https://doi.org/10.35662/unine-thesis-2908

Nouvelles perspectives ludiques dans les *Aenigmata* de Symposius : jeu poétique et jeu de langage

Thèse soutenue à la Faculté des Lettres et Sciences humaines
de l'Université de Neuchâtel

pour l'obtention du titre de docteur en lettres

le 7 septembre 2021

par

Pierre SIEGENTHALER
Institut d'Histoire

Jury

Prof. Jean-Jacques AUBERT
Université de Neuchâtel
Directeur de thèse

Prof. Simone BETA
Université de Sienne
rapporteur externe

Prof. Damien NELIS
Université de Genève
rapporteur externe

Dr. Daniel VALLAT
Université Lumière Lyon 2
rapporteur externe

Prof. Danielle VAN MAL-MAEDER
Université de Lausanne
rapporteure externe

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Espace Tilo-Frey 1
CH - 2000 Neuchâtel
Tél : +41 (0)32 718 17 00
Fax : +41 (0)32 718 17 71
secretariat.lettres@unine.ch

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Jean-Jacques Aubert, directeur de thèse, professeur ordinaire, Université de Neuchâtel ; M. Simone Beta, professeur ordinaire, Université de Sienne ; M. Damien Nelis, professeur ordinaire, Université de Genève ; M. Daniel Vallat, maître de conférences, Université de Lyon 2 ; Mme Danielle Van Mal-Maeder, professeure ordinaire, Université de Lausanne autorise l'impression de la thèse présentée par M. Pierre Siegenthaler en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

p.o.

Neuchâtel, le 7 septembre 2021

Le doyen
Matthieu Honegger

Résumé

Dans son recueil d'*Aenigmata*, un ensemble de cent épigrammes comparables à des devinettes, le poète latin Symp(h)osius (IV^{e}-V^{e} siècle) fait précéder chaque énoncé d'un titre qui en indique la solution. Cette disposition inhabituelle semble priver le lectorat du processus de réflexion et de résolution nécessaire à un réel jeu énigmatique. La présente thèse, après une introduction générale sur l'énigme antique et sur l'œuvre de Symposius, propose une étude sélective du corpus visant à réévaluer l'expérience ludique que le livre pouvait offrir à son *lector*. Elle réinvestigue la lecture avancée par Manuela Bergamin, selon laquelle les poèmes de Symposius présentent souvent un deuxième niveau de signification qui les émancipe de leurs solutions officielles. Une mise en perspective intra- et intertextuelle montre comment l'auteur, au fil de ses épigrammes, établit de réelles stratégies pour interagir avec son lectorat et le guider vers l'interprétation alternative de certains énoncés. Cette interprétation alternative se fait au moyen de deux prismes de lecture principaux, à savoir l'analyse métapoétique (les énigmes font implicitement allusion aux principes littéraires qui régissent leur composition) et l'analyse métalinguistique (les énigmes font référence, de manière sous-jacente, aux éléments grammaticaux qui forment le texte). La résolution de ce jeu cryptique permet d'accéder à un discours dissimulé par l'auteur et de redéfinir son projet littéraire, à la fois énigmatique, poétique, encyclopédique et grammatical.

Abstract

The Latin poet Symp(h)osius (4th-5th century) designed his book of *Aenigmata* – a collection of one hundred riddle-like epigrams – with a solution preceding each poem as a title. This unusual arrangement seems to deprive the *lector* of the guessing process which is normally associated with riddle-games. After a general introduction to ancient enigmas and to Symposius' work, the present dissertation offers a selective study which aims to reconsider the ludic experience that the book could offer to its reader. According to Manuela Bergamin, Symposius' poems often display a second level of meaning that emancipates them from their official solutions. This analysis will be discussed and taken further. Intra- and intertextual perspectives show how the author, throughout his book, establishes strategies to interact with his *lector* and guide him towards the alternative interpretation of different riddles. Such alternative interpretation is achieved through two main readings, namely the metapoetic analysis – the riddles implicitly allude to the literary principles governing their composition – and the metalinguistic analysis – the riddles implicitly refer to the grammatical elements that form the text. Solving this cryptic game gives access to a discourse concealed by the author; this discourse redefines his literary project, which is at once enigmatic, poetic, encyclopaedic and grammatical.

Mots-clés

Aenigmata ; énigme ; ambiguïté ; jeu ; solution ; *lemma* ; Symposius ; Symphosius ; littérature ; poésie latine ; épigramme ; métapoétique ; grammaire latine ; *technopaignia* ; acrostiches ; *obscuritas* ; *uitia orationis* ; *concatenatio* ; Martial ; Anthologie latine ; *Codex Salmasianus* ; Antiquité tardive ; philologie ; réception.

Keywords

Aenigmata; riddle; ambiguity; game; solution; *lemma*; Symposius; Symphosius; literature; Latin poetry; epigram; metapoetics; Latin grammar; *technopaignia*; acrostics; *obscuritas*; *uitia orationis*; *concatenatio*; Martial; *Anthologia Latina*; *Codex Salmasianus*; Late Antiquity; philology; reception.

Remerciements

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans l'important soutien scientifique ou amical dont j'ai bénéficié au cours des dix dernières années, à l'Université de Neuchâtel et au-delà. Ma reconnaissance va en premier lieu à Jean-Jacques Aubert pour son suivi toujours pertinent et pour sa confiance maintenue au fil de cette longue entreprise. Je remercie également les nombreuses et nombreux collègues qui ont enrichi, au quotidien, mon parcours doctoral : Laure Chappuis-Sandoz, Jean-Pierre Schneider, Hédi Dridi, Valéry Berlincourt, Christine Morerod, Camille Semenzato, Elodie Paupe, Arnaud Besson, David Benoît, Fanny Puthod, Ilaria Verga, Jessica Bartolomeo, Mariam Slimoun, Adrien Wyssbrod, Olivier Silberstein, Grégoire Schneider, Anne-Sophie Meyer ainsi que toutes celles et tous ceux qui ont pris part avec moi aux projets du Groupe de Théâtre Antique. Dans ses dernières étapes, ce travail a aussi grandement profité des remarques et suggestions émises par les membres de mon jury : Simone Beta, Damien Nelis, Daniel Vallat et Danielle Van Mal-Maeder. Ma reconnaissance va plus généralement à ma famille et à mes proches pour leur soutien indéfectible dans la rédaction de cette « petite thèse ». Toute personne concernée saura se reconnaître derrière ces mots.

Ma recherche a bénéficié du soutien du Fonds Labhardt, de la bourse Margarethe Billerbeck et de la bourse Eduard Wölfflin qui m'ont permis de séjourner dans les bibliothèques de la Fondation Hardt et du *Thesaurus Linguae Latinae*. J'exprime toute ma reconnaissance envers ces différentes institutions.

Je tiens, enfin, à manifester ma profonde gratitude envers Cristiano Castelletti (†) dont les approches novatrices et les conseils précieux ont considérablement élargi les perspectives de cette thèse. Notre trop brève collaboration, de laquelle est né un article en 2016, trouvera ici, j'espère, une digne continuation.

Table des matières

Avant-propos 9

Conventions et abréviations 11

I. Introduction 13

I.A. L'énigme antique : introduction générale 13

I.A.1. Qu'est-ce qu'une énigme ? 13

I.A.2. L'énigme littéraire : survol historique 24

I.A.3. La constitution d'un genre 32

I.B. Les *Aenigmata* de Symposius 41

I.B.1. Contexte de production 41

I.B.2. Structure du recueil 57

I.B.3. Influences littéraires et intertextualité 62

I.C. Enjeu énigmatique du recueil 72

I.C.1. Ceci n'est pas une *aenigma* 72

I.C.2. Des énigmes à plusieurs niveaux de signification ? 78

I.C.3. Limites de l'exercice : l'exemple du christianisme 85

I.C.4. Nouvelles perspectives 92

I.C.5. Troubles de l'énonciation et questions sous-jacentes 95

I.D. Le texte 97

I.D.1. Tradition manuscrite 97

I.D.2. *Conspectus siglorum* 101

I.D.3. Établissement du texte et choix éditoriaux 102

I.D.4. Principes de traduction 105

II. Analyses 107

II.A. Jeux poétiques 107

II.A.1. Premiers indices d'une réflexion poétique : *Praefatio* 107

II.A.2. *Aenig*. 5 : nœud énigmatique et *catenatio* d'énigmes 115

II.A.3. *Aenig*. 55 : renouer avec l'énigme 128

II.A.4. *Aenig*. 19-22 : la fourmi, ayant chanté tout l'hiver… 136

II.A.5. *Aenig*. 31 : des poux et des pièges 151

II.B. Jeux de langage 159

II.B.1. Premiers indices d'un jeu de langage : *Aenig*. 36, 42, 74, 84, 96 159

II.B.2. *Aenig*. 76 : *latitatio* lucrétienne 167

II.B.3. *Aenig*. 77-79 : un balai bien singulier 178

II.B.4. *Aenig*. 92-94 : préambule 193

II.B.5. *Aenig*. 92 : décompte textualisé 195
II.B.6. *Aenig*. 93 : compte-goutte 201
II.B.7. *Aenig*. 94 : obscénité *sine mentula* 217
II.B.8. *Technopaignia* et énigmes : préambule 237
II.B.9. *Aenig*. 95-100 : construire le monument de Tisias le rhéteur 241
II.B.10. *Aenig*. 95 : un bref survol 273
II.B.11. *Aenig*. 13-17 : lorsque du Pélion, sur la plaine liquide… 278
II.B.12. Aenig. 88-91 : *per aes et libram* 298
II.B.13. *Aenig*. 15-17 ; 89-91 ; 96-100 : clôtures littérales 306
II.B.14. *Aenig*. 1 : le champ du poète 311
II.B.15. *Aenig*. 3 : le seigneur dans l'anneau ? 329
II.C. Objections ! 336
II.C.1. *Technopaignia* et autres dissimulations littérales 336
II.C.2. Un itinéraire de lecture ? 352
II.C.3. Une réception éclairée ? 357
III. Conclusions 359
III.A. Symposius : mise à jour des éléments biographiques et contextuels 359
III.B. Le texte : bilan 361
III.C. Nouvelle définition du projet littéraire 362
III.C.1. Projet énigmatique 362
III.C.2. Projet poétique 366
III.C.3. Projet encyclopédique 369
III.C.4. Projet grammatical 370
III.D. Épilogue 374
IV. Texte et traduction 377
V. Bibliographie 399

Avant-propos

Omnia enim stolidi magis admirantur amantque
inuersis quae sub uerbis latitantia cernunt

Lucr. I, 641-642

Parce qu'elle se définit par la recherche même de l'obscurité et vise à confronter son lectorat à l'incompréhensible, l'énigme pourrait sembler, par nature, un genre appelant une herméneutique pointue. Aussi pourrait-on légitimement s'attendre à ce qu'une œuvre comme les *Aenigmata* de Symposius ait, au cours des quelques siècles d'études philologiques qui nous séparent de son *editio princeps* (Perionius 1533), suscité d'importants – voire d'excessifs – efforts d'interprétation, en vue de mettre au jour ce que le texte pouvait avoir de caché. Or si l'identité du mystérieux Symp(h)osius a engendré diverses hypothèses, si la tradition manuscrite de l'ouvrage a fait l'objet d'études attentives, si la comparaison intertextuelle a permis l'élargissement des perspectives analytiques, il faut bien constater que l'interprétation de l'œuvre elle-même a longtemps étonné par sa sobriété. Le fait que chacune des cent énigmes du livre ait été transmise avec sa solution a sans doute contribué à figer l'horizon exégétique des philologues et, exception faite de quelques poèmes jugés difficiles (et/ou textuellement problématiques), la critique s'est souvent bornée à un commentaire relativement terre-à-terre de cet ouvrage où il ne nous reste, a priori, plus grand-chose à deviner.

La publication de l'édition commentée de Manuela Bergamin (2005) a en partie renouvelé les perspectives herméneutiques. Pour la première fois, de nombreux poèmes ont été considérés à travers une dimension allégorique qui les émancipe de leurs solutions officielles : selon Bergamin, c'est notamment en étant lue à la lumière de l'exégèse biblique de son temps que l'œuvre dévoilerait son réel potentiel énigmatique. Les interprétations de Bergamin ont toutefois été reçues avec un enthousiasme inégal. En contraste, l'édition de Timothy J. Leary (2014) a proposé un commentaire plus conventionnel, réduisant le spectre des comparaisons intertextuelles et faisant la part belle à l'exposition des *realia* décrites dans les énigmes.

Ces deux postures exégétiques témoignent indirectement de ce qui nous semble l'un des problèmes fondamentaux des *Aenigmata* : jusqu'à quel point le livre de Symposius a-t-il été conçu comme une œuvre énigmatique ? Et, par extension, quelle expérience ludique pouvait offrir l'ouvrage à un lectorat antique ? Ce sont les principales questions auxquelles nous souhaitons répondre à travers ce travail.

La discussion de ces problématiques nécessite évidemment des connaissances préalables concernant l'énigme dans le monde gréco-romain et l'histoire de sa pratique littéraire. Elle requiert également une

mise en contexte, historique et littéraire, de l'œuvre de Symposius, tout comme une connaissance de sa tradition textuelle. Nous fournirons, en ce sens, une introduction (Partie I) développant les points nécessaires à la pleine appréciation de notre étude, mais n'ayant pas pour but d'être exhaustive ou originale : le travail a déjà été fait par d'autres, dont nous sommes évidemment tributaires. Tout au plus aurons-nous l'occasion de relativiser la valeur de certains arguments dans le débat touchant à l'identité, à la datation ou à la localisation de l'auteur.

La partie réellement novatrice de notre entreprise (Partie II, sections A et B) reposera avant tout sur l'analyse d'un choix d'énigmes, ce qui fait de notre travail une sorte de commentaire sélectif. Ce commentaire sera en premier lieu interprétatif, mais n'esquivera pas non plus les problèmes relatifs à la critique textuelle, dans la mesure où ces deux aspects sont souvent liés. À l'issue de nos différentes analyses, et après avoir examiné les problèmes qu'elles engendrent (Partie II, section C), nous tenterons de définir la réelle nature du projet littéraire de Symposius (Partie III). Une nouvelle traduction intégrale du texte conclura notre étude (Partie IV).

Conventions et abréviations

Conventions de référence

La mention « cf. » introduit un renvoi interne à notre travail selon sa division en parties (I-V), sections (A-D), chapitres (1-15) et, le cas échéant, sous-chapitres (a-f). Les mentions « *supra* » et « *infra* » renvoient à un élément évoqué dans le chapitre en cours ou à proximité.

En notes de bas de page, la mention « voir » introduit les références bibliographiques dans une forme abrégée qui renvoie aux entrées équivalentes de notre bibliographie. Ces références ne sont pas introduites par « voir » lorsqu'elles font suite à une citation exacte. Sans indication contraire, les références bibliographiques données en notes apparaissent par ordre chronologique à partir de la plus récente.

Les références des textes antiques sont abrégées selon les conventions des dictionnaires *Liddell-Scott* (grec) et *Oxford Latin Dictionary* (latin), complétées, au besoin, par celles du *Thesaurus Linguae Latinae*. Ces abréviations sont suivies du nom de l'éditeur dans les cas qui pourraient entraîner une confusion (par exemple : Enn. *Ann*. 167 Skutsch = 179 Vahlen). La numérotation des vers des *Aenigmata* suit l'édition de Leary (2014), à l'exception des dix-sept vers la *Praefatio* que nous fractionnons en deux ensembles : non 1-17, mais [1-2] et 1-15 (cf. I.D.3). L'abréviation « *le*. » renvoie au *lemma* d'une énigme.

Abréviations

Nous utiliserons les abréviations suivantes (les titres marqués d'un astérisque sont référencés dans la bibliographie) :

AE	*L'Année épigrapique* (Paris, 1888-)
AL R	*Anthologia Latina* = RIESE (1869)* et (1894)*
AL ShB	*Anthologia Latina* = SHACKLETON BAILEY (1982)*
AP	*Anthologia Palatina* = WALTZ et al. (1929-1994)*
CCSL	*Corpus Christianorum*, *Series Latina* (Turnhout, 1953-)
CGL	*Corpus Glossariorum Latinorum* (Leipzig, 1888-1923)
CIL	*Corpus Inscriptionum Latinarum* (Berlin, 1863-)
CLE	*Carmina Latina Epigraphica* = BÜCHELER (1895-1897)*
GL	*Grammatici Latini* = KEIL (1855-1880)*
IG	*Inscriptiones Graecae* (Berlin, 1902-)
IParOst	*Inscriptiones Parietales Ostienses* = CIPROTTI (1961)*
LIMC	*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (Zürich-München, 1981-2009)
OCD	*Oxford Classical Dictionary*, 4e édition (Oxford, 2012)
OLD	*Oxford Latin Dictionary*, 2e édition (Oxford, 2012)
PL	*Patrologia Latina* = MIGNE (1844-1855)*
PSI	*Papiri della Società Italiana* (Firenze, 1912-)
RG	*Rhetores Graeci* = SPENGEL (1853-1856)*
TLL	*Thesaurus Linguae Latinae* (Leipzig, 1900-)

Sigles

Les sigles des manuscrits propres à la tradition de Symposius sont hérités de l'édition de Bergamin (2005) et seront détaillés ultérieurement (cf. I.D.2.). Les autres sigles utilisés seront brièvement expliqués en contexte.

Traductions

Les traductions de textes anciens sont les nôtres, sauf indication contraire.

I. Introduction

I.A. L'énigme antique : introduction générale

I.A.1. Qu'est-ce qu'une énigme ?

I.A.1.a. *Étymologie*

Nommer et définir le jeu énigmatique dans l'Antiquité est une difficulté en soi[1]. Le mot αἴνιγμα est attesté dès le V^e^ siècle avant notre ère et se voit latinisé sous la forme *aenigma* que l'on observe à partir de Varron[2] et qui apparaît d'abord comme un calque savant du grec[3]. Le terme est à rapprocher étymologiquement du substantif αἶνος[4], dont certaines acceptions préfigurent l'énigme. Nagy voit déjà dans l'αἶνος homérique « an ambivalent wording that becomes clarified once it is correctly understood and then applied in moments of making moral decisions[5] » ; un autre sens notable d'αἶνος est celui de « fable », plus spécifiquement lorsque celle-ci contient une leçon ou une morale cachée, comme on l'observe dès Hésiode[6]. D'αἶνος dérive ensuite le verbe αἰνίσσομαι (« dire à mots couverts », « faire allusion ») dont dépend αἴνιγμα. L'énigme trouverait donc son origine dans l'usage d'un langage allusif ou implicite qui sous-entend ou dissimule quelque chose et qui, pour être compris, nécessite une réflexion ou une interprétation. Le terme αἶνος peut aussi signifier « éloge » ou même « proverbe » ; mais, que l'on fasse remonter ces différentes acceptions à un sens primitif très général (« discours, parole ») ou déjà connoté (« discours subtil », « parole significative »)[7], cette étymologie rattache l'énigme, en premier lieu, à un phénomène verbal. L'énigme est donc avant tout un type d'énoncé, et ce n'est que par extension que le terme a pu s'appliquer à des phénomènes, visions ou mystères dits « énigmatiques », car porteurs d'un sens obscur : ainsi les songes, dont l'interprétation s'apparente souvent à une lecture métaphorique[8], sont qualifiés d'*aenigmata* par Cicéron (*Diu*. II, 132), tandis que la Trinité n'apparaît à l'homme qu'*in aenigmate* chez Augustin (*Trin*. XV, 8, 14 sq.). Enfin, le rapprochement d'αἴνιγμα, d'αἰνίσσομαι et de certains sens d'αἶνος semble lier l'énigme à l'intention de dissimuler quelque chose, et la distingue en cela d'autres types d'énoncés compliqués, parfois

[1] La question des appellations et des définitions antiques de l'énigme est traitée en profondeur par Schneider (2020), pp. 53-312, et Berra (2008), pp. 73-512. On trouvera des contributions plus synthétiques chez Beta (2016), pp. 34-36 ; Della Bona (2013), pp. 169-172 ; Cook (2006), pp. 31-38 (définitions uniquement) ; Bergamin (2005), pp. xxx-xxxii ; Polara (1993), pp. 197-201.
[2] Le grammairien tardif Charisius rapporte (*Ars* I, *GL* I, 123, 3 = p. 157, 3 Barwick) que Varron utilisait le pluriel *aenigmatis* (plutôt qu'*aenigmatibus*) dans le quatrième livre du *De utilitate sermonis*.
[3] Voir Berra (2008), pp. 272-275.
[4] Sur les mots de la famille d'αἶνος, voir Berra (2008), pp. 109 sq.
[5] Nagy (2013), p. 55. Voir par exemple *Od*. XIV, 508.
[6] Voir Beta (2016), p. 34 ; Cobetto Ghiggia (2012) ; Hes. *Op*. 202.
[7] Sur cette question étymologique, voir Berra (2008), pp. 116 sq.
[8] Sur les liens entre l'interprétation antique des songes et le langage énigmatique, voir Beta (2016), pp. 223-238.

ambigus, mais en principe dépourvus de sens caché : par exemple, ce n'est qu'avec exagération que Juvénal nomme les lois des *aenigmata* (VIII, 50).

I.A.1.b. *L'énigme aristotélicienne et sa tradition : métaphore et allégorie*

Aristote, discutant ce que doit être l'expression poétique idéale, avertit des dangers qu'engendre un style excessivement métaphorique et nous fournit indirectement notre plus ancienne définition de l'αἴνιγμα (*Poétique*, XXII, 1458a, 21-28) :

> L'expression est imposante et sort de l'ordinaire lorsqu'elle emploie des noms inhabituels ; j'appelle « inhabituels » l'emprunt, la métaphore, l'allongement, enfin tout ce qui s'écarte de l'usage courant. Mais si un poète compose exclusivement avec ce genre de noms, le résultat sera énigme ou charabia : énigme avec les métaphores, charabia avec les noms empruntés. En effet, le principe de l'énigme, c'est de dire des choses réelles par des associations impossibles. On ne peut le faire par l'assemblage des noms, mais par la métaphore c'est possible, ainsi : *j'ai vu un homme coller du bronze sur un homme avec du feu*, et autres exemples de ce genre [Trad. Berra][9].

Aristote ne donne la solution de cette énigme que dans sa *Rhétorique* (1405a, 37-1405b, 6) : derrière le « collage » du « bronze » se cache l'application d'une ventouse. Cette association est impossible au sens où elle montre une situation a priori invraisemblable : elle va à l'encontre de ce que nous pourrions appeler le sens commun ou l'expérience humaine. En d'autres termes, ce que le locuteur de l'énigme affirme ici avoir vu contredit implicitement ce que l'on considèrerait communément possible de voir. Cependant, comme le souligne Aristote, c'est bien du langage métaphorique (ou plutôt métonymique, en ce qui concerne le bronze) que naît « l'association impossible » : en effet, dès que l'on nomme les choses par leurs noms, la description devient vraisemblable et n'est plus une énigme. Cette définition où l'impossibilité n'existe que par la métaphore trouve de nombreuses illustrations dans les textes antiques et au-delà, ce qui peut expliquer qu'Hesbois y voie une forme « classique » :

> La devinette classique est fondée sur une représentation obscure d'un objet familier. Les deux causes majeures de cette obscurité sont un déplacement métaphorique d'une part, l'union de deux propositions contradictoires d'autre part. Or il me semble (…) que c'est la métaphore qui entraîne la contradiction et que celle-ci se trouve résolue dès qu'on a reconnu la nature du déplacement et qu'on en a réduit les effets. « Elle a des yeux mais ne voit pas », « Il a des dents mais ne peut mordre », « Qu'est-ce qui marche sur la tête ? » ne présentent une contradiction qu'aussi longtemps qu'on s'obstine à prendre « yeux », « dents », « tête » au sens littéral. Tout rentre dans l'ordre dès qu'on a compris qu'il s'agit des « yeux » de la pomme de terre, des

[9] Σεμνὴ [sc. λέξις] δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. Ἀλλ᾽ ἄν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἴνιγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἴνιγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. Αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστί, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται, οἷον "ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα", καὶ τὰ τοιαῦτα ; sur ce passage, voir BERRA (2008), pp. 375-381.

« dents » du peigne (ou du râteau), de la « tête » du clou, en un mot dès qu'on a effectué l'ajustement nécessaire[10].

À la suite d'Aristote, plusieurs théoriciens du discours affilient l'énigme à la métaphore ou, plus précisément, à la figure parente de l'allégorie. L'allégorie est un trope qui, selon Quintilien, « montre une chose par les mots, une autre – et parfois même une chose contraire – par le sens[11] ». L'énigme est alors définie soit comme une métaphore/allégorie prolongée à l'excès (Demetr. *Eloc*. 102 ; Quint. VIII, 6, 14), soit, plus généralement, comme une allégorie obscure (Cic. *De or*. III, 42 ; Quint. *Inst*. VIII, 6, 52-53 ; August. *Trin*. XV, 9, 15). Chez les grammairiens tardifs, l'*aenigma* est comptée parmi les sept ramifications principales de l'*allegoria*, aux côtés de l'ironie, de l'antiphrase, du *charientismos* (une sorte d'euphémisme), de la *paroemia* (proverbe), du sarcasme et de l'*astismos* (un excès de politesse). Elle est alors définie à la fois par l'effet qu'elle produit (difficulté, inintelligibilité, confusion, incrédulité) et par les mécanismes qu'elle emploie pour y parvenir. De la fin du III^e^ siècle à celle du V^e^, nous trouvons des définitions de l'énigme dans les traités latins suivants[12] :

- Sacerdos, *Artes* (*GL* VI, 461, 12) : *aenigma uel griphus est dictio obscura, quaestio uulgaris, allegoria difficilis antequam fuerit intellecta, postea ridicula* (« l'énigme, ou le griphe, est un énoncé obscur, un problème populaire, une allégorie difficile avant qu'on ne la comprenne, mais amusante une fois comprise ») ;
- Donat, *Ars* III, 6, (*GL* IV, 402, 5-8) : *aenigma est obscura sententia per occultam similitudinem rerum* (« l'énigme est un énoncé rendu obscur par une analogie latente ») ;
- Charisius, *Ars* IV, 2 (*GL* I, 276, 16-17) : *aenigma est dictio aliud palam ostendens, aliud significans per obscuram diuersitatem* (« l'énigme est un énoncé qui montre ouvertement une chose et en signifie une autre, à travers une contradiction obscure ») ;
- Diomède définit deux fois l'énigme (*GL* I, 450, 25 et 462, 18-20) :
    - une première fois lorsqu'il la classe parmi les *uitia orationis* : *aenigma est per incredibilia confusa sententia* (« l'énigme est un énoncé rendu confus par le recours à des éléments invraisemblables ») ;
    - une seconde fois lorsqu'il la compte parmi les sept subdivisions de l'allégorie ; il combine alors des éléments de définitions antérieures : *aenigma est obscura sententia per occultam similitudinem rerum, dictio obscuritate allegoriae non intellegibilis ; aliud enim palam ostendit, aliud tegit per obscuram diuersitatem* (« l'énigme est un énoncé rendu obscur par une analogie latente, une tournure incompréhensible à cause de l'obscurité de son allégorie ; en effet, elle montre ouvertement une chose et en couvre une autre, à travers une contradiction obscure »).
- Pompeius, *In Artem Donati*, commentant la définition de Donat (*GL* V, 311, 5-7) : *aenigma est, quo ludunt etiam paruuli inter se, quando sibi proponunt quaestiunculas, quas nullus intellegit*

[10] HESBOIS (1988), p. 155-156.

[11] Quint. *Inst*. VI, 44 : *allegoria (…) aliud uerbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium* ; avant lui, Cic. *De or*. III, 41, 166-167 : *ut aliud dicatur, aliud intellegendum sit (…). Sumpta re simili uerba illius rei propria deinceps in rem aliam (…) transferuntur* ; plus tardivement, Sacerdos, *GL* VI, 461, 7-10 : *allegoria est dictio aliud significans quam continetur in uerbis* ; Donat, *GL* IV, 401, 26-28 ; Char. *GL* I, 276, 4-7 ; Diom. *GL* I, 461, 31- 462, 5 : *allegoria est oratio aliud dicens aliud significans per similitudinem aut contrarium* ; Ambr. *De Abr*. I, 4, 28 : *allegoria est, cum aliud geritur et aliud figuratur* ; August. *Ciu*. XV, 9, 19-20: *quid est ergo allegoria nisi tropus ubi ex alio aliud intellegitur* ; Isid. *Etym*. I, 37, 22 : *allegoria est alieniloquium ; aliud enim sonat, et aliud intellegitur*.

[12] On trouve un commentaire de ces définitions chez BERRA (2008), pp. 456-464.

(« l'énigme est ce à quoi jouent même les enfants entre eux lorsqu'ils se posent de petites questions que personne ne comprend »).

Ces cinq grammairiens illustrent leurs définitions par au moins un énoncé commun : l'hexamètre anonyme *mater me genuit, eadem mox gignitur ex me* (« ma mère m'a engendré, mais je l'engendrerai bientôt »)[13]. La solution donnée en est la glace, qui naît de l'eau mais qui, en fondant, l'engendre aussi. À nouveau, le paradoxe est lié au langage métaphorique/allégorique : il semble a priori impossible d'engendrer sa propre mère, mais cette apparente impossibilité disparaît dès que les mots *mater* et *genuit*/*gignitur* ne sont plus pris au sens propre. Cet exemple peut donc être rattaché à la définition aristotélicienne de l'énigme. En ce sens, les notions d'*occulta similitudo* (Donat) et d'*obscura diuersitas* (Charisius), que l'on retrouve combinées chez Diomède, nous semblent respectivement équivalentes à la « métaphore » et aux « associations impossibles » d'Aristote. Notre traduction de *diuersitas* par « contradiction » nous semble appropriée en regard de l'exemple donné, mais peut-être restreint-elle trop la définition de l'énigme ; on pourrait aussi, plus simplement, traduire le terme par « écart, différence [de sens] ».

I.A.1.c. *Extension de la notion d'énigme et typologie*

D'autres mécanismes de langage permettent d'atteindre l'obscurité énigmatique. Le tropographe Tryphon (I^er^ s. avant notre ère) est, à notre connaissance, le seul à établir une véritable typologie de l'αἴνιγμα. Or cette typologie, par endroits, émancipe l'énigme de la métaphore et de l'allégorie (*RG* III, 193-195)[14] :

> L'énigme (αἴνιγμα) est une expression (φράσις) qui recherche (ἐπιτετηδευμένη) fâcheusement l'obscurité et dissimule l'objet de la pensée ou présente quelque chose d'impossible ou d'inextricable. (…) L'énigme se produit de six façons : par le semblable, par le contraire, par l'accident, par l'histoire, par l'homonymie, par l'usage de mots spéciaux.
>
> Par le semblable (καθ' ὅμοιον). Exemple : Androcyde le Pythagoricien disait « ne pas passer par-dessus le fléau de la balance » au lieu de ne pas outrepasser la justice ; « ne pas nourrir de rapaces » au lieu d'éviter la compagnie des personnes cupides ; « ne pas manger de bogue à queue noire » au lieu de ne pas prononcer de parole mensongère, car le mensonge dans ses moindres parties est noir et opaque (…). Aussi, cette formule d'Hésiode : « de marmites non encore consacrées, ne puise pas de quoi manger », c'est-à-dire ne pas être intempérant et glouton. (…)
>
> Par le contraire (κατ' ἐναντίον). Exemple : « un homme qui n'est pas un homme, voyant et ne voyant pas un oiseau qui n'est pas un oiseau assis sans être assis sur du bois qui n'est pas du bois, le tire et ne le tire pas, avec une pierre qui n'est pas une pierre ». Ces mots s'appliquent à un eunuque qui a lancé une pierre ponce contre une chauve-souris et l'a manquée parce que

[13] Sur cette énigme, voir MONDA (1999).

[14] Sur ce passage, voir BERRA (2008), pp. 440-451, dont nous empruntons la traduction, avec quelques modifications dans le dernier paragraphe, car notre interprétation diverge (*infra*). Berra traduit : « par l'usage de mots spéciaux. C'est le cas quand on parle de la mer au large ventre, d'Athéna au regard pétrifiant, d'une souris à la longue queue ».

> sa vue n'est pas assez précise. L'homme qui n'est pas un homme, c'est l'eunuque ; l'oiseau qui n'est pas un oiseau, c'est la chauve-souris, car elle vole sans ailes ; voir et ne pas voir, c'est ne pas bien voir, car il avait la vue émoussée ; assis sans être assis, parce qu'elle est suspendue à l'envers ; bois qui n'est pas du bois, c'est la férule ; pierre qui n'est pas une pierre, c'est la pierre ponce ; tirer et ne pas tirer, c'est ne pas atteindre sa cible.
>
> Par l'accident (κατὰ συμβεβηκός). Comme dans : « J'ai deux frères, deux seulement ; tant qu'ils sont vivants, ils ne peuvent regarder le soleil, mais dès qu'ils meurent et parviennent aux mains des hommes, ils voient le soleil et se combattent ». Il parle, je crois, des osselets.
>
> Par l'histoire (καθ' ἱστορίαν). Exemple : Tritogénie.
>
> Par l'homonymie (καθ' ὁμωνυμίαν). Comme dans l'oracle rendu à Alexandre le Molosse, de se garder du CIREUX [κηρόεις/Κηρόεις] ; il pensa au fleuve d'Italie, alors qu'il s'agissait d'autre chose : on lui remit une tablette garnie de cire, et il fut assassiné alors qu'il la lisait.
>
> Par l'usage de mots spéciaux (κατὰ γλῶτταν). C'est le cas quand on nomme la mer εὐρυγάστωρ (« au large ventre »), Athéna μαρμαρῶπις (« au regard pétrifiant »), une souris δολιχοῦρος (« à la longue queue »).

Notons avec Berra que cette définition « donne à l'énigme pour caractère central la création volontaire de l'obscurité. (...) Le rédacteur insiste sur cette intentionnalité. Elle est exprimée par le verbe ἐπιτηδεύω, qui désigne la réalisation consciente et appliquée d'un projet. (…) L'énigme est ici la manipulation, par le locuteur, d'un discours qu'il maîtrise[15] ». Serait donc énigme non ce qui est perçu comme obscur, mais ce qui a été conçu comme tel. Cette importance accordée à la conception délibérée de l'obscurité nous semble primordiale, puisque sa perception est un critère de définition relatif : elle dépend en effet du bagage culturel et intellectuel du récepteur, voire du contexte de réception du texte[16]. Si la nuance est importante, sa mise en pratique par Tryphon ne fait toutefois pas l'objet d'un effort particulier : peut-on, par exemple, prouver qu'Hésiode avait conçu comme une énigme obscure ce passage qui, observé dans son contexte (*Op*. 748-749), semble relativement clair ?

Tryphon dénombre six mécanismes permettant de créer l'obscurité. Celui du « semblable » rejoint la métaphore ; celui du « contraire », l'association impossible. Notons que ces deux mécanismes sont ici dissociés : contrairement à ce qu'affirme Aristote, l'impossibilité énigmatique peut aussi exister sans réelle métaphore[17]. On pourrait aussi citer, en ce sens, une énigme tirée de l'*Anthologie Palatine* (XIV, 110, 1-2) : « celui qui voit ne me voit pas, celui qui ne voit pas me voit. Celui qui ne parle pas parle, celui qui ne court pas court[18] ». Ici, l'apparent paradoxe ne naît pas d'une métaphore, mais d'un non-dit. En effet, on ne précise pas que ces actions simultanées, a priori incompatibles, se situent dans deux

[15] BERRA (2008), pp. 442-443.
[16] Quint. *Inst*. VIII, 6, 52-53 soulève indirectement le problème de la compréhension d'une énigme à travers le temps ; August. *Trin*. XV, 9, 15, celle de la limite entre allégorie compréhensible et incompréhensible.
[17] Voir BERRA (2008), p. 448 : « les contraires (…) sont cette fois les termes exprimés dans l'énoncé, et ne concernent pas la relation du terme patent au terme latent ».
[18] Οὐδεὶς βλέπων βλέπει με, μὴ βλέπων δ᾽ ὁρᾷ᾽ / ὁ μὴ λαλῶν λαλεῖ, ὁ μὴ τρέχων τρέχει᾽

niveaux de réalité différents : la solution de cette énigme est le rêve, qui ne peut exister qu'à travers le sommeil.

Le mécanisme de « l'accident » nous semble difficile à cerner : il pourrait n'être qu'une ramification du semblable. Il « consiste apparemment à se fonder sur un attribut de l'objet évoqué », selon un rapport qui tient d'une « qualité non essentielle » de l'objet : ainsi, le rapport entre les os d'un animal et un instrument de jeu n'existe que par accident[19].

« L'histoire » peut être comprise comme « le récit des événements qui sont essentiellement attachés à une personne[20] ». Cependant « l'extension de la catégorie aux yeux du rédacteur de la classification n'est pas nette », puisque « l'unique exemple est l'épithète d'Athéna Tritogénie, dont les Anciens eux-mêmes proposaient des explications divergentes ». On pourrait imaginer que cette catégorie s'applique aussi aux énigmes reposant sur la généalogie compliquée de certains personnages mythiques, comme cet énoncé qui exemplifie la première définition de Diomède (*supra*) : « celle qui est la grand-mère de ses fils et la mère de son mari[21] ». Connaître la fable œdipienne permet d'identifier Jocaste derrière l'apparent paradoxe.

« L'homonymie » repose sur la polysémie d'un mot, qui n'est toutefois pas métaphorique, ou sur un jeu d'homophonie/homographie. L'exemple donné par Tryphon montre une confusion entre nom commun et nom propre, mais d'autres types sont possibles : ainsi *AP* XIV, 109 joue sur la polysémie du terme κόρη (« jeune fille » ou « pupille, œil »)[22] ; l'énigme pompéienne *CIL* IV, 1877 joue vraisemblablement sur l'ambiguïté grammaticale de *sui* (génitif du pronom réfléchi *se* ou datif de *sus*, « porc »)[23]. On pourrait imaginer de nombreuses variations du même genre ; cependant tout jeu de mots n'était pas nécessairement considéré comme une énigme[24].

[19] Voir BERRA (2008), pp. 448-449 : « le terme philosophique συμβεβηκός, 'accident', est particulièrement lié à l'œuvre d'Aristote qui est le premier à lui donner un sens technique. Il reçoit cependant deux acceptions, selon que la qualité en question est un attribut dont rien ne précise le lien avec l'objet ou bien est extérieure à sa définition et vient s'ajouter à ses autres propriétés par 'coïncidence', comme le veut le sens originel du terme grec. Ce sens strict de qualité non essentielle paraît prégnant dans la décision de baptiser ainsi la catégorie ».

[20] BERRA (2008), p. 449.

[21] *Auia filiorum est quae mater mariti*.

[22] Ἐν πυρὶ κοιμηθεῖσα κόρη θάνεν· ὁ προδότης δὲ / οἶνος· ὑφ᾽ οὗ δὲ θάνεν, Παλλάδος ἦν στέλεχος· / ὁ κτείνας ναυηγός· ἐνὶ ζώοντι δὲ τύμβῳ / κεῖται μεμφομένη τὰς Βρομίου χάριτας. / Παλλὰς καὶ Βρόμιος τε καὶ ὁ κλυτὸς Ἀμφιγυήεις, / οἱ τρεῖς τὴν μούνην παρθένον ἠφάνισαν (« une fille endormie est morte dans le feu. Le traître était le vin. Ce par quoi elle est morte fut un tronc de Pallas ; le meurtrier, un naufragé. Dans sa tombe vivante, elle repose en blâmant les dons de Bromios. Pallas, Bromios et le célèbre Boiteux ont tous trois fait disparaître une fille unique »). La solution de l'énigme est l'œil du Cyclope, crevé par Ulysse.

[23] *Mulier ferebat filium similem sui (…) nec meus est nec mi similat sed uellem esset meus*. Sur cette énigme que l'inscription qualifie de *zetema* (« problème, difficulté, question »), voir BENEFIEL (2013), pp. 73-74.

[24] Voir BIVILLE (2005), recensant des cas d'ambiguïté basés sur l'homonymie interlinguistique (latin-grec), la paronymie, le *cacemphaton* ou divers types d'*amphibolia*.

Enfin, la catégorie des « mots spéciaux » implique, selon Berra, l'emploi de termes rares, poétiques ou archaïques qui, en tant que tels, pouvaient devenir des facteurs d'obscurité – dans les cas présentés par Tryphon, il s'agit toujours de mots composés[25]. Cependant la dimension énigmatique nous semble naître ici non des adjectifs en eux-mêmes, mais de l'ellipse des noms qu'ils qualifient[26] : par exemple, l'adjectif δολιχοῦρος, utilisé seul, est ambivalent, puisqu'il pourrait désigner aussi bien une souris que tout autre animal à longue queue.

On peut comparer la typologie de Tryphon à celles que nos contemporains ont produites sur la base de corpus d'énigmes anciennes. Par exemple, Luz, analysant les énigmes conservées dans le livre XIV de l'*Anthologie Palatine*, répertorie les mécanismes énigmatiques suivants[27] : l'analogie et la métonymie, qui rejoignent la catégorie tryphonienne du « semblable » ; le double-sens et le jeu de mots, qui rejoignent « l'homonymie » ; le paradoxe, qui s'approche du « contraire » ; l'allusion au mythe, qui rejoint « l'histoire ». À cela s'ajoute un dernier mécanisme important qui n'a pas d'équivalent chez Tryphon : le jeu de lettres ou la charade[28]. Il concerne les énoncés où l'on fait deviner une chose à travers la décomposition (littérale, syllabique, étymologique) du mot qui la désigne. On lit ainsi en *AP* XIV, 35, 2 : « je suis un membre du corps que le fer coupe ; enlève une lettre et le soleil se couche[29] ». L'énoncé joue ici sur les mots ὄνυξ, « ongle », et νύξ, « nuit »[30]. On pourrait aussi citer cet exemple qu'Aulu-Gelle (XII, 6, 2) présente comme une ancienne *aenigma* connue de Varron :

> Semel minusne an bis minus sit, nescio ;
> an utrumque eorum ; ut quondam audiui dicier,
> ipsi Ioui regi noluit concedere.

J'ignore si c'est une fois moins (semel minus), deux fois moins (bis minus), ou les deux en même temps ; comme je l'ai entendu dire autrefois, il ne voulut pas céder au roi Jupiter lui-même.

La solution de l'énigme est le dieu *Terminus*, dont on peut artificiellement décomposer le nom en *ter minus*, « trois fois moins ». Cette catégorie peut encore s'étendre à d'autres mécanismes : il existe par exemple des charades basées sur les syllabes, comme dans *AP* XIV, 16, ou sur les lettres, comme dans le graffito *IParOst*. 1[31]. Dans d'autres cas, le mot doit être deviné à partir du sens que produit sa lecture

[25] Voir BERRA (2008), p. 450.
[26] Nous suivons ici SCHNEIDER (2020), p. 300 : « verständlich erscheint ihre Einstufung als Rätsel nur dann, wenn die als Epitheta gebrauchten Adjektive *anstelle* der Gegenstände, die sie näher beschreiben, stehen, wenn also nicht ‚das Meer' (θάλαττα), sondern ‚die Dickbäuchige' (εὐρυγάστωρ), nicht ‚Athene' (Ἀθήνη), sondern, ‚die mit einem Blick zu Stein Verwandlerin' (μαρμαρῶπις), nicht ‚die Maus' (μῦς), sondern ‚die Langschwänzige' (δολιχοῦρος) gesagt wird ».
[27] Voir LUZ (2013), pp. 85-95 ; voir aussi, sur le même corpus, les catégorisations de GARDELLA (2020), pp. 215-219 ; BUFFIÈRE (1970), pp. 47-49 ; FORSTER (1945).
[28] Sur ce type de jeu dans l'énigme grecque, voir SCHNEIDER (2020), pp. 356-418 ; LUZ (2013), pp. 93-95 ; BERRA (2008), pp. 712-720.
[29] Ἀνθρώπου μέλος εἰμί ὃ καὶ τέμνει με σίδηρος· / γράμματος αἱρομένου δύεται ἠέλιος.
[30] Le même type de mécanisme apparaît, en latin, dans Symp. *Aenig*. 36, 3 ; 74, 3 ; *AL* 685 ; 738b.
[31] Sur l'interprétation de ce graffito latin retrouvé à Ostie, voir LEBEK (1981).

rétrograde (ainsi *AL* 656 ; 657 ; 657a ; 657c)[32]. Cependant, et nous y reviendrons, tous les jeux de lettres de l'Antiquité (palindromes, lipogrammes, vers pangrammatiques, etc.)[33] n'étaient pas tenus pour des énigmes.

I.A.1.d. *Forme et énonciation*

Les grammairiens antiques définissent l'énigme par l'effet d'obscurité que celle-ci produit et/ou recherche, et exemplifient en ce sens les diverses stratégies qui permettent d'atteindre cette obscurité du langage. Ils s'attardent toutefois assez peu sur les autres aspects formels et énonciatifs de l'énigme. Ils la qualifient, le plus souvent, dans des termes assez généraux comme φράσις, *dictio* ou *sententia* (« énoncé », « phrase »). Sur le plan formel, ces termes généraux s'opposent à des dénominations plus connotées, comme *carmen* ou *uersus*. En effet, si l'énigme est souvent brève et versifiée, cela ne représente pas pour autant une norme : nous avons vu que Tryphon allait jusqu'à considérer des mots pris isolément comme de petites énigmes. Sur le plan énonciatif, « phrase » s'oppose à l'idée plus précise de question, qui n'apparaît qu'occasionnellement (*supra* : Sacerdos parle de *quaestio*, Pompeius de *quaestiuncula*). Cela peut s'expliquer par le fait que les énigmes antiques n'ont que rarement l'apparence d'une question, l'interrogation n'y étant souvent qu'implicite[34]. Cependant une certaine codification pouvait exister dans la pratique. On notera ici deux types énonciatifs récurrents ; selon West, ceux-ci seraient communs à la culture indo-européenne[35]. Le premier, de loin le mieux représenté dans les textes conservés, fait s'exprimer le sujet à la première personne et sous-entend la question « qui/que suis-je ». Le second ouvre le discours par « j'ai vu… » (εἶδον/*uidi* ; plus rare, ou du moins plus tardif en latin[36]) et sous-entend la question « qui ai-je vu/qu'ai-je vu ». L'emploi de ces deux types devenus usuels facilitait sans doute la reconnaissance d'un énoncé en tant qu'énigme, même en l'absence de question explicite. En somme, de tels énoncés signalent leur propre nature d'énigme et invitent, par là même, leurs récepteurs au jeu de leur résolution. À l'extrême inverse, certaines énigmes présentent une ambiguïté presque indétectable et trompent ainsi leurs récepteurs, comme nous l'avons vu avec l'oracle homonymique cité par Tryphon. La distinction entre énigme patente et énigme latente se fait déjà dans l'Antiquité : elle deviendra elle-même un critère permettant de distinguer l'αἴνιγμα du γρῖφος (*infra*). Quoi qu'il en soit, la présence d'une question (même implicite) à laquelle il faut répondre nous paraît essentielle. Elle est fondamentalement liée à la notion de jeu ou même de compétition qui, curieusement, apparaît très peu dans les définitions des grammairiens

[32] Voir WOLFF (2001), p. 320.
[33] Sur les différents types de jeux de lettres transmis par la littérature latine, voir WOLFF (2001).
[34] Voir POTAMITI (2015), pp. 143-145.
[35] Voir KWAPISZ (2016), pp. 154 sq., avec WEST (2007), pp. 366-367.
[36] Voir par exemple *AL* 281 R = 275 ShB ; au Moyen Âge, Ps.-Bède, *Flores* 3, VIII-XII (éd. TUPPER 1905, p. 562) ; Alcuin, *Disputatio Pipinni cum Albino scholastico* 91-104 (éd. DALY & SUCHIER 1939, pp. 141-142).

latins : seul Pompeius dit *aenigma est, quo ludunt etiam paruuli inter se (…)*. Le jeu et la compétition se voient néanmoins soulignés dans d'autres sources, notamment quand l'énigme est associée aux divertissements de banquet ou aux occupations d'enfants[37].

I.A.1.e. *Limites de la notion d'énigme*

Les énigmes antiques conservées ne décrivent, le plus souvent, que des objets quotidiens ou des situations banales : c'est peut-être en ce sens qu'elles « disent des choses réelles », selon la définition d'Aristote. Certes, elles peuvent aussi faire allusion à des personnages mythologiques et à leurs généalogies compliquées, mais cette matière, dans l'Antiquité, est relativement commune et accessible[38]. La difficulté de l'énigme repose donc sur la formulation de l'énoncé, non sur le caractère pointu de la matière présentée. L'énigme diffère alors fondamentalement des questions dont la réponse nécessite ou une sagesse toute philosophique (« quelle est la chose la meilleure ? la plus belle ? »)[39], ou un savoir érudit (« quel ancien poète a fait usage de *uerant* au sens de *ils disent vrai* ? »)[40], ou encore une préscience tenant de la divination (« combien de fruits porte le figuier qu'on aperçoit ? »)[41]. Les paradoxes purement logiques, comme celui du menteur, sont rattachés aux sophismes ou aux problèmes dialectiques[42] ; ils peuvent parfois être comptés parmi les griphes (*infra*), mais ne sont jamais qualifiés d'énigmes. Les problèmes arithmétiques ne doivent pas non plus être directement rattachés à l'énigme : certes, on en trouve aux côtés d'énigmes dans le livre XIV de l'*Anthologie Palatine*, mais l'intitulé du livre les distingue comme ἀριθμητικά, par opposition aux γρῖφοι[43].

Comment, en somme, définir l'énigme antique ? À l'issue de son étude, Luz propose la définition suivante :

> a riddle (…) is a description of an object or a situation which disguises this object by certain means or devices with the aim to puzzle the recipient. The means of disguise that riddles apply follow a set of recognisable patterns (e.g. most notable is the use of figurative expressions and a tendency to contrary-to-common-sense statements); we find characteristic ways of thinking

[37] Voir notamment Plat. *Rép*. 479b-c ; Poll. *Onom*. VI, 107 ; Ath. *Deipn*. X, 448c ; Symp. *Aenig*. *Praef*. 9-10.
[38] Voir LUZ (2013), pp. 92-93.
[39] Plut. *Conu. sept. Sap.* 9, 152f. Comme les énigmes, les πρόβληματα philosophiques pouvaient faire partie des occupations de banquet : voir BETA (2009).
[40] Gell. XVIII, 2, 12, qui qualifie simplement cet énoncé de *quaestio*. Ce genre de divertissement philologique est fréquent dans le banquet des *Saturnales* de Macrobe.
[41] Cette question est posée par le devin Calchas à son rival Mopsus chez Strab. *Geog*. XIV, 1, 27. Strabon dit tenir cet épisode d'Hésiode.
[42] Cic. *Acad*. 2, 95 : *si te mentiri dicis idque uerum dicis, mentiris <an> uerum dicis ?* Gell. XVIII, 2, 10 : *quaesitum ibidem, quae esset huius quoque sophismatis resolutio : cum mentior et mentiri me dico, mentior an uerum dico ?* Diogène Laërce (II, 10, 108) attribue cet énoncé à Eubulide de Milet (IV^{e} s. avant notre ère) : Τῆς δ' Εὐκλείδου διαδοχῆς ἐστι καὶ Εὐβουλίδης ὁ Μιλήσιος, ὃς καὶ πολλοὺς ἐν διαλεκτικῇ λόγους ἠρώτησε, τόν τε ψευδόμενον καὶ τὸν διαλανθάνοντα (…). Sur le paradoxe du menteur et son histoire, voir RÜSTOW (1910).
[43] Voir BUFFIÈRE (1970), pp. 32-33.

> and speaking which are specific to riddles. These characteristic features give them the particular shape which marks or identifies them as riddles and distinguishes them from other kinds of questions[44].

Bien que l'on puisse évidemment nuancer certains de ses points lorsque l'on s'éloigne de l'*Anthologie Palatine*, cette définition peut s'appliquer à la majorité des énigmes que l'Antiquité nous a transmises et nous l'accepterons dans le cadre de notre étude. Peut-être faut-il encore, pour cerner notre sujet et coller au mieux aux conceptions anciennes, insister sur la reconnaissance de critères formels (brièveté, codes énonciatifs). En effet, dans la recherche récente, la notion d'énigme est souvent étendue à toutes sortes de textes dans lesquels on suppose une dissimulation ou un sens caché. Par exemple, on a pu percevoir une *mentula* derrière le moineau de Catulle[45] ; l'empereur Caracalla derrière le héros de l'*Historia Apollonii regis Tyri*[46] ; Jésus Christ derrière le cochon du *Testamentum Porcelli*[47]. Si l'on suit ces interprétations, on peut effectivement considérer que de tels textes, comme les énigmes, « montrent une chose et en signifient une autre » par le biais d'analogies latentes. Toutefois ce type de dissimulation ludique et trompeuse n'adopte pas les formes traditionnelles de l'énigme et ne correspond peut-être pas à l'idée que les Grecs et les Latins se faisaient d'une αἴνιγμα/*aenigma* au sens propre.

I.A.1.f. *Autres appellations*

Le caractère général du terme français « devinette », employé par Hesbois, ou du terme anglais « riddle », employé par Luz (*supra*), ne va pas sans soulever un problème de dénomination qui existait déjà dans l'Antiquité. En effet, αἴνιγμα/*aenigma* n'est pas le seul terme par lequel les anciens nommaient ce que nous appellerons, au sens large, le jeu énigmatique : citons, entres autres, les mots γρῖφος/*griphus*, πρόβλημα, ζήτημα/*zetema*, *scirpus*[48], *ambages* ou plus simplement *quaestio*. Si ces dénominations diffèrent de l'αἴνιγμα par l'étymologie, il peut cependant s'avérer difficile de les distinguer de celle-ci dans le type d'énoncé qu'elles impliquent ou dans la nature de la réflexion qu'elles proposent[49]. Par exemple, l'une de nos principales sources d'énigmes antiques, à savoir le livre XIV de l'*Anthologie Palatine*, transmet, en réalité, ses énoncés sous le nom de γρῖφοι (le manuscrit donne γρήφα, que l'on corrige facilement[50]). Dans sa première occurrence (Ar. *Vesp*. 20), le terme γρῖφος renvoie bien à une énigme. Or Athénée (*Deipn*. X, 448b-459c), d'après le Περὶ γρίφων perdu de

[44] Luz (2013), p. 98.
[45] Voir dernièrement Thomas (2021), pp. 63-64 ; sur l'histoire de cette interprétation, Jones (1998).
[46] Voir Mastrocinque (2019).
[47] Voir Aubert (2005).
[48] Nous reviendrons ultérieurement sur les métaphores qu'impliquent les termes γρῖφος (« filet ») et *scirpus* (« jonc ») : cf. II.A.2.a.
[49] Voir Monda (2016), pp. 136-137.
[50] Voir Buffière (1970), p. 33.

Cléarque de Soles (IV^e^ siècle avant notre ère), définit le γρῖφος de manière très large : « le griphe est un problème ludique qui enjoint de trouver l'objet qu'il propose au moyen d'une recherche et par la réflexion, et que l'on énonce en vue soit d'une récompense, soit d'un gage[51] ». Le même auteur répertorie parmi les γρῖφοι toutes sortes de jeux d'esprit pratiqués lors des banquets, c'est-à-dire non seulement des αἴνιγματα, mais aussi des jeux de lettres, de métrique ou de mémoire qui ne sont jamais directement nommés en tant qu'énigmes, par exemple : composer un lipogramme ; composer un poème selon certaines contraintes métriques ; énumérer des personnages de la guerre de Troie ; énumérer des vers d'Homère qui commencent et se terminent par la même lettre, ou dont la première et la dernière syllabes, une fois assemblées, forment le nom d'un homme. L'énigme aurait donc plutôt été, pour Cléarque, une sous-catégorie du griphe[52], au sens où toute αἴνιγμα semble pouvoir être appelée un γρῖφος, mais où tout γρῖφος n'est pas nécessairement une αἴνιγμα. Cette distinction reste compatible avec d'autres définitions du griphe, comme celle de Suétone : « on appelait griphes les questions énigmatiques que l'on proposait dans les banquets[53] ». Elle expliquerait donc, a priori, que les énigmes de l'*Anthologie Palatine* soient transmises sous le nom de γρῖφοι. Cela justifierait aussi, par exemple, qu'Aulu-Gelle puisse compter parmi les *griphi* des problèmes logiques (sorites, etc.) qui ne sont nulle part appelés énigmes[54].

Cependant, à partir du II^e^ siècle de notre ère, certains témoignages grecs cherchent à distinguer théoriquement l'αἴνιγμα du γρῖφος selon d'autres critères : soit par une idée d'enjeu (lors des banquets, l'énigme serait un simple divertissement, tandis que le griphe serait une occupation plus sérieuse[55]), soit par une notion de difficulté (le griphe serait une énigme difficile, et donc une sous-catégorie de l'énigme[56]), soit par des critères formels (l'énigme serait un énoncé immédiatement identifiable comme obscur et incompréhensible, tandis que le griphe, énoncé a priori clair, contiendrait une ambiguïté latente[57]). Or tout cela ne se vérifie pas nécessairement dans les textes conservés : les

[51] Ath. *Deipn*. X, 448c = Cléarque, fr. 86 Wehrli : γρῖφος πρόβλημά ἐστι παιστικόν, προστακτικὸν τοῦ διὰ ζητήσεως εὑρεῖν τῇ διανοίᾳ τὸ προβληθὲν τιμῆς ἢ ἐπιζημίου χάριν εἰρημένον [trad. BERRA (2008), p. 534].

[52] Voir BERRA (2008), pp. 507-512. Dans l'histoire de la distinction entre αἴνιγμα et γρῖφος, il faut noter les contributions d'OHLERT (1912), pp. 17-22, et d'EHLERS (1867).

[53] Suet. Περὶ Παιδιῶν 3 Taillardat : γρῖφους ἐκάλουν αἰνιγματώδη ζητήματα ἅπερ ἐν τοῖς συμποσίοις προϋβαλλον [trad. Berra (2008), p. 474].

[54] Gell. I, 2, 4.

[55] Poll. *Onom*. VI, 107-108.

[56] Voir DELLA BONA (2013), p. 170, avec Choerob. *Orthogr*. 188, 11 Cramer ; *Et. Magn.* 241, 35-37 ; Herodian. III, 2, 429, 5 Lentz ; Eust. *Comm. ad Od*. II, 281, 12.

[57] Voir DELLA BONA (2013), pp. 169-172, avec *Schol. Aristid.* III, 509 Dindorf ; LUZ (2013), pp. 96-98, avec *Schol*. *in Lucianum*, *Vit*. *auct*. 14 ; BERRA (2008), p. 485 : « cette distinction a un critère pragmatique et psychologique. Les deux formes énigmatiques sont des énoncés possédant un double sens. Elles se différencient toutefois par l'effet de leur énonciation : l'obscurité de l'énigme est patente, l'interlocuteur reconnaît l'énoncé pour ce qu'il est et admet qu'il ne le comprend pas ; l'obscurité du griphe est latente, l'interlocuteur ne perçoit pas la nature de l'énoncé et croit le comprendre. En d'autres termes, l'énigme est l'indice d'elle-même, alors que le griphe est insidieux ».

deux termes peuvent souvent être utilisés comme synonymes et il arrive qu'un même énoncé soit qualifié d'énigme par un auteur, mais de griphe par un autre[58]. En fait, il est possible que la distinction la plus ancienne, à savoir celle que nous trouvons chez Cléarque (où l'énigme est une sous-catégorie du griphe), ait engendré une certaine confusion lexicale ; il est aussi possible que la notion d'énigme se soit élargie au fil du temps, intégrant des mécanismes ludiques issus d'autres sous-catégories du griphe (notamment certains jeux de lettres, qui n'apparaissent pas dans la typologie de Tryphon). Les frontières entre αἴνιγμα et γρῖφος se seraient alors peu à peu brouillées, d'où une volonté ultérieure de distinguer tant bien que mal ces deux termes, selon des critères qui ne se vérifient pas toujours dans l'usage.

En somme, la distinction entre αἴνιγμα et γρῖφος n'est pas toujours nécessaire. Dans la suite de notre étude, nous nous permettrons de nommer énigmes les énoncés qui correspondent à la définition de Luz, même s'ils nous ont été transmis sous une autre appellation. Nous expliquerons néanmoins l'emploi des termes spécifiques γρῖφος/*griphus*, ζήτημα/*zetema*, *quaestio* (etc.) lorsque celui-ci pourrait prêter à confusion.

I.A.2. L'énigme littéraire : survol historique

I.A.2.a. *Énoncés obscurs, origines obscures*

> « À l'origine, l'énigme (…) désigne un jeu d'esprit mettant à l'épreuve la sagacité d'un interlocuteur auquel il est demandé de répondre à une interrogation dont le sens est caché sous une image, une parabole ou une métaphore. Or (…) les spécialistes de littérature en ont repéré de nombreux exemples dans les écrits les plus anciens de l'humanité, tels ceux de Sumer et d'Assyrie à partir du III^e^ millénaire avant notre ère. C'est dire que l'énigme s'enracine dans la culture ancestrale de l'humanité, où elle constitue d'abord une joute oratoire plus ou moins sophistiquée, avant de devenir un véritable jeu poétique ou littéraire[59] ».

Les origines de l'énigme, en tant que pratique ludique, se confondent probablement avec celles du langage et il ne nous appartient pas d'en esquisser une histoire en amont de l'Antiquité gréco-romaine. Cependant, même en restreignant notre survol aux sources littéraires grecques et latines, dresser une histoire de l'énigme se heurte rapidement à diverses difficultés. Outre les problèmes de définition entrevus plus haut, qui peuvent considérablement étendre ou restreindre le champ de recherche, il faut noter que les énigmes conservées dans les deux langues représentent un matériel souvent anonyme qui ne peut être rattaché à une origine précise. Ainsi la plus célèbre d'entre elles, à savoir celle qui fut soumise par la Sphinge à Œdipe[60], tient du mythe et se montre relativement difficile à

[58] Par exemple, la même description de la pose d'une ventouse est qualifiée d'αἴνιγμα par Aristote (*Poétique*, XXII, 1458a, 21-28), mais de γρῖφος par Athénée (*Deipn*. X, 452b). Voir BERRA (2008), p. 508.
[59] ROESSLI (2007), pp. 77-78.
[60] Sur cette énigme, voir SCHNEIDER (2020), pp. 863-936 ; BETA (2016), pp. 6-9 ; 29-30 ; MONDA (2016), pp. 131-133 ; KATZ (2006).

dater. Katz propose de reconstruire la préhistoire de l'épisode à partir d'une racine proto-indo-européenne **(s)p^{h}iK-(i-)* qui lierait le terme *Sphinx* au problématique hapax sanskrit *upaspíjam*, que Katz traduit littéralement par « lap-buttock » (parallèlement au sanskrit *sphij-* ou au grec φίκις : « fesse, anus »), mais qui renverrait par extension à « an iconic riddle-word, referring to a trick or double-edged query while itself actually being in form a two-sided puzzle[61] ». La Sphinge, en tant que personnage, se serait alors construite comme une incarnation de l'activité énigmatique. Le manque de sources nous invite à considérer cette interprétation avec beaucoup de prudence ; et, que cette étymologie soit plausible ou non, elle semble dans tous les cas avoir été oubliée en Grèce archaïque et classique. Les plus anciennes évocations d'Œdipe et de la Sphinge remontent à Homère et à Hésiode[62], mais ceux-ci ne les lient pas à une quelconque énigme. On trouve chez Hésiode (*Op*. 533), indépendamment de la légende thébaine, la description d'un « être à trois pieds (τρίπους) dont le dos est brisé et dont le front regarde le sol », c'est-à-dire d'un vieillard s'appuyant sur un bâton, élément important de l'énigme soumise à Œdipe (*infra*) ; mais observée dans son contexte hésiodique, l'image apparaît comme une métaphore relativement compréhensible et il est difficile de savoir si une énigme plus complexe, impliquant quatre, deux puis trois pieds, était déjà diffusée à l'époque. L'image d'une Sphinge productrice d'énigmes n'apparaît qu'à partir de la seconde partie du VI^e siècle dans l'iconographie[63]. Le contenu de l'énoncé ne se reconstruit alors que par fragments : on lit, sur un vase daté de 520/510, ΤΕΤΡΑΠΟΥΝ ΟΥ et ΚΑΙ ΤΡ[[64], puis, sur une célèbre céramique à figures rouges datée de 470, les mots ΚΑΙ ΤΡΙ[ΠΟΝ][65] ; parallèlement, un fragment de l'*Œdipe* d'Euripide montre les mots [δί]πουν τι τρίπο[υν][66]. Pindare évoque l'énigme de la Sphinge, mais le fragment conservé n'en donne pas le contenu[67]. Nous ne trouvons alors notre première version complète de cette énigme qu'au IV^e siècle, dans les Τραγῳδούμενα d'Asclépiade de Tragilos, qui la donne en ces termes (selon Athénée, *Deipn*. X, 456b)[68] :

> Ἔστι δίπουν ἐπὶ γῆς καὶ τετράπον, οὗ μία φωνή,
> καὶ τρίπον, ἀλλάσσει δὲ φύσιν μόνον ὅσσ' ἐπὶ γαῖαν
> ἑρπετὰ γίνονται καὶ ἀν΄ αἰθέρα καὶ κατὰ πόντον·
> ἀλλ΄ ὁπόταν πλείστοισιν ἐρειδόμενον ποσὶ βαίνῃ,
> ἔνθα τάχος γυίοισιν ἀφαυρότατον πέλει αὐτοῦ.

[61] KATZ (2006), p. 164.
[62] Hom. *Il*. XXIII, 679-680 ; *Od*. XI, 271-280 ; Hes. *Theog*. 326 ; *Op*. 163.
[63] Voir MORET (1984), pp. 1-75 ; *LIMC* VII, s. v. *Oidipous* nn° 40 et 46 (vers 540-530 avant notre ère).
[64] C'est la lecture de MORET (1984), p. 40. Il s'agit d'un vase conservé à Bâle, Coll. Cahn 855 ; *LIMC* VIII, s. v. *Sphinx* n° 184.
[65] Objet conservé au Musée du Vatican, inv. 16541 ; *LIMC* VII, s. v. *Oidipous* n° 19.
[66] E. *Oed*. fr. 83 Austin = fr. 2 Jouan-Van Looy ; voir MONDA (2012), pp. 119-121.
[67] Fr. 177d Snell : αἴνιγμα παρθένοι ἐξ ἀγριᾶν γνάθων (« l'énigme [provenant] des mâchoires de la vierge cruelle »).
[68] On trouve une version très similaire de cette énigme en *AP* XIV, 64.

Il y a sur terre un être bipède, quadrupède et tripède, qui n'a qu'une seule voix ; il est le seul à changer de nature parmi les créatures qui rampent sur la terre ou se meuvent dans l'air ou la mer. Mais quand il marche en s'appuyant sur plus de pieds, c'est là que la célérité de ses membres devient la plus faible.

Selon Diodore de Sicile et le Pseudo-Apollodore, qui en donnent des versions synthétiques[69], cette énigme a pour solution l'homme : en effet, celui-ci rampe à quatre pattes en son très jeune âge, se tient sur ses deux pieds à l'âge mûr et s'appuie sur une canne dans ses dernières années. Cet énoncé était suffisamment célèbre pour que le comique Anaxilas en propose une version parodique et obscène[70]. Selon le récit du Pseudo-Apollodore, la Sphinge était inspirée par une Muse lorsqu'elle prononça son énigme : pour nous, cela revient à en faire un énoncé anonyme que nous ne pouvons dater que par supposition. Notons encore que d'autres énigmes ont été rattachées à la fable œdipienne. Ainsi Théodecte de Phasélis (IV^e^ siècle) avait lui-même composé une tragédie intitulée *Œdipe* dans laquelle on lisait : « ce sont deux sœurs, dont l'une engendre l'autre, qui à son tour en est engendrée[71] ». Cette énigme a pour solution le jour et la nuit.

Bien d'autres énigmes anonymes liées au divin, au mythe ou à la légende s'avèrent difficiles à dater. Ainsi, selon une tradition attestée dès Héraclite (fr. 83 Diano = fr. 56 Diels-Kranz), mais probablement plus ancienne encore, Homère fut incapable de résoudre l'énigme ὅσα εἴδομεν καὶ ἐλάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν, ὅσα δὲ οὔτε εἴδομεν οὔτ' ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν (« ce que nous avons vu et pris, nous l'abandonnons ; ce que nous n'avons ni vu ni pris, nous l'emportons »). Cette énigme est restée célèbre et fut même adaptée en latin par Symposius : nous lui consacrerons une analyse à part entière[72]. Certains oracles énigmatiques posent aussi des problèmes de datation. Nous avons vu que Tryphon citait un oracle en exemple d'homonymie ; similairement, le livre XIV de l'*Anthologie Palatine* conserve des oracles qui, s'ils ne proposent pas toujours de deviner quelque chose, empruntent souvent un langage métaphorique qui les rapproche de l'énigme[73]. Dans les récits historiques, de tels oracles ambigus sont généralement liés à des événements datables ; toutefois ces énoncés étaient souvent forgés a posteriori et pouvaient même fournir une matière à l'invention des poètes[74]. Notons que Cicéron (*Diu.* II, 56) mettait déjà en cause l'historicité d'oracles transmis par Hérodote et citait

[69] Diod. IV, 64 : τί ἐστι τὸ αὐτὸ δίπουν, τρίπουν, τετράπουν· ; Ps-Apol. *Bibl*. II, 5, 8 : τί ἐστιν ὃ μίαν ἔχον φωνὴν τετράπουν καὶ δίπουν καὶ τρίπουν γίνεται·

[70] Anaxil. fr. 22, 22-26 K.-A. = Athen. *Deipn*. XIII, 558d. L'épigrammatiste Nicarque (I^er^ s. de notre ère) proposera également une version obscène de cette énigme (*P. Oxy.* 4502, vv. 30-7, édité par PARSONS 1999).

[71] Εἰσὶ κασίγνηται διτταί, ὧν ἡ μία τίκτει τὴν ἑτέραν, αὐτὴ δὲ τεκοῦς΄ ὑπὸ τῆσδε τεκνοῦται. Ce fragment est transmis par Athénée, *Deipn*. X, 451f-452a. Sur les énigmes de Théodecte, voir MONDA (2000).

[72] Cf. II.A.5.

[73] Sur les oracles conservés dans l'*Anthologie Palatine* et leur rapport à l'énigme, voir RAINART (2014), pp. 222-234 ; sur les liens plus généraux entre énigme et oracle, voir BETA (2016), pp. 145-219.

[74] Voir ROUGEMONT (2005). On trouve par exemple des oracles fictifs chez Lucain : voir DEHON (1989).

comme exemple d'invention poétique un vers ambivalent qu'Ennius fait prononcer à l'oracle delphique : *aio te, Aeacida, Romanos uincere posse* (*Ann*. 167 Skutsch = 179 Vahlen).

Plus généralement, certains contextes propres à la composition et à la transmission d'énigmes sont liés à l'oralité et favorisent en cela très tôt l'anonymat des sources[75]. Par exemple, comme on l'a dit, l'échange d'énigmes était une activité prisée lors des banquets[76] : les énoncés ainsi produits ne faisaient vraisemblablement pas l'objet de publications immédiates sous forme de livres, mais pouvaient survivre bon gré mal gré par voie orale, jusqu'à une hypothétique rédaction ultérieure. On tend à accepter que de nombreuses énigmes conservées dans la littérature, comme celles de l'*Anthologie Palatine*, ont en réalité une origine populaire ; cependant les interactions entre tradition populaire et tradition littéraire, ou entre culture orale et culture écrite, sont certainement plus complexes[77]. Ces diverses mises en garde émises, nous nous bornerons à un survol concis – et en aucun cas exhaustif – de l'énigme littéraire grecque, puis latine[78].

I.A.2.b. *Sources grecques*

On ne trouve pas chez Homère d'énigmes à proprement parler, bien que certaines descriptions de phénomènes extraordinaires s'en rapprochent par quelques aspects[79] ou que certains passages aient pu, déjà dans l'Antiquité, être lus de manière allégorique : ainsi, Aristote (*Aporemata Homerica*, fr. 175 Rose) voyait dans le bétail d'Hélios (*Od*. XII, 127 sq.), qui compte sept troupeaux de cinquante têtes, une référence au nombre de jours dans l'année lunaire. Hésiode, à notre sens, ne présente pas davantage d'énigmes, même si nous avons vu avec Tryphon que certaines de ses phrases pouvaient être considérées comme telles. Plus tard, le *Certamen Homeri et Hesiodi* (texte grec de l'époque d'Hadrien, mais dont il existait une version antérieure, déjà connue d'Aristophane[80]) mettra en scène un échange de questions entre les deux poètes. À notre sens, ces questions ne sont pas des énigmes ; mais le paradoxe des poux, transmis en fin d'ouvrage (l. 328 Allen), en est une.

[75] Sur l'énigme comme genre oral, voir POTAMITI (2015).
[76] Sur la pratique de l'énigme en contexte symposiaque, voir BETA (2016), pp. 44-63 ; (2009).
[77] Voir TUPPER (1903). On peut aussi comparer certaines des observations de JEDRKIEWICZ (2017) à propos de l'origine supposément populaire des fables ésopiques.
[78] On trouvera des développements plus complets dans les monographies de SCHNEIDER (2020) ; BETA (2016) ; BERRA (2008) ; OHLERT (1912). Voir aussi les articles de MONDA (2016) ; POLARA (1993) ; SCHULTZ (1920) ; les synthèses de LEARY (2014), pp. 10-12 ; BERGAMIN (2005), pp. XVII-XVIII ; WOLFF (2001), pp. 331-332 (monde latin uniquement) ; OHL (1932), pp. 209-210 ; (1928), pp. 9-13.
[79] Voir LOMABRDI (2015), avec *Od*. X, 82-86 (à propos de la durée du jour au pays des Lestrygons).
[80] Sur l'origine ancienne de ce *Certamen*, voir notamment ROSEN (2004), pp. 297-300.

Les premiers auteurs d'énigmes reconnus sont Cléobule de Lindes, qui fut l'un des sept Sages (VII^e^-VI^e^ siècles)[81], et sa fille Cléobuline (aussi appelée Eumétis), dont l'historicité est toutefois contestée[82]. Nous n'avons conservé sous leurs noms que quelques énoncés transmis notamment par Diogène Laërce (I, 89-91), Plutarque (*Conu. sept. sap.* 5) ou l'*Anthologie Palatine*. On lit dans celle-ci un poème attribué à Cléobule (XIV, 101) :

> Εἷς ὁ πατήρ, παῖδες δυοκαίδεκα: τῶν δὲ ἑκάστῳ
> παῖδες δὶς τριήκοντα διάνδιχα εἶδος ἔχουσαι:
> αἱ μὲν λευκαὶ ἔασιν ἰδεῖν, αἱ δ᾽ αὖτε μέλαιναι:
> ἀθάνατοι δὲ τ᾽ ἐοῦσαι, ἀποφθινύθουσιν ἅπασαι.

Un seul père, douze enfants ; à chacun d'eux, deux fois trente filles, mais d'apparence différente ; les unes sont blanches, les autres noires. Bien qu'immortelles, toutes ont leur fin.

Le « père » est l'année ; ses « enfants » sont les mois et leurs « filles » sont les jours et les nuits qui les composent. Selon Diogène Laërce (I, 89), dont la source serait le Περὶ ποιητῶν de Lobon d'Argos (fr. 6 Garulli), Cléobule aurait composé des griphes, ou plus précisément des énigmes, jusqu'à hauteur de trois mille vers : on lit chez lui ἐποίησεν ἄσματα καὶ γρίφους εἰς ἔπη τρισχίλια, mais ἄσματα pourrait être une corruption d'αἴνιγματα[83]. L'information n'est pas nécessairement fiable (*infra*), mais les noms de Cléobule et Cléobuline resteront associés à l'énigme durant toute l'Antiquité, du moins dans le monde grec.

Athénée préserve de nombreuses anciennes énigmes grecques dans le dixième livre des *Deipnosophistes* (448b-459c). Les plus vieilles d'entre elles remontent au VI^e^ ou V^e^ siècle avant notre ère (Théognis de Mégare, Simonide de Céos), mais la plupart sont tirées de textes dramatiques du IV^e^ siècle, en particulier de la Comédie moyenne (Antiphane, Alexis, Anaxandridès, Diphile, Eubule)[84]. Athénée, sous l'autorité de Cléarque, nous permet aussi d'attribuer à un certain Panarcès (du reste inconnu) l'énigme de l'eunuque et de la chauve-souris que nous avons vue chez Tryphon et que Platon cite anonymement (*Rep*. 479b).

L'usage d'énigmes dans la Comédie moyenne n'est peut-être pas sans rapport avec un autre genre qui lui est contemporain : le dithyrambe, réputé peu compréhensible et cultivant un langage métaphorique qui le rapproche de l'énigme[85]. Nous pourrions aussi parler d'un véritable style énigmatique dans l'*Alexandra* de Lycophron (IV^e^-III^e^ s.), poème présenté comme la prophétie tenue

[81] Sur Cléobule et l'énigme, voir BETA (2016), pp. 30-32.
[82] Sur l'historicité de Cléobuline, voir MATELLI (1997).
[83] Voir KWAPISZ (2013), p. 151, n. 13 : cette conjecture est appuyée par la paraphrase latine médiévale de Diogène Laërce que l'on trouve dans le « Pseudo-Burley », où l'on lit *scripsit autem de enigmaticis questionibus libros trium milium carminum*.
[84] Sur les énigmes du théâtre grec et latin, voir MONDA (2012).
[85] Voir LEVEN (2013).

par Cassandre au sujet des malheurs futurs des Grecs et des Troyens. Dans son prologue, Lycophron définit lui-même les paroles de Cassandre comme des énigmes rappelant l'ombre du Sphinx (vv. 7-11). On observe dans ce texte un obscurcissement systématisé du propos : par exemple, les noms propres (toponymes, théonymes, anthroponymes) sont évités et remplacés par des descriptions difficiles ou par des métaphores allusives[86].

Les fables attribuées à Ésope ne présentent pas d'énigmes à proprement parler, mais on en trouve dans la *Vie d'Esope*, dont la première version (dite G)[87] pourrait dater du II^e^ siècle de notre ère. Ésope y est alors présenté comme un personnage habile à la résolution d'énigmes[88].

Le papyrus *P. Louvre* inv. 7733 v. a préservé le témoignage unique de l'exégèse antique d'une énigme littéraire : on y trouve une épigramme anonyme de six vers, décrivant avec ambiguïté une huître, suivie d'un important commentaire touchant à la fois à la critique esthétique et à l'étude philologique[89]. Le poème date vraisemblablement de l'époque hellénistique ; Lasserre a proposé de l'attribuer à Philétas de Cos[90]. Le commentaire, quant à lui, semble plus tardif (I^er^ s. avant notre ère ou I^er^ s. de notre ère). La nature énigmatique de cette épigramme a été remise en cause car celle-ci est précédée d'un titre, ὄστρειον, « qui rend inutile la recherche d'une solution[91] » ; toutefois il est possible que la présence de ce titre sur le papyrus ne retranscrive pas le projet initial de l'auteur du poème, mais soit le fait d'un intermédiaire, sinon du commentateur lui-même[92].

Enfin, notre source la plus vaste d'énigmes grecques est le livre XIV de l'*Anthologie Palatine*, qui réunit plus de cinquante épigrammes énigmatiques. Seules deux d'entre elles n'y sont pas anonymes : XIV, 63 est attribuée à Mésomède de Crète (IV^e^ siècle avant notre ère) et XIV, 101 à Cléobule, comme on l'a vu. Le reste est souvent de datation difficile et il est très possible que de nombreux poèmes soient tardifs, dans la mesure où la compilation a été effectuée à l'époque byzantine. On connaîtra d'ailleurs d'autres plus petites collections d'énigmes byzantines, comme celles qui sont attribuées à Michel Psellos, à Basile Megalomytes ou à Aulikalamos (regroupées dans l'édition de Boissonade), ou encore celle que l'on attribue à Eustathios Makrembolites (éditée par Treu) et à laquelle Manuel Holobolos a ajouté des solutions en vers[93].

[86] Voir CUSSET & KOLDE (2013) ; KWAPISZ (2013), p. 165. L'obscurité de ce texte est commentée dès l'Antiquité, puis au cours de la période byzantine : voir BERRA (2009).
[87] C'est le texte édité par PAPATHOMOPOULOS (2010).
[88] Sur Ésope et l'énigme, voir KONSTANTAKOS (2011) et (2010).
[89] Sur ce poème et son commentaire antique, voir notamment MARTIS (2018) et (2013) ; LASSERRE (1975).
[90] Voir LASSERRE (1975), pp. 167-174.
[91] LASSERRE (1975), p. 165.
[92] Voir MARTIS (2018), pp. 34-35.
[93] Voir BETA (2014), pp. 237-239 ; les éditions de BOISSONADE (1831), pp. 429-455 ; TREU (1893).

I.A.2.c. *Sources latines*

L'énigme est encore moins représentée dans la littérature latine conservée. Plaute propose occasionnellement des formulations énigmatiques (*Cist*. 604 : *non ex uxore natam uxoris filiam*), parfois aussi à travers des jeux de lettres (*Aul*. 326-327 ; *Rud*. 1304-1306)[94]. Cicéron rapporte deux énigmes dans son *De diuinatione* (II, 166), dont l'une est du tragédien Pacuvius (II^e^ siècle avant notre ère). L'énigme anonyme sur le dieu *Terminus*, citée plus haut, était déjà connue de Varron (d'après Gell. XII, 6, 2). Virgile présente dans sa troisième *Bucolique* deux énigmes (vv. 104-107) dont la première est restée célèbre pour son caractère insoluble :

> dic quibus in terris, et eris mihi magnus Apollo,
> tris pateat caeli spatium non amplius ulnas ?

Dis-moi dans quelles terres, et tu seras pour moi le grand Apollon, l'espace du ciel ne dépasse pas trois coudées ?

Quintilien (*Inst*. VIII, 6, 52-53) dit que la solution de cette énigme est connue à son époque, mais ne la donne pas ; à la fin du III^e^ siècle, le grammairien Sacerdos donne pour solution l'embouchure d'un puits (*GL* VI, 462, 19–24). Le commentaire de Servius (*Comm. in Buc.* III, 105) présente trois possibilités, dont l'une repose sur l'homonymie du mot *caeli* (selon qu'on le rattache à *caelum* ou à *Caelius*) ; celui de Junius Philargyrius (*Expl. in Buc*. III, 104 sq.) en transmet encore davantage. Cette énigme stimule toujours nos contemporains qui ont proposé ici diverses solutions[95].

Les *Fastes* d'Ovide montrent le roi Numa confronté aux paroles ambiguës de Jupiter (III, 339-342) et de Faunus (IV, 662-676). On trouve aussi quelques énigmes dans le *Satyricon*, au cours de l'épisode du banquet de Trimalcion (56, 7-9 et 58, 7) : certaines y sont données sous formes d'*apophoreta*[96].

Parce qu'elle est souvent brève et versifiée, l'énigme a, par nature, de nombreux points de contact avec l'épigramme. Le livre XIV de l'*Anthologie Palatine* nous montre l'énigme comme une ramification thématique du genre, au même titre que l'épigramme érotique (livre V), votive (livre VI) ou sépulcrale (livre VII). Notons aussi que l'épigramme, dans certaines de ses spécificités structurelles, favorise des mécanismes qui la rapprochent de l'énigme. Ainsi le concept de pointe, observable à partir de l'épigrammatiste grec Lucillius (I^er^ s. de notre ère) et canonisé dans la tradition latine par Martial[97], vise souvent à ménager en fin de poème une révélation, un contraste ou un effet de surprise allant à

[94] Voir MONDA (2012), pp. 114-115.
[95] Voir le commentaire de Traina dans CUCCHIARELLI & TRAINA (2012), pp. 234-235 ; on peut aussi relever les solutions de DIX (1995) et CAMPBELL (1982).
[96] Voir BIVILLE (2005), p. 64.
[97] Sur Lucillius, le caractère innovant de sa production épigrammatique et son influence sur Martial, voir SULLIVAN (1991), pp. 85-90 ; BURNIKEL (1980) ; JAY (1973), p. 249. Sur le développement formel de la pointe chez Martial, voir par exemple LAURENS (1989), pp. 337-349.

l'encontre de la situation jusqu'alors décrite, ou éclairant un propos qui, dans un premier temps, était obscur. En cela, il arrive que l'épigramme, chez Martial, décrive simultanément deux réalités, ou décrive par périphrases un sujet qui n'est pas nommé[98]. Ainsi, dans le poème Mart. II, 33, la pointe génère – et, simultanément, résout – une énigme implicite[99] :

Cur non basio te, Philaeni ? Calua es.
Cur non basio te, Philaeni ? Rufa es.
Cur non basio te, Philaeni ? Lusca es.
Haec qui basiat, o Philaeni, fellat.

Pourquoi je ne t'embrasse pas, Philaenis ? Tu es chauve. Pourquoi je ne t'embrasse pas, Philaenis ? Tu es rousse. Pourquoi je ne t'embrasse pas, Philaenis ? Tu es borgne. Celui qui embrasse ça, Philaenis, il suce !

Le poème montre a priori une femme, mais cache une *mentula* ; le terme *fellat* force le lectorat à relever ce qui n'était alors qu'une analogie latente. Nous retrouvons donc ici certains des traits constitutifs de l'énigme que nous avons relevés chez les grammairiens latins. Cette épigramme ne diffère d'une énigme que parce qu'elle se résout d'elle-même (que peut-on *fellare*, sinon une *mentula* ?). Plus généralement, chez Martial, de nombreuses pointes demandent au lectorat de suppléer une réflexion qui n'est pas ouvertement énoncée ; d'autres reposent sur des jeux de mots (par exemple Mart. III, 78) qui ne sont pas étrangers à l'énigme[100]. Enfin, certains poèmes des *Xenia* et des *Apophoreta* se rapprochent de petites énigmes en ce qu'elles présentent des objets se décrivant à la première personne. Ces deux dernières œuvres ne seront pas sans influence sur les *Aenigmata* de Symposius (*infra*).

On trouve plus tardivement quelques énigmes dans les lettres d'Ausone (Auson. XXVII, 13, 71-77 et 14b, 48-52 Green), mais c'est généralement son *Griphus ternarii numeri* qui retient l'attention en tant qu'œuvre énigmatique. Cependant le terme *griphus* nous semble ici devoir être considéré dans son sens étendu, et non au sens d'énigme à proprement parler, car l'œuvre ne dessine pas réellement de question à laquelle il faudrait répondre. Cela n'a pas empêché plusieurs commentateurs d'y chercher un sens caché[101]. Enfin, d'autres genres plus tardifs présentent des affinités avec l'énigme. L'un d'eux est celui du dialogue sous forme de questions et de réponses : notons l'anonyme *Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti Philosophi* (III^e^ siècle ?)[102] et, au Moyen Âge, la *Disputatio Pippini regalis et*

[98] Sur l'aspect énigmatique de certaines épigrammes de Martial, voir WOLFF (2020), p. 68 et (2010), p. 162 ; ROSATI (2018) ; LEARY (2001), p. 57 ; MUÑOZ JIMÉNEZ (1985).
[99] Voir PLASS (1985), p. 198. Sur cette épigramme, voir plus généralement WILLIAMS (2004), p. 127-129.
[100] De nombreux exemples de jeux de lettres relevés dans les épigrammes grecques par BETA (2021) peuvent aussi être apparentés à des énigmes.
[101] Sur le la nature énigmatique du *Griphus ternarii numeri* et le possible sens du mot *griphus* dans ce contexte, voir LOWE (2013).
[102] Sur la datation de l'*Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti Philosophi*, voir l'édition de DALY & SUCHIER (1939), pp. 75-79.

nobilissimi iuuenis cum Albino scholastico, composée par Alcuin (VIII^e^ siècle). L'énigme est aussi très présente dans notre principal représentant du roman latin tardif : l'*Historia Apollonii regis Tyri* (fin du V^e^ siècle), sur laquelle nous reviendrons.

Notons encore que le terme *aenigma* acquerra une certaine importance dans l'exégèse biblique latine[103], notamment sous l'influence de Paul, I *Cor*. 13, 12 (*uidemus nunc per speculum in aenigmate*), commenté, entre autres, par Augustin (*Trin*. XV, 8, 14 sq.). L'énigme devient alors un moyen de révélation divine au sein du texte sacré ; toutefois Augustin explique la notion d'énigme de la même manière que les autres grammairiens de son temps, c'est-à-dire comme une allégorie obscure.

I.A.3. La constitution d'un genre

I.A.3.a. *D'anciens livres d'énigmes ?*

Il est difficile de déterminer à partir de quand l'énigme a pu, dans la culture gréco-latine, représenter un genre littéraire à part entière et susciter en ce sens de réelles entreprises auctoriales, c'est-à-dire la composition de livres constitués exclusivement d'énigmes[104]. En effet, nos sources dessinent un usage littéraire de l'énigme qui semble très souvent subordonné à des projets plus vastes. Comme nous l'avons vu au cours de notre survol historique, elle apparaît fréquemment dans divers types de textes, mais n'y joue généralement qu'un rôle accessoire : elle se montre tantôt comme un simple ornement du discours, tantôt comme un ressort narratif ou didactique (intégré plus ou moins étroitement à la trame d'un récit, d'un drame ou d'un traité), tantôt comme un sous-type de l'épigramme (notamment dans les livres de Martial), tantôt comme un objet d'étude (commenté par les antiquaires ou les théoriciens du langage). Le Περὶ γρίφων de Cléarque de Solès (IV^e^ siècle avant notre ère), dont témoigne Athénée, était un traité théorique sur les griphes au sens large, non un livre d'énigmes en tant que tel. Notre autre principale source d'énigmes antiques, à savoir le livre XIV de l'*Anthologie Palatine*, est une compilation assemblée par l'érudit byzantin Constantin Céphalas (X^e^ s.)[105] ; elle regroupe des énigmes pour la plupart anonymes, dont nous ne savons généralement rien du contexte de publication primitif. Certes, l'ensemble de cette *Anthologie* s'appuie sur des compilations antérieures et cela est aussi perceptible dans le livre XIV : par exemple, les séquences *AP* XIV 18-21 (où toutes les énigmes commencent par ε) et 22-23 (où les énigmes commencent respectivement par μ et ν) pourraient provenir d'une même compilation préalable, car elles manifestent un principe de classement alphabétique que l'on observe déjà dans la *Couronne* de

[103] Voir BERGAMIN (2005), p. XXXI.
[104] Voir FLORIDI (2019), pp. 364-369 ; MONDA (2016), pp. 133-134 ; KWAPISZ (2013).
[105] Voir BETA (2021).

Philippe, au I^er^ siècle de notre ère[106]. Mais s'il est possible que ces énigmes aient circulé assez tôt dans une même collection, cela ne prouve pas pour autant qu'elles aient été, en premier lieu, composées dans ce but.

Kwapisz a interrogé plusieurs pistes laissant entrevoir l'existence de recueils grecs d'énigmes à l'époque hellénistique ; nous nous limitons à en donner ici les principales conclusions[107]. On peut supposer, notamment à partir des témoignages de Diogène Laërce et d'Athénée[108], qu'un livre d'énigmes a circulé sous le nom de Cléobule et/ou de sa fille Cléobuline (VII^e^–VI^e^ siècle) ; nous conservons, on l'a dit, quelques énigmes qui leur sont attribuées. Cependant ces attributions ne sont pas systématiques : par exemple, l'énigme sur la ventouse, citée d'abord anonymement par Aristote[109], n'est attribuée à Cléobuline que dans ses attestations plus récentes. La somme de trois mille vers énigmatiques que Diogène Laërce attribue à Cléobule coïncide par ailleurs avec la longueur d'un rouleau à l'époque hellénistique et il serait possible que le livre de Cléobule ait en fait été une compilation bien postérieure à l'auteur, regroupant un matériel énigmatique disparate.

Athénée transmet trois énigmes attribuées à Simonide de Céos (VI^e^-V^e^ siècle)[110], mais il est peu probable que celles-ci aient pu circuler au sein d'un livre exclusivement énigmatique, notamment parce qu'elles ne trouvent de sens qu'en regard d'épisodes particuliers de la biographie de leur auteur : elles devaient donc faire partie d'un récit plus vaste.

Kwapisz suppose que le livre des Παίγνια de Philétas de Cos (IV^e^-III^e^ siècle)[111] était un réel livre d'énigmes. Le seul fragment de Philétas que nous rattachons avec certitude aux Παίγνια (fr. 8 Lightfoot = 25 Spanoudakis) est effectivement un poème qui répond aux critères de l'énigme, non sans y adjoindre une certaine subtilité dans l'allusion intertextuelle, notamment homérique ; il a fait l'objet d'interprétations très diverses[112]. D'autres fragments du même auteur, qui sont parfois rattachés aux Παίγνια par hypothèse, laissent aussi entrevoir la familiarité de Philétas avec l'énigme. Si nous suivons Kwapisz, alors nous trouverions ici la première attestation d'un livre d'énigmes dépendant d'une réelle entreprise auctoriale, par opposition aux démarches compilatrices. Cela reste toutefois très hypothétique.

---

[106] Voir KWAPISZ (2013), p. 164. Sur les sources d'*AP* XIV, voir aussi CAMERON (1993), pp. 207-216.
[107] Voir KWAPISZ (2013), pp. 148-160. Nous passons outre le développement que Kwapisz consacre à Simias de Rhodes (IV^e^-III^e^ s. avant notre ère), qui a composé divers poèmes pouvant s'inscrire dans la définition élargie du griphe (acrobaties métriques, *carmina figurata*) : il ne s'agit pas d'énigmes au sens propre.
[108] Diog. Laert. I, 89-91 ; Ath. *Deipn*. X, 448b-c.
[109] *Poétique*, XXII, 1458a, 21-28 ; cf. I.A.1.b.
[110] Athénée indique avoir tiré la première (*Deipn*. III, 125c) des Σύμμικτα de Callistrate ; les deux autres (*Deipn*. X, 456c-457a) du Περὶ Σιμωνίδου de Chaméléon.
[111] Sur Philétas de Cos, voir l'introduction de SPANOUDAKIS (2002), pp. 19-83.
[112] Voir le commentaire de SPANOUDAKIS (2002), pp. 318-327.

Enfin, l'*Alexandra* de Lycophron (IV^e^-III^e^ siècle) peut être perçue comme une somme de petites énigmes intégrées implicitement à une même narration ; mais elle n'est pas un recueil où chaque énigme aurait sa propre unité énonciative.

En somme, l'observation critique des sources grecques tend à montrer que les premiers livres d'énigmes sont nés d'une pratique compilatrice, non de réelles démarches auctoriales. Cela n'empêche pas que les recueils ainsi constitués aient pu circuler sous l'autorité d'une même figure (comme les livres attribués à Cléobule et/ou Cléobuline). Dès lors, il ne serait nullement impensable que des auteurs grecs aient voulu s'approprier le « genre » ainsi constitué et aient produit, par la suite, leurs propres livres d'énigmes. Malheureusement, nous n'en gardons aucune trace concrète et nous ne pouvons ici que formuler des hypothèses.

L'analyse des sources latines atteint encore plus vite ses limites. Jusqu'à l'Antiquité tardive, nous n'avons rien conservé, dans cette langue, qui s'apparente ne serait-ce qu'à une compilation d'énigmes. Le seul texte qui pourrait laisser supposer l'existence d'un genre énigmatique à part entière est un passage d'Apulée, dans lequel l'auteur énumère les genres qu'il pratique (*Flor*. IX, 27-28) :

> (…) poemata omnigenus apta uirgae, lyrae, socco, coturno, item satiras ac griphos, item historias uarias rerum, nec non orationes laudatas disertis nec non dialogos laudatos philosophis (…) tam graece quam latine, gemino uoto, pari studio, simili stilo.

(…) des poèmes de tous genres, appropriés à la baguette, à la lyre, au socque, au cothurne, tout comme des satires et des griphes ainsi que des œuvres historiques aux matières variées, sans oublier les discours chers aux gens éloquents ni les dialogues chers aux philosophes (…), aussi bien en grec qu'en latin, avec le même engagement, un zèle égal, un style semblable.

Rencontrer les griphes à l'intérieur d'un tel catalogue de genres littéraires est un fait unique. Ce témoignage doit toutefois être observé avec une très grande prudence[113]. Tout d'abord, le couple *satiras ac griphos* n'a été reconstruit que par l'*emendatio* : le manuscrit archétype (*Laurentianus* 68.2, dit *F*) transmet *satira sacreppus*, corrigé dans la *traditio uulgata*[114]. Ensuite, nous avons vu que le mot γρῖφος/*griphus* n'était pas toujours un strict équivalent de l'énigme, mais pouvait désigner des jeux littéraires plus variés (expérimentations métriques, composition de lipogrammes, etc.). Enfin, l'association de la satire et du griphe est difficile à interpréter. Elle pourrait avoir été motivée par le fait que la *satira*, genre considéré comme marginal et populaire, mais entièrement latin (Quint. X, 1, 93 : *satura quidem tota nostra est*), avait besoin d'une contrepartie – plus ou moins artificielle – en grec : d'ailleurs la forme latinisée *griphus* est demeurée très rare et véhicule probablement ici une

[113] Voir le développement de BERRA (2008), pp. 285-287, auquel nous empruntons nos arguments.
[114] L'édition critique la plus récente et la plus détaillée est celle de MARTOS (2015).

forte connotation hellénique. En somme, le passage ne permet pas d'affirmer qu'Apulée ait composé un livre d'énigmes en latin, ni qu'une tradition littéraire de l'énigme existait dans cette langue.

I.A.3.b. *Symposius et ses successeurs*

Il faut donc attendre l'Antiquité tardive pour trouver, à travers les *Aenigmata* de Symposius, la première attestation d'une pratique de l'énigme sous forme de réel projet auctorial[115]. Il s'agit d'un bref ouvrage latin de cent épigrammes énigmatiques de trois hexamètres chacune, précédées d'une *Praefatio* de quinze vers ; selon cette préface, l'œuvre serait le fruit de l'ivresse du poète lors d'un banquet de Saturnales. Les énigmes apparaissent classées par séquences thématiques en fonction des *lemmata*[116] qui en indiquent les solutions. Leurs sujets sont le plus souvent issus du monde quotidien (objets mobiliers et outils, phénomènes naturels, animaux, plantes, nourriture) et ne touchent que rarement aux créatures mythiques (*Aenig*. 29 ; 39), aux êtres humains (92-95) ou à l'immatériel (96-99). Néanmoins les énoncés, obscurs et paradoxaux, tendent à transformer ces sujets familiers en créatures irréelles. Les sujets s'expriment dans la plupart des cas à la première personne, sous-entendant la question « qui suis-je » ; en quelques occasions seulement, la description est impersonnelle. Les principes énigmatiques employés dans les différents poèmes ne diffèrent pas fondamentalement de ceux de l'*Anthologie Palatine* énumérés plus haut (métonymie et analogie ; double-sens et jeux de mots ; paradoxes ; allusions mythologiques ; représentation fantastique d'objets quotidiens ; jeux de lettres). À titre d'exemple, observons comment certains de ces principes sont utilisés dans l'épigramme 2, *Harundo* :

> [2] HARVNDO
> Dulcis amica dei, ripae uicina profundae ;
> suaue canens Musis, nigro perfusa colore ;
> nuntia sum linguae, digitis signata magistris.

ROSEAU. Douce amie d'un dieu, voisine de la rive profonde, chantant doucement pour les Muses, imprégnée d'une couleur noire, je suis messagère de la langue, marquée par les doigts des maîtres.

L'énigme joue ici sur différentes images suggérées par l'*harundo*[117] : l'épisode mythologique de la nymphe Syrinx aimée de Pan et changée en roseau (*dulcis amica dei*) ; le roseau dans son

[115] Nous nous bornons ici à une présentation succincte de l'ouvrage de Symposius et limitons volontairement les notes. Les questions et problèmes soulevés par le livre (identité et provenance de l'auteur ; datation ; structure de l'œuvre ; sources et influences littéraires ; principes de l'énigme symposienne ; tradition textuelle) seront développées plus loin : cf. I.B-D.

[116] Dans la suite de ce travail, nous emploierons indistinctement les termes *lemma* (favorisé par Leary, suivant la dénomination de Martial XIV, 2), *titulus* (utilisé par Bergamin, similairement à Mart. XIII, 3, 7) ou simplement « titre » pour désigner la solution qui accompagne l'énigme.

[117] Voir les commentaires de LEARY (2014) et de BERGAMIN (2005) *ad loc*.

environnement naturel (*ripae uicina profundae*) ; le roseau utilisé comme flûte (*suaue canens Musis*) ou comme instrument d'écriture (*nigro perfusa colore* / *nuntia sum linguae, digitis signata magistris*).

L'auteur ne semble pas toujours original, car certains de ses poèmes ne sont que des réélaborations d'énigmes antérieures ; on peut cependant observer qu'il fait preuve de créativité en les adaptant au format du tristique. La construction habile du recueil témoigne toutefois d'une volonté de présenter bien plus qu'un simple catalogue d'énigmes. Cela d'une part parce que le parcours proposé par le livre semble nous faire traverser un véritable « microcosme[118] » : en guidant le lectorat depuis les réalités les plus quotidiennes jusqu'aux mystères de la mort (la dernière énigme, *Monumentum*, évoque une pierre tombale), cette succession de poèmes renferme, d'une certaine manière, le monde en miniature. D'autre part parce que le livre manifeste une certaine conscience de sa nature d'objet littéraire : ainsi, les deux premières énigmes (*Graphium* et *Harundo*) renvoient aux instruments d'écriture, tandis que la dernière (*Monumentum*) apparaît comme une métaphore de l'œuvre. Notons aussi que la préface met en scène la composition des énigmes et que le poète s'y adresse directement à son *lector*. Le livre, qui s'inscrit également dans une certaine tradition épigrammatique (on y perçoit notamment l'influence des *Apophoreta* de Martial), reflète un travail poétique cohérent et conscient : en cela, il représente un ouvrage énigmatique dont nous ne connaissons aucun équivalent jusqu'alors. Souvent considéré comme un fondateur[119], Symposius semble poser les jalons d'un véritable genre.

Symposius sera en effet abondamment imité entre le VII^e^ et le VIII^e^ siècle : à cette époque, de nombreux recueils d'*Aenigmata* latines voient le jour dans le monde chrétien anglo-saxon[120]. Chacun d'eux est l'œuvre d'un auteur unique. Certaines pratiques issues de Symposius y deviennent des normes : ainsi, la plupart de ces recueils comptent aussi cent poèmes ; leur structure repose généralement sur des séries thématiques ; souvent on y observe un nombre fixe de vers par énigme ; le mètre employé est toujours l'hexamètre ; les sujets sont souvent hérités de Symposius ou s'en rapprochent ; les échos formels à Symposius sont fréquents[121] ; enfin, presque tous les auteurs ont maintenu l'usage des *lemmata*-solutions.

---

[118] C'est le terme employé par PAVLOVSKIS (1988) et repris par WOLFF (2010), pp. 160-162.

[119] SEBO (2013), p. 185 ; BERGAMIN (2005), p. XX : « nelle storie dell'enigmistica o nelle trattazioni sull'enigma antico Simposio è generalmente presentato come il fondatore di un genere. / Così per es. Ohlert, Schultz, Rossi, Bartezzaghi ».

[120] Sur cette tradition, voir WOLFF (2020), pp. 70-74 ; FARINA (2018), pp. 16-45 ; LOCKHART (2017), pp. 40-45 ; MAGGIONI (2012) ; SALVADOR-BELLO (2012a), pp. 14-24 et (2012b) ; VEYRARD-COSME (2011) ; BERGAMIN (2005), p. LVIII ; ORCHARD (2005) ; PAVLOVSKIS (1988) ; SCOTT (1979) ; DE MARCO & GLORIE (1968), p. 145-151 ; CHARLOTTE (1947). La plupart de ces recueils médiévaux d'*Aenigmata* ont fait l'objet de publications dédiées, mais la seule édition exhaustive est celle de Glorie (en deux volumes). On trouvera les énigmes de Tatwine, d'Eusèbe, de Boniface, d'Aldhelm ainsi que les *Aenigmata Laureshamenia* dans DE MARCO & GLORIE (1968), pp. 143-540 ; les énigmes dites *Bernensia*, celles de Symposius ainsi que les vers énigmatiques *De nominibus litterarum* dans GLORIE (1968), pp. 541-741.

[121] Sur les emprunts à Symposius dans la tradition anglo-saxonne d'énigmes latines, voir EBERT (1877).

Chronologiquement, le premier de ces recueils d'énigmes d'inspiration symposienne pourrait être celui des *Aenigmata* dites *Bernensia* (VII[e] siècle). Cette appellation moderne dépend du plus ancien manuscrit qui les contient, le codex *Bernensis* 611, mais le texte est transmis sous les noms *Aenigmata hexasticha*, *Aenigmata quaestionum artis rhetoricae* ou *Aenigmata Tullii*. On ne considère toutefois pas *Tullii* comme le nom de l'auteur, mais comme un équivalent d'*artis rhetoricae*, c'est-à-dire « énigmes de [l'art de] Tullius [Cicéron] »[122]. La dernière des *Aenigmata Bernensia* contient l'acrostiche *PAVLVS*, qui pourrait dévoiler le nom du poète ; mais elle est absente de la plupart des manuscrits et jugée douteuse. L'ouvrage est donc considéré comme anonyme. Parfois tenu pour postérieur aux *Aenigmata* d'Aldhelm (*infra*), ce recueil pourrait toutefois les avoir précédées et influencées, comme tend à le montrer la comparaison récemment effectuée par Klein[123]. Il semble aussi que l'ouvrage n'a pas été produit en terres anglo-saxonnes : le choix de certains sujets, notamment botaniques, et la précision de leur description laissent supposer une connaissance directe de la flore méditerranéenne, voire nord-italienne[124]. Une hypothèse situe l'auteur au monastère de Bobbio (de fondation irlandaise) en Italie du Nord[125]. Les soixante-trois énigmes conservées, toutes en hexastiches, empruntent près d'un tiers de leurs sujets à Symposius. L'auteur anonyme accentue tout particulièrement un mécanisme énigmatique hérité de son prédécesseur, à savoir celui des métaphores familiales : les objets sont très souvent décrits dans leur rapport à des parents ou à des enfants.

À supposer que les *Aenigmata Bernensia* trouvent leur origine en Europe continentale, c'est alors Aldhelm (640-709), abbé de Malmesbury puis évêque de Sherborne, qu'il faut placer à l'origine de la production énigmatique latine en région insulaire. Bien que ses cent énigmes soient aujourd'hui souvent traitées comme un ensemble indépendant, elles s'intègrent, à l'origine, à un traité de métrique, le *De metris*, dont elles sont une sorte de mise en application. Dans ce traité, Aldhelm montre Symposius comme un modèle pratique, tandis qu'Aristote apparaît comme le théoricien de l'énigme[126] (*Aenig*. *Prologus*, ll. 1-10 Glorie) :

> Simfosius poeta, uersificus metricae artis peritia praeditus, occultas enigmatum propositiones exili materia sumpta ludibundis apicibus legitur cecinisse et singulas quasque propositionum formulas tribus uersiculis terminasse ; sed et Aristoteles, philosophorum acerrimus, perplexa nihilominus enigmata prosae locutionis facundia fretus argumentatur. Quamobrem nostrae exercitationis sollicitudo horum exemplis instincta et commentis adinuentionum stimulata, decies denas, uel uicies quinas, id est centenas enigmatum propositiones componere nitebatur (…).

[122] Voir KLEIN (2019), pp. 400-401.
[123] Voir KLEIN (2019), pp. 411-416 ; comparer FARINA (2018), pp. 16 sq.
[124] Voir KLEIN (2019), pp. 403-404 ; BITTERLI (2009), p. 22.
[125] Voir TAYLOR (1948), p. 59.
[126] Voir VEYRARD-COSME (2013), p. 39.

On lit que le poète Symposius, versificateur pourvu d'une grande connaissance de l'art métrique, a chanté d'obscurs énoncés énigmatiques, dans une matière subtile et un style amusant, et qu'il a restreint la formulation de chacun de ces énoncés à trois vers ; mais Aristote aussi, le plus pénétrant des philosophes, analyse des énigmes non moins complexes en prose, fort de son éloquence. C'est pourquoi dans le souci de nous exercer, inspirés par ces exemples et stimulés par l'inventivité de leurs projets, nous nous sommes efforcés à composer dix fois dix, ou vingt fois cinq, c'est-à-dire cent énoncés énigmatiques (…).

Les énigmes d'Aldhelm sont de longueur inégale, allant du tétrastiche à un poème final de quatre-vingt-trois hexamètres. Elles sont précédées d'une préface en vers contenant un *acroteleuton* (c'est-à-dire un doublet acrostiche-télestiche) dans lequel on lit *ALDHELMVS CECINIT MILLENIS VERSIBVS ODAS* (« Aldhelm, en mille vers, a chanté des odes »). Plus que les *Aenigmata Bernensia*, elles exploitent l'allégorie et le symbolisme chrétiens en tant que ressorts énigmatiques[127]. Une autre particularité du recueil est sa tendance à décrire non les objets eux-mêmes, mais leurs noms : le jeu énigmatique repose souvent sur l'étymologie et les synonymes[128]. Ceux-ci trahissent souvent une connaissance des *Étymologies* d'Isidore de Séville (VI^e^ siècle), bien qu'Aldhelm n'y fasse pas référence explicitement.

Dans leur contexte de production et le choix de leurs sujets, les recueils d'énigmes médiévaux seront profondément liés à la vie monastique en ce qu'elle a de spirituel, mais aussi de scolaire : ils deviennent des supports d'enseignement de la langue latine[129]. À la suite d'Aldhelm, Boniface de Mayence produit en 722 un ensemble de vingt énigmes sous le titre *De uirtutibus et uitiis*. De longueurs inégales et précédées d'un prologue de vingt vers, ces énigmes font s'exprimer des vertus et des vices personnifiés ; la solution de chacune d'elles est lisible en acrostiche.

Peu après paraissent les *Aenigmata* de Tatwine (mort en 734), qui fut archevêque de Canterbury, et celles d'Eusèbe, généralement identifié comme l'abbé Hwætberht de Wearmouth–Jarrow (mort dans les années 740). Ces deux recueils sont transmis conjointement dans les manuscrits et l'on peut penser qu'Eusèbe a conçu ses soixante énigmes comme un complément aux quarante poèmes de Tatwine : en les additionnant, on atteint le nombre de cent énigmes, favorisé par Symposius et Aldhelm. Les deux œuvres ont cependant chacune leur unité. Ainsi Tatwine relie l'ensemble de ses *Aenigmata* par un même procédé. En effet, les lettres initiale et finale du premier vers de chaque énigme y étaient coloriées en rouge : la lecture des initiales rouges, du poème 1 au poème 40, fait apparaître le vers *SVB DENO QVATER HAEC DIVERSE ENIGMATA TORQVENS*, tandis que celle des finales rouges, à rebours de 40 à 1, dévoile l'hexamètre *STAMINE METRORVM EXSTRVCTOR CONSERTA RETEXIT*[130]. L'auteur a pris

[127] Voir SCOTT (1979).
[128] Voir HOWE (1985).
[129] Voir FARINA (2018), pp. 48-49.
[130] Les deux vers, combinés, signifient « ces quarante énigmes tressées, le constructeur les a tissées en tournant diversement le fil des mètres ». Voir DE MARCO & GLORIE (1968), pp. 167 sq.

soin d'expliquer ce mécanisme dans la *Conclusio* de son œuvre. Quant à Eusèbe, il crée un parcours cohérent qui part de Dieu (*Aenig*. 1, *De Deo*) et se termine sur la plainte sépulcrale du hibou (*Aenig*. 60, *De Bubone*). Soulignons encore que Tatwine et Eusèbe, comme Symposius, consacrent plusieurs énigmes au matériel d'écriture, et témoignent ainsi d'une certaine conscience de leur démarche littéraire.

Deux recueils anonymes de moindre envergure complètent cette revue. Le premier, sans doute incomplet, est celui des douze *Aenigmata* dites *Laureshamensia* (« énigmes de Lorsch »), qui n'est transmis que par un manuscrit et qui doit peut-être davantage à Aldhelm qu'à Symposius. Enfin, on peut aussi rattacher à la tradition symposienne les *Versus de nominibus litterarum*, énigmes parfois attribuées à « un certain Scot » (*Versus cuiusdam Scoti de alphabeto*) et ayant pour objets les lettres de l'alphabet ; elles retrouvent la forme du tristique favorisée par Symposius. La datation de ces deux recueils est délicate, mais Glorie propose de faire remonter les *Versus de nominibus litterarum* au milieu du VII^{e} siècle[131], ce qui les placerait, en fait, aux premiers stades de cette tradition médiévale.

Jusqu'à la fin du haut Moyen Âge, on trouve bien sûr d'autres énigmes latines, parfois transmises par groupes, mais il est plus difficile d'y détecter un réel projet cohérent qui puisse rappeler l'entreprise auctoriale de Symposius[132]. La tradition attribue ainsi quelques énigmes à Bède, sans doute à tort[133]. Alcuin (735-804), archevêque de York et conseiller de Charlemagne, a aussi composé des énigmes, aujourd'hui éditées avec ses autres *Carmina* ; s'il fut visiblement influencé par Symposius et Aldhelm, il ne semble cependant pas avoir produit de recueil énigmatique à proprement parler[134]. Il est aussi l'auteur d'un dialogue sous forme de questions et de réponses, la *Disputatio Pippini regalis et nobilissimi iuuenis cum Albino scholastico*, dans laquelle sept énigmes de Symposius sont reformulées en prose. On doit encore relever le célèbre *indovinello veronese* (VIII^{e} s.), rédigé dans un latin tardif qui préfigure les langues romanes : c'est une énigme ayant pour objet l'écriture et reprenant une métaphore agricole déjà largement cultivée par les successeurs de Symposius[135]. La tradition symposienne transite aussi vers les langues vernaculaires : l'exemple le plus célèbre est celui des nonante-cinq (originellement cent ?) énigmes de l'*Exeter Book*, ou *Codex Exoniensis* (X^{e} siècle), composées en vieil anglais. On y trouve encore des sujets hérités de Symposius, mais, contrairement

[131] Voir DE MARCO & GLORIE (1968), p. 151.
[132] Voir par exemple les énigmes éditées par KLEIN (1868b) à partir de différents *codices*. On trouve aussi quelques énigmes anonymes placées à la suite du texte de Symposius à la fin du manuscrit *Cod. Sang.* 196. Riese a également édité quelques énigmes anonymes et difficilement datables dans son *Anthologie Latine* : *AL* 656-657a-c ; 685 ; 738a-b.
[133] Ces énigmes sont éditées par TUPPER (1905).
[134] Alcuin. *Carm*. 5 ; 63, 1-5 ; 64, 1-2 ; 92, 1 (éd. Dümmler), avec BITTERLI (2010), pp. 6-12.
[135] Sur la généalogie littéraire de cette énigme, voir RONCAGLIA (1994), pp. 130-132, et CASSATA (1978), pp. 1229-1230, n. 2. Nous parlerons davantage de la métaphore agricole de l'écriture dans nos analyses des énigmes 1 et 95 : cf. II.B.10 ; II.B.14.

à ce que l'on observe dans la tradition latine, les solutions ne sont pas dévoilées ; certaines d'entre elles font encore débat aujourd'hui[136].

La composition de recueils d'énigmes latines sera ensuite peu attestée entre le XI^e^ et le XV^e^ siècle. On peut citer ici deux ouvrages perdus : les *Aenigmata rusticana* d'un certain Egbert, chanoine de Liège (fl. 1060), et le *Centiloquium aenigmatum* du français Johannes Noblet (mort vers 1440)[137]. Toutefois les premières éditions imprimées de Symposius, au XVI^e^ siècle[138], contribueront à stimuler une dernière vague d'*Aenigmata* latines dont les plus célèbres sont sans doute celles de Jules César Scaliger[139]. C'est néanmoins dans les langues modernes qu'est produite la majeure partie des énigmes littéraires de cette époque[140]. Le sujet est vaste et dépasse de loin les limites de notre entreprise ; il est temps de nous consacrer plus spécifiquement à Symposius.

[136] Voir notamment les travaux de BITTERLI (2009) et NILES (2006). On trouvera ces énigmes dans l'édition de WILLIAMSON (1977).
[137] Voir WERNSDORF (1794), p. 455.
[138] Sur ces premières éditions, voir BERGAMIN (2005), pp. LX-LXIII.
[139] Voir SCALIGER (1574), pp. 546-581.
[140] Sur l'énigme littéraire au XVI^e^ siècle, en particulier dans le monde francophone, voir l'orientation bibliographique de POLIZZI (2004).

I.B. Les *Aenigmata* de Symposius

I.B.1. Contexte de production

Déterminer par qui, quand et où les *Aenigmata* ont été produites pose un certain nombre de problèmes qui influencent directement ou indirectement notre perception de l'œuvre. En effet, le texte ne nous livrant aucune information sûre en ce qui concerne la publication de l'ouvrage ou la personne de l'auteur, c'est par hypothèses que s'est dessiné ce contexte ; ce contexte, lui-même hypothétique, a ensuite influencé certaines interprétations du livre. L'opinion commune est de voir derrière les *Aenigmata* un poète du nom de Symp(h)osius et une composition prenant place entre la deuxième moitié du IV^e^ et le début du V^e^ siècle en Afrique vandale. Cette opinion est plausible, mais aucune de ses composantes n'entraîne de certitude absolue et il nous importe de voir comment elles ont pu – ou peuvent encore – être remises en question.

I.B.1.a. *Identité et profil de l'auteur*

L'œuvre est indubitablement celle d'un auteur unique, comme en témoigne la préface du livre ; en attestent également l'unité formelle et structurelle des énigmes, ainsi que leur cohérence thématique[1]. Cerner cet auteur, dont nous ne connaissons rien en dehors des *Aenigmata*, est cependant difficile, ne serait-ce qu'en regard de son nom[2]. Le problème va au-delà de la controverse purement orthographique opposant les formes *Symposius* et *Symphosius* (*infra*). En effet, à l'intérieur même de l'œuvre, c'est-à-dire au sein du texte versifié, l'auteur n'est nommé qu'en une seule occasion, à savoir dans les vers [1-2] accolés aux quinze hexamètres de la *Praefatio* proprement dite. Or ces deux vers posent un certain nombre de problèmes :

> Haec quoque Symposius de carmine lusit inepto.
> Sic tu, Sexte, doces, sic te deliro magistro.

Ces vers de poésie insensée aussi, Symposius s'est amusé à les écrire. Instruit à ton école, je délire, Sextus, aussi bien que tu enseignes.

Les deux hexamètres, selon l'*incipit* du manuscrit e (*incipiunt Simphosii enigmata ad Sixtum ipsius acta magistrum*), ont valeur de dédicace du poète à son *magister* Sextus. Ce dernier nom, très courant, ne permet aucune identification et il est difficile de dire si *magister* désigne ici concrètement un professeur ou, plus généralement, un modèle. Bien que stylistiquement conformes au reste de l'œuvre,

[1] Cf. I.B.2.

[2] Sur la question du nom de l'auteur, voir en particulier les synthèses de BERGASA & WOLFF (2016), pp. XXVI-XXVII ; LEARY (2014), pp. 1-2 ; BERGAMIN (2005), pp. XI-XIV ; GARBUGINO (2004), pp. 71-73 ; SMOLAK (1993), p. 287 ; GLORIE (1968), pp. 150-151 ; OHL (1928), pp. 13-14.

notamment en regard du lexique employé ou de l'usage libre de la préposition *de*[3], ces deux vers sont rejetés par la plupart des éditeurs récents pour les raisons suivantes[4] :

- leur absence au sein de notre plus ancien témoin (le *Salmasianus* = A) et des manuscrits de la *recensio* B[5] ;
- la rupture qu'ils opèrent sur l'unité structurelle du livre, organisée autour de multiples de trois (préface de quinze vers, énigmes en tristiques) ;
- la rupture qu'ils opèrent sur la symétrie structurelle de la préface elle-même (le discours des quinze vers y observe une division en deux moitiés égales[6]) ;
- la rupture de ton qu'ils impliquent en précédant l'ouverture solennelle de la *Praefatio* proprement dite (*annua Saturni dum tempora festa redirent*) ;
- la redondance induite par les termes *carmine*, *lusit*, *inepto* et *deliro*, qui réapparaîtront plus loin dans la préface ;
- l'opposition entre l'adresse à une personne précise, Sextus, au vers [2] et celle à un *lector* indéterminé dans le dernier vers de la *Praefatio* (*da ueniam, lector, quod non sapit ebria Musa*) ;
- l'incohérence de Symposius parlant à la troisième personne au vers [1] puis à la première personne au vers [2].

Une partie de ces problèmes peuvent être résolus en supposant que, même authentiques, les deux hexamètres n'aient à l'origine pas fait partie du récit usuellement désigné en tant que *Praefatio*, mais aient formé, à part, une brève unité dédicatoire : les dédicaces en vers sont courantes chez les épigrammatistes (par exemple Catul. 1 ; Mart. V, 1 ; VI, 1 ; Auson. I, 4 Green). Il faut en ce sens noter avec Bergamin que quelques manuscrits distinguent, par des effets d'ordre graphique ou spatial, les vers [1-2] des quinze hexamètres suivants[7]. Cependant d'autres difficultés du passage, et en particulier l'emploi successif de la troisième et de la première personne, ne s'expliquent que si nous supposons que l'auteur des vers [1-2] et celui des *Aenigmata* sont deux individus distincts. Dans ce cas-là, l'insertion au sein de la tradition textuelle (*recensio* D) aura pu se faire de deux manières : soit par interpolation à partir d'un autre texte littéraire aujourd'hui perdu, soit par la composition *ad hoc* d'un scribe[8]. En ce sens, les vers [1-2] pourraient représenter très concrètement une épigramme-dédicace qu'un anonyme aura fait inscrire en tête d'un exemplaire des *Aenigmata*, en vue de l'offrir à son maître

[3] LEARY (2014), p. 54, voit à l'inverse l'usage non classique de *de* comme la preuve d'un ajout plus tardif. Il faut néanmoins noter l'emploi libre de *de* à plusieurs reprises au sein de l'œuvre : *Praef*. 7 ; 13 ; *Aenig*. 1, 1 ; 50, 1 ; 75, 3.

[4] Voir notamment LEARY (2014), p. 54-55 ; BERGAMIN (2005), p. 73 ; MUÑOZ JIMÉNEZ (1987), pp. 309-310. À l'inverse, BERGASA & WOLFF (2016), p. 116, soutiennent l'authenticité de la dédicace, sans réels arguments.

[5] Cf. I.D.1.

[6] Aussi bien LEARY (2014), p. 60, que BERGAMIN (2005), p. 78, relèvent le caractère symétrique de la préface, articulée autour de son vers central.

[7] Selon BERGAMIN (2005), p. 73, il s'agit des manuscrits α S G I c g. Nous n'avons pas eu accès à chaque manuscrit, mais la distinction graphique et spatiale ne nous a pas paru flagrante dans α.

[8] Voir LEARY (2014), p. 54.

Sextus[9]. Dans un cas comme dans l'autre, l'auteur de [1-2] se sera inspiré du contenu et de la formulation de la *Praefatio*, d'où une certaine cohérence stylistique qui ne peut dès lors être tenue pour un argument d'authenticité.

Si nous excluons les vers [1-2], notre principale source de renseignements sur le nom du poète repose alors sur les *incipit* et les *explicit* accolés à l'œuvre. Or il faut souligner que le nom n'y apparaît qu'au génitif, en complément d'*Aenigmata*[10]. De là est née une controverse sur la nature originelle du mot *SYMPOSII* qui, en lettres capitales, peut aussi bien être considéré comme un nom propre (« les énigmes de Symposius ») que comme un nom commun (« les énigmes du banquet ») : cette dernière alternative serait en accord avec la *Praefatio* de l'œuvre où est mis en scène un banquet. Il faudrait alors considérer que *symposii* faisait partie du titre de l'œuvre à un certain point de la tradition et n'a qu'ultérieurement été assimilé au nom du poète, qui serait alors anonyme[11] (soit qu'il ait publié son œuvre anonymement, soit que son vrai nom se soit rapidement perdu). Le cas échéant, il resterait encore à définir si *Aenigmata symposii* était le titre original de l'ouvrage, ou si *symposii* représente lui-même une ancienne annotation dérivant de la teneur symposiaque de la préface.

Parallèlement à cette controverse se sont développées différentes hypothèses sur l'identité du poète : les *Aenigmata* ont en effet pu être attribuées à d'autres auteurs sur la base d'un *incipit*, d'une glose ou d'un témoignage indirect. Il semble ainsi qu'une certaine confusion ait existé, déjà au Moyen Âge, entre les *Aenigmata Symp(h)osii*, le *Symposium duodecim sapientum* (œuvre épigrammatique tardive et anonyme)[12] et le *Symposium*, écrit de jeunesse de Lactance (*Lucius Caecilius Firmianus*) dont témoigne Jérôme[13]. On peut relever en ce sens :

[9] Voir MUÑOZ JIMÉNEZ (1987), pp. 309-310. Sur la coutume antique voulant qu'on accompagne les cadeaux de vers conçus pour l'occasion (principe dont les *Apophoreta* de Martial représentent une mise en scène littéraire), voir CITRONI (1992), p. 433, n. 28, avec Petr. 56 ; Suet. *Aug*. 75 ; Mart. VII, 46 ; *AP* VI, 249.

[10] L'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 2., relève les différents *incipit* : enigmata Sinphosii α enigmata Simphosii S incipiunt (incipit N) enigmata Symphosii d N H c G O^2 incipiunt enigmata Simphonii O incipiunt enigmata Simphosii Z g h incipiunt enigmata Simposii s incipiunt Simphosii enigmata ad Sixtum ipsius acta magistrum e incipiunt in enigmate Simphosi uel Lucani M incipiunt enigmata Symposii poetae V incipit prefatio enigmatum Simphosii β incipit praefatio enigmatis Simphosii K R^2 ars Simphosii I Symphosii aenigmata C I^2 incipit prologus Symphosii super enigmata quaestionum artis retoricae Q enigmata Symfosii scolastici A incipiunt enigmata Siphusii phisici Ang. incipiunt quidam uersus obscuri sensus β incipiunt quidam uersiculi obscuri sensus R^2 explicit prefatio incipiunt enigmata Simphosii c [enigma Sinposi E : voir DIAZ Y DIAZ (1977), p. 123]. Malheureusement, le même travail n'a pas été réalisé en ce qui concerne les *explicit* et nous devons nous référer à l'apparat moins exhaustif de GLORIE (1968), p. 721 : expl[iciunt] enigmata Sinfosi A finiunt enigmata Simphosii philosophi am[en] α expliciunt enigmata Simphosii h explicit enigmata Simphosii e finit enigmata Simphosii I.

[11] Voir MUÑOZ JIMÉNEZ (1987) ; MURRU (1980) ; l'idée avait déjà été proposée par VON PREMERSTEIN (1904), pp. 337-338, n. 6.

[12] Sur ce texte (*AL* 495-638 R) et les problèmes qu'il soulève (datation, auteur, unité), voir FRIEDRICH (2002).

[13] Hier. *uir. ill.* 80 : *habemus eius Symposium, quod adulescentulus scripsit Africae*.

- l'annotation *Lucanus Firmianus* (et non *Incanus Firmianus* comme on l'a d'abord lu[14]) insérée en marge de la préface des *Aenigmata* dans le manuscrit O ;
- une glose du codex Cass. 90 (X^e^ siècle), indépendant du texte des *Aenigmata*, où l'on lit *Simposium uel Simphonium : enigma quod Firmianus et Lactantius composuerunt* ;
- l'attribution d'un poème intitulé *De Fortuna* – en réalité un extrait isolé du *Symposium duodecim sapientum* – à un certain *Celius Firminianus* (sic) *Symphosius* dans le codex Vat. lat. 4493 (f. 42 r.).

De cette confusion médiévale a résulté d'une part l'assimilation, par Pithou, de l'auteur des *Aenigmata* à celui du *De Fortuna*, sous le nom de *Caelius (Firminianus) Symphosius*[15] ; d'autre part, l'assimilation par Heumann des *Aenigmata* au *Symposium* perdu de Lactance[16]. Cette dernière association est aujourd'hui rejetée, ne serait-ce que pour des questions de datation (*infra*). Il faut d'ailleurs relever que, plus récemment, c'est le *Symposium duodecim sapientum* qu'on a identifié comme œuvre de jeunesse de Lactance, là aussi sur la base d'une confusion entre nom commun et nom propre : on peut en effet reconstruire, derrière le titre *Celii Firminiani Simphosii de Fortuna* de Vat. lat. 4493, non « le *De Fortuna* de Celius Firminianus Simphosius », mais « le *De Fortuna* du *Symposium* de Caelius Firmianus »[17].

Parallèlement, deux indices ont pu laisser penser que les *Aenigmata* étaient en réalité les *Saturnalia* perdues de Lucain dont témoigne le grammairien tardif Vacca à la fin de sa *Vita Lucani*[18]. Il s'agit de l'*incipit* du manuscrit M (*incipiunt in enigmate Simphosi uel Lucani*) et de l'annotation du témoin O citée plus haut (*Lucanus Firmianus*). À nouveau, la datation rend l'attribution à Lucain impossible ; du reste, on a supposé que *Lucani* dérivait de *Lactantii*, ce qui nous renverrait à l'hypothèse précédente.

Un témoignage indirect plus problématique est celui du traité de grammaire anonyme *De dubiis nominibus* (VII^e^-VIII^e^ s.)[19], dans lequel un hémistiche des *Aenigmata* (19, 2 : *nullus mea carmina laudat*) est attribué à un certain Valentinus[20]. De cette indication, Baehrens a déduit que *Valentinus* était

[14] Voir BERGAMIN (2005), p. XII, n. 8 et GARBUGINO (2004), p. 72, n. 19 : la lecture *Incanus* est proposée par SCHENKL (1881), p. 147, suivi notamment par BAEHRENS (1882), p. 50 ; GOETZ (1886), p. 318 ; RIESE (1894), p. 222.

[15] PITHOU (1590) donne *Caelius Symphosius* pour auteur des *Aenigmata* et *Caelius Firmi(ni)anus Symphosius* pour auteur de l'épigramme *De Fortuna*. Il est toutefois peu probable qu'il ait voulu, en ajoutant *Firmi(ni)anus* dans le deuxième cas, distinguer deux personnes différentes : le nom *Caelius* est externe à la tradition des *Aenigmata* et son emploi chez Pithou ne peut que dériver de Vat. lat. 4493, à moins de supposer ici d'autres sources aujourd'hui perdues. Voir CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), p. 145, n. 60.

[16] Voir HEUMANN (1722) ; par la suite, voir notamment GOETZ (1886). Au sein de la recherche récente, seules MARKOU (2006), pp. 5-9, et LASZLO (2002) ont repris cette identification, sans nouveaux arguments.

[17] Voir FRIEDRICH (2002), en particulier p. 481. Cette attribution à Lactance est contredite par MARTORELLI (2018), pp. CLII sq. L'œuvre daterait du IV^e^ ou V^e^ siècle.

[18] *Extant eius conplures et alii, ut Iliacon, Saturnalia, Catachthonion, Siluarum X, tragoedia Medea inperfecta, salticae fabulae XIIII et epigrammata, prosa oratione in Octauium Sagittam et pro eo, de incendio urbis, epistolarum ex Campania, non fastidiendi quidem omnes, tales tamen, ut belli ciuilis uideantur accessio.*

[19] Sur la datation de ce traité, voir SPANGENBERG YANES (2020), pp. LIII-LIV.

[20] *Dub. nom.* 129 Glorie = C61 Spangenberg Yanes : *CARMEN : generis neutri, ut Valentinus : « nullus mea carmina laudat »*. On trouve chez SPANGENBERG YANES (2020), pp. 188-191, un compte rendu détaillé des hypothèses soulevées par cette attribution.

l'indication d'une provenance géographique (Banasa Valentia en Maurétanie Tingitane)[21] ; le nom complet du poète serait alors *Symphosius Valentinus*, « Symphosius de Valentia ». Goetz a voulu rattacher cette attribution à la thèse lactancienne, en faisant dériver *Valentinus* (ou *Valantinus* dans un des manuscrits) de *uel Lactantius*. Or on peut aussi défendre, avec Vitale[22], que l'auteur des *Aenigmata* avait ici emprunté un hémistiche à un poète antérieur, comme il le fait ailleurs ; ce poète, aujourd'hui perdu, se serait appelé Valentinus. Enfin, on ne peut non plus exclure que l'emprunt aille dans l'autre sens (un Valentinus plus tardif aurait réutilisé l'hémistiche d'*Aenig*. 19, 2) ou encore que l'auteur du *De dubiis nominibus* se soit trompé dans son attribution. En somme, les indices sont ici trop incertains pour attribuer les *Aenigmata* à un Valentinus.

L'hypothèse la plus récente concernant le nom de l'auteur repose sur l'identification d'une signature dissimulée par un « acrostiche-boustrophédon » dans l'énigme 3 (*Anulus cum gemma*)[23]. Cette construction littérale dévoilerait ainsi le nom *Cisius* (ou *Cirius* selon la leçon adoptée), qui pourrait être lu comme une forme contractée de *Caesius* (ou *Caerius*). Émise avec prudence parmi d'autres analyses possibles du même groupe de lettres, cette interprétation n'a pas rencontré un grand écho ; elle devra être réévaluée plus loin dans notre entreprise.

À l'interprétation faisant de *SYMPOSII* un nom commun et laissant ainsi le champ libre aux hypothèses sur l'identité de l'auteur, on oppose généralement le fait que Symp(h)osius se rencontre en tant que nom propre indépendamment des *Aenigmata* : il existait ainsi un Symposius Seleucensis, évêque de la fin du IV^{e} siècle, et un autre Symposius participant aux synodes de Caesaraugusta (381) et de Tolède (400)[24]. Des attestations épigraphiques du même nom, avec ses variations orthographiques, se rencontrent à différents endroits du monde romain[25]. Mais on se fie surtout à la tradition directe des *Aenigmata*, où Symp(h)osius est à plusieurs reprises qualifié explicitement comme une personne. C'est le cas, on l'a vu, dans les vers préambulaires [1-2], qui donnent Symp(h)osius au nominatif, mais aussi dans l'*incipit* de notre plus ancien manuscrit (A), où ces deux vers sont pourtant absents : l'*incipit* y énonce *enigmata Symfosii scolastici*, attribuant ainsi une qualité ou une profession à l'auteur. On lit parallèlement *incipiunt enigmata Symposii poetae* dans V, *incipiunt enigmata Siphusii phisici* dans Ang. et *finiunt enigmata Simphosii philosophi* dans α ; de même, une glose de h précise *id est uir gentilis*

[21] Voir BAEHRENS (1882), p. 50 ; l'hypothèse est approuvée par GLORIE (1968), pp. 150-151, qui propose (n. 52) d'expliquer plusieurs formes transmises par la tradition (*Simphosi uel Lucani* ; *Sinfosi scolastici*) comme des dérivés de *Simphosi Valentini*.
[22] Voir VITALE (1986).
[23] Voir CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), pp. 143-146 ; cf. II.B.15.
[24] Voir BERGAMIN (2005), p. XIII, citant Wernsdorf. On compte aussi, bien sûr, le controversé *Celius Firminianus Symphosius* de Vat. lat. 4493.
[25] Voir SPALLONE (1982a), qui recense des attestations épigraphiques du nom Symposius (par exemple *AE* 1991, 323c) ; on trouve la forme *Symphosius* en *CIL* XI, 4759 ; *AE* 1912, 153.

sous le nom *Simphosius*. On souligne généralement aussi que notre premier témoignage sur l'auteur des *Aenigmata*, à savoir la préface des énigmes d'Aldhelm, parle bel et bien de Symposius comme d'une personne[26]. Symp(h)osius est donc usuellement tenu pour le nom du poète, même si l'on conçoit également qu'il ait pu s'agir d'un *nomen signum*, « une sorte de nom de plume, choisi pour refléter l'ambiance dans laquelle les énigmes sont censées avoir été écrites et pour les rattacher au genre de la littérature de banquet[27] ».

Néanmoins ces quelques témoignages prouvent uniquement que *Symp(h)osius* a été tenu pour le nom de l'auteur pendant le Haut Moyen Âge. Les qualités de *scolasticus* (« un lettré, un savant ou un professeur[28] »), de *phisicus* (« natural scientist[29] »), de *philosophus* et bien sûr de *poeta*, qui peuvent avoir été attribuées à l'auteur par des scribes ultérieurs sur la base du contenu de l'œuvre, ne faisaient vraisemblablement pas partie du titre original du recueil[30] et ne témoignent pas nécessairement d'informations biographiques fiables. La plus ancienne d'entre elles – à savoir celle de *scolasticus* (A) – montre dans le meilleur des cas que Symp(h)osius était considéré comme le nom de l'auteur plusieurs décennies après la rédaction des énigmes (*infra*). La composition des vers préfatoires [1-2], les seuls qui donnent Symp(h)osius au nominatif, est quant à elle particulièrement difficile à dater : elle nous semble pouvoir suivre celle des *Aenigmata* aussi bien de quelques années que de plus d'un siècle. Dans tous les cas, l'hypothèse faisant de *SYMPOSII* un nom commun reste envisageable : en effet, la capacité de définir avec certitude la nature propre ou commune du mot aura pu se perdre dès le moment où l'ouvrage a quitté le cercle immédiat du poète, et rien n'empêcherait que les variantes en *-ph-*, marquant l'identification d'un homme plutôt que d'un banquet, aient déjà proliféré du vivant de l'auteur, sans qu'il n'ait pu les contrôler. Il n'y a donc pas, selon nous, de réponse définitive à la question du nom. Appeler *Symp(h)osius* l'auteur des *Aenigmata* est une option vraisemblable et, par commodité, nous la retiendrons dans la suite de notre travail ; mais elle n'est pas indiscutable, et nous resterons ouverts à une reconsidération ultérieure.

Une controverse complémentaire, on l'a dit, est d'ordre orthographique : en effet, les manuscrits présentent des graphies aussi diverses que Symposius, Simposius, Symphosius, Symfosius, Symphusius, Simphosius, Simphonius, Sinphosius, Sinfosius ou encore Siphusius (il arrive d'ailleurs qu'un même

[26] Cf. I.A.3.b.
[27] BERGASA & WOLFF (2016), p. XXVII, d'après d'une hypothèse de MERKELBACH (1983).
[28] BERGASA & WOLFF (2016), p. XXVII ; voir aussi LEARY (2014), p. 3, citant *OLD* s. v. *scholasticus* 2a : « one who attends a school of rhetoric (as student or teacher) ». Il nous paraît moins pertinent de comprendre ici « jurisconsulte », comme le fait SMOLAK (1993), p. 287.
[29] LEARY (2014), p. 4 ; par exemple, Pline l'Ancien est qualifié de *phisicus* par Aldhelm dans son traité *De pedum regulis*.
[30] Voir LEARY (2014), pp. 3-4.

manuscrit n'observe pas de cohérence au gré des différentes occurrences du nom[31]). L'attention des philologues se porte généralement sur la seule opposition entre les graphies en *-p-* et celles en *-ph-*[32]. En dehors des *Aenigmata*, les deux formes, on l'a vu, sont attestées par l'épigraphie. Si *Symposius* est plus correct en regard du grec συμπόσιον dont dérive le nom propre, *Symphosius* est beaucoup plus représenté dans les manuscrits[33] : la question est indépendante de la division de la tradition textuelle en deux *recensiones* (B et D) et il est impossible de déterminer si la graphie *Symphosius*, qui témoigne d'un phénomène plus largement observable dans la transcription de noms grecs (l'épigraphie atteste par exemple de *Phylades* pour *Pylades* ou d'*Olumphia* pour *Olympia*[34]), avait déjà pu être adoptée par l'auteur lui-même. Aujourd'hui, l'usage tend à favoriser Symphosius, si ce n'est dans le monde italophone où Symposius persiste, peut-être sous l'influence des choix successifs de Spallone et de Bergamin. Au cours de notre travail, nous emploierons cette dernière forme, sans conviction absolue.

Les informations biographiques sur l'auteur reposent sur très peu de choses. La narration de la préface, rédigée à la première personne, n'indique rien de réellement personnel ; elle fait du poète le convive d'un banquet mais tient, de toute façon, davantage de la mise en scène littéraire que du journal intime[35]. On situe généralement Symposius dans un milieu scolaire, en vertu de la qualité formelle de ses poèmes, des allusions littéraires qui y apparaissent (qui reflètent un certain canon scolaire, notamment par la place accordée à Virgile et Horace[36]), du titre de *scolasticus* qui lui est attribué dans le manuscrit A et du choix de certains sujets renvoyant à l'écriture et à la parole[37]. L'auteur avait aussi, au minimum, des rudiments de grec[38]. Néanmoins, si la langue de Symposius témoigne d'un niveau d'instruction certain, et si l'on perçoit parfois chez lui un esprit compatible avec des rhétoriciens et grammairiens des IV^e^ et V^e^ siècles tels qu'Ausone, Macrobe ou Martianus Capella[39], il reste impossible de déterminer s'il était lui-même grammairien, comme l'étaient d'autres poètes tardifs que l'on trouve comme lui dans le codex *Salmasianus* (Coronatus, Luxorius[40], Calbulus). Enfin, on s'est aussi interrogé sur la religion du poète. Le propos de son œuvre est païen (Saturnales, mythologie, polythéisme) et

[31] Par exemple, le manuscrit A donne Symfosius dans l'*incipit* et Sinfosius dans l'*explicit* ; le manuscrit α donne Sinphosius dans l'*incipit*, Symphosius au vers préfatoire [1] et Simphosius dans l'*explicit*.
[32] Les articles de MERKELBACH (1983) et de SPALLONE (1982a) sont spécifiquement consacrés à ce problème.
[33] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 2.
[34] Voir MERKELBACH (1983), p. 229, n. 4. Pour *Phylades*, voir *CIL* VI, 766 ; 4637 ; 7035 ; 23794 ; IX, 4087 ; pour Olumphia, *CIL* VI, 11576 ; VIII, 21284.
[35] Cf. II.A.1.
[36] Voir LEARY (2014), p. 29.
[37] Voir LEARY (2014), p. 240, avec *Aenig*. 1-2 ; 16 ; 42 ; 70 ; 96.
[38] Voir *Aenig*. 42, 1 ; 84, 1. Des jeux de mots bilingues plus complexes ont été perçus en 26, 3 par LEARY (2014), p. 113, et en 42, 3 par RENEHAN (1981). Plusieurs énigmes de l'*Anthologie Palatine* trouvent des équivalents chez Symposius, mais l'on ne s'accorde pas toujours à y voir des traductions directes ; cf. I.B.3.a.
[39] Voir LEARY (2014), p. 5 ; OHL (1932), p. 210 ; (1928), p. 15.
[40] Luxorius n'est pas explicitement qualifié de grammairien, mais BERGASA & WOLFF (2016), pp. XXII-XXIII, jugent la chose possible.

aucun élément explicitement chrétien n'y apparaît. Toutefois ce paganisme pourrait aussi bien tenir d'un trait littéraire ; du reste, la question du christianisme dans les *Aenigmata* est vraisemblablement plus complexe, comme nous le verrons plus loin.

I.B.1.b. *Datation*

Situer chronologiquement l'œuvre ne peut se faire que de manière relative et approximative[41]. Les arguments formels situent le texte dans une certaine époque, mais atteignent rapidement leur limite : on note en effet, au sein d'une langue globalement classique (ou plutôt scolaire[42]), quelques tournures trahissant une composition tardive[43], sans pour autant définir une date précise. La versification traduit un même contexte tardif, notamment en évitant les élisions et en cultivant la rime léonine (par exemple 31, 1 ; 70, 1-2 ; 88, 3), mais génère des incertitudes similaires : sur la base d'arguments métriques, Müller a fait remonter la composition au II^e^ ou III^e^ siècle, en réaction à Paul qui, à partir d'observations prosodiques, avait quant à lui conclu à une fourchette allant du IV^e^ au VI^e^ siècle[44]. Le contenu de l'œuvre ne fait quant à lui référence à aucun événement notable et les seuls personnages historiques évoqués, à savoir Publius Decius Mus (consul en 340 avant notre ère) et Marcus Porcius Cato (234-149 pour l'Ancien ou 95-46 pour le Jeune)[45], représentent dans tous les cas des *terminus post quem* peu significatifs. Le caractère païen du propos a pu être invoqué en faveur d'une datation haute (II^e^ ou III^e^ siècle de notre ère), mais celui-ci n'induit pas obligatoirement une rédaction antérieure à l'adoption du christianisme par le pouvoir impérial[46] ; similairement, des œuvres comme le *Symposium duodecim sapientum* (IV^e^- V^e^ s.) ou le commentaire de Servius à Virgile (datable des années 400-410) restent totalement païennes dans leur propos.

Un *terminus post quem* parfois invoqué[47] repose sur un témoignage d'Augustin qui, commentant en 419 la signification du terme *aenigmatista* dans un passage du livre des Nombres (*Nb.* 21, 27-30), affirme ne pas connaître d'*aenigmatistae* latins (*Quaestiones in Heptateuchum*, 4, 45) :

---

[41] Sur la datation des *Aenigmata*, nous nous référons en particulier aux synthèses de LEARY (2014), pp. 4-6 ; BERGAMIN (2005), pp. XIV-XVI ; GARBUGINO (2004), pp. 73-75 ; SMOLAK (1993), pp. 287-288 ; OHL (1928), pp. 14-15.
[42] Voir BERGAMIN (2005), p. XLII : « il latino degli *Aenigmata Symposii* riflette la tradizione del latino letterario, il *sermo scholasticus* frutto dell'assidua frequentazione e dello studio (anche mnemonico) degli autori latini entrati nel programma scolastico del *grammaticus* ».
[43] Voir LEARY (2014), p. 4, n. 32, avec *Praef*. 14 ; *Aenig*. 8, 2 ; 11, 2 ; 29, 1 ; 30, *le*. ; 32, 1-2 ; 51, 2 ; 53, 3 ; 68, 3 ; 71, 1 ; 73, 1 ; 75, 3 ; 78, 2 ; 79, *le*. ; 79, 2-3 ; 92, *le*. ; 95, 3 ; 97, 3, sur lesquels on consultera son commentaire *ad loc*. Voir aussi pp. 27-28.
[44] Voir MÜLLER (1894), p. 39 ; PAUL (1854), pp. 37-39.
[45] Ces personnages ne sont évoqués que pour leurs noms : *Aenig*. 25, 3 (*Mus*) : *quod mihi nomen inest, Romae quoque consul habebat* ; 85, 1 (*Perna*) : *nobile duco genus magni de gente Catonis* (le jambon, *perna*, vient du *porcus*, dont dérive aussi le nom *Porcius* : Var. *R*. II, 1, 10).
[46] Voir OHL (1928), p. 15.
[47] Voir BERGASA & WOLFF (2016), p. XXVIII ; BERGAMIN (2005), p. XIV ; POLARA (1993), pp. 202-203.

> *Propterea dicent aenigmatistae : Venite in Esebon, et caetera*. Qui sint aenigmatistae ideo non apparet, quia non sunt in consuetudine litteraturae nostrae, neque in ipsis diuinis Scripturis fere alio loco reperitur hoc nomen : sed quia uidentur quasi canticum dicere (...), non incredibiliter putantur isti aenigmatistae sic tunc appellati, quos poetas nos appellamus; eo quod poetarum sit consuetudo atque licentia miscere carminibus suis aenigmata fabularum, quibus aliquid significare intellegantur.

C'est pour cela que les énigmatistes diront : venez à Hésébon, etc [Nb. 21, 27-30]. *On ne voit pas bien qui sont les « énigmatistes », parce qu'il n'y en a pas dans notre tradition littéraire et que même dans les Saintes Écritures, on ne retrouve ce nom presque nulle part ailleurs. Mais étant donné que ceux-ci ont l'air de chanter un cantique (…), il est crédible de penser qu'on a appelé « énigmatistes » ceux que nous appelons poètes : ces derniers ont l'habitude et la liberté de mêler à leurs poèmes des énigmes fabuleuses, par lesquelles on comprend qu'ils sous-entendent quelque chose.*

Cet *argumentum ex silentio* est discutable : Augustin pourrait avoir ignoré Symposius pour des raisons autres que chronologiques, comme le remarque Garbugino, invoquant le « frazionamento del circuito culturale tardoantico » ou l'éventuelle « circolazione anonima degli *Aenigmata*[48] ». On pourrait même envisager qu'Augustin ait connu notre poète, mais ne l'ait pas spontanément placé dans la même catégorie que ces *aenigmatistae* judaïques dont le champ d'action exact l'interpelle ; sans doute à bon droit, puisque le mot *aenigmatistae* ne rend qu'assez librement le texte hébreu[49]. Une composition des *Aenigmata* avant 419 n'est donc pas obligatoirement à rejeter.

On tente souvent de dater Symposius par le jeu des allusions intertextuelles, mais celles-ci se heurtent à différents problèmes : la présence de thématiques communes ou de formulations parallèles chez deux auteurs tardifs peut certes résulter d'une imitation directe de l'un par l'autre, mais aussi d'une imitation par l'un et l'autre d'une source antérieure, ou de l'influence plus générale d'un même contexte culturel[50]. En ce sens, Bergamin a observé de multiples parallèles formels entre les *Aenigmata* et de nombreuses œuvres des IV^e^, V^e^ et VI^e^ siècles[51], mais il est souvent difficile d'y définir avec certitude la présence d'un jeu de reprises directes. Les quelques énigmes grecques dont Symposius aurait pu s'inspirer sont souvent elles-mêmes de datation problématique. Toutefois un parallèle est souvent invoqué en tant que premier *terminus post quem* : plusieurs éléments communs entre les *Aenigmata* et le *Griphus ternarii numeri* d'Ausone, notamment au sein de leurs préfaces respectives, font supposer une influence de ce dernier sur notre poète[52]. Les énigmes seraient donc postérieures à

---

[48] GARBUGINO (2004), p. 74.

[49] En commentant *propterea dicent aenigmatistae*, Augustin se base probablement sur un texte latin similaire à celui qu'on trouve dans l'*Itala*, *cod. Lugd*. 21 (*propter hoc dicent enigmatistae*) et qui dérive de la Septante, où l'on lit διὰ τοῦτο ἐροῦσιν οἱ αἰνιγματισταί. Toutefois le texte hébreu (עַל-כֵּן יֹאמְרוּ הַמֹּשְׁלִים, בֹּאוּ חֶשְׁבּוֹן) n'induit pas en priorité la notion d'énigme : Jérôme traduit ici *idcirco dicitur in prouerbio*. Voir BERRA (2008), pp. 214-215.

[50] Voir BERGAMIN (2005), pp. XV-XVI : « il rilievo di tali coincidenze non consente di stabilire se i contatti debbano attribuirsi al riferimento a fonti comuni, se a frequentazioni di un comune ambiente culturale, se a diretta ripresa di un testo da un altro ». Cf. I.B.3.b.

[51] Voir BERGAMIN (2005), pp. XIV-XVI ; XLII-XLVII et *passim*.

[52] Voir par exemple LEARY (2014), pp. 5-6 ; SMOLAK (1993), p. 288 et n. 10 ; POLARA (1993), p. 204, n. 30 ; ZINGERLE (1873), p. 4 ; SCHENKL (1863), p. 13 ; cf. I.B.3.b.

368, date aujourd'hui envisagée pour la composition du *Griphus*[53]. L'hypothèse inverse, c'est-à-dire celle d'Ausone imitant Symposius, est jugée moins vraisemblable : « the text and preface of the *Griphus* are very tightly integrated, while the *Aenigmata*, although following naturally enough from their preface, are not closely related by their content to its Saturnalian theme[54] ». Il a aussi été supposé que les deux textes s'inspiraient d'un modèle commun, peut-être grec et aujourd'hui perdu[55], ce qui pourrait théoriquement rendre Symposius indépendant d'Ausone. C'est envisageable, mais difficile à démontrer, et cela n'empêcherait pas que Symposius ait malgré tout connu le *Griphus*. En somme, la date de 368 est un *terminus post quem* plausible. Par la suite, nous l'accepterons et verrons si d'autres rapprochements avec Ausone sont possibles.

Vient alors la question du *terminus ante quem*. On suppose parfois que Symposius a influencé la composition de l'épigramme anonyme *De Cupidine*, un tristique présent, comme les *Aenigmata*, dans l'anthologie du codex *Salmasianus* (*AL* 221 R = 212 ShB) : on y trouve le même nombre de vers, le même goût des paradoxes et le même type de description, à la première personne, d'un sujet qui ne dit pas son nom[56]. Or, parce qu'on perçoit aussi dans cette épigramme l'influence de l'*Epithalamium Honorii* de Claudien[57], on suppose qu'elle a été écrite au début du V^e^ siècle. Une fourchette se dessinerait donc, mais la datation du *De Cupidine* est elle-même sujette à caution, tout comme l'influence directe de Symposius sur ce poème. Il est dès lors préférable de ne pas fonder d'avis définitif sur un tel *terminus*.

Un *terminus ante quem* problématique est celui de l'*Historia Apollonii regis Tyri*[58], roman latin que l'on considère aujourd'hui comme une traduction ou une adaptation d'un texte antérieur aujourd'hui perdu. Nous avons conservé deux versions latines du roman, que l'on nomme RA et RB : on a longtemps supposé que ces deux versions descendaient indépendamment d'un même *epitome* latin du III^e^ siècle[59], mais Kortekaas tend à démontrer que RA descend directement d'un texte grec, comme

[53] Voir LOWE (2013), p. 338.
[54] LEARY (2014), pp. 5-6 ; voir aussi SMOLAK (1993), p. 288, n. 10.
[55] Voir LOWE (2013), p. 343 : « the fact that both Symphosius and Ausonius favour the number three in what both authors claim to be riddles composed at drinking-parties may point to a lost mutual source, perhaps in Greek, with a triple theme ».
[56] *Sol calet igne meo. Flagrat Neptunus in undis.* / *Pensa dedi Alcidae. Bacchum seruire coegi*, / *quamuis Liber erat. Feci mugire Tonantem*. Ce poème est notamment invoqué comme *terminus ante quem* par GARBUGINO (2004), p. 73 et n. 28 ; SMOLAK (1993), p. 288 ; sur l'histoire de cette épigramme, que l'on retrouve hors du *Salmasianus* dans des versions augmentées, SMOLAK (1981).
[57] On met en parallèle l'action de Cupidon dans *AL* 221, 3 R (*feci mugire Tonantem*) et Claud. *Epith*. 112-113 (*iterumne Tonantem* / *inter Sidonias cogis mugire iuuencas*). Voir aussi Claud. *Carm*. *min*. 29, 53 : *cogis mugire Tonantem*.
[58] Sur l'*Historia Apolloniis regis Tyri*, voir VANNINI (2018) et (2014) ; PANAYOTAKIS (2012) ; KORTEKAAS (2007) et (2004) ; GARBUGINO (2004) ; SCHMELING (1988) ; KLEBS (1899). La récente étude de MASTROCINQUE (2019) sera brièvement évoquée à la fin du paragraphe.
[59] C'était l'hypothèse de KLEBS (1899), encore suivie par SCHMELING (1988), p. XXXI.

le manifestent notamment un certain nombre de tournures hellénisantes[60]. La version RB dépendrait alors de RA dont elle serait une révision légèrement abrégée[61], produite par une autre personne, au maximum quelques décennies plus tard. En ce qui nous concerne, il faut relever que l'auteur/traducteur de RA a intégré au roman dix énigmes de Symposius (il n'en reste que sept dans la version RB[62]) : le personnage d'Apollonius les résout et leur fournit de courtes explications. Il semble que ces dix énigmes remplacent assez librement, plus qu'elles ne les traduisent, les énigmes de la version primitive du roman : leur cohérence paraît en effet plus ou moins artificielle sur le plan du récit[63]. L'hypothèse d'un auteur commun derrière les *Aenigmata* et l'*Historia*[64], contredite par cette insertion relativement inorganique des énigmes dans le roman, mais aussi par la compréhension approximative des énigmes que trahissent les explications d'Apollonius[65], ne nous paraît pas recevable. Les énigmes sont donc antérieures à l'*Historia*, mais la datation de l'*Historia* est elle-même incertaine et dépend d'ailleurs souvent de celle de Symposius : ainsi Garbugino propose, pour l'*Historia*, une large fourchette allant des années 430-440 (date où les *Aenigmata*, supposément composées peu après 419, auraient pu atteindre une certaine diffusion) à 586 (date de composition du poème VI, 8 de Venance Fortunat, où il est fait allusion pour la première fois au récit d'Apollonius)[66]. Kortekaas situe quant à lui la rédaction de l'*Historia* (dans sa *recensio* RA) à la fin du V^e^ siècle, probablement à Rome, et suppose (sans réelle démonstration toutefois) que Symposius en était contemporain[67]. À contre-courant, Mastrocinque a récemment cherché à prouver que l'*Historia* avait été composée directement en latin, à Tarse, sous le règne de Caracalla qui serait implicitement représenté derrière le personnage d'Apollonius[68]. Si astucieuse qu'elle soit dans ses comparaisons, son étude évacue à la va-vite la question de nos *Aenigmata* : Mastrocinque affirme péremptoirement que c'est Symposius qui a emprunté ses énigmes à l'*Historia*, et non l'inverse[69]. Or, pour les raisons évoquées plus haut, Symposius est antérieur à l'*Historia*, ou du moins à ses deux versions latines préservées (RA et RB).

[60] Voir KORTEKAAS (2004), pp. 31-42. Ces arguments linguistiques sont nuancés par VANNINI (2018), pp. XL-XLV, qui reste ouvert à la possibilité d'un original latin.
[61] Voir VANNINI (2014), pp. 352-355 ; KORTEKAAS (2004), pp. 73-82.
[62] Les énigmes données dans RA (42-43) correspondent à nos numéros 12 (*Flumen et piscis*), 2 (*Harundo*), 13 (*Nauis*), 89 (*Balneum*), 61 (*Anchora*), 63 (*Spongia*), 59 (*Pila*), 69 (*Speculum*), 77 (*Rotae*), 78 (*Scalae*) ; la version RB (42-43) retranche *Harundo*, *Anchora* et *Rotae*.
[63] Sur la cohérence de ces énigmes au sein du récit de l'*Historia*, voir PANAYOTAKIS (2012), p. 503 ; KORTEKAAS (2007), pp. 707-709 et son commentaire *ad loc* ; GARBUGINO (2004), pp. 75-82.
[64] C'est l'hypothèse de MUÑOZ JIMÉNEZ (1987), p. 312.
[65] Voir en particulier VANNINI (2018), pp. XXXV-XXXVI, à propos de l'explication de l'énigme *Harundo* dans l'*Historia* ; cf. I.C.3.
[66] Voir GARBUGINO (2004), pp. 74-75 ; mais VANNINI (2018), pp. XXVII-XXVIII, situe ce poème de Fortunat entre 566 et 568.
[67] Voir KORTEKAAS (2004), p. 74.
[68] Voir MASTROCINQUE (2019).
[69] Voir MASTROCINQUE (2019), p. 207, n. 70.

Qu'une version antérieure (grecque ou latine) de l'*Historia* ait pu être rédigée sous Caracalla est envisageable, mais celle-ci serait alors indépendante de nos *Aenigmata*.

La datation de l'*Historia* demeurant sujette à caution, un dernier *terminus ante quem* repose sur le fait que le recueil de Symposius a été entièrement intégré à l'anthologie poétique dont témoigne aujourd'hui le codex *Salmasianus*[70] (nous appellerons ce corpus poétique *Anthologia Salmasiana*, pour ne pas créer de confusion avec la notion moderne d'*Anthologie latine*[71]). Ce florilège comprend plusieurs centaines de poèmes d'époques très diverses : « à côté d'auteurs contemporains, ou presque, du moment de son regroupement, on trouve des écrivains de l'époque augustéenne et des débuts de l'Empire – que l'attribution des pièces mises sous leur nom soit fondée ou non : Virgile, Properce, Ovide, Sénèque, Martial, ainsi que des écrivains des III^e^ et IV^e^ siècles : Vespa, Pentadius, Reposianus, l'auteur anonyme du *Peruigilium Veneris*[72] ». L'anthologie a certainement été compilée dans les toutes dernières années du royaume vandale d'Afrique du Nord, ou immédiatement après sa chute en 534, car un certain nombre de ses épigrammes rendent hommage aux rois vandales jusqu'à Hildéric (523-530), tandis que le dernier d'entre eux, Gélimer (530-534), y semble indirectement critiqué[73] ; mais il n'y est fait aucune mention de la reconquête byzantine. Dans la mesure où les *Aenigmata* doivent nécessairement avoir été composées avant le moment de la compilation de l'*Anthologia*, la date de 534 devient donc un *terminus ante quem* pour l'œuvre de Symposius. Seule Bergamin, ayant observé des parallèles textuels rapprochant Symposius d'auteurs dont tout ou partie de la production est postérieure à cette date (Arator, Coripe, un poète anonyme de l'*Appendix Maximiani*, Cassiodore, Venance Fortunat)[74], suggère la réouverture du débat en faveur d'une datation plus tardive. Elle s'appuie en cela sur une hypothèse de Vössing, selon qui la forme actuelle de l'*Anthologia Salmasiana*

[70] Le *Salmasianus* (Parisinus Latinus 10318), copié dans le sud de la France ou dans le nord de l'Italie à la fin du VIII^e^ siècle à partir d'un antigraphe supposé italien de la fin du VI^e^ siècle, contient une vaste anthologie poétique (ff. 1-188 ; 273-274) entrecoupée par une série de textes prosaïques indépendants (ff. 188-273). Les *Aenigmata* y occupent les ff. 141-156. Sur l'histoire de ce codex et la constitution de l'anthologie poétique, voir ZURLI (2017), pp. 15-34 ; BERGASA & WOLFF (2016), pp. IX-LXX ; MONDIN & CRISTANTE (2010) ; SPALLONE (1982).

[71] Contrairement à l'*Anthologie Palatine*, l'*Anthologie latine* est une construction moderne : du XVIII^e^ siècle à nos jours, différents éditeurs (Burman, Heyer, Riese, Shackleton Bailey) ont élaboré sous ce titre des anthologies de poèmes latins jugés mineurs. Néanmoins les poèmes du codex *Salmasianus* y occupent toujours une place primordiale, si bien qu'une certaine confusion existe aujourd'hui entre *Anthologie latine* et *Anthologia Salmasiana* : voir BERGASA & WOLFF (2016), pp. X-XII ; MUNARI (1958), pp. 133-134. La dénomination *Anthologia Salmasiana* est elle-même anachronique, puisque Claude Saumaise, l'humaniste qui possédait le codex au début du XVII^e^ siècle et qui lui a donné son nom, n'a évidemment rien à voir avec l'entreprise compilatrice tardo-antique ; nous utilisons cette dénomination par convention, comme le fait ZURLI (2017).

[72] BERGASA & WOLFF (2016), pp. XIII-XIV.

[73] VÖSSING (1993), p. 149, répertorie les poèmes de *l'Anthologie latine* (éd. Shackleton Bailey) qui témoignent ouvertement d'un ancrage en Afrique vandale : *AL* 24 ; 78-188 ; 194 (sur le roi Hildéric) ; 200 ; 201-205 (sur les thermes du roi Thrasamund) ; 206 ; 214 ; 218 ; 220 ; 248 ; 278-279 ; 282-370 ; 371 (sur le roi Thrasamund) ; 382 (sur le roi Hunéric). On peut ajouter les épigrammes 336-337 ShB qui critiquent vraisemblablement un ministre du roi Gélimer : voir BERGASA & WOLFF (2016), p. 225, n. 69.

[74] Voir BERGAMIN (2005), pp. XV-XVI.

trahirait des couches éditoriales successives : à une première phase de compilation exécutée en Afrique vandale vers 534 auraient succédé des phases d'ajouts et de suppressions un peu plus tard au VI[e] siècle, en Italie[75]. Le cas échéant, il resterait alors à déterminer si le texte de Symposius avait déjà été intégré à l'anthologie première ou s'il n'y a été adjoint qu'au cours des phases ultérieures ainsi supposées.

Cette hypothèse est néanmoins invalidée par certaines observations plus récentes sur l'*Anthologia Salmasiana*. En effet, malgré un certain nombre d'épigrammes perdues ou supposément déplacées à l'intérieur de l'anthologie, on observe encore dans celle-ci une structure parfois complexe mais non hasardeuse, en particulier dans son principe de transition logique d'un poème (ou d'un groupe de poèmes) à l'autre[76]. Or l'insertion du recueil de Symposius dans l'anthologie répond précisément à un tel plan. En effet, la préface des *Aenigmata* y suit directement l'épigramme *De conuiuiis barbaris* (*AL* 285-285a R) : toutes deux évoquent un banquet ainsi que l'influence d'une *ebria Musa*[77]. La cohérence de cette organisation témoigne vraisemblablement d'une démarche unifiée ; il semble donc moins convaincant de supposer ici le résultat d'une phase ultérieure d'ajouts. Quant aux pertes et aux déplacements de poèmes à l'intérieur de l'anthologie, ils tiennent plus probablement aux aléas des copies successives qu'à de réels remaniements éditoriaux. Nous pouvons donc considérer que l'œuvre de Symposius avait déjà circulé en Afrique vandale avant 534.

Cela n'implique néanmoins pas obligatoirement que l'auteur ait été un contemporain du compilateur, comme le suggérait Riese, selon qui tous les poètes affublés d'un titre dans l'*Anthologia Salmasiana* – Symposius y est dit *scolasticus* comme Luxorius est *uir clarissimus et spectabilis*, Coronatus et Felix sont l'un et l'autre *uir clarissimus*, Octavianus *uir inlustris*, Crescentinus *uir magnificus*, Petrus *referendarius*, Calbulus *grammaticus* – étaient voisins par l'époque et la provenance[78]. Certes, il est possible d'identifier parmi ces poètes au moins deux contemporains en contact direct (Coronatus et Luxorius[79]), et l'on peut déduire l'existence d'un cercle plus large de *litterati* carthaginois réunis autour de l'entreprise compilatrice[80]. Est-il toutefois obligatoire d'y voir un signe de contemporanéité avec Symposius ? Ohl le remettait déjà en cause : « there is nothing to show that such a title [*scolasticus*]

[75] Voir VÖSSING (1993), développant une hypothèse déjà émise par BIRT (1882), pp. 386-388. BERGAMIN (2005), p. XVI, n. 30, en donne une synthèse. KAY (2006), pp. 17-18, suppose aussi que tout ou partie de la compilation a pu avoir lieu sur le continent européen entre 550 et 750. Sur la genèse du codex *Salmasianus*, voir MONDIN & CRISTANTE (2010) ; SPALLONE (1982).
[76] Voir BREITENBACH (2017) ; BERGASA & WOLFF (2016), p. XVI ; MONDIN & CRISTANTE (2010), en particulier pp. 319-322.
[77] *AL* 285a, 2 R = 280, 2 ShB : *ne pedibus non stet ebria Musa suis* ; Symp. *Praef*. 15 : *da ueniam, lector, quod non sapit ebria Musa*. Voir MONDIN & CRISTANTE (2010), p. 322 ; BERGAMIN (2005), p. XLVII.
[78] Voir RIESE (1869), p. XXVI-XXVII.
[79] En dehors du *Salmasianus*, nous avons gardé du premier un traité de prosodie, *De ultimis syllabis*, dédié au second.
[80] Voir MONDIN & CRISTANTE (2010), pp. 323 ; 337-339, avec *AL* 19 R (6 ShB).

might not have been possessed before the compilation, nor even if we grant the ascription to the compiler, can it be proved that he made his ascriptions only to living contemporaries[81] ». Dans tous les cas, une étude critique des *Aenigmata* dans le *Salmasianus* rend peu probable l'association de Symposius au cercle immédiat du compilateur : en effet, ce dernier utilisait vraisemblablement un texte déjà corrompu des énigmes (ce texte était apparenté, dans ses erreurs, à notre *recensio* B, ou plutôt à ce qui semble un stade antérieur de celle-ci[82]), chose que la fréquentation directe du poète aurait probablement empêchée. Dès lors, une question à prendre en compte dans la datation des *Aenigmata* est celle du temps nécessaire à la dégradation du texte entre le moment de sa composition et celui de la compilation de l'anthologie. Il est impossible d'y fournir une réponse précise ; mais nous verrons qu'au moment de la compilation, le texte des énigmes avait déjà subi des altérations qui présupposent plusieurs copies successives. Pour cette raison, nous serions tentés de chiffrer ce temps non en années, mais au moins en décennies. Le *terminus ante quem* de 534 fixé pour la composition des *Aenigmata* ne tient pas compte de ce temps, mais il faudrait l'appréhender en conséquence.

En résumé, si nous pouvons accepter 368 en tant que *terminus post quem*, aucun des *terminus ante quem* invoqués ne semble indiscutable avant 534. La fourchette se resserre si nous acceptons, en suivant Kortekaas, de situer la rédaction de l'*Historia Apollonii* à la fin du V^e^ siècle. Toutefois rien ne nous oblige à voir comme lui en Symposius un exact contemporain de l'*Historia* : il pourrait aussi bien l'avoir précédée de plusieurs décennies ou même d'un siècle. Sur ce point, un paramètre particulièrement difficile à prendre en compte est celui du temps nécessaire à la diffusion des *Aenigmata*, qui est en partie lié au problème de la localisation de Symposius (*infra*) : combien de temps aurait-il fallu à une œuvre supposément nord-africaine pour atteindre l'Italie (selon Kortekaas, l'*Historia* a été produite à Rome) et s'y répandre ? La réponse n'est sans doute pas la même avant et après la conquête vandale en Afrique et ses conséquences sur les échanges culturels entre Rome et son ancienne province. Cependant l'incertitude de trop nombreux éléments rend cette discussion futile. L'opinion commune, situant la rédaction des *Aenigmata* entre la fin du IV^e^ siècle et le début du V^e^, est dans tous les cas, plausible ; mais il ne serait pas impensable de repousser la limite inférieure à la deuxième moitié du V^e^.

I.B.1.c. *Localisation*

La localisation de Symposius en Afrique du Nord[83] repose uniquement sur la présence des *Aenigmata*

[81] OHL (1928), p. 15.
[82] Sur le texte des *Aenigmata* au sein du *Salmasianus* et le lien de celui-ci avec les manuscrits de la *recensio* B, voir BERGAMIN (2005), pp. LXXVI-LXXVII ; cf. I.D.1.
[83] Sur le problème de la localisation de Symposius, voir les synthèses de LEARY (2014), p. 3 ; BERGAMIN (2005), pp. XIV-XV.

dans l'*Anthologia Salmasiana*. Wernsdorf est le premier à l'avoir suggérée, suivi notamment par Riese qui, comme vu plus haut, lie cette question au titre de *scolasticus* donné au poète dans l'anthologie[84]. Or, si cette compilation fait la part belle à des auteurs qui, par les sujets traités, peuvent clairement être rattachés à l'Afrique vandale, elle n'exclut pas, on l'a dit, les auteurs d'époques – mais aussi de régions – différentes : il y a certainement là une volonté d'illustrer une relation d'émulation en faisant se côtoyer, dans une même compilation, la production poétique d'un cercle local et celle de ses modèles, que ces derniers soient classiques[85] ou eux-mêmes tardifs. Il resterait alors à déterminer si Symposius était du côté des locaux ou des modèles. Le même questionnement peut s'appliquer à des auteurs des III^e^ et IV^e^ siècles présents dans l'anthologie (notamment Pentadius, Reposianus, Vespa) et il faut sans doute se garder de considérer systématiquement comme africains ceux qui ne peuvent être étiquetés comme des classiques.

Aucun indice n'est réellement déterminant dans cette discussion. Des parallèles thématiques ou formels[86] relient parfois les *Aenigmata* à d'autres épigrammes de l'*Anthologia Salmasiana* (par exemple *Aenig*. 15, *Vipera*, et *AL* 35 R ; *Aenig*. 89, *Balneum*, et *AL* 210-213 R ; *Aenig*. 95, *Funambulus*, et *AL* 112 R ; 281 R), à Dracontius ou encore au poème *In laudem Solis*, que Zurli considère comme un produit d'Afrique du Nord (fin V^e^ – début VI^e^)[87]. Cela ne suffit néanmoins pas à prouver pas que Symposius ait été influencé par ces différents textes, ni qu'il ait vécu en Afrique ; du reste, Bergamin perçoit tout autant (sinon plus) de parallèles avec des auteurs du continent européen. Par ailleurs, contrairement à de nombreuses épigrammes africaines qui n'ont survécu que par l'*Anthologia*, nos énigmes sont préservées par une importante tradition textuelle dont la scission en deux familles (B et D) est sans doute antérieure au moment de la compilation carthaginoise[88]. De plus, si nous suivons Kortekaas sur la localisation et la datation de l'*Historia Apollonii regis Tyri* (*supra*), la première attestation des *Aenigmata* ne doit pas être située en Afrique, mais à Rome. Plus généralement, la langue, scolaire et standardisée, ne témoigne pas d'un ancrage géographique particulier (on n'y trouve, par exemple, aucune des spécificités lexicales relevées en Afrique par Adams[89]), bien que l'étude métrique et prosodique puisse peut-être être approfondie dans cette optique[90]. Le contenu de l'œuvre

[84] Voir RIESE (1869), p. XXVI-XXVII ; WERNSDORF (1794), pp. 414 sq.
[85] Voir BERGASA & WOLFF (2016), p. XIV : « sans doute [le compilateur] a-t-il (…) cherché à souligner la relation d'émulation qui existait entre les poètes contemporains et les classiques, et à mettre en évidence la permanence, à travers le temps, des thématiques et de certains modes d'écriture ».
[86] Voir BERGAMIN (2005), pp. XLVI-XLVII.
[87] Voir ZURLI (2008), pp. 22-29.
[88] Cf. I.D.1.
[89] Voir ADAMS (2007), pp. 516-576.
[90] On pourrait ainsi envisager d'appliquer à Symposius la méthode de ZURLI (2008), pp. 22-29, qui, en se basant principalement sur Dracontius, Luxorius et l'auteur d'*AL* 90-197 R (78-188 ShB), définit un certain nombre de traits métriques et prosodiques selon lui représentatifs d'une *Africitas* poétique. L'échantillon nous semble

témoigne quant à lui d'une culture latine commune à toutes les parties de l'Empire. En ce sens, les arguments avancés par Sebo[91] pour ancrer certaines descriptions des *Aenigmata* dans un contexte typiquement africain ne sont pas pertinents : l'évocation de cheveux noirs (*Aenig*. 58, 3) ou de peau noire (*Aenig*. 8, 1, là où le texte ne parle, en fait, que de *nigra colore*) sont des lieux communs qui ne doivent pas être spécifiquement rattachés à l'Afrique pré-vandale. En suivant ce genre de raisonnement, on pourrait tout aussi bien défendre que l'auteur était nordique, puisqu'il a composé une énigme sur la neige (11, *Nix*) ! De même, le fait que Symposius s'inspire des *Xenia* de Martial ne nous semble pas refléter une affinité particulière avec les représentations de *xenia* des mosaïques africaines. Enfin, Leary relève la présence du nom Simposius dans une inscription de Dougga (Nord-Ouest de l'actuelle Tunisie), datée du IV^e^ ou V^e^ siècle (*CIL* VIII, 27333)[92], mais cette information n'est en rien déterminante puisque, comme on l'a dit, le nom est aussi attesté ailleurs à la même époque.

Les éditeurs récents font preuve d'attitudes différentes sur la question de la localisation : Bergasa et Wolff comptent Symposius parmi les auteurs d'Afrique vandale, sans discussion particulière ; Leary semble l'accepter aussi, malgré une formulation parfois hypothétique (« Symphosius' possible African origins[93] »). Seule Bergamin, après avoir suivi l'opinion commune dans un premier temps, suggère une remise en question[94], ayant constaté un certain nombre de parallèles formels entre les *Aenigmata* et plusieurs œuvres tardives de provenance italique ou gauloise. En ce qui nous concerne, le problème reste ouvert.

I.B.1.d. *Conséquences sur l'étude de l'œuvre*

La définition préalable du profil de l'auteur et du contexte de production des énigmes va influencer la lecture de l'ouvrage. Ainsi Pavlovskis, qui situe Symposius dans une époque de déclin général de l'Empire, lit en conséquence les *Aenigmata* comme l'œuvre d'un Romain, conscient de la fin imminente du monde dans lequel il vit, et cherchant à en célébrer la civilisation par l'évocation d'un microcosme d'objets et de créatures soumis à l'homme[95]. Cette interprétation présuppose qu'un même sentiment

toutefois trop maigre pour être réellement pertinent ; il se heurterait de plus, dans le cas de Symposius, au problème de la datation.

[91] Voir SEBO (2009), p. 324.

[92] *Sancti ac b{a}eatissimi martyres / petimus in mente habeatis ut do/nentur vobis [---] Simposium / Mammari(um) Graniu(m) Elpidefo/rum qui haec cub(icula) IIII a(d) p(edes) c(entum) p(lus) m(inus) / suis sum(p)tibus et suis operibus / perfecerunt*. HILALI (2009), p. 284, comprend plutôt *simposium* comme un nom commun : « saints et bienheureux martyrs, nous vous demandons, pour qu'on vous offre un banquet, de vous souvenir de Mammarius, de Granius, d'Elpideforus (…) ».

[93] LEARY (2014), p. 28.

[94] Comparer BERGAMIN (2005) et (1994).

[95] Voir PAVLOVSKIS (1986), pp. 228-229.

de déclin ait été uniformément perceptible partout et pendant toute l'Antiquité tardive ; or la situation doit être nuancée selon les lieux, les périodes et les groupes sociaux.

Le manque d'informations contextuelles se montre particulièrement handicapant dans deux cas : d'une part dans l'analyse des relations intertextuelles qu'entretiennent les *Aenigmata* avec d'autres œuvres tardives, d'autre part dans celle de la place du christianisme au sein de l'ouvrage. Cette dernière question a pris une certaine importance à la suite des travaux de Bergamin et nous aurons l'occasion de la développer plus en détail. Mais il faut d'ores et déjà noter que plus l'on date Symposius tardivement, plus il devient difficile de le supposer libre de toute influence chrétienne, comme le fait pourtant Leary[96]. Parallèlement, selon le contexte dans lequel vivait l'auteur, une allusion au christianisme pourra être interprétée différemment : ainsi la probable référence à la Trinité perçue par Bergamin dans l'énigme 82 (*Conditum*) n'aura pas la même résonnance dans un cercle païen, dans une société chrétienne nicéenne ou encore dans la controverse opposant les Africains catholiques et les Vandales ariens[97].

Notre travail n'aura pas pour objectif prioritaire de redéfinir le profil de l'auteur et le contexte de production de ses énigmes ; toutefois, nous aurons l'occasion d'approfondir indirectement certaines de ces questions. Si l'opinion commune reste, à nouveau, plausible, elle ne doit pas nous enfermer dans un cadre d'analyse trop strict ; parallèlement, l'absence d'informations contextuelles ne doit pas nous empêcher d'émettre des hypothèses et des interprétations, avec la prudence requise.

I.B.2. Structure du recueil

Si nous considérons comme *spurii* les vers [1-2] (*Haec quoque Symposius…*), l'ouvrage compte une préface de quinze vers, suivie de cent tristiques en hexamètres. On a longtemps pensé que l'énigme 96, absente d'une partie de la tradition, et à laquelle les manuscrits donnent un *lemma* douteux (*De VIII tollas VII et remanet VI*), n'était pas authentique : l'œuvre ne compterait alors que nonante-neuf poèmes, ce qui renforcerait une structure articulée autour de multiples de trois. Néanmoins les éditeurs récents ont réhabilité cette énigme et nous allons ultérieurement confirmer son authenticité[98]. Il faut donc considérer cent énigmes : le chiffre, à lui seul, témoigne déjà d'un plan bien délimité.

L'étude de la structure de l'ouvrage a fait l'objet d'une attention particulière chez les commentateurs de Symposius, en particulier chez Leary[99], et il est relativement aisé d'en cerner les grandes lignes.

[96] Voir LEARY (2014), p. 4.
[97] Voir BERGAMIN (1994), p. 65 ; cf. I.C.3.
[98] Cf. II.B.1.
[99] Sur l'arrangement des *Aenigmata*, voir BERGASA & WOLFF (2016), pp. LVI-LIX ; LEARY (2014), pp. 13-26 ; SEBO (2013), pp. 187-188 ; WOLFF (2010), pp. 154-156 ; BERGAMIN (2005), pp. XXXII-XXXIX ; PIZARRO SÁNCHEZ (1999a) ; OHL (1932), p. 212.

Ainsi il semble flagrant que la répartition des cent énigmes repose, selon un principe qui rappelle les *Xenia* et *Apophoreta* de Martial, sur de plus ou moins longues séries thématiques. Le poète n'a ni délimité ni nommé ces séries et il appartient au lectorat d'en saisir l'organisation : il en résulte que les subdivisions thématiques du livre varient d'un critique à l'autre. À titre d'exemple, nous reproduisons ici le découpage de Leary, quitte à le nuancer ultérieurement :

- 1 à 3 : instruments d'écriture (*Graphium*, *Harundo*, *Anulus cum gemma*) ;
- 4 à 7 : objets domestiques (*Clauis*, *Catena*, *Tegula*, *Fumus*) ;
- 7 à 13 : phénomènes météorologiques hivernaux (*Nebula, Pluuia*, *Glacies*, *Nix* ; Leary y inclut aussi les poèmes *Flumen et piscis* et *Nauis* par effet de contraste[100]) ;
- 14 à 31 : petites créatures et oiseaux (*Pullus in ouo*, *Vipera, Tinea, Aranea, Coclea, Rana, Testudo, Talpa, Formica, Musca, Gurgulio, Mus, Grus, Cornix, Vespertilio, Phoenix*, *Ericius, Pediculi*) ;
- 32 à 39 : plus grands animaux (*Taurus, Lupus, Vulpes, Capra, Porcus, Mula, Tigris, Centaurus*) ;
- 40 à 46 : fleurs et végétaux (*Papauer*, *Malua*, *Beta*, *Cucurbita*, *Cepa*, *Rosa*, *Viola*) ;
- 47 à 49 : objets orientaux (*Tus*, *Murra*, *Ebur*) ;
- 50 à 53 : cultures indigènes (*Faenum*, *Mola*, *Farina*, *Vitis*) ;
- 54 à 61 : matériel divers, notamment lié au cuir (*Hamus* ; *Acus* ; *Caliga* ; *Clauus caligaris* ; *Capillus* ; *Pila* ; *Serra* ; *Anchora*) ;
- 62 à 63 : objets liés à l'eau (*Pons*, *Spongia*) ;
- 64 à 66 : armes (*Tridens*, *Sagitta*, *Flagellum*) ;
- 67 à 69 : objets liés à la lumière (*Lantera*, *Specular*, *Speculum*) ;
- 70 à 76 : objets liés aux quatre éléments ; technologie et construction (*Clepsydra, Puteus, Tubus, Vter, Lapis, Calx, Silex*) ;
- 77 à 79 : ensembles composés (*Rotae, Scalae, Scopa*) ;
- 80 à 85 : nourriture, vin et repas (*Tintinnabulum, Lagena, Conditum, Vinum in acetum conuersum, Malum, Perna*) ;
- 86 à 91 : travail et amusements (*Malleus*, *Pistillus*, *Strigilis aenea*, *Balneum*, *Tessera*, *Pecunia*) ;
- 92 à 95 : personnages liés au voyage (*Mulier quae geminos pariebat*, *Miles podagricus*, *Luscus alium tenens*, *Funambulus*) ;
- 96 à 99 : phénomènes non tangibles (*Verba, Vmbra*, *Echo*, *Somnus*) ;
- 100 : clôture (*Monumentum*).

Indépendamment de ces grandes séries, la succession des énigmes est toujours régie par un principe de continuité : des connexions sont toujours établies d'un poème au suivant[101]. Ce principe de continuité peut prendre diverses formes. Il peut d'abord s'agir d'une affinité de sujet. Ainsi, même si ces liens ne sont jamais explicités, nous pouvons imaginer, par association d'idées, que du toit de la maison (*Aenig*. 6, *Tegula*) s'élève la fumée (*Aenig*. 7, *Fumus*) qui monte vers les nuages (8, *Nebula*) générateurs de pluie (9, *Pluuia*), qui à son tour se transformera en glace (10, *Glacies*) ; de même, la bouteille (81, *Lagena*) contient du vin (82, *Conditum*) qui, après avoir tourné, deviendra vinaigre (83, *Vinum in acetum conuersum*). Laszlo perçoit dans cette continuité thématique une logique narrative (« der Anordnung liegt ein gewisses gedankliches System zugrunde. Aus der Reihenfolge läßt

[100] Voir LEARY (2014), p. 85 : « rivers, fish – and, by implication, fishing – and ships (*Aenig*. 13) contrast with the winter weather of *Aenig*. 8-11, when activities both inland and on open water would cease ».
[101] Voir LEARY (2014), p. 15.

sich beispielsweise mit den darin behandelten Gegenständen eine kleine Geschichte erzählen[102] ») tandis que Bergamin, dans sa lecture christianisante des *Aenigmata*, y a parfois vu un parcours didactique et initiatique[103]. Ce principe de connexion directe peut occasionnellement s'appliquer sur le plan du raisonnement interne à l'énigme : ainsi, les poèmes successifs 39-40-41 et 92-93-94 jouent sur le décompte des membres d'un corps. Enfin, et surtout, l'enchaînement d'une épigramme à l'autre peut se faire selon un principe d'interaction verbale ou stylistique : reprise d'un mot ou d'un groupe de mots ; emploi d'un synonyme ou d'une forme affiliée par l'étymologie ou la sonorité (reprise d'un même groupe de lettres) ; reprise, aussi, d'une même figure de style. Les exemples sont bien trop nombreux pour être recensés ici, et nous renvoyons notamment au travail de Leary pour un relevé systématique les liens verbaux régissant la succession des énigmes[104]. Citons toutefois à titre d'exemples :

- les reprises lexicales entre 8, 2 et 9, 2 (*media*/*medias*), 9, 2 et 10, 2 (*caelo*/*caelis*) ; 11, 3 et 12, 1 (*terras*/*terris*) ; 39, 2 et 40, 2 (*unus et unus*/*unus... unus*) ; 61, 2 et 62, 1 (*gurgite*/*gurgite*) ; 67, 2 et 68, 1 (*lumen*/*luminis*) ; 71, 1 et 72, 1 (*lympha*/*lymphae*) ; 75, 3 et 76, 3 (*undis*/*undis*) ; 84, 2 et 85, 2 (*sororum*/*soror*) ; 93, 3 et 94, 1 (*uix*/*uix*) ;
- l'emploi de synonymes entre 80, 1 et 81, 1 (*orbem*/*Tellus*) ou 98, 3 et 99, 1 (*ultro*/*sponte*, tous deux en ouverture de vers) ;
- l'usage de variations étymologiques entre 19, 2 et 20, 3 (*canam*/*canto*) ou 98, 3 et 99, 1 (*responsa*/*sponte*[105]) ;
- le parallélisme des ouvertures de vers entre 86, 3 et 87, 3 (*grande mihi caput est*/*pro pedibus caput est*) ou 92, 2 et 93, 2 (*tres animas habui, quas*/*sex pedes habui, quos*[106]) ;
- le parallélisme des clôtures de vers entre 24, 3 et 25, 2 (*sumo saginam*/*uiuo sagina*) ou 37, 3 et 38, 1 (*nascitur ex me*/*dicitur ex me*) ;
- la correspondance formelle et rythmique globale des hexamètres entre 43, 1 et 44, 1 (*pendeo dum nascor, rursus dum pendeo cresco*/*mordeo mordentes, ultro non mordeo quemquam* – Wolff relève plus généralement l'usage de polyptotes dans les deux poèmes : *pendeo… pendeo… pendens… pendula*/*mordeo mordentes… mordeo… mordentem… mordere… morsum*[107]) ;
- les affinités sonores, alphabétiques, anagrammatiques ou étymologiques d'un *lemma* à l'autre entre 16 et 17 (*tinea*/*aranea*), 22 et 23 (*formica*/*musca*), 25 et 26 (*mus*/*grus*), 42 et 43 (*beta*/*cucurbita*), 54 et 55 (*hamus*/*acus*), 58 et 59 (*capillus*/*pila*), 62 et 63 (*pons*/*spongia*), 68, 69 et 70 (*specular*/*speculum*/*clepsydra*), 78 et 79 (*scalae*/*scopa*) ;

[102] LASZLO (1997), p. 46, qui exemplifie cette logique avec les énigmes d'ouverture (*Graphium*, *Harundo*, *Anulus cum gemma*, *Clauis*, *Catena*) : « der Autor hält einen Schreibstift in der Hand, um seine Gedanken niederzuschreiben. Diese wandern zu einem anderen Schreibustensil, dem Schilfrohr, dabei fällt sein Blick auf den Ring mit dem Stein und gleitet zu dem Schlüssel, der an einer Kette hängt. (…) ».

[103] Voir BERGAMIN (2005), p. XXXVII ; cf. I.C.3.

[104] Voir le tableau 3 de LEARY (2014), pp. 15-26. Leary détaille également les connexions dans le premier paragraphe du commentaire de chaque énigme. Bien que réalisé de manière systématique, le recensement opéré par Leary ne saurait toutefois être totalement exhaustif, et nous aurons ponctuellement l'occasion, au cours de nos investigations, de signaler des liens encore non observés par les commentateurs de Symposius.

[105] Sur le lien étymologique entre *responsa* et *sponte*, voir LEARY (2014), p. 244, avec Var. *L*. VI, 69.

[106] Nous retenons, en 93, 2, les variantes *sex* et *quos* au détriment de *quinque* et *quod* usuellement favorisées par les éditeurs : cf. II.B.6.

[107] Voir WOLFF (2010), p. 156.

- les interactions sont aussi possibles entre le texte d'un vers et le *lemma* d'un poème voisin : nous lisons ainsi *flumina* au début du vers 11, 3, quand le *titulus* de 12 est *Flumen et piscis* ; *mole* au début du vers 50, 3 et *Mola* en tant que *lemma* de 51 ; *Capillus* en tant que *lemma* de 58 et *capillis* en clôture de 59, 1.

En contrepoint à cette règle générale de continuité immédiate, la succession des énigmes présente aussi, un peu moins fréquemment, un principe de légère disjonction. Il arrive en effet qu'un lien (thématique ou formel) existe entre deux poèmes séparés par une ou plusieurs énigmes intermédiaires. On peut ici citer les exemples suivants :

- les *lemmata* de 6/8 (*tegula*/*nebula*), 17/19 (*aranea*/*rana*), 23/25 (*musca*/*mus*), 84/86 (*malum*/*malleus*) ou, plus éloignés, 32/39 (*taurus*/*centaurus*) ou 37/41 (*mula*/*malua*) ;
- les parallèles textuels entre 94, 1/96, 1 (*cernere iam fas est quod uix tibi credere fas est*/*nunc mihi iam credas fieri quod posse negatur*) ; 97, 3/99, 3 (*quod me nemo mouet, nisi qui prius ipse mouetur*/*sed me nemo uidet, nisi qui sua lumina claudit*) ; ou, plus éloignées, 6, 3/10, 1 (*qui me cito deserit umor*/*quod me cito credo futuram*) ; 14, 3/21, 3 (*me nemo uidebat*/*me quoque nemo uidebit*) ; 87, 2/94, 2 (*una mihi ceruix, capitum sed forma duarum*/*unus inest oculus, capitum sed milia multa*).

Enfin, l'auteur a parfois aussi établi des connexions entre des passages très éloignés. Ces liens, à nouveau, peuvent être formels ou thématiques. On peut ainsi relever :

- la logique similaire des énigmes 12 (*Flumen et piscis*), 30 (*Ericius*) et 89 (*Balneum*), qui toutes exploitent une complémentarité entre *domus* et *hospes* ;
- le motif du « trois-en-un » dans les poèmes 64 (*Tridens*), 82 (*Conditum*) et 92 (*Mulier quae geminos pariebat*) ;
- la réutilisation distante de *iuncturae*, de clausules, voire d'hémistiches entiers au cours de l'œuvre, parfois *cum uariatione* :
    - en ouverture de vers, par exemple 10, 1/50, 1 (*unda fui quondam*/*herba fui quondam*) ; 32, 3/39, 3 (*et uehor*) ; 47, 2/71, 3 (*et placet hoc superis*/*et trahor ad superos*) ; 56, 3/91, 1 (*dedita sum*) ; 59, 2/76, 2 (*intus enim*) ;
    - en fin d'hexamètre, par exemple 1, 1/64, 2 (*planus in imo*/*solus in imo*) ; 2, 2/45, 1 (*nigro perfusa colore*/*pulchro perfusa rubore*) ; 3, 1/63, 1 (*pondus adhaesi*/*pondus inhaeret*) ; 10, 2/79, 1 : (*conexa catenis*/*conexa tenaci*) ; 15, 3/48, 1 (*mea fecit origo*/*mea coepit origo*) ; 34, 1/54, 1 (*exiguum corpus*) ; 40, 1/86, 3 (*grande mihi caput est*) ; 58, 3/100, 1 (*ultima fata uerebor*/*ultima fata relinquor*) ; 61, 1/82, 1 (*iungitur uno*/*iungimur uno*) 64, 1/78, 2 (*quos unus continet ordo*/*quas unus continet ordo*) ; 65, 2/95, 2 (*aera per medium*).
- L'écho formel peut prendre des formes plus variées : on peut ainsi relever le parallélisme des structures *quattuor… unus* en 39, 1-2 et en 77, 1-2 (*quattuor insignis pedibus manibusque duabus, / dissimilis mihi sum, quia sum non unus et unus* ; *quattuor aequales currunt ex arte sorores ; / sic quasi certantes, cum sit labor omnibus unus*) ; celui des idées en 41, 1 et 93, 2 (*anseris esse pedes similes mihi, nolo negare / sex pedes habui, quos numquam nemo negauit*) ; ou encore la correspondance thématique et prosodique de 1, 3 et de 15, 3 (*altera pars reuocat quidquid pars altera fecit / id mea mors faciet quod iam mea fecit origo*).

Il est parfois difficile de définir dans quelle mesure les reprises textuelles distantes sont motivées par une profonde relation de sens à établir entre deux énigmes. Pour Bergamin, par exemple, la résonnance perceptible entre 30, 2 (*telis confixus acutis*) et 45, 2 (*telis defendor acutis*) permet de

connecter deux poèmes dans lesquels elle identifie des images de martyrs chrétiens[108]. Elle motive également la similarité des ouvertures des énigmes *Lupus* (33) et *Serra* (60), soit respectivement *dentibus insanis* et *dentibus innumeris*, par une connexion thématique : le *lupus* est en effet connu pour être une sorte de scie[109]. Il en va de même pour les vers 69, 3 de l'énigme *Speculum* (*qui nihil ostendit nisi si quid uiderit ante*) et 97, 3 de l'énigme *Vmbra* (*quod me nemo mouet, nisi qui prius ipse mouetur*) : selon Bergamin, « una analogia giustificata se si considera che *umbra* significa anche 'immagine riflessa in uno specchio' (…)[110] ». Tous les parallèles verbaux ne sauraient toutefois être interprétés de la sorte, et il faut distinguer au cas par cas les simples analogies formelles des renvois précis, qui seraient pour leur part motivés par un lien logique fondamental ; il y a là un certain champ d'investigation que nous explorerons ponctuellement.

Enfin, on considère généralement un effet de *Ringkomposition* reliant la première et la dernière énigmes, car toutes deux présentent une réflexion littéraire : « gli *Aenigmata Symposii* presentano dunque una struttura consapevolmente organizzata, una composizione ad anello che parte dallo stilo (*Graphium*) per arrivare all'epigrafe (*Monumentum*). È significativo il fatto che la raccolta si apra con l'enigma *Graphium*, non solo perché lo strumento scrittorio introduce uno spunto di riflessione metaletteraria sull'opera (…). Altrettanto significativo è il fatto che la raccolta si chiuda con l'enigma *Monumentum*, 'l'epitaffio' ma anche 'l'opera poetica', sigillo oraziano di speranza nella sopravvivenza alla morte[111] ». Cette correspondance entre 1 et 100 ne semble pas s'étendre dans le reste du livre : par exemple, contrairement à ce que Veyrard-Cosme observe dans les *Aenigmata* d'Aldhelm, il n'y a pas, chez Symposius, de principe de construction « bucolique », qui ferait « correspondre 1 à 100, 2 à 99, 3 à 98,… pour en arriver à l'énigme centrale, qui porte le numéro 50[112] ». Les correspondances distantes observées plus haut ne témoignent pas d'un plan régulier ; ou, s'il y en a un, il nous échappe encore.

Il faut encore noter que la succession des poèmes, telle que nous l'appréhendons aujourd'hui, est une reconstruction qui n'existe dans aucun codex conservé : chacune des deux familles principales de manuscrits montre des interpolations ou des pertes qui lui sont propres[113]. La restauration de l'arrangement original des énigmes n'est permise que par la comparaison critique de ces deux

[108] Voir BERGAMIN (2004c), p. 207.
[109] Voir BERGAMIN (2005), p. 159 : « il rivio all'imagine del lupo è (…) un suggerimento per la soluzione *serra* : esisteva infatti nell'antichità un tipo di sega chiamata *lupus* (…), di cui troviamo notizia in Pallad. I, 42, 2… *lupos, id est serrulas manubriatas minores maioresque ad mensuram cubiti, quibus facile est, quod per serram fieri non potest, resecando trunco arborisa ut uitis interseri* ». Voir aussi (1994), pp. 46-47.
[110] Voir BERGAMIN (2005), p. 198 ; l'idée est reprise par LEARY (2014), p. 242.
[111] BERGAMIN (2005), p. XXXIII. Voir aussi LEARY (2014), p. 14 ; SEBO (2013), p. 190 ; PIZARRO SÁNCHEZ (1999), p. 243 ; SMOLAK (1993), p. 286 ; cf. I.C.2 ; II.B.9.
[112] VEYRARD-COSME (2011), p. 257.
[113] Cf. I.D.1.

branches et par l'observation du principe de connexion thématique ou lexicale des épigrammes. Le plan suivi aujourd'hui par les éditeurs nous paraît satisfaisant, mais le doute reste permis sur certains points de détail. Ainsi Leary a proposé de replacer l'énigme *Phoenix* (usuellement 31) au numéro 29 : le phénix fermerait ainsi, assez logiquement, la petite série des animaux volants[114]. Le fait que l'ordre des énigmes ait rapidement été perturbé dans la tradition nous laisse supposer que celles-ci n'étaient pas numérotées à l'origine, bien qu'elles le soient dans notre plus ancien manuscrit, le *Salmasianus* (A). Dans ce dernier cas, la numérotation est probablement le fait du copiste, puisque celui-ci a aussi dénombré les autres poèmes dans chaque partie du *codex*[115].

En somme, dans la suite de notre entreprise, nous retiendrons surtout que le recueil est construit selon un principe de connexions thématiques ou verbales (qui peuvent être immédiates, légèrement disjointes ou distantes). Ce principe d'intrication textuelle a été perçu par Leary comme une mise en valeur du motif du γρῖφος ; nous aurons l'occasion de revenir sur cette interprétation et de la vérifier[116].

I.B.3. Influences littéraires et intertextualité

I.B.3.a. *Sources énigmatiques*

On se demande parfois dans quelle mesure Symposius était original en tant qu'auteur d'énigmes[117]. En effet, bien que l'état fragmentaire de nos sources empêche toute comparaison exhaustive, un certain nombre des *Aenigmata* se basent assurément sur des énigmes antérieures. Le cas de réécriture le plus évident est celui de l'énigme des poux (31, *Pediculi*), célèbre paradoxe qui, selon la tradition, fut soumis à Homère par des enfants ou des pêcheurs[118]. Étonnamment, nous n'en avons conservé aucune version latine qui soit antérieure à Symposius, bien que cette énigme ait été diffusée dans le monde romain (elle est reproduite, en grec, dans l'inscription pompéienne *CIL* IV 3407 5, intégrée à une peinture d'Homère dans la « Maison des épigrammes »).

La traduction ou adaptation plus ou moins libre d'épigrammes grecques est un exercice littéraire attesté aux IV^e^ et V^e^ siècles (notamment à travers Ausone et les *Epigrammata Bobiensia*)[119]. En ce sens, il faut noter quelques traits parallèles entre les *Aenigmata* et d'autres énigmes transmises dans le livre XIV de l'*Anthologie Palatine*. On comparera en particulier *Fumus* (7) et *AP* XIV, 5 ; *Pila* (59) et *AP* XIV,

[114] Cf. I.D.3.
[115] Voir MONDIN & CRISTANTE (2010), pp. 305-306.
[116] Voir LEARY (2014), pp. 26-27 ; cf. II.A.2.b.
[117] Sur les rapports entre Symposius et la tradition énigmatique grecque ou latine, voir en particulier WOLFF (2020), pp. 64-67 ; BETA (2016), pp. 123-126 ; (2013) ; OHL (1932) ; les commentaires de LEARY (2014) et de BERGAMIN (2005) *ad loc*.
[118] Cf. II.A.5.
[119] Voir NOCCHI (2016), pp. 14-16 ; KAY (2001), pp. 13-19.

62 ; *Somnus* (99) et *AP* XIV, 110 ; plus vaguement *Speculum* (69) et *AP* XIV, 56. On peut aussi relever à plusieurs reprises des liens thématiques avec des épigrammes de l'*Anthologie Palatine* qui ne sont pas des énigmes : *Harundo* (2) et *AP* IX, 162 ; *Tinea* (16) et *AP* IX, 251 ; *Ericius* (30, 1) et *AP* VI, 45, 1. Toutefois ces différents poèmes sont anonymes et de datation souvent incertaine ; il est difficile de déterminer si Symposius en a eu une connaissance directe, si ceux-ci avaient préalablement pu circuler dans la latinité sous une autre forme ou s'ils n'existaient simplement pas encore. Nous ne pouvons donc pas affirmer avec Tupper que ces énigmes de l'*Anthologie Palatine* étaient « current in the mouths of men centuries before [Symposius'] days[120] ». En dehors du genre épigrammatique, peut-être faut-il noter que le poème *Vitis* (53) présente un sujet vaguement similaire à celui d'une énigme du tragédien grec Chérémon (IV^e^ s. avant notre ère), transmise par le grammairien Cocondrios[121] ; mais la comparaison des textes ne nous permet pas d'y établir un lien direct.

On ne constate chez Symposius que quelques cas de réécriture d'énigmes latines connues. Les poèmes *Coclea* (18) et *Testudo* (20) peuvent ainsi être comparées à deux énigmes transmises par Cicéron, dans un passage du *De diuinatione* où l'auteur critique le langage obscur des devins (II, 166) :

> Vt si quis medicus aegroto imperet ut sumat « terrigenam, herbigradam, domiportam, sanguine cassam », potius quam hominum more « cocleam » diceret. Nam Pacuuianus Amphio « quadrupes, tardigrada, agrestis, humilis, aspera, / capite breui, ceruice anguina, aspectu truci, / euiscerata, inanima cum animali sono » cum dixisset obscurius, tum Attici respondent : « non intellegimus, nisi si aperte dixeris ». At ille uno uerbo : « testudo ». Non potueras hoc igitur a principio, citharista, dicere ?

C'est comme si un médecin prescrivait à un malade de prendre « ce qui est né dans la terre, qui marche sur l'herbe, qui porte sa maison et qui manque de sang », plutôt que de dire, dans un langage humain, « un escargot ». Quand l'Amphion de Pacuvius avait parlé en des termes obscurs d'un « quadrupède au pas lent, sauvage, rasant le sol, farouche, à la tête courte et au cou de serpent, d'aspect menaçant, sans entrailles, qui dans la mort résonne comme un vivant », les Athéniens répondirent : « nous ne comprenons pas, à moins que tu ne le dises clairement ». Il répondit alors en un seul mot : « une tortue ». Tu n'aurais pas pu le dire depuis le début, joueur de cithare ?

> [18] COCLEA
> Porto domum mecum, semper migrare parata,
> mutatoque solo non sum miserabilis exul,
> sed mihi concilium de caelo nascitur ipso.

ESCARGOT. Je porte ma maison avec moi, toujours prêt à déménager, et après avoir quitté ma terre, je ne suis pas un malheureux exilé : pour moi, le ciel lui-même convoque une assemblée.

> [20] TESTVDO
> Tarda, gradu lento, specioso praedita dorso,
> docta quidem studio, sed saeuo prodita fato ;
> uiua nihil dixi, quae sic modo mortua canto.

[120] TUPPER (1903), p. 3.
[121] Chaerem. fr. 41 Snell ; sur cette énigme, voir BERRA (2008), pp. 455-456.

TORTUE. Lente, le pas traînant, dotée d'un dos brillant, savante grâce à l'étude mais livrée à un sort cruel : de mon vivant je n'ai rien dit, moi qui sitôt morte chante.

Dans la version symposienne de l'énigme de l'escargot, *porto domum mecum* paraphrase *domiporta*[122] ; dans celle de la tortue, *tarda, gradu lento* paraphrase *tardigrada*. Ces renvois lexicaux précis, observables dans les deux cas en ouverture de poème, appuient ici l'idée d'une adaptation directe des énigmes citées par Cicéron, bien que celles-ci ne soient pas forcément originales en elles-mêmes : la première, anonyme, a des équivalents grecs transmis par Athénée (*Deipn*. II, 63b et X, 455e) ; la seconde, de Pacuvius, trouve un ancien parallèle dans un hymne homérique (*h. Merc.* 24 sq.)[123]. Notons aussi que la tortue de Pacuvius était restée suffisamment célèbre pour être citée par Tertullien plusieurs siècles plus tard (*Pall*. 3) : *est et quadrupes tardigrada, agrestis, humilis, aspera. Testudinem pacuuianam putas ? Non est*. Symposius adapte donc ici des énigmes devenues classiques qui nous permettent de juger de son travail de réécriture : l'auteur peut aussi bien supprimer des éléments qu'ajouter de nouvelles clauses. Ainsi, *sanguine cassam* n'a pas d'équivalent dans la version symposienne de l'énigme de l'escargot, tout comme *agrestis*, *aspera* ou *euiscerata* n'en ont pas dans celle de la *Testudo* ; le contenu des vers 18, 2-3 est nouveau, comme l'évocation du dos de la tortue en 19, 1. Le choix du tristique comme forme fixe à l'échelle du recueil conditionne sans doute certains de ces changements, mais on peut aussi y voir un souci de *uariatio* dans l'imitation.

L'énigme anonyme *mater me genuit, eadem mox gignitur ex me*, qui a pour solution la glace et qui, comme on l'a vu, est citée comme exemple d'*aenigma* par plusieurs grammairiens latins à partir du III^e^ siècle[124], est librement adaptée par Symposius dans son poème *Glacies* (10, 1 : *unda fui quondam, quod me cito credo futuram*). On retrouve aussi des formulations similaires en 7, 3 (*et qui me genuit, sine me non nascitur ipse*, à propos de la fumée), 37, 3 (*ex aliis nascor, nec quicquam nascitur ex me*, à propos de la mule) et en 38, 1 (*a fluuio dicor, fluuius uel dicitur ex me*, à propos du tigre). Notons que le vers cité par les grammairiens a été attribué par erreur à Symposius dans un commentaire médiéval à Donat[125].

[122] Voir BETA (2013), p. 455.
[123] Voir BETA (2013), pp. 454-456.
[124] Sacerdos, *Artes* 1, *GL* VI, 462, 19-22 : *aenigma uel griphus est dictio obscura, quaestio uulgaris, allegoria difficilis, antequam fuerit intellecta, postea ridicula, ut est « mater me genuit, eadem mox gignitur ex me », de glacie, quae de aqua procreata aquam soluta parit* ; Donat, *Ars* III, 6, *GL* IV, 402, 5-8 : *aenigma est obscura sententia per occultam similitudinem rerum, ut « mater me genuit, eadem mox gignitur ex me », cum significet aquam in glaciem concrescere et ex eadem rursus effluere* ; Charisius, *Ars* IV, 2, *GL* I, 276, 16-19 ; Diomède, *Ars* II, *GL* I, 462, 18-22 ; Pompeius, *In artem Donati*, *GL* V, 311, 5-12 ; cf. I.A.1.b.
[125] *Commentum Einsildense in Donati Barbarismum* = *GL* VIII (*Suppl*.), 272, 37-39 : *in aenigmatibus Symphosii hoc legitur de glacie : « mater me genuit, eadem mox gignitur ex me »*. Contre cette attribution, voir LEARY (2014), p. 249 ; BERGAMIN (2005), p. 93 ; VITALE (1986), pp. 215-217.

Le poème *Funambulus* (95) trouve un parallèle flagrant dans une épigramme de l'*Anthologia Salmasiana* que l'on peut qualifier d'énigme (*AL* 281 R = 275 ShB) : celle-ci utilise en effet la tournure typiquement énigmatique *uidi hominem*[126]. Compte tenu de la datation incertaine des deux textes, il est difficile de déterminer si notre poète a ici été modèle ou imitateur.

Enfin, quelques jeux de mots ou de lettres observables chez Symposius trouvent des équivalents dans des textes latins qui ne sont pas à proprement parler énigmatiques, mais s'en approchent par un aspect ou l'autre. Ainsi le rapport entre le lettre latine B (prononcée « be ») et la lettre grecque *beta*, exploité en 42, 1 (*tota uocor Graece, sed non sum tota Latine*), apparaît dans le *Technopaegnion* d'Ausone (XXV, 14, 13 Green : *diuiduum betae monosyllabon Italicum B*), une œuvre qui, sans se définir en tant qu'énigme, s'apparente par endroits à un jeu de questions-réponses (XXV, 13 Green). De même, le fait que *beta* soit à la fois lettre et légume est déjà exploité chez Pétrone, dans une série d'*apophoreta* que l'on apparente volontiers à des énigmes (56, 7-9). On peut aussi noter que Symposius a recours à deux reprises à un jeu consistant à soustraire une lettre d'un mot, type de devinette que l'on connaît déjà chez Plaute (*Rud*. 1304-1306 : *medicus*/*mendicus*) et que l'on trouve aussi dans des énigmes grecques (*AP* XIV, 35, 2 : ὄνυξ/νύξ ; 46, 1 : σκάνδαλον/σάνδαλον) ; mais les exemples utilisés dans les *Aenigmata* ne sont pas attestés ailleurs (36, 3 : *porcus*/*orcus* ; 74, 3 : *lapis*/*apis*). Enfin, l'épigramme *Taurus* (32) joue sur un mot désignant à la fois un animal, une montagne et une constellation : Symposius reprend là un cas d'homonymie cité par Quintilien et, plus tardivement, par le grammairien Diomède (IV^e^ siècle)[127], qui le traitent respectivement dans des passages consacrés à l'*obscuritas* du langage et à l'*amphibolia* (« ambiguïté »). Comme on l'a vu, ce type de jeu homonymique est compté parmi les ressorts de l'énigme chez Tryphon ; il est aussi compté parmi les *griphoi* par Athénée (*Deipn*. X, 453b)[128].

Il est particulièrement difficile d'évaluer l'influence d'une tradition énigmatique populaire et orale sur le texte de Symposius. Le manque de matériel conservé nous limite ici à des comparaisons très générales et souvent anachroniques. Bergamin, suivie par Leary, considère l'énigme *Flumen et piscis* (12) comme « traditionnelle », mais les parallèles populaires invoqués ne remontent pas plus haut que le XV^e^ siècle[129] ; elles ont pu dériver de Symposius ou de sa tradition indirecte[130]. Il en va de même pour

[126] *DE FVNAMBVLO. Vidi hominem pendere cum uia, / cui latior erat planta quam semita*.
[127] Quint. *Inst*. II, 8, 13 : *quae uel uitanda apud iudicem ignarum significationum earum uel interpretanda sunt, sicut in his, quae homonyma uocantur, ut 'taurus' animal sit an mons an signum in caelo an nomen hominis an radix arboris, nisi distinctum non intelligetur* ; Diom. *Artes* II, *GL* I, 450, 7-10 : [*amphibolia*] *fit et per homonymian, ut, cum dicimus taurum, nescias utrum de armento an obscenam corporis partem an montem qui est in Cilicia an qui est in sideribus taurum dicamus*.
[128] Cf. I.C.2.
[129] Voir LEARY (2014), p. 85 ; BERGAMIN (2005), p. 95, avec PETSCH (1916).
[130] L'énigme *Flumen et piscis* est par exemple reprise dans l'*Historia Apollonii regis Tyri* (RA/RB 42, 2-4 Kortekaas) qui fut très tôt traduite dans les langues vernaculaires. On trouve aussi dans l'*Exeter Book* une version en vieil anglais de cette énigme, mais elle dérive également de Symposius : voir NILES (2006), p. 124, n. 48.

les calculs paradoxaux de 92 (*Mulier quae geminos pariebat*, trois âmes pour un corps), 93 (*Miles podagricus*, six pieds pour un soldat), 94 (*Luscus alium tenens*, un œil pour des milliers de têtes) et de 96 (où huit moins sept font six) : Bergamin y voit la réélaboration d'énigmes populaires liées à la tradition indo-européenne[131], et les compare à différents paradoxes tirés de la *Saga de Hervör et du roi Heidrekr*, texte médiéval islandais. Bien sûr, ce genre de calculs paradoxaux était déjà présent dans l'énigme du Sphinx ou dans celle de la vache portante que Faune adresse à Numa chez Ovide (*Fast*. IV, 662-672, *det sacris animas una iuuenca duas*) ; toutefois nous aurons l'occasion de réévaluer le caractère « populaire » et « traditionnel » des poèmes 92, 93, 94 et 96[132].

Notons encore qu'on peut difficilement estimer si une norme énigmatique a joué un rôle dans le choix de la forme employée par Symposius, à savoir le tristique. Outre la tortue de Pacuvius citée plus haut, on peut relever que l'*aenigma* sur le nom *Terminus* conservée chez Aulu-Gelle (XII, 6, 2) est un tristique iambique. C'est probablement peu pour supposer une norme. Du reste, le tristique en hexamètres pourrait avoir connu, dans l'Antiquité tardive, une relative popularité indépendante de l'énigme (*infra*).

I.B.3.b. *Autres sources littéraires*

Au-delà des sources strictement énigmatiques, Symposius laisse entrevoir ses différentes influences littéraires sous diverses formes. Il est ainsi manifeste que la matière du livre, sa structure et son organisation au sens large ont été profondément influencées par les *Xenia* et *Apophoreta* de Martial[133]. Les *Aenigmata* ont en commun avec ces deux œuvres un ancrage dans les Saturnales, une matière tirée de la vie quotidienne (de nombreux poèmes de Symposius reprennent des sujets de Martial, sans pour autant constituer des réécritures précises[134]), un agencement des épigrammes par séries thématiques, le choix d'un nombre de vers fixe pour l'ensemble des poèmes, et enfin la présence de *lemmata* (les manuscrits médiévaux transmettent également des *lemmata* dans les autres livres de

[131] Voir BERGAMIN (2007), p. 314 ; (2005), pp. XXXII-XXXIII ; 191-192, avec SCHULZE (1924) ; voir aussi LEARY (2014), p. 85, qui identifie les énigmes 92, 93, 94 et 96 comme des « traditional riddles ».
[132] Cf. II.B.4-7.
[133] Voir WOLFF (2020), pp. 68-69 et (2010), p. 161 ; LEARY (2014), pp. 6-8 ; KELLING (2010) ; BERGAMIN (2005), pp. XXXIV-XXXV ; MUÑOZ JIMÉNEZ (1985).
[134] Comparer *Aenig*. 1 (*Graphium*) et Mart. XIV, 21 (*Graphiarium*) ; *Aenig*. 3 (*Anulus cum gemma*) et Mart. XIV, 122 (*Anuli*) ; *Aenig*. 18 (*Coclea*) et Mart. XIV, 121 (*Cochlearia*) ; *Aenig*. 26 (*Grus*) et Mart. XIII, 75 (*Grues*) ; *Aenig*. 27 (*Cornix*) et Mart. XIV, 74 (*Coruus*) ; *Aenig*. 35 (*Capra*) et Mart. 98 (*Caprea*) ; *Aenig*. 36 (*Porcus*) et Mart. XIV, 71 (*Porcus*) ; *Aenig*. 37 (*Mula*) et Mart. XIV, 197 (*Mulae pumilae*) ; *Aenig*. 42 (*Beta*) et Mart. XIII, 13 (*Betae*) ; *Aenig*. 45 (*Rosa*) et Mart. XIII, 127 (*Coronae rosae*) ; *Aenig*. 47 (*Tus*) et Mart. XIII, 4 (*Tus*) ; *Aenig*. 50 (*Faenum*) et Mart. XIV, 162 (*Faenum*) ; *Aenig*. 52 (*Farina*) et Mart. XIII, 8 (*Far*) ; *Aenig*. 58 (*Capillus*) et Mart. XIV, 26 (*Crines*) ; *Aenig*. 59 (*Pila*) et Mart. XIV, 45-46 (*Pila paganica* ; *Pila trigonalis*) ; *Aenig*. 63 (*Spongia*) et Mart. XIV, 144 (*Spongea*) ; *Aenig*. 66 (*Flagellum*) et Mart. XIV, 55 (*Flagellum*) ; *Aenig*. 67 (*Lanterna*) et Mart. XIV, 61-62 (*Lanterna cornea* ; *Lanterna de uesica*) ; *Aenig*. 79 (*Scopa*) et Mart. XIV, 82 (*Scopae*) ; *Aenig*. 80 (*Tintinnabulum*) et Mart. XIV, 163 (*Tintinabulum*) ; *Aenig*. 81 (*Lagena*) et Mart. XIV, 116-118 (*Lagona niuaria*) ; *Aenig*. 83 (*Vinum in acetum conuersum*) et Mart. XIII, 122 (*Acetum*) ; *Aenig*. 85 (*Perna*) et Mart. XIII, 54 (*Perna*) ; *Aenig*. 88 (*Strigilis aenea*) et Mart. XIV, 51 (*Strigiles*) ; *Aenig*. 90 (*Tessera*) et Mart. XIV, 15 (*Tesserae*).

Martial, mais il s'agit vraisemblablement d'ajouts tardifs[135]). Notons que certains des *Xenia* et *Apophoreta* s'expriment à la première personne, préfigurant plus précisément l'énigme symposienne (Mart. XIII, 35 ; 50 ; 69 ; 103 ; XIV, 3 ; 34 ; 64). En comparaison, le reste de l'œuvre de Martial (c'est-à-dire les douze *Epigrammaton libri* et le *Liber de spectaculis*) exerce sur Symposius une influence a priori bien plus faible ; elle se traduit par quelques expressions ou tournures parallèles, notamment dans le lexique poétique de la préface[136].

Le choix du tristique en hexamètres comme forme unique à l'échelle du livre (préface exclue) a deux parallèles connus. Le premier est l'anonyme *Carmen de figuris uel schematibus* (IV^e^ ou V^e^ siècle), ouvrage didactique latin qui contient en l'état actuel soixante-deux poèmes traitant des figures de style. La structure de l'œuvre est problématique et met en question son unité[137] : jusqu'au vers 150 (soit cinquante poèmes), l'arrangement des poèmes est basé, à quelques exceptions près, sur l'ordre alphabétique des *lemmata* (grecs) qui vont alors de de α à χ, mais ce n'est plus le cas par la suite. Il a donc été supposé que l'œuvre originelle ne comptait que cinquante tristiques et qu'un autre auteur avait ajouté les poèmes restants. Le second parallèle est le recueil des *Tristicha* chrétiens attribués à Rusticus Helpidius (V^e^ siècle)[138], composé de vingt-trois épigrammes renvoyant à des épisodes bibliques. Ces deux ouvrages ont aussi en commun avec les *Aenigmata* l'usage de *lemmata*, mais l'authenticité de ceux-ci est contestée chez Rusticus[139]. Compte tenu de la datation, il est difficile de déterminer si Symposius a pu ici faire figure de modèle ; une comparaison plus poussée reste à effectuer, mais nous n'avons pas l'ambition de la réaliser. Peut-être faut-il aussi envisager que le tristique en hexamètres, rare à l'époque classique, ait été plus largement en vogue pendant la période tardive : on trouve par exemple, au IV^e^ ou V^e^ siècle, une séquence de douze tristiques en hexamètres dans le *Symposium duodecim sapientum* (*AL* 543-544 R) ; la même structure se rencontre çà et là dans l'*Anthologia Salmasiana*[140].

On considère parfois aussi que l'importance accordée au nombre trois a un lien avec l'influence du *Griphus ternarii numeri* d'Ausone : « the riddles are in hexameters, like the *Griphus*, and each is three lines long. Three of them have 'threefold' solutions [i. e. *Tridens*, *Conditum*, *Mulier quae geminos pariebat*] and contain the word *tres* at the beginning of a line[141] ». C'est possible ; mais ce texte, on l'a

[135] Voir KAY (1985), p. 161 ; LINDSAY (1903), pp. 34-55. À l'inverse, les *lemmata* des livres XIII et XIV sont indiscutablement authentiques, puisque Martial y fait explicitement référence (XIII, 3, 7 ; XIV, 2, 3-4).
[136] Cf. II.A.1.
[137] Sur les problèmes soulevés par le *Carmen de figuris*, voir l'introduction de D'ANGELO (2001).
[138] Sur ce texte, sa datation et son auteur, voir l'introduction de DI STEFANO (2013), pp. 17-52.
[139] Voir DI STEFANO (2013), pp. 42-43.
[140] *AL* 27 R (14 ShB) ; 85 R (73 ShB) ; 206 R (197 ShB) ; 208 R (199 ShB) ; 221 R (212 ShB) ; 227-228 R (219-220 ShB) ; 270 R (264 ShB) ; 272 R (266 ShB) ; 378, 11-13 R (373, 11-13 ShB) ; 380 R (375 ShB) ; 384-385 R (379-380 ShB).
[141] LOWE (2013), pp. 342-343.

dit, n'est pas une énigme au sens conventionnel du terme, puisqu'il ne dessine pas vraiment de question à laquelle il faudrait répondre[142]. Les similitudes entre les deux œuvres se ressentent surtout au niveau de leurs préfaces respectives : « in the prefaces of the two works we learn that both were written at times when an element of freedom was tolerated (…), and were written at or were connected by their authors with mealtimes (…). Both were written while their authors were to some degree inebriated (…) and in both the authors ask their reader's indulgence because of this (…). Both authors claim that their compositions were hurried[143] ». Les deux œuvres ont aussi en commun de transmettre l'anecdote des neuf vies du corbeau (Auson. XV, 12 Green ; *Aenig*. 27, 1).

Plus généralement, la mesure dans laquelle Symposius cultive l'allusion littéraire est discutée, ne serait-ce qu'en ce qui concerne les reprises formelles (emprunts ou réélaborations de *iuncturae*, de clausules, voire d'hémistiches entiers). Ohl n'a recensé que quatre emprunts certains à Virgile, une citation directe d'Ovide, une *iunctura* possiblement horatienne et deux parallèles à Prudence qu'il ne défend toutefois pas en tant qu'emprunts directs[144]. Cet inventaire restreint va conditionner certaines lectures, comme celle de Scott pour qui Symposius « focuses on his topic, not its allusive background[145] ». Entre temps, l'édition de Glorie avait pourtant listé un plus grand nombre de *fontes* et de *loci paralleli*, classiques ou tardifs, sans toutefois les commenter[146]. Ce travail pave la route au recensement de Bergamin qui est de loin le plus étendu[147]. La commentatrice mentionne de nombreux passages rappelant Virgile, Ovide, Lucrèce, Horace, Properce, Martial, Manilius, Stace, Lucain, Silius Italicus, mais aussi des textes poétiques plus tardifs : Ausone, Claudien, l'*Appendix Maximiani*, l'*Anthologia Salmasiana*, le poème *In laudem Solis*. Bergamin identifie aussi des échos à de nombreux poètes chrétiens du IV^{e}, V^{e} et VI^{e} siècle ; les plus représentés sont Paulin de Nole et Prudence, mais elle recense également des parallèles à Juvencus, Damase, Sedulius, Marius Victorinus, Cyprianus Gallus, Dracontius, Avit, Arator, Boèce, Cassiodore, Corippe, Ennode, Venance Fortunat. Malheureusement,

[142] Voir LOWE (2013). Nous avons vu que le terme γρῖφος pouvait englober d'autres jeux que l'énigme : cf. I.A.1.f.
[143] LEARY (2014), p. 5.
[144] Les parallèles cités sont *Aenig*. 13, 2 (*comitum stipante cateruis*) et Verg. *A.* I, 497 (*iuuenum stipante caterua*) ; *Aenig*. 56, 1 et Verg. *A.* V, 724 (*quondam, dum uita manebat*) ; *Aenig*. 77, 2 et Verg. *G*. IV, 184 (*labor omnibus unus*) ; *Aenig*. 95, 1 (*terrasque iacentes*) et Verg. *A.* I, 224 (*terrasque iacentis*) ; *Aenig*. 42, 3 et Hor. *Sat.* I, 6, 123 (*unguor oliuo*) ; *Aenig*. 93, 3 et Ov. *Met*. III, 466 (*inopem me copia fecit*) ; *Aenig*. 15, 2 et Prud. *Dittoch*. (*manet exitus*) ; *Aenig*. 60, 2 (*frondicomam*, terme rare) et Prud. *Cath*. 3, 102 (*frondicomis*). Voir OHL (1928), p. 19 et son commentaire *ad loc*.
[145] Voir SCOTT (1979), pp. 119 et 137, n. 7, se fiant au décompte d'Ohl, mais relevant deux échos supplémentaires : *Aenig*. 30, 2 (*incolumi dorso telis confixus acutis*) et Verg. *A.* III, 45-46 (*hic confixum ferrea texit* / *telorum seges et iaculis increuit acutis*) ; *Aenig*. 79, 1 (*mundi magna parens*) et Verg. *G*. II, 173 (*salue, magna parens*).
[146] Voir GLORIE (1968), pp. 620-721.
[147] BERGAMIN (2005), pp. XLII-XLV, et *passim*. Avant elle, POLARA (1993), p. 207, évoque « una messe di citazioni, allusioni, reminiscenze di classici sparse a piene mani in tutti i cento enigmi, che accanto ai piú scontati Virgilio, Orazio ed Ovidio vedono presenti Plauto, Marziale, Giovenale, Ausonio (…), Claudiano, Prudenzio, Corippo e molti altri poeti e prosatori ». Ce catalogue, sans doute érigé sur la base de l'édition de Glorie, n'est toutefois pas exemplifié.

face à cette masse de liens textuels qu'il serait laborieux de retranscrire ici, il est souvent difficile d'imputer à l'auteur la volonté d'une reprise consciente et précise, comme le remarque Charlet : « j'aurais souhaité un peu plus de rigueur dans la différenciation entre allusion littéraire précise et simple texte parallèle : par exemple, Symposius a-t-il eu besoin de lire Damase (*epigr*. 37,6 Ihm = 40,6 Ferrua) pour former une *iunctura* aussi peu caractérisée que *uiribus… paruis* (*aenig*. 4 ; p. XLIX) ?[148] ». Par ailleurs, la valeur de parallèles textuels tardifs peut s'avérer toute relative, puisque Symposius et les poètes de son époque sont héritiers d'une même tradition littéraire classique[149] : ainsi, une *iunctura* comme *innumeris… cateruis* (*Aenig*. 13, 2) a certes des équivalents chez Juvencus, Sedulius, Avit ou Corippe, mais on la trouve déjà chez Stace (*Theb*. X, 467 ; XII, 657)[150]. Il arrive aussi que Bergamin identifie une source trop précise derrière une information somme toute commune : par exemple, le fait que le poète décrive un jambon fumé et salé en 85, 3 (*de fumo facies, sapientia de mare nata est*) n'indique pas obligatoirement qu'il en ait lu la recette dans le *De agri cultura* de Caton[151]. De même, s'il nous paraît justifié de défendre une influence des *Métamorphoses* d'Ovide sur le traitement de certains sujets mythologiques[152], il nous semble plus difficile de démontrer, sur la base de quelques épigrammes aux sujets botaniques (*Aenig*. 40-46), que l'auteur connaissait bien la littérature technique de ce domaine spécifique[153] : la chose est possible dans l'absolu, mais n'est pas rendue manifeste par le texte. Chez Bergamin, ce problème d'identification des sources interfère également dans le traitement de la question du christianisme, comme nous le verrons plus bas[154].

Près de dix ans après Bergamin, Leary adopte une attitude plus prudente – pour ne pas dire frileuse – sur la question[155], dénombrant (au-delà des parallèles structurels ou thématiques à Martial et Ausone) douze emprunts précis à Virgile, trois à Horace, un seul à Lucrèce, à Juvénal, à Ovide et à Silius Italicus ; il compare également quelques tournures rappelant plus vaguement Ovide (quatre fois), Stace et Manilius (une fois). Son commentaire tend globalement à limiter les comparaisons aux textes tardifs et en particulier à exclure l'intertextualité chrétienne. Certes, la datation problématique de Symposius ne facilite pas l'identification de ses sources et de ses influences. Néanmoins, en ce qui nous concerne,

[148] CHARLET (2008), p. 1068.
[149] Voir LEARY (2014), p. 4.
[150] Voir BERGAMIN (2005), p. 98.
[151] Voir BERGAMIN (2005), p. XLVI et son commentaire *ad loc*. : « l'enigma [85], *Perna*, allude alla tecnica di preparazione del prosciutto e mostra di conoscere il *De agri cultura* di *Catone* [*agr.* 162, 1-3] ».
[152] Voir BERGAMIN (2005), pp. XLIII-XLIV et son commentaire *ad loc*. ; dans le même sens, LEARY (2014), pp. 29-30.
[153] Voir BERGAMIN (2005), p. XLVI : « così il fatto che trovi posto nella raccolta una serie di epigrammi dedicati alle piante, introdotta da un enigma dedicato al mitico inventore della fitomedicina, il centauro Chirone, è indizio della familiarità con trattati come l'*Herbarius* dello pseudo-Apuleio e con la letteratura medica che fiorì tra III e VI secolo, costituita da rifacimenti a scopo pratico di opere più antiche, tra i quali sono noti il trattato di Pelagonio, la *medicina Plinii*, la *Mulomedicina Chironis*, la *Mulomedicina* di Vegezio, il libro XIV dell'agronomo Palladio ».
[154] Cf. I.C.3.
[155] Voir LEARY (2014), p. 28-30.

il faudra veiller à ne pas trop déconnecter le poète de son époque, aussi vague soit-elle, et à ne pas limiter, par sécurité, son horizon littéraire aux classiques. Réévaluer la pertinence de chacun des parallèles textuels établis par Bergamin nécessiterait cependant un effort important et parfois vain ; ce n'est pas notre objectif. Nous nous bornerons, dans notre étude, à juger au cas par cas des sources de Symposius, au gré des énigmes abordées.

Une question pertinente est celle de la fonction de ces échos intertextuels, en particulier dans le cadre de l'entreprise énigmatique. Deux cas de figure opposés peuvent se présenter. Dans le premier, texte et hypotexte décrivent des sujets concordants ou apparentés. Par exemple, dans l'énigme *Nauis*, Symposius s'inspire d'une tournure horatienne désignant aussi un bateau (*Aenig*. 13, 1 : *formosa filia siluae* ; Hor. *Carm*. I, 14, 1 et 12 : *o nauis (…) / siluae filia nobilis*). De même, la description de l'*Hamus* se base sur les termes avec lesquels Lucrèce parlait d'atomes *hamati* (*Aenig*. 54, 1 : *flexu mucronis aduncí* ; Lucr. II, 427 : *flexis mucronibus unca*)[156]. Bergamin, à la suite de Polara et de Carilli, voit dans ce type de renvois intertextuels un système d'indices faisant partie intégrante du projet énigmatique[157] : l'hypotexte, une fois identifié, peut suggérer au *lector* la solution de l'énigme. Avoir une importante culture littéraire faciliterait donc, a priori, la résolution des *Aenigmata*.

Néanmoins il arrive que Symposius détourne une citation de son sujet primitif, avec un effet qui s'apparente alors à celui du centon (genre qui semble en vogue dans l'Antiquité tardive[158]). Ce décalage est souvent qualifié d'ironique, parodique ou humoristique par les commentateurs[159]. Par exemple, l'hémistiche ovidien *inopem me copia fecit*, prononcé par Narcisse mourant dans *Met*. III, 466, est ici attribué au *Miles podagricus*, rendu malade par l'abondance de nourriture ou d'alcool (*Aenig*. 93, 3). Dans ce cas-là, reconnaître la citation et se remémorer l'hypotexte ne facilitent pas particulièrement la résolution de l'énigme. Il en va de même dans le premier vers du poème *Caliga* (56) : percevoir une allusion virgilienne derrière *quondam, dum uita manebat* (prononcé par le spectre d'Anchise dans *A.* V, 724)[160] ne suggère en rien une chaussure et pourrait même nous mettre sur une fausse piste, celle

[156] Le lien thématique est établi par BERGAMIN (2005), pp. XLIII ; 152-153 ; (1994), p. 41. LEARY (2014), p. 161, reconnaît l'écho verbal, mais considère que les deux sujets sont complètement différents.
[157] Voir BERGAMIN (2005), pp. XLIII-XLIV ; (1994), pp. 40-42 ; POLARA (1993), évoquant un mémoire de L. Carilli (*non uidi*).
[158] La pratique du centon est attestée dès l'époque de Tertullien (*De præscriptione hæreticorum* 42 : *uides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum uersus, uersibus secundum materiam concinnatis. Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit*), mais plusieurs centons plus tardifs sont conservés, avec la *Médée* de Geta, dans l'*Anthologia Salmasiana* (*AL* 7-18 R). Il faut aussi relever le *Cento nuptialis* d'Ausone (XVIII Green). Sur le genre du centon dans la latinité tardive, voir par exemple ELSNER (2017), pp. 177-182 ; MCGILL (2005).
[159] Voir BERGASA & WOLFF (2016), pp. 131, n. 29 ; 144, n. 57 ; LEARY (2014), p. 30 et le commentaire *ad loc*. ; WOLFF (2010), pp. 162-163 ; BERGAMIN (2005), pp. XLIV-XLV ; (1994), pp. 42-45 ; SCOTT (1979), pp. 119-120.
[160] On retrouve aussi la clausule *dum uita manebat* (sans *quondam*) chez Verg. *A*. VI, 608 ; 661 ; Stat. *Theb*. VI, 166. Elle devient ensuite récurrente dans l'épigraphie sépulcrale (*CIL* VIII 16463 ; IX 4796 ; 7447 ; XI 1122 ; 7898 ; XII 973).

d'un personnage défunt[161]. Il faut alors penser que de tels emprunts visent ici à complexifier l'énigme plutôt qu'à la clarifier ; ou plus simplement supposer qu'ils sont indépendants du jeu énigmatique et ne servent à rien d'autre qu'à satisfaire le lecteur cultivé qui saura les reconnaître[162].

Dans la suite de notre travail, envisager l'allusion littéraire en tant que ressort énigmatique nous permettra souvent de renouveler l'interprétation d'un poème. Il nous faut avant cela comprendre en quoi la pratique de l'énigme symposienne nécessite une nouvelle analyse.

[161] Sur l'ambiguïté de cette énigme construite comme une épitaphe, voir les commentaires de BERGASA & WOLFF (2016), pp. 144-145, nn. 57-59 ; LEARY (2014), pp. 163-165 ; BERGAMIN (2005), pp. 154-155 ; (1994), pp. 42-43.
[162] Voir LEARY (2014), p. 30.

I.C. Enjeu énigmatique du recueil

I.C.1. Ceci n'est pas une *aenigma*

Si la recherche s'est beaucoup focalisée – et avec une certaine recrudescence depuis les années 1980 – sur les questionnements philologiques et littéraires soulevées par le recueil (tradition textuelle, datation, contexte de composition, structure de l'œuvre, intertextualité), certaines études ont également mis l'accent sur une analyse des épigrammes en tant qu'objets énigmatiques, en commentant leurs articulations logiques et en exposant les mécanismes cognitifs nécessaires à leur résolution[1]. Nous ne souhaitons pas entrer dans un exposé technique ; mais il nous semble nécessaire de synthétiser ici les principaux ressorts énigmatiques exploités par Symposius, avant de réinvestiguer certaines pistes laissées ouvertes par nos prédécesseurs.

L'énigme symposienne a généralement une teneur épidictique[2] : elle suggère une solution par une succession d'énoncés qui jouent le rôle d'indices et forment ainsi une brève définition ou description d'un objet[3] ou, plus rarement, d'un groupe d'objets (12 *Flumen et piscis* ; 92 *Mulier quae geminos pariebat* ; 94 *Luscus alium tenens*). Ces descriptions sont de natures diverses. Elles se basent le plus fréquemment sur l'apparence, la forme ou la matière du sujet présenté : par exemple, le centaure est *quattuor insignis pedibus manibusque duabus* (39, 1), tandis que l'aiguille est dite *longa sed exilis* (55, 1). On évoque aussi sa nature, ses qualités ou ses défauts : ainsi la tortue se dit *tarda, gradu lento* (20, 1) ; la mouche concède *improba sum* (23, 1). Symposius peut aussi décrire un objet par des caractéristiques, des fonctions ou des activités qui lui sont propres : le cheveu dit *findere me nulli possunt* (58, 1) et le fouet *de pecudis dorso pecudes ego terreo cunctas* (66, 1). Plusieurs fois, le sujet de l'énigme est défini par son origine, qu'elle soit géographique ou familiale : ainsi l'ivoire est *populis prognatus Eois* (49, 1), tandis que le porc est *setigerae matris facunda natus in aluo* (36, 1). On se réfère parfois à son histoire, notamment par le biais d'épisodes mythologiques : par exemple, la pomme, en se disant *contentio magna dearum* (84, 1), renvoie au jugement de Pâris. Un sujet peut aussi être défini non en regard de ce qu'il représente, mais de son nom : en 74, 3, la pierre (*lapis*) se décrit comme un *uolucris* (ici un « volatile » plutôt qu'un oiseau au sens propre), pour peu qu'on lui retire une lettre (*apis*). Enfin, on l'a vu, Symposius emploie parfois aussi un type d'indice plus subtil : celui de la réminiscence littéraire. Par exemple, en se disant *filia siluae*, la *Nauis* (13, 1) rappelle une expression similaire désignant un bateau chez Horace (*Carm*. I, 14, 11-12 : *Pontica pinus,* / *siluae filia nobilis*) et nous guide ainsi vers la solution, pour peu que l'on ait identifié l'allusion. Néanmoins ce type de lien

[1] Voir en particulier SCARPANTI (2010), qui propose un tableau synthétique en p. 198 ; WOLFF (2010), pp. 157-160 ; KIRSTEIN (2008), pp. 477-479 ; BERGAMIN (2005), pp. XX-XXXII.
[2] Voir BERGAMIN (2005), p. XXVII-XXVIII.
[3] Voir SCARPANTI (2010), p. 196.

intertextuel ne s'avère a priori jamais indispensable à la résolution d'une énigme, au sens où l'ignorer ne coupe pas l'accès à la solution.

C'est surtout le langage utilisé qui transforme ces descriptions en énigmes. En effet, la plupart d'entre elles sont complexifiées et obscurcies par le recours à la métaphore, à la métonymie ou à toute forme d'exploitation de la polysémie d'un mot. En ce sens, les objets sont souvent décrits comme des corps, à l'image du pavot dont la tête, les membres et le pied sont métaphoriques : *grande mihi caput est, intus sunt membra minuta ; / pes unus solus, sed pes longissimus unus* (40, 1-2). Mais l'obscurcissement métaphorique du langage peut aussi reposer sur une référence culturelle, notamment mythologique, comme en 81, 1 où *Tellus* et *Prometheus* désignent respectivement la terre et le feu. Chez Symposius, l'emploi du langage métaphorique va bien au-delà de la simple figure de style : l'utilisation d'un tel langage est souvent à la source même du paradoxe énigmatique, conformément à ce que nous avons lu chez Aristote (*Poétique*, XXII, 1458a, 21-28). Ainsi, c'est de la métaphore elle-même que naît le paradoxe dans l'épigramme du « borgne tenant de l'ail » (*Luscus alium tenens*), qui n'a « qu'un seul œil, mais des milliers de têtes » (94, 2 : *unus inest oculus, capitum sed milia multa*). Déchiffrer la métaphore (*capita* = têtes d'ail) suffit en effet à dénouer le paradoxe et à résoudre l'énigme. À l'inverse, d'autres paradoxes ne reposent pas sur l'obscurité du langage, mais sur la logique d'une situation spécifique, comme celle de la créature sortie du ventre de sa mère sans pour autant être née (le poussin dans son œuf : 14, 2-3) ou celle des bêtes que l'on emporte avec soi sans les avoir capturées (les poux : 31, 2-3).

Le nombre d'indices donnés peut varier d'un poème à l'autre ; dans leur succession, ces indices peuvent se révéler complémentaires ou contradictoires[4]. La structure des énigmes ne fait pas l'objet d'un schéma fixe, mais nous pouvons relever avec Scarpanti que « nella successione delle definizioni, a livello pragmatico, sembra avere un ruolo decisivo il terzo e ultimo verso di ogni composizione, che contiene quasi sempre un'antitesi o un paradosso che si rivela poi essenziale per la soluzione, per lo più sottolineato metricamente da una forte cesura pentemimera[5] ».

L'énigme telle que nous l'appréhendons chez Symposius peut donc se résumer à la représentation d'objets par une somme d'énoncés-indices, se succédant de manière complémentaire ou contradictoire, obscurcis par le recours au langage métaphorique et parfois éclairés par l'allusion poétique. La compréhension de la plupart des tristiques sollicite l'imagination du lecteur et son sens

[4] Voir SEBO (2013), p. 191.
[5] SCARPANTI (2010), p. 197. La présence fréquente d'adversatives dans le vers final des *Aenigmata* est aussi relevée par BERGAMIN (2005), p. XXVIII : nous y reviendrons.

logique, mais aussi sa culture générale, mythologique ou littéraire ; elle questionne surtout sa capacité à passer du concret à l'abstrait, ou plutôt du sens strict au sens métaphorique.

Les mécanismes de l'énigme symposienne ne sont donc pas fondamentalement différents de ceux des énigmes grecques de l'*Anthologie Palatine* (pour rappel : métonymie et analogie ; double-sens et jeux de mots ; paradoxes ; références mythologiques ; représentation fantastique d'objets quotidiens ; jeux de lettres [6]). A priori, notre synthèse ne contredit pas les définitions antiques de l'énigme précédemment observées. Toutefois, un détail lié non aux poèmes eux-mêmes, mais à la conception du livre de Symposius dissocie théoriquement ces *Aenigmata* d'énigmes véritables. En effet, une énigme ne se définit pas uniquement par un type d'énoncé, mais aussi par la nécessité d'un processus de réflexion et de découverte. On perçoit déjà cette nécessité dans la définition du griphe par Cléarque (IV^e^ s. avant notre ère) ; chez le grammairien tardif Sacerdos (III^e^ s.), l'*aenigma* implique un cheminement où la limpidité ne survient qu'après une phase momentanée d'incompréhension ; ce processus est fondamental pour peu que l'énigme soit définie comme un jeu, comme le dit Pompeius au V^e^ siècle[7]. Dès lors, nous pouvons, avec certains commentateurs récents, relativiser, voire réfuter la dimension réellement énigmatique et ludique du recueil de Symposius.

En effet, bien que le poète définisse lui-même l'activité énigmatique par la succession de questions puis de réponses (*Praef*. 10 : *ponere diuerse uel soluere quaeque uicissim*), sa pratique témoigne d'un principe contraire : en précédant ouvertement chaque épigramme, les *lemmata*-solutions semblent priver le lecteur du processus de raisonnement et de déduction habituellement nécessaire à la résolution d'une énigme. La tradition manuscrite de l'œuvre dispose les *lemmata* avant les poèmes : ils sont généralement placés au-dessus de chaque épigramme ou dans ses marges, mais jamais en-dessous. Certaines erreurs intervenues très tôt dans la transmission du texte, comme la disparition haplographique du *lemma* et de l'énigme 51 (*Mola*) dans la *recensio* D (à la suite du vers 50, 3 dont le premier mot est *mole*), reflètent bien le caractère ancien de cette disposition (et, en l'occurrence, d'un probable alignement des *lemmata* dans la marge de gauche de la page)[8]. L'emploi de titres dérive du modèle martialien des *Xenia* et des *Apophoreta*[9] ; sur le plan structurel, ces titres participent au jeu de

[6] Voir la classification de LUZ (2013), pp. 85-95 ; cf. I.A.1.c.

[7] Ath. *Deipn*. X, 448c = Cléarque, fr. 86 Wehrli : γρῖφος πρόβλημά ἐστι παιστικόν, προστακτικὸν τοῦ διὰ ζητήσεως εὑρεῖν τῇ διανοίᾳ τὸ προβληθὲν τιμῆς ἢ ἐπιζημίου χάριν εἰρημένον (« le griphe est un problème ludique qui enjoint de trouver l'objet qu'il propose au moyen d'une recherche et par la réflexion, et que l'on énonce en vue soit d'une récompense, soit d'un gage » [trad. Berra]) ; Sacerdos, *Artes*, *GL* VI, 461, 12 : *aenigma uel griphus est dictio obscura, quaestio uulgaris, allegoria difficilis antequam fuerit intellecta, postea ridicula* (« une énigme ou un griphe est un énoncé obscur, un problème populaire, une allégorie difficile avant qu'on ne la comprenne, mais amusante une fois comprise ») ; Pompeius, *in Artem Donati*, *GL* V, 311, 5-7): *aenigma est, quo ludunt etiam paruuli inter se, quando sibi proponunt quaestiunculas quas nullus intellegit* (« l'énigme est ce à quoi jouent même les enfants entre eux lorsqu'ils se posent de petites questions que personne ne comprend »).

[8] Voir LEARY (2014), p. 154.

[9] Voir WOLFF (2020), p. 69, avec SEBO (2013), pp. 186 ; 191 ; cf. I.B.3.b.

connexion thématique et verbale que l'auteur établit d'un poème à l'autre, comme on l'a vu précédemment. Il n'est donc pas nécessaire de supposer que les *tituli* aient été à l'origine cryptés, même si c'est le cas dans les manuscrits E (où les voyelles sont remplacées par des signes de ponctuation) et V (où chaque voyelle est remplacée par la lettre qui la suit dans l'alphabet, selon un système connu par Suet. *Aug*. 88 : par exemple, *GRAPHIVM* devient *GRBPHKXM*)[10]. Il ne faut pas non plus penser qu'ils étaient abrégés (comme dans le manuscrit Gu) ou donnés à part au moyen d'un index (manuscrit O). Les *lemmata* font partie intégrante de l'expérience de lecture projetée par l'auteur.

Il a été suggéré que la présence à la fois des énigmes et de leurs solutions puisse contribuer à un effet de mise en scène, en reproduisant une forme de dialogue propre au contexte de banquet donné par la *Praefatio*[11] ; toutefois, dans cette perspective, commencer par la solution paraît étrange et l'on devrait tout au plus justifier cela comme la retranscription de la mise au défi d'un poète improvisateur (v. 15 : *hos uersus feci subito de carmine uocis*) réagissant aux thèmes imposés par ses convives[12]. La présence des titres avait sans doute aussi pour fonction d'assurer et de préserver la compréhension de l'œuvre au-delà du cercle immédiat de l'auteur, mais cela n'explique pas non plus que les solutions précèdent les énoncés, au détriment du jeu énigmatique. Nous pourrions bien sûr supposer que le recueil de Symposius avait en réalité été conçu pour un usage performatif et participatif, dans lequel une personne, avertie des solutions, soumettrait oralement les énigmes à une audience novice, soit en les lisant, soit en les ayant préalablement mémorisées. C'était sans doute l'une des fonctions du livre, qui a très certainement pu être utilisé ainsi ; mais il serait précipité de le réduire à cet unique emploi et, ne serait-ce que parce que le poète, dans sa *Praefatio*, s'adresse à un *lector* (v. 15), il nous importera de définir si l'expérience de lecture pouvait en elle-même présenter un intérêt énigmatique, malgré les *lemmata*.

Si l'usage de tels *spoilers* deviendra la norme chez les successeurs médiévaux de Symposius, il est sans réel équivalent dans la pratique de l'énigme telle que nous la connaissons antérieurement : au sein de celle-ci, la solution, pour peu qu'elle soit donnée, n'apparaît que postérieurement à l'énoncé[13]. Les seules autres exceptions antiques à cette règle, à notre connaissance, sont les énigmes de l'huître (*P. Louvre* 7733 v.) et du funambule (*AL* 281 R = 275 ShB), toutes deux précédées d'un *lemma* dans la

[10] Sur la disposition des *tituli* et leur cryptage occasionnel dans les différents manuscrits des *Aenigmata*, voir BERGAMIN (2005), pp. LXXVIII-LXXXVII. Sur le cryptage des titres dans le manuscrit E, voir DÍAZ Y DÍAZ (1977), p. 123, n. 8.

[11] Voir LEARY (2014), p. 12-13.

[12] Sur l'improvisation de vers en contexte symposiaque, voir par exemple MORELLI (2016) et LANDOLFI (1986). Sur la préface, cf. II.A.1.

[13] Voir WOLFF (2020), p. 69 ; SEBO (2013), pp. 191-192.

tradition [14] ; mais dans les deux cas, on peut supposer que la présence du *lemma* résulte de l'intervention d'une main intermédiaire (celle du commentateur dans *P. Louvre* 7733 v., celle du compilateur dans l'*Anthologia Salmasiana*), non d'un projet auctorial[15].

Les traditions indirecte et directe des *Aenigmata* de Symposius ont réglé de diverses manières le problème ludique engendré par les titres. Dans l'*Historia Apollonii regis Tyri* (fin du V^e^ siècle ?) et dans la *Disputatio Pippini regalis et nobilissimi iuuenis cum Albino scholastico* (VIII^e^ siècle), deux œuvres intégrant à leurs propres récits quelques énigmes de Symposius, l'ordre inversé *lemma*-énigme a été abandonné pour offrir aux personnages, en même temps qu'au lectorat, une appréhension plus conventionnelle – et plus ludique – des énoncés. Parallèlement, la présence des *lemmata* devait déjà perturber les scribes médiévaux affectés à la tradition directe, puisque, comme on l'a dit, ceux-ci les ont parfois cryptés, abrégés ou encore déplacés dans un index *ad hoc*. Dans tous les cas, la présence immédiate des solutions fausse l'appréhension et l'appréciation des poèmes en tant qu'énigmes, comme observé plus récemment : « Professor A. Riese calls [the *Aenigmata*] "clever but easily-guessed riddles". (…) The fact, too, that Symphosius has very considerately given the answer to each as its title, may have something to do with Professor Riese's criticism that they are "easily guessed" [16] ». À l'inverse, Leary conçoit que certaines des *Aenigmata* (12 ; 56 ; 62 ; 83 ; 93 ; 94) seraient pratiquement insolubles en absence du *lemma*[17] : celui-ci devient alors une clé de compréhension indispensable en regard d'énigmes qui ne se suffisent pas à elles-mêmes. Dans tous les cas, nous sommes en présence d'une expérience énigmatique qui ne correspond pas aux attentes du lectorat et qui, par conséquent, le désarçonne.

L'auteur cherchait-il à déstabiliser son lectorat et si oui, dans quels buts ? Bien qu'Aldhelm, un des successeurs médiévaux de Symposius (VII^e^ siècle), ait déjà suscité ce genre d'interrogation dès les années 1980[18], la question n'a été soulevée qu'assez récemment en ce qui concerne notre poète. Sebo perçoit dans la présence des *lemmata* un renversement volontaire des schémas énigmatiques classiques : « typically, a riddle starts with ambiguity; its disparate clues suggest various possibilities, none of which turn out to be completely satisfactory, but ultimately, the conundrum is resolved by a

[14] Cf. I.A.2.b. ; I.B.3.a.
[15] Il en va de même pour les *lemmata*-solutions précédant les énigmes byzantines compilées dans le manuscrit *Parisinus Suppl. gr.* 690 (XII^e^ s.), sur lequel on verra BETA (2019), pp. 124-125.
[16] HICKMAN DU BOIS (1912), p. 9.
[17] Voir LEARY (2014), p. 13. La même idée est exprimée par BERGASA & WOLFF (2016), p. LXIV ; CHARLOTTE (1947), p. 357 ; OHL (1928), p. 20.
[18] Voir HOWE (1985), p. 37 : « in failing to abide by the chief rule of their genre, the *Enigmata* of Aldhelm have themselves become something of a riddle: for why should their author give, in the form of a title word or phrase, the solution to each of the one hundred riddles? By violating from the start the essential quality of any riddle – a seemingly impossibility of solution – Aldhelm would seem to neglect the point made in this Swedish riddle about riddles: 'When one does not know what it is, then it is something; but when one does know what it is, then it is nothing' ».

single answer and certainty is achieved. In short, riddles tend to move from a complex of potential answers to a single solution. By contrast, each riddle in the *Aenigmata* begins with a simple entitled "answer" but (…) this initial "answer" is increasingly problematized. (…) Thus Symphosius' riddles move their audience, not from complexity to certainty, but in the opposite direction from certainty to complexity[19] ». Pour Sebo, ce retournement des mécanismes traditionnels de l'énigme constitue l'une des expressions du renversement, du changement cyclique et de la pluralité qu'elle perçoit plus généralement dans l'ensemble d'une œuvre ancrée dans l'esprit des Saturnales[20].

Il a été supposé que les poèmes n'aient en réalité nullement été conçus pour être appréhendés et résolus en tant qu'énigmes. L'intérêt de l'œuvre serait en premier lieu formel ou rhétorique : « the Latin Riddles are exercises in ingenuity. Each offers its solution in a title, then turns on a simple metaphor or paradox like a small jewel set with wit. The Latin riddles parade without play[21] ». C'est aussi l'avis de Wolff : « chez Symphosius il ne s'agit pas de résoudre les énigmes, puisque la solution est donnée dans le lemme de titre (…). L'intérêt réside donc uniquement dans la formulation[22] ». Leary en prône une approche contemplative : « being possessed of their solutions, [the reader] is intended to appreciate the cleverness and erudition of their composition. Thus *Aenig*. 32 *taurus* invites the reader to admire Symphosius' etymological, astrological, mythological, geographical and biological learning – as well as his skill as a poet. Similarly, the reader of *Aenig*. 94 *luscus alium vendens* would be interested to see what he made of this unusual subject[23] ». Le parcours des *Aenigmata* serait alors, par nature, une expérience de lecture et de contemplation plus qu'un exercice ludique basé sur la réflexion et la déduction. En dévoilant d'emblée leurs solutions, les poèmes ne seraient donc que des épigrammes utilisant les codes formels de l'énigme, non des énigmes véritables.

On pourra certes attribuer d'autres enjeux ludiques au texte de Symposius. En ce sens, nous avons vu qu'Athénée classait parmi les γρῖφοι des exercices que nous comparerions aujourd'hui plus volontiers à des quiz de culture littéraire. C'est notamment le cas des jeux liés à la mémoire, comme ceux qui consistent à énumérer des vers d'Homère commençant et finissant par la même lettre (*Deipn*. X, 458a-f). Or Symposius interroge lui aussi, bien qu'implicitement, les connaissances littéraires de son lectorat : en réutilisant des citations classiques, et en les détournant parfois de leur signification

[19] SEBO (2013), p. 191.
[20] Voir SEBO (2013), pp. 186-187.
[21] WILLIAMSON (1982), p. 8, opposant la tradition énigmatique latine issue de Symposius aux énigmes de l'*Exeter Book*, où les solutions ne sont pas données.
[22] WOLFF (2020), p. 69.
[23] LEARY (2014), p. 13. Voir aussi PETRAIN (2015), p. 485, commentant ce passage de Leary : « the lemma-riddle structure saves readers from boggling over solutions as they savour the poet's virtuosity in negotiating the constraints of his chosen form and arranging his riddles into sequences that require us to ponder the significance of each poem's placement ».

initiale, il met indirectement son *lector* au défi de les reconnaître. Nous retrouvons là un principe dont on a souvent relevé l'attrait ludique au sein du genre du *cento*[24]. Il reste néanmoins difficile de percevoir derrière ce type d'allusions, relativement occasionnelles chez Symposius, l'enjeu ludique fondamental de l'ouvrage.

À titre de comparaison, nous pouvons rapporter ici les conclusions émises par Howe à propos des *Aenigmata* d'Aldhelm, elles aussi dotées de *lemmata*-solutions. Selon lui, la démarche d'Aldhelm est en réalité didactique et touche à l'apprentissage de la langue latine, notamment en ce qui concerne la réflexion étymologique ou l'acquisition d'un lexique rare, ancien ou poétique[25]. En effet, dans ses poèmes, Aldhelm confronte souvent la solution donnée en *lemma* à ses synonymes : par exemple, la *Lorica* dit être nommée plus communément *uestis* (33, 6 : *et tamen en 'uestis' uulgi sermone uocabor*) tandis que le *Cancer* donne son équivalent archaïque, *nepa* (37, 1 : *'nepa' mihi nomen ueteres dixere Latini*). Le poète vise ainsi à élargir la culture linguistique de son lectorat. Howe qualifie cette démarche didactique de jeu (« the parade of etymologies and synonyms and esoteric words is the play of the *Enigmata*[26] ») ; mais, ce jeu ne représente pas, à notre sens, un principe réellement énigmatique.

I.C.2. Des énigmes à plusieurs niveaux de signification ?

Dévoiler d'emblée une solution anéantit-t-il complètement l'enjeu ludique d'une énigme ? Sebo souligne que la pratique ancienne du *griphos* n'exclut pas qu'un même énoncé puisse engendrer plusieurs réponses possibles, comme l'atteste ce passage d'Athénée (*Deipn*. X, 453b) :

> τί ταὐτὸν ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς καὶ ἐν θαλάττῃ ; τοῦτο δ'ἐστὶν ὁμωνυμία· καὶ γὰρ ἄρκτος καὶ ὄφις καὶ αἰετὸς καὶ κύων ἐστὶν ἐν οὐρανῷ καὶ ἐν γῇ καὶ ἐν θαλάσσῃ.

« Qu'est-ce qui est à la fois dans le ciel, sur terre et dans la mer ? » On joue ici sur l'homonymie : en effet, l'ours, le serpent, l'aigle et le chien se trouvent dans le ciel, sur terre et dans la mer.

Les quatre solutions satisfont l'intégralité des clauses de l'énigme : à travers leur polysémie, elles représentent à la fois des constellations (la Grande ou la Petite Ourse ; le *Serpens* ; l'*Aquila* ; *Sirius*), des animaux marins (le crabe-ours, *Deipn*. III, 105b ; le poisson *ophidion* ; le *Myliobatis aquila* ; le poisson-chien, *Deipn*. 310a) et des animaux terrestres[27]. On pourrait également citer le célèbre exemple donné par les grammairiens latins : *mater me genuit, eadem mox gignitur ex me*. Outre la solution de la glace (née de l'eau et destinée à en produire à son tour), Sacerdos reconnaît aussi celle

[24] Voir KÖRFER (2017), p. 198, nn. 16-17, avec MALAMUD (1989), p. 41.
[25] Voir HOWE (1985) ; l'analyse de MILOVANOVIĆ-BARHAM (1993), p. 57-60, va dans le même sens.
[26] HOWE (1985), p. 59, répondant à WILLIAMSON (1982), p. 8.
[27] Voir BETA (2019), pp. 122-123 ; OLSON (2009), pp. 168-169 ; GULICK (1930), pp. 554-555. Cette énigme était suffisamment répandue à l'époque d'Aristophane pour que celui-ci en propose une version parodique (*Vesp*. 20-24).

du charbon, qui naît de la flamme et en produit[28]. Bien que la transmission de solutions multiples pour un même énoncé soit un phénomène relativement rare dans l'Antiquité, la recherche récente a souvent réinterprété des énigmes anciennes en leur attribuant des solutions alternatives[29]. De même, il s'agit pour nous de définir si Symposius a conçu ses poèmes comme des énigmes à plusieurs solutions et, le cas échéant, s'il pousse son *lector* à réfléchir au-delà de la réponse donnée par le *lemma*.

Pour Sebo, les *Aenigmata* disposent bien de plusieurs solutions possibles, et c'est la présence même des *tituli* qui va susciter, chez le lectorat, l'envie d'explorer toutes les potentialités du texte : « in Symphosius, the audience is faced with an "answer" before they know the question. So reading the riddle involves a continuous comparison between the already-provided answer and each new clue. (…) rather than displacing one answer with another, Symphosius' text encourages us to see that the entitled solution is one among many possible answers ». Elle insiste plus loin sur la pluralité des solutions possibles : « Symphosius' riddles allow different answers to co-exist » ; « Symphosius allows other pluralities, such as multiple answers, to remain in non-conflicting juxtaposition [30] ». Malheureusement, Sebo n'illustre son propos par aucun exemple concret. Elle ne précise pas non plus dans quelle mesure de telles solutions alternatives résultent d'un effet recherché et systématisé par Symposius : peut-on prouver que l'auteur a envisagé, pour chaque *lemma*, un nombre limité de réponses parallèles, précises et identifiables en tant que telles ?

Bergamin, dans ses diverses publications sur Symposius, et plus spécifiquement dans son édition commentée du texte[31], n'affirme pas directement que les *tituli* annihilent tout enjeu énigmatique : les poèmes y sont bel et bien analysés comme de réelles énigmes, et c'est en tant que mécanismes contribuant à leur résolution qu'y sont appréhendés certains principes de composition, parmi lesquels les renvois intra- et intertextuels, perçus comme des indices à même d'orienter le lectorat dans sa recherche de la solution. Toutefois la commentatrice perçoit dans de nombreuses épigrammes une dimension allusive qui, notamment à travers l'exploitation d'un registre symbolique ou allégorique, va au-delà du signifié littéral des poèmes. Elle conteste ainsi l'avis de Scott, pour qui les métaphores de Symposius étaient toujours limitées dans leur portée interprétative. Scott opposait en cela notre poète aux auteurs médiévaux – et chrétiens – d'énigmes : « Symphosius is the poet of finite and verbal

[28] *GL* VI, 461, 12 sq. : *« mater me genuit, eadem mox gignitur ex me », de glacie, quae de aqua procreata aquam soluta parit ; uel carbo de flamma natus flammam gignit*.
[29] Voir par exemple SCHNEIDER (2020), pp. 826-837, à propos de l'énigme des poux (cf. II.A.5) ; FONTAINE (2010), pp. 155-158, à propos de Plaut. *Rud*. 1304-1306 ; KATZ (2006), à propos de l'énigme du Sphinx ; GURLITT (1923), pp. 39-40, à propos de Petr. *Sat*. 58, 8-9.
[30] SEBO (2013), p. 194-195.
[31] Voir en particulier BERGAMIN (2005) et (1994).

relation ; Aldhelm works instead with implicit, and hence less limited, congruities between the image described and unnamed subjects of greater, more affective importance[32] ».

Sans parler ouvertement de solutions alternatives, Bergamin relève dans les *Aenigmata* la présence de deux niveaux de signification : « gli enigmi di Simposio (almeno in parte) hanno un carattere per così dire moderno, come prova anche la presenza attestata dall'intera tradizione manuscritta di un titolo per ciascuno (…), che esplicita il primo livello di significato, quello letterale, al quale si aggiunge, attraverso l'allusione, un secondo livello ». Elle continue plus loin : « il secondo [livello di significato] può dischiudersi in virtù di un descrizione che vale, oltre che per l'oggetto definito nel titolo, anche per un'altra realtà, secondo la modalità degli enigmi moderni : al significato superficiale e letterale se ne sovrappone un secondo, cui alludono coerentemente i termini dell'enigma[33] ». Bergamin identifie alors, dans plusieurs poèmes (que nous listerons plus bas), la construction simultanée de deux réalités différentes et non conflictuelles au gré des différentes clauses de l'énigme. Plus encore, en proposant une interprétation métalittéraire de l'énigme 1 (*Graphium*), elle ancre ce principe de double niveau de signification dans le texte même des *Aenigmata* :

> [1] GRAPHIVM
> De summo planus, sed non ego planus in imo.
> Versor utrimque manu diuerso et munere fungor :
> altera pars reuocat quidquid pars altera fecit.

STYLET. Je suis plat en ce qui concerne mon sommet, mais je ne le suis pas dans le fond. La main me tourne dans les deux sens et je remplis des fonctions opposées : l'une de mes parties annule ce que l'autre a créé.

Au sens strict, l'énigme décrit les deux côtés d'un stylet : l'un, pointu, écrit tandis que l'autre, aplati, efface. Or consacrer les premiers poèmes du recueil aux instruments d'écriture (voir aussi *Aenig*. 2, *Harundo*) n'est pas sans implications métapoétiques. Plus précisément, l'évocation du retournement du *Graphium* (v. 2), qui écrit ou efface, rappelle ici Horace (*Sat*. I, 10, 72 : *saepe stilum uertas, iterum quae digna legi sint / scripturus*) ; elle peut en cela peut être lue comme une allusion au *labor limae* du poète[34]. Cependant la portée métapoétique de l'épigramme peut encore être élargie. Selon l'analyse de Bergamin[35], c'est la polysémie du terme *planus* (« plat », mais aussi « clair, compréhensible ») qui nous permet d'accéder à l'interprétation alternative de ce premier poème. Celui-ci devient alors une

[32] SCOTT (1979), p. 118 ; 133. Contre cette idée, voir BERGAMIN (2005), pp. XXI-XXVII.
[33] BERGAMIN (2005), pp. XXVII-XXVIII.
[34] Sur ce passage d'Horace dans la discussion poétique de *Sat*. I, 10, voir KNOX (2013), pp. 530-531 ; OLIENSIS (1998), pp. 40-41.
[35] Voir BERGAMIN (2005), pp. XXIV-XXV ; 80-81. L'analyse est reprise par BETA (2016), pp. 120-121 et (2013a), p. 328. Plus généralement sur cette énigme, voir CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), pp. 134-143 ; LEARY (2014), pp. 64-66 ; SCOTT (1979), pp. 119-120 ; OHL (1928), pp. 34-35. Nous consacrerons au poème *Graphium* une analyse spécifique : cf. II.B.14 ; II.C.2.

évocation de l'énigme « à deux niveaux » telle qu'elle est pratiquée par Symposius : évidente en apparence (*de summo*), elle devient complexe quand on en sonde la signification profonde (*in imo*). Le vers 2 poursuit l'allusion autoréflexive : l'expression *uersare manu* peut signifier « dérouler [un rouleau de papyrus] », et par extension, « lire » (Hor. *Ars* 268-269 : *uos exemplaria Graeca* / *nocturna uersate manu, uersate diurna*). L'hémistiche *uersor utrimque manu* signifierait alors « je suis lu dans les deux sens » et ferait allusion à la coexistence de deux niveaux de signification dans l'énigme. *Diuerso munere fungor* indiquerait aussi la description simultanée de deux réalités distinctes[36]. Placée en ouverture du recueil, l'épigramme du *Graphium* nous éclairerait donc sur l'interprétation à appliquer à l'ensemble de l'œuvre.

Bergamin systématise l'idée de double niveau de signification à l'échelle du livre entier et établit une classification des mécanismes permettant la construction d'un niveau. Ceux-ci sont identifiés comme suit[37] :

1. la description physique ou fonctionnelle d'un objet, parfois complexifiée par des références mythologiques, mais aussi par des jeux rhétoriques ou alphabétiques ; il s'agit d'un mécanisme simplement épidictique, principalement utilisé pour construire le premier degré de compréhension d'une énigme. Il concerne surtout les poèmes 3 (*Anulus cum gemma*), 24 (*Curculio*), 26 (*Grus*), 27 (*Cornix*), 34 (*Vulpes*), 35 (*Capra*), 36 (*Porcus*), 42 (*Beta*), 43 (*Cucurbita*), 47 (*Tus*), 62 (*Pons*), 67 (*Lanterna*), 70 (*Clepsydra*), 80 (*Tintinnabulum*) et 88 (*Strigilis aenea*), dans lesquels Bergamin ne perçoit pas de second niveau de signification ;
2. l'allusion à une réalité alternative à travers un emploi cohérent, dans la description, de termes ambivalents ; elle concerne les épigrammes 1, 5, 6, 7, 12, 13, 18, 21, 30, 45, 53, 58, 72, 73, 75, 82, 83, 85, 90 et 100 que nous détaillerons *infra* ;
3. l'anthropomorphisation d'un objet à qui l'on prête un corps ou des sentiments ; elle concerne les énigmes 23 (*Musca*), 25 (*Mus*), 44 (*Cepa*), 46 (*Viola*), 55 (*Acus*), 56 (*Caliga*), 59 (*Pila*), 63 (*Spongia*), 64 (*Tridens*), 79 (*Scopa*), 85 (*Perna*) ;
4. l'exploitation d'un écart sémantique engendré par la polysémie du *titulus* ; elle concerne les énigmes 2 (*Harundo*), 32 (*Taurus*), 38 (*Tigris*), 84 (*Malum*) et, par extension, 17 (*Aranea*), 20 (*Testudo*), 48 (*Murra*), 74 (*Lapis*), 81 (*Lagena*), 91 (*Pecunia*), 98 (*Echo*) ;
5. l'exploitation d'un écart symbolique engendré par la signification allégorique qu'acquièrent les objets dans la culture chrétienne ; elle concerne les poèmes 4 (*Clauis*), 19 (*Rana*), 22 (*Formica*), 29 (*Phoenix*), 33 (*Lupus*), 48 (*Murra*), 49 (*Ebur*), 50 (*Fenum*), 51 (*Mola*), 52 (*Farina*), 54 (*Hamus*), 61 (*Ancora*), 65 (*Sagitta*), 66 (*Flagellum*), 71 (*Puteus*), 77 (*Rotae*), 78 (*Scalae*), 82 (*Conditum*), 83 (*Vinum in acetum conuersum*) et 95 (*Funambulus*) ;
6. la création de situations défiant l'entendement où l'objet est décrit sous des traits :
    a. monstrueux : elle concerne les énigmes 40 (*Papauer*), 41 (*Malua*), 57 (*Clauus caligaris*), 60 (*Serra*), 68 (*Specular*), 81 (*Lagena*), 86 (*Malleus*), 87 (*Pistillus*), 89 (*Balneum*) ;
    b. merveilleux[38] : elle concerne les énigmes 15 (*Vipera*), 28 (*Vespertilio*), 29 (*Phoenix*), 37 (*Mula*), 38 (*Tigris*), 39 (*Centaurus*), 68 (*Specular*), 69 (*Speculum*), 75 (*Calx*), 76 (*Silex*) ;
    c. paradoxaux : elle concerne les énigmes 8 (*Nebula*), 9 (*Pluuia*), 10 (*Glacies*), 11 (*Nix*), 92 (*Mulier quae geminos pariebat*), 93 (*Miles podagricus*), 97 (*Vmbra*), 99 (*Somnus*) ;

[36] Voir BETA (2016), p. 120 ; (2013a), p. 328. Bergamin commente peu cet hémistiche.
[37] Voir BERGAMIN (2005), pp. XXVII-XXX, et le commentaire de chaque énigme *ad loc*.
[38] Voir aussi BERGAMIN (2004b).

> Bergamin considère à part les paradoxes de 14 (*Pullus in ouo*), 31 (*Pediculi*), 94 (*Luscus alium tenens*) et 96 (*Verba*)[39], incompréhensibles sans le recours au *titulus*.

Bergamin précise que ces six mécanismes peuvent se superposer et se combiner de diverses manières : il conviendra de ne pas en tirer un système trop strict. En ce qui concerne notre questionnement, à savoir celui du réel enjeu énigmatique des poèmes, il faut noter que cette classification s'apparente en grande partie à une typologie des déplacements métaphoriques ou logiques utilisés dans la représentation des objets et ne nous aide que rarement à dégager une interprétation de l'énigme qui s'émancipe du *lemma*. En effet, dans de nombreuses épigrammes, Bergamin nomme « construction d'un deuxième degré de signification » ce que nous pourrions tout aussi bien expliquer comme un obscurcissement du langage ou comme un déplacement métaphorique nécessaire à l'énigme. Il en va ainsi des objets anthropomorphisés et des sujets transformés en monstres ou en *mirabilia*, comme le montre son analyse du poème 87 :

> [87] PISTILLVS
> Contero cuncta simul uirtutis robore magno.
> Vna mihi ceruix, capitum sed forma duorum :
> pro pedibus caput est, nam cetera corporis absunt.

PILON. Je broie tout en même temps par la grande vigueur de ma force physique. Je n'ai qu'un cou, mais j'ai l'air d'avoir deux têtes : j'ai une tête en guise de pieds, car le reste du corps me manque.

Bergamin associe le premier niveau à la description d'un pilon, tandis qu'elle perçoit le second dans la vision monstrueuse de l'objet que génère la compréhension au sens propre des termes *ceruix*, *caput* et *pes*[40]. Néanmoins « un monstre puissant, bicéphale et amputé » ne saurait ici constituer une véritable solution alternative : il s'agirait tout au plus d'une paraphrase du texte de l'épigramme, pris au sens strict. C'est donc relever une évidence que de distinguer, dans le poème *Pistillus*, deux degrés de signification – à savoir le sens strict et le sens métaphorique. En cela, le poème est certes conforme aux définitions usuelles des grammairiens latins pour qui l'énigme, en tant que subdivision de l'allégorie, « montre ouvertement une chose et en signifie une autre[41] » ; mais cette distinction n'engendre malheureusement aucun nouvel enjeu énigmatique pour le lectorat de Symposius, puisque l'un des sens était déjà rendu flagrant par le poème *stricto sensu*, l'autre par le *lemma*.

Dès lors, le seul mécanisme émancipant réellement les poèmes de leurs *lemmata* est le deuxième de la liste. Il concerne les énigmes où, selon Bergamin, coexistent deux réalités à même de satisfaire de manière non-conflictuelle les différentes clauses de l'énigme, et où transparaît donc ce que nous

[39] Bergamin utilise en 31, 94 et 96 les *lemmata* habituellement retenus par les éditeurs : *Peduculus*, *Luscus alium uendens* et *De VIII tollas VII et VI remanebunt*. Nous reviendrons sur ces *tituli* : cf. II.A.5. ; II.B.1. ; II.B.7.
[40] Voir BERGAMIN (2005), pp. XXIX-XXX ; 186.
[41] Char. *Ars* IV, 2 (*GL* I, 276, 16-17) : *aenigma est dictio aliud palam ostendens, aliud significans per obscuram diuersitatem*. Cf. I.A.1.b.

pourrions appeler une solution alternative : le *lector* devrait donc y mener une réflexion active. La commentatrice propose de nouvelles solutions dans les épigrammes suivantes[42] :

- *Graphium* (1), où, comme vu plus haut, le second niveau renvoie à la nature de l'énigme ;
- *Catena* (5), qui renvoie à la mort, évoquée dans des termes propres à la littérature chrétienne ;
- *Tegula* (6), qui décrit l'homme, si l'on interprète le poème selon la théorie empédocléenne des quatre éléments ;
- *Nauis* (13), qui évoque simultanément la vie humaine, selon une métaphore attestée chez Cicéron et Sénèque, puis dans les textes chrétiens ;
- *Coclea* (18), qui suggère la condition de l'âme exilée sur terre, si l'on se réfère à une conception d'origine platonicienne réutilisée ensuite dans la culture chrétienne ;
- *Talpa* (21), qui suggère un aveugle et, par extension (si l'on considère un intertexte chrétien), un hérétique ;
- *Ericius* (30), qui suggère un homme transpercé par des flèches, dont le modèle serait le martyre de Saint Sébastien ;
- *Rosa* (45), où se superpose l'image d'une *uirgo* ; le texte suggère alors, par extension, le martyre de Sainte Agnès[43] ;
- *Tubus* (72), qui évoque la sépulture d'un corps mutilé ;
- *Follis* (73), qui suggère une respiration ;
- *Calx* (75), qui évoque un corps condamné aux tourments éternels après la mort, si l'on se réfère à la doctrine chrétienne ;
- *Conditum* (82), qui décrit simultanément la Trinité ;
- *Vinum in acetum conuersum* (83), qui suggère l'Incarnation du Christ ;
- *Perna*, qui décrit simultanément un descendant de Caton ;
- *Tessera* (90), qui renvoie parallèlement au caractère aléatoire de la vie humaine ;
- *Monumentum* (100), qui fait allusion à l'œuvre littéraire, en s'appuyant notamment sur un écho horatien (*Carm*. III, 30, 1 : *exegi monumetum aere perennius*).

Bergamin ajoute encore à cette liste quelques autres poèmes dans lesquels une deuxième signification n'est que partiellement viable ; dans ceux-ci, « il secondo emistichio di un verso, o l'ultimo verso di un enigma, introdotto da un'avversativa, si riferisca a uno solo dei due significati in gioco ». Les interprétations proposées ne forment donc pas, à notre sens, de vraies solutions alternatives. Il s'agit des poèmes :

- *Fumus* (7, 1-2), qui suggère l'ascension de l'âme au ciel après la mort ;
- *Flumen et piscis* (12, 1-2), qui montre un habitant dans sa maison ;
- *Tinea* (16, 1-2), qui suggère un étudiant ;
- *Vitis* (53, 1-2), qui suggère une célibataire endurcie ;
- *Capillus* (58, 1), qui pourrait évoquer un atome.

On relèvera plus rarement quelques énigmes que Bergamin ne classe pas dans la deuxième catégorie de sa liste, mais dont elle produit une interprétation qui nous semble compatible avec l'idée de solution alternative : ainsi la *Lanterna* (67) a toutes les caractéristiques de la lune. Les symboles chrétiens perçus dans les énigmes de la cinquième catégorie du classement peuvent aussi représenter,

[42] Pour chacune de ces interprétations, nous renvoyons au commentaire de BERGAMIN (2005), *ad loc*.
[43] Les énigmes *Ericius* et *Rosa* ont fait l'objet d'un article spécifique : voir BERGAMIN (2004c).

à quelques exceptions près, des solutions alternatives : par exemple, le *Lupus* (33) suggère un hérétique (*infra*).

Aucun commentateur ultérieur n'a réutilisé tel quel ce système d'analyse, mais plusieurs sont ouverts à l'idée qu'une énigme puisse signifier, ou du moins suggérer autre chose que sa solution officielle. Par exemple, Bergasa et Wolff reprennent de nombreuses interprétations de Bergamin[44], en se montrant toutefois plus réservés face aux interprétations chrétiennes (ce sur quoi nous reviendrons). Beta y est aussi assez réceptif[45], tout comme Scarpanti[46]. Leary se montre plus terre-à-terre en rejetant notamment toutes les lectures chrétiennes, mais reconnaît, entre autres, l'association de la *Tegula* (6) et de l'homme[47]. Moreno Soldevila reconnaît derrière *Rosa* (45) un lexique propre à l'expression de la virginité et de la violence sexuelle[48]. Salvador-Bello puis Villesvik ont proposé de nouvelles solutions, à caractère sexuel, pour différentes énigmes : pour la première, *Anulus cum gemma* (3, 1-2) et *Cucurbita* (43) décrivent l'un et l'autre un pénis, tandis que *Strigilis aenea* (89, 1) devient un vagin humide de sperme[49] ; pour la seconde, le même *Anulus cum gemma* (3) décrit un anus et *Mola* (51) une relation sexuelle de type actif-passif[50]. Enfin, l'association la plus largement reconnue est celle qui est établie entre le *Monumentum* et l'œuvre littéraire (100), qui avait d'ailleurs déjà été perçue avant Bergamin[51].

Nous pouvons émettre d'emblée quelques remarques. Par nature, un texte énigmatique joue sur la polysémie, la métaphore, l'allusion, parfois aussi sur l'implicite : il est donc normal, voire attendu, qu'une énigme puisse suggérer – ne serait-ce que momentanément – autre chose que sa solution officielle. Il s'agira alors de déterminer dans quelle mesure une image suggérée par l'une ou l'autre des *Aenigmata* peut réellement jouer le rôle de solution alternative. Cela implique, au minimum, qu'elle soit cohérente sur l'ensemble de l'énoncé. Mais même dans ce cas, rien ne garantit que la solution ainsi engendrée découle bien du projet de l'auteur. En effet, pour peu que nous choisissions de nous

[44] Voir BERGASA & WOLFF (2016), où l'on trouve *ad loc*. les associations suivantes : *Aenig*. 6, tuile et homme ; 13, navire et brièveté de la vie ; 16, mite et étudiant ; 45, rose et jeune fille ; 53, vigne et jeune fille refusant le mariage ; 56, sandale et épitaphe d'une dame ; 64, éponge et femme souffrant d'hydropisie ; 67, lanterne et lune ; 73, soufflet et respiration ; 79, balai et esclave ; 82, vin aromatisé et Trinité ; 83, vin transformé en vinaigre et eucharistie ; 85, jambon et personnage illustre ; 90, dé et Fortune ; 100, monument funèbre et œuvre littéraire.

[45] Voir BETA (2016), pp. 120-121 et 135, qui reprend l'interprétation de Bergamin pour les énigmes 1 (*Graphium*), 16 (*Tinea*) et 82 (*Conditum*) ; (2013), pp. 455 et 460-461, où sont reprises les interprétations chrétiennes des énigmes 18 (*Coclea*), 20 (*Testudo*) et 82 (*Conditum*).

[46] Voir SCARPANTI (2010), pp. 198-200, qui accepte notamment les allusions chrétiennes de *Fumus* (7), *Conditum* (82) et *Vinum in acetum conuersum* (83).

[47] Voir LEARY (2014), pp. 75-76, avec Isid. *Orig*. XI, 1, 16.

[48] Voir MORENO SOLDEVILA (2020), pp. 757-758.

[49] Voir SALVADOR-BELLO (2012), pp. 362-363.

[50] Voir VILLESVIK (2017), pp. 66-70.

[51] Outre BERGAMIN (2005), pp. XXXIII ; 200-201 et (1994), pp. 56-57, voir BERGASA & WOLFF (2016), p. 165, n. 102 ; LEARY (2014), p. 246 ; VEYRARD-COSME (2011), p. 261 ; PIZARRO SÁNCHEZ (1999), pp. 245-246 ; POLARA (1993), pp. 206-207 ; SMOLAK (1993), p. 286 ; cf. II.B.9.

focaliser sur le projet poétique de Symposius et non sur sa réception, des problèmes de méthode sont à prendre en compte.

Tout d'abord, présupposer qu'il puisse exister des solutions alternatives peut nous pousser à considérer en tant que tels des faits que l'on associerait, dans n'importe quel autre texte poétique, à de simples allusions. Par exemple, l'association entre *monumentum* et œuvre littéraire est relativement fréquente chez les auteurs latins[52] : lorsqu'elle est implicite, elle touche alors à la réflexion métapoétique. En quoi la présence de cette même réflexion chez Symposius serait d'une nature plus énigmatique qu'elle ne l'est ailleurs ? Peut-on prouver que l'auteur, en employant ce qui est avant tout un *topos* littéraire, avait vraiment pour projet d'ajouter une solution alternative à son énigme ? Il faudra alors démontrer que Symposius avait bien l'intention de composer des poèmes ludiques impliquant, pour le *lector*, la quête d'un second niveau de signification. La précédente analyse de l'épigramme *Graphium* (1), en ancrant une intention énigmatique et ludique dans le texte même du recueil, va certes dans cette direction ; toutefois la question reste ouverte.

I.C.3. Limites de l'exercice : l'exemple du christianisme

Plus généralement, il y a toujours un risque que l'interprétation d'une énigme résulte d'une lecture orientée ou d'une reconstruction culturelle invalide. En ce sens, le point le plus controversé du travail de Bergamin est certainement l'axe christianisant par lequel elle aborde une très grande partie du recueil[53] : ce n'est que lues à travers le prisme de la culture chrétienne – et en particulier de l'exégèse biblique – que de nombreuses énigmes trouveraient leur second niveau de signification. Cette question est complexe et nous n'avons pas l'ambition d'y répondre définitivement. Il faut bien sûr rappeler que l'œuvre exploite de nombreux éléments païens (Saturnales, mythologie gréco-romaine, polythéisme) et ne se montre jamais explicite quant au christianisme. Historiquement, le premier passage à avoir soulevé des interrogations sur la foi de Symposius est le vers 100, 3 (*uita tamen superest morti post tempora uitae*), qui rappelle l'idée chrétienne de vie éternelle. À cela, on rétorque aujourd'hui non seulement que l'immortalité de l'âme n'est pas un principe exclusivement chrétien, mais aussi qu'observé en contexte, le vers fait avant tout référence à la survie d'un nom et à celle de l'œuvre littéraire, et pas – ou pas ouvertement – à celle de l'âme[54] ; il n'est, dans tous les cas, pas nécessaire de supposer que le terme *morti* résulte d'une intervention médiévale visant à christianiser le texte,

[52] En marge d'Hor. *Carm*. III, 30, 1 et de Symp. *Aenig*. 100, voir Catul. 95, 9 ; Cic. *Fam*. V, 12, 1 ; XIII, 28a, 2 ; Prop. III, 2, 17 ; Val. Max. VIII, 7, 4 ; *AL* 80 R = 68 ShB.
[53] Voir BERGAMIN (2005), pp. XLVII-LVIII et *passim* ; (1994), pp. 57-65.
[54] Voir HARDIE (2019), p. 186 ; LEARY (2014), p. 247 ; BERGAMIN (2005), p. 201 ; OHL (1928), p. 133.

comme ont pu le penser Heumann et Baehrens[55]. Bergamin a cependant étendu le débat à de nombreux autres poèmes. Nous pouvons certes la suivre sur plusieurs points. En effet, il nous paraît indéniable que Symposius avait une certaine connaissance de la religion et de la culture chrétiennes. Selon nous, la commentatrice a raison de voir dans les paradoxes des énigmes 82 et 83 une allusion aux grandes questions doctrinales de l'époque :

[82] CONDITVM
Tres olim fuimus qui nomine iungimur uno ;
ex tribus est unus, et tres miscentur in uno ;
quisque bonus per se ; melior qui continet omnes.

VIN AROMATISÉ. Jadis nous étions trois, nous qui à présent sommes réunis sous un même nom ; de trois, il ne reste qu'un, et trois se mêlent en un. Chacun est bon en soi ; meilleur est celui qui les contient tous.

[83] VINVM IN ACETVM CONVERSVM
Sublatum nihil est, nihil est extrinsecus auctum :
nec tamen inueni quidquid prius ipse reliqui. (3)
Quod fuerat non est ; coepit quod non erat esse. (2)[56]

VIN TOURNÉ EN VINAIGRE. Rien n'a été retiré, rien n'a été ajouté de l'extérieur ; et pourtant je n'y ai pas retrouvé ce que j'y ai laissé plus tôt. Ce qui avait été n'est plus ; ce qui n'était pas a commencé à être.

Dans le poème 82, l'unité des trois éléments formant le *conditum* (un mélange de vin, de miel et d'épices) suggère la Trinité[57]. Comme le défend Bergamin, cette suggestion se voit confirmée par les formulations utilisées, qui rappellent le langage du débat doctrinal[58] ; elle est rendue d'autant plus probante par l'existence d'un même parallèle, alors explicite, entre *conditum* et Trinité chez Apponius (V^e^ s.), dans son commentaire du *Cantique des cantiques*[59]. L'épigramme du *Vinum in acetum conuersum* (83) s'inscrit dans le même registre allusif, avec des formulations encore plus précisément rattachables au débat théologique[60]. Bergamin voit dans cette dernière énigme une référence à

[55] C'est du moins l'intention que leur prête OHL (1928), p. 133 ; Heumann et Baehrens proposent ici, respectivement, les conjectures *multis* et *meritis*.
[56] Nous observons ici l'inversion des vers 2 et 3 proposée par Heumann et suivie par de nombreux éditeurs. Cette inversion accentue la progression logique de l'énigme. Voir LEARY (2014), pp. 212-213.
[57] Voir BERGAMIN (2005), pp. LIV ; 180-181 ; (1994), pp. 58-60.
[58] Comparer August. *Trin*. 7, 4, 7 ; *Serm*. 215, 8 ; Hier. *In psalm*. 91, 118 = Ps.-August. *Serm*. 232 ; Fulg. Rusp. *Contra Fabian*. 34, 37 ; Euseb. Verc. *Trin*. 1, 207 ; Ps.-Vigil. Thaps., *PL* 62, 244b.
[59] Apponius, *In Canticum canticorum expositio* XI, 20 sq. : *hoc est igitur uinum conditum, coaeternae Trinitatis confessio, quod laetificat cor doctoris, huius dumtaxat in quo loquitur Christus, qui rectae fidei tramitem tenet, in quo est spiritus qui confitetur Iesum in carne uenisse et uerum Deum uerum hominem indutum de utero Virginis processisse. Nam Iudaeus non laetificat huiusmodi doctorem, cum solius uini poculum solum Patrem Deum porrigit confitendo, nec omnis haereticus qui offendit in Trinitatis aequalitatem. Sed cum iunxerit mellis dulcedinem Filii caritatis et calidissimum piper feruentis Spiritus sancti laetitiae sempiternae, temperatum, in aequalitate essentiae trium personarum unam deitatem confitendo, poculum ex uino condito Deo porrigere cognoscitur.*
[60] Voir BERGAMIN (2005), pp. LIV-LV ; 181-182 ; (1994), pp. 60-61, avec l'anonyme *Libellus fidei*, CCSL 9, 130, 50 : *Verbum caro factum non amisit quod fuerat, sed coepit esse quod non erat* ; Hil. *Trin*. 1, 35 : *nihil nouum, nihil*

l'Incarnation du Christ ; plus récemment, en s'appuyant sur le même type d'intertexte, Ragni a supposé que l'énigme 83 renvoyait à l'eucharistie[61].

Certains ont remis en question, voire nié la présence d'une allusion à des principes chrétiens dans ces deux épigrammes. Il a par exemple été souligné que le lien entre unité et triplicité présent dans l'énigme *Conditum* n'était pas exclusif au christianisme et pouvait ici être imputé à l'influence de la littérature classique[62]. Toutefois la force de cette objection s'amenuise lorsque l'on observe la précision avec laquelle les expressions du débat doctrinal réapparaissent dans les deux énigmes. Ou, pour retourner l'argument, il est difficile de défendre que, même païen, Symposius ait pu rédiger les poèmes 82 et 83 sans avoir conscience de leur résonnance religieuse contemporaine[63] : un intellectuel païen de la fin du IV^e^ siècle (au minimum) ne pouvait vraisemblablement pas vivre dans l'ignorance absolue des grands principes de la religion chrétienne, ne serait-ce que par ses clichés ou ses « catchphrases[64] ».

C'est plutôt la nature de l'intention de Symposius qui pose un problème, et cela déjà pour Bergamin. En effet, la transposition d'importants concepts théologiques dans des objets quotidiens peut sembler ironique : « è difficile dire se in questi riferimenti poco rispettosi sia da vedere una ironica irriverenza pagana o un benevolo scherzo da cristiano a cristiani[65] ». Wolff réfute d'abord l'association du *Conditum* et de la Trinité sous prétexte que cette association serait « sacrilège[66] » ; plus tard, il l'acceptera en tant qu'élément parodique[67]. Ragni perçoit comme dégradante l'allusion chrétienne du poème *Vinum in acetum conuersum* et y voit une volonté de dérision du christianisme[68]. Cependant, même en supposant une intention joueuse, celle-ci n'est pas forcément polémique : on pourra comparer l'apparente innocence avec laquelle un Ausone détourne ponctuellement le langage du

extrinsecus sumens ; 3, 5 ; 3, 16 : *sed quia erat Dei filius, et hominis coeperat esse filius ; erat enim Verbum caro factum. Non amiserat quod erat, sed coeperat esse quod non erat* ; Prud. *Psych*. I, 78-84. GLORIE (1968), p. 705, avait déjà relevé plusieurs de ces parallèles, sans toutefois les commenter.

[61] Voir RAGNI (2014), avec Ambr. *Myst*. 9, 50-52.

[62] Voir LEARY (2014), p. 211 ; MAGGIONI (2012), p. 195, n. 37, avec Ov. *Her*. IX, 91-92 : *triplex… / Geryones, quamuis in tribus unus erat* ; Mart. V, 24, 15 : *Hermes omnia solus et ter unus*. Comparer BERGAMIN (1994), p. 60 : « l'allusione al dogma cristiano in quest'indovinello è probabilmente mediata dalla tradizione profane esistente sul motivo della triplicità ». Parmi les figures païennes de la triplicité, on peut aussi citer la triple Hécate, avec Verg. *A.* IV, 511 (*tergeminam… Hecaten*).

[63] Voir HARDIE (2019), p. 187. Comparer KAY (2001), pp. 201-202, à propos de l'expression *nec factam… sed genitam* dans une épigramme d'Ausone dont le sujet – la vache de Myron – n'a rien de religieux (XIII, 63, 2 Green) : « it is scarcely credible that [Ausonius] would be unaware of the Cristian overtones in the language he uses ».

[64] Comparer CAMERON (1965), p. 17, à propos du grammairien et épigrammatiste Palladas d'Alexandrie (IV^e^ – V^e^ siècles).

[65] BERGAMIN (1994), p. 61.

[66] WOLFF (2006), p. 482.

[67] Voir BERGASA & WOLFF (2016), p. 156, n. 84.

[68] Voir RAGNI (2014), p. 127.

débat doctrinal chrétien : « his intent undoubtedly is neither subversive, nor irreverent (…), but his primary interest is as ever in language, allusion and reminiscence[69] ».

Néanmoins les énigmes 82 et 83 pourraient aussi soulever des questions doctrinales plus profondes. Ainsi, l'une des raisons qui poussent Leary à rejeter la possibilité d'une allusion au christianisme dans *Conditum* est le caractère hétérodoxe, voire hérétique qu'impliquerait alors le poème : « a Trinitarian interpretation of this line [82, 1] admits the heterodox implication that the constituent persons of the Trinity were originally three discrete rather than homousian entities; cf. the heretical implication in line 3 that the three persons were less good individually than when combined[70] ». Néanmoins ce qu'il perçoit comme une hérésie invalide peut plus largement s'inscrire dans un débat théologique encore vif pendant l'Antiquité tardive, même s'il reste difficile de déterminer un positionnement doctrinal précis derrière cette épigramme. Dans un premier temps, Bergamin y a perçu un point de vue catholique du dogme (égalité des trois personnes de la Trinité) et, en suivant alors l'opinion commune faisant de Symposius un Nord-Africain, a tenté de situer la composition de cette énigme dans le contexte de la fin des tensions entre Vandales ariens et Africains catholiques :

> « durante il regno dei primi re vandali (Genserico, Unerico), l'Africa fu teatro di pesanti persecuzioni contro i cattolici ; la tensione venne meno con il regno di Gutamundo (484-496) e le persecuzioni cessarono con Trasamundo (496-523). Si potrebbe ipotizzare che Simposio abbia composto i suoi enigmi in un clima di pace ritrovata, che gli permetteva di scherzare su una questione, la disputa religiosa, qualche anno prima tanto grave[71] ».

Dans son commentaire de 2005, Bergamin ne reprend pas cette conclusion et ne se risque à définir ni l'intention (mystique ou parodique, innocente ou polémique) de Symposius, ni l'appartenance religieuse du poète[72].

Quelle que soit l'intention de l'auteur, les énigmes 82 et 83 nous semblent, au sein du recueil, les poèmes où la volonté d'une allusion au christianisme est le plus facilement démontrable. La question est alors de savoir jusqu'à quel point le reste du livre doit être lu à travers un tel prisme, car on peut, avec Wolff, reprocher à Bergamin de voir cette symbolique « partout », au point d'en avoir fait un axe de lecture par défaut[73]. Il est alors presque étonnant que la commentatrice ne se prononce pas plus ouvertement sur la foi de l'auteur, tant ses interprétations tendent à faire du livre une sorte de jeu crypto-mystique accessible aux seuls chrétiens cultivés. Quel serait, par exemple, l'intérêt pour un

[69] KAY (2001), p. 202, citant Auson. XIII, 63, 2 et XV, 88 Green.
[70] LEARY (2014), p. 211.
[71] BERGAMIN (1994), p. 65.
[72] Voir BERGAMIN (2005), p. LVIII : « non è possibile dedurre un'adesione alla nuova fede da parte dell'autore, ma certamente è dato riconoscere il contatto sul piano intellettuale con la cultura cristiana ».
[73] Voir WOLFF (2006), p. 482. Généralement fermé aux interprétations chrétiennes, Wolff suggèrera néanmoins l'influence d'un intertexte biblique dans l'énigme 56 (*Caliga*) : voir WOLFF (2014), p. 102, avec les évangiles de Matthieu 10, 10 ; Marc 6, 8-9 ; Luc 10, 4 ; August. *Serm*. 101, 6, 7 et Hier. *Ep*. 23, 4.

poète païen de produire implicitement, dans la séquence des énigmes 1 à 4 (*Graphium*, *Harundo*, *Anulus cum gemma*, *Clauis*), « un percorso di conoscenza, o educativo, o di formazione, che si fonda sul primato del testo scritto, in particolare delle Sacre Scritture, la cui verità è nascota e custodita da un sigillo (…), per aprire il quale è necessaria la chiave della conoscenza, secondo le immagini dell'Apocalisse[74] » ? Il faudrait en effet considérer qu'*harundo* représente symboliquement l'écriture sainte (Ps.-Raban Maur, *Allegoriae PL* 112, 949 : *harundo significat sacram Scripturam*) ; que le sceau de l'*anulus* est semblable à l'un des sept sceaux du livre de l'Apocalypse ; enfin que la clé désigne la compréhension des Écritures, selon un sens de *clauis* attesté dans l'exégèse biblique. Une telle interprétation semble difficilement compatible avec une démarche parodique ou ironique, ou même simplement joueuse : elle dénote plutôt un projet d'ordre spirituel.

Dans la pratique, de nombreuses analyses de Bergamin reposent sur la portée allégorique qu'acquiert un mot ou un objet dans la culture chrétienne et présupposent que Symposius ait eu une connaissance parfois très pointue de l'exégèse biblique, de la littérature patristique, de l'hagiographie ou de la poésie chrétienne de son temps. En l'absence d'éléments explicitement liés au christianisme au sein du recueil, Bergamin cherche notamment à démontrer cette connaissance par l'identification de liens intertextuels formels entre les *Aenigmata* et différentes œuvres chrétiennes. Les parallèles les plus nombreux concernent la poésie de Paulin de Nole et de Prudence[75] ; certains avaient d'ailleurs déjà été relevés bien avant Bergamin[76]. Ces liens s'avèrent toutefois d'intérêt inégal, reflétant en cela un problème que nous avons déjà évoqué : Bergamin tend à ne pas différencier les allusions littéraires précises des simples textes parallèles. Cela n'est pas sans conséquences sur la légitimité de certaines interprétations. Par exemple, le *Lupus* (*Aenig*. 33), avec ses dents dangereuses, son caractère sanguinaire et sa capacité à enlever la voix[77], est perçu par Bergamin comme une allégorie de l'hérétique, selon une association et des caractéristiques que l'on observe pêle-mêle chez Tertullien, Ambroise de Milan, Augustin ou encore Eucher de Lyon[78]. Toutefois, ces mêmes caractéristiques sont déjà toutes observables dans des descriptions classiques du loup[79] ; et, contrairement aux énigmes 82-83, il n'y a rien dans la formulation du poème 33 qui nous fasse définitivement pencher en faveur d'une référence chrétienne. Bergamin propose parfois aussi une interprétation chrétienne là où une allusion classique nous paraît plus immédiate. On peut, en ce sens, citer l'énigme de l'*Ericius* (30) transpercé

[74] BERGAMIN (2005), p. XXXVII ; voir aussi LI-LII, avec le commentaire pp. 81-86.
[75] Voir BERGAMIN (2005), pp. XLVIII-XLIX et le commentaire *ad loc*.
[76] Voir OHL (1928), p. 19 ; MANITIUS (1893), p. 475.
[77] *Dentibus insanis ego sum qui uinco bidentes, / sanguineas praedas quaerens uictusque cruentos. / Multaque cum rapiam uocem quoque tollere possum*.
[78] Voir BERGAMIN (2007), p. 315 ; (2005), pp. 126-128, avec Tert. *praesc. haer.* 4 ; Ambr. *in Luc*. 7, 48-53 ; August. i*n Ioh*. 46, 7 ; Euch. *Form*. IV, 1, 477 sq. Mandolfo.
[79] Voir LEARY (2014), pp. 125-126.

de traits (vv. 2-3 : *incolumi dorso telis confixus acutis* / *sustinet armatas aedes habitator inermis*) : la commentatrice y défend une référence au martyre de Saint Sébastien, car celui-ci, criblé de flèches, est comparé à un hérisson par le Pseudo-Ambroise (*Seb*. 85-86, *PL* 17, 1148). Or une reprise verbale plus directe nous suggère avant tout une allusion au Polydore de Virgile, que Bergamin n'ignore d'ailleurs pas[80]. On pourra bien sûr considérer que les deux allusions ne s'excluent pas mutuellement et que Symposius joue sur des couches référentielles multiples ; mais la couche chrétienne nous semble ici la plus subtile, sinon la plus ténue.

Il faut cependant concéder à Bergamin que ses interprétations ne sont généralement ni anachroniques ni incohérentes. Comme elle le précise, le mot *aenigma* était lui-même utilisé par les commentateurs de la Bible pour désigner une allégorie au sein du texte sacré[81]. Dans les faits, l'exégèse biblique des IV^e^ et V^e^ siècles est d'une telle richesse qu'il est difficile de ne pas trouver de symbole chrétien derrière un animal, un objet quotidien, une plante ou encore un phénomène météorologique : un ouvrage comme les *Formulae* d'Eucher de Lyon (V^e^ s.), sorte de dictionnaire exégétique auquel Bergamin a consacré un article *ad hoc*, en donne un bon aperçu[82]. Pour Hardie, « the question remains as to whether a late antique readership, the great majority of whom would have been Christian at the time of Symphosius, whenever exactly that was, would have been put in mind of Christian paradoxes and miracles by (…) formulations in the *Aenigmata*[83] ».

En ce sens, Guarducci avait déjà défendu en 1991 l'idée que l'énigme *Coclea* (18) ait pu, même composée par un païen, générer une résonnance particulière dans un esprit chrétien d'époque tardive : le poème évoquerait alors le passage de la vie terrestre à la vie céleste, que l'on trouve symbolisé par un escargot en deux occasions dans l'iconographie sépulcrale chrétienne[84]. De même, selon Kortekaas, l'énigme *Scalae* (78), observée dans le contexte du récit christianisé de l'*Historia Apollonii regis Tyri* où elle est reprise avec quelques modifications (RA 43, 21-23 = RB 43, 14-16), pourrait alors suggérer l'échelle de Jacob (Vulg. *Gen*. 28, 12-13)[85] : le critique rejoint en cela, sans la citer, une interprétation de Bergamin[86]. Appliquer des concepts chrétiens sur des propos païens n'est pas forcément, dans l'Antiquité tardive, une fantaisie aberrante : toutes proportions gardées, on doit rappeler que Lactance

[80] *A.* III, 45-46 : *nam Polydorus ego. Hic confixum ferrea texit* / *telorum seges et iaculis increuit acutis*. Voir BERGAMIN (2005), pp. XXV-XXVI ; 120-121 ; (2004c), pp. 207-209 ; comparer BERGASA & WOLFF (2016), p. 131, n. 29 : « les vers 2-3 rappellent le passage par lequel Polydore mort se décrit lui-même chez Virgile (…) : le hérisson devient un nouveau Polydore, en un décalage humoristique » ; LEARY (2014), p. 120 ; SCOTT (1979), p. 120.
[81] Voir BERGAMIN (2005), pp. XXXI-XXXII, avec August. *Trin*. 15, 9, 15 ; Cassiod. *Exp. psalm.* 96, 6.
[82] Voir BERGAMIN (2007) ; (2005), p. XXXV-XXXVI.
[83] HARDIE (2019), p. 186.
[84] Voir GUARDUCCI (1991), pp. 448-453, avec fig. 1-3.
[85] Voir KORTEKAAS (2007), p. 734 ; sur les éléments chrétiens présents dans l'*Historia Apollonii regis Tyri*, (2004), pp. 20-22. Voir aussi la position nuancée de PANAYOTAKIS (2012), p. 8 : « if [the *Historia's*] author borrows from the Bible, he does not convey a message of faith ».
[86] Voir BERGAMIN (2005), p. 176.

ou Augustin ont produit des interprétations messianiques de passages de Virgile[87]. Le problème repose plutôt sur la distinction entre ce qui touche au réel projet de l'auteur et ce qui pourrait dépendre de sa réception. En effet, il est théoriquement possible que les objets décrits par Symposius aient suggéré des images chrétiennes à un lectorat versé dans l'exégèse biblique ; mais peut-on démontrer que l'auteur avait consciemment composé une grande partie de son recueil dans cette optique, et qu'il s'adressait en cela à un public capable de déceler ses allusions ?

Face à ces questionnements, l'absence d'éléments explicitement liés au christianisme demeure particulièrement handicapante. Dans un article récent co-écrit avec Cristiano Castelletti, nous avions proposé l'identification d'un « acrostiche-boustrophédon » chrétien dans l'énigme *Anulus cum gemma* (3) : cet acrostiche, dévoilant le message *CIRIVS* (alors compris comme une translittération du grec κύριος), serait « the only formal textual clue in a work where Christian references are never explicit, but latent[88] ». Émise avec prudence, cette hypothèse, sur laquelle nous reviendrons, ne saurait constituer une preuve définitive. Sur le plan référentiel, la méthode de comparaison intertextuelle de Bergamin reste la manière la plus probante de mesurer la culture chrétienne de Symposius, mais la commentatrice semble avoir déjà atteint les limites de cette démonstration.

Les premières traces de la diffusion des *Aenigmata* n'indiquent pas que l'œuvre ait fait l'objet d'une interprétation chrétienne particulièrement profonde. Le cas de l'*Historia Apollonii regis Tyri*, dans laquelle ont été intégrées dix de nos énigmes (RA/RB 42-43 Kortekaas), montre certes que celles-ci étaient connues dans un milieu christianisé, peut-être romain, à la fin du V^e^ siècle[89] ; mais cela ne définit pas pour autant un lectorat-cible. Les explications données dans le récit de l'*Historia* à chacune de ces énigmes ne montrent en effet rien d'autre que des commentaires superficiels, voire des paraphrases du texte des poèmes. Un seul passage laisse entrevoir une compréhension (ou une réappropriation) chrétienne du texte de Symposius[90], à un niveau cependant très basique. En effet, on considère généralement que Symposius, dans l'hémistiche *dulcis amica dei* de l'énigme *Harundo* (2, 1), fait référence à Syrinx, nymphe aimée de Pan et changée en roseau[91] ; mais dans l'explication de l'*Historia*, le roseau est un instrument de musique et le terme *dei* semble renvoyer au Dieu céleste (*dulcis amica dei, quae cantus suos mittit ad caelum, canna est*). Il y a donc ici une réinterprétation chrétienne non de l'énigme entière, mais d'un détail de celle-ci. Le fait qu'un récepteur christianisé ait

[87] Lact. *Inst*. VII, 24 ; August. *C. D.* X, 27.
[88] CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), p. 146. Cf. II.B.15.
[89] Voir KORTEKAAS (2004), pp. 17-22.
[90] Voir VANNINI (2018), pp. XXXV-XXXVI.
[91] Voir LEARY (2014), pp. 67-68 ; BERGAMIN (2005), p. 82.

pu réinterpréter un mot aussi connoté que *deus* n'a toutefois rien de réellement surprenant ; nous sommes très loin des subtilités allégoriques de Bergamin.

L'intégration du recueil, au VI^e^ siècle, au sein de l'anthologie épigrammatique dont témoigne le codex *Salmasianus* n'est pas plus révélatrice, dans la mesure où les *Aenigmata* y côtoient alors des œuvres variées dont l'unité n'est pas religieuse. Il faut en réalité attendre Aldhelm et ses successeurs, aux VII^e^ et VIII^e^ siècles, pour que la démarche littéraire énigmatique initiée par Symposius soit adaptée à des entreprises explicitement chrétiennes où le symbolisme et l'allégorie transparaîtront plus ouvertement[92]. La transformation profonde du paysage culturel qui s'est exercée au cours des deux à trois siècles séparant Symposius d'Aldhelm suffisent néanmoins à justifier la tournure religieuse que prend alors cette nouvelle poésie énigmatique ; il serait erroné de déduire ici que les intellectuels chrétiens aient représenté dès l'origine le lectorat ciblé par notre poète.

En l'état, nous considérons que la question de la place du christianisme au sein des *Aenigmata* reste ouverte et ne tenterons ni de confirmer, ni d'infirmer frontalement les interprétations de Bergamin. Toutefois, il arrivera que nos analyses se superposent aux siennes d'une manière qui, sans être directement contradictoire, nous interrogera sur la cohérence référentielle de l'ouvrage et sur la nature de l'intention de l'auteur.

I.C.4. Nouvelles perspectives

Le principal problème des analyses « christianisantes » de Bergamin est que celles-ci nécessitent de faire intervenir un univers référentiel sinon étranger à l'auteur, du moins externe au propos explicite de son livre. Cependant, en vue de mieux comprendre Symposius, il y a encore beaucoup à exploiter non seulement au sein d'intertextes qui nous paraissent plus immédiats, mais aussi, plus simplement, au niveau intratextuel. C'est là que commence notre étude.

Sur le plan intertextuel, il s'agira surtout de considérer des sources pour la plupart déjà établies et acceptées, mais d'en élargir la portée interprétative afin d'identifier, dans certaines énigmes, un second niveau de signification. On l'a vu, Martial est fréquemment regardé comme un modèle de Symposius ; or son influence n'est que rarement considérée au-delà des questions de structure du recueil. Parallèlement, on observe chez Symposius des réminiscences d'auteurs classiques comme Virgile, Horace, Ovide ou Lucrèce, mais l'incidence de ces derniers sur la composition des *Aenigmata* n'est souvent étudiée qu'en superficie, voire minimisée, soit parce que leurs citations n'ont pas toujours une fonction clairement identifiable, soit parce qu'elles apparaissent détournées de leur

[92] Voir SCOTT (1979).

propos initial, avec un décalage alors considéré comme humoristique, ironique ou irrévérencieux[93]. De même, les interactions avec un auteur tardif comme Ausone, dont l'influence sur Symposius est surtout reconnue pour le *Griphus ternarii numeri*, pourront être approfondies çà et là. Un intertexte par nature plus problématique, mais ponctuellement utile, sera celui des *Aenigmata* latines produites par différents auteurs au Moyen Âge, dans la continuité de notre poète : leur réception de Symposius pourra aussi bien nous suggérer de nouvelles interprétations que confirmer certaines des nôtres. Plus généralement, des sources diverses, contemporaines ou antérieures aux *Aenigmata*, pourront être investiguées si une thématique précise les rend légitimes. Ce sera notamment le cas de la littérature grammaticale : Symposius pourrait en avoir été connaisseur, lui que l'on affilie généralement à un milieu scolaire[94].

Ensuite, sur le plan intratextuel, certaines thématiques abordées ouvertement par Symposius nous ouvrent des pistes interprétatives a priori simples, mais qui ne nous semblent pas avoir été suffisamment investiguées. En ce sens, nous tenterons souvent de démontrer la validité d'une interprétation à l'intérieur de l'ouvrage avant de confirmer celle-ci, et d'en étendre la portée, par la comparaison intertextuelle. Notre démarche reposera souvent sur l'hypothèse que des éléments exprimés une première fois explicitement pourront ensuite être repris de manière plus implicite dans la suite de l'œuvre et devenir en cela d'importantes clés d'interprétation : une progression pour ainsi dire didactique, qui guidera le lecteur du concret au secret, se dessinera alors au cours du livre. En suivant ce principe de base, nous développerons nos analyses sur deux axes de lecture principaux.

Le premier est celui de la réflexion littéraire. Cette réflexion est préfigurée dès la *Praefatio*, où sont explicitées les thématiques de l'énigme et de la composition poétique, et où Symposius se livre à une dévalorisation toute topique de son art. En partant de ces éléments concrets, nous observerons comment l'auteur établira ensuite, dans ses poèmes, un discours sous-jacent sur l'œuvre elle-même : en d'autres termes, comment il passe d'une discussion poétique à un discours métapoétique. La réflexion métapoétique est un principe récurrent dans la poésie antique, où l'on reconnaît par exemple qu'en « parlant du monde des dieux et de la société des hommes, les poètes nous parlent de leur art et font du poème qu'ils sont en train de composer le vrai sujet de leur discours[95] » ; en somme, les sujets décrits par le texte deviennent des images de la composition poétique. Le terme « métapoétique » est évidemment une construction récente, mais les anciens rattachaient à l'allégorie certains des aspects qu'il englobe : ainsi, le vers donné unanimement comme exemple d'allégorie par

[93] Cf. I.B.3.b.

[94] Voir LEARY (2014), pp. 11-12 ; BERGAMIN (2005), pp. XLV-XLVI ; OHL (1928), pp. 15.

[95] DEREMETZ (1995), p. 10. Sur le concept général de métapoétique appliqué à l'Antiquité latine, voir DEREMETZ (1995), en particulier pp. 22-43 ; sur la réception antique des allusions métapoétiques, CLÉMENT-TARANTINO (2017).

les grammairiens tardifs, *et iam tempus equum fumantia soluere colla* (Verg. *G*. 542), a une valeur pour ainsi dire métapoétique, puisque tous s'accordent à comprendre *equum fumantia soluere colla* au sens de *carmen finire*[96]. Or l'énigme, on l'a dit, est perçue par les théoriciens antiques comme une ramification de l'allégorie : rien n'exclut qu'elle puisse, elle aussi, être métapoétique. Chez Symposius, le discours métapoétique que nous observerons touchera au rapport de l'auteur à l'écriture, à l'ambition de l'œuvre, à sa valorisation ou à sa dévalorisation, à la composition du livre, à la conformité aux normes du genre épigrammatique et, ce qui nous importera en premier lieu, à la définition du jeu énigmatique. Cet axe de lecture nous permettra de dévoiler, dans certaines énigmes, des solutions alternatives. On l'a vu, Bergamin a déjà analysé l'épigramme *Graphium* (1) sur un plan métalittéraire, et le poème *Monumentum* (100) est souvent perçu comme une métaphore de l'œuvre. On peut ajouter que Bergasa et Wolff attribuent aux cinq premières énigmes un caractère réflexif qui renvoie à l'écriture de l'énigme :

> [Les] premières énigmes de Symphosius (…) sont une sorte d'art poétique ; l'énigme y parle d'elle-même. Ces premières énigmes portent sur des instruments d'écriture (*Graphium*, *Harundo*, énigmes 1 et 2), et l'on doit voir là un hommage à Martial, car les premiers *Apophoreta* font de même. *Anulus cum gemma* peut clairement être interprété comme la *sphragis*, le sceau de l'écrivain ; *Clauis* et *Catena* (énigmes 4 et 5) sont des images de l'énigme et de sa complexité : l'énigme a besoin d'une clé d'interprétation et enchaîne le lecteur dans ses nœuds[97].

Or il est possible d'en dire davantage, même dans certains des poèmes déjà commentés en ce sens par nos prédécesseurs. Plus généralement, nous tâcherons de mettre en perspective certaines notions de théorie poétique et de critique littéraire issues des modèles de Symposius (notamment Horace et Martial) afin de mieux cerner la portée du discours métapoétique des *Aenigmata*.

Le second axe de lecture, qui représentera la part la plus conséquente et la plus originale de notre travail, est celui de la réflexion ludique sur le langage, sur la grammaire et plus généralement sur la forme (voire sur la mise en forme) du texte. Cette réflexion existe chez Symposius à un niveau très concret : en effet, à plusieurs reprises, l'auteur joue explicitement sur les lettres ou sur la longueur d'une syllabe (36, 3 ; 74, 3 ; 84, 3). Or nous allons démontrer que dans d'autres énigmes, l'auteur fait passer ce jeu d'un plan explicite à un plan implicite (ou, selon une terminologie plus technique, d'un plan *linguistique* à un plan *métalinguistique*). Le texte, par l'emploi délibéré de termes polysémiques,

[96] Quintilien (*Inst*. VIII, 6, 44-45) cite déjà ce vers comme exemple d'allégorie, mais ne l'explique pas. À l'époque tardive, on lit chez Sacerdos (*GL* VI, 461, 7-10) : *allegoria est dictio aliud significans quam continetur in uerbis, ut « et iam tempus equum fumantia soluere colla », quo significatur carmen esse finitum*. Par la suite, Donat (*GL* IV, 401, 26-28), Charisius (*GL* I, 276, 4-7) et Diomède (*GL* I, 461, 31- 462, 5) réutilisent cet exemple d'allégorie en lui donnant la même explication, qui rejoint d'ailleurs le commentaire de Servius *ad Buc*. V, 542. Sur l'allégorie à valeur « métapoétique », voir CLÉMENT-TARANTINO (2017), §§ 30-38, avec Serv. *ad. Buc*. V, 48 ; X, 17 ; 31.

[97] BERGASA & WOLFF (2016), pp. LXIII-LXIV.

fera subtilement référence aux éléments grammaticaux qui le composent ; cette ambiguité permettra à Symposius de construire un second niveau de signification. Ce type d'analyse n'est pas complètement nouveau : un jeu que nous pourrions qualifier de métalinguistique a déjà été défendu dans l'énigme 96 ainsi que dans deux vers distincts de l'énigme 42. Nous aurons l'occasion d'y revenir ; toutefois, comme nous le verrons, cette méthode a encore beaucoup à nous apporter dans la compréhension de l'œuvre.

Dans la suite de nos investigations, nous accepterons donc comme hypothèse fondamentale la possibilité qu'au moins une partie des poèmes aient été composés pour une lecture réellement énigmatique et ludique, c'est-à-dire une lecture dans laquelle il est nécessaire de se livrer à une réflexion active pour atteindre un second niveau de signification, quand bien même le *lemma* est déjà connu. Cette hypothèse sera confirmée à la fois sur un plan théorique (Symposius tenant lui-même un discours sur la question) que sur un plan pratique (l'analyse de cas multiples démontrant alors un principe général). Dans plusieurs exemples, « second niveau de signification » équivaudra à « solution alternative », au sens où l'on pourra attribuer à une énigme une nouvelle réponse qui en satisfera les différentes clauses. Dans d'autres cas, le second niveau n'engendrera pas de nouvelle solution à proprement parler, mais répondra à un principe ludique autre, impliquant parfois un groupe plus large de poèmes.

Par cohérence thématique, et dans la volonté de suivre une certaine démarche didactique, nous avons choisi de présenter nos analyses en deux groupes distincts selon les deux axes de lecture définis plus haut, à savoir les jeux touchant à la poétique et les jeux de langage. Néanmoins nous observerons que les jeux de langage engendrent souvent aussi d'importants questionnements d'ordre poétique que nous traiterons dans la foulée. La logique de notre cheminement impliquera aussi de ne pas toujours suivre l'ordre linéaire des énigmes : au terme de notre recherche, nous nous demanderons dans quelle mesure l'apparente liberté de ce processus pourrait néanmoins avoir répondu à un plan de l'auteur[98].

I.C.5. Troubles de l'énonciation et questions sous-jacentes

Relevons encore un dernier problème soulevé par la critique récente : celui de la pragmatique de l'énonciation des *Aenigmata*[99]. En effet, la plupart des sujets s'expriment à la première personne, conformément à la tradition des énigmes en « je suis » : résoudre l'énigme revient donc à répondre à la question implicite « qui suis-je » ou « qui parle ». Cette personnification des sujets se manifeste alors jusque dans le détail grammatical : ainsi les objets désignés par un nom de genre neutre se voient

[98] Cf. II.C.2.
[99] Voir PETRAIN (2015), p. 486.

associés à l'un des deux sexes dans leur discours (1, *Graphium* et 80, *Tintinnabulum* se décrivent au masculin ; 50, *Fenum* parle au féminin).

Néanmoins cette norme de personnification est rompue à plusieurs reprises, sans que l'on en saisisse forcément la raison. Dans dix cas, la description est impersonnelle, soit qu'elle se fasse à la troisième personne (12, *Flumen et piscis* ; 62, *Pons* ; 72, *Tubus* ; 76, *Silex* ; 77, *Rotae* ; 89, *Balneum* ; 94, *Luscus alium tenens* ; 95, *Funambulus*), soit qu'on y trouve une première personne qui, en nombre, ne se rapporte pas au *lemma* (l'énigme 96, *Verba*, est énoncée en « je »)[100]. L'interrogation implicite n'est donc plus « qui parle », mais « de quoi parle-t-on ». Plus rares encore sont les emplois de la deuxième personne (3, 2 ; 14, 1 ; 31, 2-3 ; 41, 2 ; 94, 1 ; 96, 1-3) : on pourrait ici, similairement, se demander « à qui parle-t-on ». Certains de ces cas ont déjà été interprétés comme des adresses directes au *lector*[101] ; mais on n'en a pas pour autant questionné la portée ludique.

Nous n'avons pas pour ambition de traiter la totalité de ces variations énonciatives, mais nous devrons nous demander si certaines d'entre elles peuvent devenir sources d'un jeu énigmatique : peut-être suffit-il de se poser les bonnes questions.

[100] Voir LEARY (2014), p. 27, n. 116.
[101] Voir LOCKHART (2017), pp. 54-55, avec *Aenig*. 94, 1 et 96, 1.

I.D. Le texte

I.D.1. Tradition manuscrite

Bergamin a fourni, dans son édition critique de Symposius, ce qui reste à ce jour la recension la plus complète des manuscrits transmettant, même partiellement, le texte des *Aenigmata*. Elle dénombre ainsi trente et un *codices* qui forment la tradition directe de l'œuvre[1]. À cela s'ajoute une tradition indirecte dont l'élément le plus important est l'*Historia Apollonii regis Tyri* qui intègre à son récit dix énigmes de Symposius (avec des variantes notables), suivies de brèves explications ; puis viennent les traités *De metris* et *De pedum regulis* d'Aldhelm (VII^e^ siècle), qui citent douze vers de Symposius ; la *Disputatio Pippini regalis et nobilissimi iuuenis cum Albino scholastico* (VIII^e^ siècle), qui reformule en prose sept de nos énigmes ; enfin quelques témoignages épars de grammairiens médiévaux, qui posent toutefois des problèmes d'attribution[2].

La tradition directe se répartit en deux familles usuellement désignées par les sigles B et D[3]. Selon Bergamin, la présence d'erreurs communes aux deux branches permet de postuler que celles-ci descendent d'un même archétype : il faut donc en déduire que cet archétype, déjà corrompu, n'était pas le manuscrit original. Les différences entre ces deux familles reposent en partie sur des questions de lacunes, d'ajouts et d'interpolations. Ainsi, dans les *codices* de la *recensio* B, on constate communément le désordre des énigmes 1 à 35, l'absence de l'énigme 96 et la postposition de l'épigramme 78 à 100. Dans les manuscrits de D, la préface est précédée des vers dédicatoires [1-2] (*haec quoque Symposius… / … deliro magistro*) ; l'ordre des poèmes 11-12 est inversé ; l'énigme 51 est absente ; une lacune se présente aux vers 80, 3 à 81, 2 ; l'énigme 61 est postposée à 100. Mais plus généralement, en marge de nombreuses erreurs et variations mineures qui leur sont propres, B et D présentent des leçons concurrentes témoignant d'un processus intentionnel de réécriture. Celles-ci peuvent porter sur un mot, une *iunctura*, un hémistiche ou un vers entier :

---

[1] Cf. I.D.2.

[2] Voir VITALE (1986) : on l'a dit, *Dub. nom.* 129 Glorie cite un hémistiche identique à celui d'*Aenig*. 19, 2 (*nullus mea carmina laudat*) en l'attribuant à un certain Valentinus. Le *Commentum Einsildense in Donati Barbarismum*, *GL* VIII (*Suppl*.), p. 272, ll. 37-39, attribue à tort à Symposius l'énigme *mater me genuit, eadem mox gignitur ex me*. Enfin, Iulianus Toletanus *Ars* 2 (*de pronomine*), pp. 49-50 (éd. Maestre Yenes), cite anonymement le vers *uiuo nocendo quidem sed me manet exitus idem*, qui correspond au vers 15, 2 de Symposius dans le manuscrit E (les autres manuscrits donnent ici *occidi matrem, sed me manet exitus idem*).

[3] La description la plus complète de la tradition textuelle est celle de l'édition de BERGAMIN (2005), pp. LXXIV-LXXXIX, dont nous sommes ici très largement tributaires. Sauf indication contraire, nous nous bornons, dans les pages suivantes, à synthétiser ses propos, en empruntant souvent ses exemples. La revue synthétique de LEARY (2014), pp. 32-35, en dépend aussi en grande partie et n'apporte pas d'éléments nouveaux. Bergamin rend également compte avec précision, pp. LX-LXXIII, de l'histoire de la critique textuelle de l'œuvre depuis les premières éditions imprimées ; nous faisons ici l'économie d'un tel chapitre, qui dépasse les limites de notre entreprise.

- 2, 1 : B *dulcis amica ripae, semper uicina profundis* / D *dulcis amica dei, ripae uicina profundae* ;
- 22, 2 : B *pro duro mense brumali* / D *securae praemia brumae* ;
- 24, 3 : B *sed multa uiuo sagina* / D *non paruam sumo saginam* ;
- 27, 2 : B *nomen habens atrum* / D *atraque sum semper* ;
- 42, 2 : B *pauperibus semper proponor namque tabernis* / D *ante tamen mediam cauponis scripta tabernam* ;
- 47, 3 : B *cum mihi peccandi meritum natura negauit* / D *nec mihi poena datur sed habetur gratia danti* ;
- 79, 1 : B *in siluis genita* / D *mundi magna parens* ;
- 84, 3 : *excidium Troiae (dum) bella cruenta peregi* / D *hoc uolo ne breuiter mihi syllaba prima legatur* ;
- 85, 3 : B *de mari mihi sapor inhaesit* / D *sapientia de mare nata est* ;
- 88, 2 : B *auri simulata metallo* / D *auri mentita colorem* ;
- 93, 2 : B *sex pedes habui* / D *quinque pedes habui*.

B et D proposent chacune une version différente de l'énigme 76 (*Silex*), avec recoupe partielle :

[76] SILEX [*recensio* B]
Virtus magna mihi duro mollitur ab igne ;
cessanti foco intus mihi uirtus adhaeret :
semper inest in me, sed raro cernitur ignis.

SILEX. Ma grande force est amollie par le feu sévère ; quand le feu s'éteint, ma force reste à l'intérieur. En moi réside toujours le feu, mais rarement on l'aperçoit.

[76] SILEX [*recensio* D]
Semper inest intus, sed raro cernitur, ignis ;
intus enim latitat sed solos prodit ad ictus.
Nec lignis ut uiuat eget, nec ut occidat undis.

SILEX. À l'intérieur réside toujours le feu, mais rarement on l'aperçoit ; en effet, il se cache à l'intérieur mais ne sort qu'à la force des coups. Il n'a besoin ni de bois pour vivre, ni d'eau pour mourir.

Les leçons de B semblent, globalement, plus faciles à comprendre que celles de D. Le fait touche parfois à la seule formulation : ainsi, en 85, 3 (sur le jambon), la leçon de D (*sapientia de mare nata est*) utilise de manière ambiguë le terme *sapientia* au sens de *sapor*, tandis que celle de B (*de mari mihi sapor inhaesit*) ne laisse aucune place à l'équivoque. En d'autres cas, les propos de D et de B sont totalement différents : par exemple, dans l'ouverture de l'énigme du balai (79), la leçon de D (*mundi magna parens*) joue sur l'ambivalence de *mundi* (« monde, univers » mais aussi, au sens de *munditiae*, « ordre, propreté »), tandis que celle de B évoque une autre réalité, plus banale (*in siluis genita*). Par ailleurs, on dénombre fréquemment dans B des irrégularités métriques : par exemple un hiatus à la coupe en 76, 2 (*cessanti foco intus mihi uirtus adhaeret*) ; un allongement à la coupe en 79, 1 (*in siluis genita, laqueo conexa tenaci*) ; des erreurs prosodiques en 2, 1 (*dulcis amica ripae*), en 85, 3 (*de mari mihi sapor inhaesit*) et en 93, 2 (*sex pedes habui*).

Face à de telles différences, Riese a d'abord supposé que les deux familles reflétaient deux stades de publication de l'œuvre : le texte de B, plus simple et moins élégant, refléterait une première version du livre alors que D témoignerait d'une révision effectuée par l'auteur en vue d'une édition postérieure. Riese nuancera son avis dans sa deuxième édition de l'*Anthologia Latina*, en maintenant toutefois que B représente le texte le plus ancien : la branche D refléterait alors une révision effectuée très tôt, mais pas nécessairement par le poète[4]. L'étude de la tradition invalide toutefois cette théorie. En effet, ce type d'interventions rédactionnelles vise parfois à réécrire un texte devenu préalablement lacunaire, corrompu ou parasité par des gloses : il résulte donc de l'activité successive de plusieurs scribes, non d'une volonté de l'auteur. Le vers 2, 1 en fournit un bon exemple, car la tradition a conservé ici la trace d'un stade intermédiaire entre le vers originel et sa réécriture :

- *recensio* D, témoins S d H Ang. + g h : *dulcis amica **dei, ripae** uicina profundae*
- *recensio* D, témoins α N O R Z : *dulcis amica **deripe** uicina profundae*
- *recensio* B : *dulcis amica **ripae, semper** uicina profundis*

On comprendra donc ici la leçon de B comme une tentative de reconstruction du vers à la suite de la corruption, puis sans doute de la perte de *dei* : D représente donc la leçon à suivre. Notons que ce stade intermédiaire *deripe*, dont Vannini et Kortekaas ne tiennent pas compte, semble invalider l'hypothèse d'une contamination d'*Harundo* par le biais de la tradition corrompue de cette même énigme au sein de l'*Historia Apollonii regis Tyri*[5]. Malheureusement, nous n'avons que rarement gardé les traces de tels stades intermédiaires justifiant la transition logique d'une leçon à l'autre. Le choix entre l'une ou l'autre variante, comme le recours à la conjecture, revient alors aux éditeurs, pour qui il est souvent plus pertinent de supposer que B, généralement *lectio facilior*, réécrit D plutôt que l'inverse. Notons enfin que plusieurs manuscrits présentent des traces de contamination et ne peuvent être affiliés clairement à B ou à D. Par exemple, en 2, 1, les témoins V, G et I donnent la version hybride *dulcis amica dei, semper uicina profundis*.

Un manuscrit nous renseignant particulièrement sur l'histoire des deux familles est le *Salmasianus* (A), qui transmet, on l'a dit, l'anthologie poétique compilée en Afrique vandale aux alentours de 534. Le manuscrit en lui-même est daté de la fin du VIII^e^ siècle, mais reproduit fidèlement, selon l'analyse codicologique de Spallone, un antigraphe supposément italien de la deuxième moitié du VI^e^ siècle[6].

[4] Voir RIESE (1894), p. XLVI. Riese ne modifie toutefois pas, ou que très peu, son texte en conséquence. Voir OHL (1928), p. 27.
[5] Selon VANNINI (2018), pp. XXXIV-XXXVII, *semper* a été intégré au texte de l'énigme au sein de l'*Historia* sous l'influence de l'explication donnée par le personnage d'Apollonius (42, 5 : *dulcis amica dei, quae cantus suos mittit ad caelum, canna est, ripae semper uicina, quia iuxta aquas sedes collocatas habet*) ; le texte de l'*Historia* aurait ensuite influencé la corruption de la *recensio* B de Symposius. Selon KORTEKAAS (2007), p. 715, *dei* a été supprimé délibérément par un scribe de l'*Historia Apollonii regis Tyri* en vue d'exclure l'allusion païenne (chez Symposius, le *deus* de 2, 1 fait référence à Pan).
[6] Voir SPALLONE (1982).

Son comportement textuel, en regard des *Aenigmata*, est unique, car il juxtapose fréquemment, sous la même main, les leçons des deux branches. C'est notamment le cas dans les vers suivants :

- 4, 1 : D donne *de uiribus*, B donne *diuitibus*, A donne *de uiribus diuitibus* ;
- 20, 2 : D *saeuo*, B *duro*, A *saeuo duro* ;
- 27, 2 : B *nomen habens atrum*, D *utraque sum semper*, A *nomen habens atrum utraque sum semper* ;
- en 73 *le*. : D *Vter*, B *Follis*, A *Vter Follis* ;
- en 88, 2 : B *auri simulata metallo*, D *auri mentita colorem*, A *auri simulata metallo mentita colorem*.

Riese a supposé que le *Salmasianus* dépendait d'un antigraphe de la famille B auquel avaient été intégrées, de manière interlinéaire ou marginale, les leçons de D : le copiste du *Salmasianus* les aura ensuite incorporées au texte principal, sans se soucier de la cohérence des vers. Quelques points permettent effectivement de confirmer une primauté de B dans l'antigraphe. Par exemple, le *Salmasianus* livre les deux versions de l'énigme 76 : celle de D, bien que donnée en premier, a *Aliter* pour *lemma*, tandis que celle de B a gardé le titre *Silex*. En 22, 2, le *Salmasianus* ne préserve que la leçon de D, mais celle-ci est précédée de *uel* (*ipsa ferens umeris uel secure premia brume*). Ces deux points tendent à prouver que, dans l'antigraphe, les leçons de D avaient été intégrées dans un deuxième temps, en tant qu'alternatives, à un texte de la branche B. À cela s'ajoute l'absence, typique de B, des vers dédicatoires [1-2] et de l'énigme 96. Toutefois la réalité est plus complexe, car le *Salmasianus* ne présente pas tous les traits caractéristiques de B. Ainsi l'ordre des énigmes 1 à 35 n'est pas perturbé ; de même, l'énigme *Scalae* (78) n'est pas postposée à 100, mais précède exceptionnellement *Rotae* (77). Quand le manuscrit ne préserve pas les leçons des deux branches, il suit le plus souvent celles de B (2, 1, *dulcis amica ripae, semper uicina profundis* ; 42, 2 *pauperibus semper proponor namque tabernis* ; 85, 3 *mihi sapor inhesit* ; 93, 2 *sex pedes habui*), mais parfois aussi celles de D, sans pour autant les introduire par *uel* (79, 1 *mundi magna parens*) ; enfin, il peut aussi transmettre des leçons qui lui sont propres. Selon Bergamin, ce comportement textuel n'est pas le fruit d'une contamination directe entre les deux *recensiones*, mais témoigne plutôt d'un stade antérieur de la famille B, moins avancé dans son altération par rapport à l'archétype. De fait, il arrive que A préserve des leçons valables là où à la fois celles de D et de B sont insatisfaisantes ; en d'autres cas, les leçons de A témoignent de dégradations intermédiaires qui éclairent les remaniements rédactionnels ultérieurs. Le *Salmasianus* est donc un manuscrit à ne pas toujours suivre, mais dont la consultation est particulièrement utile pour l'établissement du texte.

L'étude du *Salmasianus* montre que son copiste s'est borné à reproduire aussi fidèlement que possible, mais souvent sans le comprendre, le texte disponible dans l'antigraphe : sans volonté de produire des hexamètres valides, il a mêlé sur un même plan le texte principal de l'antigraphe et ses ajouts interlinéaires. Bien qu'il ait certainement commis son lot d'erreurs de copie et d'interpolations, il ne

semble donc pas avoir pris d'initiatives proprement rédactionnelles en vue de corriger le texte ou de le rendre compréhensible. Sans trop s'avancer dans une reconstruction virtuelle de l'antigraphe du *Salmasianus*, ce témoignage unique nous permet de déduire qu'il existait une branche « proto-B », avec des caractéristiques déjà bien marquées, dans la seconde moitié du VI^e^ siècle. Même si la famille B a encore connu des altérations médiévales, le phénomène de réécriture qui lui est propre est donc en grande partie le fruit d'un travail tardo-antique. Cette ancienneté de la famille B (ou proto-B) nous semble confirmée par la tradition indirecte : en effet, on conçoit généralement que la plus ancienne des deux *recensiones* de l'*Historia Apollonii regis Tyri* (dite *recensio* RA), que Kortekaas date de la fin du V^e^ siècle, se base principalement sur le texte de la branche B des *Aenigmata*[7]. Cela n'est pas sans incidence sur l'histoire de la réception de l'œuvre : selon toute probabilité, le compilateur de l'anthologie (c. 534) dont descend le *Salmasianus* se basait déjà sur un représentant de cette branche proto-B, non sur un texte de première main.

I.D.2. *Conspectus siglorum*

Bergamin, suivie par Leary, distingue les familles de manuscrits comme suit (nous adaptons son inventaire à l'ordre chronologique des *codices* au sein de chaque famille)[8] :

Recensio D :

M St. Petersbourg, Publ. Libr. F.V. XIV.1, VIII^e^-IX^e^ siècle
O Vatican, Bibl. Apost. *Pal*. *lat*. 1753, VIII^e^-IX^e^ siècle
R Vatican, Bibl. Apost. *Reg*. *lat*. 2078, IX^e^ siècle
Z Vatican, Bibl. Apost. *Reg*. *lat*. 329, IX^e^ siècle
N Vatican, Bibl. Apost. *Pal*. *lat*. 1719, IX^e^ siècle
α St. Gallen, Stiftsbibl. 273, IX^e^ siècle
F Paris, Bibl. Nat. *lat*. 5596, IX^e^ siècle
Q Vatican, Bibl. Apost. *Reg*. *lat*. 1553, IX^e^ siècle
d Leiden, Bibl. der Rijksuniv. *Voss. Lat*. Q 106, IX^e^-X^e^ siècle
Ang. Rome, Bibl. Angelica 1515, X^e^ siècle
E Madrid, Acad. de la Hist. *Aemilian*. 39, X^e^ siècle
H Paris, Bibl. Nat. *lat*. 8440, X^e^ siècle
P Paris, Bibl. Nat. *lat*. 18556, X^e^-XI^e^ siècle

[7] Voir KORTEKAAS (2007), p. 708 et GARBUGINO (2004), p. 77, d'après une analyse de KLEBS (1899), pp. 178-183. Toutefois VANNINI (2018), pp. XXXIV-XXXVIII nuance cette opinion : en effet, la *recensio* RA laisse aussi apparaître des traces de la branche D des *Aenigmata* et il est parfois difficile de déterminer quand – et dans quel sens – la contamination a eu lieu. Son analyse repose surtout sur RA 42 où le vers 2, 1 de Symposius est donné, selon les *codices*, tantôt dans la version de B (*dulcis amica* ***ripae, semper*** *uicina profundis*), tantôt dans la version contaminée dont témoignent nos manuscrits V, G et I (*dulcis amica* ***dei, semper*** *uicina profundis*) ; toutefois l'explication hybride donnée par le personnage d'Apollonius semble plus proche du sens de D : *dulcis amica* ***dei,*** *quae c<antu>s suos mittit ad caelum, canna est,* ***ripae semper*** *uicina, quia iuxta aquas sedes collocatus habet*. On peut donc imaginer que la version primitive de RA donnait ici l'énigme selon la *recensio* D de Symposius.

[8] Voir BERGAMIN (2005), pp. LXXVII-LXXXVII, avec une description de chaque manuscrit. LEARY (2014), p. 35, conserve la même répartition et les mêmes sigles. Notons qu'un nombre croissant de ces *codices* ont été digitalisés et rendus disponibles en ligne par leurs bibliothèques respectives.

e Leiden, Bibl. der Rijksuniv. *Voss*. *Lat*. O. 15, XI^{e} siècle
S Leiden, Bibl. der Rijksuniv. *Scaliger lat*. 38, XIII^{e} siècle

Recensio B :

K Paris, Bibl. Nat. *lat*. 2773, IX^{e} siècle
β St. Gallen, Stiftsbibl. 196, IX^{e} siècle
L Paris, Bibl. Nat. *lat*. 8088, XI^{e} siècle
Gu Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl. *Gud*. *lat*. 331, XI^{e}-XII^{e} siècle
c Londres, Brit. Libr. *Cotton Vesp*. B XXIII, XIV^{e} siècle

Le *Salmasianus* (considéré à part) :

A Paris, Bibl. Nat. *lat*. 10318, VIII^{e}-IX^{e} siècle

Manuscrits contaminés :

s Paris, Bibl. Nat. *lat*. 4808 (f. 121), VIII^{e} siècle
X St. Gallen, Stiftsbibl. 450, IX^{e} siècle
T Berlin, Deutsche Staatsbibl. *Phill*. 1825 (167), IX^{e} siècle
w_a Londres, Brit. Libr. *Royal* 15 B XIX, ff. 79r-82r, X^{e} siècle
G Paris, Bibl. Nat. *lat*. 8055, X^{e} siècle
g Cambridge, Univ. Libr. Gg V 35, XI^{e} siècle
h Londres, Brit. Libr. *Royal* 12 C XXIII, XI^{e} siècle
w_b Londres, Brit. Libr. *Royal* 15 B XIX, ff. 199r-202v, XI^{e} siècle
I Paris, Bibl. Nat. *lat*. 8319, XI^{e} siècle
V Vatican, Bibl. Apost. *Barb*. *lat*. 721, XI^{e} siècle

Les deuxièmes mains sont notées par un exposant (A^{2}, etc.). Au cours de notre étude, nous utiliserons évidemment les mêmes sigles.

Bergamin répertorie encore un dernier codex (Berne, Burgerbibl. 268, daté de 1560), qu'elle juge toutefois inutile. Le texte y est en effet une collation de celui du manuscrit d et de l'édition de Perionius ; en cas de désaccord, les deux variantes y sont notées. Ce manuscrit n'apporte donc rien d'original[9].

I.D.3. Établissement du texte et choix éditoriaux

Notre travail n'a pas pour but d'être une nouvelle édition critique. Cela tout d'abord parce que la tâche a déjà été effectuée deux fois au cours des quinze dernières années, à travers les éditions commentées de Bergamin (2005) et de Leary (2014). L'édition plus récente de Bergasa et Wolff (2016) est dépourvue d'apparat et ne commente que ponctuellement les difficultés textuelles[10]. Dans la mesure où aucun autre manuscrit des *Aenigmata* n'a été redécouvert depuis 2005, l'apparat de Bergamin, plus précis et systématique que celui de Leary, fait toujours autorité, malgré quelques lacunes et défauts de conception : on regrette ainsi qu'il ne reporte pas toujours les conjectures émises hors du strict cadre

[9] Voir BERGAMIN (2005), p. LXXIII, n. 183.
[10] Le texte latin de BERGASA & WOLFF (2016) est présenté, p. LXXIII, comme une reprise de celui de RIESE (1894), mais les divergences sont en réalités nombreuses, si bien qu'il faut considérer cette édition à part. L'apport direct de Bergamin est parfois explicité, comme en p. 130, n. 27 ou en p. 131, n. 28, mais ce n'est pas toujours le cas.

des éditions imprimées[11] et qu'il ne donne pas, après l'énigme 100, les différents *explicit* conservés dans les manuscrits ; on aurait pu aussi, idéalement, y ajouter les leçons issues de la tradition indirecte, notamment celles de l'*Historia Apollonii regis Tyri* (mais la commentatrice les cite souvent dans le commentaire) ; enfin on y déplore aussi quelques soucis de lisibilité[12]. Les apports de Leary à l'apparat proprement dit concernent surtout l'ajout de conjectures antérieures ou nouvelles. À notre connaissance, les seules conjectures à prendre en compte après 2014 sont celles de Dominicy[13].

Bergamin et Leary préconisent tous deux un établissement du texte basé sur le *iudicium* plutôt que sur une préférence arbitraire pour un manuscrit ou une famille[14]. Ils suivent en cela la méthode dite « éclectique » d'Ohl, alors prônée en réaction à Baehrens (privilégiant le *Salmasianus*) et à Riese (favorisant systématiquement D)[15]. Globalement, Bergamin comme Leary favorisent les *lectiones difficiliores* et privilégient, conformément à la pratique générale de Symposius, les leçons métriquement régulières. Toutefois, sur des points de détail, les deux éditeurs opèrent des choix sensiblement différents. Bergamin évite généralement la conjecture et ne place pas une seule *crux desperationis* : quand la *lectio difficilior* est insatisfaisante au niveau du sens, l'éditrice tend en dernier lieu à sélectionner une leçon qui soit compréhensible. Leary est plus prompt à la fois à obéliser et à conjecturer. On peut aussi noter qu'il a tendance à valoriser les critères stylistiques tandis que Bergamin voit souvent la confirmation d'une leçon dans un intertexte supposé. Le traitement du vers 92, 3 est un exemple typique de ces différentes attitudes :

> [92] MVLIER QVAE GEMINOS PARIEBAT
> Plus ego sustinui quam corpus debuit unum.
> Tres animas habui, quas omnes intus habebam :
> discessere duae, sed tertia **paene secuta est**.

FEMME QUI DONNAIT NAISSANCE À DES JUMEAUX. J'ai plus souffert qu'un corps ne l'aurait dû. J'ai eu trois âmes, que j'avais toutes en moi ; deux sont parties, mais la troisième les a presque suivies.

La majorité des manuscrits, dont l'intégralité de la *recensio* D, transmettent au vers 3 la clausule *paene secuta est*, tandis que les témoins K et β (*recensio* B), A (*Salmasianus*) et w_a (contaminé) donnent ici *paene peregit* ; le passage a aussi inspiré plusieurs conjectures[16]. La leçon de B est formellement fautive : il faudrait en effet supposer un emploi absolu de *peregit* (au sens de *uitam peregit* ; comparer Mart. I, 78, 7-8). Bergamin imprime donc *secuta est*, ici *lectio facilior*, et cherche à confirmer cette

[11] Par exemple, les conjectures de WATT (1987) ou de HUNT (1982) ne sont pas intégrées à l'apparat, bien que Bergamin les cite ponctuellement dans le commentaire.
[12] Voir CHARLET (2008), p. 1068.
[13] Voir DOMINICY (2020).
[14] Voir LEARY (2014), p. 35 ; BERGAMIN (2005), p. LXXXVIII ; de même, SHACKLETON BAILEY (1982), p. IX.
[15] Voir OHL (1928), p. 27.
[16] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 66, complété par LEARY (2014), p. 230 et DOMINICY (2020), pp. 213-214 : paene: poene α V e^2 poena K β w_a pena A bella *Per*. ▪ secuta est: peregit K β A w_a *Per*. *Ohl*. *Glor*. *ShB* peracta est *Baehr*. periuit *Jones* profugit *Watt* se… peregit *Renehan* peregre est *Dominicy*.

iunctura par un parallèle chez Stace (*Theb*. III, 464-465 : *mater* / *prospexit de rupe gradus et paene secuta est*)[17]. Pour Leary, la tournure de B n'est pas satisfaisante, mais le critère stylistique prévaut : « [*secuta est*] destroys the line's alliterative arrangement. Clearly a word beginning with *p* is required[18] ». Il imprime donc *peregit*, mais le place entre *cruces*.

Même si de nombreux contentieux similaires nécessitent encore discussion, nous n'avons pas pour ambition de réviser entièrement l'établissement du texte. En effet, notre étude de Symposius sera sélective. En analysant un passage, nous n'hésiterons pas à en discuter les différentes leçons, à condition toutefois qu'elles importent pour notre propos ; nous citerons alors l'apparat critique de Bergamin et, le cas échéant, les conjectures supplémentaires. Contre toute attente, il arrivera à plusieurs reprises que nos interprétations démontrent la pertinence d'une variante manuscrite au détriment de celle qui est usuellement retenue par les éditeurs. Le critère principal qui motivera nos choix sera la validité d'une leçon à l'intérieur du jeu énigmatique de Symposius : il conviendra de définir ce jeu au cas par cas. Nous regroupons ici nos points de désaccord avec les éditeurs récents :

	Bergamin 2005	Leary 2014	Bergasa & Wolff 2016	Siegenthaler
Praef. 13 (15)	*discrimine uocis*	†*de carmine uocis*†	*de carmine uocis*	*de carmine uocis*
31, *le*.	*Peduculus*	*Peduculus*	*Peduculus*	*Pediculi*
90, 2	*iactor*	*iactor*	*iactor*	*uertor*
93, 2	*quinque pedes habui, quod*	*quinque pedes habui quod*	*quinque pedes habui quod*	*sex pedes habui, quos*
94, *le.*	*Luscus alium uendens*	*Luscus alium uendens*	*Luscus alium uendens*	*Luscus alium tenens*
96, *le*.	*De VIII tollas VII et remanet VI*	*Verba*	*De VIII tollas VII et remanet VI*	*Verba*
98, 2	*temeraria linguae*	*temeraria linguae*	*temeraria linguae*	*temeraria lingua*

Dans ces différents passages, nous nous bornons le plus souvent à choisir parmi les leçons attestées dans les manuscrits : en une seule occasion, nous suivons une conjecture de Leary (96 *le*.). En dehors de ces cas, qui seront rigoureusement discutés, nous ne souhaitons pas nous improviser éditeur. Pour le confort et la curiosité de notre lectorat, il nous importe néanmoins de fournir un texte intégral des

[17] Voir BERGAMIN (2005), p. 193 ; (1994), pp. 49-50, n. 50.
[18] LEARY (2014), pp. 230.

Aenigmata. Sans indication contraire ni discussion *ad hoc*, nous reproduirons donc le texte de Bergamin, dont nous apprécions l'attitude « prudemment conservatrice[19] ».

Sur le plan structurel, nous suivrons toutefois quelques aménagements de Leary. C'est notamment le cas du nouvel arrangement de la séquence 29-31, à savoir *Phoenix-Ericius-Pediculi* au lieu de *Ericius-Pediculi-Phoenix* transmis par les manuscrits (à l'exception de la branche B, où toute la séquence est perturbée). En effet, il est plus logique de trouver *Phoenix* à la suite directe de la série des volatiles (26 *Grus*, 27 *Cornix*, 28 *Vespertilio*) ; ce changement est aussi appuyé par le jeu des connexions verbales que Symposius établit d'une énigme à l'autre[20]. Nous acceptons également l'inversion des vers 2-3 dans les poèmes 19 et 83[21].

Enfin, la numérotation des vers de la préface différera de celle des éditeurs. En effet, les vers de dédicace à Sextus, usuellement numérotés [1-2], nous semblent *spurii* ; mais, même authentiques, ils devraient dans tous les cas former une épigramme indépendante de la *Praefatio* proprement dite, comme nous l'avons vu[22]. Les quinze vers de la préface seront donc numérotés de 1 à 15, non de 3 à 17.

I.D.4. Principes de traduction

Les *Aenigmata* ont connu des traductions en diverses langues au cours des dernières années[23]. La nécessité d'une nouvelle traduction intégrale de l'œuvre en français s'est longtemps fait sentir : les élégantes adaptations en vers produites par Duru ou Corpet au XIX^e^ siècle, puis (partiellement) par Laurens, ne correspondent pas aux critères actuels d'un travail académique[24]. Exception faite de quelques traductions d'énigmes isolées, produites au gré de différents articles francophones, ce n'est qu'en 2016, avec l'édition de Bergasa et Wolff, que ce vide a été comblé. Les poèmes, annotés, y sont rendus avec une précision tout à fait satisfaisante. Nous aurions pu donc nous y tenir, à l'exception évidente des cas où l'établissement du texte latin diffère ; il nous semblait néanmoins important de

[19] CHARLET (2008), p. 1068.
[20] Voir LEARY (2014), p. 117 : « *Lucis* in line 2 picks up on *tenebris* and *diebus* in *Aenig*. 28.3; cf. the connection of night, shadows and blackness between *Aenig*. 27 and 28 (…). The renewable life of the phoenix recalls the nine lives of the crow in *Aenig*. 27. *Vita*, line 1, echoes *vitas* (*Aenig*. 27.1), while *mors* recalls the mourning in *Aenig*. 27.2 *dolore* ». Il faut aussi ajouter une connexion sonore légèrement disjointe avec *Cornix*-*Phoenix* (alors 27 et 29) : comparer *Aenig*. 6 et 8, *Tegula*/*Nebula* ; 17 et 19, *Aranea*/*Rana*. PETRAIN (2015), p. 486, est opposé à ce remaniement (« to my mind the ordering principles are too flexible to provide a firm basis for this sort of change »), mais n'apporte pas de preuves négatives.
[21] Sur l'inversion des vers 2-3 dans le poème 19, cf. II.A.4 ; dans le poème 83, cf. I.C.3.
[22] Cf. I.B.1.a.
[23] On notera les traductions suivantes : en anglais, LEARY (2014) ; en allemand (sans le texte latin), SCHÖNBERGER (2013) ; en espagnol (sans le texte latin), SOCAS (2011) ; en grec moderne, MARKOU (2006) ; en italien, BERGAMIN (2005).
[24] Voir DURU (1858) et CORPET (1868) ; LAURENS (2007) ne traduit qu'un choix d'énigmes.

produire une traduction qui soit propre à notre étude. Se pose alors la question du type de traduction nécessaire à Symposius.

Le genre énigmatique, en exploitant volontairement l'ambiguïté d'un lexique polysémique, est par nature difficile à traduire[25] : un rendu littéral n'y a souvent aucun sens et il faut alors choisir entre une traduction annotée (comme celle de Bergasa et Wolff) ou une adaptation plus libre. Notre étude démontrera encore davantage cet état de fait : les *Aenigmata* reposent, plus souvent qu'on ne l'a supposé, sur des jeux formels ou même graphiques propres à la langue latine et/ou aux structures employées. Ainsi nous verrons que les épigrammes 76 et 94 présentent des jeux de lettres peu traduisibles ; à plus forte raison, l'un d'eux est lié à la *scriptio continua*, disposition graphique qui, en français, n'a pas de raison d'être. Le poème 79 exploite un type de solécisme typiquement latin ; l'énigme 93 joue sur une réalité prosodique et métrique propre à l'hexamètre, sans équivalent dans notre langue ; l'épigramme 96 joue sur le décompte des mots de chaque vers ; enfin différentes dissimulations littérales (*Aenig*. 1 ; 13-17 ; 88-91 ; 96-100) exploitent la disposition graphique des vers dans la page[26]. Ces jeux variés soulèvent la question de l'unité de la traduction : par exemple, à supposer que l'énigme 93 gagne à être traduite en vers, faut-il pour autant rendre l'intégralité du texte sous cette forme ? Dans la pratique, la difficulté de rendre à la fois le sens premier, l'ambiguïté énigmatique et les contraintes formelles, sans même parler des effets stylistiques (chiasmes, allitérations, etc.) ou des allusions littéraires, transforme rapidement l'exercice en casse-tête.

C'est conscient de ces limites que nous aborderons la traduction de nos épigrammes. Celle-ci se fera en deux temps. Au cours de notre étude, nous fournirons pour chaque poème abordé une version française de travail, visant à rendre en priorité le sens premier du texte. Ces traductions ne pourront donc pas toujours se suffire à elles-mêmes en tant qu'énigmes et en tant que poèmes : elles serviront avant tout d'appoint à une analyse détaillée de l'ambiguïté latine. Puis, à l'issue de notre entreprise, nous livrerons un texte français intégral, dans une adaptation plus énigmatique et littéraire ; la différence avec la première version sera plus ou moins appuyée selon les épigrammes. Intégrer avec cohérence toutes les subtilités formelles (notamment les jeux de lettres) nécessiterait cependant une trop grande prise de liberté sur le sens. À regret, nous y renonçons ; la consultation du texte latin, donnée en regard, restera obligatoire dans de nombreux cas. Enfin, n'ayant pas pour ambition de produire un nouveau commentaire *ad lineam*, nous réduirons les annotations au strict minimum.

[25] Sur les difficultés générales que présente la traduction de Symposius (ici en anglais), voir SEBO (2018).
[26] Cf. II.B.1-3. ; II.B.6-7. ; II.B.9. ; II.B.11-14.

II. Analyses

II.A. Jeux poétiques

II.A.1. Premiers indices d'une réflexion poétique : *Praefatio*

Le seul passage du livre où Symposius aborde explicitement le thème de la composition poétique est la *Praefatio* de quinze vers qui précède les énigmes[1] : le poète y raconte à son *lector* les circonstances dans lesquelles il aurait improvisé ses vers. Comme nous le verrons, il est difficile de voir dans ce récit autre chose qu'une fiction topique. Il est néanmoins nécessaire d'observer le contexte ainsi mis en scène, le discours relatif à la pratique de l'énigme ou encore la posture auctoriale adoptée par le poète. En effet, ces éléments de poétique exposés ici au *lector* forment une importante imagerie à laquelle nous pourrons ensuite confronter certaines énigmes afin d'y percevoir un second niveau de signification. Dans cette perspective, nous ne nous focaliserons ici que sur les points qui trouveront une résonnance dans la suite de notre étude ; il va de soi que cette préface ouvre la porte à d'autres approfondissements[2].

Annua Saturni dum tempora festa redirent,
perpetuo semper nobis sollemnia ludo,
post epulas laetas, post dulcia pocula mensae,
deliras inter uetulas puerosque loquaces,
cum streperet late madidae facundia linguae,
tum uerbosa cohors studio sermonis inepti
nescio quas passim magno de nomine nugas
est meditata diu, sed friuola multa locuta est.
Nec mediocre fuit magni certaminis instar
ponere diuerse uel soluere quaeque uicissim.
Ast ego, ne solus foede tacuisse uiderer,
qui nihil adtuleram mecum quod dicere possem,
hos uersus feci subito de carmine uocis[3].
Insanos inter sanum non esse necesse est.
Da ueniam, lector, quod non sapit ebria Musa.

Tandis que revenait la période des fêtes annuelles de Saturne, événement que nous consacrons toujours à un amusement continu, après les festins joyeux, après les douces coupes du banquet, parmi les vieilles

[1] Sur cette préface, voir BERGASA & WOLFF (2016), pp. 116-118 ; LEARY (2014), pp. 63-54 ; SEBO (2013), pp. 184-185 ; BUONGIOVANNI (2009), pp. 69-71 ; BERGAMIN (2005), pp. 74-79 ; POLARA (1993), pp. 204-205 ; OHL (1928), pp. 30-35.
[2] On pourrait notamment développer, à l'appui de cette *Praefatio*, la question des liens entre le recueil des *Aenigmata* et le genre littéraire du *symposion* ; voir LEARY (2014), p. 12 ; BERGAMIN (2005), pp. XVIII-XX et 74, avec RELIHAN (1992), pp. 217-218. Une autre question soulevée ici par le commentaire de BERGAMIN (2005), pp. 75-79, est celle de l'intertextualité chrétienne.
[3] Les variantes textuelles, de pertinence inégale, sont nombreuses sur l'ensemble du passage ; nous ne signalerons que celles qui peuvent influencer notre propos. Nous reproduisons ici le texte de Bergamin, à l'exception du vers 13 où nous suivons les manuscrits (discussion *infra*). Nous adaptons toutefois la numérotation, puisque les vers usuellement numérotés [1-2] (*haec quoque Symposius… / deliro magistro*), qu'ils soient ou non *spurii*, nous semblent dans tous les cas former une épigramme distincte de la préface : cf. I.B.1.a.

folles et les garçons bavards, quand résonnait abondamment la verve des langues imbibées, une verbeuse cohorte, férue d'inutiles conversations, prépara longuement je-ne-sais quelles broutilles de grande importance, pêle-mêle ; mais elle ne dit que des frivolités. Et ce n'était pas une médiocre affaire, à l'image d'une grande lutte, que de tour à tour poser et résoudre, avec variété, chaque question. Quant à moi, pour ne pas sembler le seul à me taire honteusement, moi qui n'avais rien apporté que je puisse dire, j'ai produit ces vers, au gré d'une soudaine composition orale. Il faut, parmi les fous, ne pas jouer au sage. Pardonne, lecteur, l'ignorance d'une Muse ivre.

II.A.1.a *Contexte*

Le premier élément qui nous intéressera est le contexte des Saturnales, introduit au vers 1. Cette période de l'année pourrait avoir été en elle-même favorable à l'échange d'énigmes, notamment sous la forme de billets accompagnant les cadeaux que l'on s'offrait[4]. Mais il faut se demander ce que les Saturnales peuvent impliquer sur le plan poétique au sein du livre. Leary remarque qu'à quelques exceptions près (par exemple *Aenig*. 22, 2 *brumae*, 36 *le*. *Porcus*, 90 *le*. *Tessera*), les liens avec les fêtes de décembre se révèlent plutôt lâches en ce qui concerne le choix des sujets. Parallèlement, le livre semble éviter tout propos sexuel, alors que le festival est prétexte, chez Martial, aux compositions obscènes[5]. Pour Sebo, à l'inverse, l'œuvre manifeste des caractéristiques poétiques profondément saturnaliennes : « Symphosius creates a Saturnalian view of the world which stresses cyclical change, reversal and above all else, plurality in all things[6] ». Elle cite toutefois parmi les traits saturnaliens des éléments aussi divers que la structure circulaire du recueil, le fait d'accorder la parole à des animaux ou, ce qui nous intéressera davantage, l'ordre inversé des solutions et des énigmes[7]. Tous ne nous semblent pas également convaincants, mais nous ne devons pas exclure que l'univers référentiel propre aux fêtes de décembre puisse offrir une clé de lecture implicite à certains passages du livre, nous aiguillant ici et là sur la solution alternative d'une énigme.

II.A.1.b. *Matière du livre ; nature de l'énigme et genre littéraire*

La matière du livre ne fait pas l'objet d'un grand développement. L'activité énigmatique, telle qu'elle est pratiquée par les convives, est définie en un seul vers (v. 10 : *ponere diuerse uel soluere quaeque uicissim*) ; notons qu'on insiste aussi sur sa dimension agonistique (v. 9 : *magni certaminis instar*). Cette définition ne correspond pas vraiment à la pratique illustrée par le livre où, on l'a vu, les solutions précèdent les énigmes : la capacité de *soluere* quoi que ce soit semble alors déniée au lectorat. Mais, alors que nous nous demandons si un *certamen* peut malgré tout s'installer entre Symposius et son *lector*, cette même définition ne devra pas être négligée. Certains de ses termes, que nous

[4] Voir LEARY (2014), pp. 9-11, avec Suet. *Aug*. 75 ; Gell. XVIII, 2, 2-5.
[5] Voir LEARY (2014), p. 9. Les Saturnales sont par exemple un prétexte à l'obscénité dans le livre XI de Martial.
[6] SEBO (2013), p. 187.
[7] Voir SEBO (2013), pp. 189-191.

retrouverons dans plusieurs passages interconnectés au sein du livre, permettront en effet l'identification d'un discours métapoétique sous-jacent.

Il est aussi possible de relier à la discussion sur l'énigme un élément largement emphatisé dans la préface : la dimension orale des échanges des convives (vv. 4-8 : *puerosque loquaces* ; *cum streperet… facundia linguae* ; *uerbosa cohors studio sermonis inepti* ; *multa locuta est*). L'attitude du poète se définit en réaction à cette oralité (vv. 11-13 : *ne… tacuisse uiderer* ; *nihil… quod dicere possem* ; *hos uersus feci subito de carmine uocis*). Cela pourrait avoir du sens si nous envisageons une conception, fondée ou non, de l'énigme comme un genre traditionnellement oral[8]. Dans tous les cas, le fait que Symposius insiste tant sur l'oralité dans sa préface devra être analysé en regard du reste de l'entreprise littéraire, profondément livresque : il faut relever en ce sens que le poète s'adresse ici à un *lector* (v. 15) et que la toute première énigme du recueil, on l'a vu, a pour objet un instrument d'écriture (*Graphium*). L'opposition entre *uerba* et *scripta* pourra s'avérer un axe d'interprétation pertinent dans la suite de notre travail.

II.A.1.c. *Valeur et ambition de l'œuvre*

La préface présente les convives et leurs propos dans des termes dévalorisants ou dérisoires (v. 4, *deliras… uetulas* ; 6, *sermonis inepti* ; 7, *nescio quas… nugas* ; 8, *friuola multa* ; 14, *insanos inter*) et souligne l'influence du vin sur cette troupe (v. 3, *post dulcia pocula mensae* ; v. 5, *madidae facundia linguae* ; v. 15, *ebria Musa*). La séquence *magno de nomine nugas* (v. 7) est d'interprétation difficile et a inspiré plusieurs conjectures[9] : notre traduction se calque sur celle de Bergamin (« di grande importanza » ; comparer Wernsdorf : « *nugae de magno nomine* sunt speciosae » ; Ohl : « some trifles with grand titles » ; Bergasa et Wolff : « sur des sujets graves »). Il y a là une idée paradoxale ou de complication, ou de prétention dans la futilité ; on peut comparer ici les *difficiles nugas* dédaignées par Martial (II, 86, 9[10]) ou les *seriis… nugis* d'Ausone (XXV, 4, 32 Green). Le poète, qui semble dans un premier temps détaché du groupe des convives, ne qualifie pas directement ses propres vers d'*ineptia*, de *nugae* ou de *friuola*. Il est cependant disposé au *ludus* (v. 2), accepte finalement de se rallier au rang des *insani* (v. 14) et semble lui-même sous l'influence d'une *ebria Musa* (v. 15) ; on peut donc considérer que cette terminologie dévalorisante s'applique aussi au poète et à sa production, comme

[8] Voir SEBO (2013), p. 185 ; cf. I.A.2.a.

[9] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 3 : magno : magne c R^2 magnae β ▪ de nomine *codd. edd.* (*loc. desp. Rel. ShB*) : conamine *Bünemann* molimine *malit Baehr*. [tentamine *Leary* magno sub numine *Dominicy*] ▪ *hunc uersum sic refinxit Heum*. : magno nescio quas passim de carmine nugas. Une glose des manuscrits g et h explique *de nomine* par *Saturni*, ce qui impliquerait de lire *de* comme une corruption de *dei* ou *nomine* comme une corruption de *numine*. Voir DOMINICY (2020), p. 196 ; BERGAMIN (2005), pp. 5 ; 77-78.

[10] Les *difficiles nugas* de Mart. II, 86, définies comme *stultus labor ineptiarum* (v. 10), désignent négativement les tours de force formels (notamment les vers rétrogrades) prisés par certains poètes : voir WILLIAMS (2004), pp. 260-264 ; SWANN (1994), pp. 49-50 ; SULLIVAN (1991), pp. 74-75.

le laisse penser l'ignorance, ou le manque de goût, de sa muse (*quod non sapit ebria Musa*) : « *sapere* refers here to aesthetic, and specifically literary, taste or discernment[11] ». Plusieurs des termes employés renvoient à un discours autodépréciatif typique du genre épigrammatique[12] : ainsi Martial, sous l'influence de Catulle, qualifie souvent ses propres écrits de *nugae*, d'*ineptiae* ou de *ludus*[13], décrivant par là des vers sinon mauvais, du moins futiles ou simplement légers (par opposition à la poésie épique, tragique ou didactique) ; on trouve aussi chez lui le thème de l'ivresse de la Muse[14]. Cette même attitude prévaut, avec un lexique apparenté (*nugae*, *ineptiolae*, *friuola*, *ludum*), dans la préface du *Griphus ternarii numeri* d'Ausone[15], que l'on considère, on l'a vu, comme l'une des influences de Symposius. Minimiser ainsi la qualité ou l'importance d'une œuvre touche à la *captatio beneuolentiae*, mais derrière la fausse modestie de ce type de discours transparaît souvent de plus hautes ambitions[16]. Certaines énigmes, à travers un second niveau de lecture, permettront de définir d'autres prétentions littéraires.

II.A.1.d. *Rapport à la composition*

La composition des vers est abordée au vers 13 (*hos uersus feci subito de carmine uocis*), mais le propos exact du poète n'est pas tout à fait clair. Le texte des manuscrits, que nous suivons ici, est d'interprétation difficile :

- le sens exact de la préposition *de* est problématique et a d'ailleurs engendré différentes conjectures[17] ;
- *uocis* peut se référer à la voix du poète ou à celle des convives ; par extension, *uersus* et *carmine* peuvent désigner un même discours ou des discours différents ;
- la nature incertaine du mot *subito* (adjectif ou adverbe) s'inscrit dans la même controverse.

On peut tout d'abord comprendre que Symposius revendique avoir lui-même improvisé oralement, au cours du banquet, les vers qui seront ensuite exposés dans son livre (*hos uersus* annonçant les cent énigmes qui suivent directement la préface). C'est l'idée que cherche à rendre notre traduction, « j'ai produit ces vers, au gré d'une soudaine composition orale » (similairement à Bergasa et Wolff, « j'ai

[11] LEARY (2014), p. 64, avec Hor. *Ars* 212 ; Mart. I, 117, 18 ; VII, 69, 6.
[12] Voir récemment MATTIACCI (2019). Plus généralement sur le *topos* de la modestie auctoriale dans la littérature latine, voir CURTIUS (1948), pp. 91-93.
[13] Voir SWANN (1994), pp. 47-59 ; *nugae* dans Catul. 1, 4 ; Mart. I, 113, 6 ; II, 1, 6 ; IV, 10, 4 ; 82, 4 ; V, 80, 3 ; VII, 11, 4 ; 26, 7 ; 51, 1 ; IX, *praef*. 5 ; X, 18, 4 ; XIII, 2, 4 ; *ineptiae* (et ses formes dérivées) dans Catul. 14b, 1 ; Mart. XI, 1, 14 ; *ludus* (et ses formes dérivées) dans Catul. 50, 2 et 5 ; 68, 17 ; Mart. I, 113, 1 ; VIII, 3, 2 ; XI, 6, 3.
[14] Voir Mart. X, 20 ; XIII, 1.
[15] Auson. *Griph*. (XV Green), *praef*. : l. 1 *inter nugas meas* ; l. 8-9 : *misi itaque ad te haec friuola gerris Siculis uaniora* ; l. 10 : *iste nugator libellus* ; l. 14 : *fuit autem ineptiolae huius ista materia* ; ll. 40-41 : *iocum et ludum meum*. On peut aussi comparer Auson. XXVII, 13, 67 Green : *accipe congestas, mysteria friuola, nugas*.
[16] Voir GALÁN SÁNCHEZ (2018), analysant les enjeux du discours autodépréciatif de Martial.
[17] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 4 : de carmine *codd. edd. plerique* (*loc. desp. rel. Riese*[2] [*Leary*]): de camine N (*corr*. N[2]) de carne I (*corr*. I[2]) e carmine A (*loc*. *desp*. *rel*. *ShB*) e conamine *Baehr*. discrimine *Müller Schenkl* [*Bergamin*] tentamine *Unger* [pro munere uobis *Dominicy*].

fait ces vers au gré de l'improvisation de ma langue[18] »). Il faut certes supposer un usage libre de la préposition *de*, mais cela ne serait pas sans parallèles dans l'œuvre[19]. En regard de cette interprétation, il importe peu que *subito* soit ici un adverbe qualifiant *feci* ou un adjectif qualifiant *carmine* ; on le considérera toutefois plus volontiers comme adjectif, dans la mesure où le groupe *subito de carmine* se dessine assez naturellement après la penthémimère. Les conjectures *subito discrimine uocis* (« sur un départ spontané de ma voix »)[20] et *subito tentamine uocis* (« dans un effort spontané de ma voix ») conservent la même idée d'improvisation du poète. À notre connaissance, la conjecture de sens voisin *subito certamine uocis* (« dans une soudaine joute orale », c'est-à-dire « cherchant soudainement à rivaliser d'éloquence ») n'a jamais été imprimée ; elle mériterait considération, bien qu'elle engendre une répétition (v. 9 : *magni certaminis instar*).

Mais Symposius revendique-t-il vraiment une poésie improvisée ? Le vers 13 change de sens si nous dissocions *uersus* et *carmine*, de sorte que le premier renvoie aux vers produits par Symposius, le second au discours de la *cohors* des convives. Le poète dirait alors, avec un emploi plus classique de *de* et un sens prosaïque de *carmine*[21], avoir produit des vers « à propos des formulations orales [des convives] » ou « à partir des formulations orales [des convives] ». Dans ce cas-là, la nature du mot *subito* importe particulièrement. Leary, qui y voit un adverbe, maintient l'idée d'improvisation du poète (« I composed these lines extempore from their verbal riddling[22] »). Mais on peut aussi rattacher *subito* au *carmen* des convives, comme le fait Wernsdorf : « *ex subito carmine uocis*, h. e. e formula aenigmatum, quae alii ex tempore prolocuti essent in conuiuio[23] ». Il n'est dès lors plus obligatoire de comprendre que le poète revendique ici une improvisation. Ohl situe la composition des vers ultérieurement au banquet : « there seems to be a contrast implied between *uersus* and *subito carmine*, i. e. our author says that, stimulated and inspired by the samples and subject matter of the extemporaneous wit that sparkled around the festive board, he has composed the following verses,

[18] BERGASA & WOLFF (2016), p. 118, commentant (n. 5): « le sens de *subito de carmine uocis* est obscur (…) ; on comprend néanmoins qu'il s'agit d'improvisation ».
[19] Outre *Praef*. 13, on observe des usages libres de la préposition *de* dans *Praef*. [1] ; 7 ; *Aenig*. ; 1, 1 ; 50, 1 ; 75, 3. Voir les commentaires de LEARY (2014) et BERGAMIN (2005) *ad loc* ; OHL (1928), p. 16.
[20] BERGAMIN (2005), p. 79, justifie ainsi la conjecture : « *discrimine* fa riferimento alla realizzazione estemporanea dei versi e, in clausola con *uocis*, evoca forse i toni della cetra eptacorde di Verg. *Aen*. 6, 646 *septem discrimine uocum*; cfr. clausole analoghe in Sil. 5, 393 *uario discrimine uocum*; Claud. *Carm*. 5, 107 *tot discrimine uocum*; *Anth. Lat*. 762, 47; Paul. Petr. *Mart*. 6, 161 *uocis discrimina surdi* ».
[21] OHL (1928), pp. 34-35, définit ici *carmen* comme « *uerborum formula*, i. e. a set form or formula, not necessarily metrical » avec Cic. de Or. I, 57, 245, *in magistri carmine scriptum uideretur*; Liv. X, 38, 10, *diro quodam carmine iurare*.
[22] LEARY (2014), p. 31, et son commentaire p. 63 : « the translation, which is offered without confidence, draws 'verbal' from *uocis* and 'riddling' from *carmen*, used of riddles at Sen. *Oed*. 102 [*triste carmen alitis solui ferae*] ».
[23] WERNSDORF (1794), cité par BERGAMIN (2005), pp. 78-79. La traduction allemande de SCHÖNBERGER (2013), p. 133, va dans le même sens : « ich habe alles in Verse gefasst, ganz wie man es vortrug ».

presumably later at his leisure ». Il traduit en conséquence : « I (…) made these verses from their off-hand conundrums[24] ».

En vue de nos futures investigations, il nous importe de définir quelle attitude est revendiquée ici par l'auteur. Nous défendons la thèse de l'improvisation. Tout d'abord, si nous admettons que la préface a sa propre cohérence interne, alors *subito* doit concerner le discours du poète et non celui des convives : en effet, les énigmes de la *cohors* ont fait l'objet d'une longue préparation (v. 8 : *est meditata diu*). Cette préparation a peut-être déjà eu lieu en amont du banquet, comme le comprennent Bergasa et Wolff : « on imagine mal qu'au milieu d'un banquet la conversation s'arrête longuement pour que chacun puisse élaborer une ou plusieurs questions. Faut-il comprendre que les convives avaient préparé chez eux leurs questions, et donner à *est meditata diu* un sens d'antériorité par rapport à *locuta est* ? C'est ce qui est le plus logique et ce que nous aurions tendance à faire[25] ». Le fait que Symposius soit ici le seul à n'avoir rien « apporté » à dire avec lui (v. 12 : *nihil adtuleram mecum quod dicere possem*) le confirme ; on peut aussi, avec Leary, observer parallèlement un passage d'Aulu-Gelle où des convives doivent apporter avec eux des questions à discuter après le repas[26]. Il serait alors logique que le *carmen subitum* du poète s'oppose aux *meditata* de la *cohors* (les termes *subita* et *meditata* qualifient respectivement les discours improvisés et préparés chez Plin. *Epist*. I, 16, 2[27]). De même, la composition des vers a pour but de sortir le poète de l'isolement de son silence au sein même du banquet (v. 11-13 : *ne solus foede tacuisse uidere… hos uersus feci*) : elle doit donc être orale et avoir lieu parmi les convives. En résumé, Symposius dit avoir prononcé spontanément ses vers au milieu du banquet ; *subito de carmine uocis* renvoie à la voix du poète. La préface ne nous dit donc rien d'une phase de rédaction ou de réélaboration ultérieure.

Bien sûr, comme l'a souligné Ohl, l'improvisation de cent énigmes en hexamètres soignés est une chose très invraisemblable[28], à plus forte raison lorsque l'on tient compte de la subtile cohésion des poèmes au sein du livre[29]. Nous ne sommes pas dupes ; il est évident que la composition des énigmes a fait l'objet d'un travail considérable. Cela n'empêcherait toutefois pas que le poète ait, dans cette préface, prétendu l'inverse, ayant d'ailleurs mis en scène un contexte adéquat à cette mystification, puisque

[24] OHL (1928), pp. 31 ; 35.
[25] BERGASA & WOLFF (2016), p. 117, n. 4, qui traduisent en conséquence : « alors la troupe prolixe qui, par goût pour les propos frivoles, / avait longuement préparé je ne sais quelles bagatelles, / au hasard, sur des sujets graves, a dit beaucoup d'inepties ». Voir aussi LEARY (2014), p. 62.
[26] Voir LEARY (2014), p. 62, avec Gell. VII, 13, 2-3 : *cum domum suam nos uocaret, ne omnino, ut dicitur, immunes et asymboli ueniremus, coniectabamus ad cenulam non cuppedias ciborum, sed argutias quaestionum. Vnusquisque igitur nostrum commentus paratusque ibat, quod quaereret, eratque initium loquendi edundi finis*.
[27] *Audii causas agentem acriter et ardenter nec minus polite et ornate, siue meditata siue subita proferret*.
[28] Voir OHL (1928), p. 34 ; voir aussi POLARA (1993), p. 205.
[29] Voir LEARY (2014), p. 62.

l'improvisation de vers est une activité appropriée au banquet[30]. Le but de la démarche est alors apologétique, conformément au vers final de la *Praefatio* (*da ueniam, lector, quod non sapit ebria Musa*) : invoquer une composition impromptue est en effet un *topos* littéraire visant à solliciter la bienveillance du lectorat. Le fait s'observe chez deux poètes dont on constate l'influence sur Symposius, à savoir Martial (*Spect*. 35, 1 : *da ueniam subitis* ; II, 91, 3-4 ; X, 2, 1-2)[31] et Ausone : ce dernier affirme avoir composé en une après-midi – et dans l'ivresse – les nonante hexamètres du *Griphus ternarii numeri*[32]. On pourrait aussi citer l'exemple de Stace revendiquant des compositions rapides dans ses *SIlves* (en particulier I, *praef*.)[33] ou encore l'épigramme *AP* IX, 93, où Antipater de Thessalonique prétend avoir écrit un livre en une seule nuit.

Cette improvisation prétendue sera donc contredite par la qualité formelle des épigrammes, leur subtilité et leur cohérence à l'intérieur du livre. Or l'interprétation alternative de certaines énigmes nous permettra justement d'identifier un discours métapoétique qui remettra en question la posture de l'auteur et redéfinira son rapport à la composition. En ce sens, nous avons déjà entrevu que l'énigme *Graphium* (1) évoquait, par le fréquent retournement du stylet, l'idéal poétique du *limae labor* qui, justement, s'oppose chez Horace à la spontanéité de l'*ingenium*[34]. Nous aurons l'occasion de le développer ; d'autres approfondissements nous permettront de cerner les principes d'écriture qui régissent l'ouvrage.

II.A.1.e *Présence de l'auteur*

Il faut encore dire un mot sur l'auteur en tant que personnage actif au sein du livre et sur son interaction avec son lectorat. En effet, le poète s'exprime à la première personne dans la préface (vv. 11-13), mais ne se fait plus entendre dans le reste de l'ouvrage : quand le « je » réapparaît dans les énigmes, il se rapporte a priori aux sujets-locuteurs des énigmes. Parallèlement, Symposius parle ici directement à un *lector*, à la deuxième personne (v. 15) ; mais le terme *lector* est inusité dans la suite de l'œuvre. Cette unique adresse du poète à son lecteur forme toutefois un préalable à partir duquel nous pourrons supposer des interactions ultérieures : nous devrons envisager à plusieurs reprises la

[30] Sur l'improvisation en contexte symposiaque, voir par exemple MORELLI (2016) et LANDOLFI (1986).
[31] Voir le commentaire de COLEMAN (2006), pp. 260 et 262.
[32] XV, *praef*. 23-26 Green : *coeptos inter prandendum uersiculos ante cenae tempus absolui, hoc est dum bibo et paulo ante quam biberem. Sit ergo examen pro materia et tempore. Sed tu quoque hoc ipsum paulo hilarior et dilutior lege; namque iniurium est de poeta male sobrio lectorem abstemium iudicare* (« ces petits vers commencés pendant le repas de midi, je les ai terminés avant l'heure du souper, c'est-à-dire pendant que je buvais, et peu avant que je boive. Il te faut donc peser en fonction de la matière et du moment. Mais toi aussi, lis cela avec un peu de joie et d'ivresse ; il est injuste qu'un lecteur sobre juge un poète aviné »). MCGILL (2017), pp. 252-253, relève aussi le *topos* de la rédaction rapide ou spontanée dans la préface du *Cento nuptialis* d'Ausone ainsi que dans ses lettres à Petronius Probus et à Paulin (9a et 19a Green).
[33] Voir notamment VESSEY (1986), pp. 2761-2765.
[34] Hor. *Sat*. I, 10, 56-74.

présence sous-jacente de la voix du poète, notamment à travers les adresses à la deuxième personne que l'on rencontre occasionnellement dans le recueil. Ces adresses s'avéreront des lieux privilégiés de l'interaction ludique et contribueront à définir un certain type de rapport au livre.

En gardant en tête ces différents éléments, nous pouvons à présent analyser nos énigmes.

II.A.2. *Aenig*. 5 : nœud énigmatique et *catenatio* d'énigmes

II.A.2.a. *Le nœud du problème*

[5] CATENA
Nexa ligor ferro, multos habitura ligatos,
Vincior ipsa prius, sed uincio uincta uicissim,
Et solui multos, nec sum tamen ipsa soluta.

CHAÎNE. Nouée, je suis attachée par le fer, mais nombreux sont ceux que je tiendrai attachés. Je suis liée moi-même, mais liée je lie à mon tour ; et j'en ai détaché beaucoup sans moi-même être détachée.

Au sens premier, ce poème consiste en la description d'une chaîne métallique attachant et relâchant des captifs, mais restant elle-même nouée[1] ; la nature noueuse de cette chaîne est amplement soulignée par les verbes *nectere*, *ligare*, *uincire* et *soluere*. La description énigmatique de la *Catena* cultive donc l'aspect paradoxal d'un objet à la fois lié et liant. Ce paradoxe est formellement souligné par le contraste entre verbes actifs et verbes passifs dans chacun des vers du poème : *ligor… habitura ligatos* (v. 1) ; *uincior… uincio uincta* (v. 2) ; *solui… soluta* (v. 3). De plus, comme l'a relevé Leary[2], un jeu d'oppositions et de reprises, touchant autant à la forme qu'au fond, est plus largement présent dans l'ensemble du poème :

- *et solui multos* (v. 3) rappelle et contredit *multos habitura ligatos* (v. 1) ;
- *nec sum… soluta* (v. 3) reprend, sinon les mots, du moins l'idée de *nexa ligor* (v. 1) ;
- *uincior ipsa* (v. 2) est contrebalancé par *ipsa soluta* (v. 3) ;
- on relèvera encore l'intrication des éléments *multos…* (v. 1) *ipsa…* (v. 2) *multos… ipsa* (v. 3).

Nous pouvons donc observer, dans la composition de l'épigramme, une structure entrelacée. Selon Leary, « this interweaving possibly reflects the inter-linked nature of a chain » : similairement aux maillons d'une chaîne se nouant mutuellement (Porph. *Hor*. *carm.* I, 29 5 : *catenae ipsae enim nexibus quibusdam constant* ; Serv. *A.* I, 295 : *sunt catenae nodi plures*), les mots et les idées sont ici intriqués les uns dans les autres. Tout en décrivant cette *catena* noueuse, Symposius crée donc un réel nœud textuel fait de lettres et de mots. Il y a là une forte adéquation du fond et de la forme et nous pouvons imaginer que l'auteur cherche ici à construire textuellement l'objet évoqué ; comme nous le verrons, d'autres énigmes illustrent ce même principe[3].

Cette construction noueuse doit nous inspirer une réflexion. Dans leurs désignations de l'énigme, les langues grecque et latine ont toutes deux cultivé la métaphore du nœud : l'image y est celle d'une chose complexe et intriquée, difficile à démêler et donc à comprendre. L'idée est perceptible dès

[1] Sur cette énigme en tant que description d'une chaîne métallique, voir LEARY (2014), pp. 73-74 ; BERGAMIN (2005), pp. 86-87 ; OHL (1928), pp. 38-39.
[2] Voir LEARY (2014), p. 74.
[3] Cf. II.B.2. ; II.B.6. ; II.B.9.

Eschyle, dont le Prométhée promet de ne pas « tresser » d'énigmes mais de parler en termes simples (*Pr*. 610 : οὐκ ἐμπλέκων αἰνίγματ' ἀλλ' ἁπλῷ λόγῳ). Au sein de la littérature latine, la métaphore du nœud énigmatique est exploitée avec une certaine diversité lexicale. Le terme *nodus* peut être utilisé seul, au sens de « knotty problem, difficulty, crux » (*OLD* 5a), comme dans Juv. VIII, 50 où il apparaît parallèlement à *aenigma* : *qui iuris nodos et legum aenigmata soluat*. De même, les énigmatiques paroles du Sphinx sont dites noueuses chez Sénèque, *Oed*. 101 : *nodosa sortis uerba*. On peut plus largement se référer aux « nœuds » (*nodus*, *nexus*) ou aux « liens » (*uincula*, *ligamina*) d'une *quaestio* pour en désigner les difficultés, que celles-ci soient d'ordre rhétorique, dialectique, philosophique, logique ou plus largement interprétatif, comme chez Amm. *Hist*. XXX, 4, 13 : *irresolubili nexu uincientes negotia laborant (…) et nodosis quaestionibus de industria iudicia circumscribunt*[4]. Parallèlement, poser une *quaestio* ou une *interrogatio* complexe et intriquée équivaut parfois à la « lier » (*nectere*, *ligare* ; en grec πλέκω, « tresser »[5]) ; y répondre revient donc à la « dénouer » (*enodare*) ou, plus fréquemment, à la « délier » (*soluere*, *dissoluere* ; notons l'usage parallèle du grec λύω et de ses composés), comme dans Sen. *Ep*. 45, 5 : *nectimus nodos et ambiguam significationem uerbis inligamus ac deinde dissoluimus*[6]. Dans un registre spécifiquement énigmatique, on lit dans le *Satyricon*, 58, 8 : *qui de nobis ? longe uenio, late uenio ; solue me* (« qui suis-je parmi nous ? Je vais en long, je vais en large ; résous-moi »)[7].

Certaines dénominations de l'énigme sont basées sur des métaphores noueuses : ainsi le terme grec γρῖφος, désignant au sens strict un filet ou panier de pêche tressé, est bien attesté, on l'a vu, comme synonyme d'αἴνιγμα[8] ; la métaphore peut être filée, comme dans *AP* VII, 1, 1-2, décrivant la légendaire mort d'Homère : Ἡρώων τὸν ἀοιδὸν Ἴῳ ἔνι παῖδες Ὅμηρον / ἥκαχον ἐκ Μουσέων γρῖφον ὑφηνάμενοι (« le chantre des héros, Homère, fut accablé sur l'île d'Ios par le filet/l'énigme que des enfants, avec l'aide des Muses, tissèrent » ; notons l'emploi du verbe ὑφαίνω[9]). Le mot est passé dans la langue latine sous la forme rare *griphus*, ouvertement synonyme d'*aenigma* chez le grammairien du III^e^ s. Sacerdos (*GL* VI, 462, 19 : *aenigma uel griphus est dictio obscura…*), bien que plus difficile

[4] Voir aussi August. *Doctr.* IV, 23 : *quaestionum uincula soluenda (…) ; quaestio cuius nodus est soluendus* ; Sidon. IV, 11, 6, v. 10 : *doctus soluere uincla quaestionum* ; Claud. Mamertin. *Stat. Anim*. II, 7 : *non ego nunc rationum tramitem et nexuosissimas quaestionum minutias reuoluo*.

[5] Plu. *Mor*. 988a : τὴν Σφίγγα (…) αἰνίγματα καὶ γρίφους πλέκουσαν.

[6] Voir aussi August. *Ench*. 7 : *nec quaestio nodosissima, quae homines acutissimos academicos torsit, nunc mihi enodanda suscepta est* ; *Ep.* 214, 6 : *quando difficilimam quaestionem et paucis intellegibilem soluere atque enodare conatur* ; Prud. *Ap*. *praef*. II, 23-24 : *soluunt ligantque quaestionum uincula* / *per syllogismos plectiles* ; Greg. Magn. *Hom*. *in Hiez* II, 3 : *ecce dum Hiezechihelis sensum enodare cupimus, de euangelio etiam quaestionem ligamus*.

[7] Sur cette énigme dont la solution pourrait être sexuelle, voir SCHMELING (2011), p. 243 ; GURLITT (1923), pp. 39-40.

[8] Cf. I.A.1.f.

[9] Voir aussi *AP* VII, 213, 7-8 ; BERRA (2008), p. 248. Cf. II.A.5.

d'interprétation dans ses rares autres attestations latines[10]. Aulu-Gelle atteste quant à lui du terme latin *s(c)irpus*, « jonc », comme synonyme du grec *aenigma* et le présente comme ancien (XII, 6, 1) : *quae Graeci dicunt aenigmata, hoc genus quidam e nostris ueteribus scirpos appellauerunt*. Le terme, rare, apparaît aussi chez Ausone[11]. La relation logique unissant jonc et énigme est difficile à définir, mais le *s(c)irpus* est proverbialement lié au nœud, ou plutôt à l'absence de nœud : l'expression *in scirpo nodum quaerere* (« chercher un nœud dans le jonc », c'est-à-dire « chercher un problème là où il n'y en a pas ») est bien attestée dans la littérature[12]. Cependant on considère généralement dans *s(c)irpus* un rapport métaphorique similaire à celui évoqué pour γρῖφος (*OLD* 2 : « a kind of riddle, resembling a basket-work in its intricacy »), dans la mesure où le *s(c)irpus* est utilisé pour le tressage de paniers : en attestent les mots *s(c)irpea* et *s(c)irpiculus* (« panier ») et le verbe *s(c)irpare* (« lier, attacher [avec du jonc] » ; Var. *Lat*. V, 139, 4 : *sirpea, quae uirgis sirpatur, id est colligando implicatur*)[13]. Enfin, on pourra également noter le terme *iunctio*, qui semble avoir le sens d'énigme dans Pl. *Stich*. 226 (*iunctiones Graecas sudatorias*), mais le texte du passage et son interprétation sont discutés[14].

Le nœud textuel du poème *Catena* doit-il alors être lu comme une métaphore du nœud énigmatique ? Bergasa et Wolff avaient déjà évoqué, très brièvement, cette possibilité : « *Clauis* et *Catena* (énigmes 4 et 5) sont des images de l'énigme et de sa complexité : l'énigme a besoin d'une clé d'interprétation et enchaîne le lecteur dans ses nœuds[15] ». Or, en étudiant un jeu de renvois intratextuels présent dans l'énigme 5, il devient possible à la fois de confirmer cette interprétation et de la développer davantage.

II.A.2.b. *Perspectives intratextuelles*

Au cours des 315 vers formant le recueil, Symposius ne fait explicitement référence à l'activité énigmatique qu'en une seule occasion, à savoir dans la *Praefatio* de l'œuvre (vv. 9-10) :

> Nec mediocre fuit, magni certaminis instar
> ponere diuerse uel soluere quaeque uicissim.

Et ce n'était pas une médiocre affaire, à l'image d'une grande lutte, que de tour à tour poser et résoudre, avec variété, chaque question.

[10] Sur la forme latinisée *griphus*, voir BERRA (2008), pp. 283-288, avec Gell. I, 2, 4 (où *griphus* désigne un énoncé complexe, proche du syllogisme et d'autres arguties, mais qu'il faut sans doute distinguer de l'*aenigma*) et Apul. *Flor*. IX, 27-28 (où les *griphi* sont présentés comme un genre littéraire – cf. I.A.3.a.). Enfin, comme on l'a dit, le *Griphus ternarii numeri* d'Ausone n'est pas une énigme au sens conventionnel.
[11] Sur la valeur archaïsante de *scirpus* et son emploi dans le *Griphus ternarii numeri* d'Ausone (XV *epist*. 44-45 Green), voir LOWE (2013), pp. 340-341.
[12] Voir Enn. *Sat*. 70 ; Pl. *Men*. 247-248 ; Ter. *Andr*. 941 ; Lucil. I, 36 ; Auson. XV *epist*. 44-45 Green ; MONDA (2012a).
[13] Voir BERRA (2008), pp. 289-293.
[14] Voir BETA (2016), p. 35.
[15] BERGASA & WOLFF, pp. LXIII-LXIV.

Ici, le verbe *soluere* est utilisé au sens de « résoudre [une énigme] » ; il ne réapparaîtra pas avant le poème *Catena*. Or il semble que Symposius a pris soin de connecter formellement ces deux occurrences du verbe. Nous retrouvons en 5, 2-3 deux caractéristiques de *Praef*. 10 : l'usage de *soluere* (*solui… soluta*) et l'emploi allitératif de *uicissim* en fin d'hexamètre (*uincior… uincio uincta uicissim*). Symposius crée ainsi un renvoi formel qui pourrait aussi suggérer un parallèle sémantique : en annonçant ne pas être « détaché », l'objet s'exprimant dans *Aenig*. 5 pourrait aussi annoncer ne pas être « résolu ». Cet objet noueux se définirait alors comme une énigme, un énoncé à résoudre.

En considérant le verbe *soluere* comme un terme-clé de ce poème, nous pourrions donc considérer que l'énigme *Catena*, véritable nœud textuel, a pour solution alternative « l'énigme » elle-même, en tant qu'énoncé intriqué et non résolu. Cela n'est toutefois pas suffisant. En effet, la *Catena* est présentée à la fois comme liée et liante, et l'on peut penser que le poète cherche ici à définir le jeu de connexions internes qui sera présent dans l'ensemble de son livre[16]. Les vers 5, 1-2 peuvent en effet être lus comme une explication de la succession des énigmes au sein du recueil : une énigme est toujours connectée à celle qui la précède (5, 1, *nexa ligor* ; 5, 2, *uincior ipsa prius*) avant de créer une connexion avec celle qui la suit (5, 1, *multos habitura ligatos* ; 5, 2, *uincio uincta uicissim*). Ce rapport entre antériorité et postériorité (*nexa ligor… habitura ligatos* ; *prius… uicissim*) laisse transparaître la perspective d'une appréhension linéaire de l'œuvre et pourrait être apparenté à une instruction de lecture : comme on le verra, c'est souvent en observant les *Aenigmata* à travers une approche linéaire ou séquentielle que certains mécanismes latents deviennent apparents et que la richesse de l'ouvrage se dévoile. La solution alternative de l'énigme *Catena* n'est donc pas l'énigme elle-même, mais la chaîne intriquée que forme la succession minutieuse des énigmes dans le livre.

L'hexamètre 5, 1 contient un renvoi intratextuel à même d'appuyer cette interprétation. En effet, son second hémistiche, *multos habitura ligatos*, rappelle formellement celui de 3, 3, *plures habitura figuras* :

> [3] ANVLVS CVM GEMMA[17]
> Corporis extremi non magnum pondus adhaesi :
> ingenitum dicas, ita pondere nemo grauatur.
> Vna tamen facies plures habitura figuras.

ANNEAU SERTI D'UNE PIERRE PRÉCIEUSE. Moi qui, à l'extrémité du corps, ne suis pas un grand poids, je reste attaché : on me croirait inné, tant mon poids n'alourdit personne. Une forme unique aura pourtant de multiples images.

Le choix de rattacher spécifiquement *Aenig*. 5 et *Aenig*. 3 par un renvoi textuel n'est vraisemblablement pas fortuit : Symposius relie ainsi une *catena* et un *anulus*, deux objets non sans

[16] Cf. I.B.2.
[17] Nous commenterons ultérieurement d'autres aspects de cette énigme : cf. II.B.15.

affinité. Leary relevait déjà : « the riddle possibly has connections with *Aenig*. 3 beyond the recollection in line 1 'multos habitura ligatos' of *Aenig*. 3.3 'plures habitura figuras' since the links of a chain may have been called *anuli*[18] ». Non seulement la connexion nous paraît valide, mais elle doit, de plus, être interprétée en regard d'un plus large projet : il faut considérer qu'en rattachant par un lien textuel un *anulus* à une *catena*, Symposius retranscrit littéralement l'intrication des maillons d'une chaîne et cherche à souligner au sein de son ouvrage la construction d'une véritable *catena* textuelle, faite de connections verbales et thématiques et dont les énigmes forment les *anuli*. Cette interprétation reste grammaticalement compatible avec le texte du poème : au second niveau de signification, le masculin pluriel *multos* (v. 1 ; 3) ne sous-entend plus des hommes, mais des *anulos* poétiques.

Enfin, le vers 3 présente, selon nous, une réflexion sur la résolution des énigmes du livre. En effet, la chaîne annonce avoir résolu beaucoup d'énigmes (*et solui multos*) : il faut comprendre qu'elle transmet chaque poème avec sa solution. Toutefois, l'énigme *Catena* n'est elle-même pas résolue (*nec sum tamen ipsa soluta*), puisqu'elle propose un deuxième degré de signification qui n'est pas explicité et qui doit être compris par le *lector*. En ce sens, il n'est pas nécessaire de remettre en cause, avec Dominicy, la leçon *et solui multos*, imprimée par la majorité des éditeurs malgré une tradition textuelle perturbée[19].

En définitive, la *Catena* de Symposius est métapoétique : elle décrit l'intrication textuelle d'énigmes nouées les unes dans les autres (la succession des épigrammes au sein du livre étant basée sur un principe de connexion d'une épigramme à la suivante). Cette image métapoétique peut alors être considérée comme la solution alternative d'*Aenig*. 5 : tout en décrivant l'intrication des maillons d'une chaîne métallique, le poème évoque la succession des énigmes au sein du recueil.

Cette conclusion rejoint une idée que Leary avait émise indépendamment du poème *Catena*, à savoir celle d'un parallèle entre l'écriture de Symposius et la métaphore du γρῖφος. Il percevait d'abord ce parallèle sur le plan de la composition des énigmes : « [Symposius] pays great attention to word order within each line. Often this reinforces the line's meaning, and the interwoven structure in many of his lines is in keeping generally with the 'lattice' work of the γρῖφος or riddle[20] ». Il le percevait aussi sur le plan de la structure du recueil : « the riddles are not only grouped thematically, but each is individually linked to the one immediately before and after it. Sometimes there is a further link which skips an intervening riddle, occasionally to create an interwoven 'lattice' (cf. the metaphorical associations of

[18] Voir LEARY (2014), p. 73, avec Plin. *Nat*. XXXIV, 150 (*ferunt… exstare ferream catenam… cuius anulos… robigine infestari*) ; Mart. III, 29, 1-2 (*has cum gemina compede dedicat catenas, / Saturne, tibi Zoilus, anulos priores*).
[19] Voir DOMINICY (2020), pp. 197-199, avec l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 7 : et solui M c G I X V Z^2 : sed solui d e H F α Z N O R β A g h s exsolui L *Heum*. *Glor*. cum solbam E exsoluunt multas *Dominicy*.
[20] LEARY (2014), pp. 26-27.

the words γρῖφος and *scirpus*)[21] ». Cependant, les mots *scirpus* et γρῖφος sont étrangers à l'ouvrage de Symposius. Certes, Wolff considère que le *lemma* de l'énigme 1, *Graphium*, « permet une paronomase implicite avec *griphus*[22] » ; on pourrait aussi rapprocher du nœud énigmatique le *lemma* de l'énigme 2, *Harundo* (« roseau »), un objet proche du *scirpus* et parfois associé aux *nodi*[23]. Toutefois, même s'il est possible que notre poète ait connu ces termes rares, ne serait-ce que par sa vraisemblable lecture du *Griphus ternarii numeri* d'Ausone, nous restons ici dans le domaine du non-dit. Le parallèle établi par Leary repose donc davantage sur une intuition que sur une démonstration. Notre analyse du poème *Catena* permet donc, pour la première fois, de défendre que Symposius a voulu thématiser ce que nous pourrions appeler une poétique structurelle du nœud.

II.A.2.c. *Perspectives intertextuelles*

Il faut nous demander si l'assimilation d'un texte et d'une *catena* est une innovation de Symposius ou si l'auteur n'a fait qu'adapter à l'énigme un principe existant. En réalité, composer un recueil selon un principe de liens successifs d'un poème à l'autre semble avoir constitué une pratique bien établie. Le procédé d'enchaînement de Symposius n'est pas sans rappeler celui que Claes identifie dans son étude dédiée à la structure du recueil de Catulle et nomme *concatenatio*[24] – notons que cette dénomination proposée par Claes n'est pas d'origine catullienne[25]. La thèse alors défendue est que l'arrangement des pièces les unes à la suite des autres, même basé sur un principe de variation, est régi par un système de connexions internes ; la succession des poèmes, malgré l'apparente hétérogénéité de ceux-ci et la division tripartite de l'ouvrage de Catulle, serait le résultat d'une planification minutieuse, vraisemblablement du fait de l'auteur lui-même.

Claes distingue deux aspects de la *concatenatio* catullienne[26]. Ce qu'il appelle *concatenatio* thématique repose sur une affinité de sujet. Elle peut exploiter des thèmes communs, proches ou spécifiquement contraires :

> « Linked poems are only rarely mere variants of each other, as, e. g., the Gellius-'cycle' (88-89-90-91) and Mentula's estate (114-115). More often than not the relations are based on thematic *contrast*, e. g. life and death (2-3), poor and rich (28-29), impure and pure (33-34),

[21] LEARY (2014), p. 15 ; cf. I.B.2.
[22] WOLFF (2010), p. 154, n. 10.
[23] Var. *Men*. 578 : *crebrinodam arundinem* ; Pers. III, 11 : *nodosa… harundo* ; voir aussi, avec DRÄGER (2015), p. 527, une brève *aenigma* donnée par Auson. *Epist*. 13, 77 Green : *Cnidiosque nodos* [= *harundines*].
[24] Voir CLAES (2002) ; pour les conclusions, voir en particulier pp. 149-151. L'ouvrage de Claes systématise certains principes déjà envisagés avant lui : voir notamment DETTMER (1988) ; SKINNER (1988) avec sa bibliographie, p. 338, n. 1.
[25] Voir VAN SICKLE (2005), p. 87 : « as metapoetics for structure, concatenation seems alien, not metonymic from the text, unlike Virgil's *disparibus compacta cicutis fistula* or *fiscellam texit* ».
[26] On trouve une définition du principe de *concatenatio* ainsi qu'un recensement des différentes connexions régissant la succession des *carmina* de Catulle chez CLAES (2002), pp. 27-51 et 111-120.

> good and bad (35-36, 49-50), weeping and laughing (38-39), man and woman (40-41, 112-113), friend and enemy (52-53-54). The combination of juxtaposition and contrast seems to aim at *concordia discors*, 'harmony in discord', which is an essential feature of Hellenistic aestetics[27] ».

La *concatenatio* lexicale consiste quant à elle en une interaction verbale d'un poème à l'autre : reprise d'un même mot, emploi d'une forme étymologiquement proche, d'un synonyme ou même d'un antonyme. Claes rattache ce principe de *concatenatio* lexicale à une pratique hellénistique dont les principes de compilation de la *Couronne* de Méléagre pourraient avoir été le modèle. Il souligne également que le procédé n'est pas étranger à certains recueils poétiques latins postérieurs à Catulle : ainsi les *Priapées* ont fréquemment recours à la « keineswegs zufällige Anordnung zweier aufeinanderfolgender Gedichte durch Wortverbindung [28] », et des exemples similaires sont observables dans les fragments de Cornelius Gallus, dans les *Odes* et les *Epîtres* d'Horace, ainsi que chez Properce et Martial[29]. Il semble d'ailleurs que le compilateur de l'*Anthologia Salmasiana* a eu recours à de telles méthodes dans son arrangement des poèmes[30] : nous pouvons ainsi remarquer une connexion verbale et thématique entre la *Praefatio* des *Aenigmata* (v. 15 : *da ueniam, lector, quod non sapit Ebria Musa*) et l'épigramme qui la précède immédiatement dans l'anthologie (285a R = 280 ShB : *Calliope madido trepidat se iungere Baccho, / ne pedibus non stet Ebria Musa suis*).

Enfin, si chez Catulle le principe de *concatenatio* est souvent perceptible d'un poème à celui qui le suit immédiatement, il peut également l'être de manière disjonctive[31] : notons par exemple les connexions thématiques entre Catul. 37 et 39, sur Egnatius ; 69 et 71, sur un homme puant ; 100 et 102, sur l'amitié. Des disjonctions similaires ont notamment été relevées dans les *Iambes* de Callimaque, les *Odes* d'Horace et les épigrammes de Martial[32]. L'étude de Claes a fait l'objet d'une réception positive et il

[27] Voir CLAES (2002), p. 28.

[28] GOLDBERG (1992), pp. 38-39 ; BUCHHEIT (1962), p. 53 : « mitunter scheint aber auch, daß Verbindungen zweier einander folgenden Gedichte beabsichtigt sind, so etwa bei 36-37. 39-40. 41-42. 45-46. 60-61. 62-63. 67-68. 71-72. 76-77. 79-80, manchmal sind es einzelne Worte, die verbinden (z. B. 17, 3-18, 2 : *laxior – laxa* ; 62, 1-63, 2 : *canes – caniculam*) ».

[29] Voir CLAES (2002), pp. 51-55. En ce qui concerne Martial, on trouvera par exemple chez MORENO SOLDEVILA (2006), pp. 11-20, de nombreux faits s'apparentant à ce que Claes appelle *concatenatio*. Le concept de *concatenatio* rejoint parfois celui de « juxtaposition » que FITZGERALD (2007), pp. 4-7 et 106-138, souligne chez Martial. Voir aussi KELLING (2013), p. 113, recensant plusieurs reprises lexicales d'une épigramme à l'autre dans les *Apophoreta* ; MALTBY (2006), qui montre comment l'usage des noms propres permet également la connexion d'épigrammes successives ; SCHERF (1998), p. 131, qui identifie chez Martial de fréquents « Anknüpfungen an das vorherige Gedicht ».

[30] Voir BREITENBACH (2017).

[31] Le fait a été relevé dès la fin du XIX[e] siècle par WESTPHAL (1870), pp. 1-4.

[32] Voir CLAES (2002), p. 29, et les connexions établies entre Catul. 5 et 7 ; 12-14 ; 16-21 ; 21-23 ; 24-26 ; 25-27 ; 34-36 ; 37-39 ; 38-40 ; 40-42 ; 41-43 ; 52-54 ; 56-58 ; 70-72 ; 79-81 ; 83-85 ; 107-109 ; 111-113 ; à propos du principe de *concatenatio* disjonctive dans les *Iambes* de Callimaque, Claes cite SCHMIDT (1973), p. 239 ; dans les *Odes* d'Horace, SANTIROCCO (1986), p. 10 ; chez Martial, BARWICK (1932), p. 75. Le concept plus large de « cycle » d'épigrammes dans les livres de Martial repose également sur des disjonctions plus ou moins marquées : voir MALTBY (2008) ; MERLI (1998) ; BARWICK (1958).

nous semble effectivement que la structure du corpus de Catulle, mais aussi celle de plusieurs recueils anciens, doive être abordée en regard de ces critères[33].

La pratique générale que nous avons définie chez Symposius, du moins dans ses principes de continuité immédiate et de légère disjonction, s'apparente donc à celle de la *concatenatio*, aussi bien dans ses aspects thématiques que verbaux. Sans pour autant lui assigner un modèle précis, il semble alors plausible que notre auteur soit à considérer comme l'héritier d'un procédé bien ancré dans la composition des anciens recueils poétiques, et à plus forte raison dans celle des recueils épigrammatiques (Catulle, Martial, *Priapées*). Il faut cependant relever quelques particularités. D'une part, en comparaison avec la pratique de ses prédécesseurs, le procédé de connexion paraît chez Symposius accentué et systématisé, en particulier au niveau thématique où c'est essentiellement un principe de continuité, plutôt que de contraste ou de variation, qui régit la succession des énigmes. D'autre part, Symposius semble le seul à nommer ce type de composition une *catena*. En effet, comme dit plus haut, l'appellation *concatenatio* n'est pas catullienne et ne s'observe pas non plus chez les autres épigrammatistes : on comparera tout au plus la préface de Méléagre, dans laquelle le poète-compilateur dit « entrelacer » (ἐμπλέξας) les épigrammes de poètes variés comme les différentes fleurs d'une couronne (*AP* IV, 1, 5) [34]. Peut-on toutefois rattacher cette *catena* à une idée préexistante, voire à un modèle précis ?

Le terme *catena* peut évoquer la mise en série d'éléments (*TLL* III, 606, 50 sq. s. v. *catena* II : i. q. *series*), plus particulièrement dans une idée de continuité, de progression ou de causalité établie d'un élément à l'autre. Nous lisons ainsi chez Aulu-Gelle (VII, 2, 1) :

> Fatum est, inquit, sempiterna quaedam et indeclinabilis series rerum et catena uoluens semetipsa sese et inplicans per aeternos consequentiae ordines, ex quibus apta nexaque est.

Le destin, dit-il, est la succession éternelle et immuable des choses, une chaîne se déroulant et se nouant elle-même à travers les interminables successions qu'implique le principe de conséquence ; ces successions la forment et la nouent.

Il en va de même pour un raisonnement mené selon un enchaînement d'idées : par exemple, les suites de déductions forment des chaînes insolubles chez Quint. 14, 32[35] ; les questions et les arguments successifs forment une *catena* inextricable chez Augustin, *Ep*. 43, 5[36]. Toutefois il faut surtout noter

[33] Voir les comptes-rendus de VAN SICKLE (2005) ; HOLZBERG (2003) ; DEHON (2003) ; comparer toutefois l'avis plus réservé de FRY (2007).

[34] Sur cet entrelacement d'épigrammes, voir HÖSCHELE (2009), pp. 100-102. Plus généralement sur l'arrangement des poèmes à l'intérieur des livres de Méléagre, voir GUTZWILLER (1998), pp. 227-322.

[35] *Quae adprensa Graeci magis – nam hoc solum peius nobis faciunt – in catenas ligant et inexplicabili serie conectunt et indubitata colligunt et probant confessa et se antiquis per hoc similes uocant, deinde interrogati numquam respondebunt quem imitentur.*

[36] (…) *et tamen uiri grauissimi ab infinitis quaestionibus catena quadam inexplicabili sese nectentibus suum temperare arbitrium maluerunt (…).*

que deux figures rhétoriques, très similaires entre elles, sont décrites comme des *catenae* noueuses par les théoriciens latins. La première est celle de l'ἐπιπλοκή (« tressage, entrelacement »), commentée par Rutilius Lupus au I^er^ siècle de notre ère (I, 13) :

> In hoc ex prima sententia secunda oritur, ex secunda tertia, atque ita deinceps complures. Nam quem ad modum catena multi inter se circuli coniuncti uinciuntur, sic huius schematis utilitate complures sententiae inter se connexae continentur.

Dans l'ἐπιπλοκή, d'un premier énoncé en naît un deuxième, du deuxième un troisième et ainsi de suite. Au sein d'une chaîne, de nombreux maillons sont noués, liés les uns aux autres ; de la même manière, à travers cette figure, de multiples idées sont unies et rattachées entre elles.

Si l'ἐπιπλοκή désigne surtout l'enchaînement des arguments et des idées, elle implique généralement, dans sa mise en forme, une série de reprises lexicales. Lupus exemplifie ainsi cette figure :

> Nam cui praesto est sua uoluntas, industria sit necesse est ; industriam uero scientia consequitur ; ex scientia copia et facultas ingenii nascitur ; ex qua facultate uarie et facile felicitas laudis oritur[37].

Celui qui a la volonté, il faut qu'il ait l'assiduité ; or l'assiduité engendre le savoir ; du savoir naissent l'abondance et la facilité dans l'invention ; de cette facilité provient aisément, et de diverses manières, une louange heureuse.

La seconde figure est nommée *climax* ; elle partage le schéma logique de l'ἐπιπλοκή (de type A… B / B… C / C… D), mais s'en distingue par la nécessité d'un enchérissement aboutissant à un paroxysme[38]. Or Isidore de Séville (VI^e^ siècle) nomme aussi cette figure *catena* (*Etym*. II, 21, 4) :

> Climax est gradatio, cum ab eo, quo sensus superior terminatur, inferior incipit (…), ut est illud Africani : « ex innocentia nascitur dignitas, ex dignitate honor, ex honore imperium, ex imperio libertas ». Hanc figuram nonnulli catenam appellant, propter quod aliud in alio quasi nectitur nomine, atque ita res plures in geminatione uerborum trahuntur.

Le climax *est une gradation dans laquelle chaque phrase commence par la fin de celle qui la précède (…), comme dans cet exemple d'Africanus : « de l'innocence naît la dignité, de la dignité l'honneur, de l'honneur le pouvoir, du pouvoir la liberté ». Certains appellent cette figure la « chaîne », parce chaque nom y est pour ainsi dire noué au suivant, et le redoublement des mots permet d'intégrer plusieurs sujets.*

En élaborant la succession de ses *Aenigmata*, Symposius pourrait avoir transposé à l'échelle de son recueil le principe de l'ἐπιπλοκή ou du *climax* : sa succession d'énigmes, conçue elle aussi comme une *catena*, est régie par un principe d'associations logiques et intègre également, bien qu'à travers des modalités variées, un jeu de reprises lexicales. Il nous faut cependant comparer à la chaîne de

[37] À une époque proche de celle de Symposius, le *Carmen de figuris uel schematibus*, qui traduit ἐπιπλοκή par *conexio*, manifeste un même principe de reprises lexicales (vv. 64-66 D'Angelo) *: ΕΠΙΠΛΟΚΗ : Fit conexio, posterius si necto priori :* / *« cum sensi, dixi ; cum dixissem, inde suasi ;* / *cum suasissem, abii ; simul atque abii, indupetraui »*.

[38] Sur le *climax* et les figures assimilées, voir LAUSBERG (1963), pp. 84-85. Voir aussi *Rhet*. *Her*. IV, 34 ; Quint. *Inst*. IX, 3, 54 ; Diom. *Ars* II, *GL* I, 448, 12-29.

Symposius une autre *catena*, cette fois-ci poétique : celle qui régit la première section du *Technopaegnion* d'Ausone[39]. En effet, dans cette première section uniquement, le monosyllabe clôturant un vers est invariablement repris en ouverture du vers suivant où il génère une idée nouvelle (XXV, 3 Green = III Di Giovine) :

Res hominum fragiles alit et regit et perimit **fors**,
fors dubia aeternumque labans, quam blanda fouet **spes**,
spes nullo finita aeuo, cui terminus est **mors**,
mors auida, inferna mergit caligine quam **nox**,
nox obitura uicem, remeauerit aurea cum **lux**,
lux dono concessa deum, cui praeuius est **Sol**,
Sol cui nec furto in Veneris latet armipotens **Mars**,
Mars nullo de patre satus, quem Thraessa colit **gens**,
gens infrena uirum, quibus in scelus omne ruit **fas** ;
fas hominem mactare sacris : ferus iste loci **mos**,
mos ferus audacis populi, quem nulla tenet **lex**,
lex naturali quam condidit imperio **ius**,
ius genitum pietate hominum, ius certa dei **mens**,
mens quae caelesti sensu rigat emeritum **cor**,
cor uegetum, mundi instar habens, animae uigor ac **uis** ;
uis tamen hic nulla est : tantum est iocus et nihili **res**.

Les choses humaines, fragiles, sont nourries, dirigées, détruites par le sort ; ce sort instable, à jamais vacillant, se blottit dans les caresses de l'espoir ; l'espoir, qui perdure en tout âge, a pour terme la mort ; la mort avide, c'est dans l'obscurité infernale que l'engloutit la nuit ; la nuit à son tour mourra, quand sera revenue la lumière ; la lumière, léguée en don par les dieux, est précédée par le Soleil ; au Soleil n'échappe pas même l'adultère de Vénus et du belliqueux Mars ; Mars est engendré sans le concours d'un père et vénéré par la race trace ; c'est une race sauvage d'hommes, précipitée dans le crime par la divine règle ; leur règle est de sacrifier l'humain aux dieux : voici de ce lieu la cruelle coutume ; c'est la coutume cruelle d'un peuple audacieux que ne gouverne aucune loi ; la loi est fondée par l'autorité naturelle du droit ; le droit est né de la piété des hommes, il est l'émanation de la divine intelligence ; cette intelligence imprègne le méritant de sentiments célestes, elle en imprègne son cœur ; un cœur vif, qui a la forme du monde, est la vigueur de l'âme et sa force ; la force n'a pourtant ici pas lieu d'être : ce n'est qu'un jeu, c'est peu de choses.

Ausone ne nomme pas explicitement la figure de l'ἐπιπλοκή pour expliquer cette construction. Mais dans sa préface adressée à Pacatus[40] (XXV, 1, 3-7 Green = II, 4-8 Di Giovine), il définit ainsi son poème :

> Quae lecturus es monosyllaba sunt, quasi quaedam puncta sermonum ; in quibus nullus facundiae locus est, sensuum nulla conceptio, propositio, redditio, conclusio aliaque sophistica, quae in uno uersu esse non possunt ; sed cohaerent ita, ut circuli catenarum separati.

Ce que tu es sur le point de lire consiste en des [vers délimités par des] monosyllabes, pour ainsi dire des tranches de discours, dans lesquels il n'y a aucune place pour l'éloquence, aucune articulation des

[39] Voir DRÄGER (2015), pp. 252-263 ; COMBEAUD (2010), p. 708 ; DI GIOVINE (1996), pp. 96-97 ; GREEN (1991), p. 585.
[40] Sur les différentes préfaces du *Technopaegnion* et les différents destinataires de l'œuvre, voir DI GIOVINE (1996), pp. 48-55 ; 87-88 ; 93. Voir aussi POLARA (2001). La préface XXV, 1, 3-7 Green adressée à Pacatus ne définit que la section du *Technopaegnion* étudiée ici, et non l'ensemble de l'ouvrage.

phrases en propositio*,* redditio*,* conclusio *et autres tours rhétoriques – ceux-ci ne peuvent tenir en un seul vers. Mais ils sont attachés les uns aux autres, comme le sont les maillons distincts des chaînes*.

L'interprétation de plusieurs points de ce passage fait débat : si l'on s'accorde à considérer *monosyllaba* dans un emploi synecdotique[41], il n'y a pas de consensus sur le sens à donner à *puncta*, compris par certains comme des « signes de ponctuation »[42] ; à *sensuum conceptio*[43] ; à *propositio, redditio, conclusio*, parfois assimilés aux trois parties formant la figure de l'épichérème (sorte de syllogisme composé d'une *propositio,* d'une *assumptio* et d'une *conclusio* : voir Cassiod. *Inst*. II, 2, 15)[44] ; à *sophistica*, que nous ne devons pas accepter comme péjoratif ici, mais comme simple équivalent de *rhetorica*[45]. Ces difficultés ne nous empêchent toutefois pas de comprendre l'analogie de la chaîne établie par Ausone. L'auteur, en effet, ne poursuit pas le développement d'un même sujet sur l'ensemble du texte ; à l'exception notable des vers 9-11, qui prolongent la description du peuple thrace, chaque vers forme une unité de sens et peut être considéré indépendamment du reste du poème (en ce sens, *puncta sermonum* : « tranches de discours »). Toutefois, à travers la reprise systématique de monosyllabes en début et en fin d'hexamètre, ces vers autonomes trouvent une cohésion, formant ainsi un texte unifié et suivi dont ils ne peuvent être extirpés sans briser la continuité de l'ensemble. C'est de la même manière que des *circuli*, tout en restant distincts les uns des autres (*separati*), sont liés les uns aux autres pour former une chaîne unique (Ausone dit aussi de ce poème en XXV, 2, 6 Green : *inconexa* [*res*], *et implicatur*). Le monosyllabe employé en clôture d'un vers et en ouverture du vers suivant pourrait alors être considéré comme une charnière[46] ou un nœud joignant deux maillons. Il est enfin important de remarquer que la chaîne textuelle d'Ausone est circulaire, puisque l'emploi de *res* dans l'ouverture et la clôture du poème referme la *catena* sur elle-même.

Certes, la *catena* de Symposius est construite selon des modalités sensiblement différentes. Chez Ausone, les vers forment les *circuli* de la chaîne ; chez notre poète, ce sont les énigmes, elles-mêmes poèmes de trois vers, qui jouent le rôle d'*anuli*. Sur le plan formel, la chaîne des *Aenigmata* apparaît bien moins rigide que celle d'Ausone : la transition thématique d'un maillon au suivant n'y est pas

[41] Sur l'emploi synecdotique de *monosyllaba*, nous rejoignons les avis de LORIMER (1940), p. 78 et DI GIOVINE (1996), p. 94 ; voir *TLL* VIII, 1429, 49-53, s. v. *monosyllabus* B, citant spécifiquement ce passage d'Ausone : *monosyllaba (i. uersus monosyllabo desinentes)*.

[42] C'est l'avis de LORIMER (1940), pp. 78-79, avec Diom. *GL* I, 437, 24, reprise par GREEN (1991), p. 585. Notre traduction, à l'inverse, suit l'avis de DI GIOVINE (1996), pp. 94-95.

[43] Comparer GREEN (1991), p. 585 : « articulation of ideas » ; DI GIOVINE (1996), p. 95 : « complesso di periodi, articolazione di frasi ».

[44] Le rapprochement est fait par GREEN (1991), p. 585. Voir l'avis contraire de DI GIOVINE (1996), pp. 95-96 : « *propositio* sarà l''enunciato', parte del discorso (…), cui responde la *redditio* (=ἀπόδοσις (…)), 'secondo termine' in una similitudine (cfr. Quint. *Inst*. 8, 3, 79 sg. (…)); quanto a *conclusio* (…), può valere o come 'parte conculsiva del discorso' (…), equivalente alla *peroratio*, oppure come 'parte conclusiva del periodo' (…).

[45] Nous suivons l'avis de GREEN (1991), p. 585, repris par DI GIOVINE (1996), p. 96. Comparer l'emploi de *sophisticus* chez Auson. XXV, 2, 8-9 Green = I, 8-9 Di Giovine ; XXVII, 12, 16 Green.

[46] Voir DI GIOVINE (1996), p. 97.

systématiquement introduite par une stricte reprise lexicale, car les liens verbaux y sont plus variés et ne sont pas délimités rigoureusement dans l'espace du poème. La *catena* d'Ausone et celle de Symposius ont toutefois en commun de reposer sur une succession de glissements thématiques et sur une idée d'intrication des éléments textuels. Dès lors, chez Symposius, chaque énigme-maillon, même pourvue d'un sens autonome, ne peut être retranchée de la chaîne sans briser la cohésion de l'ensemble, similairement aux vers-maillons d'Ausone. Enfin, la chaîne de Symposius pourrait comme celle d'Ausone avoir été construite circulairement : « la collection présente une structure qui semble rapporter le début et la fin à l'œuvre elle-même : aux instruments de la production littéraire, stylet et calame évoqués au début, correspond le *monumentum* de la pièce finale[47] ». Selon Sebo, cette composition annulaire est confirmée par un lien sonore établi entre les *lemmata* de 1 et 100 : « *Monumentum* completes the circle by forming a half rhyme with *Graphium* and so the collection loops back upon itself[48] ». Le lien sonore n'est certes pas des plus flagrants ici, à plus forte raison si nous considérons que le *-m* final ne se prononçait plus à l'époque ; mais en tant qu'éléments graphiques, les lettres *-um* exploitent un effet observable dans la connexion d'autres *lemmata* (voir par exemple les terminaisons de 16 *Tinea,* 17 *Aranea,* 18 *Coclea* ; 22 *Formica,* 23 *Musca* ; 82 *Conditum,* 83 *Vinum in acetum conuersum,* 84 *Malum*), et peuvent effectivement appuyer la *Ringkomposition*.

Les chaînes d'Ausone et de Symposius peuvent donc être observées parallèlement, même s'il reste difficile de déterminer si le second a délibérément conçu sa *catena* structurelle comme une variation de celle du premier : il pourrait bien sûr l'avoir créée indépendamment, en s'inspirant des *catenae* que sont l'ἐπιπλοκή et le *climax*, ou plus simplement à partir d'un sens particulier de *catena* (= *series*). Néanmoins il est généralement accepté que le *Griphus ternarii numeri* d'Ausone a influencé Symposius et il n'est pas improbable que le *Technopaegnion* ait lui aussi été une source d'inspiration pour notre poète. Cette dernière œuvre n'est en effet pas dépourvue d'une certaine dimension énigmatique : ainsi la section dénommée *Per interrogationem et responsionem* (XXV, 13 Green = XI Di Giovine) représente une série de questions posées vers après vers et dont les réponses sont données par les monosyllabes finaux. Par ailleurs, le texte exploite en plusieurs endroits une matière grammaticale (en particulier dans les sections finales : *De litteris monosyllabis Graecis ac Latinis* et *Grammaticomastix*, XXV, 14-15 Green = XII-XIII Di Giovine) qui, comme nous le verrons au cours de nos investigations, rejoint certaines des préoccupations de Symposius. Nous pouvons par exemple établir un parallèle entre la description de la lettre B chez Auson. XXV, 14, 13 Green (*diuiduum betae monosyllabon Italicum B*) et celle d'*Aenig*. 42, 1 (*tota uocor Graece, sed non sum tota Latine*). Si la *catena* du *Technopaegnion* a bien été une source d'inspiration directe pour Symposius, nous devons alors affiner

[47] SMOLAK (1993), p. 286. Voir aussi LEARY (2014), pp. 14 ; 248 ; SEBO (2013), p. 190 ; BERGAMIN (2005), p. XXXIII.
[48] SEBO (2013), p. 190.

notre datation des *Aenigmata* en considérant l'œuvre postérieure à 390 (date attribuée par Di Giovine et Dräger à la préface d'Ausone adressée à Pacatus).

Dans tous les cas, il semble que Symposius ait, par sa *Catena* autoréflexive, mêlé deux images poétiques du nœud, bien attestées avant lui, mais restées jusque-là indépendantes : celle du nœud énigmatique et celle de l'enchaînement noueux du discours. L'énoncé irrésolu de l'énigme s'inscrit ainsi de manière inextricable dans le fil lui-même intriqué de l'ouvrage.

Permettons-nous une dernière remarque. Au cours de notre analyse du poème 5, nous n'avons pas évoqué l'interprétation de Bergamin. Celle-ci voit dans *Catena* une image de la mort : « il primo [livello di significato] si riferisce letteralmente alla catena (con un'apparente contraddizione creata dalla descrizione di un oggetto che lega ed è a sua volta legato), il secondo è costituito dall'allusione all'immagine della catena in ceppi (v. 3 *nec sum tamen ipsa soluta*), che è, nella coeva letteratura cristiana, immagine della morte (*solui* è parola chiave per il suo valore traslato 'faccio morire') vinta per mezzo del sacrificio di Cristo (…)[49] ». Dans l'absolu, cette interprétation n'est pas exclue par la nôtre. On notera cependant qu'au-delà du problème de l'univers référentiel chrétien, Bergamin fait intervenir un sens de *soluere* qui est externe à Symposius, là où notre analyse souligne au contraire une connexion entre différentes occurrences du verbe à l'intérieur du livre. Notre interprétation de nature métapoétique nous semble, du reste, plus facilement justifiable en début d'ouvrage, à une relative proximité de la *Praefatio* et de l'énigme métalittéraire *Graphium* (1).

Nous en sommes donc déjà à nous demander si une énigme peut avoir plus d'une solution alternative, alors que nous n'avons même pas encore terminé de démontrer qu'elle pouvait en avoir une. Notre analyse du poème 55 (*Acus*) va à présent nous permettre d'ancrer ce questionnement fondamental dans le texte même de Symposius.

[49] BERGAMIN (2005), p. 86, avec Ambr. *Hymn*. 7, 25 ; Ennod. *Carm*. I, 16, 13 ; Prud. *Cath*. II, 45 sq.

II.A.3. *Aenig*. 55 : renouer avec l'énigme

II.A.3.a. *Perspectives intratextuelles*

Nous avons défendu que dans *Catena* (5), c'était la polysémie du verbe *soluere*, signifiant à la fois « délier » et « résoudre », qui permettait à Symposius de construire le second niveau de signification de l'énigme. Or, dans le reste du livre, ce verbe ne réapparaîtra qu'en une seule occasion, à savoir dans l'énigme *Acus* (55)[1]. Ce poème cultive les résonnances avec *Catena* et nous pouvons soutenir que l'auteur a porté un soin particulier à la connexion des trois occurrences du verbe *soluere* au sein de son ouvrage, en établissant un jeu de résonnances formelles qui relie successivement *Praef*. 10 à *Aenig*. 5, puis *Aenig*. 5 à *Aenig*. 55 :

> [55] ACVS
> Longa sed exilis, tenui producta metallo,
> mollia duco leui comitantia uincula ferro.
> Et faciem laesis et nexum reddo solutis.

AIGUILLE. Longue mais mince, d'un métal finement étiré, je file de souples liens qui suivent mon fer léger. Je rends son aspect à ce qui a été déchiré et son nœud à ce qui a été délié.

Outre la thématique générale du nœud, le poème 55 partage avec *Aenig*. 5 des liens lexicaux et formels : *nexa*/*nexum* (5, 1/55, 3) et *nec sum*/*nexum* (5, 3/55,3) ; *ferro*/*ferro* (5, 1/55, 2) ; *uincior… uincio uincta*/*uincula* (5, 2/55, 2) ; *soluta*/*solutis* (5, 3/55, 3) ; les constructions des vers finaux *et… nec*/*et… et* (5, 3/55, 3). La structure entrelacée du vers 55, 2 (*mollia*… leui… *uincula*… ferro) est observée par Leary comme une expression textuelle du principe du nœud[2] ; un effet similaire était déjà présent dans l'énigme 5, comme nous l'avons relevé. Cette connexion établie sur les plans thématique et formel entre les épigrammes *Catena* et *Acus* peut-elle alors être révélatrice d'un autre parallélisme à établir à un niveau métaphorique, et plus spécifiquement métapoétique ? On se demandera encore si, dans un recueil comportant cent poèmes, la distance parfaite de cinquante épigrammes séparant *Catena* et *Acus* pourrait avoir quelque chose de significatif et appuyer le lien entre les deux épigrammes ; toutefois, comme on l'a vu, il est difficile de déceler un plan de correspondances régulier derrière ce type de connexions. En l'état, nous n'en tirerons aucune conclusion.

Prise au premier degré, l'activité de l'*acus* de Symposius est liée au textile : cette aiguille forme des liens (*duco… uincula*, v. 2) et des nœuds (*nexum reddo*, v. 3). Or, si nous supposons derrière ceux-ci des métaphores de l'énigme, comme nous l'avons fait dans *Catena*, nous pouvons interpréter l'activité de l'aiguille comme une image de la composition d'énigmes à laquelle s'adonne le poète. L'*acus*, en tant

[1] Plus généralement sur cette énigme, voir LEARY (2014), pp. 162-163 ; BERGAMIN (2005), pp. 153-154 ; PAVLOVSKIS (1988), p. 223 ; OHL (1928), pp. 86-97.
[2] Voir LEARY (2014), p. 163.

qu'outil propre à la formation de nœuds, deviendrait ici l'instrument d'écriture adapté au genre énigmatique. L'épigramme 55 peut alors être interprétée comme une définition poétique nous renseignant d'une part sur la portée ludique du recueil, d'autre part sur un idéal esthétique.

En effet, si nous considérons toujours l'ambivalence du verbe *soluere*, l'hémistiche final du poème répond alors spécifiquement à notre problématique : en indiquant rendre son « nœud » à ce qui a été « délié » (*nexum reddo solutis*), l'*acus* de Symposius dit simultanément donner « une [nouvelle] énigme » à ce qui a déjà été « résolu ». Observée dans la perspective d'une œuvre où les énigmes se présentent d'emblée résolues par les *lemmata* qui les précèdent, cette phrase rend possible la coexistence de solutions alternatives et en légitime la recherche. L'énigme *Acus* a donc elle-même pour solution alternative « l'instrument d'écriture de Symposius », dont les nœuds sont alors des poèmes énigmatiques. En tant qu'objet long, fin et en fer, cet instrument d'écriture pourrait donc devenir, très concrètement, un stylet (ou, pour reprendre la terminologie de l'auteur, un *graphium*)[3]. Cette interprétation nous invite à commenter a posteriori un détail du poème *Catena* : en effet, la chaîne y était liée « par le fer » (5, 1 : *nexa ligor ferro*). Or, dans notre analyse métapoétique de l'énigme 5, ce point ne trouvait pas de signification particulière ; nous pouvons désormais expliquer que la *catena* (textuelle) de Symposius est nouée (i. e. écrite) par l'*acus* ferreux (i. e. stylet) du poète.

En justifiant la présence de plusieurs niveaux de signification au sein des énigmes, cette analyse rejoint celle que Bergamin faisait du poème *Graphium* (1) ; la ressemblance visuelle des deux objets pourrait d'ailleurs faciliter le rapprochement. De plus, si nous visualisons parallèlement ces deux outils, il devient intéressant de relever que l'*acus*, qui est étymologiquement lié à *acumen* (« pointe »)[4], ne reflète qu'un seul côté du stylet, à savoir celui qui, selon Bergamin, représente le niveau « non évident » (*non planus*) de l'énigme. On pourra dès lors se demander si *acus*, par rapprochement étymologique, ne renvoie pas aussi à la nature « pointue », c'est-à-dire ardue, des énigmes et aux qualités intellectuelles nécessaires à leur résolution, à savoir l'*acumen* au sens de *mens acuta* : comparer August. *Ench*. 7 (*nec quaestio nodosissima, quae homines acutissimos academicos torsit, nunc mihi enodanda suscepta est*) ; *Doct*. 4, 23 (*in quocumque autem genere aliqua quaestionum uincla soluenda sunt, acumine opus est*). Il ne semble pas que le mot *acus* lui-même ait été lié, en dehors de Symposius, à la résolution d'énigmes, mais nous pouvons éventuellement relever l'expression *tangere*

[3] En ce sens, le fer léger de l'*acus* en 55, 2 pourrait éventuellement faire écho à celui des *Graphiaria* de Martial dans les *Apophoreta* (XIV, 21 : *GRAPHIARIVM. Haec tibi erunt armata suo graphiaria ferro : / si puero dones, non leue munus erit*).

[4] Paul. Fest. 24 : *acies, acumen, acus et acuere dicuntur ab* ἀκόνη, *quam Latine dicimus cotem*.

acu (*OLD* s. v. *acus* 1b : « to be exactly right, hit the nail on the head »), dont l'unique occurrence fait suite à un jeu de lettres quasi énigmatique chez Plaute (*Rud*. 1304-1306)[5] :

> [LA.] Vt ualeas ? [GR.] Quid tu ? Num medicus quaeso's ?
> [LA.] Immo edepol una littera plus sum quam medicus. [GR.] Tum tu mendicus es ? [LA.] Tetigisti acu.

*Comment vas-tu ? – Quoi, tu es médecin [*medicus*], c'est ça ? – Ah non, je suis une lettre de plus que médecin. – Tu es mendiant [*mendicus*], alors ? – Tu as mis le doigt dessus.*

La diffusion de l'expression *tangere acu* n'est certes pas attestée au-delà de Plaute, mais il ne nous paraît pas impossible de lire l'épigramme *Acus* comme une invitation, pour le *lector*, à faire preuve d'ingéniosité et de précision pour *tangere acu* les solutions alternatives des énigmes. Toutefois, cette épigramme métapoétique ne se limite pas à la définition de principes ludiques ; elle implique aussi un discours d'ordre esthétique et générique qui ne se dévoile qu'à la lumière de précédents littéraires.

II.A.3.b. *Perspectives intertextuelles*

Quelques textes antiques décrivent le travail de l'*acus* dans des termes propres à l'écriture, soit parce qu'il s'agit de broder des lettres sur un tissu[6], soit parce que le verbe *scribere* est utilisé dans une acception étendue (*OLD* 1b, « to represent by lines, draw or likeness of »)[7]. Ces passages ne rejoignent pas directement notre analyse. Néanmoins, plus généralement, considérer un stylet derrière l'*acus* et un écrit poético-énigmatique derrière les *uincula* nous renvoie à une métaphore littéraire célèbre : celle qui, derrière le textile, montre le texte. Cette image ancienne, peut-être préfigurée, déjà, par l'association récurrente du tissage et du chant chez Homère[8], est attestée dès les lyriques grecs[9] et sera prisée des Alexandrins ; c'est vraisemblablement sous l'influence de ceux-ci qu'elle deviendra

[5] Sur cette expression, voir MARX (1928), p. 223.
[6] C'est le cas en Mart. IX, 12 (13), 3-4, où l'on brode le nom *Earinus* sur un tissu : *nomen (…) / quod Cytherea sua scribere gaudet acu* (« un nom que Cythérée se réjouit d'inscrire de son aiguille »). Dans un tel contexte, selon HENRIKSÉN (2012), pp. 67-68, « *scribere* may seem to be a verb natural enough to be used ».
[7] Par exemple dans Sil. XIV, 659-660 : *scribuntur acu*. Le fait est occasionnellement attesté en grec : voir par exemple Ar. *Ra*. 938 (γράφουσιν).
[8] Voir SNYDER (1981), p. 193-194, avec Hom. *Od*. V, 59-62 ; X, 220-23 ; 226-228 ; 254-255 ; plus généralement, SCHIED & SVENBRO (2003), pp. 93 sq. D'autres défendent plus ouvertement la présence, au sein de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, de mises en abîme textiles du chant homérique : ainsi Hélène tissant les combats de la guerre de Troie (*Il*. III, 125-128) peut déjà être perçue comme une image de la composition poétique. Voir GALAND-HALLYN (1994), pp. 64-65 ; KENNEDY (1986).
[9] Voir ASSAËL (2002), pp. 156-161 ; NÜNLIST (1998), pp. 110-118, avec notamment Pi. *O*. 6, 85-87 ; *P*. 12, 6-10 ; fr. 52c. 12.

récurrente dans la littérature latine classique[10] où elle perdurera jusqu'à l'Antiquité tardive[11]. Si la relation entre composition poétique et travail textile est parfois énoncée clairement (Hor. *Epist*. II, 1, 225 : *tenui deducta poemata filo* ; Colum. X, 227 : *et secum gracili connectere carmina filo*), elle demeure « rarement explicite et demande souvent à être établie par l'interprétation[12] ». Chez Symposius, la métaphore textile de l'écriture est rendue d'autant plus légitime par la préexistence d'une association entre énigme et nœud ; et son caractère implicite se justifie pleinement dans la perspective d'un jeu dont l'intérêt repose sur la cohabitation de plusieurs niveaux de signification.

Une fois observée une relation entre les domaines textile et textuel dans l'énigme *Acus*, les adjectifs *exilis*, *tenuis*, *mollis*, *leuis* et, en opposition, *longa* trouvent une nouvelle résonnance. En effet, interprétés à travers le prisme de la critique littéraire de tradition alexandrine, que Catulle puis les Augustéens se sont appropriée, ces termes nous renvoient à l'idéal poétique de la λεπτότης, ou *tenuitas*/*subtilitas* en latin (« finesse, minceur » mais aussi « raffinement »)[13], dont on peut synthétiser ainsi les principes fondamentaux : refus de la longueur en tant que critère de qualité ; valorisation d'un travail d'écriture ciselé et peaufiné par la τέχνη/*ars*, plutôt que déversé sous l'inspiration spontanée (d'où un style expurgé mais savant ou chaque mot, chargé de sens et de résonnances, compte) ; dans le choix des sujets, prédilection pour les épisodes particuliers ou originaux, avec un goût pour les descriptions miniaturistes, au détriment des narrations exhaustives et continues.

Dans les textes où se dessinent (explicitement ou implicitement) les principes de la λεπτότης/*tenuitas*, le vocabulaire renvoie généralement à un jeu de contraste et d'échelle confrontant le lourd au léger, le long au court, l'épais au fin (ou à l'étroit), le bruyant au frêle. Ce vocabulaire doit beaucoup à Callimaque, et en particulier au texte considéré comme le principal manifeste sur la question : la *Réponse aux Telchines* du premier livre des *Aitia* (fr. 1 Pfeiffer)[14], où le poète défend l'idéal d'une

[10] Voir SCHEIDEGGER LÄMMLE (2015) ; SCHIED & SVENBRO (2003), pp. 93-123 ; DEREMETZ (1995), pp. 52-59 et *passim*, avec référence à Catul. 64 ; Verg. *Ecl*. VI et X ; *G*. II, 45-46 ; Hor. *Carm*. I, 26 ; Ov. *Met*. VI, 1-145 et 576-583, sur lequel s'attarde aussi SEGAL (1994), pp. 264-268 ; Tib. II, 1, 59-66 ; Prop. III, 3, 35-36. La métaphore se rencontre également chez les rhéteurs : voir GALAND-HALLYN (1994), p. 154, citant notamment Cic. *Q. fr.* III, 5 (*texebatur opus*) ; *Fam*. IX, 21, 1 (*epistulas (…) uerbis texere*) ; *Cael*. 18 ; *Rep*. I, 16, 263 ; *Leg*. I, 9 ; Quint. *Inst*. IX, 4, 17 ; 127 ; XII, 10, 75-76.

[11] Voir par exemple Auson. *Mos*. 396-398, avec le commentaire de DRÄGER (2016), pp. 533-534 : *mollia subtili nebunt mihi carmina filo* / *Pierides tenuique aptas subtemine telas* / *percurrent : dabitur nostris quoque purpura fusis* ; *Prof*. 5, 10-12 : *epos ligasti metricum, ut nullus aeque (…) orationem texeret* ; *Techn*. 1 : *et simul ludicrum opusculum texui, ordiri maiuscula solitus* ; Prosp. *Epigr*. I, *praef*. 4. La métaphore se trouve aussi, entre autres, chez Optatien Porphyre – voir BAŽIL (2017) – et chez Venance Fortunat, *Carm*. V, 6a ; cf. II.B.11.

[12] DEREMETZ (1995), p. 59. Voir similairement SCHIED & SVENBRO (2003), p. 110.

[13] Sur le concept de λεπτότης/*tenuitas* littéraire, voir dernièrement la synthèse de SQUIRE (2016), pp. 185-187 ; PORTER (2011) ; ASPER (1997), en particulier pp. 135-208.

[14] Sur ce passage définissant l'idéal callimachéen, voir le commentaire de HARDER (2012), pp. 6-87 ; FANTUZZI & HUNTER (2004), pp. 66-76. Sur les implications poétiques (en partie négatives) du mot λεπτός avant Callimaque, notamment dans l'épisode précurseur de la « pesée » des tragédies d'Eschyle et d'Euripide chez Aristophane (*Ra*. 939-944 ; 1365 sq.), voir VAN TRESS (2004), pp. 43-55.

Μοῦσαν… λεπταλέην (v. 24), et où les termes καθέλκει (v. 9), μακρήν (v. 10), μεγάλη (v. 12), πάχιστον (v. 23) ou οὐλ[α]χύς (v. 32) contribuent à définir le débat poétique[15]. À la même époque, Aratos est vraisemblablement lui aussi partisan de cet idéal : le débat y est moins explicite, mais le terme λεπτός y demeure central (« he uses it throughout the *Phaenomena* to mark his preference for (star) constellations that are less conspicuous but more significant[16] ») ; Callimaque lui-même qualifiera les *Phénomènes* de λεπταί / ῥήσιες (*Epig*. 27, 3-4). Callimaque, Aratos et d'autres poètes hellénistiques imprégneront ensuite la réflexion littéraire des latins d'époque classique[17] qui en traduiront le lexique : on note ainsi une fréquente portée (méta)poétique dans leur emploi des termes *tenuis*, *gracilis*, *leuis*, *mollis*, *exiguus* ou plus simplement *paruus*[18] (il y a là, par ailleurs, une certaine convergence avec le lexique de la critique stylistique issue du milieu oratoire[19]). Au-delà des jugements de style, l'idéal de la *tenuitas* s'étendra plus ouvertement, à Rome, aux questions de genre[20], distinguant ceux qui sont liés à la *leuitas* (élégie, épigramme) de ceux qui impliquent la *grauitas* (épopée, tragédie)[21]. Martial, malgré une rhétorique parfois anti-callimachéenne, notamment sur la question du choix des sujets[22], conserve pourtant la même terminologie dans ses discussions littéraires[23]. L'emploi d'un tel vocabulaire « callimachéen » dans les discours stylistiques ou (méta)poétiques perdure jusqu'à

[15] Sur la portée poétique de chacun de ces termes, voir le commentaire de HARDER (2012) *ad loc*.

[16] HANSES (2014), p. 610 ; sur la définition problématique de la λεπτότης aratéenne, p. 610, n. 4, et la bibliographie proposée.

[17] Sur l'appropriation de Callimaque à Rome, voir BARCHIESI (2011) ; KNOX (2007), p. 156 ; HUNTER (2006) ; ARKINS (1988) ; CLAUSEN (1964). Les études de cas spécifiques ne manquent pas. Chez Catulle, voir par exemple HÖSCHELE (2009b) ; chez Virgile, KARAKASIS (2011), pp. 72-86 ; SCHMIDT (1972), pp. 19-31 ; chez Properce, COUTELLE (2005), pp. 468-473 ; chez Ovide, KIRSTEIN (2019) ; WILLIAMS (1991).
Sur les traductions et adaptations latines des *Phénomènes* d'Aratos, voir DEHON (2003b) et GEE (2000), pp. 126-153 ; sur la réélaboration ou la réappropriation de *technopaignia* aratéens par différents poètes latins, voir notamment KRONENBERG (2018b) ; CASTELLETTI (2014) et (2012) ; KATZ (2008).

[18] En ce sens, voir l'emploi de *tenuis* dans Verg. *Ecl*. VI, 8 ; Hor. *Carm*. I, 6, 9 ; II, 16, 38 ; *Ep*. II, 1, 225 ; *Ars* 46 ; Prop. III, 1, 8 ; *Culex* 2 et 35 ; *gracilis* dans Prop. II, 13, 3 ; Colum. X, 227 ; *Culex*, 1 ; *leuis* dans Cinna fr. 11, 3 ; Colum. X, 225 ; *mollis* dans Hor. *Sat*. I, 10, 44 ; Ov. *Pont*. IV, 16, 32 ; *exiguus* dans Hor. *Ars* 77 ; Prop. III, 9, 37 ; IV, 1, 59 ; *paruus* dans Catul. 95, 9 ; Hor. *Carm*. IV, 2, 31 ; 15, 3 ; Prop. III, 1, 11 ; 3, 5 ; IV, 1, 58. Sur l'usage de ces termes dans des discussions poétiques ou métapoétiques, voir par exemple KNOX (2007), p. 157 ; CLAUSS (1995), pp. 241 ; 243 ; FREIS (1993), pp. 368-371 ; CLAUSEN (1964), p. 194.

[19] Voir KEITH (1999).

[20] La place de la question du genre dans la réflexion poétique de Callimaque est discutée : CAMERON (1995) a attaqué l'idée, alors répandue, que l'auteur ait rejeté l'épopée en tant que genre et que les poètes augustéens se soient positionnés, à sa suite, dans la même polémique. Selon Cameron, le discours critique de Callimaque porte surtout sur les principes à appliquer à l'élégie, non sur une opposition entre celle-ci et l'épopée.

[21] Voir par exemple, dans les *Amours* d'Ovide, l'opposition entre le *graui numero* de l'épopée et les *numeris leuioribus* de l'élégie (I, 1) ; ou entre la *grauibus uerbis… Tragoedia* et la *leuis Elegia* (III, 1). Comparer *Met*. X, 150 (*cecini plectro grauiore Gigantas*) ; *Trist*. II, 423 (*grauis Ennius*). L'épigramme apparaît comme un genre *leuis* chez Stace, *Silv*. II, *praef*. : *leues libellos quasi epigrammatis loco scriptos*.

[22] Mart. X, 4 ; voir aussi SPISAK (1994), sur Mart. VI, 61.

[23] Martial oppose à plusieurs reprises les *magna* épiques et des *parua* épigrammatiques : I, 107, 2 ; IX, *praef*., 7 ; 50 (51) ; les épigrammes sont des *leuiora carmina* en VII, 8, 9. L'adjectif *tenuis* a des connotations poétiques en VIII, 70, 5 ; X, 103, 5. Sur le thème de la petitesse dans l'épigramme grecque et latine, voir MEYER & URLACHER-BECHT (2017).

l'Antiquité tardive[24], mais il devient alors difficile de déterminer si la conscience d'une filiation de ce vocabulaire avec Callimaque a perduré également, ou s'il vaut mieux y voir un plus vague « topos de la modestie affectée[25] ».

Symposius avait, sinon une connaissance directe de Callimaque, du moins accès à ses intermédiaires latins et à leurs discours poétiques. Or les *Aenigmata* manifestent, justement, plusieurs des principes de la *tenuitas* telle que nous l'avons définie : succession de poèmes courts, descriptions miniaturistes, travail d'écriture peaufiné par l'*ars*. Ce dernier point, en particulier, peut bien sûr être évalué par l'observation des poèmes eux-mêmes, qui touchent parfois au « tour de force rhétorique[26] » ; mais Symposius, comme vu précédemment, tient lui-même un discours sur le sujet dans l'énigme *Graphium* (1), où le fréquent retournement du stylet rappelle le *limae labor* horatien. Dès lors, il nous semble évident que les termes *exilis*, *tenuis*, *mollis* et *leuis* sont ici chargés de connotations d'ordre stylistiques et/ou génériques reflétant la poésie de Symposius : les qualités attribuées aussi bien à l'*acus* qu'aux nœuds qu'elle produit définissent ainsi une entreprise épigrammatique raffinée et écrite avec minutie. On peut d'ailleurs noter qu'Aldhelm qualifiera d'*exilis* la matière énigmatique de Symposius : *Simfosius poeta, uersificus metricae artis peritia praeditus, occultas enigmatum propositiones exili materia sumpta ludibundis apicibus legitur cecinisse (…)*[27]. Jugement personnel ou compréhension directe de l'énigme *Acus* ? La question mériterait d'être creusée.

La définition poétique homogène de l'énigme 55 est toutefois contredite par le premier mot de l'énigme, *longa*, qui d'ailleurs implique une adversative (v. 1 : *longa sed exilis*). Ce terme nécessite ici une brève mise en perspective. *Longus* fait lui aussi partie du lexique critique d'inspiration callimachéenne ; il y renvoie à la longueur, alors jugée excessive, d'une composition[28]. À première vue, ce qualificatif se prête assez mal à la brièveté du tristique symposien. Pour le comprendre, il faut sans doute l'analyser à la lumière de la littérature épigrammatique latine, et en particulier du modèle que représente Martial. Celui-ci associe en effet la notion de longueur, souvent synonyme de lassitude pour le lecteur, à trois réalités distinctes :

[24] Voir par exemple Auson. *Mos*. 396-398 : *mollia subtili nebunt mihi carmina filo* / *Pierides tenuique aptas subtemine telas* / *percurrent* ; 443-444 : *audax exigua fide concino. Fas mihi sacrum* / *perstrinxisse amnem tenui libamine Musae* ; *Biss*. 2, 1 : *tenuem… libellum* ; Claud. *Carm. min.* 25, 38: *tenui… harundine*, avec CHARLET (2018), pp. 130-131.

[25] COMBEAUD (2010), à propos du terme *tenuis* chez Auson. *Mos*. 396-398.

[26] SCOTT (1979), p. 119, à propos d'*Aenig*. 1 (*Graphium*). BERGASA & WOLFF (2016), pp. LXIII-LXIV, associent à l'*ars* d'une part le travail d'écriture de Symposius, ciselé par les nombreuses figures de style, d'autre part sa réflexion métapoétique : la « réflexivité de l'énigme qui se désigne elle-même [dans les premiers poèmes] est une des formes élaborées de l'*ars* ».

[27] Aldhelm, *Aenigmata*, *Prologus* ll. 1-3 Glorie. Cf. I.A.3.b.

[28] Voir par exemple l'usage de *longus* chez Catulle 22, 3 et 86, 1, avec JULHE (2004), pp. 108-109.

(a) *longus* qualifie d'abord l'épigramme longue[29] qui contraste occasionnellement, dans une recherche de *uariatio*, avec la brièveté générale – et attendue – des poèmes (Mart. I, 110 ; II, 77 ; VI, 65 ; voir aussi II, *praef.* ; III, 83 ; X, 59) ; au-delà de vingt-deux vers, ces épigrammes font d'ailleurs systématiquement l'objet d'une justification de la part du poète[30]. Ceci n'a évidemment pas d'équivalent chez Symposius, qui demeure cantonné au seul tristique.

(b) Ce n'est qu'avec ironie que Martial associe, en une seule occasion, la notion de longueur aux monodistiques : il désigne ainsi des poèmes redondants malgré leur brièveté (Mart. II, 77, 7-8 : *non sunt longa quibus nihil est quod demere possis, / sed tu, Cosconi, disticha longa facis*). La longueur passe donc d'une valeur absolue à une valeur relative, liée à l'intérêt du texte[31]. À nouveau, il ne nous semble pas pertinent d'interpréter en ce sens l'*acus longa*, étant donné que l'énigme 55 vante au contraire l'intérêt à la fois ludique et stylistique de l'écriture de Symposius.

(c) Enfin, le terme *longus* apparaît à plusieurs reprises chez Martial pour qualifier non l'étendue d'une épigramme, mais celle d'un livre, qui naît alors de l'accumulation des poèmes (Mart. II, 1 ; 6 ; III, 68 ; X, 1 ; XI, 108 ; voir aussi VIII, 29 ; XII, 4). Or le poète tient sur ce point un discours ambivalent, se montrant tantôt élogieux envers ses livres, qui ne suscitent pas la lassitude malgré leur longueur (Mart. XI, 108), tantôt autodépréciatif, laissant à son public la liberté de passer outre certaines épigrammes ou d'abréger la lecture d'ouvrages jugés trop longs (X, 1) :

Si nimius uideor seraque coronide longus
esse liber, legito pauca : libellus ero.
Terque quaterque mihi finitur carmine paruo[32]
pagina : fac tibi me quam cupis ipse breuem.

Si mon terme se fait attendre et que je donne l'impression d'être un livre trop long, alors ne lis pas tout : je deviendrai livret. Les trois ou quatre petits poèmes d'une même page me fournissent autant de fins : abrège-moi autant que tu le souhaites.

Sans que l'idée de longueur y soit explicitée, le début des *Apophoreta* (qui ont le monodistique pour forme exclusive et qui représentent le principal modèle structurel de Symposius) témoignent de la même intention (Mart. XIV, 2)[33] :

[29] Comme l'indique MORELLI (2008), pp. 25-28, définir à partir de quand une épigramme est longue est en soi un problème. D'un point de vue statistique, il s'agit, chez Martial, des poèmes de plus de douze ou quatorze vers, mais l'idée de longueur naît surtout des effets de contraste cultivés par l'auteur dans son arrangement des épigrammes et du discours qu'il tient lui-même sur la question.
[30] Voir CANOBBIO (2008), avec Mart. I, 109 et 110 ; III, 82 et 83 ; VI, 64 et 65 ; VIII, 28 et 29. Sur la place et la fonction de l'épigramme longue dans l'œuvre de Martial, voir SCHERF (2008) ; WILLIAMS (2008) ; sur la notion de brièveté chez Martial, voir aussi LAUSBERG (1982), pp. 44-56 ; Mart. I, 45 ; II, 77 ; VII, 85 ; IX, 19 ; 50 ; XIV, 2.
[31] Voir SCHÖFFEL (2002), pp. 278.
[32] Il n'est pas nécessaire de retenir ici la conjecture *parua* formulée par Immisch. Sur cette épigramme, voir le commentaire de DAMSCHEN & HEIL (2004), *ad loc*.
[33] Comparer Mart., XIII, 3, 7-8.

Quo uis cumque loco potes hunc finire libellum :
uersibus explicitumst omne duobus opus.
Lemmata si quaeris cur sint adscripta, docebo :
ut, si malueris, lemmata sola legas.

Tu peux mettre un terme à ce petit livre où tu veux : chaque œuvre est développée en deux vers. Si tu demandes pourquoi des titres y ont été ajoutés, je vais te l'apprendre : pour que tu puisses, si tu préfères, ne lire que les titres.

Dans une lecture métapoétique et autoréflexive d'*Acus*, l'adjectif *longa* ne trouve de sens que s'il fait référence à la poésie de Symposius dans un sens large, c'est-à-dire à l'ensemble du livre et à la longue *catena* textuelle que celui-ci représente. Certes, la somme de trois cents hexamètres ne forme pas, selon les standards antiques, un long volume ; mais une suite de cent poèmes uniformes, même courts, peut suffire à provoquer l'ennui (à titre de comparaison, les *Apophoreta*, auxquelles Martial a accolé la mise en garde observée plus haut, ne couvrent pourtant que quelque quatre cent cinquante vers). Si Symposius concède l'apparente longueur de son entreprise, qui pourrait en principe ennuyer le *lector*, il oppose aussitôt à celle-ci la finesse de son écriture (*longa sed exilis…*) : cet effet de contraste, ce jeu d'échelle qui reflète l'essence même de la démarche callimachéenne[34], vise alors à valoriser son entreprise littéraire.

Dans la suite de nos investigations, il ne s'agira évidemment pas d'accorder à chaque *tenuis* (*Aenig*. 11, 1), à chaque *exiguus* (25, 2 ; 34, 1 ; 54, 1) ou encore à chaque *longus* (9, 1 ; 13, 1 ; 26, 1 ; 35, 1 ; 40, 1 ; 45, 3) une valeur métapoétique. Dans *Aenig*. 55, c'est autant la concentration de ces qualificatifs que l'identification préalable d'un propos autoréflexif qui nous a permis de justifier leur portée littéraire. Néanmoins, comme nous le verrons, le discours autoréflexif sur la *tenuitas* poétique, sur le *limae labor* ou sur la *breuitas* épigrammatique sera développé dans d'autres énigmes, de manière tout aussi implicite et ludique.

[34] Voir SQUIRE (2016), p. 186, citant J. Porter : « *leptotês* renvoie non pas simplement au « petit » ou au « pointilleux », mais plutôt à une « esthétique organisée de *contrastes opposés*, une *échelle de perspectives* ». (…) Ce qui est ici en jeu, c'est une *dynamique* des extrêmes, non un choix entre eux ».

II.A.4. *Aenig*. 19-22 : la fourmi, ayant chanté tout l'hiver…

[22] FORMICA
Prouida sum uitae, duro non pigra labore,
ipsa ferens umeris securae praemia brumae.
Nec gero magna simul, sed congero multa uicissim.

FOURMI. Prévoyant à mon avenir, vaillante dans l'effort difficile, je porte mon butin sur mes épaules en vue d'un hiver sans soucis. Je ne porte pas grand chose en une fois, mais tour à tour, je rassemble beaucoup.

Cette description d'une fourmi prévoyante, patiente et travailleuse, accumulant peu à peu des provisions hivernales, semble à première vue tout à fait typique des représentations antiques de la *formica* : les commentateurs récents l'ont souligné en renvoyant à de nombreux parallèles textuels latins ou grecs[1]. Il a toutefois déjà été supposé que cette énigme puisse aller au-delà d'une simple description traditionnelle de l'animal. Ainsi Bergamin, dans sa lecture à deux niveaux de l'ensemble de l'œuvre, assigne à ce poème une signification alternative : elle propose d'y voir une représentation symbolique de la sagesse et de l'effort[2]. Cette sagesse est, pour Bergamin, plus spécifiquement chrétienne : en soulignant le terme *praemia* (v. 2), elle suggère dans l'énigme l'idée de récompense céleste accordée aux vertueux : « il sostantivo *praemia* (che nella tradizione letteraria non risulta attestato per designare le scorte di cibo della formica) ha questo significato per es. in Aug. *epist*. 131 (…); Cypr. *ad Fort*. 13 (…); Arnob. *nat*. 2, 30; Tert. *anim*. 33, 10; Paul. Nol. *Carm*. 6, 280. La clausola *praemia brumae* (non altrove attestata) richiama la clausola lucreziana *praemia uitae* (…), frequente negli autori cristiani a designare il compenso della vita eterna[3] ». L'image de la fourmi travaillant en été pour passer l'hiver en sécurité a effectivement été utilisée dans la Bible (Vulg. *prou*. VI, 6-11) ; parallèlement, dans certains textes exégétiques chrétiens, la fourmi travailleuse apparaît comme le symbole d'un croyant s'assurant par la sagesse de sa vie terrestre – et plus spécifiquement par l'étude de la Parole de Dieu – l'éternité dans l'au-delà (Basil. *Hom*. *Hexam*. 9, 3, 9 ; August. *expos*. *in psalm*. 41, 16). Enfin, Bergamin voit dans le terme *securae* la confirmation de son interprétation : l'adjectif est en effet parfois lié à la tranquillité du repos éternel obtenu après la mort, dans des textes païens comme chrétiens (Lucr. III, 211 ; Tert. *test*. *anim*. 4)[4].

Il n'est certes pas impossible que, pour un lecteur antique versé dans l'étude des textes bibliques et de leur exégèse, et disposé à appréhender les *Aenigmata* à travers ce prisme d'analyse, le poème

[1] Voir LEARY (2014), p. 105 ; BERGAMIN (2005), p. 111-112 ; OHL (1928), pp. 54-57 ; Aesop. 240-241; 336 ; Cic. *N. D.* III, 21 ; Hor. *Sat.* I, 1, 33 sq. ; Verg. *G.* I, 1, 186 ; *A.* IV, 402-403 ; Phdr. IV, 25 ; Plin. *Nat*. II, 109 ; Plu. *Mor*. 967b ; Ael. *N. A.*, VI, 43 ; Babr. 140 ; Vulg. *Prov*. VI, 6 ; Avian. *Fab*. 34 ; *AL* 104 Riese (93 ShB).
[2] Voir BERGAMIN (2005), p. 111.
[3] BERGAMIN (2005), p. 112.
[4] Voir BERGAMIN (2005), pp. 112-113.

Formica ait suggéré, thématiquement et lexicalement, l'image d'un chrétien s'assurant la vie éternelle par sa sagesse et son effort ; nous ne tenterons pas de réfuter point par point l'analyse de Bergamin. Toutefois, comme nous l'avons dit dans notre introduction, adopter l'intertexte chrétien comme clé de lecture des *Aenigmata* ne va pas de soi. En nous basant sur des liens intertextuels nous paraissant plus immédiats, mais également sur des constructions perceptibles à l'échelle intratextuelle, nous allons proposer une nouvelle interprétation de *Formica*. Nous discuterons, dans un deuxième temps, une variation de cette interprétation.

Comme Bergamin, nous utiliserons *praemia* comme point de départ de notre interprétation. La commentatrice relève que le terme ne qualifie nulle part ailleurs dans la latinité les réserves de nourriture d'une fourmi ; cet emploi inhabituel peut effectivement nous mettre sur la piste d'un second niveau de lecture. Mais si le terme *praemium* semble significatif dans la tradition chrétienne, il ne faut pas pour autant négliger qu'il véhicule déjà certaines connotations importantes dans la tradition épigrammatique et en particulier chez Martial, principal modèle de notre poète. Plus spécifiquement, dans deux poèmes, l'expression *ferre praemia* est liée à l'obtention, comme récompense, de la gloire littéraire par un auteur méritant[5] (Mart. I, 25 et IX, *praef*. *ep*.) :

Ede tuos tandem populo, Faustine, libellos
et cultum docto pectore profer opus,
quod nec Cecropiae damnent Pandionis arces
nec sileant nostri praetereantque senes.
Ante fores stantem dubitas admittere Famam
teque piget curae praemia ferre tuae ?
Post te uicturae per te quoque uiuere chartae
incipiant : cineri gloria sera uenit.

Publie enfin tes petits livres, Faustinus, et fais paraître cette œuvre élaborée dans ton esprit savant, que ne sauraient critiquer les citadelles cécropiennes de Pandion et que nos vieillards ne pourraient ni passer sous silence ni ignorer. Tu redoutes de laisser entrer la Renommée qui se tient devant ta porte, tu rechignes à remporter la récompense de ta peine ? Que ces pages, qui vivront après toi, commencent aussi à vivre à travers toi : quand elle vient pour un mort, la gloire est bien tardive.

Note, licet nolis, sublimi pectore uates,
cui referet serus praemia digna cinis,
hoc tibi sub nostra breue carmen imagine uiuat,
quam non obscuris iungis, Auite, uiris :
« ille ego sum nulli nugarum laude secundus,
quem non miraris sed, puto, lector, amas.
Maiores maiora sonent: mihi parua locuto
sufficit in uestras saepe redire manus ».

Poète à l'inspiration sublime, célèbre contre ta volonté, toi dont la cendre recueillera tardivement la récompense qui lui est due, fais vivre, Avitus, ce petit poème sous mon portrait que tu as placé parmi ceux d'hommes non méconnus : « je suis celui qui, dans l'art des broutilles, est plus adulé que quiconque,

[5] Voir *TLL* X, 2, 716, 10-19, s. v. *praemium*, II, A, 1, a, α, ②, citant, outre Martial, *Ciris* 2 et Hor. *Epist*. II, 1, 78.

celui que tu n'admires pas, lecteur, mais que tu aimes, je pense. Que de plus grands auteurs fassent résonner de plus grands poèmes ; pour moi qui m'en suis tenu à de petites choses, il est suffisant de revenir souvent dans vos mains ».

Avant d'entreprendre toute forme d'analyse, il nous paraît nécessaire d'exposer brièvement la notion de gloire littéraire chez Martial. Les deux poèmes observés ci-dessus laissent entrevoir une idée plus largement présente dans les douze *Epigrammaton libri* : celle du caractère généralement posthume de l'obtention de cette gloire. Nous retrouvons ici la considération, déjà présente chez Horace ou Ovide, d'un lectorat qui, par goût de l'archaïsme ou par jalousie, se montre très sévère envers les auteurs contemporains, mais prompt à encenser les morts[6] (Mart. V, 10, 1-2 : *esse quid hoc dicam, uiuis quod fama negatur / et sua quod rarus tempora lector amat ?*[7]). C'est dans ce contexte que Martial dépeint occasionnellement des poètes, bons ou mauvais, se refusant de leur vivant à la publication, dans l'espoir d'une édition et d'un succès posthumes (Mart. I, 25 *supra* ; IV, 33 en forme un exemple négatif[8]). Virgile, dont l'*Enéide* ne fut publiée malgré lui qu'après sa mort, pourrait sur ce point avoir représenté, paradoxalement, un idéal[9]. Or, si Martial établit comme une norme l'obtention post-mortem des *praemia* littéraires, c'est aussi pour mieux présenter comme unique sa situation : lui, vivant, connaît déjà la gloire[10]. Nous lisons ainsi en V, 13, 1-4 :

> Sum, fateor, semperque fui, Callistrate, pauper,
> sed non obscurus nec male notus eques,
> sed toto legor orbe frequens et dicitur « hic est »,
> quodque cinis paucis hoc mihi uita dedit.

Je l'avoue : je suis pauvre, Callistrate, et l'ai toujours été. Mais, ni inconnu ni mal famé, je suis chevalier ; mais on me lit toujours et partout sur terre ; on dit de moi : « c'est lui ! » et la vie m'a donné ce que la cendre accorde à peu.

---

[6] Voir Mart. I, 1, 3-6 ; III, 95, 7-8 ; IV, 33 ; V, 10 ; 13, 3-4 ; VIII, 69 ; sur le goût de l'archaïsme, voir aussi XI, 90. Hor. *Epist*. II, 1, 18 sq. présente une discussion des goûts archaïsants du lectorat et du refus de la nouveauté ; voir le commentaire de BRINK (1982) *ad loc*. Chez Ovide, c'est le *liuor* des contemporains qui déchire les poètes talentueux ; voir en particulier Ov. *Am*. I, 15, 39-40, mais aussi *Rem*. 389-391 ; *Tr*. IV, 10, 121-128 ; *Pont*. III, 4, 73-74 ; IV, 16, 1-4. Voir notamment WILLIAMS (2002).

[7] « Que dire du fait qu'on refuse la renommée aux vivants et que rarement un lecteur aime sa propre époque ? ». Sur Mart. V, 10, voir CANOBBIO (2011), pp. 158-170 ; HOWELL (1995), pp. 86-88.

[8] *Plena laboratis habeas cum scrinia libris, / emittis quare, Sosibiane, nihil ? / « Edent heredes », inquis, « mea carmina ». Quando ? / Tempus erat iam te, Sosibiane, legi*. (« Alors que ta bibliothèque déborde de livres élaborés, pourquoi ne publies-tu rien, Sosibianus ? « Mes héritiers éditeront mes poèmes », dis-tu. Il serait déjà temps que tu sois lu ». Voir MORENO SOLDEVILA (2006), p. 274 : « Martial finishes his poem wittily by expressing his eagerness to read his work, that is, wishing his death indirectly (…) ».

[9] Voir MORENO SOLDEVILA (2006), p. 275. La nature posthume de la publication de l'*Enéide* est rapportée par Donat, *Vita Verg*. 40-41, et Serv. *A.* 1. *praef*.

[10] Voir Mart. I, 1, 3-6 (*[Martialis] cui, lector studiose, quod dedisti / uiuenti decus atque sentienti, / rari post cineres habent poetae*), avec CITRONI (1975), p. 16 ; III, 95, 7-8, avec FUSI (2006), pp. 541-542 ; V, 10 ; 13, 3-4 avec CANOBBIO (2011) *ad loc* ; VII, 44, 7-10. Martial expose plus généralement le succès contemporain de son œuvre (sans opposition directe à l'idée de gloire post-mortem) en V, 16, 3 ; 60, 5 ; VI, 60 (61) ; 64, 6 et 25 ; VII, 17, 10 ; 88 ; 97, 11-13 ; VIII, 3, 3-8 ; 61, 3-5 ; IX, 97, 2 ; X, 9, 3-4 ; XI, 3, 1-5.

Cette apparente exception, faisant du poète le seul à atteindre la renommée de son vivant, s'avère paradoxalement topique : elle fait écho à un modèle ovidien[11] lui-même inspiré d'Horace et pouvant remonter jusqu'à Callimaque[12] (obtenir la gloire avant sa mort reflète par ailleurs un idéal existant au-delà des seules sphères poétiques[13]). Au sein de cette tradition, Martial forme un cas particulier par sa volonté de se présenter à la fois comme couronné de succès et indigne d'admiration, préférant être lu par le nombre que se voir loué par les autorités critiques (Mart. IX, *praef*. *ep*. 6, *supra* : *quem non miraris sed, puto, lector, amas*[14]). Ce discours mêlant auto-dévalorisation et revendication est fondamentalement lié au choix d'écrire – et d'exceller – dans le genre épigrammatique, qui par sa légèreté et sa grossièreté est traditionnellement considéré comme inférieur[15] ; c'est dans un contexte littéraire apparenté que l'auteur des *Carmina Priapea* se proclamera « le pire des poètes » (Priap. 61, 13 : *carmina pessimi poetae*)[16].

L'énigme *Formica*, considérée isolément, ne laisse a priori pas transparaître le contexte d'une discussion littéraire qui y rendrait légitime une association entre les *praemia* de la fourmi et celles d'un auteur. Cependant la mise en perspective d'une plus large séquence d'épigrammes va nous permettre de légitimer ici un propos poétique sous-jacent. Il est en effet intéressant de constater que les trois énigmes précédant directement *Aenig*. 22 sont unis par les thématiques plus ou moins explicites de la poésie, de la mort et de la reconnaissance publique :

[19] RANA
Raucisonans ego sum media uocalis in unda,
cumque canam semper, nullus mea carmina laudat ; (3)
sed uox laude sonat quasi se quoque laudet et ipsa. (2)[17]

GRENOUILLE. C'est moi le rauque cri qui résonne au milieu des eaux ; et bien que je chante toujours, personne n'adule mes chants. Pourtant c'est adulée que ma voix retentit, comme si elle aussi s'adulait elle-même.

[11] Ainsi Ov. *Ars*. I, 15 ; *Rem*. 389 ; *Trist*. IV, 10, 121-128 ; *Pont*. IV, 16, 3 avec CANOBBIO (2011), pp. 158-159 ; 186.
[12] Voir WILLIAMS (2002), en particulier pp. 431-432, analysant l'idée de gloire littéraire chez Martial à la lumière d'Ov. *Am*. I, 15.
[13] Quint. XII, 11, 7 décrit l'obtention de la gloire avant son échéance usuelle (i. e. la mort) comme un idéal pour le rhéteur. C'est également un motif de fierté récurrent dans l'épigraphie mortuaire : voir CUGUSI (1981).
[14] Voir aussi Mart. III, 69 ; IV, 49, 10 ; VI, 60 (61) ; IX, 81 ; X, 21.
[15] Sur le discours apologétique de Martial *pro opere suo*, voir SULLIVAN (1991), pp. 56-77.
[16] L'antériorité et l'influence générale de Martial sur l'auteur des *Priapées* est confirmée par CITRONI (2008) ; sur les enjeux poétiques des *Priapées*, voir BIVILLE, PLANTADE & VALLAT (2008), pp. 69-135.
[17] Nous acceptons ici l'inversion des vers 2 et 3 proposée par Leary qui permet de conserver une certaine articulation logique dans le poème sans recourir aux conjectures des éditeurs : voir LEARY (2014), p. 100. Sur le texte problématique du vers 2 (3), voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 17 : quasi se d e H α N O R Z c β Gu A g h w_b X s *Per*. *Baehr*. *Riese*[1] (*loc. desp. rel. Riese*[2]) *Ohl Glor*. quae se S quas se M I quasi Q qua se G V I^2 *Pith*. *Cast*. *Werns*. tamquam E nisi se *ShB* ● laudetur et ipsa E: quoque laudat in ipsa S d X quoque laudet et ipsa e H α N O R Z c β Gu A G I V s laudet et ipsa M quoque laudat et ipsa g h quoque se laudet et ipsa Q quoque laudet ab ipsa w_b.

[20] TESTVDO
Tarda, gradu lento, specioso praedita dorso,
docta quidem studio, sed saeuo prodita fato :
uiua nihil dixi, quae sic modo mortua canto.

TORTUE. Lente, le pas traînant, dotée d'un dos brillant, savante grâce à l'étude mais livrée à un sort cruel : de mon vivant je n'ai rien dit, moi qui sitôt morte chante.

[21] TALPA
Caeca mihi facies, atris obscura tenebris ;
nox est ipse dies nec sol mihi cernitur ullus.
Malo tegi terra : sic me quoque nemo uidebit.

TAUPE. Aveugle est mon visage obscurci de sombres ténèbres ; le jour même est la nuit et je n'aperçois jamais la lumière. Je préfère être couverte de terre : ainsi nul ne me verra non plus.

Les commentateurs récents ont déjà relevé la plupart des connexions thématiques reliant successivement chacune de ces énigmes. Les poèmes 19 et 20 ont en commun la représentation d'animaux chanteurs, soulignée par la reprise lexicale *canam*/*canto*[18] : la tortue ne « chantant » qu'une fois morte (20, 3 : *quae sic modo mortua canto*) renvoie à la carapace qui, une fois vidée de l'animal, se voit utilisée musicalement sous forme de lyre[19]. Ces différentes formes de chant nous suggèrent simultanément la composition littéraire : *canere*, *carmina* (19, 2) et *cantare* (20, 3) sont en effet des termes renvoyant à la production poétique[20]. Du reste, la lyre est par excellence l'instrument et le symbole de la poésie[21]. C'est ensuite la présence plus ou moins allusive du thème de la mort qui crée la continuité entre 20 et 21 : à la tortue défunte (*mortua*) répond l'expression *tegi terra* (21, 3) qui n'est pas sans équivalent dans les épitaphes et dans les évocations littéraires de la mort[22]. On peut aussi ajouter avec Leary : « the suggestion of death is prefigured by *nox*, *dies* and *sol* in the previous line [21, 2]; cf. Catul. 5.4-6 'soles occidere et redire possunt:/ nobis, cum semel occidit brevis lux,/ nox est perpetua una dormienda' »[23]. Enfin, les énigmes 19 et 21 se répondent dans leur rapport commun à l'absence de notoriété des animaux : personne ne loue les *carmina* de la grenouille (19, 2 : *nullus mea carmina laudat*) tandis que la taupe enterrée sera ignorée de tous (21, 3 : *sic quoque nemo uidebit*).

Selon un principe que nous retrouverons ailleurs au cours de nos analyses, nous allons ici postuler que la *catenatio* thématique et lexicale d'un groupe de poèmes contribue à la construction d'un second

[18] Voir LEARY (2014), p. 101.
[19] Voir BETA (2013), pp. 455-456 ; BERGAMIN (2005), pp. 109-110 ; BORTHWICK (1970).
[20] Comparer Verg. *A*. I, 1 : *arma uirumque cano*, avec Serv. *A*. I, 5 : *CANO : polysemus sermo est. Tria enim significat : aliquando « laudo », ut « regemque canebant » ; aliquando « diuino », ut « ipsa canas oro » ; aliquando « canto », ut in hoc loco. Nam proprie « canto » significat, quia cantanda sunt carmina.*
[21] Voir *TLL* VII, 2, 1950, 19-44, s. v. *lyra* 1 a δ, avec par exemple Stat. *Theb*. X, 445-446 : *quamuis mea carmina surgant* / *inferiore lyra*.
[22] Voir BERGAMIN (2005), p. 111, avec Ov. *Trist*. V, 4, 44 : *siue diem uideat, siue tegatur humo* ; Prop. I, 6, 28 : *in quorum numero me quoque terra tegat* ; *CLE* 400, 6 ; 825, 4 ; 1155, 6 ; 1175, 12 ; 1239, 3 ; 1308, 3.
[23] LEARY (2014), p. 104.

niveau d'interprétation dans le dernier de ceux-ci. En effet, l'appréhension linéaire de la séquence 19-21 nous fournit un contexte qui nous guide dans notre lecture d'*Aenig*. 22 ; plus précisément, elle y légitime la présence, en toile de fond, d'une discussion sur la gloire littéraire. En ce sens, la grenouille, la tortue et la taupe peuvent toutes être apparentées à des images négatives – ou du moins contraires à l'idéal martialien – de la réception d'un poète. Tout d'abord, la *rana*, animal aux cris déplaisants[24] dont personne ne loue les *carmina*, nous renvoie aux mauvais auteurs ponctuellement moqués par Martial et dont les écrits se voient ignorés ou ironiquement loués[25]. Rappelons, au passage, que l'hémistiche *nullus mea carmina laudat* pourrait être un emprunt à un certain Valentinus[26] ; mais cela ne doit pas nous empêcher de considérer la présence diffuse d'un contexte plus largement inspiré de Martial. Ensuite, la lenteur de la docte *testudo* qui se tait pendant sa vie mais chante après sa mort peut être interprétée comme une image de la gloire tardive des poètes voués, selon leur volonté ou malgré eux, à n'obtenir leurs *praemia* que de manière posthume : cette situation apparaît, chez Martial, comme une norme à laquelle l'auteur lui-même échappe avec bonheur, ayant atteint un succès ante-mortem. Enfin, la *talpa* se résignant à mourir ignorée de tous est dite *obscura*, terme renvoyant à l'anonymat littéraire dans deux épigrammes de Martial précédemment citées (V, 13, 2 et IX, *praef*. *ep*. 4, *supra*) : dans ces poèmes, l'auteur prospère s'élève, quant à lui, au rang des *non obscuri*.

En somme, *Rana* suggère un mauvais poète ; *Testudo*, un poète publié post-mortem ; *Talpa*, un poète mort et oublié. Nous ne défendons pas que les images ainsi suggérées fournissent de réelles solutions alternatives aux énigmes 19-21, car elles n'en satisferaient pas toutes les clauses ; toutefois, elles créent un contexte qui pourra orienter l'interprétation de *Formica* et de ses *praemia*. Ce dernier terme devra alors être compris, dans le second niveau de l'énigme, comme la récompense que représente, pour un poète, l'obtention de la gloire littéraire. La fourmi portant ses *praemia* refléterait donc l'image d'un auteur à succès. Reste à définir qui est cet auteur ; voyons comment cette acception alternative de *praemia* s'accorde avec les différentes clauses de l'énigme et en modifie la lecture.

En Mart. I, 25, 6, Faustinus, dans son hésitation à publier, « rechigne à remporter la récompense de sa peine » (*teque piget curae praemia ferre tuae*) ; en IX, *praef*. *ep*. 2, c'est la mort qui apportera à Avitus sa récompense (*cui referet serus praemia digna cinis*). À l'opposé, notre fourmi-poète porte déjà elle-même ses *praemia* (v. 2 : *ipsa ferens… praemia*) : on pourra donc comprendre que, comme Martial, elle a obtenu sa gloire de son vivant par sa production littéraire. Plus encore, l'énigme nous indique le

[24] Sur le cri désagréable des grenouilles, voir aussi Mart. III, 93, 8.
[25] Mart. III, 9, 2 : *non scribit, cuius carmina nemo legit* ; 69, 3 : *admiror, laudo, nihil est te sanctius uno* ; V, 63 : *admiror, stupeo, nihil est perfectius illis* ; VI, 64, 22-23 : *audes praeterea, quos nullus nouerit, in me* / *scribere uersiculos* ; VII, 85, 3-4 : *laudo nec admiror : facile est epigrammata belle* / *scribere, sed librum scribere difficile est* ; XII, 40, 1 : *recitas mala carmina : laudo*. Voir aussi Mart. VII, 25 ; VIII, 76.
[26] Cf. I.B.1.a.

contexte de l'élaboration de ce travail. Dans son premier niveau d'interprétation, *securae… brumae* (v. 2) est un datif : la fourmi porte son butin « en vue d'un hiver sans souci ». Or, dans notre lecture alternative, rien ne nous empêche de comprendre ici un génitif : la fourmi-poète remporte « la récompense d'un hiver insouciant » (comparer Mart. I, 25, 6 : « la récompense de ta peine »). Symposius aurait alors délibérément intégré dans son vers une *amphibolia per casus*, c'est-à-dire une ambiguïté basée sur l'identification d'un cas. L'exploitation volontaire de ce type d'ambiguïté est un ressort trompeur commenté par les grammairiens latins, citant notamment un énoncé ambivalent qu'Ennius fait prononcer à l'oracle delphique : *aio te, Aeacida, Romanos uincere posse* (*Ann*. 167 Skutsch = 179 Vahlen)[27].

Dès lors, on assimilera facilement cet « hiver sans souci » aux Saturnales. Leary l'avait déjà relevé : « *brumae*, in a Saturnalian collection, triggers thoughts of the festival's mid-winter date ; cf. Mart. 14.72.1 'mediae… tempore brumae' (…)[28] ». Mieux, *securae*… *brumae* peut évoquer un hiver non seulement libre de danger, mais aussi libre de préoccupations (*OLD* s. v. *securus* 2 : « marked by freedom from care, peace of mind, etc. ») et renvoyer ainsi aux circonstances d'*otium* et de liberté propres aux fêtes de décembre[29]. Malheureusement, Leary se borne à ne considérer que dans une perspective alimentaire les *praemia* saturnaliennes : « it is possible that the Romans, like ants laying in winter stores or mothers planning ahead for Christmas today, might have begun stock-pilling festive fare months in advance, or, at any rate, their ingredients – such as fine flour, honey and pepper ». Or, dans notre relecture littéraire de *Formica*, nous devons comprendre que l'hémistiche *securae praemia brumae*, « la récompense d'un hiver insouciant », fasse allusion au succès couronnant une œuvre produite pendant la période de délassement des Saturnales. En ce sens, la *securitas* de l'hiver devient également significative sur le plan poétique. En étudiant la littérature liée aux Saturnales, Citroni définit dans celle-ci une « poétique du divertissement » et montre que le critère commun qui unit des œuvres très diverses dans leurs genres (allant du recueil d'épigrammes au traité technique) et qui régit le choix des sujets abordés est la circonstance de temps libre dans laquelle se trouvent aussi bien les poètes que leur lectorat lors des fêtes de décembre[30]. Martial le manifeste d'ailleurs dès l'ouverture

[27] Le vers *aio te, Aeacida, Romanos uincere posse*, dont Cicéron relevait déjà l'ambiguïté (*Diu*. II, 116), est cité comme exemple d'*amphibolia per casus* par Quint. *Inst*. VII, 9, 6, puis d'*amphibolia* (au sens large) par Char. *Ars* IV, *GL* I, 271, 26-30 = 357, 30 Barwick ; Diom. *Ars*. *GL* I, 450, 3 ; Prisc. *Inst*. *GL* III, 234, 21.

[28] LEARY (2014), p. 105-106. Le mot *bruma* est aussi lié aux Saturnales dans Mart. VIII, 41, 2 ; 71, 1 ; XII, 81, 1 ; XIII, 1, 4.

[29] Sur la permissivité sociale et morale des jours de vacances des Saturnales, voir SCHEIDEGGER-LÄMMLE (2014), pp. 341-344 ; LEARY (2014), pp. 8-9 ; (2001), pp. 4-10 ; (1996), pp. 1-8 ; KAY (1985), pp. 71-72.

[30] Sur l'importance de l'*otium* dans la production et la réception de la littérature liée aux Saturnales, voir CITRONI (1992), pp. 430 ; 435-436 ; (1989), pp. 202-203.

de son livre XI où il revendique une œuvre oisive (Mart. XI, 1, 1 : *liber otiose*) destiné à un public oisif (XI, 1, 10 : *turbam… otiosiorem* ; 3, 1-2 : *urbana mea… Pimpleide gaudent* / *otia*)[31].

Cette *formica*-poète nous renvoie alors indubitablement à Symposius lui-même. En effet, la *Praefatio* des *Aenigmata* ancre elle aussi les conditions de production et de réception de l'œuvre dans l'oisiveté des Saturnales : le poète y établit un contexte hivernal de temps libre et de fête dédié au *ludus* (vv. 1-2 : *annua Saturni dum tempora festa redirent, / perpetuo semper nobis sollemnia ludo*) au cours duquel il s'adonne aux énigmes comme à un passe-temps. Le *lector*, dont on demande la bienveillance et qui a le temps de lire ces écrits légers (v. 15 : *da ueniam, lector, quod non sapit ebria Musa*), doit vraisemblablement être situé dans ce même contexte. Les *Aenigmata* apparaissent donc comme une œuvre à la fois composée et publiée dans l'insouciance des Saturnales. Bien sûr, comme vu dans notre introduction, la mise en scène, dans la préface, d'une composition extrêmement rapide ne doit pas être tenue pour un compte rendu réaliste du processus d'élaboration du livre. Cependant, bien que fictive, la présentation des *Aenigmata* comme une composition issue de l'oisiveté des Saturnales n'en reste pas moins la clé de lecture de l'hémistiche *securae praemia brumae*.

Si nous considérons que notre fourmi portant ses *praemia brumae* est une image de Symposius auréolé de la gloire de sa publication hivernale, alors nous pouvons interpréter en conséquence le premier hémistiche du poème (*prouida sum uitae*) : en opposition à la *testudo*, qui ne chante qu'une fois morte, et à la *talpa* ensevelie ignorée de tous, notre fourmi-poète se montre prévoyante en obtenant de son vivant la gloire littéraire. La connexion thématique entre *Formica* et les énigmes précédentes se fait donc par contraste entre la mort et la vie. Ainsi, répondant aux trois premiers animaux symbolisant des images négatives de la gloire poétique (i. e. la gloire tardive ou l'absence de gloire), la *formica* renvoie au modèle plébiscité par Martial (i. e. la gloire ante-mortem) et auquel s'identifie aussi Symposius. On objectera peut-être que cette interprétation comporte une incohérence chronologique : en effet, en composant *Formica*, le poète ne pouvait savoir quel accueil serait réservé à son livre. Si l'on peut hypothétiquement voir ici la marque de sa confiance envers le succès de son œuvre, gageons toutefois que ce trait tient autant, sinon davantage, d'une posture propre à l'héritage de Martial qu'au strict exposé d'une réalité biographique.

L'hémistiche *ipsa ferens umeris* doit nous intéresser plus particulièrement. Présenter une fourmi portant une charge sur ses épaules (et non dans sa bouche) correspond à un précédent virgilien et recoupe dans une certaine mesure les informations scientifiques anciennes : selon Pline, la *formica*

[31] L'établissement d'un contexte favorable à la lecture lors de l'*otium* hivernal transparaît aussi en Mart. VII, 28, 7-8 : *otia dum medius praestat tibi parua December, / exige, sed certa, quos legis, aure iocos*.

peut pousser de ses épaules les charges les plus lourdes[32]. Cependant l'expression *umeris ferre*, avec ses variantes *umeris sustinere* ou *uehere*, est aussi employée métaphoriquement, principalement dans des contextes politiques[33]. Observée dans le cadre d'une discussion littéraire, sa seule occurrence se trouve dans un passage de l'*Ars poetica* d'Horace sur le juste choix d'une entreprise poétique et la capacité d'un auteur à l'assumer (*Ars* 38-40) :

> Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
> uiribus et uersate diu quid ferre recusent,
> quid ualeant umeri ; (…)

Vous qui écrivez, choisissez une matière en adéquation avec vos forces et examinez longtemps ce que vos épaules peuvent ou ne peuvent pas porter (…).

Similairement, en déclarant porter elle-même (*ipsa*) sur ses épaules ses *praemia*, notre *formica*-poète pourrait valoriser le fait d'avoir mené à bien une entreprise conforme à ses capacités et à ses limites. Cette remarque est particulièrement intéressante en regard du reste des clauses de l'énigme, qui peuvent être lues comme des métaphores de l'activité d'écriture de Symposius. La critique littéraire horatienne nous aide aussi à déchiffrer ces métaphores. Ainsi, le second hémistiche du vers 1 (*duro non pigra labore*) nous laisse assez facilement supposer un travail d'auteur méticuleux et exigeant : l'association, d'origine alexandrine, entre *labor* et acte de composition poétique est bien attestée chez les latins[34], mais on pensera en particulier au chronophage *limae labor*, fait de ratures et de corrections, prescrit comme un idéal par Horace (*Ars* 291-294)[35]. Nous rejoignons en cela une idée déjà observée dans *Aenig*. 1 (*Graphium*). Parallèlement, en affirmant ne pas être « paresseuse » dans son *labor*, la fourmi invoque aussi une qualité littéraire plébiscitée par Horace. Celui-ci critique en ces termes le mode opératoire de Lucilius (*Serm*. I, 4, 9-13) :

> Nam fuit hoc uitiosus : in hora saepe ducentos,
> ut magnum, uersus dictabat stans pede in uno.
> Cum flueret lutulentus, erat quod tollere uelles :
> garrulus atque piger scribendi ferre laborem,
> scribendi recte : nam ut multum, nil moror. (…)

[32] Verg. *A*. IV, 405-406 : *pars [formicarum] grandia trudunt* / *obnixae frumenta umeris* ; Plin. *N. H.* XI, 108 *[formicae] gerunt ea [onera] morsu ; maiora auersae postremis pedibus moliuntur umeris obnixae* ; à l'inverse, Hor. *Sat*. I, 1, 34-35 : *formica (…)* / *ore trahit quodcumque potest*.

[33] Voir OTTO (1962), p. 355 s. v. *umerus*, avec Cic. *Mil*. 9, 25 : *Flac*. 37, 94 ; Amm. Marcell. XVI, 3, 3. Voir aussi Ov. *Trist*. II, 222.

[34] Voir BRINK (1982), p. 242, à propos de Hor. *Ep*. II, 1, 224-225 (*labores* / *nostros*) : « this expresses the Alexandrian notion of strenuous workmanship, πόνος, an essential aspect of τέχνη, *ars* (…), which the Augustans had made their own, cf. (…) *Ciris* 46, 99. This feature was sufficiently important to engender the metonym, πόνος, *labor* = 'poem', Ascl. *Anth. Pal*. VII.11.1, Call. *Epigr*. 6, 1, Meleager, *Anth*. *Pal*. XII.257.3 μόχθον, perhaps Virg. *E*. 10.1, certainly *Paneg*. *Mess*. 16, Ov. *Fast*. I.723, et al. (…) ». Voir aussi Ov. *Trist*. V, 12, 64 ; Mart. II, 86, 10 ; IV, 33, 1 ; VIII, *praef*. 3 ; XI, 6, 3.

[35] Sur ce passage d'Horace, voir le commentaire de BRINK (1971), p. 321. Sur le motif du *labor limae* et son évolution dans la poésie latine postérieurement à Horace, voir MERLI (2010).

Car [Lucilius] avait un défaut : il dictait souvent, comme s'il s'agissait d'une grande chose, deux cents vers en une heure, debout sur un pied. Dans cet écoulement boueux, il y avait matière à retrancher : bavard, il répugnait à supporter l'effort d'écrire, ou plutôt de bien écrire, car pour ce qui est d'écrire beaucoup, je ne m'en inquiète pas.

Sans dénigrer, dans l'absolu, les compositions longues, Horace rejette l'idée d'une versification rapide faisant l'impasse sur le nécessaire *labor scribendi*. Nous retrouvons donc ici une valorisation, héritée de Callimaque et déjà évoquée dans notre analyse d'*Aenig*. 55 (*Acus*), de la τέχνη/*ars*. Symposius, que nous savons lecteur d'Horace, nous semble lui aussi revendiquer, à travers *duro non pigra labore*, une écriture laborieusement peaufinée, à l'opposé du *carmen subitum* invoqué dans la préface. On rétorquera peut-être que la notion de *labor durus* s'oppose à la vision classique de l'écriture épigrammatique latine : Martial, dans les discussions littéraires, emploie ainsi plusieurs fois le terme *labor* (et ses dérivés) pour désigner négativement un texte trop élaboré et ainsi trop éloigné de son idéal poétique (Mart. II, 86, 9-10 : *turpe est difficiles habere nugas* / *et stultus labor est ineptiarum* ; IV, 33, 1 : *plena laboratis habeas cum scrinia libris* ; XI, 6, 3 : *uersu ludere non laborioso*)[36]. Cela ne doit pas nous détourner de notre interprétation : Symposius n'imite pas en tous points Martial et les nouveaux enjeux du projet énigmatique impliquent de faire évoluer l'écriture épigrammatique. Dans nos futures analyses, nous montrerons en effet que certains aspects du projet ludique des *Aenigmata* ne peuvent exister que par une écriture minutieuse et particulièrement contraignante – et que Symposius en est conscient.

Enfin, le dernier vers de l'énigme (*nec gero magna simul, sed congero multa uicissim*), interprété de manière métapoétique, dépeint également un idéal callimachéen : la fourmi ne s'attèle pas à des *magna*, mais à une succession de plus petites choses. Nous observons ici un jeu de contraste et d'échelle très prisé, on l'a dit, par les représentants de la λεπτότης/*tenuitas* poétique. Ce jeu peut être observé dans la perspective plus spécifique de la composition d'un livre d'épigrammes. Le vers nous suggère alors l'acte de rédaction de poèmes qui, pris individuellement, ne sont pas « grands », mais dont la succession permet l'assemblage d'un ouvrage abondant et varié. *Magna* est ici un terme-clé dont nous devons mieux cerner la valeur littéraire. L'explication la plus immédiate serait de voir dans cette absence de grandeur une allusion à la longueur des poèmes (limités à trois vers chez Symposius), reflétant l'idéal de *breuitas* épigrammatique. C'est en effet, comme on l'a vu, un sujet fréquemment évoqué chez Martial, non seulement dans les *Apophoreta* (XIV, 2), mais aussi dans les douze *Epigrammaton libri*[37]. Néanmoins, dans un contexte de réflexion poétique, *nec gero magna* peut

[36] Voir MORENO SOLDEVILA (2006), p. 274-275, renvoyant également à Catul. 1, 6-7 (*cartis… laboriosis*) et Priap. 2, 3 (*scripsi non nimium laboriose*).

[37] Sur la notion de brièveté chez Martial, voir NEGER (2012), pp. 97-102 ; JOHANNSEN (2006), pp. 130 ; 164-165 ; en particulier LAUSBERG (1982), pp. 44-56 ; Mart. I, 45 ; 110 ; II, 77 ; III, 83 ; IV, 82 ; VI, 65 ; VII, 85 ; VIII, 29 ; IX, 19 ; 50 ; X, 1 ; 59 ; XIV, 2.

également rappeler le refus topique de grandeur littéraire liée aux genres prestigieux[38]. Ainsi l'adjectif *magnus*, dans Mart. I, 107, 2 (*scribe aliquid magnum*) et IX, *praef*. *ep*. 7-8 (*supra*), désigne des « lofty, elevated, and important themes[39] » ; parallèlement, *paruus* désigne les thèmes et genres modestes[40]. Dans la mesure où les *Aenigmata* décrivent majoritairement des objets de la vie quotidienne, il est possible d'identifier dans *non gero magna* une allusion autant à la brièveté des poèmes pris individuellement qu'au contenu relativement trivial de l'œuvre.

Le second hémistiche du vers 3 (*sed congero multa uicissim*) nous suggère alors assez facilement la mise en série de ces nombreuses petites énigmes dans la formation d'un livre. Là aussi, nous retrouvons en filigrane une réflexion poétique déjà présente chez Martial. Le prédécesseur de Symposius invite en effet son lecteur à ne pas juger chaque poème individuellement, mais à considérer la qualité du *liber* en tant qu'ensemble ; s'il décrit ses poèmes comme des *nugae* de piètre qualité, il leur attribue néanmoins un intérêt collectivement, dans le subtil arrangement du livre (Mart. VII, 85, 3-4 : *facile est epigrammata belle / scribere, sed librum scribere difficile est*[41]). On sera donc tenté de voir semblablement dans *Aenig*. 22, 3 un contraste entre la simple *gestio* de « petites » épigrammes et le projet plus complexe de la *congestio* d'un ensemble.

Notons que la lecture métapoétique du vers 22, 3 peut aussi se faire indépendamment de Martial. Un argument d'ordre intratextuel nous permet d'appuyer l'idée d'une allusion à la mise en série des énigmes. Dans une œuvre où des liens formels sont ponctuellement établis entre des poèmes distants, le choix du terme *uicissim* se révèle particulièrement intéressant. En effet, ce terme n'est utilisé qu'en trois occasions au sein du recueil, toujours en clôture d'hexamètre : dans *Praef*. 10 (*ponere diuerse uel soluere quaeque uicissim*), en 5, 2 (*uincior ipsa prius, sed uincio uincta uicissim*) et ici en 22, 3. Or nous avons déjà étudié les relations entre les deux premiers de ces passages et avions alors soutenu que les

[38] Voir notamment les *recusationes* de Mart. I, 107 ; IV, 49 ; V, 16 ; VIII, 55 ; IX, 51 ; XI, 3, où l'auteur rejette l'élévation littéraire en invoquant notamment pour prétexte sa propre incompétence, le manque d'intérêt populaire envers ce genre d'œuvres ou l'absence de moyens nécessaires à de hautes entreprises poétiques.

[39] HENRIKSÉN (2012), p. 10, qui continue, à propos de Mart. IX, *praef*. 7 : « one may compare Horace's words of the tragic genre, which is said to *magnum… loqui nitique cothurno* (*Ars* 280) ».

[40] Voir GALÁN VIOQUE (2002), p. 457, à propos de Mart. VII, 84, 5 (*parua dabis caro sed dulcia dona sodali*) : « parva… sed dulcia dona: ie, *carmina*. (…) The use of *parvus* corresponds to an expression of modesty by the author in reference to his work, a universal commonplace in literature (…). The term alludes to the lesser literary genres, and is frequently used in opposition to *gravis* (cf. Hor. *Carm*. 3.3.72, *Epist*. 2.1.257, Prop. 3.3.5) (*OLD s. v.* 4a) ».

[41] Voir ROMAN (2001), p. 137 : « this epigram, with analytic precision, brings out the difference between epigrams produced singly, and a book that is somehow more than the sum of its contents. The same distinction is expressed from a more jocular and negative perspective in I.I6, in which Martial admits that his book has its share of good, mediocre, and bad poems, but that this is in the nature of the thing: 'aliter non fit, Avite, liber' (…). In other words, the emphasis must fall on the book's success as a whole, not on the success or failure of individual pieces. This insistence counters, and is meant as response to, the conventional idea of epigram as the quintessential one-off piece ». Voir aussi NEGER (2012), pp. 102-108 ; SULLIVAN (1991), pp. 61-62 ; CITRONI (1968), pp. 272 sq. ; Mart. VII, 81 ; 90.

différents parallélismes verbaux établis entre l'un et l'autre étaient motivés par une connexion thématique sous-jacente : *Praef*. 10 parle explicitement d'un échange d'énigmes tandis que le poème *Catena*, en représentant une suite de nœuds imbriqués les uns dans les autres, décrit simultanément la succession des énigmes au sein du recueil[42]. À travers la forme *uicissim*, l'auteur évoque donc par une expression commune l'alternance des tours de parole dans la pratique conviviale de l'énigme (*Praef*. 10)[43] et le processus de construction du recueil par poèmes successifs (*Aenig*. 5). Si le dernier vers de *Formica* fait bien allusion à ce même processus, alors la reprise du même terme n'est probablement pas innocente. *Vicissim* serait ainsi, dans l'œuvre, systématiquement lié au discours (ou métadiscours) sur la mise en série des énigmes. En ce sens, nous pouvons aussi mettre en parallèle les termes *multa* (22, 3) et *multos* (5, 1 et 3) : dans le second niveau d'interprétation de l'énigme 5, le masculin pluriel *multos* renvoyait selon nous aux *anulos*, maillons (= poèmes) de la chaîne énigmatique de Symposius ; cette multitude faisait alors référence au nombre élevé des épigrammes (cent) à l'intérieur du livre. On peut défendre que le neutre pluriel *multa* véhicule en 22, 3 la même idée d'épigrammes nombreuses, cette fois-ci indépendamment du terme *anuli*.

En résumé, l'intégralité du poème se prête à une assimilation entre fourmi et auteur. Le propos sous-jacent renvoie alors autant à la définition d'une poétique qu'à celle d'une posture littéraire. La description du travail patient et minutieux de la *formica* reflète simultanément celui de Symposius ; à travers ce labeur, tous deux récoltent des *praemia* hivernales (butin alimentaire pour l'une, gloire littéraire pour l'autre) qui les préservent de la mort. Reposant sur un intertexte martialien et jouant sur une *amphibolia per casus*, cette interprétation s'appuie surtout sur la mise en perspective de la séquence 19-21 : ce subtil jeu de connexions thématiques anticipe la présence latente de la figure du poète dans *Aenig*. 22.

Comme annoncé en début de chapitre, nous souhaitons encore proposer une variation de notre analyse de *Formica*. Celle-ci repose également sur une assimilation entre fourmi et poète, mais diffère dans l'acception à donner à *praemia*. En effet le terme, observé dans le cadre des fêtes de décembre, peut suggérer davantage. Une première nuance à prendre en compte est ainsi observable chez Aulu-Gelle (XVIII, 2, 1-4) qui témoigne d'un échange de *quaestiones* lors d'un repas de Saturnales à Athènes ; le contexte ludique et agonistique du passage nous rappelle celui de la préface de Symposius. Les *praemia* y sont les récompenses accordées pour chaque bonne réponse trouvée[44] :

[42] Cf. II.A.2.
[43] Similairement, l'échange de *quaestiones* lors d'un banquet chez Aulu-Gelle (XVIII, 2, 4, *infra*) se fait *in orbem uice pari* ; un passage d'Antiphane transmis par Athénée (*Deipn*. X, 448f) fait état d'une énigme proposée tour à tour (ἐφεξῆς) à chacun des convives d'un repas.
[44] Sur l'association entre énigmes, cadeaux et Saturnales, voir LEARY (2014), pp. 9-12.

> [1] Saturnalia Athenis agitabamus (…). [2] Conueniebamus autem ad eandem cenam conplusculi, qui Romani in Graeciam ueneramus quique easdem auditiones eosdemque doctores colebamus. [3] Tum qui et cenulam ordine suo curabat, praemium soluendae quaestionis ponebat librum ueteris scriptoris uel Graecum uel Latinum et coronam e lauro plexam totidemque res quaerebat, quot homines istic eramus ; cumque eas omnis exposuerat, rem locumque dicendi sors dabat. [4] Quaestio igitur soluta corona et praemio donabatur ; non soluta autem tramittebatur ad eum, qui sortito successerat, idque in orbem uice pari seruabatur.

Nous passions les Saturnales à Athènes (…). Nous nous retrouvions autour du même repas, assez nombreux, entre Romains venus en Grèce, fréquentant les mêmes cours et les mêmes professeurs. Alors celui dont c'était aussi le tour d'organiser le petit souper posait pour prix de la résolution d'une question un livre d'un ancien auteur grec ou latin et une couronne de laurier. Il nous interrogeait sur autant de sujets que nous étions de personnes en ce lieu ; quand il avait tout exposé, le sort attribuait à chacun son sujet et son tour de parole. Une question résolue était donc récompensée d'une couronne et d'un prix ; non résolue, on la transmettait à celui qui suivait selon l'ordre fixé par le sort, et on observait cette règle équitablement tour à tour.

L'association entre jeux énigmatiques, banquets et octroi de cadeaux, que nous entrevoyons aussi en contexte de Saturnales chez Suétone, *Aug*. 75 (où les *munera* sont accompagnés de *titulis obscuris et ambiguis*), n'est toutefois pas exclusivement liée aux fêtes de décembre : elle est en effet attestée indépendamment chez Petr. 56, 7-10, Poll. *Onom*. 107-108 et Ath. *Deipn*. X, 448b-459c (ces deux derniers passages laissant par ailleurs transparaître un système de récompenses en cas de résolution des énigmes, mais aussi de gages en cas de non-résolution[45]). Les Saturnales devaient toutefois fournir un contexte particulièrement propice à ce genre d'échange, dans la mesure où elles impliquent traditionnellement une distribution de présents. C'est d'ailleurs au sens de « cadeau » plutôt que de « récompense » que le mot *praemium* va nous intéresser[46]. Revenons à la littérature épigrammatique. Comme ce sera le cas en d'autres occasions au cours du recueil de Symposius, les *Apophoreta* de Martial – œuvre saturnalienne reconnue, plus que les douze *Epigrammaton libri*, comme le principal modèle des *Aenigmata* – peuvent nous offrir ici un éclairage nouveau. Dans cet ouvrage, Martial retranscrit dans une forme littéraire l'échange de cadeaux lors des fêtes de décembre. Nous lisons ainsi, dans le poème introductif de l'œuvre (Mart. XIV, 1, 1-6) :

> Synthetibus dum gaudet eques dominusque senator
> dumque decent nostrum pillea sumpta Iouem,
> nec timet aedilem moto spectare fritillo,
> cum uideat gelidos tam prope uerna lacus,
> diuitis alternas et pauperis accipe sortes :
> praemia conuiuae det sua quisque suo.

Tandis que chevaliers, maîtres et sénateurs revêtent avec joie leurs robes de table, tandis que le bonnet d'affranchi sied à notre Jupiter, tandis que l'esclave, voyant les eaux gelées si proches, ne craint pas de

[45] Voir FORSTER (1945), p. 43.
[46] Voir *TLL* X, 2, 714, 12-40, s. v. *praemium* I, A, 2 : *de bonis ab alio collatis, donis sim. (sc. non meriti remunerandi causa)*.

regarder l'édile en secouant ses dés, reçois tour à tour les lots du riche et du pauvre : que chacun, selon ses moyens, donne à son convive un cadeau.

Les *praemia* (v. 6), tout comme les *sortes* (v. 5), désignent ici les cadeaux offerts lors des Saturnales[47]. Néanmoins différents commentateurs ont relevé que ces mêmes *sortes* et *praemia*, observés dans la perspective de l'entreprise littéraire de Martial, renvoyaient simultanément aux épigrammes elles-mêmes : ce sont les cadeaux qu'offre le poète à son lecteur à qui il s'adresse dans ce poème préliminaire (notons l'injonction à la deuxième personne *accipe sortes*)[48]. En ce sens, le vers 5 fait allusion à la structure du livre, dans lequel la succession des monodistiques fait alterner objets coûteux et bon marché[49]. Nous pourrions donc postuler que les *securae praemia brumae* de Symposius renvoient similairement à une offrande poétique élaborée dans le contexte des Saturnales et de la *securitas* que celles-ci procurent. Les clauses *duro non pigra labore* (v. 1) et *nec gero magna simul, sed congero multa uicissim* (v. 3), relatives au labeur de la fourmi, pourraient ainsi toujours être lues comme des références au travail d'écriture du poète et à la mise en série des énigmes.

La nuance entre les deux interprétations serait donc, à première vue, minime. Néanmoins, considérer *ferens… praemia* au sens de « apportant des cadeaux (= poèmes) » au détriment de l'acception « remportant ma récompense (= gloire littéraire) » impliquerait de faire abstraction du contexte de notoriété et de mort pourtant anticipé par les énigmes 19 à 21. Cela reviendrait donc à minoriser l'importance de la subtile construction intratextuelle au profit de la seule allusion intertextuelle. En ce sens, l'hémistiche *prouida sum uitae* (v. 1), qui répond à la thématique de la mort ainsi anticipée, ne trouve de sens satisfaisant que dans notre première interprétation : pour cette raison, nous la privilégions.

Notre analyse entraîne quelques dernières remarques. Il peut d'abord sembler curieux que la fourmi, animal muet, soit ici choisi comme image d'un poète. À plus forte raison, certaines représentations antiques issues des fables en font une figure a priori hostile au chant : ainsi, dans la fable 336 d'Esope, sans équivalent chez Phèdre mais versifiée en grec par Babrius au III^e^ siècle de notre ère (*Fab*. 140) puis en latin par Avianus à une époque vraisemblablement proche de celle de Symposius[50] (*Fab*. 34), elle se voit opposée à la cigale chanteuse. L'association entre poète et fourmi se justifie néanmoins par d'autres qualités fondamentalement liées à cet insecte : d'une part son assiduité face au *labor* que représentent pour lui des tâches en apparence minuscules, de l'autre la situation d'*otium* dans laquelle

[47] Voir LEARY (1996), p. 53 : le terme *sortes* « derives from the common use of a lottery to distribute apophoreta ».
[48] Voir LEARY (1996), pp. 53-54 ; plus généralement sur le rapport entre matérialité et littérature dans les *Xenia* et les *Apophoreta*, voir NEGER (2012), pp. 24-25 ; RÜHL (2006), p. 288 ; ROMAN (2001), pp. 130-138 ; LAUSBERG (1982), p. 453.
[49] Voir LEARY (1996), pp. 13-21.
[50] Sur la datation des fables d'Avianus, voir KÜPPERS (1977), pp. 3-10.

se trouve l'animal en hiver. Avianus fait ainsi parler sa *formica* (*Fab*. 34, 17-18) : *mi quoniam summo substantia parta labore est,* / *frigoribus mediis otia longa traho*[51]. Plus que la notion de beauté ou d'harmonie du chant, ces deux traits nous renvoient à l'idéal poétique de Symposius et à sa posture littéraire.

Compte tenu de la thématique globale de la séquence 19-22, il est, enfin, tentant de comparer aussi la *formica* de Symposius à celle que Martial décrit dans le poème VI, 15 : cette *tenuis fera* (v. 2), piégée dans l'ambre, acquiert après sa mort une valeur qu'elle n'avait pas de son vivant (vv. 3-4 : *sic modo quae fuerat uita contempta manente,* / *funeribus facta est nunc pretiosa suis*). Une réminiscence directe est donc possible même si, comme on l'a vu, la posture revendiquée par Symposius diffère légèrement : sa fourmi a, de son vivant déjà, obtenu ses *praemia*. Cette posture n'exclut néanmoins pas la perspective d'une gloire qui puisse continuer post-mortem, comme le confirmera l'énigme 100, *Monumentum*[52].

[51] « Puisque par le plus grand des efforts je me suis procuré ma subsistance, je profite en plein hiver d'un long repos ».
[52] Cf. I.C.2 ; II.B.9.

II.A.5. *Aenig*. 31 : des poux et des pièges

L'analyse de l'énigme 31 que nous allons proposer n'est, en elle-même, pas totalement nouvelle. En effet, l'énigme des poux existait déjà avant Symposius ; ses diverses versions antérieures ont déjà suscité des interprétations alternatives (*infra*). Or l'une de ces interprétations trouvera une application intéressante dans nos *Aenigmata* ; plus encore, elle nous permettra d'expliquer deux difficultés soulevées par le poème et sa tradition textuelle. Enfin, elle nous permettra d'identifier une stratégie ludique par laquelle Symposius vise à impliquer le *lector* dans un réel jeu énigmatique.

[31] PEDICVLI
Est noua nostrarum cunctis captura ferarum :
ut si quid capias, hoc tu tibi ferre recuses,
et quod non capias, tecum tamen ipse reportes.

POUX. Faire la chasse à nos bêtes est pour tous une chose étrange : si tu saisissais quelque chose, tu refuserais de l'emporter ; et ce que tu ne saisirais pas, tu le rapporterais quand même avec toi.

La première difficulté est celle du *lemma*. Le titre *Pediculi* est en effet transmis par le seul manuscrit G[1] ; nous en discuterons au cours de ce chapitre. La tradition du *titulus* pose deux problèmes principaux. D'une part, on y observe des variations entre la forme *pedu-*, majoritaire, et la forme *pedi-*, donnée par quatre témoins (α c I G). Dans la mesure où le terme est un diminutif de *pedis*, la forme la plus correcte serait *pediculus*, mais l'usage de *peduculus* semble avoir été plus répandu dans la latinité[2]. D'autre part, si la plupart des manuscrits livrent la solution de l'énigme au masculin singulier, on y observe aussi le masculin pluriel (*Pediculi*, G), mais aussi de nombreuses formes en *-a*, à identifier ou comme féminin singulier, ou comme neutre pluriel. En dehors des occurrences liées à la tradition de Symposius, le *Thesaurus Linguae Latinae* ne donne que deux attestations de la forme neutre *peduculum*, tirées de glossaires tardifs latins ou latins-grecs, et une seule du féminin *peducula*, tirée d'un glossaire médiéval latin-anglosaxon[3]. Les éditeurs récents impriment ici *Peduculus*, à l'exception de Glorie qui favorise *Pediculi* ; mais, dans un cas comme dans l'autre, ce point ne fait jamais l'objet d'une réelle discussion. Certes, les *tituli* au pluriel sont rares sur l'ensemble du livre[4] et la cohérence d'un groupe de *lemmata* en *-us* (30 *Ericius*, 32 *Taurus*, 33 *Lupus*) pourrait être un argument en faveur

[1] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 24 : peduculus [S N]: pediculus α c I de peducla O h K^2 de peducula g de peduclo R peduclus d e M peducla β *Per*. de peduculus A de peduculis A^2 peducleus H peducula V w_b *Cast*. pediculi G *Cast*.[2] *Heum*. [*Glor*.] *non legitur* Ang. *om*. X.

[2] *TLL* X, 1, 976, 49-59, s. v. *pediculus* (1) : « *scribitur uario modo, sc. in codd. ante saec. IX scriptis maxime* peducul- (…) ».

[3] *TLL* X, 1, 976, 62, s. v. *pediculus* (1) : « peduculum φθείρ. peducla: luus (*anglosax*.) » ; 977, 38 : « [*CGL*] II 576, 6 curculio: peduclum tritici ».

[4] Voir 77 *Ie*. *Rotae* et 78 *Ie*. *Scalae* ; on ne reconstruit le *lemma* de 96, *Verba*, que par conjecture.

de *Peduculus*. Néanmoins ce choix ne va pas sans générer des problèmes dans la compréhension de l'énigme, comme nous allons le voir.

En effet, la seconde difficulté du poème repose sur ses modalités d'énonciation. Les éditeurs peinent à justifier *nostrarum* (v. 1), transmis presque unanimement par les manuscrits, car on se demande qui est le locuteur de l'énigme : ce problème a d'ailleurs engendré des conjectures[5]. Si le locuteur est le *Peduculus* lui-même, conformément à la pratique générale de Symposius où les sujets s'expriment à la première personne, il faut alors traduire « la capture des bêtes que nous sommes est pour tous étrange[6] » ; mais le *lemma* s'y prête mal, du moins au singulier, et l'on devrait plutôt imprimer *peduculi*, voire *peducula* (n. pl.). Si la narration émane d'une voix a priori impersonnelle, comme dans une minorité de poèmes[7], il faut comprendre avec Leary « we all have an unusual way of capturing our own big game » : « the lice are 'ours' because they are parasites on our own bodies[8] ». Ce n'est certes pas impossible, mais l'emploi d'un « nous » impersonnel n'a pas d'équivalent dans le reste du livre. Parallèlement, on peut relever que les vers 2-3 sont formulés à la deuxième personne du singulier, qu'on ne rencontre que dans quelques énigmes sur l'ensemble de l'ouvrage. Bien sûr, l'emploi de la deuxième personne pourrait aussi n'être qu'une tournure impersonnelle, mais l'emphase développée à travers les termes *tu*, *tibi*, *tecum* et *ipse* serait alors étrange. Il est donc nécessaire d'expliquer qui se cache derrière « nous » et « tu ».

Comme nous l'avons évoqué dans notre introduction, ce poème reprend une énigme grecque très répandue qui, selon la tradition, fut soumise à Homère par des enfants ou des pêcheurs. La première attestation de cette énigme se trouve chez Héraclite d'Éphèse (fin du VI^e^ s. avant notre ère), fr. 83 Diano (= fr. 56 Diels-Kranz) :

> ἐξηπάτηνται οἱ ἄνθρωποι πρὸς τὴν γνῶσιν τῶν φανερῶν παραπλησίως Ὁμήρωι, ὃς ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων σοφώτερος πάντων· ἐκεῖνόν τε γὰρ παῖδες φθεῖρας κατακτείνοντες ἐξηπάτησαν εἰπόντες· ὅσα εἴδομεν καὶ ἐλάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν, ὅσα δὲ οὔτε εἴδομεν οὔτ' ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν.

Les hommes se trompent dans la reconnaissance de ce qui est évident, comme Homère, qui fut le plus sage des Grecs. En effet des enfants, occupés à chasser leurs poux, l'ont trompé en disant : « ce que nous avons vu et pris, nous l'abandonnons ; ce que nous n'avons ni vu ni pris, nous l'emportons ».

[5] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 24 : seul α donne *nostra*, avec une version alternative du vers (*est nota cunctis nostra captiua ferarx* [sic]). Heumann, Wernsdorf et Baehrens impriment la conjecture *notarum*.
[6] BERGASA & WOLFF (2016), p. 132. Voir aussi BETA (2013a), p. 324, n. 3 : « nous sommes les animaux dont la capture est pour tout le monde un vrai prodige ».
[7] *Aenig*. 12, 62, 72, 76, 77, 89, 94, 95, 96.
[8] LEARY (2014), pp. 121-122, avec la note de SHACKLETON BAILEY (1982), p. 212 : « nostrarum (*i. e. quae corpora nostra habitant*) ».

La version la plus diffusée de cette énigme est l'hexamètre que l'on observe en *AP* IX, 448, 2 (anonyme) : ὅσσ' ἕλομεν λιπόμεσθ', ὅσσ' οὐχ ἕλομεν φερόμεσθα[9]. On la retrouve dans le *Certamen Homeri et Hesiodi* (l. 328 Allen) et dans plusieurs *Vitae Homeri* grecques ; cette version a même été reproduite sur une peinture pompéienne représentant Homère et deux pêcheurs (*CIL* IV 3407 5)[10].

Selon la plupart des témoignages (bien que le fragment d'Héraclite et le *Certamen* ne le mentionnent pas), cette énigme causa directement la mort du poète : n'étant pas parvenu à la résoudre, celui-ci se laissa dépérir de chagrin[11] ou, dans d'autres versions du récit, fit une chute fatale, tout absorbé dans sa réflexion. Les poèmes *AP* VII, 1 (d'Alcée de Messénie) et XIV, 65-66 (anonymes), tout comme le témoignage de Pausanias (X, 24, 2), montrent également qu'Homère doit sa mort à une énigme posée par des enfants, mais n'en donnent pas le contenu. C'est aussi ce qu'on lit chez Valère Maxime, qui nous fournit le seul témoignage latin que nous possédions sur le sujet (IX, 12, *ext*. 3) : *non uulgaris etiam Homeri mortis causa fertur, qui in <Io> insula, quia quaestionem a piscatoribus positam soluere non potuisset, dolore absumptus creditur*.

Le texte de Symposius représente la première attestation latine de cette énigme des poux. L'énoncé, en s'inscrivant dans la structure globale des *Aenigmata*, est ici livré sans le récit qui, ailleurs, l'accompagne : ni Homère, ni les pêcheurs ne sont évoqués. Cependant, un public cultivé pouvait vraisemblablement reconnaître cette énigme célèbre et la rattacher à l'anecdote tirée de la biographie d'Homère. Ceci pourrait en partie éclairer les particularités énonciatives du passage.

En effet, il est possible de comprendre cette énigme comme une mise en scène implicite de l'interaction entre les pêcheurs, occupés à chasser leurs poux, et Homère. Ce locuteur parlant en « nous », comme dans les différentes versions de l'énigme grecque (où l'on lit εἴδομεν, ἕλομεν, etc.), serait le groupe d'enfants/pêcheurs ; dans les vers 2-3, ceux-ci s'adresseraient directement à Homère en lui soumettant l'énigme. On peut donc expliquer les particularités énonciatives du poème par le récit-source auquel il se réfère ; à notre connaissance, cette lecture n'a jamais été proposée, et nous semble ici pertinente. On peut alors paraphraser l'énigme de la manière suivante : « la capture de nos bêtes [génitif objectif = le fait de capturer les bêtes que nous avons sur nous] est pour tous une chose

[9] « Ce que nous avons pris, nous l'avons laissé ; ce que nous n'avons pas pris, nous l'emportons ».

[10] Sur cette énigme et sa tradition, voir GIANVITTORIO-UNGAR (2020) ; SCHNEIDER (2020), pp. 811-862 ; BASSINO (2019), pp. 188-194 ; (2013), pp. 226-230 ; BETA (2016), pp. 12-17 ; LEARY (2014), p. 121 ; BONSIGNORE (2011), pp. 19-28 ; BERGMANN (2007), pp. 71-76 ; BERGAMIN (2005), p. 122 ; KONIARIS (1971) ; OHLERT (1912), pp. 30-32.

[11] Voir BASSINO (2013), p. 229 : « according to Ps.-Plut. *Vit. Hom*. 1.4 Homer dies because, 'unable to work this out, he became distraught and died' (ὅπερ οὐ δυνηθεὶς συμβαλεῖν Ὅμηρος διὰ τὴν ἀθυμίαν ἐτελεύτησε); in Anon. *Vit. Hom*. 1.6 he 'found himself helpless' because he was unable to solve the riddle (ἀμηχανίᾳ περιπεσόντα, ἐπειδήπερ τῶν παίδων τῶν ἁλιέων οὐχ οἷός τε ἐγένετο αἴνιγμα λῦσαι); in Anon. *Vit. Hom*. 2.3 he 'starved himself to death in chagrin at not solving the problem' (διὰ λύπην ἀποκαρτερήσαντα τελευτῆσαι διὰ τὸ μὴ λῦσαι τὸ ζήτημα); in Anon. *Vit. Hom*. 3.5 'not understanding the utterance, he died from depression' (οὐ νοήσας δὲ τὸ λεγόμενον ἀπὸ θλίψεως ἐτελεύτησεν) ».

curieuse : si toi, [Homère,] tu attrapais quelque chose, tu refuserais de l'emporter avec toi ; et ce que tu n'attraperais pas, tu le rapporterais quand même avec toi ». La solution de l'énigme resterait donc la même, et la nature singulière ou plurielle du *lemma* importerait peu. Cependant, tout en défendant cette première lecture, nous pouvons aussi analyser l'énonciation du poème à un second niveau, c'est-à-dire dans l'hypothèse d'un jeu réellement énigmatique créé par Symposius pour son *lector*. Ce second niveau pourrait s'émanciper à la fois de la solution « pou » et du contexte homérique.

Dans le fragment d'Héraclite, la solution de l'énigme n'est qu'implicite : elle repose sur le fait que l'énoncé est prononcé par des παῖδες φθεῖρας κατακτείνοντες. La solution est toutefois explicitée dans le *Certamen Homeri et Hesiodi* et dans plusieurs *Vitae Homeri* qui transmettent l'énigme : elle est donnée tantôt par les pêcheurs, tantôt par le texte du récit[12]. « Pou(x) » représente donc une solution traditionnelle. Plusieurs philologues ont cependant supposé que cette énigme, déjà dans sa version grecque, avait un sens caché. Ainsi Schneider, qui commente le fragment d'Héraclite, souligne que le terme φθείρ peut signifier aussi bien un pou qu'un certain type de poisson de mer[13] : évidemment, seul le sens de pou permet de résoudre l'énigme, mais, dans la langue grecque, Homère ne peut fournir de solution aux pêcheurs sans générer lui-même une incertitude. L'énigme serait donc insoluble ; c'est en cela qu'Homère aurait été trompé (ἐκεῖνόν… ἐξηπάτησαν). Cette démarche s'inscrirait alors dans un thème typiquement héraclitéen, celui du lien étroit entre l'utilisation correcte de la langue et la connaissance du *Logos*. Une telle interprétation serait plus difficile à percevoir chez Symposius, car le terme latin *peduculus* exclut en grande partie cette ambiguïté, même s'il existe aussi des *peduculi marini*, sortes d'insectes de mer (Plin. XXXII, 77).

Schneider évoque aussi la possibilité que l'énigme renvoie plus généralement à la perception et à la connaissance des choses : « was *uns* Menschen mit Augen und Händen, also sensuell, wahrnehmbar ist, das werfen wir achtlos beiseite, ohne eine rechte Erkenntnis daraus abzuleiten. Was wir dagegen unbewusst bei uns tragen, das kommt uns nie sensuell vor Augen und Finger ». Le « nous » devient alors généralisant et implique la communauté humaine. Cette interprétation nous paraît moins intuitive chez Symposius, pour trois raisons. Tout d'abord, l'opposition entre le sensuel et le cognitif est moins marquée chez lui, puisque, comme dans les autres versions grecques de l'énigme, le verbe « voir » a disparu. Ensuite, avec le passage de « nous » à « tu » opéré en cours de poème, l'idée de communauté humaine, réunie sous un même « nous », est moins marquée. Enfin, le premier vers parle explicitement de la capture de *ferae*, là où le texte grec était suffisamment indéfini pour laisser planer

[12] Voir BASSINO (2013), p. 228 : « the solution is given by the fisher boys also in Ps.-Hdt. *Vit. Hom*. 37; in other cases the solution is given by the text (Ps.-Plut. *Vit. Hom*. 1.4; Procl. *Vit. Hom*. 5; Anon. *Vit. Hom*. 3.5) or is not given at all, which probably means that it was very widely known (Anon. *Vit. Hom*. 1.6; Anon. *Vit. Hom*. 2.3) ».
[13] Voir SCHNEIDER (2020), pp. 826-837 ; 854 sq.

l'ambiguïté. Certes, on peut tout à fait imaginer que ces *ferae* soient métaphoriques ; mais il nous semble difficile de les réduire à un sens aussi général que « choses ».

Une autre interprétation repose sur la proximité de φθείρ et du verbe φθείρω (« détruire », « ruiner »)[14] : derrière le pou se cacherait la mort elle-même, que l'on fuit quand on l'aperçoit, mais qui frappe quand on ne la voit pas. Cette lecture permet de lier le sens profond de l'énigme à sa conséquence directe, à savoir la mort d'Homère. À nouveau, le terme *peduculus* n'autorise pas une telle ambiguïté en latin, bien qu'on puisse, par jeu, rapprocher *fĕrarum* (v. 1) de *fēralis* (« funèbre »). L'usage du possessif pluriel *nostrarum… ferarum* resterait toutefois difficile à justifier.

L'interprétation qui va nous intéresser plus particulièrement est celle de Bergmann[15], qui analyse l'énigme telle qu'elle apparaît dans la peinture de la Maison des Épigrammes (ὅσσ' ἕλομεν λιπόμεσθα, ὅσ' οὐχ ἕλομεν φερόμεσθα). Cette interprétation repose sur la polysémie d'ἕλομεν, qui peut en effet signifier « saisir (par l'intelligence) », c'est-à-dire « comprendre ». La nouvelle solution de l'énigme serait alors l'énigme elle-même, que les pêcheurs n'ont pu résoudre et présentent à Homère (« whatever we grasped, we left, but what we couldn't grasp, we bring to you – bringing not lice, but the riddle itself – to solve[16] »). Or il semble que les vers 2-3 de la version de Symposius se prêtent à une interprétation similaire : en effet, le mot *capere* véhicule la même ambiguïté qu'αἱρέω (*TLL* III 321, 52 sq., s. v. *capio* I A 1 c, « *animo, mente, voluntate : i. q. intellegere, perspicere, sentire* » ; *OLD* 29, « to grasp mentally, take in, comprehend ») ; le verbe *ferre* (v. 2) va dans le même sens si nous sens-entendons [*mente*] *ferre*, au sens de *cogitare*[17].

L'analyse de Bergmann a été critiquée car elle fait disparaître l'inégalité fondamentale qui sous-tend l'échange entre Homère et les pêcheurs : « the double meaning of αἱρέω certainly allows for this alternative, but it does not make sense at all, since the fishermen could grasp the riddle which they formulated themselves; the contrast between the simple yet knowing country folk and the wise Homer's ignorance is the very essence of the situation depicted[18] ». Il a aussi été objecté qu'une telle interprétation aurait été trop complexe pour les usagers de la Maison des Épigrammes, dans laquelle les poèmes auraient eu pour fonction essentielle de faire comprendre les peintures qu'ils accompagnaient[19]. Ces objections ne peuvent toutefois s'appliquer au texte de Symposius. D'une part, le paradoxe est ici rédigé à la deuxième personne et n'implique donc aucunement une ignorance des pêcheurs (vv. 2-3). D'autre part, rien ne nous interdit de dissocier ici l'énigme de son contexte

[14] Voir BETA (2016), p. 14 ; KAHANE (2005), pp. 20-22.
[15] Voir BERGMANN (2007), pp. 75-76.
[16] BERGMANN (2007), p. 75.
[17] *TLL* VI, 1, 535, 3-10, s. v. *fero*, I B 1.
[18] TYBOUT (2011), p. 132.
[19] Voir TYBOUT (2011), pp. 133-134.

d'énonciation initial, qui n'est de toute façon qu'implicite chez Symposius. Dans notre second niveau d'interprétation, le récepteur à qui est adressée l'énigme ne serait plus Homère, mais le *lector*. Nous avons en effet déjà relevé que notre poète s'adressait directement à celui-ci dans le dernier vers de sa préface (v. 15, *da ueniam, lector*) : il pourrait ici poursuivre implicitement cette interaction. Il faudrait alors comprendre que le *lector* refusera de réfléchir davantage (*tibi ferre recuses*) à ce qu'il comprend déjà (*quid capias*) ; à l'inverse, il emportera dans son esprit (*tecum*) ce qu'il ne comprend pas, pour continuer à y réfléchir. *Tecum* serait alors lié à la réflexion intérieure (comparer *agitare secum*, Ter. *Phorm*. 615 ; Hor. *Serm*. I, 4, 138 ; *cogitare secum*, Cic. *Leg*. II, 2 ; *Tusc*. I, 24).

Notre interprétation devient alors sensiblement différente de celle de Bergmann. En effet, notre solution alternative ne serait plus « l'énigme elle-même », c'est-à-dire l'énoncé de cette énigme particulière, mais « l'énigme [en général] », ou même « les *Aenigmata* » présentées par le livre. La question du *titulus* devient alors fondamentale. En effet, Symposius pourrait lui aussi jouer sur l'ambivalence de la solution présentée. *Peduculus* ne permet pas de double sens satisfaisant, mais sa variante *Pediculus* impliquerait une ambiguïté prosodique : le *lemma* montrerait en effet à la fois un pou (*pēdiculus*) et un piège, un lacet entravant les pieds (*pĕdiculus*, qui existe aussi sous la forme neutre *pĕdiculum*)[20]. Le sens de « piège » ou de « lacet » serait alors à rapprocher d'autres appellations métaphoriques de l'énigme : nous avons déjà parlé du *nodus* (nœud) et du γρῖφος (filet), mais on pourrait aussi citer le πρόβλημα (« obstacle ») ; on comparera enfin le terme latin *insidiae* (« embûche, embuscade, piège ») qui, s'il n'est pas directement lié à l'énigme, renvoie à la parole trompeuse et souvent ambiguë[21]. Si nous admettons, avec la variante *pedi-*, que le *lemma* véhicule ce double sens, alors nous trouvons la solution alternative de l'énoncé : le piège que représente une énigme, ou les pièges que représentent les *Aenigmata*.

Dans cette lecture alternative, la voix énonciatrice ne peut être que celle du poète, qui utilise alors *nostrarum* au sens de *mearum*. Ses *ferae* sont ses *pediculi*, simultanément animaux (*pēdiculi*) et pièges/énigmes (*pĕdiculi*). Symposius invite donc le *lector* à capturer ses *ferae*, mais cette capture est étrange (*noua*) : en effet, il ne s'agit pas de les capturer au sens propre, mais de les saisir par l'esprit, c'est-à-dire de les comprendre. Le *TLL* ne cite qu'une seule attestation, douteuse, de *captura* au sens de *captus*, *-us*[22] ; mais le rapprochement est ici facilité par la polysémie similaire de *capias* dans la suite de l'énigme.

[20] Au IV^e^ siècle, le grammarien Charisius (*GL* I, 456, 53) traduit *pediculus* par ἀρπεδόνιον ; voir *TLL* X, 1, 978, 10-21, s. v. *pediculus*/*pediculum* (3).
[21] Sur l'énigme conçue comme un piège, voir POTAMITI (2015), p. 150, avec Antiphane fr. 122.7 (= Ath. X, 449a) et Pl. *Ap*. 27a : « riddles are propounded ἐνέδρας ἕνεκα "(as an ambush") and in order to deceive (ἐξαπατήσω) ».
[22] Voir *TLL* III, 181, 37-39, s. v. *captura* : « *singulariter de captu, intellegentia?* TERT. ieiun. 13 p. 291,29 non dico de industria stipium conferendarum, ut vestrae capturae est ».

Nous pensons donc devoir imprimer la forme prosodiquement ambiguë *pedicul-* qui valide la double lecture de l'énigme 31 : au premier niveau, les pêcheurs parlent de leurs poux à Homère ; au second, Symposius parle de ses pièges au *lector*. La corruption de *pedi-* en *pedu-* dans la plus grande partie de la tradition pourra avoir été facilitée par l'usage courant du terme.

Reste à traiter le problème, annexe à notre analyse, de la terminaison à adjoindre à *pedicul-* (*-us*, *-i* ou *-a*). Aucune solution ne nous paraît entièrement satisfaisante, mais il nous importe de proposer quelques pistes de réflexion. Tout d'abord, la logique de l'énigme 31, telle que nous l'avons définie, semble impliquer un titre au pluriel. Nous avons en effet écarté l'idée qu'un pou unique soit ici locuteur ; parallèlement, le vers 1 stipule plusieurs *ferae*. Cela discréditerait donc, a priori, un *lemma* singulier en *-us* (pourtant le mieux attesté dans la tradition) ou en *-a*. Il faudrait alors trancher entre les pluriels *pediculi* (m. pl.) ou *pedicula* (n. pl.). La forme neutre est très rare au sens de « poux » et *Pedicula* serait ici une conjecture : en effet, elle n'apparaît pas directement dans la tradition de l'énigme, qui ne présente que les variantes voisines *Peducula* et *Peducla*. Le masculin *Pediculi* répond mieux à la norme classique et a le soutien du manuscrit G : en cela, il constitue probablement la manière la plus simple de régler le problème. Cependant certaines pistes nous permettraient aussi de défendre *Pedicula*, au moins à titre d'hypothèse ; nous pensons devoir les évoquer ici, afin que notre lectorat puisse se forger un avis nuancé.

Il faut d'abord remarquer que les vers 2-3 utilisent des pronoms au neutre (*quid*, *hoc*, *quod*), généralement traduits dans un sens généralisant : « tout ce que tu attrapes… et ce que tu n'attrapes pas…[23] ». Or le neutre pourrait aussi être utilisé en accord avec le *lemma* : « si tu saisissais tel ou tel [pou], tu refuserais de l'emporter avec toi ; et celui que tu ne saisirais pas, tu le rapporterais quand même avec toi ». Ensuite, le nombre de manuscrits transmettant des variantes en *-a* est relativement élevé (sept témoins) ; à plus forte raison, leur répartition n'est pas liée à une *recensio* particulière. Nous devons donc nous demander ce qui a pu motiver l'émergence de telles leçons qui, en l'occurrence, nous semblent *difficiliores*. En réalité, nous ne croyons pas impossible que l'auteur ait bien écrit *Pedicula*, et cela dans le but de mieux guider son *lector* vers le second niveau de l'énigme. En effet, nous avons vu que le paradoxe des poux était attesté par une longue tradition avant Symposius. Tout comme nous, un lectorat antique conscient de cette tradition devait s'attendre à lire ici une solution signifiant « poux ». Or *Pedicula* décevrait en partie cette attente, puisque les formes féminine et neutre sont très inhabituelles dans ce sens. *Pedicula* induirait cependant plus facilement le sens de « pièges », puisque la forme neutre *pĕdiculum* semble, elle, régulière. En d'autres termes, *Pedicula* susciterait la suspicion et stimulerait l'interrogation du *lector* ; c'est alors en réfléchissant sur la nature

[23] BERGASA & WOLFF (2016), p. 132 ; voir aussi LEARY (2014), p. 121 : « if you should cacth anything… and what do you not catch » ; BERGAMIN (2005), p. 25 : « che se qualcosa prendi… e ciò che non prendi ».

grammaticale et prosodique de cette forme, et en la confrontant à un énoncé lui-même polysémique, qu'il entreverrait la possibilité que le *lemma* ne signifie, en fait, pas (ou pas seulement) « poux », mais « pièges ». En somme, le titre *Pedicula*, contrairement à *Pediculi*, se signalerait lui-même en tant que piège et guiderait le *lector* dans l'appréhension d'une ambiguïté qui, sinon, aurait pu rester inaperçue. Un tel jeu expliquerait la présence des variantes en *-a* dans la transmission du *titulus*. La plupart des scribes n'auraient pas su saisir l'ambivalence de *Pedicula* et l'auraient simplifié par des formes plus courantes en *-us* ou en *-i*. D'autres copistes auraient préservé la forme en *-a*, sans toutefois la percevoir comme un neutre pluriel, mais comme un féminin singulier : en témoignent certains manuscrits où l'on lit *de peducula* ou *de peducla*.

À l'issue de cette analyse, nous gardons une certaine réserve en ce qui concerne la terminaison à adopter dans le *lemma*. Nous imprimons *Pediculi*, sans conviction absolue. La seule chose qui nous paraisse certaine est que la forme *peduc-*, imprimé par les éditeurs récents, n'était pas le titre original : les formes en *pedic-* sont les seules à laisser apparaître le double sens de pou/piège et doivent donc être favorisées.

L'énigme 31 propose donc deux niveaux de lecture. Le premier niveau, c'est-à-dire celui que le *lector* antique devait comprendre spontanément, a pour solution les poux (*Pēdiculi*) et met en scène le propos des pêcheurs s'adressant à Homère. On peut le paraphraser ainsi : « la capture de nos bêtes [= capturer les poux que nous avons avec nous] est pour tous une chose curieuse : si toi, [Homère,] tu attrapais quelque chose [avec tes mains], tu refuserais de l'emporter avec toi ; et ce que tu n'attraperais pas [avec tes mains], tu le rapporterais quand même avec toi ». Le second niveau s'émancipe du récit traditionnel et a pour solution les pièges énigmatiques du livre (*Pĕdiculi*). Le locuteur est alors le poète, s'adressant à son *lector* : « comprendre nos [= mes] bêtes [= pièges] est pour tous une chose nouvelle. Si toi, [lecteur,] tu saisissais [avec ton esprit] quelque chose, tu refuserais de l'emporter avec toi ; et ce que tu ne saisirais pas, tu le rapporterais pourtant [dans ton esprit] ».

L'énigme combine alors différents jeux sémantiques pour proposer, dans son second niveau, une signification métapoétique : le poète y parle de ses énigmes comme de *ferae* que le *lector* doit saisir, c'est-à-dire comprendre. L'un de ces jeux sémantiques repose sur une ambiguïté grammaticale, puisqu'il demande de distinguer deux termes qui diffèrent par la seule prosodie. Nous trouvons ici un avant-goût de ce que nous allons étudier plus en détail dans notre deuxième section, dédiée aux jeux grammaticaux.

II.B. Jeux de langage

II.B.1. Premiers indices d'un jeu de langage : *Aenig*. 36, 42, 74, 84, 96

Nous avons perçu, chez Symposius, un principe didactique : certains éléments sont introduits explicitement au *lector* afin que celui-ci puisse les reconnaître et les comprendre ailleurs, lorsqu'ils seront réutilisés de manière latente. Ce même principe didactique gouverne un autre type de jeu présent dans les *Aenigmata*. À plusieurs reprises, Symposius décrit ses sujets non par leur apparence, leurs histoires ou leurs fonctions, mais par leurs noms, et fait alors référence aux éléments grammaticaux qui les composent :

> [36] PORCVS
> Setigerae matris fecunda natus in aluo,
> desuper ex alto uirides exspecto saginas,
> nomine numen habens si littera prima periret.

PORC. Né dans le ventre fécond d'une mère aux soies dures, j'attends que de vertes pâtures tombent du ciel ; je porte une divinité dans mon nom, si ma première lettre périt.

> [74] LAPIS
> Deucalion ego sum, crudeli sospes ab unda,
> affinis terrae sed longe durior illa.
> Littera decedat : uolucris tum nomen habebo.

PIERRE. Je suis un Deucalion, sauvé des eaux cruelles, un parent de la terre, mais bien plus dur qu'elle. Qu'une lettre tombe : j'aurai alors le nom d'un volatile.

> [84] MALVM
> Nomen ouis Graece, contentio magna dearum,
> fraus iuuenis pulchri, multarum cura sororum,
> hoc uolo, ne breuiter mihi syllaba prima legatur.

POMME. Nom grec du mouton, grande dispute des déesses, ruse d'un beau jeune homme, objet des soins de sœurs nombreuses, voilà ce que je veux : qu'on ne lise pas ma première syllabe en l'abrégeant.

Dans le dernier vers de chacune de ces trois énigmes, les sujets apparaissent comme des ensembles de lettres ou de syllabes ; jouer sur celles-ci permet de faire deviner d'autres mots (*porcus*/*orcus* ; *lapis*/*apis* ; *mālum*/*mălum*). Dans la mesure où l'indication est explicite et où les *lemmata* sont donnés d'emblée, ces diverses clauses ne demandent aucune réelle réflexion au *lector*. Toutefois Symposius pourrait, par ces exemples explicites, nous initier à un principe plus secret : celui d'une autoréflexivité de son langage. Nos prédécesseurs ont déjà commenté en ce sens quelques cas de jeux de lettres plus complexes, nécessitant la réflexion active du lectorat. Le poème 42 contient deux clauses intéressantes (vv. 1-2) :

[42] BETA
Tota uocor Graece, sed non sum tota Latine ;
ante tamen mediam cauponis scripta tabernam[1].
In terra nascor, lympha lauor, unguor oliuo.

BETTE. On me nomme en entier en grec, mais je suis incomplète en latin ; pourtant je suis inscrite devant la médiocre taverne d'un aubergiste. Je nais dans la terre, je me lave à l'eau, je m'enduis d'huile.

L'énigme *Beta* exploite la polysémie du *lemma*, qui désigne à la fois une lettre grecque et un légume : Symposius n'est pas le premier à jouer sur cette polysémie que l'on trouve aussi exploitée chez Columelle, Pétrone ou encore Augustin[2]. Le premier vers concerne la lettre : celle-ci est « incomplète » (*non sum tota*) en latin car on la nomme *be* dans cette langue, comme c'est encore le cas dans la nôtre. *Beta* perd donc son *ta* en latin : c'est une idée que l'on trouve aussi dans le *Technopaegnion* d'Ausone (XXV, 14, 13 Green : *diuiduum betae monosyllabon Italicum B*). Ce jeu bilingue pourrait être plus complexe : selon Renehan, *tota* pourrait aussi être l'équivalent de τῷ τα[3]. Le vers signifierait donc simultanément « on me nomme avec –*ta* en grec, mais je suis sans –*ta* en latin ». Il y aurait donc ici un double sens, accessible uniquement au lectorat hellénisant, et jouant sur la division des lettres du mot *tota*.

A priori, le deuxième hexamètre concerne *Beta* en tant que légume. C'est du moins comme ça que le vers était compris depuis Schenkl : il faut supposer que le *caupo* expose devant sa taverne (*ante… tabernam*), ou sur les murs de celle-ci, une sorte de menu ou de liste des produits en vente, où figure la bette[4]. Dans cette interprétation, *mediam* implique une nuance qualitative (une taverne « médiocre, ordinaire », *OLD* s. v. *medius* 9), puisque nous savons que la *beta* est une denrée peu coûteuse : elle est qualifiée de *plebeia* dans Pers. *Sat*. III, 114 et de *fabrorum prandia* dans Mart. XIII, 10, 1. Toutefois, Bergamin et Scarpanti ont perçu ici (indépendamment l'un de l'autre, semble-t-il[5]) un jeu de lettres. *Ante… mediam… scripta tabernam* peut en effet s'expliquer par une ambiguïté littérale : la *beta* dit être « inscrite avant le milieu de *tabernam* » car les lettres qui composent le mot *beta* se trouvent, bien que désordonnées, écrites dans la première moitié du mot *tabernam*. Il s'agirait donc d'un jeu d'anagramme entre *beta* et *tabe*[6]. Cette interprétation va dans le même sens que les jeux de 36, 3 et de 74, 3 : la solution de l'énigme est en effet comprise comme la somme des lettres qui la composent.

[1] Nous citons ici, avec Bergamin, le vers 2 tel qu'il apparaît dans la *recensio* D : le problème textuel sera évoqué plus bas.
[2] Col. *Rust*. X, 251-254 ; Petr. *Sat*. 56 ; August. *Doctr*. II, 24, 10. Sur ce point, voir en particulier SCARPANTI (2004-2005), p. 10.
[3] Voir RENEHAN (1981).
[4] Voir SCHENKL (1863), p. 28 ; par la suite, OHL (1928), pp. 74-75 ; LEARY (2014), p. 140.
[5] Voir BERGAMIN (2005), p. 136 et SCARPANTI (2004), p. 8 : parues à moins d'une année d'intervalle, les deux études ne se citent pas.
[6] Sur la pratique de l'anagramme antique (principalement grecque), voir LUZ (2010), pp. 147-177. Voir aussi l'approche pragmatique et prudente de CAMERON (1995a).

Scripta est particulièrement bien choisi, puisque ces lettres ont été écrites et sont visibles sous les yeux du *lector*. Leary réfute l'interprétation de Bergamin, mais semble l'avoir mal comprise : « Bergamin explains 'ante… mediam… scripta tabernam' as referring to the letter *be* before the middle of the word *tabernam*, but this solution is forced. Also it is the letter β rather than *be* that would be indicated by *tamen*[7] ». Pourtant, Bergamin ne parle pas des seules lettres *be*, mais bien d'une anagramme de *beta* lisible dans *tabernam* (« la soluzione *beta* è contenuta come anagramma nella prima metà di *tabernam* »). Du reste, *tamen* indique bien la lettre β, mais telle qu'elle apparaît, transcrite, dans le *lemma* : *BETA*.

Le fait que Symposius ait été sensible à la pratique de l'anagramme est confirmé dans sa *catenatio* des *lemmata*. C'est en effet un principe anagrammatique qui connecte certains *lemmata* successifs ou légèrement disjoints : 17 et 19, *aranea* et *rana* ; 37 et 41, *mula* et *malua* ; 62 et 63, *pons* et *spongia*. Plus spécifiquement, dans ces trois exemples, les quatre lettres constitutives d'un *lemma* sont réutilisées, légèrement désordonnées, au début du *lemma* associé : le procédé est donc identique à celui qui unit *beta* et *tabernam*. L'interprétation de Bergamin et de Scarpanti ne nous semble donc pas forcée ; elle peut être défendue. Pourtant, il ne nous paraît pas obligatoire de choisir définitivement entre cette lecture et celle de Schenkl : Symposius pourrait en effet avoir délibérément cherché à superposer ici deux niveaux de signification[8]. L'un serait concret ; l'autre pourrait être qualifié de métalinguistique, au sens où le texte fait référence aux éléments (mots, lettres) qui le composent. Dans la suite de notre étude, nous resterons sensibles à la possibilité de telles superpositions.

Notons, au passage, que cette interprétation résout le problème de texte de 42, 2. En effet, à défaut de pouvoir expliquer de manière satisfaisante la leçon de la *recensio* D que nous avons suivie ici, de nombreux éditeurs préfèrent la variante donnée par la famille B, *pauperibus semper proponor namque tabernis*[9], où *namque* est pourtant difficile à justifier[10]. À la lumière de Bergamin, nous pouvons comprendre le texte de B comme une intervention rédactionnelle, visant à corriger ou à simplifier un vers peu clair (pratique fréquemment attestée dans la *recensio* B[11]), mais inattentive au jeu de lettres.

[7] LEARY (2014), p. 140.
[8] Voir DOMINICY (2020), p. 208 : « il faut alors attribuer au vers une signification littérale que la lecture métalinguistique n'accompagnerait qu'à titre secondaire ».
[9] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 32, complété par DOMINICY (2020), pp. 208-209 : pauperibus semper (namque G, *corr*. G^1) proponor namque (numquam *Glor*. *non legitur* Ang.) tabernis c K β A G I w_a w_b H^1 M^2 R^2 *Per*. *Baehr*. *Ohl Glor*. *ShB*. *Leary* proponor ubique tabernis *Dominicy*.
[10] Voir LEARY (2014), p. 140. Les éditeurs qui impriment ici le texte de B placent souvent *namque* entre *cruces*. DOMINICY (2020), p. 209, propose la conjecture *ubique*.
[11] Voir BERGAMIN (2005), pp. LXXIV ; cf. I.D.1.

Le commentaire de Leary a relevé un autre jeu métalinguistique qui nous permet de comprendre l'un des poèmes les plus problématiques du livre : l'énigme 96, transmise sous le titre *De VIII tollas VII et remanet VI*[12].

> [96] [DE VIII TOLLAS VII ET REMANET VI]
> Nunc mihi iam credas fieri quod posse negatur.
> Octo tenes manibus, sed me monstrante magistro
> sublatis septem reliqui tibi sex remanebunt.

[DE HUIT, ENLÈVE SEPT ET IL RESTE SIX]. Maintenant, crois-moi : ce qu'on dit impossible se produit. Tu en tiens huit en mains ; mais en maître, je te montre qu'après en avoir soustrait sept, il t'en restera six autres.

On a longtemps douté de l'authenticité de cette épigramme n'apparaissant que dans la *recensio* D et quelques manuscrits contaminés. Elle fut alors perçue comme un ajout médiéval : « there is a gap in the mss. here, which has (…) been filled by the scribe's insertion of a rather puerile numerical riddle of the type widely current in the Middle Ages[13] ». Riese affirme que 96 diffère trop des autres *Aenigmata* pour être authentique[14]. Le commentaire de Bergamin est le premier à avoir proposé sa réhabilitation en vertu d'une continuité thématique avec les poèmes précédents (les énigmes 92 à 95 étant toutes basées sur des énoncés paradoxaux)[15]. Leary a quant à lui souligné des similarités verbales, stylistiques et logiques à même de justifier de manière très plausible l'authenticité de l'énigme en même temps que sa place entre les poèmes 95 et 97. Nous y ajouterons encore de nouveaux arguments ultérieurement[16]. Seul le *lemma* transmis par les manuscrits pose un problème : en effet, sa forme est inhabituelle en regard des autres *tituli*. Certes, ce titre apparaît à proximité d'une série de *lemmata* qui se distinguent eux-mêmes par leur longueur (92 *Mulier quae geminos pariebat* ; 93 *Miles podagricus* ; 94 *Luscus alium tenens*) et l'on pourrait défendre ici une forme de continuité. Il faut néanmoins souligner avec Leary que ce *lemma* est le seul qui n'a pas valeur de solution : il représente tout au plus un résumé de l'énigme et n'entraîne aucune révélation[17]. Nous pouvons donc postuler qu'il n'est pas originel.

[12] On trouve chez LEARY (2014), pp. 237-241 : la défense du poème 96 comme authentique (pp. 237-238) ; un résumé des principales solutions proposées jusqu'alors – notamment les différentes opérations impliquant l'usage des doigts (pp. 238-240) – sur ce point, voir aussi LEARY (2006) ; le développement complet du « nouveau » fonctionnement de cette énigme, sur la base d'idées de Rhona Beare (pp. 240-241) ; la justification de *Verba* en tant que *lemma*, d'après une idée de Michael Apthorp (p. 240). Nous nous intéresserons ici surtout à ces deux derniers points et renvoyons aux pages citées pour les autres développements.

[13] OHL (1928), p. 130 ; voir aussi SHACKLETON BAILEY (1982), p. 233. En conséquence, GALLEGO MOYA (1996), p. 267, et SMOLAK (1993), p. 287, affirment que la publication originelle ne comptait pas cent mais nonante-neuf énigmes, compte tenu de l'importance du chiffre trois chez Symposius.

[14] Voir RIESE (1894), p. 245.

[15] Voir BERGAMIN (2005), p. 196.

[16] Cf. II.B.5.

[17] Voir LEARY (2014), p. 238.

En l'absence de solution claire, cette curieuse énigme a posé bien des difficultés. On a généralement supposé que le problème reposait sur la *loquela digitorum*[18] : le terme *manibus* (v. 2) impliquerait un décompte ou une représentation des nombres sur les doigts. Il s'agirait soit de figurer visuellement VIII, VII et VI par des combinaisons digitales (où le pouce et l'index forment généralement le chiffre V), soit de combiner le compte des cinq doigts de la main à celui de huit objets indépendants[19], soit encore d'utiliser un système digital de notation des nombres alors en vigueur, qui nous est connu notamment à travers le court traité *Romana computatio* (VII^{e} s.) et le *De temporum ratione* de Bède (VIII^{e} s.). Dans ce système, on indique les chiffres huit, sept et six de la manière suivante : VIII = paume gauche orientée vers le haut, pouce, index et majeur levés ; VII = paume gauche orientée vers le haut, pouce, index, majeur et annulaire levés ; VI = paume gauche orientée vers le haut, pouce, index, majeur et auriculaire levés. Compte tenu de cette notation, Bergamin accepte la solution de Turner comme la plus probable : « if a person with his two last fingers lowered for 8 raises the little finger, the one which by itself indicates 7, he now has his hand in the proper position for 6[20] ». Leary refuse cette interprétation : « the little finger denoting 7 only does so when the other fingers, including the third one, are up – which is not the case here ». Comme le remarque Leary, les solutions digitales proposées jusqu'alors semblent toutes plus ou moins bancales.

Leary cite deux autres solutions émises par Rhona Beare. L'une et l'autre s'appuient sur une lecture que l'on pourrait qualifier de métalinguistique. La première n'est pas satisfaisante, car elle s'appuie sur le *lemma*, lui-même incertain : « [Beare] suggests firstly that in the *lemma*'s numbers, 'V' stands for *versus*: one starts off with III in the riddle and on having read II there is I remaining. (…) but it assumes that the *lemma* is guenuine[21] ». La seconde nous paraît plus satisfaisante, puisqu'elle se base uniquement sur le texte du tristique (dont les manuscrits ne présentent ici que des variantes mineures[22]). « Dr Beare continues, however, that in the riddle itself the first line contain eight words which you can 'hold in your hands', i. e. possess, when you had read them (…); the second contains seven, which you would substract by reading them; and the third six, which is what you are then left

[18] Voir en premier lieu MATTHEWS SANFORD (1928), à propos de la version qu'Alcuin donne de cette énigme dans sa *Disputatio Pippini regalis et nobilissimi iuuenis cum Albino scholastico* ; plus récemment, BERGASA & WOLFF (2016), pp. 162-163.

[19] C'est la solution préconisée par CORPET (1868), p. 63 : « *Tu tiens huit objets dans tes doigts ; / ôte sept ; suivant ma méthode, / il te reste six au lieu d'un.* (…) C'est-à-dire : il reste l'objet en question dans les cinq doigts qui le tiennent ».

[20] TURNER (1951), p. 106 ; sur les différentes combinaisons des doigts, permettant un comptage jusqu'à 9999, pp. 66-69. Sur le système de Bède et les attestations antiques de *Fingerzahlen*, voir aussi MINAUD (2006) ; MENNINGER (1979), pp. 3-15.

[21] LEARY (2014), p. 239-241. Cette première solution de Beare rejoint une proposition de BIELER (1957), pp. 290-291, citée par COURTNEY (1989), p. 208 : « from VIII (3 V's) take VII (2 V's), the remainder is VI (1 V) ».

[22] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), pp. 68-69 : les quelques variantes formelles présentes dans les manuscrits ne modifient en aucun cas le calcul de Beare.

with. No other riddle in S[ymphosius] contains successive lines of 8, 7 and 6 words and the correlation seems therefore unlikely to be coincidental ». En somme, la solution de l'énigme reposerait sur le décompte des mots à l'intérieur du poème, pris vers après vers.

Quelques indices confirment la validité de cette interprétation. Tout d'abord, la matérialité du texte est mise en évidence : comme le remarque Leary, *tenes manibus* rappelle l'usage de *manus* dans la tenue ou la lecture d'un livre[23]. Le *lector* tient donc le poème et ses mots « dans ses mains » ; il n'y a plus besoin de supposer un calcul digital. En ce sens, il faut relever que le *lector* semble directement interpelé dans chacun des vers du tristique, par l'emploi d'adresses à la deuxième personne (*credas* v. 1, *tenes* v. 2, *tibi* v. 3). On l'a dit, les adresses à la deuxième personne sont rares dans les *Aenigmata* et leur fonction n'est pas toujours claire. Retenons qu'ici, leur rôle pourrait être de mettre en place une interaction avec le *lector* en vue de solliciter une observation active de sa part dans le décompte des mots. L'activité d'observation est ici soulignée par *me monstrante magistro* (v. 2) : l'énigme « montre », c'est-à-dire fait voir au lecteur les suites de huit, sept et six mots. On doit alors se demander qui se cache derrière ce *me*. Leary propose d'y identifier l'énigme elle-même, ou les mots qui la composent : « the riddle (i. e. the words within it acting as a single entity) is therefore cast in the role of 'ludi magister' ». Cependant il nous semble plus envisageable d'y percevoir en filigrane le poète lui-même, qui jouerait ici de son interaction avec son *lector* ; en effet, l'échange entre première et deuxième personne rappelle l'adresse au *lector* à la fin de la *Praefatio*. Notons peut-être aussi que le terme *magister* n'apparaît qu'en une seule autre occurrence au sein de l'œuvre, à savoir en 2, 3 : *[harundo] digitis signata magistris*. En 96 aussi, il nous semble que le *magister* est celui qui tient l'instrument d'écriture, c'est-à-dire l'auteur.

Toutes ces raisons nous poussent à accepter la seconde interprétation de Beare. Il est important de souligner le caractère visuel de ce jeu : en effet, pour compter les mots, mieux vaut voir l'énigme que l'entendre. Les clauses *tenes manibus* et *me monstrante magistro* soulignent cet aspect matériel et visuel. On objectera peut-être que l'impact visuel du mécanisme est plus sensible pour le lectorat d'une édition moderne, dans laquelle les différents mots sont séparés par un espace, qu'il ne l'était pour le *lector* contemporain de Symposius, confronté à un texte rédigé en *scriptio continua*[24]. Cela n'altère en rien le fait que le poème « montre » des mots à son lecteur (et peu importe que ce dernier ait eu à les délimiter mentalement) et ne modifie pas fondamentalement le fonctionnement du décompte.

[23] Voir LEARY (2014), p. 241, avec Cic. *Att*., VII, 8, 5 : *habebamus… in manibus Antoni contionem* ; *OLD* s. v. *manus* 12.

[24] Sur l'usage de la *scriptio continua* et ses conséquences sur les habitudes de lecture antique, voir GEYMONAT (2008) ; SAENGER (1989).

Dans l'absolu, il n'est pas exclu que l'énigme ait connu une autre solution, peut-être bien digitale, dont nous n'aurions pas encore tout à fait cerné le mécanisme. Alcuin (VIII[e] s.) reformule prosaïquement *Aenig*. 96 (parmi d'autres poèmes de Symposius) dans sa *Disputatio Pippini regalis et nobilissimi iuuenis cum Albino scholastico* :

> 100. *[Albinus :] uidi hominem octo in manu tenentem, et de octonis subito rapuit septem, et remanserunt sex.*
> *[Pipinnus :] Pueri in scola sciunt*[25].

La réponse donnée par Pipinnus, très vague, ne nous permet pas d'émettre une réelle solution ; mais dans tous les cas, le simple fait que l'énigme puisse fonctionner dans cette formulation prosaïque où les suites de huit, sept et six mots ne sont pas respectées semble prouver que l'énigme connaissait, du moins pour Alcuin, une autre interprétation, dont la contextualisation scolaire peut laisser supposer une teneur mathématique[26]. Si c'est bien le cas, nous aurions donc une énigme à deux niveaux de signification, où la solution métalinguistique se superposerait à une solution plus officielle, retranscrite par le *lemma* aujourd'hui perdu.

Cependant, compte tenu de l'interprétation de Beare, Leary imprime en *lemma* de l'énigme une conjecture d'Apthorp[27] : *Verba* (« mots »). Au-delà de son adéquation thématique, cette conjecture s'avère cohérente sur le plan formel : en précédant l'énigme *Vmbra* (97), ce *lemma* serait une parfaite manifestation du principe de *catenatio* littérale qui existe parfois d'un *titulus* à l'autre : 25-26, *Mus-Grus* ; 54-55, *Hamus-Acus*. La grande similitude littérale de ces deux *lemmata* successifs (deux mots de cinq lettres, partageant quatre lettres communes) aurait alors pu causer une haplographie à l'origine de la perte de *Verba* dans la tradition manuscrite :

> « Apthorp's suggestion (…) has much to commend it. First, while haplography would account for the omission and substitution of *lemmata* in the D family, it would account for the omission of the whole riddle in AB; cf. the omission by D of *Aenig*. 51 *mola* after *Aenig*. 50.3 *mole*. Secondly, if *verba* is accepted, *Aenig*. 96 then joins the series of 'intangible' subjects treated in *Aenig*. 97-9, its *lemma* pairing naturally with *Aenig*. 98 *Echo*. Thirdly, it might be observed, in the context of S.'s probable scholastic background (…), that many of the *Aenigmata* deal with words in one way or another: note the stylus and reed pen in *Aenig*. 1 and 2, the bookworm of *Aenig*. 16, *Aenig*. 42 *beta*, 70 *clepsydra* (i. e. public speaking; note *verba* at *Aenig*. 70.3). Similarly, the Bern riddles (*AL* 481 Riese) include parchment (24), letters (25) and papyrus (27); cf 56 'de verbo'[28] ».

[25] Texte de l'édition de DALY-SUCHIER (1939), p. 142.
[26] Voir BAYLESS (2002), p. 172.
[27] Le travail d'Apthorp cité par Leary ne semble pas avoir fait l'objet d'une publication spécifique. Leary indique une correspondance entre lui et Apthorp dans LEARY (2014), p. 237, n. 22.
[28] LEARY (2014), p. 240.

La conjecture d'Apthorp est effectivement séduisante. À cela, nous pouvons ajouter le témoignage d'un manuscrit des *Aenigmata* que Leary ne mentionne pas ici : le codex h[29]. Dans celui-ci (classé par Bergamin parmi les manuscrits contaminés), l'énigme 97 (*Vmbra*) se voit attribuer *de uerbo* pour *lemma*, alors que le sujet ne s'y prête pas[30]. Ce *lemma* pourrait donc directement témoigner de la transmission chaotique de la paire *Verba*-*Vmbra*. Il y a donc fort à parier que la conjecture d'Apthorp reflète bel et bien le texte original : nous l'acceptons et élaborerons sur cette base nos réflexions ultérieures.

En acceptant *Verba* en tant que *lemma*, nous nous trouvons en présence d'un cas où la solution « officielle » de l'énigme est métalinguistique. Il ne s'agit donc pas, ici, d'un jeu caché. Toutefois, nous allons à présent voir que l'allusion métalinguistique peut aussi exister chez Symposius à un niveau implicite : en exploitant la polysémie de certains termes, le texte va faire référence aux éléments grammaticaux qui le composent et dévoiler ainsi des jeux latents.

[29] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 69. Pour une courte description du texte des *Aenigmata* dans le manuscrit h (= *Royal* 12 C XXIII), pp. LXXXV ; CXV.

[30] *VMBRA. Insidias nullas uereor de fraude latenti ; / nam deus attribuit nobis haec munera formae, / quod me nemo mouet, nisi qui prius ipse mouetur*.

II.B.2. *Aenig*. 76 : *latitatio* lucrétienne

[76] SILEX
Semper inest intus, sed raro cernitur, ignis ;
intus enim latitat sed solos prodit ad ictus.
Nec lignis ut uiuat eget, nec ut occidat undis.

SILEX. À l'intérieur réside toujours le feu, mais rarement on l'aperçoit ; en effet, il se cache à l'intérieur mais ne sort qu'à la force des coups. Il n'a besoin ni de bois pour vivre, ni d'eau pour mourir.

L'épigramme *Silex* pose avant tout un problème textuel. Nous la donnons ci-dessus selon la version transmise, sans variante notable, par la *recensio* D[1]. Toutefois, comme nous l'avons vu dans notre introduction, trois manuscrits de la *recensio* B (c, K et β) en proposent une version alternative (= 76a Bergamin). Il s'agit d'un poème différent, avec recoupement partiel :

[76a] SILEX
Virtus magna mihi duro mollitur ab igne ;
cessanti foco intus mihi uirtus adhaeret :
semper inest in me, sed raro cernitur ignis.

SILEX. Ma force est grande ; elle est amollie par le feu sévère. Quand le feu s'éteint, ma force reste à l'intérieur. En moi réside toujours le feu, mais rarement on l'aperçoit.

Seul le *Salmasianus* (A), qui conserve fréquemment les leçons des recensions D et B, présente les deux versions, l'une à la suite de l'autre. Les propriétés de la pierre décrite dans 76a semblent légèrement différentes de celles du silex de 76, ce qui pousse Bergamin à identifier dans l'objet de 76 une « pietra focaia » et dans celui de 76a une « pietra lavica ». Le texte de 76a a été rejeté par Leary et Bergamin pour ses caractéristiques formelles et stylistiques qui vont à l'encontre de la pratique générale de Symposius : citons notamment le cas unique d'un hiatus à la penthémimère du vers 2[2]. De plus, notre nouvelle analyse de 76 va permettre l'identification d'un jeu, absent de 76a, qui répond à l'idée d'un double niveau de lecture et qui mérite, dans tous les cas, considération.

II.B.2.a. *Perspectives intratextuelles*

Le sens premier de l'énigme 76 a été bien étudié par les commentateurs de Symposius[3]. Dans ce qui pourrait sembler, à première vue, une expression très énigmatique, Symposius décrit le feu comme

[1] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 54.
[2] Voir BERGAMIN (2005), p. 175 : « riconosco come segnali di non authenticità la ripetizione nel v. 2 di *mihi uirtus*, già presente al v. 1 (ripreso da un emistichio dell' enigma 46, *Viola*) ; l'insolita asimmetria nella divisione dei due emistichi al v. 1 ; lo iato alla pentemimere del v. 2 (…) » ; LEARY (2014), p. 200 : « there remains, however, the lack of an expressed verb in the first hemistich of line 1, contrary to S.'s practice (…). Finally, the B version lacks the richness supplied, e. g. by the *lignis* and *undis* contrast in line 3, and without *undis* it is denied one of the links with *Aenig*. 75 (…) ». Parmi les éditeurs modernes, la version alternative est acceptée par Baehrens, qui en modifie toutefois le texte assez librement, et Glorie, qui propose les deux versions.
[3] Voir LEARY (2014), pp. 199-201 ; BERGAMIN (2005), pp. 174-175 ; OHL (1928), pp. 106-108.

préexistant à l'intérieur du silex ; c'est pourquoi ce feu ne peut être vu (*raro cernitur*) et semble caché (*latitat*). Bergamin, dans son interprétation à deux niveaux de l'ensemble de l'œuvre, ne propose pas ici de solution alternative et se borne à relever l'aspect paradoxal et merveilleux de l'énigme. Or il semble que le poème dissimule un mécanisme de résolution d'ordre métalinguistique. En effet, un jeu de lettres relativement simple se dissimule dans l'énigme. Nous avons observé plusieurs cas où Symposius décrivait un sujet non par son apparence ou sa fonction, mais par les lettres qui forment son nom. Ce mécanisme existe ici à un niveau latent. Les vers 1-2 évoquent le feu dissimulé dans le silex, rarement visible. Toutefois, si nous lisons très concrètement ces hexamètres, nous pouvons comprendre *ignis* dans sa réalité littérale, en tant que mot : « à l'intérieur réside toujours [le mot] *ignis*, mais rarement on l'aperçoit ; car [*ignis*] se cache à l'intérieur (…) ». Le verbe *cernitur* aurait alors pour but de signaler au lecteur un jeu visuel, et le verbe *latitat* peut laisser supposer une *dissimulatio*. Une énigme nouvelle se dessine alors : il s'agit, pour le lecteur, de trouver un *ignis* caché dans le texte du poème.

C'est alors sans grande difficulté qu'on lit, au vers 3, *l<u>ignis</u>*, dans lequel « se cache » le mot *ignis*. Nous pouvons ici démontrer le caractère intentionnel de ce mécanisme ludique qui va bien au-delà d'une simple reprise allitérative. En effet, un jeu similaire à celui de *lignis*/*ignis* avait été utilisé, cette fois-ci explicitement, peu auparavant, en 74, 3 : *littera decedat, uolucris tum nomen habebo* = *lapis*/*apis*. Le jeu de *lignis*/*ignis* concerne la même lettre que celui de *lapis*/*apis* en 74, 3 (un *L* en début de mot). De plus, dans la structure du poème, il occupe une place similaire, puisqu'il apparaît également au vers final du tristique. Dans une lecture linéaire et didactique de l'œuvre, le jeu explicite de 74, 3 pourrait donc avoir pour fonction de rendre attentif le *lector* aux mots cachés dans les mots, en vue de mieux comprendre 76, 3.

Les mots semblent ici compris comme la somme des lettres qui les composent. Cependant nous pouvons appliquer le même raisonnement au texte du poème dans son ensemble. En effet, cette *dissimulatio* doit être pensée conformément à la pratique scripturale de l'Antiquité latine. En l'occurrence, la norme de la *scriptio continua*, qui ne sera abandonnée qu'au cours des VII^e^ et VIII^e^ siècles, fait de la lettre la seule unité graphiquement identifiable au sein d'un vers ; en l'absence d'espaces et de ponctuation, les différents mots n'y sont délimités que par une perception purement intellectuelle [4]. Plus que ne le laissent transparaître les éditions modernes, un texte antique s'apparente à une masse de lettres, et c'est en tant que tel que doit être considéré le poème 76 pour être pleinement compris. Le mécanisme de dissimulation d'*ignis* semble alors, d'une part, ludique : il interroge la capacité du lecteur à se détacher du seul signifié du texte et à considérer le poème pour

[4] Sur les habitudes de lecture antiques face à la *scriptio continua*, voir SAENGER (1989) ; plus généralement sur la *scriptio continua* et la ponctuation des manuscrits anciens, voir JOHNSON (2010), pp. 20-31 ; GEYMONAT (2008).

les lettres qui le composent. Il manifeste, d'autre part, un enjeu poétique : en effet, en cachant l'*ignis* dans son poème, Symposius transpose sur le plan littéral la capacité du silex à dissimuler le feu à l'intérieur de lui. Le texte du tristique, en tant qu'assemblage de lettres, apparaît alors conçu comme une concrétisation, une matérialisation de son sujet : la nature du silex (objet réel), décrite par le signifié du texte, est simultanément mise en abyme par la composition littérale. Nous pourrions y voir une adéquation totale du fond et de la forme, par laquelle le poème acquiert une dimension quasi figurative. En somme, l'épigramme 76 a bien été conçue pour un second niveau de lecture et ce niveau est métalinguistique. On peut donc considérer deux solutions à l'énigme : le silex-objet, qui cache le feu en lui, et le silex-poème, qui cache le mot *ignis* en lui. Le rôle actif du *lector* est à nouveau nécessaire puisque celui-ci doit scruter le texte (v. 1 *cernitur*) pour trouver le mot dissimulé.

II.B.2.b. *Perspectives intertextuelles*

L'étude de l'intertextualité va nous permettre de confirmer notre interprétation et d'en élargir la portée. Bergamin a déjà perçu dans l'énigme *Silex* une influence lucrétienne. La thématique générale semble en effet empruntée à Lucr. VI, 309-316, qui décrit le feu jaillissant d'une pierre frappée par le métal :

> Fit quoque ut ipsius plagae uis excitet ignem,
> frigida cum uenti pepulit uis missa sine igni,
> nimirum quia, cum uehementi perculit ictu,
> confluere ex ipso possunt elementa uaporis
> et simul ex illa quae tum res excipit ictum ;
> ut, lapidem ferro cum caedimus, euolat ignis,
> nec, quod frigida uis ferrist, hoc setius illi
> semina concurrunt calidi fulgoris ad ictum.

Il arrive aussi que ce soit la violence même du choc qui fasse sortir le feu, quand l'impulsion provient d'un vent froid dépourvu de [particules de] feu. On ne s'étonnera pas, lorsque le vent frappe violemment, que des éléments de chaleur puissent affluer à la fois du vent et du corps frappé. C'est ainsi que, quand nous frappons une pierre avec le fer, le feu prend son envol ; et quand bien même le fer est froid, les éléments de l'étincelle chaude ne réagissent pas moins au choc.

On peut observer parallèlement les expressions *ad ictum* chez Lucrèce (v. 316) et *ad ictus* chez Symposius (v. 2), toutes deux en fin d'hexamètre[5] ; par ailleurs, les mots *ignis* et *ictus* sont cités chacun trois fois dans l'ensemble du passage lucrétien, toujours en fermeture de vers. Il faut aussi noter que l'emploi, par Symposius, de *latitat* pour évoquer le feu caché reflète un usage particulièrement fréquent à la fin du livre I du *De rerum natura*, où est justement discutée, entre autres, la question de la présence du feu dans le bois (on trouve les verbes *latere* et *latitare* aux vv. I, 871 ; 875 ; 877 ; 890 ; 892 ; 895). Dès lors, il devient possible d'identifier une source précise au jeu littéral de Symposius. En

[5] Voir BERGAMIN (2005), pp. 174-175.

effet, le jeu de lettres *lignis*/*ignis* existe déjà dans le premier livre de Lucrèce où il s'inscrit dans un débat atomiste[6]. En suivant le principe général introduit en I, 150 (*nullam rem e nilo gigni diuinitus umquam*), Lucrèce compare dès le début de son œuvre les atomes formant la matière aux lettres qui composent un mot (I, 196-198) : *ut potius multis communia corpora rebus / multa putes esse, ut uerbis elementa uidemus, / quam sine principiis ullam rem existere posse*[7]. Tout comme la matière, les mots, bien qu'ils soient différents, sont formés par des *communia elementa* ; le terme *elementum* est aussi bien utilisé pour désigner la lettre que l'atome chez Lucrèce[8]. Le principe est davantage développé en I, 814-829 :

Nimirum quia multa modis communia multis
multarum rerum in rebus primordia mixta
sunt, ideo uariis uariae res rebus aluntur.
Atque eadem magni refert primordia saepe
cum quibus et quali positura contineantur
et quos inter se dent motus accipiantque ;
namque eadem caelum mare terras flumina solem
constituunt, eadem fruges arbusta animantis,
uerum aliis alioque modo commixta mouentur.
Quin etiam passim nostris in uersibus ipsis
multa elementa uides multis communia uerbis,
cum tamen inter se uersus ac uerba necessest
confiteare et re et sonitu distare sonanti.
Tantum elementa queunt permutato ordine solo ;
at rerum quae sunt primordia, plura adhibere
possunt unde queant uariae res quaeque creari.

Les multiples atomes, qui sont communs aux corps multiples, se mêlent en des corps de multiples manières ; c'est bien pour cela que des choses diverses se nourrissent diversement. Avec quels autres atomes et dans quelle position sont reliés les mêmes atomes, quels mouvements ils se donnent et reçoivent entre eux, cela est souvent de grande importance ; car ce sont les mêmes atomes qui constituent le ciel, la mer, les terres, les fleuves et le soleil, les mêmes atomes qui constituent les moissons, les arbres et les créatures vivantes ; mais mêlés à d'autres, ces mêmes atomes y subissent un autre mouvement. Plus encore : partout dans nos propres vers tu vois des lettres nombreuses communes à de nombreux mots, quand il faut pourtant avouer que les vers et les mots diffèrent et par le sens et par le son de leur prononciation. Les lettres ont un tel pouvoir, par la seule modification de leur ordre ! Mais les éléments qui composent les corps, c'est plus nombreux encore qu'ils peuvent se combiner pour créer la diversité des choses.

Les atomes composant les corps agissent donc de la même manière que les lettres composant les mots et les vers du poème (vv. 823 sq.) : dans les deux cas, les *elementa*, qui ne varient pas à l'infini dans

[6] Sur cette lecture atomiste des « jeux de mots » de Lucrèce, parmi lesquels *lignis*/*ignis* occupe une place déterminante, voir SNYDER (1980), en particulier pp. 31-51, dont nous tirons les idées principales des paragraphes suivants ; voir aussi TAYLOR (2020), pp. 119-124 ; FERGUSON (1987) ; FRIEDLÄNDER (1941).

[7] « De sorte qu'il vaut mieux penser qu'il se trouve des éléments multiples communs à de multiples choses, tout comme nous voyons que les lettres [multiples] forment les [multiples] mots, plutôt qu'il puisse exister quoi que ce soit sans germes ».

[8] Sur l'origine de cet emploi multiple du terme *elementum* et l'emploi analogique du grec στοιχεῖον dans la philosophie atomiste, voir SNYDER (1980), pp. 31-37.

leur forme[9], permettent de créer une infinité de mots par leurs différentes combinaisons (v. 827 : *permutato ordine solo*)[10]. Au sein de cette perspective « atomiste » des lettres de l'alphabet, la paire de mots *lignis*/*ignis* sera utilisée par Lucrèce comme un paradigme. Elle intervient dans un passage où l'auteur réfute le système homéomérique d'Anaxagore [11], voulant que toutes choses soient imperceptiblement mêlées dans toutes choses (vv. I, 876-877 : *ut omnibus omnis* / *res putet inmixtas rebus latitare*), mais que domine celle dont les éléments sont plus nombreux, plus visibles et placés plus en surface (vv. I, 877-879 : *sed illud* / *apparere unum, cuius sint plurima mixta* / *et magis in promptu primaque in fronte locata*). Pour que cette théorie soit valide, nous dit Lucrèce (I, 891-892),

postremo in lignis cinerem fumumque videri, *cum praefracta forent, ignisque latere minutos*,	[il faudrait] enfin qu'apparaissent dans le bois, quand on le coupe, la cendre et la fumée, et que s'y cachent des atomes de feu.

Or Lucrèce oppose à la doctrine d'Anaxagore un système où tous les corps renferment des éléments communs ordonnés de façons variées (vv. 895-896 : *semina multimodis inmixta latere* / *multarum rerum in rebus communia debent*). Sachant cela, la paire *lignis*/*ignis* réutilisée au vers I, 901 est significative :

scilicet et non est lignis tamen insitus ignis *uerum semina sunt ardoris multa (…)*	Il va pourtant de soi que le bois ne contient pas de feu, mais de multiples atomes inflammables (…).

Au niveau littéral, nous sommes ici en présence d'un paradoxe, qu'une transposition en français nous permet de contourner : certes, il n'y a pas de feu dans le bois, mais il y a bien l'*ignis* dans *lignis*. Snyder explique ainsi les implications atomistes de ce jeu de lettres : « at the same time that Lucretius is denying the existence of fire in firewood in the Anaxagorean sense, he is confirming the Democritean-Epicurean concept that there *is* fire in firewood insofar as both substances are composed of approximately the same atoms, but in different combinations[12] ». Lucrèce confirme l'interprétation atomiste de ce jeu de lettres en l'explicitant plus bas (I, 907-914), dans une version plus minimaliste où les seules lettres *-ign-* forment les *elementa* communs aux mots *ligna* et *ignes*[13] :

> Iamne uides igitur, paulo quod diximus ante,
> permagni referre eadem primordia saepe
> cum quibus et quali positura contineantur
> et quos inter se dent motus accipiantque,
> atque eadem paulo inter se mutata creare
> ignes et lignum ? Quo pacto uerba quoque ipsa

[9] Sur le nombre limité des formes d'atomes, voir Lucr. II, 478-521.
[10] On retrouve un thème similaire aux vers II, 688-699 et 1013-1021.
[11] Sur Anaxagore et la réfutation de l'homéomérie chez Lucrèce, voir par exemple le commentaire de BAILEY (1947), pp. 741-756.
[12] Voir SNYDER (1980), pp. 38-42. Voir aussi FRIEDLÄNDER (1941), p. 2.
[13] Sur ce point, voir SNYDER (1980), p. 42.

inter se paulo mutatis sunt elementis,
cum ligna atque ignes distincta uoce notemus.

Ne vois-tu pas désormais, comme évoqué tout à l'heure, l'importance énorme de l'arrangement de mêmes atomes avec d'autres, de leur disposition, des mouvements qu'ils provoquent et subissent entre eux : ce sont les mêmes atomes, subtilement réarrangés, qui engendre feu (ignes) *et bois* (lignum). *De la même manière, ces mots eux-mêmes sont aussi formés par un subtil réarrangement de lettres, bien que nous prononcions distinctement* ligna *et* ignes.

Nous pouvons donc soutenir que Symposius a adapté, dans son énigme *Silex*, un jeu de lettres qui trouve ses racines dans la théorie atomiste de Lucrèce. Comme nous l'avons vu, il reste possible de percevoir cette *latitatio* indépendamment du *De rerum natura*, mais l'allusion lucrétienne, qui devait être accessible à un lectorat érudit, en augmente la portée en la liant à un contexte à la fois poétique et scientifique. Tentons, dès lors, d'investiguer davantage la pensée philosophique de Symposius. Celui-ci tente-t-il réellement de défendre ici une pensée atomiste de type épicurien ? Dans l'absolu, nous pouvons remarquer que l'idée des vers 76, 1-2 n'est pas tout à fait lucrétienne : Symposius dit *semper inest intus… ignis* et [*ignis*] *intus enim latitat* quand Lucrèce nuance au contraire *scilicet et non est lignis tamen insitus ignis* / *uerum semina sunt ardoris multa*. Dans une analyse rigoureuse, la position de Symposius semblerait alors plus proche de celle d'Anaxagore. Il serait néanmoins étonnant que l'auteur utilise spécifiquement le langage et les exemples de Lucrèce pour exprimer un point de vue contredit par ce dernier. Cela dit, il n'est pas exclu que l'auteur utilise ici *ignis* par synecdoque pour désigner les *semina ardoris* ; dans ce passage particulièrement lucrétien, les implications atomiques du jeu de mots *lignis*/*ignis* présent dans l'énigme légitiment une telle interprétation.

On peut par ailleurs se demander si Symposius fait ici allusion à Lucrèce de manière avant tout joueuse ou s'il prend réellement parti dans un débat atomiste plus large. Pendant les derniers siècles séparant Lucrèce de Symposius, la pensée des écrivains ecclésiastiques a généralement condamné la théorie atomiste de Démocrite et Epicure[14], bien qu'Augustin, le premier, puisse citer sans polémique la notion d'atome (limitée à l'idée d'une partie indivisible d'un corps) dans *Serm*., 362, 17. Bergamin remarque très justement que Lactance, dans sa réfutation de la théorie atomique et de la philosophie lucrétienne (*De Ira Dei*, X, 17), contredit spécifiquement le passage du silex[15] :

> Nihil enim per atomos fieri exinde apparet, quod semen cuiusque rei certum est ; nisi forte et ignis, et aquae naturam ex atomis esse credemus. Quid, quod durissimi rigoris materiae, si ictu uehementiore collidantur, ignis excutitur ? Num in ferro aut silice atomi latent ? Quis inclusit ? Aut cur sua sponte non emicant ; aut quomodo semina ignis in materia frigidissima permanere potuerunt ?

En effet, il est évident que rien ne se forme des suites d'un assemblage d'atomes, puisqu'il y a pour chaque chose une semence particulière – à moins de penser, par hasard, que l'eau et le feu soient de

[14] Voir PABST (1994), pp. 30-44.
[15] Voir BERGAMIN (2005), p. 174.

nature atomique. Comment expliquer que le feu jaillisse au choc violent de matières très solides ? Les atomes se cachent-ils dans le fer ou dans le silex ? Qui les y a enfermés ? Pourquoi n'en sortent-ils pas de leur volonté propre ? Comment les principes du feu peuvent-ils demeurer dans une matière aussi froide ?

Si Symposius a eu connaissance de l'évolution du débat atomiste, alors il n'est pas impossible qu'il ait spécifiquement choisi d'utiliser ce même passage du silex pour illustrer un avis contraire. Toutefois nous ne pouvons déterminer avec certitude qu'il y ait bien là une volonté polémiste. On a souvent souligné le caractère encyclopédique de l'entreprise poétique de Symposius[16]. L'œuvre peut être perçue comme un catalogue d'objets, mais aussi de pensées : « Symphosius explores and enacts plurality in as many ways as possible; in his multiple ordering strategies, his multiple riddling strategies, in his juxtaposition of multiple mythic narratives within a single riddle, and finally through the adoption of multiple world views – a new one in each riddle[17] ». En l'occurrence, le système atomiste de Démocrite, Epicure et Lucrèce n'est pas le seul modèle philosophique évoqué dans l'œuvre : en effet, on a parfois perçu dans l'énigme *Tegula* (6) une idée empédocléenne. Comme le relèvent Bergamin et Leary dans leurs commentaires respectifs, les quatre éléments sont invoqués dans la description de la tuile :

> [6] TEGVLA
> Terra mihi corpus, uires mihi praestitit ignis.
> De terra nascor[18] ; sedes est semper in alto,
> et me perfundit qui me cito deserit umor.

TUILE. La terre m'a donné mon corps, le feu m'a donné mes forces. Je nais de la terre ; mon siège est dans le ciel, et elle me trempe, cette eau qui m'abandonne vite.

Pour Bergamin, l'allusion empédocléenne permet de donner à l'énigme une solution alternative : elle décrirait alors l'homme, lui aussi concerné par la théorie des quatre éléments, d'après Lactance[19]. Pour Leary, l'énigme 6 est plus largement philosophique : « the tile's personification possibly reflects the Empedoclean idea that living creatures, including man (…), comprise the four elements (…), but the riddle is also consistent to some extent with the earlier, Heraclitean principle of constant flux and strife

[16] Voir MONDIN (2016), pp. 213-214 ; SEBO (2013), p. 186-187. La qualité de *phisicus* attribuée à Symposius dans le manuscrit Ang. va dans le même sens : voir SALVADOR-BELLO (2012a), p. 77. Pour BERGAMIN (2005), p. XIX, ce caractère encyclopédique peut être mis en parallèle avec celui des *Saturnales* de Macrobe. Voir aussi ERHARDT-SIEBOLD (1932), p. 252.

[17] SEBO (2013), p. 194.

[18] La leçon *de terra nascor* (A s G I X V Z^2 M^2), suivie par la grande majorité des éditeurs (*Cast. Baehr. Riese ShB. Ohl Berg. Leary Bergasa-Wolff*) est une *lectio facilior*. La tradition présente ici d'importantes perturbations (cf. IV). Toutefois ce problème n'altère pas la dimension empédocléenne de l'énigme.

[19] *Inst*. II, 12, 4 sq. : *Empedocles, quem nescias utrumne inter poetas an inter philosophos numeres, quia de rerum natura uersibus scripsit, ut apud Romanos Lucretius et Varro, quattuor elementa constituit, ignem, aerem, aquam, terram, fortasse Trismegistum secutus, qui nostra corpora ex his quattuor elementis constituta esse dixit a Deo : habere namque in se aliquid ignis, aliquid aeris, aliquid aquae, aliquid terrae, et neque ignem esse, neque aerem, neque aquam, neque terram. Quae quidem falsa non sunt : nam terrae ratio in carne est, umoris in sanguine, aeris in spiritu, ignis in calore uitali*. Voir aussi Isid., *Orig*., XI, 1, 16.

which maintains cosmic order[20] ». Il considère toutefois cette allusion philosophique comme dérisoire : « there is, of course, an element of the ridiculous in presenting a domestic tile in a philosophical context ». Il est vrai que l'illustration des deux systèmes est inégale : l'atomisme est soutenu par un exemple canonique (le silex de Lucrèce) qui confère à 76 une atmosphère scientifique, quand la pensée empédocléenne semble avant tout utilisée dans une perspective ludique. Les deux courants philosophiques sont donc traités sur des modes différents. Toutefois nous ne pouvons pas en déduire que Symposius adhérait à un système au détriment de l'autre : ni la structure de l'ouvrage, ni le contenu respectif des deux énigmes ne laissent suggérer que 76 doive être lu comme une réponse à 6. Cette pluralité des idées se justifie dans une œuvre à la fois ludique et « encyclopédique ».

En somme, c'est surtout sur le plan littéraire et dans un rapport à l'écriture que l'allusion à Lucrèce devient révélatrice. En assimilant le comportement des atomes à celui des lettres[21], Lucrèce rend son lectorat attentif au fait qu'un même groupe de lettres, mêlées entre elles de différentes façons, mêlées aussi à des lettres supplémentaires (Lucr. I, 909, *cum quibus et quali positura*) pourra engendrer des mots différents. La lettre devient donc une unité fondamentale : par exemple, dans le jeu *lignis*/*ignis*, le *L* supplémentaire suffit à engendrer un nouveau mot. Il faut se demander si, en reprenant le jeu *lignis*/*ignis*, Symposius ne cherche pas à souligner chez lui aussi la présence d'un système similaire, dans lequel le lecteur doit être attentif à la position des lettres, à leur ordre et à leurs combinaisons. La *littera* forme alors une unité à considérer en tant que telle, tout comme en 96 ce sont les mots qui sont désignés comme unités comptables.

II.B.2.b. *Hypothèses complémentaires*

Le jeu littéral de l'énigme 76 s'arrête-t-il à *lignis*/*ignis* ? En fait, la lecture métalinguistique que nous avions appliquée au mot *ignis* peut simultanément s'appliquer au mot *intus*, qui apparaît deux fois dans le poème. L'énigme laisse en effet apparaître les séquences *semper inest intus, sed raro cernitur* (v. 1), c'est-à-dire « il y a toujours [le mot] *intus*, mais rarement on l'aperçoit », et *intus enim latitat* (v. 2), c'est-à-dire « car [le mot] *intus* se cache ». Symposius chercherait-il aussi à rendre son lectorat attentif à un *intus* caché ?

Le mot *intus* apparaît explicitement dans les deux premiers vers, mais est absent dans le troisième. Or, s'il y a « toujours » *intus* (*semper inest intus*), on peut penser que le terme doit apparaître dans chaque vers. Nous devons alors être attentifs à une séquence littérale du dernier hexamètre : *nec lignis ut*

[20] LEARY (2014), pp. 74-76.
[21] Notons aussi que, postérieurement à Symposius, l'assimilation « atome = lettre » sera reprise par Isidore de Séville (*Orig*. XIII, 2, 4) : *unus autem atomus est, quia insecabilis est. Sic et littera : nam orationem diuidis in uerba, uerba in syllabas, syllabam in litteras. Littera, pars minima, atomus est, nec diuidi potest*.

uiuat eget, nec ut occidat undis. La séquence de lettres *nisut* représente en effet une anagramme d'*intus*. Nous avons précédemment relevé que Symposius utilisait déjà l'anagramme en 42, 2 et dans la *catenatio* de certains *lemmata*. Or ce type de jeu s'accorde à la théorie lucrétienne : *intus* et *nisut* présentent les mêmes *elementa*, réutilisés *permutato ordine solo*. Symposius pourrait donc avoir fait attention à cacher simultanément deux mots dans le même poème.

Pour étayer cette hypothèse, on peut relever une certaine emphase formelle portée sur *intus*, non moins importante que celle qui est portée sur *ignis.* Le terme, qui apparaît deux fois dans le poème, est aussi appuyé par des formes très similaires : chaque hexamètre est terminé par un mot de cinq lettres, entretenant d'importantes similitudes littérales avec *intus* (*ignis*, *ictus*, *undis*) ; on peut aussi souligner, dans l'ensemble de l'épigramme, un jeu d'allitérations formé autour des sons d'*intus* (*inest, cernitur, latitat, uiuat eget* et *nec ut occidat*). L'idée de sonorité paraît toutefois moins importante que la morphologie littérale des mots, d'ordre plus visuel, comme le souligne sans doute le terme *cernitur*.

Le fait que les lettres *nisut* soient réparties entre la fin d'un mot et le début du mot suivant ne doit pas nous dissuader d'envisager cette anagramme comme intentionnelle. Nous devons pour cela nous projeter dans les conditions de lecture de l'époque : en effet, la rédaction originelle des *Aenigmata*, vraisemblablement basée sur la *scriptio continua*, ne fractionnait pas la séquence de lettres *nisut* en deux entités visuelles distinctes. Nous trouvons similairement chez Virgile un exemple d'anagramme répartie sur deux mots successifs (*A.* VIII, 321-323) :

> *is genus indocile ac dispersum montibus altis*
> *composuit legesque dedit Latiumque uocari*
> *maluit, his quoniam latuisset tutus in oris*.

Nelis commente ainsi le passage en relevant un mécanisme que nous pouvons qualifier de métalinguistique : « Vergil has wordplay in mind, and he uses *Latium* in order to create an anagram with *maluit*. Furthermore, he signals the presence of the anagram with the words *genus… dispersum… composuit*. The *Latin* race, which is scattered (*dispersum*) in the word *maluit*, is settled and brought to order (*composuit*) in the word *Latium* ». Nous retrouvons encore les mêmes lettres dans la séquence anagrammatique [*quonia*]*m latui*[*sset*], peut-être motivée par un jeu étymologique[22], répartie sur deux mots. Pour ce qui est de la lecture, notre séquence [*lig*]*nis ut* fonctionne de la même manière. D'autres exemples d'anagrammes réparties sur deux mots successifs ont pu être relevés ailleurs chez Virgile, Ovide ou Valerius Flaccus, mais tous ne sont pas également pertinents[23].

[22] Voir NELIS (2006), pp. 4-6 ; voir aussi AHL (1985), pp. 47-48.

[23] Voir par exemple HOUGHTON (2017), avec Verg. *G*. III, 42 (où l'identité du *curuus arator* serait l'anagrammatique Aratus) et Val. Fl. I, 225 (où *caede madens* laisse apparaître l'anagramme *Medea*) ; NICOLAS (2009), pp. 114 sq., dénombre plusieurs séquences *OSAN* réparties sur deux mots dans les *Héroïdes* d'Ovide et les considère, en

Si l'anagramme *intus*/*nisut* est bien intentionnelle, qu'en tirer ? Tout d'abord, la simple imitation de Lucrèce se voit doublée d'un rapport d'émulation et de dépassement : tout en citant un jeu de lettres tiré du *De rerum natura*, et sans doute connu par le *lector* cultivé, Symposius montre qu'il est capable de se réapproprier la théorie lucrétienne et de modeler ses propres *latitationes*. On notera sans doute une part de démonstration technique dans cette superposition de deux jeux de lettres se partageant les mêmes signaux : dans notre lecture métalinguistique, les verbes *cernitur* et *latitat* peuvent aussi bien avoir pour sujet *ignis* qu'*intus*. Enfin, le fait que les mots cachés *ignis* et *nisut* (= *intus*) se chevauchant dans l'expression [*l*]*ig**nis ut*** au vers 3 (la séquence *IGNISVT* contient à la fois les lettres d'*ignis* et d'*intus*, dont trois sont communes) n'est peut-être pas innocent. Il pourrait s'agir d'une exemplification habile, et particulièrement esthétique, du principe lucrétien *permagni referre eadem primordia saepe* / *cum quibus et quali positura contineantur…* (Lucr. I, 908 sq., *supra*) : de même que *ligna* et *ignes* se partagent la séquence commune *-ign-*, nous voyons ici s'articuler, des deux côtés d'une séquence commune d'*elementa* (*-nis-*), deux groupements de deux lettres (*ig-* et *-ut*). Enfin, l'intérêt du jeu est peut-être aussi poétique. En effet, *IGNISVT* signifie en puissance *ignis intus*, « le feu est à l'intérieur » ; mais peut-être aussi, parce qu'*intus* n'apparaît que sous une forme cryptique (l'anagramme), « le feu est *caché* à l'intérieur ». L'agencement embrouillé des lettres supplée ainsi le terme *latitat* et cette cette seule séquence littérale synthétise ainsi le propos du poème. Nous verrons en d'autres occasions comment Symposius exprime des idées par la seule disposition des lettres dans l'espace des textes.

Une dernière hypothèse, enfin : il n'est peut-être pas exclu que Symposius ait justement choisi d'intégrer le mécanisme des mots cachés dans cette énigme du *silex*, dont les lettres cachent aussi la *lexis*, du grec λέξις, « la parole », mais aussi plus spécifiquement « le mot ». Le lien littéral unissant *silex* et *lexis* ne semble pas avoir été exploité par un précédent littéraire, mais le contexte général de *latitatio* de l'énigme pourrait suffire à légitimer ici un jeu intentionnel. Le double *lemma* ainsi engendré (*silex*/*lexis*) renverrait donc aux deux manières de résoudre l'énigme.

Nous avons évoqué la présence d'un système dans lequel la position et la combinaison des lettres sont fondamentales. Il nous faut néanmoins en affiner la définition et en questionner les limites. Rien ne prouve que Symposius défende et exploite ici une « théorie atomiste du langage », comme on a voulu la définir chez Lucrèce (c'est-à-dire une extension au domaine étymologique des principes « atomistes » régissant l'usage des lettres)[24], et que l'on doive systématiquement chercher des mots

contexte, comme des signatures anagrammatiques ou « sinistroverses » (pour *Naso* : par exemple 16, 37 *tuos animo uidi* ; 20, 212 *inuidiosa notis* ; 20, 238 et 21, 95 *uotiuo sanguine*).

[24] Contre l'idée d'une théorie atomiste du langage chez Lucrèce et les épicuriens, voir TAYLOR (2020), pp. 119-124, et DALZELL (1987), en réaction à FRIEDLÄNDER (1941).

et des sens cachés dans chaque reprise d'un même groupe d'*elementa*. Le système que nous tentons de cerner ne légitime le recours ni à la méthode d'analyse sonore des *Metaformations* d'Ahl (en grande partie basée sur un principe étymologique[25]), ni à la recherche à grande échelle d'anagrammes au sens saussurien du terme[26]. Ces deux dernières méthodes, qui par ailleurs prennent essentiellement en compte des formes imparfaites d'anagramme, pensent l'écriture poétique comme un système global de sonorités où l'auteur aura cherché à mettre en relation, généralement sans l'expliciter, la récurrence des mêmes groupes de lettres au sein d'un poème et la signification qui leur est alors attribuée. La portée des jeux de lettres que nous observons chez Symposius semble plus réduite, mais également plus assurée. À la fois le « mot caché » de *lignis*/*ignis*, l'anagramme *beta*/*tabe* (42, 2) et nos propositions anagrammatiques *intus*/*nisut* et *silex*/*lexis* sont basés sur des formes parfaites (c'est-à-dire des formes dans lesquelles toutes les lettres du mot caché sont réutilisées) et perçus dans des séquences continues. Mais surtout, nous avons fait valoir la présence de mécanismes métalinguistiques permettant de guider le lectorat vers ces jeux. Ce système ne peut se concevoir que comme une démarche consciente de la part de l'auteur dans la perspective d'une interaction ponctuelle avec le *lector*, dont il attend une activité d'observation (*cernitur*) et de recherche (*latitat*). Nous insistons encore sur l'activité visuelle : même si, dans l'absolu, il n'est pas exclu qu'une oreille attentive puisse distinguer *ignis* dans *lignis*, seule la vision, et à plus forte raison une vision particulièrement focalisée (*raro cernitur*), permet de repérer le jeu plus complexe de l'anagramme[27]. Cette activité visuelle définit donc la lettre davantage comme un signe graphique que comme une unité de son ou même de sens.

L'énigme 76 nous permet d'affilier le système de *latitatio* littérale (dans lequel le *lector* doit être attentif à la position des lettres, à leur ordre et à leurs combinaisons) à un principe lucrétien. Toutefois, comme nous le verrons, ce système connaîtra des applications diverses dans l'ensemble du recueil : aucun autre jeu de lettres, dans les *Aenigmata*, ne nous semble particulièrement lucrétien. Cela ne doit néanmoins pas nous empêcher de supposer une influence lucrétienne diffuse : à partir du moment où Symposius connaît le fonctionnement des jeux littéraux de Lucrèce, rien ne l'empêche de se le réapproprier et de le mêler à d'autres influences en vue de modeler ses propres *latitationes*.

[25] Voir AHL (1985), en particulier pp. 17-63.

[26] Sur l'anagramme saussurienne, voir STAROBINSKI (1971) et, plus spécifiquement en relation avec Lucrèce, SHEARIN (2020).

[27] Il s'agit là d'une des critiques énoncées à l'encontre des *Metaformations* d'Ahl par ANDERSON (1988), p. 458 : « the typography [used by Ahl in his book] is probably, in the end, a very strong proof of the unlikelihood of Ahl's view of Ovid's poem and of the receptivity of Ovid's audience. Since we have to *see* the words in order to have the faintest idea of what Ahl reads into them, it is quite implausible that the Roman audience, no matter how trained its ear, could actually appreciate the etymological syllables and *hear* the anagrams that Ahl so ingeniously postulates ».

II.B.3. *Aenig*. 77-79 : un balai bien singulier

[77] ROTAE
Quattuor aequales currunt ex arte sorores ;
sic quasi certantes, cum sit labor omnibus unus,
et properant pariter nec se contingere possunt.

ROUES. Quatre sœurs, grâce à l'art, courent, égales dans leur vitesse. Ainsi, comme si elles rivalisaient, alors que toutes se partagent l'effort, elles se hâtent pareillement et ne peuvent se toucher.

[78] SCALAE
Nos sumus ad caelum quae scandimus, alta petentes,
concordi fabrica quas unus continet ordo,
ut simul haerentes per nos comitentur[1] ad auras.

[MARCHES D'UNE] ÉCHELLE. Nous sommes celles qui grimpons vers le ciel, cherchant les hauteurs ; celles que relie une structure unique dans une facture harmonieuse, afin que nous accompagnions vers les airs ceux qui s'y attachent.

[79] SCOPA
Mundi magna parens, laqueo conexa tenaci,
iuncta solo plano, manibus compressa duabus,
ducor ubique sequens et me quoque cuncta sequuntur.

BALAI. Grande génitrice de l'ordre universel, solidement nouée, liée au sol plat, fermement serrée par deux mains, partout menée, je suis, et tout me suit aussi.

Les énigmes 77 et 78, en mettant en scène des sujets exprimés au pluriel, se distinguent de l'habitude établie dans le reste du recueil, où prévalent les sujets au singulier[2]. La succession de leurs deux *tituli* (*Rotae* et *Scalae*) se fait conformément à un système perceptible dans l'enchaînement de plusieurs autres *lemmata* de l'ouvrage : celui de la mise en série par analogie des terminaisons, par paires ou par triplets[3] (16-17-18 *Tinea*, *Aranea*, *Coclea* ; 22-23 *Formica*, *Musca* ; 25-26 *Mus*, *Grus* ; 42-43 *Beta*, *Cucurbita* ; 60-61 *Serra*, *Anchora* ; 82-83-84 *Conditum*, *Vinum in acetum conuersum*, *Malum*). Si nous prenons aussi en considération la simple terminaison *–a*, nous pouvons identifier des groupes encore plus larges : 15-16-17-18-19 *Vipera*, *Tinea*, *Aranea*, *Coclea*, *Rana* ; 41-42-43-44-45-46 *Malua*, *Beta*, *Cucurbita*, *Cepa*, *Rosa*, *Viola*. Nous pouvons donc postuler qu'en 77-78, la succession de deux *tituli* au pluriel n'est pas le fruit du hasard, mais celui d'une disposition attentive de l'auteur.

[1] Comme Bergamin, nous suivons ici les manuscrits, qui impliquent avec *comitentur* non le déponent *comitor*, mais le passif de *comito*. Ce texte est souvent jugé difficile. La conjecture *comitemur*, proposée par SHACKLETON BAILEY (1979), p. 39, et défendue par LEARY (2014), p. 203, pourrait être pertinente (« fixées les unes aux autres, nous nous accompagnons nous-mêmes sur le chemin des airs »). Ce point n'a toutefois pas d'incidence sur le développement du présent chapitre.
[2] Voir LEARY (2014), p. 201. Les autres *lemmata* au pluriel sont *Pediculi* (31) et *Verba* (96), l'un et l'autre perturbés dans leur tradition, comme on l'a vu.
[3] Sur les différents principes régissant la succession des *Aenigmata*, cf. I.B.2.

Cette courte série de *lemmata* au pluriel est interrompue par le titre suivant, *Scopa*. A priori, la connexion entre les *lemmata* de 78 et 79 repose sur un autre principe : celui de la proximité alphabétique des deux termes (*Scalae*/*Scopa* ; on comparera la connexion des *lemmata* 68-69 *Specular*, *Speculum* ; voir aussi, avec une légère disjonction, 23/25 *Musca*, *Mus* ; 84/86 *Malum*/*Malleus*). Cette connexion est bien sûr valide et l'on peut d'ailleurs supposer un principe similaire dans la succession des épigrammes *Scopae*[4] et *Scalptorium eboreum* dans les *Apophoreta* de Martial (XIV, 82-83). L'apparente continuité ainsi établie entre *Scalae* et *Scopa* ne doit toutefois pas nous détourner de la rupture grammaticale introduite par le second *lemma*. En effet, comme les commentateurs de Symposius l'ont déjà relevé[5], l'emploi de la forme singulière *scopa* n'est pas conforme aux préceptes des grammairiens. Le terme fait en effet partie des *pluralia tantum* (ou *nomina semper pluralia*) : de l'époque de Varron à l'Antiquité tardive, on prescrit unanimement l'usage du pluriel *scopae* (notons que *scalae* suit la même règle)[6]. Parmi les grammairiens latins antérieurs ou contemporains à notre poète, seul Charisius (IV^e^ s.) inventorie la forme *scopa*, à deux reprises, en marge de la norme plurielle : au sein d'une première liste où il dénombre les noms *feminina semper pluralia* (*GL* I, 33, 22-23 : *scopae (σάροϛ)* ; *dicimus tamen et scopa*), puis dans un autre catalogue répertoriant les *nomina quae apud Romanos feminina, apud Graecos masculina* (*GL* I, 553, 12 : [*haec*] *scopa*). Le singulier *scopa* est aussi attesté dans la Vulgate (*Is*. 14, 23 : *scopabo eam in scopa terens*). On peut bien sûr en déduire que la forme était tolérée dans certains contextes ; néanmoins la grande majorité des grammairiens y voyaient une faute.

Il n'est pas envisageable de justifier, chez Symposius, la présence de *scopa* par la mauvaise transmission manuscrite d'un *lemma* originellement pluriel. En effet, le sujet s'exprime bien au singulier dans le corps du poème (*magna parens... conexa… / iuncta… compressa*)[7]. En cela, l'énigme diffère de *Scalae*, où le sujet se décrit au pluriel. Nous pouvons donc conclure que les *tituli* majoritairement transmis en 78 et 79, à savoir le pluriel *Scalae* et le singulier *Scopa*, sont bien du fait

[4] *SCOPAE. In pretio scopas testatur palma fuisse. / Otia sed scopis nunc analecta dedit* (« BALAI. Le palmier atteste de l'ancienne valeur du balai ; mais désormais, l'esclave-concierge lui a donné congé »). Sur cette épigramme, voir LEARY (1996), pp. 140-141.

[5] Voir LEARY (2014), p. 204 ; BERGAMIN (2005), p. 177 ; OHL (1928), p. 110.

[6] Sur l'emploi exclusivement pluriel des termes *scalae* et/ou *scopae*, voir Var. *Ling*. VIII, 7-8 ; IX, 63 ; 68-69 ; X, 24 ; 54 ; 73 ; Quint. *Inst*. I, 5, 16 ; plus tardivement, Donat, *Ars maior GL* IV, 376, 28 = 623, 4 Holtz ; *GL* IV, 393, 14-16 = 655, 12-14 Holtz ; Charisius, *Ars GL* I, 33, 22-23 = 36, 16-17 Barwick ; *GL* I, 93, 5 = 118, 12 Barwick ; Diomède, *Ars*, *GL* I, 328, 5 ; 455, 30 ; Servius, *In Donati artem maiorem GL* IV, 446, 15 ; Cledonius, *Ars*, *GL* V, 42, 26 ; Consentius, *De nomine GL* V, 348, 10 ; *De barbarismis GL* V, 396, 5 ; Anonyme, *Ars Bobiensis* 28, 13 De Nonno ; Pompeius, *In artem Donati GL* V, 176, 28 ; 290, 6-8 ; à une époque postérieure à celle de Symposius, voir l'anonyme *De dubiis nominibus*, *GL* V, 590, 18 = 808, 750-751 Glorie ; Ps.-Probus, *Appendix*, *GL* IV, 195, 25-27 ; Iulianus Toletanus, *Ars* 184, 27 (éd. Maestre Yenes) ; Bède, *De Orthographia*, *GL* VII, 289, 5-6.

[7] Voir LEARY (2014), p. 204.

de l'auteur. Les variantes manuscrites résultent vraisemblablement d'une volonté d'uniformiser cette paire de *lemmata* (*scalae-scopae* dans e H w_a ; *scala-scopa* dans M c β O R g h K^2)[8].

Bien que Symposius soit généralement considéré comme un auteur respectueux des normes grammaticales[9], le singulier *Scopa* n'a pas engendré de grande discussion chez les commentateurs. Leary, citant Charisius et la Vulgate, se borne à commenter cet emploi comme un usage tardif[10]. Il n'est bien sûr pas à exclure que le poète ait ici agi, sinon par ignorance, du moins par indifférence envers les normes de grammaire traditionnelles : il est ainsi possible qu'il ait usé d'un trait de *sermo cotidianus*, soit inconsciemment, soit par jeu (par exemple pour adapter son langage à l'objet servile qu'est le balai). Cependant, un examen attentif de la séquence 77-79 va nous montrer que le singulier *Scopa* doit spécifiquement être interprété à travers le prisme de la théorie grammaticale. Nous verrons alors que l'emploi de *Scopa* est une transgression délibérée des règles classiques qui permettra d'approfondir le jeu énigmatique.

Il est en effet assez étonnant que le singulier *scopa* apparaisse justement à la suite de l'unique série de *lemmata* pluriels du recueil – série que l'emploi du correct *scopae* aurait pourtant légitimement prolongée. Leary avait déjà relevé cette anomalie, sans pour autant en questionner davantage les raisons et les conséquences[11]. L'introduction de *scopa* à la suite directe de *scalae*, qui fait lui aussi partie des *pluralia tantum*, doit nous intéresser plus particulièrement. En effet, la rupture de la continuité grammaticale des *lemmata* devient plus flagrante encore si nous étudions la valeur paradigmatique que semble avoir eu le couple *scala*/*scopa* en tant que singularisation abusive dans la tradition grammaticale latine.

La singularisation abusive des *pluralia tantum* représente une sorte de cas-limite abondamment évoqué par les grammairiens latins dans la discussion d'un point théorique particulier : celui de la distinction entre barbarisme et solécisme. Généralement, ces deux *uitia* concernent des faits bien différenciables[12]. Au IV^{e} siècle, le grammairien Donat les distingue ainsi (*Ars maior GL* IV, 393, 7-9 = 655, 6-8 Holtz) :

[8] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 56.
[9] Voir LEARY (2014), pp. 27-28 ; BERGAMIN (2005), pp. XL-XLI.
[10] Voir LEARY (2014), p. 204.
[11] Voir LEARY (2014), p. 204.
[12] On trouve les plus anciennes définitions latines de ces deux *uitia* dans la *Rhétorique à Herennius* (IV, 12, 17) : *uitia in sermone, quo minus is Latinus sit, duo possunt esse : soloecismus et barbarismus. Soloecismus est, cum in uerbis pluribus consequens uerbum superius non <ad>commodatur. Barbarismus est, cum uerbis aliquid uitiose efferatur*. Les définitions des deux *uitia* seront enrichies par les grammairiens ultérieurs, non sans quelques divergences. Voir BURGHINI & MEYNET (2012) ; sur le seul solécisme, CHARPIN (1978).

> inter soloecismum et barbarismum hoc interest, quod soloecismus discrepantes aut inconsequentes in se dictiones habet, barbarismus autem in singulis uerbis fit scriptis uel pronuntiatis.

La différence entre le solécisme et le barbarisme, c'est que le solécisme concerne un désaccord ou une rupture [grammaticale] entre plusieurs mots, tandis que le barbarisme se manifeste dans l'écriture ou la prononciation de mots isolés.

En suivant cette définition, c'est au solécisme qu'on rattachera, en principe, une faute d'accord en genre ou en nombre : celle-ci se commet au mépris d'un contexte grammatical donné par une association de mots. Toutefois, dans le cas des *pluralia tantum* (et, parallèlement, des *singularia tantum*), il devient paradoxalement possible de commettre une faute d'accord en nombre dans un mot isolé. La classification précise de ce type d'erreur – solécisme ou barbarisme ? – soulève dès lors une certaine controverse[13]. Parmi plus de cent soixante *nomina semper pluralia* existant au sein de la langue latine[14], c'est par le doublet *scala*/*scopa* que Quintilien, déjà, illustre son exposé sur le sujet (*Inst*. I, 5, 16). Il catégorise alors comme des barbarismes les singularisations abusives de *scalae* et de *scopae* :

> absurdum forsitan uideatur dicere barbarismum, quod est unius uerbi uitium, fieri per numeros aut genera sicut soloecismum : « scala » tamen et « scopa » contraque « hordea » et « mulsa » (…) non alio uitiosa sunt, quam quod pluralia singulariter et singularia pluraliter efferuntur.

Il pourrait sembler absurde d'affirmer qu'un barbarisme – le vice d'un mot isolé – puisse advenir par un accord en genre ou en nombre, à la manière d'un solécisme ; pourtant scala *et* scopa*, et à l'inverse* hordea *et* mulsa *(…) ne sont fautifs que parce qu'on transpose, d'un côté, un pluriel au singulier, et de l'autre, un singulier au pluriel.*

Plus tardivement, Donat illustre lui aussi cette controverse par le même couple *scala*/*scopa*, auquel est encore ajouté *quadriga* (*Ars maior GL* IV, 393, 14-16 = 655, 12-14 Holtz) :

> multi etiam dubitauerunt, scala, quadriga, scopa soloecismus an barbarismus esset, cum scilicet id genus dictionis barbarismum esse uel ex ipsius uitii definitione facile possit agnosci[15].

Beaucoup se sont aussi demandé si dire scala*,* quadriga *et* scopa *tenait du solécisme ou du barbarisme ; il est pourtant facile de reconnaître, d'après la définition du défaut même, que ce type de propos tient du barbarisme.*

Il est bien sûr possible que Donat forge ici lui-même le triplet paradigmatique *scala*, *quadriga*, *scopa* ; mais le parallèle déjà observable chez Quintilien et la formulation *multi dubitauerunt* laissent supposer non seulement l'ancienneté et la généralisation du débat, mais aussi le caractère standardisé, voire

[13] Voir BURGHINI & MEYNET (2012), évoquant le traitement de la question chez Quintilien, Donat, Diomède, Pompeius et Consentius. Voir aussi HYMAN (2003) ; VAINIO (2003).

[14] La liste antique la plus exhaustive est celle de Charisius (*Ars GL* I, 32, 16 – 34, 10) dénombrant trente-neuf noms masculins, septante-quatre féminins et quarante-neuf neutres.

[15] L'ordre des trois exemples (*scala*, *quadriga*, *scopa*) dans le texte de Donat varie d'un manuscrit à l'autre. Voir l'apparat critique de HOLTZ (1981), p. 655 : scala scopa quadriga S T U *Sed*. scalam scopam quadrigam S^2 scopa scala quadriga V.

canonique des exemples utilisés, comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Donat[16]. Par la suite, différents grammairiens, issus ou non du cercle de Donat (Diomède, Servius, Consentius, Pompeius et plus tard Iulianus Toletanus) réutiliseront le même triplet *scala*-*quadriga*-*scopa* dans leur développement de la même controverse[17]. Le couple *scala*/*scopa* pourrait donc avoir constitué un exemple-type de singularisation abusive, transmis de longue date dans l'enseignement grammatical latin.

Relevons, au passage, que les grammairiens cités ne sont pas unanimes dans leur affiliation de *scala*, *quadriga* et *scopa* au barbarisme ou au solécisme. La majorité d'entre eux (Donat, Diomède, Servius, Pompeius) s'accordent à y voir des barbarismes, mais les raisons de cette affiliation diffèrent[18]. À l'inverse, Consentius (V^{e} s.), après avoir discuté la question, rattache ce type de singularisation abusive au solécisme[19]. Il témoigne ainsi des nombreux avis contraires auxquels Donat nous a rendus attentifs (*multi dubitauerunt*). Les témoignages des grammairiens tardifs nous laissent donc entrevoir un débat encore ouvert à l'époque de Symposius.

Revenons au couple *scalae*/*scopae* (et à son équivalent incorrect *scala*/*scopa*). Si celui-ci, comme nous l'avons supposé, a bien été érigé en paradigme au sein de la controverse « barbarisme vs solécisme » dans l'enseignement traditionnel de la langue latine, alors son fractionnement, par Symposius, en une paire grammaticalement hybride (*scalae*/*scopa*) nous paraît d'autant plus curieux : le choix même des termes semble en effet renvoyer à la discussion des théoriciens et, dès lors, souligner la présence de la faute. Dans cette optique, nous pourrions également nous demander si, par l'intégration en 77 de l'énigme des quatre *Rotae*, Symposius ne cherche pas à suggérer aussi l'image de *quadrigae*, complétant ainsi virtuellement le triplet paradigmatique *scopa*, *scala*, *quadriga*, attesté à partir de Donat, mais dont l'origine est peut-être plus ancienne encore. Percevoir une telle combinaison dans la séquence 77-79 nous renverrait alors encore plus précisément à la discussion grammaticale du barbarisme et du solécisme, et signalerait d'autant plus expressément la faute commise par Symposius. En ce sens, et bien que le *lemma* de 77 (*Rotae*), transmis assez uniformément par les manuscrits, ne semble pas devoir être remis en question, il est intéressant de relever que Pithou a imprimé en *titulus*

[16] Sur l'emploi, par Donat, d'exemples hérités d'une tradition grammaticale antérieure, voir HOLTZ (1981), pp. 110-111, n. 27.
[17] Voir Diomède, *Ars GL* I, 455, 30 ; Servius, *In Donati artem maiorem GL* IV, 446, 15 ; Consentius, *De barbarismis GL* V, 396, 5 ; Pompeius, *In artem Donati GL* V, 176, 28 ; 290, 6-8 ; Iulianus Toletanus, *Ars* 184, 27 (éd. Maestre Yenes).
[18] Voir BURGHINI & MEYNET (2012), pp. 56-57.
[19] Voir BURGHINI & MEYNET (2012), pp. 52-56. Chez Consentius, outre *GL* V, 396, 5 déjà cité, on notera l'affiliation du singulier *strena* au solécisme (contre le régulier *strenae*) en *GL* V, 396, 27-29 : *porro qui dicit strenuam, dicitur et barbarismum facere et soloecismum : barbarismum quidem per adiectionem litterae* [*u*]*, soloecismum per artis regulas, quod strenae singulari numero non dicantur*.

de l'énigme 77 *Rotae seu quadriga*, indépendamment de tout examen grammatical de la séquence et sans soutien des manuscrits[20] – démonstration, s'il en est, de la valeur suggestive de l'énigme *Rotae*.

Commentons ici une remarque de Bergamin : celle-ci relève que les entrées *Scalae* et *Scopae* (et non *Scopa* !) se succèdent également dans les *Formulae* (V^e^ s.) d'Eucher de Lyon – ouvrage s'apparentant à un dictionnaire exégétique du vocabulaire biblique, mais dont la structure n'est que partiellement régie par le principe alphabétique. Plutôt que de voir dans le parallélisme de ces successions un argument en faveur d'une influence des *Formulae* sur les *Aenigmata*, comme Bergamin semble le sous-entendre[21], nous pouvons nous borner à relever ici une autre manifestation de la forte affinité des deux termes dans la culture érudite latine, au-delà de leur évidente proximité alphabétique.

En définitive, l'introduction de la forme incorrecte *Scopa* – à identifier, selon les avis des différents théoriciens, comme un barbarisme ou un solécisme – à la suite des pluriels *Rotae* et, surtout, *Scalae* (faisant lui aussi partie des *pluralia tantum*) produit une indéniable rupture de la continuité grammaticale des *tituli*. Cette rupture, dans une œuvre où la succession des énigmes est basée sur un principe de *catenatio*, semble fournir une mise en scène à la faute de Symposius : en effet, si une irrégularité isolée (« des *chevals* ») peut vraisemblablement s'avérer le fait de l'ignorance ou de l'inattention, l'anticipation de cette même irrégularité (« des *journaux*, des *bocaux*, des *chevals* ») semble à l'inverse mettre en doute la bonne foi de son auteur. En allant ainsi à l'encontre des attentes qu'il avait générées, Symposius attire l'attention du *lector* scrupuleux. Or le choix même des termes renvoie ce *lector* à une controverse grammaticale précise, sur laquelle il devra se positionner : *scopa* représente-t-il un barbarisme ou un solécisme ? De la bonne réponse naîtra une nouvelle interprétation de l'énigme.

II.B.3.a. *Perspectives intertextuelles*

Comme dit précédemment, le problème soulevé par la nature de *scopa* n'est pas réglé unanimement par les grammairiens tardifs : Symposius pourrait y avoir vu aussi bien un barbarisme qu'un solécisme. La portée qu'acquiert le terme *soloecismus* en dehors de la littérature purement grammaticale nous pousse néanmoins à considérer la deuxième possibilité. Il peut ainsi désigner en grec, dans la sphère philosophique, une contradiction ou une absurdité logique ; dans la sphère morale ou culturelle, un comportement inadapté[22]. Dans le monde romain, le mot *soloecismus*, qui ne fut adopté que

[20] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 56 : rotae : rotae IIII α IIII rotae w_b de rotis O R K^2 de rota g h rota *Cast*^{2}. rotae seu quadriga *Pith*.
[21] Voir BERGAMIN (2007), pp. 315 ; 327 (avec Euch. *Formul*. VII, 1, 905 sq. Mandolfo) ; (2005), pp. XXXV-XXXVI ; 177.
[22] Voir FLOBERT (1987), p. 53, sur l'emploi du solécisme chez Zénon et Chrysippe. Pour quelques exemples de solécismes non grammaticaux, voir par exemple Lucien, *Nigr*., 31.

tardivement (les anciens latins lui ont préféré les termes *stribiligo* puis *imparilitas*)[23], est indissociable de la grammaire ; cela n'empêche pas que le terme puisse y être détourné, notamment au sein de la littérature épigrammatique. Faisons l'impasse sur l'épigramme 81 (Green) d'Ausone, où la plaisanterie, avant tout grammaticale, ne nous semble pas particulièrement révélatrice[24], et observons deux exemples plus pertinents chez Martial. Nous lisons tout d'abord en V, 38 :

Calliodorus habet censum – quis nescit ? – equestrem,
  Sexte, sed et fratrem Calliodorus habet.
Quadringenta secat, qui dicit « Σῦκα μέριζε » :
  uno credis equo posse sedere duos ?
Quid cum fratre tibi, quid cum Polluce molesto ?
  Non esset Pollux si tibi, Castor eras.
Unus cum sitis, duo, Calliodore, sedetis ?
  Surge : σολοικισμόν, Calliodore, facis.
Aut imitare genus Ledae : cum fratre sedere
  non potes ? Alternis, Calliodore, sede.

Calliodore – qui l'ignore ? – a le cens nécessaire, Sextus, mon cher, au rang de chevalier ; mais Calliodore a aussi un frère. Les quatre cent mille, il les divise en disant : « partage le magot ! » ; mais crois-tu qu'on puisse s'asseoir à deux sur un même cheval ? Pourquoi se soucier de ton frère, de ce Pollux embarrassant ? Sans ce Pollux, tu serais Castor. Vous siégez à deux, quand vous ne valez qu'un ? Lève-toi : tu commets un solécisme, Calliodore. Sinon, imite les fils de Léda : tu ne peux siéger avec ton frère ? Siège, Calliodore, à tour de rôle.

On a parfois supposé que le σολοικισμός revendiqué dans ce poème était réellement grammatical : en imprimant au vers 7 une ponctuation alternative (*unus, cum sitis duo, Calliodore, sedetis*), il est possible d'envisager que Martial produise volontairement une faute d'accord entre le singulier et le pluriel (*unus sedetis*)[25]. Or le solécisme que Martial reproche à Calliodore (et non celui que l'on a voulu considérer dans le texte de Martial) est d'ordre moral et logique : le personnage vise à partager le rang de chevalier de son frère, quand leur fortune ne permet en théorie qu'à une seule personne d'y accéder[26]. L'usage double que souhaite faire Calliodore d'un cens unique, souligné textuellement par la reprise *uno… duos* (v. 4) / *unus… duo* (v. 7), engendre alors, métaphoriquement, une faute d'accord en nombre : transposée en termes grammaticaux, cette faute devient identifiable à un solécisme[27]. Martial utilise vraisemblablement un mécanisme apparenté en XI, 19 :

[23] Voir Gell. V, 20.
[24] *Emendata potest quaenam uox esse magistri,* / *nomen qui proprium cum uitio loquitur ?* / *Auxilium te nempe uocas, inscite magister.* / *Da rectum casum : iam solicismus eris.* L'épigramme joue sur le nom propre *Auxilius* et sur le mot neutre *auxilium* (« aide »). Sur cette épigramme, voir DRÄGER (2012), pp. 776-777 ; BAJONI (2008), p. 95 ; KAY (2001), pp. 233-234 ; GREEN (1991), p. 411.
[25] Voir CANOBBIO (2011), pp. 380-382, pour une synthèse des propositions de lecture et des conjectures antérieures. Plus généralement sur cette épigramme, pp. 375-383.
[26] Voir CANOBBIO (2011), p. 381 ; NOBILI (2002), pp. 126-127 ; SALANITRO (1985-1986).
[27] Voir CANOBBIO (2011), p. 382.

Quaeris cur nolim te ducere, Galla ? Diserta es.
Saepe soloecismum mentula nostra facit.

Tu demandes, Galla, pourquoi je ne veux pas t'épouser ? Tu connais ta grammaire ; ma bite, elle, commet de fréquents solécismes.

La construction du second vers de l'épigramme est parallèle à celle de V, 38, 7 (*surge : σολοικισμόν, Calliodore, facis* / *saepe soloecismum mentula nostra facit*). Le sens à donner à *soloecismum* dans ce monodistique licencieux a donné lieu à des interprétations diverses et souvent elliptiques : il a pu s'agir, entre autres, d'« ineptness in intercourse » pour Kay, de « marital infidelity » pour Colton ou de « variations [in sexual intercourse] » pour Nadeau[28]. Le fait que le solécisme soit commis par une *mentula* personnifiée transpose effectivement le propos grammatical dans une réalité sexuelle. Nous pensons devoir suivre ici l'explication plus précise de Nobili, qui est la seule à tenir compte de la nature solécismique de la faute commise par la *mentula* : alors que le σολοικισμός de V, 38 représente une faute d'accord en nombre, le *soloecismus* perpétré par la *mentula* du vers XI, 19, 2 semble en effet reposer sur une faute d'accord en genre[29]. Il faut ici comprendre que le poète, dans son refus d'épouser Galla, ou préfère le charme des *pueri* à la sexualité matrimoniale entre homme et femme (Mart. II, 49[30]), ou, mieux, a pour habitude d'user, sur les femmes, de pratiques considérées comme masculines. C'est vraisemblablement la *pedicatio* qui est concernée ici. La pointe du poème semble en effet s'expliquer à la lumière d'autres épigrammes du même livre XI : celles-ci présentent la sodomie comme réservée aux *pueri* et impropre à l'*uxor*. Nous lisons ainsi en XI, 78 (vv. 5-8) : *pedicare semel cupido dabit illa marito,* / *dum metuit teli uulnera prima noui :* / *saepius hoc fieri nutrix materque uetabunt* / *et dicent : « uxor, non puer, ista tibi est*[31] *»*. En ce sens, on peut noter un autre détournement du vocabulaire grammatical en XI, 43[32]. Contestant tout intérêt aux postérieurs féminins[33], Martial y assimile le *culus* de sa femme à un deuxième *cunnus* et catégorise alors *culus* comme un *nomen masculum* (vv. 1-2 ; 11-12) :

[28] Voir KAY (1985), p. 110 ; COLTON (1991), p. 262 ; NADEAU (2011), p. 264. GREWING (1998), pp. 320-321, ne nous éclaire pas davantage. Voir plus généralement NOBILI (2002), pp. 121-124, pour un survol et une critique des différentes interprétations publiées.

[29] Nous reprenons ici les arguments et les parallèles textuels cités par NOBILI (2002).

[30] *Vxorem nolo Telesinam ducere : quare ? / Moecha est. Sed pueris dat Telesina : uolo.* Sur cette épigramme, voir WILLIAMS (2004), p. 176 : « the reason for Martial's about-face here is clear only if we are aware of the Roman tradition which he elsewhere calls (significantly) the *supplicium puerile*: if a husband caught his wife in *flagrante delicto*, he had the right to take his revenge on her partner by anally penetrating him; see 2.47 and 2.60 ». On trouve aussi en XII, 75 l'idée que les *pueri* sont préférables au plus enrichissant des mariages.

[31] « Une fois seulement, redoutant d'un trait nouveau la première blessure, [l'épouse] laissera son bouillonnant mari la prendre par derrière. Mais sa nourrice, sa mère interdiront toute redite : c'est ta femme, diront-elles, ce n'est pas ton *puer* ! »

[32] Sur cette épigramme, voir KAY (1985), pp. 162-165.

[33] On retrouve une idée similaire dans Mart. XII, 96 ; sur l'interprétation de cette épigramme, voir ADAMS (1982), p. 113.

Deprensum in puero tetricis me uocibus, uxor,
corripis et culum te quoque habere refers.
(…)
Parce tuis igitur dare mascula nomina rebus
teque puta cunnos, uxor, habere duos.

M'ayant surpris avec un garçon, tu m'accables, toi ma femme, de tes horribles cris, et me déclares avoir toi aussi un cul. (…) Évite de donner des noms masculins à tes petites affaires et considère, ma femme, que tu as deux vagins.

Nomen masculum ne désigne alors pas seulement un nom masculin sur le strict plan grammatical, mais un nom qui ne doit être appliqué qu'à des réalités viriles[34]. Si nous revenons à XI, 19, nous pouvons donc supposer qu'en pratiquant la *pedicatio* avec une femme, le poète commet métaphoriquement un solécisme : il y a ici accord fautif, dirons-nous, entre un corps féminin et une pratique masculine[35]. Si Galla est sexuellement *diserta*, elle ne permettra pas à son mari ces fautes d'accord, s'apparentant ainsi à une autre *uxor* sévère du même livre (XI, 104, 17 : *pedicare negas*). La présence d'un pareil solécisme sexuel a aussi été défendue chez Juvénal, dans un passage qui semble s'inspirer de Martial (*Sat*. VI, 451-456)[36]. Bien plus tard, Alain de Lille (XII^{e} s.) se réappropriera cette idée de solécisme brisant la grammaire sexuelle : mais elle ne s'applique alors qu'aux relations entre hommes[37].

Il est possible que, pour un lectorat connaisseur de Martial, la notion même de solécisme ait suffi à suggérer une certaine imagerie sexuelle. Symposius pourrait jouer de cette imagerie en intégrant dans son texte le fautif *scopa* ; peut-être voulait-il que son *lector* voie ici un solécisme et interprète l'énigme en conséquence. En gardant ceci en tête, revenons à notre poème 79. Sénèque nous a appris qu'un grammairien n'avait pas à rougir d'un *soloecismus* si celui-ci était fait consciemment (*Ep*. 95, 9)[38] ; cela n'empêche pas que l'on puisse, ici, rougir d'autre chose.

Nos prédécesseurs ont déjà relevé que le poème *Scopa* suggérait davantage qu'un simple balai : « le balai, objet trivial, semble comme revêtu d'une puissance divine. Mais, en un plaisant contraste, la suite de l'énigme paraît décrire une esclave. Le comique de l'énigme repose sur ces décalages[39] ». On peut toutefois en dire bien autre chose. La formulation grandiloquente de l'ouverture du poème

[34] Pour GREWING (1998), pp. 324-325, *nomina* souligne également la paronomase *culum* / *cunnos*.
[35] Voir NOBILI (2002), p. 132.
[36] *Odi / hanc ego quae repetit uoluitque Palaemonis artem / seruata semper lege et ratione loquendi / ignotosque mihi tenet antiquaria uersus / nec curanda uiris. Opicae castiget amicae / uerba : soloecismum liceat fecisse marito*. Sur le parallélisme des passages de Martial et Juvénal, voir COLTON (1991), pp. 261-262. Sur la présence d'un contexte sexuel dans ce passage de Juvénal – là où d'autres ne voient qu'un propos grammatical – voir NADEAU (2011), pp. 262-264.
[37] *De Planctu Naturae* 10, 54 : *si enim genus masculinum genus consimile quadam irrationabilis rationis deposcat iniuria, nulla figure honestate illa constructionis iunctura uicium poterit excusare sed inexcusabili soloecismi monstruositate turpabitur*.
[38] *Grammaticus non erubescet soloecismo si sciens fecit* ; *erubescet si nesciens*.
[39] BERGASA ET WOLFF (2016), p. 154 ; voir aussi BERGAMIN (2005), p. 177.

(*mundi magna parens*) a depuis longtemps été commentée[40]. L'ambiguïté du mot *mundi* (en tant que substantif, « monde, univers » ; en tant qu'adjectif, « propre »), combinée à l'expression *magna parens*, permet à Symposius de décrire un simple balai dans une formulation habituellement associée aux divinités : comparer Verg. *G*. II, 173 : *salue, magna parens frugum, Saturnalia Tellus* ; Ov. *Met*. I, 393 : *magna parens terra est*[41]. Nous pouvons, avec tous les éditeurs récents, préférer cet hémistiche à sa variante de la *recensio* B, *in siluis genita*[42] : celle-ci – qui nécessiterait un allongement à la coupe, phénomène généralement évité dans la pratique de Symposius[43] – doit alors être considérée comme le fruit d'une intervention rédactionnelle ultérieure, principe identifié à plusieurs endroits de la *recensio* B. Wernsdorf, et plusieurs autres après lui, voient derrière cette intervention une motivation religieuse : des moines-copistes médiévaux n'auraient pas supporté qu'un balai soit désigné par des mots qui, dans d'autres circonstances, décrivent Dieu, et auraient réinventé le texte en conséquence[44] ! Nous pourrions aussi bien, et plus simplement, voir dans la suppression de *mundi magna parens* et de son double sens une volonté de simplification et de clarification de l'énigme de la part du copiste ; mais avant d'envisager tout procès d'intention, il nous importe de relever une autre ambiguïté véhiculée par l'hémistiche, à même de donner une solution alternative à l'ensemble de l'énigme.

Scott perçoit dans la fausse solennité de *mundi magna parens* une irrévérencieuse ironie[45]. L'irrévérence, toutefois, pourrait bien ne pas se limiter à la juxtaposition burlesque d'une divinité et d'un balai. En effet, c'est par des termes similaires que Martial avait décrit une autre *parens* à l'origine du monde dans son épigramme XI, 15 (vv. 8-10) :

> nec per circuitus loquatur illam,
> ex qua nascimur, <u>omnium parentem</u>,
> quam sanctus Numa mentulam uocabat.

(…) et que [mon livre] parle sans détours de celle par qui nous naissons, mère de tout, celle que le vénérable Numa appelait « bite »[46]*.*

Nous savons que Symposius est un très bon connaisseur de Martial : cela concerne en premier lieu les *Xenia* et les *Apophoreta*, qui sont les modèles des *Aenigmata* sur de nombreux points, mais il semble

[40] Voir BERGASA & WOLFF (2016), p. 154 ; LEARY (2014), p. 205 ; BERGAMIN (2005), pp. 177-178 ; (1994), p. 44 ; SMOLAK (1993), p. 286 ; SCOTT (1979), p. 120 ; OHL (1928), p. 111.
[41] Voir BERGAMIN (2005), p. 177, citant également Sen. *Phaed*. 466 : *ille maximus mundi parens* ; Luc. IV, 110 : *o summe parens mundi* ; Stat. *Silv*. IV, 1, 117 : *salue magna parens mundi* ; Man. II, 209 : *illa parens mundi natura* ; Lact. *Ira* I, 9 : [sc. *Deus*] *ille mundi parens* ; *AL* 719, 18 R : *Alma parens, mundi dominum paritura* [sc. *Maria*].
[42] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 57 : mundi magna (magnas α *corr*. α^2) parens S d H P Ang. α M R (*erad*. R^2) O Q A g h I V *Cast*. *Heum*. *Werns*. *Lengl*. *Riese Ohl Glor*. *Baehr*. *ShB* : in siluis genita et w_a^2 *Per*. *Pith* in siluis genita c K β w_a w_b Ang.^{2} R^2 uel in siluis genita g^1 h^1.
[43] Les deux seules irrégularités concernent des mots en *–or* : à la penthémimère de 58, 2 (*sed sum uersicolōr, albus quandoque futurus*) et à l'hephthémimère de 81, 1 (*genitōr est*). Voir LEARY (2014), p. 28.
[44] Voir WERNSDORF (1799), p. 554 ; par la suite, LEMAIRE (1826), p. 409 ; OHL (1928), p. 111 ; SCOTT (1979), p. 137.
[45] Voir SCOTT (1979), p. 120.
[46] Sur cette épigramme, voir KAY (1985), pp. 98-100. Comparer Priap. 37, 2 (*membrum… unde procreamur*).

possible que notre poète ait connu les autres volumes de son prédécesseur[47]. Dès lors, Symposius pourrait-il avoir cherché à forger un énoncé volontairement équivoque afin d'évoquer, derrière la description quasi cosmique de sa *Scopa*, une *mentula* génératrice inspirée par Martial ? L'hémistiche final, *et me quoque cuncta sequuntur*, appuie également l'idée d'un acte générateur : en tant qu'origine du monde, la *mentula* précède toute chose. Une telle correspondance entre l'ouverture et la conclusion du poème était déjà pressentie par Leary : « the idea that 'all things' are 'followers' possibly also recalls the hyperbolically religious note struck by 'mundi magna parens' in line 1[48] ».

Est-il possible que Symposius ait construit l'ensemble du poème de manière à faire cohabiter deux solutions, à savoir *Scopa* et *Mentula* ? Avant de confronter cette solution alternative aux différentes clauses de l'énigme, quelques remarques s'imposent. À notre connaissance, le latin n'associe jamais ouvertement l'image des *scopae* au pénis[49], pas plus qu'il n'assimile le mouvement de va-et-vient d'un balai sur le sol à celui d'un acte sexuel (contrairement au grec, dans un usage toutefois discuté du verbe κορεῖν[50], ou à l'italien actuel, dans son emploi familier de *scopare*). On peut toutefois souligner les métaphores phalliques véhiculées par divers outils allongés ou par de longs objets de bois (*rutabulum*, « râble » ; *palus*, « poteau » ; *radius*, « baguette » ; *ramus*, « branche, rameau »[51] ; plus tardivement, *uirga*, « branche », *infra*). On peut aussi observer la métaphore sexuelle que représente le labourage d'un champ par le soc d'une charrue, attestée dans des époques et des genres littéraires différents[52]. On pourrait donc associer assez naturellement une *mentula* et un balai en raison des similitudes que partagent leurs formes et leurs actions respectives.

La possibilité que le poème soit lisible comme la *dissimulatio* d'une *mentula* justifierait, de manière très pragmatique, l'irrégularité du *lemma* : celui-ci aura été singularisé pour s'accorder en nombre à la solution alternative. Par ailleurs, la relation existant entre la pluralité du terme *scopae* et l'objet qu'il représente nous suggère une interprétation complémentaire. Nous savons que la brosse des balais antiques est constituée de plusieurs *uirgae*, « branches » (Cato, *Agr*. 152 : *scopis uirgeis*). C'est par cette raison que certains grammairiens tardifs ont justifié la nature plurielle du mot (Pompeius, *In artem Donati GL* V, 176, 29 : *scopae, quoniam de multis constant uirgis, numeri sunt pluralis*). Dans cette logique, écrire *scopa* équivaudrait donc à suggérer non des *uirgae*, mais une *uirga*, terme attesté

[47] Voir BERGAMIN (2005), pp. 225-226, répertoriant les parallèles textuels entre Martial et Symposius, et le commentaire *ad loc*.
[48] LEARY (2014), p. 205.
[49] ADAMS (1982) ne répertorie aucune acception sexuelle de *scopae* ou de ses dérivés.
[50] Sur le participe κεκορημένος pris *obsceno sensu* dans Anacr. fr. 366 Page (9 Diehl) et Sapph. fr. 144 Page, voir PISANI (1976), p. 705. Contre cette acception de κορέω, voir LAMBIN (2002), p. 121.
[51] Voir ADAMS (1982), pp. 14-28 : sur *rutabulum*, Naev. Fr. 126 ; *palus*, Hor. *Sat*. I, 8, 5 ; *radius*, Cael. Aurel. *Acut*. III, 115 ; *ramus*, Diomède, *GL* I, 451, 7 ; Prud. *Adu. Symm*. I, 115.
[52] Voir ADAMS (1982), pp. 24 ; 82-83 ; 154-155, citant notamment Pl. *Asin*. 874 ; *Truc*. 148-149 ; Lucr. IV, 1107 ; 1272 ; Verg. *G*. III, 136 ; Mart. IX, 21, 1 sq. ; XII, 16, 3 ; Juv. IX, 45.

tardivement pour désigner le pénis (fr. *verge*)[53]. Tentons à présent de cerner si les différentes clauses d'*Aenig*. 79 se prêtent à notre solution alternative.

Le premier hémistiche du vers 1 (*mundi magna parens*), qui nous a suggéré un rapprochement avec la *mentula-parens* de Mart. XI, 15, dissimule-t-il un autre indice ? L'allitération initiale en *m* (*mundi magna parens*) pourrait en effet avoir pour fonction de confirmer cette solution[54]. Similairement, il arrive à plusieurs reprises, au sein des *Aenigmata*, que le premier mot ou vers d'un poème allitère la première lettre ou syllabe de son *lemma*, de manière plus ou moins appuyée : 6 *le. TEGVLA*, 6, 1 *Terra mihi corpus…* ; 8 *le. NEBVLA*, 8, 1 *Nox ego sum facie…* ; 19 *le. RANA*, 19, 1 *Raucisonans ego sum…* ; 20 *le. TESTVDO*, 20, 1 *Tarda, gradu lento...* ; 64 *le. TRIDENS*, 64, 1 *Tres mihi sunt dentes…* ; 72 *le. TVBVS*, 72, 1 *Truncum terra tegit, latitant in stipite lymphae* ; 76 *le. SILEX*, 76, 1 *Semper inest intus* ; 99 *le. SOMNVS*, 99, 1 *Sponte mea ueniens*. L'ouverture *mundi magna* pourrait parallèlement cultiver les sonorités de notre solution alternative, *mentula*.

Le second hémistiche du vers 1 (*laqueo conexa tenaci*, « maintenue par un nœud ferme ») se prête à la description d'une réalité anatomique. Bien que le terme *laqueus* (« lacet, nœud, filet, lien ») ne soit, à notre connaissance, utilisé nulle part ailleurs dans une acception sexuelle, l'image du nœud n'en est pas moins attestée en deux occasions, chez les auteurs latins, pour décrire une partie précise de la *mentula* : le prépuce. Une épigramme de Pétrone sur les Juifs (*AL* 696 R = fr. 37 Bücheler = fr. 50 Müller) nous décrit la circoncision comme le dénouement d'une « tête nouée[55] » (vv. 3-5) :

> ni tamen et ferro succiderit inguinis oram
> et nisi nodatum[56] soluerit arte caput,
> exemptus populo (…)

Pourtant, s'il n'a pas tranché par le fer l'extrémité de son sexe, s'il n'a pas habilement délié cette tête nouée, il sera exclu du peuple (…).

Le deuxième exemple se trouve chez Ausone, dans un détournement sexuel du langage virgilien (*Cent*. *Nupt*. 115-117 = Verg. *A.* XI, 530 ; V, 858 ; IX, 743-744) où un *cortex* noueux semble faire allusion au prépuce[57] :

> huc iuuenis nota fertur regione uiarum
> et super incumbens nodis et cortice crudo
> intorquet summis adnixus uiribus hastam.

[53] Voir ADAMS (1982), pp. 14-15, avec Cassiod. *Anim*. 9, *PL* 70, 1295C.
[54] Comparer, par exemple, l'allitération *mentula magna minax* de Catulle, 115, 8.
[55] Sur le sens sexuel de *caput*, voir *TLL* III, 410, 66, s. v. *caput* : *obscoene de membro uirili* ; ADAMS (1982), p. 72 : *caput* = *glans* ; Mart. XI, 46, 4 ; Priap. 82, 5, 32, 37 ; Auson. *Cent. Nupt*. 107.
[56] La conjecture de Pithou, remplaçant *nodatum* par *nudatum*, ne nous paraît pas nécessaire et n'est généralement pas retenue par les éditeurs.
[57] Voir ADAMS (1982), p. 74. Plus généralement sur ce passage, voir aussi BLOSSIER-JACQUEMOT (2010), p. 129.

Là se porte le jeune homme, qui connaît bien la région et ses chemins ; en se couchant sur [son épouse], s'efforçant de toute sa vigueur, il darde sa lance noueuse, encore recouverte de son écorce.

Dans notre interprétation sexuelle de la *Scopa* de Symposius, le *laqueus* pourrait donc représenter le prépuce. Les hémistiches *iuncta solo plano* (v. 2), *manibus compressa duabus* (v.2) et *ducor ubique sequens* (v. 3) nous laissent, quant à eux, une certaine marge d'interprétation. Voyons-y, pour l'instant, de simples réalités anatomiques. Dans le premier, il faudrait considérer que le « sol plat » auquel est reliée (*iuncta*) la *mentula* représente le pubis de son propriétaire. Dans le deuxième, nous devrions comprendre qu'une *mentula* se tient à deux mains, par exemple lorsqu'il s'agit d'uriner. Dans le troisième, on pourra considérer qu'en tant que partie du corps, le pénis est emporté par l'homme et le suit partout. On retrouverait alors une idée déjà observée dans l'énigme du pou : celle d'un objet transporté par l'homme, malgré lui, dans ses déplacements (31, 3 : *et quod non capias, tecum tamen ipse reportes*).

À ce stade, notre lecture de l'énigme 79 laisse transparaître la description d'une *mentula* génératrice (*mundi magna parens* ; *et me quoque cuncta sequuntur*), noueuse (*laqueo conexa tenaci*), bien enracinée sous le pubis (*iuncta solo plano*) et tenue à deux mains (*manibus compressa duabus*). La solution alternative de l'énigme *Scopa* pourrait donc être *Mentula*, et nous pourrions en rester là. Néanmoins une lecture plus étroite de l'intertexte martialien (XI, 19) pourrait préciser le sens de l'énigme – et justifier les complications grammaticales du passage. D'après l'interprétation de Nobili, à laquelle nous souscrivons, l'épigramme Mart. XI, 19 évoque la possibilité, pour une *mentula*, de commettre un solécisme, c'est-à-dire une « faute d'accord en genre » portant sur un comportement sexuel inadapté entre mari et femme – plus précisément, sur la pratique de la *pedicatio* avec l'*uxor*. Or l'énigme de la *Scopa*/*Mentula* se prête vraisemblablement à une lecture analogue.

Les deux hémistiches du vers 2 (*iuncta solo plano, manibus compressa duabus*) peuvent en effet renvoyer à une sexualité matrimoniale. Le verbe *iungere* est fréquemment employé pour désigner à la fois l'union du mariage (*OLD* 7b) et l'union charnelle, que celle-ci se produise entre deux êtres ou deux parties du corps[58]. C'est d'ailleurs au sens d'union matrimoniale et sexuelle que doit être compris le même *iuncta* dans l'énigme *Tigris* (38), lui aussi en ouverture du deuxième vers (*iunctaque sum uento*) : la tigresse est unie au vent dans un sens physique puisque, selon une tradition explicitée au vers 3, c'est le vent qui lui donne des enfants (*et mihi dat uentus uentos nec quaero maritum*)[59]. Le *solum* auquel « s'unit » la *scopa*/*mentula* au vers 2 devrait alors être compris comme une image semblable à celle du « champ » à labourer (*ager*, *agellus*, *aruum*, *aratiuncula*, *fundus*, *pratum*, *sulcus* ; plus tardivement, *humus*), attestée dans des genres très différents pour désigner principalement le vagin

[58] Voir *OLD* 3b (*usu pass.*) ; ADAMS (1982), pp. 179-180.
[59] Sur cette tradition, voir BERGAMIN (2005), p. 132, avec Claud. *Rapt*. III, 265-266.

(plus rarement l'anus[60]). Le fait que ce *solum* soit plat pourrait renvoyer plus spécifiquement à la platitude parfois attribuée aux *genitalia* féminins (Juv. III, 95-97)[61]. Lu ainsi, l'hémistiche *iuncta solo plano* (v. 2) décrit la situation matrimoniale de la *mentula* et la sexualité toute conventionnelle qui en résulte : elle est « mariée à un vagin ».

Le second hémistiche fait ensuite allusion à la masturbation, une pratique qui s'inscrit aussi dans la grammaire sexuelle du mariage : chez Martial, elle est pratiquée par l'épouse sur le mari afin de stimuler ce dernier – souvent récalcitrant – avant le coït[62]. Il faut ici considérer une acception sexuelle du verbe *comprimere*. Le terme se voit largement utilisé comme un équivalent bienséant de *futuere*, même dans les genres littéraires les plus décents (« *comprimo* was probably a native Latin euphemism of the educated language[63] ») ; Plaute l'emploie souvent en double-sens[64]. La *mentula* est donc « par deux mains besognée ». Certes, la *compressio* ne désigne habituellement pas la *masturbatio*, mais plutôt la *fututio* et, plus rarement, la *pedicatio*[65]. Toutefois un exemple de Martial (XI, 22, 3-4) montre une main masturbatrice, stimulant les *inguina* d'un *puer*, qualifiée de *fututrix* (*inguina saltem* / *parce fututrici sollicitare manu*[66]), quand bien même le sens premier de *futuere* désigne l'action masculine dans un rapport de pénétration vaginale[67]. Ce retournement lexical montre une *mentula* passive. Chez Symposius, suivant la ligne de Martial, il pourrait marquer le caractère déplaisant de cette masturbation conjugale.

Contredisant cette image consensuelle de la sexualité conjugale, le dernier vers introduit une pratique « solécismique » et fournit ainsi une sorte de pointe à l'épigramme : la *mentula*, « docile » (*sequor*, *OLD* 9 : « to follow the lead or guidance of, obey »), se voit « conduite partout », c'est-à-dire « introduite partout ». Comprenons par là : aussi – et surtout – dans les orifices contraires aux normes dictées par les normes de genre et la vie maritale !

En somme, la *mentula-scopa* de Symposius commet bien, comme celle de Martial, de fréquents solécismes. Mariée à un vagin, masturbée bon gré mal gré, elle s'insère pourtant là où elle ne devrait pas. L'énigme *Scopa*, sous son *lemma* grammaticalement solécismique, ne dissimulerait alors pas une

[60] Voir ADAMS (1982), pp. 82-83.
[61] *Mulier nempe ipsa uidetur, / non persona, loqui : uacua et plana omnia dicas / infra uentriculum et tenui distantia rima* (« ce n'est pas une imitation ; c'est, semble-t-il, la voix d'une femme elle-même ! On imagine que tout, sous le ventre, est plat et vide, et séparé par un étroit sillon »).
[62] Voir Mart. VI, 23 ; XI, 29, 1-2 ; 104, 11-12 avec le commentaire de KAY (1985) *ad loc*. Voir aussi Priap. 80, 1-2.
[63] ADAMS (1982), p. 182 ; voir *TLL* III, 2157, 70 – 2158, 7, s. v. *comprimo*, I A 1 : *de coitu*, citant notamment Plaut. *Asin*. 292.
[64] Voir MARX (1928), pp. 191-192, à propos de *Rud*. 1073-1075, citant aussi *Amph*. 348 ; *Truc*. 262.
[65] Voir ADAMS (1982), p. 182 : *compressio* = *pedicatio* chez Novius 95 (?) ; Apul. *Met*. X, 5.
[66] « Épargne au moins à ta main baiseuse d'aller stimuler ses parties génitales ». Voir KAY (1985), p. 119 : « here [*fututrici*] indicates that the hand belongs to the person performing the active role ». Voir aussi ADAMS (1982), p. 122.
[67] Sur le verbe *futuere*, voir ADAMS (1982), pp. 118-122.

simple *mentula*, mais bien une *mentula soloecizans*, transgressant délibérément les règles de la grammaire sexuelle du mariage. Nous trouvons là un condensé de plusieurs épigrammes de Martial, dont les plus fondamentales sont tirées d'un même livre (Mart. XI, 15 et 19).

Une telle hypothèse ne va pas sans soulever quelques objections. D'une part, elle semble tout à fait incompréhensible pour quiconque n'a pas lu Martial ; de l'autre, elle soulève la question de la place de l'obscénité au sein d'une œuvre jusqu'à présent perçue comme bienséante. Nous retrouverons les mêmes questionnements – et y répondrons – dans notre analyse de l'énigme 94 (*Luscus alium tenens*). Quoi qu'il en soit, nous défendons que l'auteur, par un habile jeu de langage et d'allusion littéraire, a construit dans le poème *Scopa* une énigme à deux niveaux, particulièrement obscène. Le solécisme du *lemma*, loin de témoigner de l'ignorance du poète, est la véritable clé de compréhension de toute la manœuvre, habilement soulignée à l'attention du lectorat à travers la mise en série des *lemmata* (*Rotae-Scalae-Scopa*).

Permettons-nous une dernière remarque. L'étude des différents types de barbarismes et de solécismes semble avoir été un *topos* par excellence de l'enseignement grammatical antique. Quintilien, déjà, semble devoir se justifier de l'aborder dans son *Institution oratoire*, tant le sujet est connu et rabâché (I, 5, 6-7 ; 54). Quatre siècles plus tard, dans les *Noces de Philologie et Mercure* (III, 326), Martianus Capella présente la Grammaire comme une vieille femme dont les dieux finissent par interrompre l'exposé pointilleux, avant qu'elle n'ennuie définitivement l'assemblée en expliquant « les causes des solécismes, les barbarismes et les autres vices du discours que l'on trouve fréquemment chez les poètes illustres ». En ce sens, catégoriser le cas-limite que représente la singularisation abusive des *pluralia tantum* était peut-être un cliché de ce que l'enseignement traditionnel de la grammaire pouvait offrir de pointu – mais aussi de rébarbatif. Symposius tourne en dérision cette matière, mais déchiffrer son jeu demande au *lector* d'avoir su identifier le problème grammatical et trancher avec justesse entre barbarisme et solécisme. Encore faut-il avoir appris à la bonne école, puisque la majorité de nos sources classent *scopa* parmi les barbarismes. La plaisanterie obscène, en somme, apparaît comme une récompense pour le lectorat qui aura su maîtriser cette matière.

II.B.4. *Aenig*. 92-94 : préambule

La série thématique formée par les énigmes 92 à 95 (*Mulier quae geminos pariebat* ; *Miles podagricus* ; *Luscus alium tenens* ; *Funambulus*) a été identifiée diversement par les commentateurs. Leary définit l'unité de la séquence autour du concept de *travelling people* : « the people in S[ymphosius] are all connected in some way with travelling : note *discessere* in line 3 [in *Aenig*. 92], the preoccupation with feet in *Aenig*. 93, the pedlar in *Aenig*. 94 and the *viator* in *Aenig*. 95[1] ». Pizarro Sànchez y perçoit plus simplement des humains présentant quelque « caracteristica especial, inusual, poco corriente, incluso grotesca[2] ». Bergamin intègre également à la séquence l'énigme 96 (désormais *Verba*) ; elle y définit avant tout une suite de situations paradoxales qu'elle considère comme des réélaborations d'énigmes populaires liées à la tradition indo-européenne[3], « probabilmente oggetto degli indovinelli proposti come intrattenimento ai banchetti », et dont les sujets « point at unusual, grotesque, or contradictory situations » (reprise de la définition de Pavlovskis)[4].

La séquence 92-95 se distingue du reste de l'œuvre en plusieurs points. Il s'agit de la seule série du livre dépeignant des êtres humains, quand Symposius se borne généralement à des animaux, plantes ou objets personnifiés. Sur ce point, nous pouvons supposer que la structure thématique des *Aenigmata* rejoint ici celle des *Apophoreta* de Martial, l'une des principales sources d'inspiration de notre poète : en effet, c'est également sur la fin de son ouvrage que Martial livre une séquence décrivant des humains[5]. Un autre élément surprenant est la nature exceptionnellement monstrueuse, grotesque ou incongrue des personnages présentés dans les énigmes 92-94 : une femme enceinte de jumeaux, un goutteux et un borgne. Cela ne va pas sans rappeler certains *topoi* de l'épigramme latine[6]. L'emplacement en fin de recueil de ce grotesque « freak show » trouve lui aussi un parallèle dans le livre XIV de Martial : parmi les esclaves présentés en tant qu'*apophoreta* au terme du livre, on compte un *morio* (XIV, 210, ici réel handicapé opposé au bouffon de métier) et un nain (XIV, 212).

---

[1] Leary (2014), p. 229.
[2] Pizarro Sànchez (1999a), p. 244.
[3] Sur ce point, voir aussi Leary (2014), p. 85, qui identifie les énigmes 92, 93, 94 et 96 comme des « traditional riddles ».
[4] Voir Pavlovskis (1988), p. 221 ; Bergamin (2007), p. 314 ; (2005), pp. xxxii-xxxiii ; 191-192.
[5] Voir Leary (2014), p. 229 ; Mart XIV, 201 *palaestrita* ; 203 *puella Gaditana* ; 205 *puer* ; 208, *notarius* ; 210 *morio* ; 212, *pumilus* ; 214, *comoedi pueri* ; 216, *auceps* ; 218, *opsonator* ; 220, *cocus* ; 222, *pistor dulciarius*. Sur ces épigrammes, voir Leary (1996) *ad loc*.
[6] On observe des *lusci* dans Mart. II, 33 ; III, 8 ; III, 11 ; III, 39 ; IV, 65 ; VI, 78 ; VIII, 9 ; VIII, 59 ; XII, 22 ; des *podagri* dans Catul. 71 ; Mart. I, 99 ; VII, 39 ; Claud. *Carm. min.* 13 ; Luxorius *AL* 302 ShB. On trouve chez Gevaert (2012) un panorama des défauts et handicaps physiques raillés par Martial. Plus généralement sur la raillerie des tares corporelles dans la littérature latine, voir Garland (2010) ou Cèbe (1966). La raillerie de la ποδάγρα apparaît également dans l'épigramme grecque : voir par exemple *AP* XI, 229 avec Mulligan (2015).

Les commentateurs ont également relevé la « difficulté » de ces énigmes paradoxales : leur résolution serait très ardue sans la présence des *lemmata* et, même en leur présence, leur interprétation reste parfois compliquée. Enfin, ces mêmes *lemmata* sont particuliers dans leur longueur et leurs constructions syntaxiques. En effet, la majorité des *tituli* du corpus ne sont composés que d'un seul mot, et les rares *lemmata* de plusieurs mots apparaissant disséminés dans le recueil (toujours isolés : 3, *Anulus cum gemma* ; 12, *Flumen et piscis* ; 14, *Pullus in ouo* ; 57, *Clauus caligaris* ; 83, *Vinum in acetum conuersum* ; 88, *Strigilis aenea*). Les *tituli* de la séquence 92-94 forment donc une série exceptionnelle. *Mulier quae geminos pariebat* est le plus long *lemma* du corpus[7] et le seul à impliquer une relative ; *Luscus alium tenens* le seul à impliquer un participe présent. Dans l'immédiat, nous ne questionnerons pas l'authenticité de ces quelques *lemmata*, mais relèverons toutefois leur caractère inhabituel. Au sein même de la série à thématique humaine de 92-95, la séquence de 92-94 forme par plusieurs aspects une entité à part entière.

En laissant temporairement de côté l'énigme 95 (*Funambulus*), nous allons à présent nous demander si ces différentes incongruités nous cachent quelque chose.

[7] Voir LEARY (2014), p. 228.

II.B.5. *Aenig*. 92 : décompte textualisé

II.B.5.a. *Perspectives intratextuelles*

[92] MVLIER QVAE GEMINOS PARIEBAT
Plus ego sustinui quam corpus debuit unum.
Tres animas habui, quas omnes intus habebam :
discessere duae, sed tertia paene secuta est[1].

FEMME QUI DONNAIT NAISSANCE À DES JUMEAUX. J'ai plus souffert qu'un corps ne l'aurait dû. J'ai eu trois âmes, que j'avais toutes en moi ; deux sont parties, mais la troisième les a presque suivies.

[96] VERBA
Nunc mihi iam credas fieri quod posse negatur.
Octo tenes manibus, sed me monstrante magistro
sublatis septem reliqui tibi sex remanebunt.

MOTS. Maintenant, crois-moi : ce qu'on dit impossible se produit. Tu en tiens huit en mains ; mais en maître, je te montre qu'après en avoir soustrait sept, il t'en restera six autres.

Les énigmes 92 (*Mulier quae geminos pariebat*) et 96 (*Verba*) ne font généralement pas l'objet d'une lecture parallèle : les deux poèmes, en dépit de leur relative proximité au sein du recueil, ne manifestent pas une unité thématique flagrante. Toutes deux mettent pourtant en œuvre un mécanisme de décompte : en 92, on soustrait progressivement les « âmes » présentes dans le corps d'une femme enceinte de jumeaux ; en 96, l'opération implique les mots du poème, comme nous l'avons vu[2]. Plus encore, nous allons voir que les deux épigrammes partagent d'importantes similitudes structurelles : à partir de là, le jeu métalinguistique de l'énigme *Verba*, rendu explicite par son *lemma* aujourd'hui reconstruit, pourra nous servir de paradigme rendant possible une interprétation alternative du poème 92.

Leary et Bergamin considèrent le poème *Mulier quae geminos pariebat* comme une réélaboration de l'énigme populaire de la créature enceinte, qui remonterait à une tradition indo-européenne (dont on trouve une attestation médiévale islandaise dans la *Saga de Hervör et du roi Heidrekr*) et que la latinité connaît à travers un passage des *Fastes* d'Ovide[3]. L'énigme 92 ne pose généralement pas de problèmes de compréhension aux commentateurs[4]. En effet, le total de trois *animae* à l'intérieur du même *corpus* (vv. 1-2) représente les deux âmes des jumeaux et celle de la femme enceinte ; après l'accouchement, deux d'entre elles en sont sorties (*discessere duae*, v. 3), tandis que la troisième les a « presque

[1] Nous avons déjà relevé l'incertitude textuelle entourant la leçon *secuta est*, concurrencée par *peregit* dans une partie des manuscrits ; cf. I.D.3. Cette incertitude n'a pas de conséquences directes sur notre propos.
[2] Cf. II.B.1.
[3] Ov. *Fast*. IV, 662-672. Voir LEARY (2014), p. 228 ; BERGAMIN (2005), pp. 191-192 ; (1994), pp. 50-51, avec BÖMER (1958), p. 268.
[4] Sur cette énigme, voir principalement LEARY (2014), pp. 228-230 ; BERGAMIN (2005), pp. 191-193 ; OHL (1928), pp. 126-127.

suivies », c'est-à-dire que « in the agony of childbirth she nearly departs this life[5] ». Il nous semble toutefois possible de lire 92 parallèlement à 96. En effet, nous pouvons constater que leurs décomptes respectifs sont très semblables. Dans les deux cas, les décomptes impliquent trois chiffres : un premier total, un nombre déduit et un résultat. En 96, d'un total de huit (*octo tenes manibus*), on déduit sept (*sublatis septem*) pour un résultat de six (*sex remanebunt*) ; en 92, d'un total de trois âmes (*tres animas habui*), on retire les deux premières (*discessere duae*) pour qu'il ne reste que la troisième (*tertia paene secuta est*). Du reste, si nous examinons plus attentivement la composition des poèmes, nous observons que les deux calculs (« 8-7 = 6 » et « 3-2 = 1 ») s'articulent dans des modalités structurelles exactement identiques :

- dans les deux énigmes, le vers 1 ne joue qu'un rôle introductif à l'opération mathématique ;
- **le premier total** (respectivement huit et trois) est toujours évoqué au premier hémistiche du vers 2 ;
- le nombre soustrait (sept et deux) apparaît dans le premier hémistiche du vers 3 ;
- *le résultat final* (six et un) intervient au deuxième hémistiche du dernier vers :

Plus ego sustinui quam corpus debuit unum.	Nunc mihi iam credas fieri quod posse negatur.
Tres animas habui, quas omnes intus habebam :	**Octo tenes manibus**, sed me monstrante magistro
discessere duae, *sed tertia paene secuta est*.	sublatis septem *reliqui tibi sex remanebunt*.

Symposius a donc élaboré un parallélisme structurel précis entre ces deux poèmes situés à une relative proximité l'un de l'autre. Notons, au passage, que cette analogie représente un argument supplémentaire en faveur de l'authenticité de l'énigme 96, qui fut, comme on l'a dit, longtemps mise en cause. Ce parallélisme peut-il alors s'étendre à la logique de l'énigme ?

En 96, nous avons considéré ces chiffres de huit, sept et six comme le nombre de mots présents dans chaque vers. Il semble qu'en 92, les chiffres de trois, deux et un peuvent également être compris sur un plan métalinguistique. En effet, ce décompte des trois âmes peut être observé parallèlement à la soustraction progressive des vers du tristique au fil de la lecture : il faut considérer que chaque vers lu est retranché du total. Ainsi nous commençons naturellement avec un nombre de trois vers. Dès le vers 2, l'usage d'un verbe au parfait (*tres… habui*) indique que le poème n'a déjà plus trois vers, puisque le premier a déjà été lu. *Discessere duae* est placé logiquement en ouverture du vers 3 : il met en évidence la soustraction des deux vers précédents. Enfin, *tertia paene secuta est* évoque le dernier vers, qui a « presque suivi » les deux premiers, i. e. qui arrive graduellement à son terme : Symposius met ainsi en abyme la progression du *lector* dans sa découverte du poème. Cette interprétation se rapproche donc de la première solution émise, alors à tort, par Beare pour expliquer l'énigme 96 : « one starts off with III in the riddle and on having read II there is I remaining »[6]. En l'occurrence, les

[5] OHL (1928), p. 127.
[6] Cf. II.B.1.

chiffres de trois, deux et un, absents en 96, sont explicites en 92. À *Mulier quae geminos pariebat* se superposerait alors une solution alternative dans cette énigme : le tristique lui-même.

Considérer les *animae* d'un *corpus* comme les vers d'un poème ne serait pas contraire à la pratique de Symposius : nous savons que l'anthropomorphisation des objets présentés y est un mécanisme énigmatique récurrent[7]. Cependant, dans ce décompte des vers de l'épigramme, les *tres animas* disparaissant successivement renvoient très concrètement aux trois « souffles » ou « expirations » nécessaires à la prononciation du tristique : c'est en effet le sens premier du mot *anima*. C'est d'ailleurs ce sens qui est employé lors de la seule autre occurrence du terme *anima* au sein du livre, à savoir dans l'énigme *Follis* (73, 3 : *et mihi nunc magna est animae, nunc nulla facultas*[8]). Le décompte des trois *animae* accompagne ainsi la lecture du tristique jusque dans ses conséquences physiologiques. Rappelons que l'acte antique de lecture, même individuel, impliquait une prononciation du texte : celle-ci se faisait souvent à voix basse et avait pour but de faciliter le déchiffrement et la mémorisation immédiate de la *scriptio continua*[9]. En lisant l'énigme 92, le *lector* antique émettra donc, presque malgré lui, trois souffles successifs.

Quant à *corpus*, il engendre une réflexion littéraire qui trouve son origine chez l'un des modèles de Symposius.

II.B.5.b. *Perspectives intertextuelles*

Le terme *corpus* connaît l'acception de « recueil » ou « œuvre » littéraire. Il exprime alors, généralement, l'entier de ladite œuvre, comme le fait notre usage francophone du mot *corpus* (voir *TLL* III, 1020, 62 sq., s. v. *corpus* IV A : *quaeuis unitas uel totum de libris, argumento scribendi*). Un *corpus* peut donc être formé de vers, de préférence nombreux (comparer Plin., *ep*., II, 10, 3 : *hos* [*uersus*] *nisi retrahis in corpus*). Or, ayant d'abord insisté sur l'importante envergure de l'objet (*plus ego sustinui quam corpus debuit unum*, v. 1), Symposius décrit ensuite un *corpus* aux dimensions minimales (seulement trois vers : *tres animas habui, quas omnes intus habebam*, v. 2). Il faut se demander si le poète ne cherche pas à souligner – non sans une certaine ironie – la concision dont fait preuve son œuvre à travers son usage exclusif de tristiques.

On peut très probablement affilier cette mise en évidence de la brièveté à un *topos* générique ; il semble même possible d'en identifier la source précise. Nous avons déjà évoqué que l'énigme poétique de Symposius se rattache formellement à l'épigramme et que l'œuvre, notamment dans sa

[7] Voir les énigmes 40-41 ; 57 ; 60 ; 64 ; 68 ; 81 ; 86-87 ; 93-94, avec BERGAMIN (2005), pp. XXIX-XXX.
[8] « Et ma réserve d'air est tantôt grande, tantôt nulle ».
[9] Voir SAENGER (1989), pp. 944-950.

structure, doit beaucoup à l'exemple martialien des *Xenia* et des *Apophoreta*. Martial consacre pour sa part un effort important à définir et défendre explicitement les règles qui régissent sa production poétique[10]. La question de la longueur des poèmes est une problématique récurrente chez cet auteur, qui par ailleurs revendique souvent la pratique de l'épigramme longue[11]. La *breuitas* y est plusieurs fois perçue comme allant de pair avec la faible qualité que le poète attribue, dans une dévalorisation toute topique, à ses écrits ; mais elle peut aussi être associée à la paresse du lectorat. On lit ainsi en préambule des *Apophoreta*, qui ont le monodistique pour forme exclusive (XIV, 2)[12] :

Quo uis cumque loco potes hunc finire libellum
uersibus explicitumst omne duobus opus.
Lemmata si quaeris cur sint adscripta, docebo :
ut, si malueris, lemmata sola legas.

Tu peux mettre un terme à ce petit livre où tu veux : chaque œuvre est développée en deux vers. Si tu demandes pourquoi des titres y ont été ajoutés, je vais te l'apprendre : pour que tu puisses, si tu préfères, ne lire que les titres.

Martial décrit une situation dans laquelle son lecteur ne ferait même pas l'effort de lire un simple distique – qui est pourtant la forme brève par excellence – et se contenterait des *lemmata*. Nous rejoignons ici Leary (paraphrasant Lausberg) : « the distich was the shortest possible type of poem, requiring no great effort to read, and one assumes that someone taking up a book of such poems is prepared to expend what little energy is needed to get through them. Yet M[artial] supplies *lemmata* nonetheless, sparing his reader the need even for this exertion when perusing his work[13] ». L'ironie de la recommandation de Martial est vite saisissable quand nous connaissons le soin porté à l'arrangement des *Apophoreta* au sein du livre[14].

Sachant cela, un autre élément ironique doit plus particulièrement nous intéresser. Leary identifie dans le terme *opus* (v. 2) une forte exagération : « opus is used of a literary work : *OLD* s. v. *opus* § 9c, (…). Usually this work would be of substance: cf. Ovid. *Ars* 3.338 (of the *Aeneid*): 'nullum Latio clarius extat opus', 3.414 'Ilias, aeternum… opus'. (…) M[artial] here suggests, with ironic humour (especially after *libellus*), that each couplet is a literary masterpiece[15] ». Il est fort probable que Symposius émule ici Martial : son usage du terme *corpus* a les mêmes implications que l'emploi dérisoire d'*opus* dans Mart.

[10] Sur le discours apologétique de Martial *pro opere suo*, voir SULLIVAN (1991), pp. 56-77.
[11] Sur la notion de brièveté chez Martial, voir en particulier LAUSBERG (1982), pp. 44-56, avec Mart. I, 45 ; 110 ; II, 77 ; III, 83 ; VI, 65 ; VII, 85 ; VIII, 29 ; IX, 19 ; 50 ; X, 59.
[12] Sur un sujet similaire, voir aussi Mart., XIII, 3, 5-8 ; comparer également Mart. X, 1. ROMAN (2001), p. 136, voit la source de Mart. XIV, 2 dans l'épigramme introductive des *Amours* d'Ovide (*qui modo Nasonis fueramus quinque libelli, / tres sumus ; hoc illi praetulit auctor opus. / Ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas, / at leuior demptis poena duobus erit*).
[13] LEARY (1996), p. 58 ; LAUSBERG (1982), pp. 52-53.
[14] Voir ROMAN (2001), p. 136.
[15] LEARY (1996), p. 57.

XIV, 2, 2. *Corpus*, comme *opus*, intervient dans un passage mettant en évidence la forme brève utilisée (distique chez Martial, tristique chez Symposius) ; il véhicule une notion d'ampleur similaire et tout aussi ironique. Contrairement à Martial, Symposius n'évoque pas directement le manque de volonté dont pourrait faire preuve le *lector* dans sa tâche. Cependant, en insistant au vers 1 sur la peine endurée par le *corpus* (*plus ego sustinui quam corpus debuit unum*), il retranscrit lui aussi l'idée ironique d'une lecture longue et fastidieuse : le poème, aussi court soit-il, est déjà trop long pour le *lector*. Sachant que Symposius connaît bien Martial (et en particulier les *Apophoreta*), nous proposons de lire dans *Aenig*. 92 une réécriture, une *retractatio* directe du thème de Mart. XIV, 2, adaptée au tristique et travestie en une énigme au sujet incongru. Ce travestissement est lisible comme une extension au domaine poétique des mécanismes appliqués aux sujets décrits dans les *Aenigmata* : de même que les objets du quotidien y sont transformés en monstres merveilleux par les descriptions[16], le poème de Martial y est lui-même métamorphosé et rendu méconnaissable par la réécriture de Symposius. Le jeu énigmatique est alors étendu au jeu littéraire : autant qu'une solution à l'énigme, le lectorat se doit d'identifier le poème transformé et d'en cerner les implications poétiques. Nous observerons par la suite comment cette notion de réécriture travestie se manifeste dans le reste de la séquence 92-94.

Quelques remarques s'imposent avant de clore notre analyse de 92. Deux autres énigmes exploitent explicitement un jeu sur le chiffre trois :

> [64] TRIDENS
> Tres mihi sunt dentes, quos unus continet ordo ;
> unus praeterea dens est et solus in imo,
> meque tenet numen, uentus timet, aequora curant.

TRIDENT. J'ai trois dents contenues en une même rangée ; j'en ai en outre une autre, unique, à mon extrémité. Un dieu me tient, le vent me craint, les mers me respectent.

> [82] CONDITVM
> Tres olim fuimus qui nomine iungimur uno.
> Ex tribus est unus, et tres miscentur in uno.
> Quisque bonus per se ; melior qui continet omnes.

VIN AROMATISÉ. Jadis nous étions trois, nous qui à présent sommes réunis sous un même nom ; de trois, il ne reste qu'un, et trois se mêlent en un. Chacun est bon en soi ; meilleur est celui qui les contient tous.

À la lumière de notre analyse de l'énigme 92, il serait bien sûr tentant d'identifier, dans ces différentes triplicités, autant d'images du tristique. Certains vers s'y prêtent assez bien, notamment 64, 1, où les *dentes* deviendraient une image des *uersus* ; en 82, rien n'exclut d'emblée une telle interprétation.

[16] Voir BERGAMIN (2005), pp. XXIX-XXX, qui souligne la « costruzione o il richiamo del meraviglioso » en particulier aux énigmes 40 ; 41 ; 57 ; 60 ; 68 ; 81 ; 86 ; 87 ; 89 et le caractère paradoxal des énoncés de 8 ; 9 ; 10 ; 11 ; 14 ; 30 ; 92 ; 93 ; 94 ; 96 ; 97 ; 99. Voir aussi BERGAMIN (2004b).

Toutefois, alors que 92 bénéficiait de l'éclairage de 96 (dont la proximité et la structure similaire sont révélatrices), d'un processus de soustraction progressive calqué sur le cheminement du lecteur et d'un écho à Mart. XIV, 2, il ne semble pas y avoir, en 64 et 82, de signal flagrant permettant de légitimer cette interprétation. Envisager le tristique comme solution alternative de *Tridens* et de *Conditum* semble donc beaucoup plus tributaire de l'imagination du lectorat que dans *Mulier quae geminos pariebat*. Sans réfuter a priori la présence d'un tel jeu (c'est, après tout, le propre d'une énigme que de susciter chez le lectorat des solutions potentielles), nous ne pouvons affirmer avec certitude que l'assimilation au tristique soit réellement recherchée par le poète dans ces deux épigrammes. Dans *Conditum*, en outre, la triplicité renvoie sans doute à la Trinité, comme on l'a vu[17].

Un détail relatif à la structure du livre peut nous intriguer : alors que nous avons évoqué jusqu'à présent un ouvrage construit comme un parcours didactique linéaire, fournissant progressivement au *lector* les clés qui lui permettront d'appréhender les jeux des énigmes suivantes, nous observons ici un exemple où le modèle explicite – c'est-à-dire le poème 96, qui devient explicite si l'on accepte *Verba* en tant que *lemma* – est postposé à son pendant implicite (92). Nous garderons cette information en mémoire au moment d'aborder plus précisément la question d'un itinéraire de lecture conçu par le poète[18].

Nous avons perçu dans l'énigme 92 une réflexion sur la brièveté de l'épigramme, que nous affilions à un *topos* générique inspiré par la pratique de Martial. Cette discussion générique nous semble poursuivie dans les deux énigmes suivantes.

[17] Cf. I.C.3.
[18] Cf. II.C.2.

II.B.6. *Aenig*. 93 : compte-goutte

II.B.6.a. *Perspectives intratextuelles*

Le paradoxe du *Miles podagricus* a généré des interprétations diverses, en partie liées à un problème textuel. Les éditeurs récents (Bergamin, Leary et Bergasa-Wolff) impriment tous la même version de l'énigme (si l'on excepte quelques nuances de ponctuation) :

> [93] MILES PODAGRICVS
> Bellipotens olim, saeuis metuendus in armis,
> quinque pedes habui quod numquam nemo negauit.
> Nunc mihi uix duo sunt ; inopem me copia fecit.

SOLDAT GOUTTEUX. Jadis guerrier puissant, redoutable parmi de cruelles armes, j'ai eu cinq pieds, ce que personne, jamais, n'a nié. Aujourd'hui, c'est avec peine que j'en ai deux ; l'abondance m'a rendu pauvre.

Alors que la leçon *quinque* est donnée au vers 2 par les manuscrits de la *recensio* D, on lit l'amétrique *sex* dans ceux de la *recensio* B, dans le codex *Salmasianus* et les manuscrits contaminés, ainsi que dans les secondes mains de certains témoins de D (en deux occasions seulement sous la forme *VI*), pour un total d'onze occurrences sur les vingt-et-un témoins contenant l'énigme[1]. A priori, l'erreur formelle impliquée par la leçon *sex* peut s'avérer d'ordre métrique (avec la prononciation d'un trochée au premier pied : *sēx pĕdēs*) ou prosodique (avec la *productio* de *pĕdes* en *pēdes*). Or la rigueur métrique de Symposius, qui lui vaudra la réputation de *uersificus metricae artis peritia praeditus* chez Aldhelm (*De metris et enigmatibus ac pedum regulis*, VI), est relevée par les éditeurs modernes[2]. Le terme *pes* (avec ses formes déclinées) est employé à de nombreuses autres reprises dans l'œuvre, sans y être sujet à ce type d'irrégularités (17, 3 ; 39, 1 ; 40, 2 ; 41, 1 ; 57, 1 ; 87, 3 ; 96, 3)[3]. On ne recense qu'une seule réelle erreur prosodique dans l'ensemble du recueil (*prŏfeci* en 16, 3), ainsi que deux allongements anormaux mais vraisemblablement imputables aux coupes des vers (58, 2 *uersicolōr* ; 81, 1 *genitōr*)[4]. À l'inverse, de nombreuses leçons transmises par la *recension* B sont amétriques[5]. La leçon *sex* ne serait-elle qu'une erreur de B parmi d'autres, à rejeter d'emblée ? Pour la plupart des commentateurs, la leçon amétrique de 93, 2 doit être attribué aux aléas de la tradition manuscrite, qu'elle résulte d'une modification volontaire ou d'une mauvaise lecture : selon Ohl, « [*sex*] is more likely to have displaced *quinque* as a correction than vice versa[6] » ; pour Leary, *sex* « may have resulted

[1] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 66 : sex c K β w_a A g h w_b H^2 VI Ang.^{2} R^2 sexque *Per. Pith. Cast.*^{2} *marg.* sex qui *Glor*.
[2] Voir LEARY (2014), pp. 27-28 ; BERGAMIN (2005), p. XLI.
[3] Voir MÜLLER (1894), p. 39.
[4] Voir OHL (1928), p. 16, qui relève également *rūbida* (88, 1) comme une erreur ; mais ce point est rectifié par COURTNEY (1981), p. 40 (la forme *rūbidus* étant bien attestée, selon l'*OLD* s. v. *rūbidus*).
[5] Cf. I.D.1.
[6] OHL (1928), p. 126.

from the miscopying of V as VI[7] ». Cette dernière suggestion peut d'ores et déjà être mise en doute par le fait que les manuscrits donnent majoritairement les leçons *sex* et *quinque* en toutes lettres.

Quoiqu'il en soit, les éditeurs modernes préfèrent majoritairement la leçon métriquement valide ; seuls Perionius, Castalio (dans sa deuxième édition) et Pithou ont rectifié *sex* en un *sexque* compatible avec les exigences métriques, repris uniquement par Hickman Du Bois (Glorie propose le tout aussi amétrique *sex qui*). Enfin, dans son édition de l'*Anthologie latine*, Shackelton Bailey propose un chiffre de dix pieds à travers sa conjecture *quinque pedes habui bis, numquam nemo negauit* (repris par Socas). De ces différentes leçons résultent diverses compréhensions de l'énigme. On trouve chez Leary le plus récent récapitulatif des explications proposées[8] :

a. Un chiffre de six pieds est compris par Perionius et Pithou comme la somme des deux pieds du soldat et des quatre pieds d'un cheval : il faut donc supposer que le *miles* est un cavalier. Devenu goutteux, le soldat se voit alors incapable de monter à cheval (Cels. IV, 31, 8 : *equitare podagricis quoque alienum est*) et ne garde que ses deux pieds. Ce mode de calcul s'apparente à celui qui est utilisé dans une énigme islandaise, préservée par la *Saga de Hervör et du roi Heidrekr*, que Bergamin considère comme étant d'origine indo-européenne[9] : celle du dieu borgne Odin chevauchant son destrier à huit pattes Sleipnir (pour un total de dix pieds, trois yeux et une queue). Cette solution a été soutenue par Bergamin dans un premier temps, et plus récemment par Beta[10] ; mais elle est généralement rejetée en raison du *lemma* indiquant *miles* et non *eques*.
b. Un chiffre de six pieds peut également s'expliquer par un jeu sur la polysémie du mot *pes* (partie du corps ou unité de mesure). En effet, la taille requise pour être soldat est de six pieds, comme le précise Glorie : « tironis militis corporis magnitudinem pedum quinque inter et sex esse opportuit : cf. Veg., *Epit. rei milit.*, I, 5[11] ».
c. Le même raisonnement avait d'abord été appliqué à *quinque pedes* par Castalio[12] et cette dernière explication est devenue la plus communément admise[13]. Bergamin appuie cette lecture en citant également Claud. Mamert. *anim*. I, 20 (*quantitas itidem corporis si quaeratur, iure nobis dicitur : illius in pedes quinque protenditur longitudo*), bien que le passage fasse allusion à un homme, et non spécifiquement à un soldat. Cette solution est rejetée par Sebo et Leary[14] : pour être conforme aux indications de Vegetius, la taille minimale d'un soldat doit justement être supérieure à cinq pieds (*proceritatem tironum ad incomam scio semper exactam, ita ut VI pedes, uel certe V et X unciarum inter alares equites uel in primis legionum cohortibus probarentur*).
d. Un chiffre de dix pieds (proposition de Shackleton Bailey, reprise par Socas) implique de faire du *miles* un *decempedator*, arpenteur utilisant une perche de dix pieds de long, la *decempeda*[15]. Cette solution est rejetée par Sebo et Leary pour les raisons suivantes : a) l'activité du *decempedator*, qui n'est pas belliqueuse même dans un contexte militaire, est

[7] Leary (2014), p. 231 ; voir aussi Polara (1997), p. 95.
[8] Voir Leary (2014), pp. 230-233.
[9] Voir Bergamin (2005), p. 192 ; (1994), pp. 51-52.
[10] Voir Beta (2016), p. 134 ; 140, n. 56 ; Bergamin (1994), pp. 51-52.
[11] Voir Glorie (1968), p. 715.
[12] Sur les commentaires de Castalio sur cette énigme, voir Pizarro Sànchez (1999b), p. 227.
[13] Voir Bergasa & Wolff (2016), p. 161 ; Bergamin (2005), pp. 193-194 ; Polara (1997), pp. 94-95 ; Ohl (1928), p. 126 ; Gerber (1873), p. 157 ; Sargent (1807), p. 35.
[14] Voir Leary (2014), p. 232 ; Sebo (2011), p. 316 ; 319.
[15] Voir Shackleton Bailey (1979), p. 41 ; Socas (2011), p. 292, n. 903.

incompatible avec l'image guerrière revendiquée au vers 1 ; b) la conjecture proposée brise le rythme du vers ; c) pour que l'énigme soit logique en regard des énigmes 92 et 94, les deux pieds (membres) du soldat devraient s'ajouter aux dix pieds de la *decempeda* pour aboutir à un total de douze (*infra*).

e. Leary et Sebo défendent le chiffre cinq, en relevant aussi le double-sens de *pes*. Mais l'un et l'autre s'appuient sur une logique déduite de deux autres énigmes de Symposius, *Mulier quae geminos pariebat* (92) et *Luscus alium tenens* (94), ainsi que de la célèbre énigme du Sphinx : « crucially, in these examples, the riddle derives its ambiguity from the fact that the attribute is something the riddle subject has already – the woman's soul, the garlic seller's head, and Oedipous' legs – and, even more crucially, that these are counted in the final total[16] ». En vertu de cette logique, tous deux proposent de complexes solutions hybrides en supposant que le chiffre doit représenter une somme prenant déjà en compte les deux pieds (anatomiques) du soldat, auxquels s'ajoute une mesure de trois pieds issue d'un autre objet. Sebo propose de voir dans ces trois pieds la distance qui sépare chaque soldat dans une formation de bataille (Veg. *Epit. rei milit.*, III, 14, 6) ; Leary, qui fait du *miles* un centurion, y voit la longueur du *uitis*, cep de vigne et symbole de son autorité.

Les doubles-sens étant fréquents chez Symposius, il semble tout à fait envisageable que l'énigme repose sur la polysémie du terme *pes*. Cependant, les explications proposées pour justifier la variante *quinque* ont le défaut soit d'être en légère contradiction avec les mesures indiquées par Vegetius (Castalio et al.), soit d'introduire un élément externe à l'énigme, présenté comme un attribut inhérent au *miles*, mais dont l'immédiateté nous paraît discutable (Shackleton Bailey ; Sebo ; Leary). Le chiffre six, à l'inverse, a le double avantage de permettre une meilleure correspondance entre les mesures indiquées par Vegetius et la taille du *miles* – on suivrait ainsi l'interprétation de Glorie – ou de perpétuer la logique de calcul des énigmes 92 et 94, si nous préférons l'explication équestre de Perionius. La forme amétrique *sex*, toutefois, gêne évidemment les éditeurs. Peut-on toutefois la justifier ? Ou faut-il corriger *sex* en *sexque*, à l'instar de Perionius ? En réalité, une compréhension alternative du texte du poème permet de légitimer aussi bien le chiffre six que la *lectio difficilior* que représente sa forme amétrique *sex*.

Bergamin ne propose pas de solution alternative au *Miles podagricus* et se borne à y relever un énoncé paradoxal[17]. Toutefois la polysémie du terme *pes* nous suggère une nouvelle interprétation. En effet, *pes* signifie également pied métrique : les *sex pedes*, dans un poème en hexamètres dactyliques, font alors référence aux six pieds du vers. Or les pieds du *Miles* sont atteints de *podagra*, et l'on peut penser qu'en intégrant délibérément une irrégularité rythmique dans son vers, Symposius aura cherché à transposer sur le plan textuel la maladie du soldat. Comme dit plus haut, l'erreur induite par la leçon *sex pedes* peut s'avérer métrique (*sēx pĕdēs*) ou prosodique (*sēx pēdēs*). Comme la *podagra* a pour principal syndrome l'inflammation d'une partie du pied, nous pensons devoir favoriser la seconde possibilité : à travers la *productio* syllabique, Symposius fait littéralement enfler un *pes*. Nous

[16] SEBO (2011), p. 318-319 ; voir aussi LEARY (2014), p. 232.
[17] Voir BERGAMIN (2005), p. XXX ; 193.

retrouvons ainsi une idée déjà évoquée dans notre analyse d'*Aenig*. 76 : celle de la concrétisation textuelle de l'objet présenté. La nature goutteuse du soldat, décrite par le signifié du poème, est simultanément soulignée par le signifiant. À notre connaissance, l'insertion volontaire (et démontrable en tant que telle !) d'une erreur prosodique cohérente est un phénomène très rare dans la poésie latine[18]. Cependant deux arguments appuient cette interprétation. D'une part, Symposius joue explicitement, en 84, 3, sur l'opposition de voyelles longues et brèves : *hoc uolo, ne breuiter mihi syllaba prima legatur* (= *mālum*/*mălum*)[19]. L'auteur manifeste ainsi une certaine conscience des ressources textuelles liées à la prosodie, et il est possible que le mécanisme explicite de 84, 3 anticipe le jeu tacite de 93. D'autre part, observée à la suite d'*Aenig*. 92, qui mettait en relief les trois vers composant le tristique, l'énigme 93 peut légitimement faire allusion aux six pieds composant le vers. Nous retrouvons, à travers ces deux arguments, l'idée d'un parcours didactique linéaire introduisant progressivement des clés de lecture à l'égard du lectorat. À la solution officielle, lisible dans le *lemma*, du *Miles podagricus* (que l'on peut continuer à défendre, avec la leçon *sex*, par l'explication de Glorie ou même celle de Perionius) se superpose donc une solution alternative : celle d'un hexamètre lui-même goutteux, s'exprimant à la première personne. Or si nous observons la narration, le style et la métrique de l'énigme, nous pouvons relever la construction, vers après vers, d'une image cohérente de l'hexamètre, perçu dans une forme de déclin : il nous faut à présent la commenter.

La teneur guerrière du vers 1 (*bellipotens olim, saeuis metuendus in armis*) évoque l'origine épique de l'hexamètre, mètre héroïque par excellence depuis Homère. Stylistiquement, ce premier vers a déjà été remarqué pour son ton élevé, proche de celui de l'épopée[20]. Le terme *bellipotens* est fréquemment utilisé en début de vers dans la poésie épique depuis Ennius (*Ann*. 198 Skutsch : *bellipotentes sunt magis quam sapientipotentes*), notamment par Virgile (*En*., XI, 8), Valerius Flaccus (*Arg*., I, 529) ou Stace (*Theb*., II, 716 ; III, 292 ; VIII, 384 ; XI, 832 ; *Ach*., I, 443) ; *metuendus in armis* est une clausule de Stace (*Theb*. X, 32 : *insanis Capaneus metuendus in armis*). L'hexamètre, en tant que vers de l'épopée, a jadis (*olim*) été guerrier et redoutable. Il semble qu'il ne le soit plus : voyons pourquoi !

Au vers 2, les six pieds évoquent donc le mètre épique : c'est l'usage par excellence de l'hexamètre, dont les *sex numeri* forment le *modus* approprié aux *ferrea bella* dans l'ouverture des *Amours* d'Ovide[21].

---

[18] On a par exemple supposé une erreur prosodique volontaire dans *Verg*. *App*. *Cat*. 7, 2 (*pŭtus* pour *pūtus*), mais cette lecture basée sur une conjecture est rejetée depuis WESTENDORP BOERMA (1949) *ad loc*.

[19] Un jeu similaire sur la prosodie de *māla*/*măla* est déjà observable chez Ausone, *Ep*. 16, 1-4 Green : *aurea mala, Theon, sed plumbea carmina mittis ; / unius massae quis putet has species ? / unum nomen utrisque, sed est discrimen utrisque : / poma ut mala uoces, carmina uero mala*.

[20] Voir LEARY (2014), p. 231 ; BERGAMIN (2005), p. 193 ; OHL (1928), p. 126, y perçoit un ton parodique (« mock-heroic fashion »).

[21] Voir Ov. *Am*. I, 1-4 ; 27-28 : *Arma graui numero uiolentaque bella parabam / edere, materia conueniente modis. / Par erat inferior uersus ; risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem. / (…) Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat : / ferrea cum uestris bella ualete modis !*

Notons aussi que Sénèque, dans une lettre à Lucilius réfutant la théorie stoïcienne de la nature animale des vertus, assimile non sans ironie le premier vers de l'Enéide à un animal à six pieds (*Ep*. 113, 25) :

> nam et ego interim fateor animum animal esse, postea uisurus quam de ista re sententiam feram : actiones eius animalia esse nego. Alioqui et omnia uerba erunt animalia et omnes uersus. (…) Ita « arma uirumque cano… » animal est, quod non possunt rotundum dicere, cum sex pedes habeat !

Moi aussi, je concède pour l'instant que l'âme est un animal ; je préciserai plus tard quelle est ma pensée sur le sujet. Mais que ses actions soient des animaux, je le conteste : sans quoi toute parole, tout vers serait un animal. (…) Ainsi « arma uirumque cano… » est un animal ; et on ne pourra pas dire qu'il est rond, puisqu'il a six pieds ! [22]

Dans un registre plus ouvertement énigmatique, on doit aussi relever une épigramme grecque attribuée à l'empereur Julien (*AP* App. VII, 23 Cougny) :

> Κούρη Ἰκαρίοιο περίφρων Πηνελόπεια
> ἓξ ποσὶν ἐμβεβαυῖα, τριδάκτυλος ἐξεφαάνθη.

Fille d'Icare, la sage Pénélope, marchant sur six pieds, ne se montra qu'avec trois doigts.

Pour comprendre cette énigme, il faut interpréter le vers 2 comme un commentaire métrique du vers 1 : celui-ci, qui imite une tournure homérique, est en effet un hexamètre contenant trois dactyles[23]. Il est toutefois difficile d'estimer si Symposius a pu connaître cette épigramme grecque.

Par l'usage du parfait *habui*, Symposius continue la description d'un état passé, déjà entamée au vers précédent. L'expression *quod numquam nemo negauit*, également au passé, peut simplement renforcer l'affirmation de la première moitié du vers. Toutefois, elle pourrait aussi bien souligner ironiquement la faute prosodique insérée en début d'hexamètre. Il faut ici relever que la plupart des manuscrits donnant la leçon *sex* donnent également la variante *quos* à la place de *quod*[24] ; si *negauit* a bien pour objet *pedes*, nous pourrions comprendre « six pieds que jamais personne n'a niés », c'est-à-dire « que personne n'a reniés en tant que tels, dans leur qualité de *pedes* métriques valides ». Leary defend *quod* de la manière suivante : « *quod* is preferable to *quos*, referring to *pedes*, since the latter requires the reader to understand "me habere" and S. does not normally expect his readers to supply words » [25]. Son objection n'est plus valable, dans la mesure où notre interprétation n'implique aucunement de suppléer *me habere*. Nous préférerons donc ici la leçon *quos*, qui présente également

[22] Sur cette lettre de Sénèque, voir INWOOD (2007), pp. 272-288.
[23] Sur ce poème, voir récemment BETA (2021), p. 317, n. 34 ; SCHNEIDER (2020a), pp. 338-339.
[24] Voir à nouveau l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 67 : quos c K β A w_a g h R^2.
[25] LEARY (2014), p. 232.

l'avantage d'appuyer la *catenatio* de 92 et 93 (*tres animas habui, quas* / *sex pedes habui, quos*, dans les deux cas au deuxième vers)[26].

Le vers 3 marque l'expression de l'état présent de l'hexamètre (*nunc*, *sunt*). Dans l'hémistiche *nunc mihi uix duo sunt*, il n'est pas nécessaire de vouloir à tout prix justifier le chiffre deux par un calcul concret à travers lequel l'hexamètre aurait perdu quatre pieds : ce n'est qu'associé au terme *uix* que *duo* [*pedes*] prend du sens. En effet, dans une représentation anthropomorphiste (ressort fréquent chez Symposius), avoir « à peine » deux pieds – ou plutôt deux pieds « avec peine » – équivaut à avoir des pieds souffrants, c'est-à-dire, plus simplement, à être un *podagricus*.

L'hémistiche final du poème (*inopem me copia fecit*, qui cite, avec un effet d'antanaclase, Ov. *Met*. III, 466[27]), mérite aussi considération. Dans une interprétation *stricto sensu* du *Miles podagricus*, le soldat a été amoindri par la *copia*, terme ambivalent dont il est nécessaire de sous-entendre la nuance[28]. Au sens d'abondance, il pourrait s'agir d'un excès de nourriture ou d'alcool ayant provoqué la maladie (Cels. IV, 31) ; la goutte est aussi traditionnellement associée à la richesse et au luxe (Leary cite Juv. III, 96-97). Cependant le terme *copia* est aussi connoté militairement (*OLD* 3, « troop » ; 4b (pl.), « stock of military supplies ») et l'on en déduit parfois que ce sont les aléas de la vie militaire qui ont engendré la dégénérescence du soldat. Dans notre solution alternative, l'hémistiche pourrait aussi être expliqué par la notion d'erreur prosodique. Le terme *copia* seul ne connaît pas, en lui-même, l'acception spécifique de « quantité prosodique » (longue ou brève) ; mais il n'est pas impossible que cette *copia*, au sens neutre de « quantité, total, somme » (*OLD* 2) sous-entende une *copia* [*temporum*], un compte – en l'occurrence erroné – des temps contenus dans une syllabe, en vertu du calcul enfantin voulant qu'une brève valle un temps et une longue deux (Quint. *Inst*. IX, 4 : *longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt*). Une telle compréhension de *copia* assurerait la cohérence de notre interprétation sur l'ensemble de l'énigme : c'est le compte fautif des syllabes qui a rendu l'hexamètre goutteux. Nous proposerons ultérieurement une autre interprétation de *copia* (*infra*).

La narration lisible en filigrane dans l'énigme 93 exprime alors l'idée d'une dégénérescence de l'hexamètre. Cette narration fonctionne à plusieurs niveaux. À l'intérieur-même du poème, un déclin s'opère effectivement depuis le rythme parfait du premier vers, puis l'erreur prosodique du vers 2 aboutissant à la conscience d'être *podagricus* au vers 3. Toutefois ce déclin peut aussi être interprété dans une perspective plus large d'histoire littéraire et d'histoire de la langue, depuis la glorieuse

[26] Bien qu'elle ait finalement imprimé *quinque pedes habui, quod* dans son édition de 2005, Bergamin a d'abord justifié la leçon *sex… quos* par ce parallélisme : voir BERGAMIN (1994), p. 52.
[27] Voir BERGAMIN (2005), p. 194.
[28] Sur le double-sens de *copia*, voir LEARY (2014), p. 233 ; BERGAMIN (2005), p. 194.

époque de l'épopée classique jusqu'à celle de Symposius. L'étude de parallèles intertextuels va nous aider à mieux cerner les derniers enjeux du poème.

II.B.6.b. *Perspectives intertextuelles*

L'assimilation des pieds d'un vers et de pieds anatomiques n'est pas une innovation de Symposius : la polysémie de *pes* a fréquemment été exploitée par les poètes latins[29]. L'association du défaut d'un pied physique et de celui d'un pied métrique est connue depuis le choliambe (« iambe qui boite »), aussi nommé iambe scazon (« boiteux »), dont nous trouvons les premières attestations chez Hipponax (VI^e^ siècle avant notre ère), bien que l'appellation en elle-même soit plus tardive (on lit pour la première fois chez Callimaque, parlant des vers d'Hipponax, τὰ μέτρὰ… τὰ χωλὰ[30]). Ce mètre et ses implications boiteuses sont toujours bien compris par les latins d'époque tardive, comme l'atteste – entre autres – cette définition du grammairien Aphthonius au IV^e^ siècle (*De metris*, *GL* VI, 81, 4-13) :

> genera autem iambici metri sunt duo. Nam ex his alia integra, alia clauda, quae scazonta seu choliamba uocant, inducuntur, quorum differentiam paenultima uersus syllaba demonstrabit. Nam si breuis contigerit, erit rectum et integrum iambicum ita (…) ; sin uero longa, delumbe et claudum, ut est « nouitate ductus, non ut inscius legis » : « le » longa, quae paenultima reperitur, metrum corrumpit : huius repertor Hipponax (…).

Il existe deux types de vers iambiques : on dénombre en effet ceux qui sont purs et ceux qui boitent (nommés scazons *ou* choliambes*). L'avant-dernière syllabe du vers permettra de les distinguer : s'il s'agit d'une brève, le vers iambique sera correct et entier (…) ; mais s'il s'agit d'une longue, le vers sera éreinté et boiteux, comme l'est* nouitate ductus, non ut inscius legis*. Le* le *long, que l'on trouve à l'avant-dernière syllabe, corrompt le mètre. Hipponax en est l'inventeur (…).*

Chez Ovide, la métaphore du boitement est utilisée différemment : elle y qualifie l'alternance des mètres au sein du distique élégiaque (*Trist*. III, 1, 11-12) : *clauda quod alterno subsidunt carmina uersu, / uel pedis hoc ratio, uel uia longa facit* (« le boitement de ces poèmes qui retombent en alternant la mesure est le fait de la règle de leur mètre, ou celui d'un long voyage »)[31]. L'image de l'élégie au pied boiteux survit dans la latinité tardive, comme l'atteste Sidoine Apollinaire (*Ep*. IV, 18, 5 : *pone fistulas ipse pastorias, et elegiae nostrae, quia pede claudicat, manum porrige*) ; sans référence explicite à la *claudicatio*, un jeu similaire régit peut-être une épigramme de l'*Anthologie*

[29] Voir HINDS (1987), pp. 16-18, citant Catul. 14, 21-23 ; Hor. *Ars* 80 ; Ov. *Am*. III, 1, 8 ; *Trist*. I, 1, 15-16. Voir aussi Hor. *Ep*. 11, 20 ; Tib. II, 6, 14 ; Prop. III, 1, 6.

[30] Call., *Iamb*., XIII, fr. 203 Pfeiffer, 13 sq ; 65 sq. Sur les choliambes d'Hipponax, voir MASSON (1962), pp. 22-26.

[31] Le singulier *pes* implique ici un sens collectif du pied métrique : voir *OLD* s. v. *pes* 11b (« the feet of a line, etc., considered together, rythm, or metre »). Sur la présentation du distique élégiaque comme souffrant des pieds chez Ovide, voir VIDEAU-DELIBES (1991), pp. 488-490, avec notamment *Am*. I, 1, 1-4 ; II, 17, 19-22 ; III, 1, 7-10 ; HINDS (1985), pp. 18-19. Plus récemment, HENKEL (2014) recense d'autres jeux sur l'ambivalence du terme *pes* au sein des élégies de Tibulle.

latine (285a R = 280 ShB : *Calliope madido trepidat se iungere Baccho, / ne pedibus non stet ebria Musa suis*)[32].

La *podagra*, quant à elle, ne semble pas liée à un mètre particulier. Wilamowitz-Moellendorf a supposé que le rare tétramètre anapestique avec clausule iambique, utilisé dans deux textes où il est question de goutte – à savoir la *Tragodopodagra* de Lucien (vv. 87-111) et l'inscription versifiée *IG* II² 4514, vv. 1-21 (Athènes, milieu du II^e^ s. de notre ère), où le prêtre Diophantos supplie Asclépios de le guérir de la goutte – était « ad ipsum podagricum usum inventum[33] ». Toutefois ce mètre peut être plus généralement perçu comme propre à la composition d'hymnes et se voit déjà attesté indépendamment de la *podagra* chez Mésomédès de Crête (contemporain d'Hadrien)[34].

Nous avons vu que la *podagra* était un motif de raillerie récurrent dans l'épigramme latine. Bien sûr, stigmatiser un défaut physique en lui-même et pour lui-même est fréquent chez Martial ou Catulle ; mais une tare corporelle peut aussi être utilisée métaphoriquement. Plus spécifiquement, nous devons relever deux épigrammes assimilant le *podager* à une figure de versificateur ignorant. La première est Claud. *Carm. min.* 13, publiée au plus tard en 404[35] :

> Quae tibi cum pedibus ratio ? quid carmina culpas ?
> Scandere qui nescis, uersiculos laceras ?
> « Claudicat hic uersus, haec » inquis « syllaba nutat »,
> atque nihil prorsus stare putas, podager.

Qu'y connais-tu en pieds ? Pourquoi inculper mes poèmes ? Toi qui ne peux pas scander, tu malmènes mes petits vers ? « Ce vers boîte », dis-tu, « cette syllabe chancelle » ; et toi qui as les pieds goutteux, tu trouves que rien ne tient debout !

Ce critique-*podager* anonyme, que l'on a parfois voulu assimiler à un autre détracteur des vers de Claudien (à savoir Jacob, le *magister equitum* abusant de boisson dans *Carm*. *min*. 50[36]), accuse ici

[32] Voir BERGASA & WOLFF (2016), p. 109, n. 47 : « Calliope a peur d'être trop ivre pour tenir sur ses pieds, ce qui suscite un jeu de mots sur *pes* assez fréquent en latin. Le vers a en effet lui aussi les pieds qui chancellent : il est plus court que les trois autres, puisque c'est un pentamètre après trois hexamètres ». L'instabilité des pieds pourrait aussi faire référence au premier hexamètre du poème (= 285 R ; 279 ShB), puisque celui-ci intègre des mots germaniques (*scapia matzia ia drincan*) dont la scansion est difficile. Sur la cohérence de ce poème de quatre vers, scindé en deux épigrammes distinctes par Riese et Schackleton Bailey, voir SNÆDAL (2009) ; ZURLI (2005).

[33] Cité par GIRONE (1998), p. 31, commentant l'inscription *IG* II² 4514.

[34] Voir MACLEOD (1967), p. 319 ; 332.

[35] Selon l'analyse de CAMERON (1970), pp. 416-418, les *Carmina minora* de Claudien ont été publiés en recueil à la mort de leur auteur en 404 ou très peu après, sous l'impulsion de Stilichon. Cela n'exclut pas que certains de ces poèmes aient déjà fait l'objet d'une édition indépendante du vivant du poète, mais leur diffusion était sans doute plus limitée : voir CHARLET (2018), pp. XII-XV.

[36] Voir Claud. *Carm*. *min*. 50, 2 et 11-12 : *ne laceres uersus, dux Iacobe, meos* / *(…)* / *sic tibi det magnum moriens conuiua triumphum* / *atque tuam uincant dolia fusa sitim*. CHARLET (2018), pp. 113, rejète, avec Birt et Consolino, cette identification « hasardeuse » proposée au XVII^e^ siècle par Barth. La lecture de *Carm*. *min*. 50 laisse plutôt supposer que Jacob a critiqué les vers de Claudien pour des raisons religieuses et non métriques : voir CHARLET (2018), pp. 186-187.

l'auteur d'incompétence métrique et/ou prosodique ; mais le poète lui retourne le reproche. Toute l'épigramme est régie par l'emploi de termes ambivalents (*pedibus*, *scandere*, *claudicare*, *nutare*, *stare*) qui jouent sur une ambiguïté métrico-anatomique [37]. *Quae tibi cum pedibus ratio*, « quelle connaissance as-tu des pieds », peut renvoyer autant au corps défaillant de l'homme qu'à son ignorance des règles métriques ; de même, *scandere qui nescis* peut désigner une incapacité autant à se mouvoir (*scandere* : grimper, se déplacer vers le haut) qu'à scander un vers. Le terme *podager* devient alors lui aussi ambivalent, au sens où ce critique goutteux est présenté par Claudien autant comme un handicapé physique que comme un versificateur incompétent.

La métaphore du pied défectueux telle qu'elle se dessine chez Claudien doit être distinguée aussi bien du boitement précédemment évoqué que du tétramètre de Diophantos et Lucien. La *claudicatio* dont est accusé Claudien en *Carm*. *min*. 13 ne décrit ni le rythme du scazon, ni l'alternance du distique : associée à la *nutatio* des syllabes, elle semble plutôt désigner le mauvais usage de la prosodie ou le non-respect des règles de la métrique quantitative latine. Notons que cette accusation semble peu ancrée dans la réalité des compositions du poète et peut dès lors soulever quelques questions. On connaît en effet la rigueur extrême de la versification de Claudien, dont la prosodie et la métrique sont, à de très rares exceptions, irréprochables en regard des normes de la poésie hexamétrique post-virgilienne : « Claudien a pu paraître, sur des points importants (élisions, césures), plus puriste que Virgile. Il représente une autre esthétique, née de l'impeccable technique, de la prodigieuse aisance d'un Ovide, et affermie, peut-être durcie par Lucain et les poètes flaviens[38] ». Dans *Carm*. *min*. 13, l'attaque mise en scène par Claudien contre lui-même, qui ne nous paraît pas refléter une réalité métrique qui lui soit propre, pourrait alors laisser transparaître un enjeu onomastique et sphragistique : en forgeant contre lui-même une accusation de *claudicatio* métrique, Claudien nous renvoie à la nature doublement boiteuse de son nom (Claudius Claudianus). L'hypothèse, à notre connaissance, n'a jamais été formulée pour ce poème, mais nous pouvons rapprocher de ce cas la *sphragis* claudienne perçue par Guipponi-Gineste dans l'emploi du terme *clauditur* en *Carm*. *min*. 2, 5, dans un passage qu'elle identifie comme programmatique et propre à une interprétation réflexive[39].

La figure du *podager* à laquelle s'oppose Claudien soulève toutefois d'autres questions. Cameron a relevé dans *Carm*. *min*. 13 l'allongement de la syllabe à la coupe du vers 3 (*uersūs*), phénomène certes fréquent dans la poésie hexamétrique tardive, mais généralement évité dans l'œuvre du poète[40]. Or

[37] Voir CHARLET (2018), p. 113 ; BELLUCCI (2015), p. 189 ; FERRISS (2009), p. 377 ; RICCI (2001), p. 65.
[38] SOUBIRAN (1999), p. 33.
[39] *Hic exarmatum terris cingentibus aequor* / <u>*clauditur*</u> *et placidam discit seruare quietem*. Voir GUIPPONI-GINESTE (2010), p. 404.
[40] Voir CAMERON (1970), pp. 287-288. Selon CHARLET (2018), p. 113, il n'y a que quatre occurrences d'allongement à la coupe dans toute l'œuvre de Claudien : *Gild*. 87 ; *Stil*. I, 157 et 238 ; *Carm*. *min*. 11, 4.

nous pouvons penser avec Cameron que, dans un poème ayant justement pour sujet l'incompétence métrique, le fait n'a rien de fortuit, et cela d'autant plus que cet allongement, qui semble habituellement rejeté par Claudien, est placé dans le discours-même d'un *podager*. Comme nous l'avons vu chez Symposius, l'adéquation entre le langage et le propos nous semble poussée encore plus loin : en faisant délibérément enfler une syllabe par nature brève, Claudien pourrait chercher à transposer sur le plan de la prosodie le principal symptôme de la *podagra* : l'inflammation d'une partie du pied.

Il est possible d'identifier un précédent catullien à la composition claudienne. En effet, Ferriss a proposé de voir dans l'épigramme Catul. 71 l'origine de ce sens prosodique de *podagra*[41] :

Si cui iure bono sacer alarum obstitit hircus,
  aut si quem merito tarda podagra secat,
aemulus iste tuus, qui uestrum exercet amorem,
  mirifice est a te nactus utrumque malum.
Nam quotiens futuit, totiens ulciscitur ambos :
  illam affligit odore, ipse perit podagra.

Si jamais quelqu'un a bien mérité d'être indisposé par une odeur de bouc sous ses aisselles ou d'être tourmenté par la goutte traînante, c'est bien ton aemulus*, qui exerce ses talents avec votre amour commun ; et, chose admirable, c'est de toi qu'il a contracté les deux maladies. Car à chaque fois qu'il la baise, l'un et l'autre sont punis : elle, il la terrasse de son odeur, et lui, il meurt de la goutte.*

Sans exclure une interprétation au premier degré (qui se référerait à l'*odor* et à la *podagra* comme à des *realia*), Ferriss applique une lecture métapoétique à l'ensemble de l'épigramme. L'une des principales difficultés du poème repose sur l'identification des trois personnages (le destinataire anonyme, l'*aemulus*, l'*amor*) : les commentateurs y voient habituellement des personnages réels issus de l'entourage de Catulle[42]. À l'opposé, avec pour point de départ une assimilation entre *podagra* et incompétence métrique (considérant donc que Claudien nous éclaire sur Catulle), Ferriss identifie le destinataire du poème comme un mauvais versificateur. L'*aemulus* devient alors un émule littéraire du précédent (et non un rival amoureux) ; l'*amor* et l'acte de *fututio* sont à comprendre comme des métaphores de l'activité poétique ; la puanteur évoquée aux vers 1 et 6 est également perçue comme l'image d'une poésie de piètre qualité. Cette lecture, établissant l'*aemulus* comme un poète et imitateur du destinataire, a notamment l'avantage d'expliquer la transmission de la *podagra* d'un

[41] Voir FERRISS (2009). En marge du poème Catul. 71, qui est directement utile à notre propos, on peut aussi relever une violation volontaire des règles de métriques dans Catul. 68, 49-50 : voir POLIAKOFF (1985). Le poème Catul. 105 joue peut-être aussi sur le double-sens du verbe *scandere* : voir LATEINER (2007), p. 271 et JULHE (2004), p. 56.

[42] Voir les avis de NAPPA (1999), THOMPSON (1997) et NICHOLSON (1997). Les personnages habituellement identifiés ici sont Catulle lui-même (en tant que destinataire : il s'adresserait alors à sa propre personne, comme dans Catul. 8), Caelius Rufus (en tant que destinataire ou en tant qu'*aemulus*) et Clodia (en tant qu'*amor* ; Nicholson perçoit un jeu onomastique entre *podagra* et Clodia = *claudere*).

personnage à l'autre (v. 4 *a te nactus utrumque malum*, passage souvent sujet à l'obélisation) : lue ainsi, l'épigramme parle alors d'un versificateur incompétent, responsable de sa situation pour avoir mal choisi son modèle[43]. Ferriss peut dès lors relier ce poème à un groupe catullien plus large : celui des « neoteric poems of social exclusion », dans lesquels Catulle rejette ceux qui ne suivent pas les règles poétiques de l'*urbanitas* néotérique[44].

Nous pouvons relever, avec Ferriss, que Catulle semble lui aussi avoir recours à une irrégularité d'ordre prosodique. En effet, les deux occurrences du terme *podagra* (vers 2 et 6) ne présentent pas les mêmes quantités : alors qu'on lit la forme régulière *podăgra* dans le pentamètre final, Catulle emploie l'irrégulier *podāgra* au vers 2. Il existe certes, au sein de la versification latine, d'autres cas où la prosodie d'un mot varie à l'intérieur d'un même poème, voire d'un même vers, en particulier devant une occurrence de *muta cum liquida* : ainsi Verg. *A.* II, 663 (*pătris*/*pātrem*) ; Hor. *Carm*. I, 32, 11 (*nĭgris*/*nīgroque*) ; Ov. *Met*. XIII, 607 (*uolŭcri*/*uolūcris*)[45]. « The first syllable of this word [*nigroque*] is short by nature, but in serious poetry can be lengthened by position (…). This was a licence of Greek poetry which in Hellenistic and Roman times became an affectation[46] ». Il est toutefois difficile de déceler, dans ces derniers exemples, une réelle volonté de jeu qui aille au-delà du seul effet stylistique. À l'inverse, nous pouvons penser que le recours à la *productio* en Catul. 71, tout comme dans *Aenig*. 93, 2 et dans Claud. *Carm*. *min*. 13, a pour fonction de transposer sur le plan prosodique l'inflammation du pied impliqué par la maladie dont il est question au sein du poème ; il est alors particulièrement significatif que le mot ainsi incriminé soit justement *podagra*. Ce jeu se voit, par ailleurs, doublé d'une subtilité étymologique, Catulle jouant vraisemblablement sur l'ambiguïté d'un terme directement translittéré depuis le grec. Une confusion existe déjà dans cette langue : ποδάγρα est en réalité un composé d'ἄγρα (« le fait d'attraper »), mais pouvait être associé à ἄγριος (« champêtre ; sauvage, violent, pénible »), comme l'indique Caelius Aurelianus au V^e^ siècle (*Chron*. I, 5, 144)[47]. Aux oreilles d'un latin s'ajoutent encore non seulement la sonorité d'*ager*/*agrestis* (qui rejoint ἄγριος et n'est peut-être pas sans connotation littéraire chez Catulle[48]), mais aussi celle d'*aeger*/*aegritudo*, qui ferait

[43] Voir FERRISS (2009), p. 381 : « the poem works precisely because it appears to describe two smelly gouty men fighting over a girl, while simultaneously mocking a poet's poor choice of model, which results in the production of more bad poetry ham-handedly bludgeoned into shape ».
[44] Voir FERRISS (2009), p. 382 ; sur le positionnement de Catulle en tant qu'arbitre de l'*urbanitas*, voir FITZGERALD (1995), pp. 87-113. Sur le développement de la notion d'*urbanitas* chez Catulle, voir JULHE (2004), pp. 45-64.
[45] Voir HOPKINSON (1982), pp. 175-176.
[46] NISBET & HUBBARD (1970), p. 364, à propos de Hor. *Carm*. I, 32, 11. Martial se refuse en IX, 11, 10-17 la permissivité prosodique des Grecs et l'oppose à la rigueur de la versification latine.
[47] Sur le problème de l'étymologie de ποδάγρα, voir GAIDE (1998), p. 134.
[48] Sur le terme *agrestis* comme évocation de la *rusticitas* poétique, et s'opposant en cela à l'idéal d'*urbanitas* néotérique, voir FERRISS (2009), p. 383.

littéralement de la *podagra* une « maladie des pieds »[49], et qui expliquerait la *productio* de *podăgra* en *podāgra*.

Si Claud. *Carm*. *min*. 13 et Catul. 71 peuvent être lus parallèlement, et s'il se peut effectivement que Claudien s'inspire directement de Catulle, il nous faut toutefois souligner que les quelques siècles séparant les deux auteurs ne sont pas sans conséquences sur le contexte linguistique et littéraire dans lesquels ont été produites leurs épigrammes respectives. Il est bien sûr possible de jouer, au sein même de la langue latine, sur la prosodie d'un mot en vue de souligner une ambiguïté étymologique : c'est sur ce mécanisme que repose la plaisanterie d'*Ep*. *Bob*. 41 (éd. Speyer), dans laquelle la coexistence des deux prononciations du nom *Furripus* (*Fūrippus* et *Fŭrippus*) est légitimée par une double origine (*fūr* et *fŭriosus*) [50]. Néanmoins les implications du jeu étymologique de Catulle doivent plus spécifiquement être comprises dans un contexte culturel où le bilinguisme gréco-latin est la norme. L'épigramme Claud. *Carm*. *min*. 13, qui quant à elle ne repose ni sur une variation étymologique, ni sur un contexte bilingue, témoigne probablement d'une autre réalité, propre à la latinité tardive. En effet, la question de l'inexactitude prosodique est légitime à l'époque de Claudien, au cours de laquelle la langue quotidienne ne reflète déjà plus les quantités traditionnelles des syllabes latines et où celles-ci doivent être apprises par cœur à travers la lecture des classiques auprès d'un *grammaticus*[51]. Le laborieux apprentissage de la prosodie devient alors à une étape obligatoire pour tout aspirant à la versification, ce qui n'était vraisemblablement pas le cas pour un Romain de l'époque de Catulle : Claud. *Carm*. *min*. 13 atteste indirectement de cette situation.

À notre connaissance, on ne connaît, dans la littérature latine, aucune autre occurrence de l'association de *podagra* et de défaut prosodique. L'image, contrairement à celle de la *claudicatio* du iambe, n'est pas utilisée par les grammairiens latins. Ferriss perçoit certes une implication métrique dans le vers d'Ennius *numquam poetor nisi podager* (*Sat*. 20 Courtney) : il y aurait là une allusion autant au boitement du iambe satirique qu'à la liberté métrique autorisée par un genre alors en développement (impliquant un « self-consciously casual, and thus metrically flexible and even careless, style[52] »). Toutefois, les épigrammes précédemment étudiées semblent aller plus loin. Dans les trois cas, la *podagra* est en effet exemplifiée par le même symptôme prosodique, à savoir la *productio* d'une syllabe par nature brève : il s'agit, selon nous, d'une transposition, sur le plan du langage, de

[49] On lit ainsi chez le grammairien tardif Charisius (*GL* I, 75, 16-17) : *podagrosus a podagra bene dicitur, sed et podagricus a pedum aegritudine*.

[50] *Pars te Furippum uocitat, pars uero Furippum, / altera producens, altera corripiens. / Elige utrum malis : aut tende aut corripe nomen : / conueniet quoduis, fur furiose tibi*. Voir aussi Ov. fr. 4 Morel/Courtney/Blänsdorf, cité par Quintilien (IX, 3, 70) : *cur ego non dicam, Furia, te furiam ?* Sur *Ep*. *Bob.* 41 Speyer, voir NOCCHI (2016), pp. 258-263.

[51] Voir SOUBIRAN (1999), p. 26.

[52] FERRISS (2009), p. 384, n. 29.

l'inflammation du pied engendrée par la maladie. Si notre interprétation est juste, la *podagra* prosodique, dans son principe de gonflement, pourrait donc concerner un phénomène bien plus précis que celui que décrit Ferriss en des termes généraux (« metrical incompetence », « metrical ineptitude » ou « lack of metrical talent[53] »).

Revenons à Symposius. Si l'on peut certainement identifier dans l'énigme 93 un discours touchant à la critique littéraire, il est cependant difficile de définir si son propos est :

a) généralisant : l'auteur constaterait la déchéance prosodique des productions poétiques son siècle ;
b) ciblé : Symposius attaquerait un poète contemporain, non nommé mais vraisemblablement épique, à la versification défaillante ;
c) autoréflexif : le poète s'accuserait lui-même d'incompétence prosodique et soulignerait celle-ci en intégrant une faute volontaire au sein de son propre texte.

L'opacité générale du contexte d'écriture de Symposius rend risquée toute interprétation, mais nous pouvons toutefois nous permettre quelques hypothèses.

(a) L'hypothèse d'un propos généralisant est certainement la plus facile à défendre. Une telle prise de conscience prosodique n'est pas sans équivalent chez les écrivains tardifs, y compris chez d'autres auteurs de l'*Anthologia Salmasiana*[54], et il est aisé d'opposer Symposius, dont la versification est généralement irréprochable, aux nombreux poètes de son temps, connus ou non, dont la prosodie pèche. Dans le cadre d'une telle interprétation, le terme *copia* de l'hémistiche final pourrait alors trouver une nouvelle signification : Symposius déplorerait ici l'abondance de la production d'aspirants-poètes incompétents, contribuant à la ruine de l'hexamètre.

b) Lire *Aenig*. 93 comme une attaque ciblée est ardu : aucun élément référentiel ne nous permet a priori d'en identifier l'inculpé et le ton n'est pas ouvertement celui de l'invective. Les deux reprises intertextuelles que l'on reconnaît avec précision dans l'épigramme (Ov. *Met*. III, 466 ; Stat. *Theb*. X, 32) ne sont utilisées qu'en tant que témoins d'un passé littéraire glorieux et ne nous sont d'aucune aide. La seule interaction textuelle à investiguer davantage est celle qui unit *Aenig*. 93 à Claudien. Bergamin a observé dans les *Aenigmata* quelques parallèles textuels qui pourraient laisser penser que Symposius a lu cet auteur[55] ; on peut même envisager une réminiscence verbale claudienne en 93, 1 (*bellipotens… in armis* = Claud. *Pan. III cons. Hon.* 144 : *bellipotens Stilicho, cuius mihi robur in armis*). Plus particulièrement, le jeu fondamental sur lequel repose *Aenig*. 93 (à savoir la *podagra* et son erreur prosodique délibérée) pourrait avoir été repris directement de Claud. *Carm*. *min*. 13.

[53] FERRISS (2009), pp. 377-379.
[54] Voir MONDIN & CRISTANTE (2010), pp. 339-340, avec *AL* 19 R (6 ShB) ; 285-285a R (279-280 ShB) ; Ennod. *Carm*. I, 7, 11.
[55] Voir BERGAMIN (2005), p. XLVII. Sur la large diffusion des poèmes de Claudien de son vivant et jusqu'à la fin de l'Antiquité tardive, voir CHARLET (2018), pp. XX-XXXVIII.

Plusieurs éléments structurels et énonciatifs vont dans le sens d'une influence directe : comme Claudien, Symposius introduit l'irrégularité prosodique à l'avant-dernier vers et rend explicite la *podagra* dans l'hexamètre final ; chez les deux auteurs, cette erreur est directement intégrée au discours direct prononcé par le personnage. Certes, les modalités du jeu diffèrent : Symposius montre une réelle faute prosodique, tandis que Claudien ne propose qu'un allongement à la coupe que nous pourrions tout au plus qualifier, à son échelle, d'irrégularité. Toutefois Symposius – qui lui aussi évite l'allongement à la coupe ! – pourrait tout à fait avoir perçu la démarche claudienne et l'avoir fait évoluer – en l'occurrence, en grossissant le trait.

Il semble donc que l'énigme 93 doive davantage à Claud. *Carm*. *min*. 13 qu'à Catul. 71, observé plus haut. On peut dès lors s'interroger sur le but poursuivi par ce type d'imitation. Contemporain de Symposius, ou de peu son prédécesseur, Claudien est, entre autres, poète épique ; et bien que sa versification soit d'ordinaire extrêmement rigoureuse, il met en scène, dans *Carm*. *min*. 13, une accusation d'incompétence prosodique dirigée contre lui-même. Est-il alors envisageable que Claudien, versificateur soi-disant incompétent, soit la cible du *Miles* de Symposius, qui s'adresserait à lui par le biais de l'allusion intertextuelle ? Les arguments sont bien trop ténus pour l'affirmer. L'identification inverse, qui ferait de *Carm*. *min*. 13 une réponse à *Aenig*. 93, est très peu démontrable, elle aussi. S'il y a sans doute ici un jeu intertextuel entre Symposius et Claudien, celui-ci s'ancre davantage dans un rapport d'*aemulatio* que de *uituperatio*. Comme l'énigme 92, qui réécrivait Mart. XIV, 2, l'énigme 93 pourrait apparaître comme la *retractatio* travestie d'un poème antérieur, une variation sur un thème connu, motivée avant tout par l'émulation et donnant au *lector* la possibilité de vérifier sa culture littéraire.

La piste claudienne nous suggère parallèlement une hypothèse amusante, mais certainement fantaisiste. Il s'agirait de suivre Barth dans l'identification du *podager* de Claudien (*supra*) et de faire converger le *Miles podagricus* de Symposius vers le même personnage, c'est-à-dire vers Jacob, le *magister equitum* de *Carm*. *min*. 50, qui apparaît à la fois comme militaire et comme critique littéraire. L'énigme 93 raconterait alors, en filigrane, la déchéance (littéraire, physique, hiérarchique ?) de ce *dux* abusant de boisson : en effet celui-ci aurait pu, pendant son activité, bénéficier d'un cheval, voire d'une chaise curule à quatre pieds (avec *pes* au sens de *OLD* 12a, « a leg or foot of an article of furniture »). Toutefois cette interprétation, elle-même conditionnée à une identification bien informée du *podager* de Claudien, nous semblerait inaccessible en dehors d'un contexte historique et culturel précis, à savoir

celui d'un cercle littéraire de la cour de Milan au début du V^e^ siècle[56]. En l'état, nous ne nous risquerons pas à y rattacher Symposius.

c) La dernière possibilité à évoquer est celle d'une critique autoréflexive. D'un point de vue poétique, raviver le glorieux hexamètre épique au sein d'un ouvrage épigrammatique est très significatif. On comparera par exemple l'utilisation d'un ton « mock-heroic » dans Mart. VIII, 55, où le poète expose son incapacité à rédiger une épopée comparable à celle Virgile[57]. Chez Martial, l'épigramme est souvent dénigrée face à l'épopée, explicitement ou implicitement, notamment par l'exercice de *recusationes*[58]. Il est tout à fait possible qu'en tant qu'épigrammatiste, connaisseur de la longue tradition apologique du genre, Symposius tente, dans l'énigme 93, de dévaloriser son œuvre face à la poésie héroïque classique. Nous avons déjà défendu que le poète dénigrait en 92 la forme brève de ses *Aenigmata* ; dans *Miles podagricus*, c'est alors un aspect purement technique de l'écriture poétique qui est mis en évidence. Toutefois, en s'accusant lui-même d'incompétence à travers l'intégration d'une erreur prosodique volontaire dans son poème, Symposius forgerait une dévalorisation bien fallacieuse de sa propre pratique de l'hexamètre ; il semble plutôt pousser le *lector* à considérer, en comparaison, la pureté technique de la versification des *Aenigmata* dans leur ensemble.

Comme dit précédemment, cette inteprétation alternative de l'énigme n'exclut pas l'acception *stricto sensu* du *Miles podagricus* en tant que soldat atteint de la goutte. Il reste alors difficile de trancher définitivement entre l'explication de Perionius (le soldat sur son cheval) ou celle de Glorie (la taille du soldat). La logique soutenue par Sebo et Leary, que l'on peut considérer comme valable dans le premier niveau d'interprétation, nous pousserait à opter pour celle de Perionius. On pourrait peut-être aussi envisager une solution voisine, à savoir celle d'un guerrier assis sur une chaise à quatre pieds : le *miles* serait alors un haut gradé, par exemple un *magister equitum* ayant droit à la chaise curule. La seule chose qui nous paraisse certaine est que la leçon *sex* doit être retenue, et pas malgré son caractère amétrique, mais plus spécifiquement en vertu de celui-ci.

[56] L'analyse des *Carmina minora* de Claudien permettent d'inscrire celui-ci au sein d'un cercle littéraire milanais, constitué majoritairement de fonctionnaires impériaux partageant la même culture et les mêmes goûts littéraires : voir CONSOLINO (2004), p. 171 ; CAMERON (1970), pp. 393-402.

[57] Ainsi Mart. I, 107 ; V, 16 ; VIII, 55 ; IX, *praef*. 5-8 ; 51 ; XI, 3. Voir SCHÖFFEL (2002), p. 472. Dans un autre genre dit « inférieur », on relèvera évidemment l'héroïque *arma graui numero (…)* dans la *recusatio* de l'ouverture des *Amours* d'Ovide.

[58] Sur le discours apologétique de Martial *pro opere suo*, voir SULLIVAN (1991), pp. 56-77.

Le recours à une erreur prosodique volontaire est-il un cas unique dans le recueil ? Comme dit plus haut, nous ne trouvons au sein des *Aenigmata* qu'une seule autre irrégularité comparable, en 16, 3 (la *correptio* du -o- dans *prŏfeci*)[59] :

> [16] TINEA
> Littera me pauit, nec quid sit littera noui ;
> in libris uixi nec sum studiosior inde.
> Exedi Musas nec adhuc tamen ipsa profeci.

MITE. Une lettre me nourrit, mais j'ignore ce qu'est une lettre ; j'ai vécu dans les livres sans en être plus instruite. J'ai dévoré les Muses ; cependant, jusqu'alors, je n'ai pas progresser.

Bien que le texte ne fasse pas explicitement allusion aux pieds du vers, l'énigme a pour objet une mite ignorante des lettres (*nec quid sit littera noui*) et il n'est peut-être pas impossible que Symposius ait là aussi intégré une faute délibérée dans le discours de la *tinea* afin de retranscrire, sur le plan du langage, le caractère analphabète de l'animal. Il ne serait toutefois pas question de *podagra* au sens où nous l'avons précédemment définie, puisque la faute implique ici une *correptio* et non une *productio*. Il est difficile d'en dire davantage, à plus forte raison si l'on considère le caractère assez commun de cette *correptio* chez les auteurs latins[60] ; mais cette hypothèse se doit d'être prise en compte avant toute éventuelle tentative d'*emendatio*. Notre traduction française, qui ne peut rendre strictement le jeu prosodique, tente d'en rendre un équivalent grammatical.

Comme en 92, notre analyse a mis en lumière plusieurs points importants de l'énigme 93 : la mise en évidence d'un jeu métalinguistique, l'identification d'une solution alternative, la possibilité d'une *retractatio* et la présence d'un discours poétique que l'on peut rattacher à la tradition épigrammatique. Dans notre lecture linéaire de 92-94, ces différents éléments peuvent subtilement nous aiguiller quant à l'orientation à donner à l'interprétation du poème suivant.

[59] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 14 : profeci : profici d F O R A (*corr*. O^2 R^2 A^2) peregi L reporto *Per*. • tamen ipsa profeci : carmina legi E

[60] Sur le désordre qui règne dans la prosodie des mots en *pro-*, voir MÜLLER (1894), pp. 451-452.

II.B.7. *Aenig*. 94 : obscénité *sine mentula*

[94] LVSCVS ALIVM TENENS
Cernere iam fas est quod uix tibi credere fas est :
unus inest oculus, capitum sed milia multa.
Qui quod habet uendit, quod non habet unde parabit ?

BORGNE TENANT DE L'AIL. Il est désormais permis de voir ce qu'il t'est à peine permis de croire : il n'y a en lui qu'un seul œil, mais des milliers de têtes[1]*. Celui qui vend ce qu'il a, où se procurera-t-il ce qu'il n'a pas ?*

« Were it not the title, this enigma would probably defy solution![2] » Les commentateurs ont souvent perçu cette énigme comme difficile. Le tristique est alors interprété à la lumière du *titulus* habituellement imprimé par les éditeurs, à savoir *Luscus alium uendens*[3] : les milliers de têtes sont celles des aulx que colporte un vendeur borgne[4]. L'impression d'insolubilité ressentie ici peut en partie être provoquée par l'inhabituelle stratégie énigmatique mise en œuvre par le poète. En effet, le paradoxe exprimé au vers 2 (*unus inest oculus*, *capitum sed milia multa*) s'explique exceptionnellement par l'association saugrenue de deux objets (le personnage borgne et ses têtes d'ail), quand Symposius présente habituellement un sujet unique à même de combiner les différents attributs apparaissant dans le poème[5]. Nous sommes donc ici en présence d'une énigme « qui mise sur des circonstances exceptionnelles », et rejoignons Hesbois sur le fonctionnement de ce type de devinettes : « la solution n'apporte aucune révélation et n'entraîne pas obligatoirement l'adhésion de l'interpellé. Bien qu'elles en empruntent la forme, ces attrapes ne possèdent pas ce qui constitue, à mes yeux, le trait capital de l'énigme, à savoir le blocage momentané du sens, qui ne peut être rétabli que par la réponse. Je les considère donc comme des sous-produits de l'énigme, plutôt que comme des énigmes véritables. Je rangerai dans la même catégorie (…) [celles] qui misent sur des circonstances exceptionnelles : *qu'est-ce qui est petit, vert et rond, qui monte et qui descend ?* – Un petit pois dans un ascenseur[6] ». Symposius

[1] Par l'impersonnel *il y a*, nous tentons de conserver la neutralité du sens de *inest*. *Inest* est attesté par la quasi-totalité des manuscrits : selon l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 67, seuls les témoins g et h donnent *enim est*. Toutefois, une acception du verbe au sens strict peut difficilement s'appliquer aux têtes d'ail qui ne sont pas « dans » le vendeur ; voir SHACKLETON BAILEY (1979), p. 42, qui propose la conjecture *capitum sed milia uendit*. WATT (1987), p. 297, tente de remédier au même problème en proposant *capitum sunt milia multa*. Nous rejoignons BERGAMIN (2005), p. 195 et LEARY (2014), pp. 234-235, pour qui l'*emendatio* n'est pas nécessaire, et apporterons plus bas de nouveaux arguments.
[2] OHL (1928), p. 128. Sur la difficulté de cette énigme, voir aussi BETA (2016), pp. 132-133.
[3] Le *lemma* sera discuté *infra*.
[4] Voir LEARY (2014), pp. 233-234 ; BERGAMIN (2005), pp. 194-195. Pour *caput* comme tête d'ail, voir par exemple Plin., *Nat*., XXVIII, 200 ; Colum., *Rust*., VI, 34.
[5] En marge de 94 et de 93 (si nous considérons que *sex pedes* = cavalier + cheval), seule l'énigme 12 fait intervenir deux objets (*Flumen et piscis*) ; mais le texte du poème laisse alors supposer qu'il y a bien deux choses à définir, à savoir une *domus* dans laquelle se trouve un *hospes*.
[6] HESBOIS (1988), p. 160.

semble donc jouer ici avec les mécanismes habituels de ses *Aenigmata*, peut-être dans un but humoristique.

D'autres particularités sont à relever. Outre le caractère inhabituel du *lemma*, qu'il nous faudra examiner plus en détail, la construction du poème présente certaines singularités. En effet, si 94 se prête beaucoup moins à être lu en tant qu'énigme, c'est aussi parce la description même de l'objet se fait selon des modalités inhabituelles : Symposius n'utilise pas pleinement les trois vers du tristique pour affiner la description et accumuler les attributs du *luscus alium tenens*. De prime abord, le vers 1, comme celui de l'énigme 96, ne fait que souligner le caractère merveilleux de l'objet présenté[7] et ne constitue pas un indice dans la résolution de la devinette : le poème, en tant qu'énigme, pourrait aussi bien être compris sans ce premier hexamètre, pour ainsi dire facultatif. Le paradoxe, cœur de l'énigme, est contenu dans le seul vers 2. Enfin, la question posée au vers 3 complexifie le paradoxe en y introduisant un protagoniste masculin (*qui*), un acte de vente (*uendit*), ainsi qu'une relation de possession et de carence (*quod habet* / *quod non habet*). Toutefois ce dernier hexamètre soulève des enjeux qui ne semblent pas énigmatiques à proprement parler. Dans les *Aenigmata*, on l'a dit, les interrogations sont toujours implicites : après avoir lu les tristiques, le *lector* doit suppléer la question « qui suis-je ? » ou « de quoi parle-t-on ? ». Le vers 94, 3 représente, en fait, la seule question explicite du livre ; pourtant, la solution donnée par le *lemma* n'y répond pas directement. Le vers s'apparente davantage à une pointe mordante se rapprochant de l'usage martialien, mais le lien logique unissant ses deux propositions semble relativement lâche. Leary tente de l'expliquer ainsi :

> « in keeping with the traditional mockery of *lusci*, the point of the riddle seems to be to express amazement that someone who has just one eye in his own head sells all the heads of garlic he possesses and so denies himself the only hope he has, scant though it is, since heads of garlic do not possess eyes, of procuring a second from one of them[8] ».

Il faut dès lors se demander si la construction inhabituelle de ce poème et la logique relativement bancale de sa pointe ne pourraient pas être motivées par une signification alternative.

Il semble en effet possible d'identifier une instruction d'ordre métalinguistique dans ce poème. Bergamin relève que l'expression *cernere fas est* (v. 1) a pour fonction de « esprimere la possibilità di contemplare una cosa mirabile » (voir aussi en 96, 1 « il paradosso dei versi 2 e 3 è introdotto da un'espressione che predispone alla meraviglia » : *nunc mihi iam credas fieri quod posse negatur*) ; Leary rappelle que l'expression *cernere fas est* est souvent utilisée dans le contexte de la vision d'un

[7] Voir BERGAMIN (2005), p. 194 ; 196.

[8] LEARY (2014), p. 234. Voir aussi BERGASA & WOLFF (2016), p. 162 ; SHACKLETON BAILEY (1979), p. 42 : « the man sells thousands of heads (of garlic). If he sells the heads he has, where will he find the head he needs, i. e. one with two eyes ? » Bergamin ne commente que l'aspect stylistique du vers 3, tandis qu'Ohl se borne à y expliquer l'emploi du verbe *parare*.

dieu, et sans doute employée ironiquement ici (le personnage étant un simple marchand). Enfin, le protagoniste étant borgne, aussi bien Leary que Bergamin relèvent une forme d'ironie dans le verbe *cernere*[9]. Sans minimiser l'importance de ces remarques, il faut bien admettre que l'énigme 94 peut tout autant être lue et comprise sans son premier vers. Or il est extrêmement rare que Symposius n'emploie pas l'entier du tristique à la description de l'objet ou à la construction concrète du paradoxe ; il nous faut alors nous demander si le vers 1 peut tout de même avoir une réelle fonction.

Nous retrouvons en 94, 1 le verbe *cernere*, qui n'a plus été utilisé par Symposius depuis 76, 1, où il introduisait les jeux visuels du « mot caché » (*lignis*/*ignis*) et de l'anagramme (*intus*/*nisut* ; *silex*/*lexis*). *Cernere fas est* est doublé d'une adresse explicite à la deuxième personne (*quod uix tibi credere fas est*), comme nous l'avons observé en 31 et en 96 où l'adresse avait pour but d'impliquer le *lector* dans un processus ludique. *Cernere fas est [tibi]* peut exprimer une autorisation (« il t'est permis de regarder ») ou une possibilité (« tu peux regarder »)[10]. Considéré à un niveau métalinguistique, ce vers invite le *lector* à regarder le texte et les éléments qui le composent.

Observons attentivement les lettres du premier hémistiche du vers 2. Si nous gardons à l'esprit que le texte originel des *Aenigmata* est vraisemblablement rédigé en *scriptio continua*, il appartient alors au lectorat de discerner les différents mots qui composent la séquence *unusinestoculus*[11]. Celle-ci peut en effet être lue de deux manières, valides syntaxiquement et grammaticalement : *unus inest oculus* (« il n'y a en lui qu'un seul œil ») et *unus inesto culus* (« il n'y aura en lui qu'un seul cul »). D'un point de vue littéral, il y a ici une *amphibolia ex diuiso* engendrant un *cacemphaton*, interprétation malheureuse et obscène d'un mot ou groupe de mots en termes de sens ou de sonorités[12]. Cette lecture alternative, obscène et amétrique, peut-elle avoir été délibérément recherchée par le poète ? Comme le souligne Quintilien, un *cacemphaton* est souvent le fait de l'interprétation du lectorat et non de ce qu'a voulu dire l'auteur (*Inst*. VIII, 3, 45 : *quam culpam non scribentium quidem iudico sed legentium*). Cette réflexion est fondamentale en ce qui concerne *Aenig*. 94. Si nous voulons démontrer que Symposius a volontairement composé une énigme à plusieurs niveaux de signification, il nous faut

[9] Voir LEARY (2014), p. 234 ; BERGAMIN (2005), p. 194-196. L'expression *cernere fas est*, appliquée à des dieux ou à des êtres similaires à des dieux, apparaît notamment dans Mart. V, 3, 5-6 (à propos de Domitien) et Auson. *Ep*. XIII, 62, 3 Green.

[10] Voir LEARY (2014), p. 234 : « rather than "it is right" or "it is allowed", the first instance of *fas est* must nonetheless mean principally something like "it is possible", in accordance with the second ».

[11] Sur les habitudes de lecture antiques face à la *scriptio continua*, voir SAENGER (1989) ; plus généralement sur la *scriptio continua* et la ponctuation des manuscrits anciens, voir GEYMONAT (2008).

[12] Sur l'*amphibolia ex diuiso*, voir Quint. *Inst*. VII, 9, 4 ; plus proche de l'époque de Symposius, voir la discussion théorique de Mart. Capella, *Nupt*. III, 462, où la séquence *heresestomilesi* peut être lue de deux manières, *heres esto mi Lesi* et *heres esto Milesi*. Sur le *cacemphaton* latin, voir Cic. *Fam*. 9, 22 ; *Orat*. 154 ; Quint. *Inst*. VIII, 3, 44 sq. ; Donat. *Ars Maior* 658, 11 Holtz ; Diom. *Ars*. *GL* I, 451 (comparer l'*aeschrologia* en *GL* I, 450) ; Char. *GL* I, 270, 26-27 = 356, 25 Barwick ; Serv. *A*. II, 27 ; MULLIGAN (2013), pp. 374-375 ; BIVILLE (2005), p. 68 ; ZIOLKOWSKI (1998), pp. 49-59.

alors, avant même de déterminer comment la séquence *unus inesto culus* trouverait un sens au sein du poème, nous demander quelles stratégies celui-ci a mis en œuvre dans le but de la rendre visible et légitime aux yeux du *lector*.

Jouer intentionnellement sur l'*amphibolia ex diuiso* pour engendrer un *cacemphaton* ne serait pas sans antécédent dans la latinité. Hors-littérature, le graffiti *CLE* 50a (= Courtney *Musa Lapidaria* 98) nous en fournit un remarquable exemple, que nous retranscrivons ici selon une disposition en *scriptio continua* :

MENTVLACESSASVERPALVMBOSABSTVLIT

La séquence se prête aussi bien à une lecture innocente en tant que sénaire iambique (*men tu lacessas ? uer palumbos abstulit* : « est-ce que tu me provoques ? Le printemps a emporté les colombes ») qu'à une compréhension obscène si nous ne tenons pas compte des quantités prosodiques (*mentula, cessas ? uerpa lumbos abstulit* : « ma bite, tu t'arrêtes ? Cette verge est éreintée »)[13]. Le mécanisme est aussi attesté en littérature. Ainsi le poème Catul. 56 joue sur l'ambiguïté entre *pro telo* et *protelo* (v. 7) :

> O rem ridiculam, Cato, et iocosam,
> dignamque auribus et tuo cachinno !
> Ride quidquid amas, Cato, Catullum :
> res est ridicula et nimis iocosa.
> Deprendi modo pupulum puellae
> trusantem ; hunc ego, si placet Dionae,
> *pro telo* rigida mea cecidi.

Quelle histoire drôle et amusante, Caton ! Elle mérite que tu l'entendes, elle mérite de te faire éclater de rire ! Ris, Caton, autant que tu aimes Catulle : l'histoire est drôle et trop amusante. J'ai récemment surpris un garçon en train de prendre une fille : alors, plût à Dioné, je l'ai transpercé de ma [verge] rigide, comme d'une lance !

« Latin texts did not divide words, and so *protelo* could be read as *pro telo* ('as a weapon') or as one one word ('one behind the other'): a nice case where *rigida mea* suggests that first interpretation, but the general picture certainly supports the second[14] ». En fait, le poème cultive les difficultés formelles : *trusantem* est un *hapax* et la relation syntaxique entre *trusantem* et *puellae* n'est pas claire. Beckelhymer voit ici un puzzle conçu délibérément par Catulle pour son destinataire, le grammairien P. Valerius Cato, sans doute rompu à ce genre de problèmes[15].

[13] Sur cette double lecture, voir COURTNEY (1995), pp. 100-101 ; 310-311 ; SKUTSCH (1933). Skutsch paraphrase la séquence *uerpa lumbos abstulit* par *elumbis sum nimium futuendo* ; Courtney comprend quant à lui « cock has won the prize of rump ».

[14] Voir GODWIN (1999), p. 178. FONTAINE (2008), p. 66, considère aussi cette *amphibolia ex diuiso* comme intentionnelle ; pour GREEN (2005), p. 230, *protelo* est un « portmanteau word ».

[15] Voir BECKELHYMER (2014), pp. 212-249. Sur l'identification du destinataire en tant que P. Valerius Cato (connu notamment à travers Suétone, *Gram*. 11), voir aussi THOMSON (1997), p. 339. Voir parallèlement SCOTT (1969), qui y identifie plutôt Marcus Porcius Cato.

Dans d'autres cas, le mécanisme peut se complexifier. Toujours chez Catulle, Fontaine a identifié dans la séquence *uiuamus, mea Lesbia* (Catul. 5, 1) un *cacemphaton* bilingue qu'il défend comme intentionnel (*uiuamus*, *Lesbia* = ζῶμεν, Λεσβιά = λεσβιάζωμεν ; le jeu repose donc sur l'*amphibolia ex diuiso* du terme λεσβιάζωμεν)[16]. Un principe similaire régit, cette fois-ci explicitement, Mart. III, 78, 2 (*meiere uis iterum ? iam Palinurus eris*), où le nom Palinurus devient *cacemphaton* à travers une étymologie dérisoire (πάλιν οὐρεῖν = *iterum meiere*)[17] ; le jeu est peut-être implicite dans Mart. III, 44, 8 (*nec sic scorpios improbus timetur*), où *scorpios* suggère l'obscène σκῶρ-πέος[18]. On peut également citer Priap. 7 comme exemple de *cacemphaton* poétique délibéré : l'association des éléments *T-P-dico* y fractionne l'obscène *te pedico* (*cum loquor, una mihi peccatur littera ; nam T / P dico semper blaesaque lingua mihi est*[19]).

La similarité de *culus* et *oculus* est exploitée par Mart. I, 92, 11-12 : *non culum, neque enim est culus qui non cacat olim, / sed fodiam digito qui superest oculum* (Howell souligne : « *culum*… *oculum* : a pun of the sort loved by M[artial] »)[20]. Bien plus tard, une énigme médiévale du Pseudo-Bède réutilisera le même jeu : *littera qu[a]eque culum facit ut uideat uelut oc[u]lus*[21]. S'il semble évident que les auteurs anciens étaient conscients de la proximité littérale et sonore des deux mots (au-delà de la différence prosodique existant entre *cūlus* et *ocŭlus*), il est difficile d'estimer dans quelle mesure la crainte d'engendrer un *cacemphaton* a pu concrètement influencer leur utilisation d'*oculus*. Cette crainte ne semble pas, par exemple, avoir affecté Jérôme traduisant ὁ λύχνος τοῦ σώματός ἐστιν ὁ ὀφθαλμός (Luc 11, 34) par *lucerna corporis tui est oculus tuus* (où la *scriptio continua* peut suggérer au lectorat *lucerna corporis tui esto culus tuus*, « que ton cul soit la lampe de ton corps »), dans un genre littéraire qu'on imagine difficilement propice à la dissimulation d'un calembour obscène[22]. En ce qui concerne Symposius, néanmoins, outre l'instruction déjà identifiée au vers 1, plusieurs arguments permettent

[16] Voir FONTAINE (2008) pour la démonstration.
[17] Voir FUSI (2006), pp. 474-476. Le *cacemphaton* de Mart. III, 78, 2 est étudié parallèlement à celui de Catul. 5, 1 par FONTAINE (2008).
[18] Voir l'analyse de MULLIGAN (2013), p. 376 : « through a common species of pun – the *amphibolia ex diviso*, or pun generated from mistaken word-division – *scorpios* is homophonous with two primary Greek obscenities. The resulting *cacemphaton* (…) reveals that Ligurinus is not only more terrifying than a creeping *scorpios* but also the σκῶρ-πέος: the "shit-dick" of the *pedicator* ».
[19] « Quand je parle, je me trompe sur une lettre : car je dis toujours P pour T, et ma langue fourche ». Sur les jeux de lettres de Priap. 7 ; 54 ; 67, voir CHAPPUIS-SANDOZ (2008).
[20] « Ce n'est pas ton cul – car ce qui ne chie plus depuis longtemps n'est pas un cul – mais l'œil qui te reste que je labourerai de mon doigt ». Sur Mart. I, 92, voir CITRONI (1975) et HOWELL (1980) *ad loc*. ; plus récemment, COWAN (2014), pp. 355-369.
[21] « Quelle lettre fait qu'un cul puisse voir comme un œil ? », éd. TUPPER (1905), p. 569, X.
[22] Nous n'en connaissons qu'un seul contre-exemple, mais celui-ci nous paraît peu assuré : selon ADKIN (2008), Jérôme aurait délibérément ajouté le mot *paene* (dont la prononciation est proche de celle de *pene*) en vue de renvoyer à la sphère sexuelle dans sa traduction de Ez. 16, 47 (*sed nec in uiis earum ambulasti neque secundum scelera earum fecisti pauxillum minus paene sceleratiora fecisti illis in omnibus uiis tuis*).

de défendre le caractère intentionnel d'un procédé ludique par lequel deux lectures valables se superposeraient.

Préliminairement, nous pouvons avancer, en suivant une interprétation de Wolff, que Symposius a déjà proposé un *cacemphaton* portant sur le mot *culus* dans l'énigme 24 (*Curculio*)[23]. En effet, nous savons par Porphyrion, commentateur d'Horace, que ce terme *curculio* était inconvenant (*Hor*. *Ars*. 47 : *uerbi gratia curculio sordida uox est*) : Symposius nous dit en 24, 2 que le sujet est *non recto nomine dictus*. Toutefois la raison pour laquelle le mot était jugé incorrect n'est expliquée ni par Porphyrion ni par Symposius. Pour Wolff, c'est la présence des sonorités du mot *culus* dans *curculio*, renforcée par le redoublement de la syllabe *cu-*, qui rendait le terme désagréable aux oreilles des anciens. Si cette interprétation est la bonne[24], notre poète aurait alors déjà sensibilisé le *lector* au problème de l'intégration de la séquence de lettres *cul-* au sein d'un texte et ainsi préparé la mise en place d'un jeu similaire plus loin dans l'ouvrage. Ce premier argument n'est cependant pas déterminant dans notre analyse.

Trois points doivent nous intéresser particulièrement. Tout d'abord, nous savons que Symposius est sensible aux mots cachés dans les mots, et le rapport littéral existant entre *oculus* et *culus* n'est pas sans rappeler celui qui a été exploité au préalable, explicitement ou non, dans les jeux *porcus*/*orcus* (36, 3), *lapis*/*apis* (74, 3) et *lignis*/*ignis* (76) : en l'occurrence, il s'agit de soustraire la lettre initiale d'*oculus*, qui sera ici rattachée à la fin du mot précédent, pour engendrer un nouveau mot. Ensuite, il est possible que l'avertissement *cernere iam fas est quod uix tibi credere fas est* joue sur le sens moral du terme *fas* (*OLD* 3 : « that which is morally right, fitting, or proper » ; comparer Mart. I, *epist*., 5 : *si quis tamen tam ambitiose tristis est ut apud illum in nulla pagina latine loqui fas sit, potest epistula uel potius titulo contentus esse*[25]). Nous pouvons alors traduire ainsi le vers 94, 1 : « il est désormais permis de voir ce qu'il est pour toi à peine décent de croire ». Symposius anticiperait ainsi l'appréhension morale du lectorat à discerner une phrase obscène au détriment d'une lecture plus probe. Enfin, et surtout, il faut observer cette énigme dans sa position au sein du recueil. Certains objecteront à bon droit que, d'un point de vue prosodique, *ūnŭs ĭnēstō cūlūs, căpĭtūm…* est invalide en tant qu'hexamètre et qu'un *lector* rompu à l'exercice de la scansion exclura d'emblée une telle possibilité. Il faut toutefois rappeler qu'*Aenig*. 94 suit directement *Miles podagricus* et son jeu sur le vers goutteux. À plus forte raison, on doit relever que la séquence *unus inesto culus*, qui s'avère effectivement goutteuse (les

[23] Voir WOLFF (2014), pp. 99-100.

[24] On pourrait aussi rapprocher *curculio* de *colio*/*culio*, forme alternative de *coleus* (fr. « couille ») attestée dans un glossaire (*CGL* II, 579, 46 : *famex spado contusis culionibus*) ; sur ce mot, voir ADAMS (1982), pp. 66-67. Pour un survol des autres interprétations proposées en 24, 2, voir WOLFF (2014), pp. 98-99.

[25] « Si pourtant il existe quelque prétentieux suffisamment austère pour juger indécent de s'exprimer en franc latin sur une page, celui-ci peut se contenter de cette lettre, ou simplement du titre ». Voir aussi Mart. VII, 8, 9 : *fas audire iocos leuioraque carmina*.

syllabes originellement brèves, *tŏ-cŭ*, sont ici allongées ; les pieds métriques se voient alors « enflés » comme sous l'effet de la *podagra*) est située dans le premier hémistiche du second vers du tristique : c'est à ce lieu précis qu'est insérée la faute prosodique volontaire observée en 93. Dans une lecture linéaire de l'œuvre, on peut alors considérer qu'en 93, 2, le jeu sur l'*hexametrus podager,* qui sans être totalement explicite se révèle très appuyé, a pour fonction de rendre attentif le lectorat à un jeu similaire, cette fois bien plus cryptique, en 94, 2. L'énigme 94 se présente alors à la fois comme une continuation du thème de l'hexamètre goutteux et une variation sur celui-ci. Par sa faute prosodique flagrante, *Miles podagricus* mettait en abyme l'incompétence – toute frauduleuse – du versificateur, que nous avons observée dans le cadre d'une époque où les quantités prosodiques des syllabes ne reflètent plus l'usage quotidien et doivent être apprises par cœur. À travers son utilisation d'une séquence de lettres déchiffrable de deux manières, l'énigme du *Luscus alium tenens* interroge pour sa part les connaissances prosodiques et métriques du lectorat de cette même époque. C'est alors, paradoxalement, en ignorant – ou sans doute plutôt en choisissant d'ignorer – les contraintes scolaires de la versification que le *lector* prendra conscience du sens caché du poème. Nous pouvons donc défendre que Symposius a ici non seulement cultivé un *cacemphaton* littéral volontaire, mais aussi instauré un contexte permettant au *lector* de le comprendre en tant que tel.

Considérer ce mécanisme de double lecture comme intentionnel n'est évidemment possible que si la séquence *unus inesto culus* trouve un sens satisfaisant au sein du poème. En y supprimant l'*oculus* au profit d'un nouvel élément, le *culus*, celle-ci va engendrer une signification alternative de l'ensemble du tristique, une nouvelle énigme, en somme : « il n'y aura en lui qu'un seul cul, mais des milliers de têtes. Celui qui vend ce qu'il a, où se procurera-t-il ce qu'il n'a pas ? »

Tentons donc de cerner le sujet du nouveau poème. Le terme *culus* est considéré comme grossier ; il est évité dans les genres élevés mais cultivé par Catulle (six occurrences), Martial (seize) et l'auteur des *Priapées* (quatre)[26]. La présence d'un *culus* nous oriente vers une interprétation obscène. En l'absence d'œil unique, cette énigme alternative ne peut plus avoir pour objet le *luscus* du *lemma* ; il est possible que, comme vu précédemment en 92 et 93, le second niveau de lecture soit indépendant du *titulus*. Le protagoniste a « en lui » (*inest*, v. 2) un *culus* unique et des milliers de *capita*. Il est probable que Symposius joue toujours sur la polysémie du mot *caput* ; mais plus rien ne nous oblige à conserver le sens de « tête d'ail » qui semble difficilement satisfaisant dans ce nouveau contexte. Toutefois l'acception sexuelle du terme *caput* (= *mentula*), connue entre autres à travers la poésie

[26] Voir WILLIAMS (2004), p. 180 ; ADAMS (1982), pp. 110-117.

épigrammatique[27], donne au vers 2 une nouvelle cohérence. En effet, le verbe *inest*, qui avait intrigué certains éditeurs au point de les pousser à l'*emendatio* (« the heads of the garlic cannot 'be in' the one-eyed man[28] »), trouve de cette manière un sens légitime : il décrit un rapport de *pedicatio*, par lequel les milliers de *capita*/*mentulae* sont, au sens propre, « dans » le personnage – plus précisément, dans son *culus* unique. Le nombre de *milia multa*, tout comme dans l'acception traditionnelle de l'énigme, marque évidemment une forte exagération ; il faut alors simplement comprendre que la *pedicatio* a lieu de manière répétée, ou avec d'innombrables partenaires (sans y voir pour autant une inspiration directe, on comparera le chiffre de plusieurs milliers de *basia*/*fellationes* dans Catul. 5, selon l'interprétation de Fontaine[29]).

Parallèlement au vers 2 qui oppose d'un côté un *culus* et de l'autre des *capita*, le vers 3 oppose d'une part ce que le protagoniste a et vend, d'autre part ce qu'il n'a pas et recherche. Dès lors, la solution la plus satisfaisante, et vraisemblablement la plus logique en regard de la structure de l'épigramme, consiste à identifier respectivement dans *quod habet* et dans *quod non habet* le *culus* et les *capita* préalablement introduits. Identifier dans *quod habet* un *culus* ne pose pas de problème : comme indiqué au vers 2, le protagoniste a un *culus*, et si le vers 2 décrit bien un rapport de *pedicatio*, alors la vente de ce *culus* peut être comprise comme un acte de prostitution. L'expression « vendre son cul » n'est pas sans précédent dans un contexte de *pedicatio* : nous pouvons comparer les vers 7-8 de Catulle 33, adressés à un *cinaedus* au *culus uoracior* : *natis pilosas*, / *fili, non potes asse uenditare*[30]. Si nous poursuivons dans cette logique, *quod non habet* désignerait donc les *capita*. Cela ne contredit pas le vers 2 : les milliers de *mentulae* sont certes « dans » le protagoniste, mais ne sont pas les siennes à proprement parler. Symposius jouerait alors sur l'assimilation de *aliquid inest [alicui]* à *[aliquis] habet aliquid*, valable en regard du *culus* mais non des *capita*. Si nous voulons considérer concrètement que le personnage, ici masculin (*qui quod habet uendit*), n'a pas de *mentula*, il faut alors y voir un eunuque ayant subi une ablation non seulement des testicules, mais aussi du pénis[31]. L'énigme aurait donc pour objet un eunuque qui, se livrant à la prostitution, subit de multiples *pedicationes*. On peut dès lors esquisser une réponse particulièrement scabreuse à la question contenue dans la pointe de l'épigramme (*qui quod habet uendit, quod non habet unde parabit ?*) : si un eunuque, qui n'a pas de

[27] Voir *TLL* III, p. 410, 66, s. v. *caput* : *obscoene de membro uirili*. Voir ADAMS (1982), p. 72 : *caput* = *glans*. Ainsi Petron. *Sat*. 132, 8 ; *AL* 696 R [= Petron. fr. L Müller] ; Mart. XI, 46, 4 ; Priap. 82, 5, 32, 37 ; Auson. *Cent. Nupt*. 107.
[28] SHACKLETON BAILEY (1979), p. 42.
[29] Voir FONTAINE (2008).
[30] « Tes fesses poilues, fiston, tu ne pourrais les vendre même pour un as ».
[31] La pratique antique de la castration par ablation du pénis apparaît chez Lucil. VII 280 ; Catul. 63, 5-6 ; Hor. *Sat*. I, 2, 45 ; Mart. II, 45 ; III, 81 ; 91 ; IX, 2 ; voir KAY (1985), p. 225.

mentula, vend son *culus* et se fait sodomiser, où trouvera-t-il la *mentula* qu'il n'a pas ? Dans son propre *culus* !

II.B.7.a. *Perspectives intertextuelles*

Pourquoi Symposius aurait-il voulu décrire ici un eunuque se prostituant ? Cette interprétation, qui ne rend pas forcément le poème plus soluble en tant qu'énigme, peut sembler fantaisiste ou forcée. Elle semble toutefois connaître un précédent poétique à même d'avoir inspiré l'auteur. Bien sûr, l'eunuque est un monstre fréquemment raillé dans l'épigramme classique, et il reste un objet d'étonnement, d'indignation ou de moquerie dans la latinité tardive[32]. Or un exemple particulier doit être pris en considération. Nous avons souligné plus haut que les *Apophoreta* étaient l'un des principaux modèles des *Aenigmata*, et plus spécifiquement que la série à thématique humaine de *Aenig*. 92-95 pouvait être mise en parallèle avec une séquence similaire située à la fin du recueil de Martial. Au sein de cette séquence, l'épigramme érotique *Puella Gaditana* (Mart. XIV, 203)[33] est suivie de sa contrepartie bon marché, *Cymbala* (XIV, 204) :

Aera Celaenaeos lugentia Matris amores
esuriens Gallus uendere saepe solet.

Ces bronzes pleurant l'amour célénien de la Grande Mère, l'eunuque affamé a pour habitude de les vendre souvent.

La périphrase du vers 1 désigne les cymbales, instrument utilisé dans le cadre du culte de la Grande Mère Cybèle. L'amour célénien de Cybèle est le jeune Attis, associé à la ville de Célènes en Phrygie. Selon la légende, Attis mourut en se castrant lui-même après avoir brisé son vœu de chasteté[34] ; sa mort est pleurée rituellement par les *Galli*, prêtres émasculés (sur ce point, voir aussi Mart. V, 41, 2-3 : *et concubino mollior Celaenaeo, / quem sectus ululat matris entheae Gallus*). Le vers 2 décrit l'eunuque (*Gallus*) qui, poussé par la faim (*esuriens*), est amené à vendre souvent (*saepe*) son instrument[35] – il faut alors sans doute conférer à ce *saepe* un caractère généralisant, au sens où un même eunuque pourrait difficilement vendre à plusieurs reprises le même objet. Nous pouvons d'ores et déjà établir plusieurs parallèles thématiques remarquables entre Mart. XIV, 204, 2 et notre lecture alternative

[32] Voir notamment Claud. *In Eutropium* ; *AL* 97-98 ShB ; 293 ShB ; Ambr. *Hexam*. V, 3, 9 ; August. *C. D.* VI, 7 ; VII, 25-26.

[33] *Tam tremulum crisat, tam blandum prurit ut ipsum / masturbatorem fecerit Hippolytum* : « elle se tortille avec de telles secousses, elle est si excitante dans sa séduction que même Hippolyte se masturberait ». Martial alterne dans les *Apophoreta* les présents luxueux et leurs contreparties bon marché. Les *cymbala* font partie de l'équipement d'une danseuse et suivent donc logiquement la *puella Gaditana*. Sur les épigrammes XIV, 203-204, voir LEARY (1996), pp. 270-273.

[34] Ov. *Fast*. IV, 233 sq. (version légèrement différente dans *Met*. X, 104 sq.). Sur Cybèle, Attis et leur culte, voir LEARY (1996), p. 272. Le culte et ses mutilations existent encore tardivement, comme en témoigne Augustin (*C. D.* VI, 7 ; VII, 25-26).

[35] Sur l'image du *Gallus* mendiant à l'époque de Martial, voir LEARY (1996), p. 273.

d'*Aenig*. 94 : dans les deux cas apparaît un eunuque vendeur dont la fréquence élevée de la transaction est soulignée. Seul l'objet de la vente diffère fondamentalement (*cymbala*/*culus*).

Toutefois, le parallèle entre les deux poèmes peut être poussé plus loin. En effet, l'épigramme de Martial contient elle aussi un *cacemphaton*. La séquence *amores* / *esuriens Gallus uendere saepe solet*, observée indépendamment du début du vers 1, n'est nullement innocente : elle décrit alors un *Gallus esuriens* vendant « de l'amour ». Le terme abstrait *amor* est souvent utilisé pour désigner un rapport sexuel, y compris un acte de *pedicatio* (comparer Cic. *Cat*. 28 : *alios ipse amabat turpissime, aliorum amori flagitiosissime seruiebat*)[36] ; le qualificatif *esuriens*, « affamé », connait également une acception libidineuse (comparons le *culus uoracior* de Catulle 33 précédemment cité)[37]. En ce qui nous concerne, il importe peu que ce *cacemphaton* ait été délibérément recherché par son auteur, bien qu'on puisse le défendre (lue ainsi, l'épigramme XIV, 204 s'inscrirait dans la continuité de l'obscène XIV, 203 ; par ailleurs, cela ne serait vraisemblablement pas la seule allusion obscène jouant sur la division des mots au sein des *Apophoreta*[38] ; de plus, la peinture du *Gallus* comme *cinaedus*, *fellator* ou *cunnilingus* est fréquente chez Martial[39]). Il suffit, plus simplement, de supposer que Symposius, dans sa lecture assidue des *Apophoreta*, a pu y relever le *cacemphaton* et a cherché à le transposer dans ses *Aenigmata*. Une telle attitude refléterait des préoccupations proches de celui du milieu scolaire dans lequel l'auteur est généralement situé : en effet, de nombreux grammairiens et rhéteurs ont porté une attention particulière aux *cacemphata*, notamment virgiliens[40]. Mais cette attitude reflète évidemment aussi les préoccupations d'un poète, et plus spécifiquement d'un épigrammatiste, cultivant l'allusion intertextuelle sous diverses formes. Les parallélismes sont ici particulièrement frappants : deux recueils d'épigrammes, dont l'un est depuis longtemps reconnu comme le modèle de l'autre, contiennent, chacun au sein d'une séquence thématique à sujet humain (située dans les deux cas en fin d'ouvrage), un poème dont la lecture alternative, générée chez l'un et chez l'autre par un *cacemphaton*, raconte l'histoire identique d'un eunuque se prostituant à de multiples reprises. Tout comme *Aenig*. 92 et 93, l'énigme 94 pourrait donc, elle aussi, être perçue comme la *retractatio* travestie d'un thème observé dans une épigramme antérieure. Quant à savoir si la découverte du *cacemphaton* de Mart. XIV, 204 est du fait même de Symposius ou de celui d'une tradition critique le précédant, nous ne pouvons le définir avec certitude ; mais l'on doit supposer – à moins que notre poète ne se livre ici à une sorte de *private joke* – que l'allusion littéraire, toute cryptique qu'elle soit,

[36] Voir ADAMS (1982), p. 188.
[37] Voir ADAMS (1982), p. 139.
[38] Voir Mart. XIV, 57 (*myrobalanum*), avec PRIOUX (2015), pp. 116-117. Au sein des *Apophoreta*, on trouve d'autres obscénités, explicites ou sous-entendues, aux poèmes 69 ; 74 ; 201 ; 215 : voir le commentaire de LEARY (1996) *ad loc*.
[39] Mart. III, 81 ; V, 41, 1-3 ; VII, 95, 15 ; IX, 2, 13.
[40] Voir MCGILL (2005), pp. 109-111.

se devait d'être compréhensible pour le lectorat. Il semble donc plus envisageable que l'interprétation obscène de la séquence *amores* / *esuriens Gallus uendere saepe solet* ait déjà été relevée par une tradition antérieure à Symposius.

Nous pourrions même aller plus loin et nous demander si l'usage, par Symposius, de l'*amphibolia ex diuiso* des mots dans *Aenig*. 94 a pu être motivé par l'identification d'une *amphibolia* similaire dans le même poème de Martial. Une division alternative de la séquence *lugentiamatrisamores* peut en effet engendrer une nouvelle compréhension de l'épigramme, cette fois-ci dans son intégralité :

Aera Celaenaeos lugent : iam atris amores
esuriens Gallus uendere saepe solet.

Les bronzes pleurent les [prêtres] céléniens : désormais l'eunuque affamé vend régulièrement son amour à des [hommes] noirs.

Cette lecture alternative de l'épigramme ne se fait certes pas sans difficultés. Les bronzes déplorent cette fois-ci non la mort d'Attis, mais la situation des « céléniens ». *Celaenaeos* serait alors à prendre comme un substantif et désignerait donc les hommes liés à Attis : en l'occurrence, les *Galli* prêtres de Cybèle. Le *Gallus* se prostitue donc à des « noirs ». La manière la plus satisfaisante de comprendre *atris* est métaphorique : il faut y supposer une notion de virilité, selon une opposition morale et sexuelle du noir et du blanc qui est attestée en grec et que l'on devine chez Catulle (la couleur blanche, à l'inverse, dénote un caractère efféminé)[41]. Sur le plan formel, toutefois, cette lecture connait plusieurs problèmes : l'irrégularité prosodique *atrīs* (là où un hexamètre régulier requiert *atrĭs*) que, contrairement à l'exemple d'*Aenig*. 94, le contexte ne permet pas de justifier ; la présence du monosyllabe *iam* en position d'élision devant une voyelle, chose unanimement évitée par Martial ; la substantivation de *Celaenaeos* et *atris*, fait relativement rare, sinon exceptionnel. Là non plus, rien ne nous force à défendre que Martial ait réellement voulu concevoir un poème à deux degrés de lecture également élégants et cohérents, ni même qu'il y ait vraiment recherché l'*amphibolia ex diuiso.* Il nous importe uniquement que Symposius ait pu lire l'épigramme *Cymbala* dans cette optique, et cherché à en imiter l'effet dans son *Luscus alium tenens*. Dans la mesure où l'énigme 94 ne fait allusion ni aux *aera*, ni aux *atri*, il est difficile de l'affirmer avec certitude. Toutefois il nous semble que nous trouvons dans Mart. XIV, 204 non seulement la source du sujet alternatif d'*Aenig*. 94, mais également l'origine des modalités mises en œuvre par Symposius pour le dissimuler dans son poème : l'*amphibolia ex diuiso*.

[41] Ar. *Th*. 30-35 ; 191 ; Catul. 93 (*nil nimium studeo, Caesar, tibi uelle placere, / nec scire utrum sis albus an ater homo*). Sur cette interprétation de Catul. 93, voir BARBAUD (2017), p. 381 ; PLANTADE (1999), p. 107 ; INGEMANN (1981-1982).

On objectera peut-être que la présence sous-jacente d'une obscénité dans *Aenig*. 94, combinée à celle que nous avons défendue dans l'épigramme 79 (*Scopa*), trancherait avec le caractère très chaste du reste du recueil. En effet, on y avait jusqu'à présent recensé très peu d'allusions sexuelles et celles-ci ne font jamais l'unanimité[42] :

- les deux premiers vers de l'énigme *Anulus cum gemma* (3) font allusion au pénis selon Salvador-Bello et à l'anus selon Villesvik ;
- dans l'énigme *Curculio* (24), l'expression *non recto nomine dictus* (v. 2) pourrait s'expliquer par un *cacemphaton* (*supra*) ou par l'acception grossière du terme *curculio* (= *mentula*)[43] ;
- dans l'énigme *Cucurbita* (43), selon Salvador-Bello, le mot *pendula* suggère une *mentula* ;
- *Mola* (51), selon Villesvik, fait allusion à une relation sexuelle de type actif-passif ;
- le premier vers de *Strigilis aenea* évoque un vagin humide de sperme, selon Salvador-Bello.

Nous ne commenterons pas ces interprétations une à une, car toutes partagent un point commun : elles ne sont jamais valides pour l'entier d'une énigme, et ne représentent donc pas de réelles solutions alternatives. Quoi qu'il en soit, en regard des racines et du contexte de l'œuvre, c'est plutôt l'absence d'obscénité qui a étonné jusqu'alors. Leary observe : « it is noteworthy, too, that a Saturnalian book modelled on Martial should not contain any obscenity at all, something sanctioned by the freedoms of the festival and generally reflected in the literary composition it occasioned[44] ». L'importance du modèle martialien ne doit effectivement pas être sous-estimée ; et à ce stade de l'ouvrage, mettre en scène de manière cryptique un eunuque vendant son *culus* n'est certainement pas sans enjeux poétiques. Nous avons proposé de lire les énigmes 92 et 93 comme des réflexions génériques touchant à la nature même de l'épigramme. Conformément aux pratiques établies par ses modèles (Martial en premier lieu), Symposius a mis en évidence brièveté de la forme choisie (92) et la pauvreté formelle de son écriture – plus spécifiquement dans son aspect métrique/prosodique (93). En dissimulant un acte de *pedicatio* par le biais du terme grossier *culus* (94, 2), notre poète associe son univers poétique à l'une des issues les plus discutées par la tradition épigrammatique latine : celle de l'obscénité (et de son pendant verbal, la grossièreté), fréquemment revendiquée comme une nécessité liée au genre lui-même. Il nous faut à présent nous demander si Symposius, comme Martial ou encore l'auteur des *Priapées*, tient concrètement un discours poétique sur le sujet ou si nous ne pouvons que déduire quelle est son attitude vis-à-vis de cette problématique. Pour cela, il nous reste à examiner la seule partie d'*Aenig*. 94 que nous n'ayons pas explorée : le *lemma* (*Luscus alium tenens*).

Le *titulus* pose avant tout un problème textuel : il nous faut en effet justifier notre choix de la forme *tenens* au détriment de *uendens*. Le mot *alium* connaît aussi une variante plurielle *alios* dans cinq

[42] À l'exception de celle de 24, 2, les interprétations suivantes sont tirées de SALVADOR-BELLO (2012), pp. 362-363, et de VILLESVIK (2017), pp. 66-70.
[43] Voir BERGAMIN (2005), p. 114, avec Pers. 4, 38 ; ADAMS (1982), p. 33-34.
[44] LEARY (2014), p. 9. Sur la licence autorisée par les festivités des Saturnales, voir KAY (1985), pp. 71-72.

manuscrits (K β A w_a R^2), mais ce problème, dans l'immédiat, n'importe pas nécessairement. L'apparat critique de Bergamin nous apprend que le participe *tenens* est largement attesté dans les manuscrits : nous le trouvons dans treize témoins, issus des deux recensions, sur les vingt-et-un contenant l'énigme[45]. Riese imprime *tenens*, tandis que parmi les éditeurs plus récents, ni Ohl, ni Shackleton Bailey, ni Bergamin, ni Leary ne justifient leur choix de la forme *uendens*[46]. Différents arguments peuvent en être à l'origine : une préférence arbitraire accordée à la leçon du *Salmasianus* (A), la volonté de rendre l'énigme plus compréhensible ou la présence du terme *uendit* dans le corps du poème (v. 3), qui doit alors être considérée comme une reprise verbale. Toutefois, si ces deux derniers arguments ont effectivement pu inciter un copiste à inscrire *uendens* dans le *titulus*, ils doivent justement détourner le philologue de cette leçon. En effet, en aucune autre occurrence Symposius n'intègre dans le texte de l'épigramme un mot-clé déjà contenu dans le *lemma*. Il en va de la validité du *titulus* en tant que solution de l'énigme : il ne doit pas contenir d'éléments dévoilés explicitement par le texte – cela l'apparenterait davantage à un résumé[47]. Cela va aussi dans le sens de l'économie du tristique et de l'efficacité du vers final (aussi bien en tant que pointe épigrammatique qu'en élément de construction de l'énigme) : le terme *uendit* se doit d'apporter un élément nouveau plutôt que de répéter un aspect déjà connu. Bien sûr, la forme *uendens* semble offrir un sens plus immédiat ; elle est en cela la *lectio facilior*. Toutefois, s'il s'agissait bien de la leçon originelle, il serait étonnant que des manuscrits issus de *recensiones* indépendantes l'aient unanimement corrigée par *tenens* dont le sens semble pourtant moins évident ; face à cette énigme jugée difficile, il est plus probable que les copistes, légitimés par le terme *uendit* au vers 3, aient pensé rectifier et clarifier le *titulus* par l'usage de la forme *uendens*. Nous pouvons donc défendre que la *lectio difficilior* est ici préférable, et c'est sur la base du titre *Luscus alium tenens* que nous fonderons la suite de notre réflexion. Dès lors, il faut se demander pourquoi Symposius aurait choisi un *titulus* aussi peu clair. Cet étrange *lemma* se prête à plusieurs interprétations.

La première repose sur une association d'images. Il s'agirait de considérer le *titulus* comme étant lui-même une petite énigme : que peut-il se cacher derrière « un borgne tenant de l'ail » ? Au sein de la tradition épigrammatique, la raillerie des borgnes est un motif quasi-exclusif à Martial[48]. L'adjectif *luscus* y est généralement utilisé au sens propre : il qualifie très strictement des hommes et des

[45] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 67 : luscus alium tenens S e H Ang. α P c uel luscus allium tenens β^2 lupus alium tenens w_b luscus alium tenet I^2 de lusco (luscis O lusco O^2 luscosi R luscius K^2) alium tenente R O K^2.

[46] Voir LEARY (2014), pp. 233-235 ; BERGAMIN (2005), pp. 194-195 ; SHACKLETON BAILEY (1979), p. 42 ; OHL (1928), pp. 128-129.

[47] Nous avons vu que LEARY (2014), p. 238, rejette pour une raison similaire *De VIII tollas VII et remanet VI* en tant que *titulus* de l'énigme 96 : cf. II.B.1.

[48] Voir WATSON (1982).

femmes n'ayant qu'un œil. La seule exception notoire concerne les poèmes II, 33 et IX, 37. Le premier d'entre eux, que nous avons déjà observé dans notre introduction[49], forme pratiquement une énigme :

Cur non basio te, Philaeni ? Calua es.
Cur non basio te, Philaeni ? Rufa es.
Cur non basio te, Philaeni ? Lusca es.
Haec qui basiat, o Philaeni, fellat.

Pourquoi je ne t'embrasse pas, Philaenis ? Tu es chauve. Pourquoi je ne t'embrasse pas, Philaenis ? Tu es rousse. Pourquoi je ne t'embrasse pas, Philaenis ? Tu es borgne. Celui qui embrasse ça, Philaenis, il suce !

Plass observe « a riddle underlying Martial's joke: what is bald, red, and one-eyed?[50] ». *Luscus* est donc ici utilisé comme l'un des attributs physiques d'une *mentula*. L'analogie est reprise en IX, 37, 9-10 : *[…] sed mea mentula surda est, / et sit lusca licet, te tamen illa uidet*. L'image d'une *mentula* borgne est sans doute familière pour les lecteurs de Martial, voire au-delà : hors du domaine littéraire, on comparera le graffito pompéien *CIL* IV, 1427 (*SALVIA FEL(L)AT ANTIOC(H)V(M) / LVSCV(M)*) dans lequel « Antiochus le borgne » désigne vraisemblablement « la *mentula* (borgne) d'Antiochus » (« the one-eyed penis stands for the whole man[51] »). On observera également une assimilation voisine chez Ausone, *Cent. Nupt*. 108, dépeignant un pénis à travers les caractéristiques du Cyclope virgilien : *monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum* (= Verg. *A.* III, 658)[52]. Il est très possible que l'image de la *mentula* borgne ait ici été conservée par Symposius. En effet, si nous filons la métaphore, la forme suggestive des têtes d'ail peut pour sa part susciter l'image des *testiculi*[53]. Le « borgne tenant de l'ail » représente ainsi l'entier des *genitalia* masculins. Cette lecture n'offre évidemment un sens satisfaisant que dans le *titulus* : elle est difficilement transposable dans le reste de l'énigme. En effet, le chiffre de *capitum milia multa* (v. 2) ne fait pas vraiment la paire ; et le vers 3 soulèverait alors de nouveaux problèmes. Cette interprétation du *lemma* serait toutefois valable par sa portée ironique, quand le texte du poème dissimule un eunuque privé de ses *genitalia*.

La seconde interprétation – qui nous semble la plus plausible – repose sur une ambiguité prosodique du *lemma*, comme ce fut le cas dans l'énigme 31[54]. En pratique, le fait que le *lemma* précède le tristique instaure dès le début cette ambiguité, car le *lemma* en lui-même n'implique aucune structure métrique ; le mot *alium* peut donc aussi bien renvoyer à *ālium* (« ail ») qu'à *ălium* (« un autre »). Dans la mesure où *ălium* est un terme bien plus fréquent qu'*ālium* dans les ouvrages de poésie (et c'est aussi

[49] Cf. I.A.2.c.
[50] PLASS (1985), p. 198. Sur cette épigramme, voir plus généralement WILLIAMS (2004), p. 127-129.
[51] KRENKEL (2006), p. 218.
[52] Voir BLOSSIER-JACQUEMOT (2010), pp. 129-130 et ADAMS (1981).
[53] Voir LEARY (2001), pp. 84-85, qui suggère un jeu sur la similarité de la forme des *bulbi* et celle de testicules dans Mart. XIII, 34.
[54] Cf. II.A.5.

le cas chez Symposius[55]), on peut imaginer qu'un *lector* latin aura ici tendance à comprendre spontanément « un borgne qui en tient un autre », avant de réviser son jugement à la lecture de l'énigme. Or la présence d'un jeu prosodique, à nouveau, nous semble particulièrement plausible si nous nous rappelons 84, 3 (*hoc uolo : ne breuiter mea syllaba prima legatur*) et le jeu du *Miles podagricus*. En réalité, *luscus ălium tenens* résume la deuxième solution de l'énigme 94, à savoir un acte de *pedicatio*, car la polysémie du lexique permet ici une compréhension obscène. *Tenere* renvoie en effet, de manière euphémistique, à l'acte sexuel[56] : le *lemma* désignerait alors un borgne qui en « étreint » un autre. Ces deux borgnes, dans cette lecture alternative du *lemma*, seraient donc la *mentula* et le *culus*, qui tous deux n'ont qu'un seul orifice : le *lemma* raconte leur « étreinte ». Cela fonctionnerait aussi, et même peut-être mieux, avec la variante *alios* (« un borgne qui en contient d'autres ») : dans ce cas, le premier borgne serait le *culus* et les « autres » seraient les milliers de *mentulae*. Enfin, on pourrait aussi comprendre le *lemma* comme une allusion autoréflexive à l'ambiguité de l'énoncé : en effet, le *luscus* du premier niveau de lecture tient – c'est-à-dire contient – un autre borgne, à savoir la *mentula* du second niveau. L'énigme, pour ainsi dire, est celle d'un « borgne qui en cache un autre ».

II.B.7.b. *Hypothèses complémentaires*

La dernière interprétation – la plus complexe, mais aussi la plus intéressante sur le plan intertextuel – repose quant à elle sur un autre jeu de lettres. Nous avons identifié le vers 1 comme un signal invitant le *lector* à se concentrer visuellement sur les éléments composant le texte. En 76, le verbe *cernere* pouvait notamment mettre en valeur un jeu anagrammatique, basé sur la réutilisation d'un même groupe de lettres *permutato ordine solo*. Nous avions alors proposé de lire non seulement une anagramme dans le corps du tristique (*intus*/*nisut*), mais également dans le *titulus* même du poème (*silex*/*lexis*), qui dévoilait ainsi la clé de la lecture alternative de l'énigme. De même, nous pouvons nous demander si le *titulus* exceptionnellement complexe qu'est *Luscus alium tenens* n'a pas été forgé dans le but de dissimuler une anagramme. En effet, dans notre nouvelle interprétation du vers 3, le protagoniste se définit par *quod habet* (= *culus*) et *quod non habet* (= *mentula*). Or, d'une part, il se trouve que le mot *luscus* est l'anagramme parfaite de *sulcus* (« sillon »). Les métaphores agricoles du coït, assimilant la *fututio* et la *pedicatio* à des actes de labourage, sont fréquentes dans la littérature latine[57]. Lucrèce et Virgile attestent de l'utilisation de *sulcus* pour *cunnus*[58], mais il n'est pas à exclure

[55] On trouve l'adjectif *ălius*, *a*, *ud* en 37, 3 (*ex aliis nascor*) et en 91, 2 (*nunc aliud pretium*). À l'inverse, *ālium* ne se rencontre en aucune autre occurrence au sein du recueil.
[56] Voir ADAMS (1982), p. 181, avec Tib. II, 6, 52 (*quisue meam teneat, quot tenuatue modis*) ; voir aussi Naev. fr. II, 1 Ribbeck, cité par Pompeius Festus et Isidore de Séville (*alii adnutat, alii adnictat, alium amat, alium tenet*).
[57] Voir ADAMS (1982), pp. 24 ; 28 ; 83-84 ; 154-155.
[58] Pour *sulcus* = *cunnus*, voir Lucr. IV, 1272 ; Verg. *G*. III, 136 ; *AL* 712, 18 R.

que le terme puisse en d'autres circonstances désigner le *culus* : de la même manière, le mot *ager* peut aussi bien désigner le *cunnus* chez Plaut. *Truc*. 149 que le *culus* chez Martial et Juvénal[59]. D'autre part, la séquence *alium tenens* est l'anagramme parfaite de *sine mentula* (notons que cette interprétation n'est plus possible avec la variante *alios*). Le *titulus* alternatif engendré par l'anagramme serait alors *Sulcus sine mentula* : ce *titulus* caractériserait l'eunuque par ce qu'il a et ce qu'il n'a pas (conformément au vers 3), tout en soulignant l'acte de *pedicatio* (en faisant du *culus* un *sulcus* labouré), et exprimerait ainsi la solution de la lecture alternative de l'énigme. Evidemment, le total de dix-sept lettres, bien que réparti entre une anagramme de six lettres et une autre de onze (elle-même partagée entre deux mots), est très élevé et doit nous inciter à une grande prudence : « the plausibility – and certainly the decipherability – of an anagram is in inverse proportion to its complexity[60] ». Toutefois, envisager une telle *latitatio* chez Symposius non seulement serait cohérent avec la pratique définie en 76 et le sujet alternatif de l'énigme 94, mais s'inscrirait également dans la continuité de la réflexion générique abordée en 92 et 93. En effet, la séquence *sine mentula* nous permet d'ancrer l'obscénité latente du poème dans un débat propre à la tradition épigrammatique. Il se trouve que l'expression joue un rôle fondamental dans l'épigramme Mart. I, 35, premier poème dans lequel l'auteur justifie de manière programmatique la crudité de son langage (v. 5) :

Versus scribere me parum seueros
nec quos praelegat in schola magister,
Corneli, quereris : sed hi libelli,
tamquam coniugibus suis mariti,
non possunt sine mentula placere.
Quid si me iubeas thalassionem
uerbis dicere non thalassionis ?
Quis Floralia uestit et stolatum
permittit meretricibus pudorem ?
Lex haec carminibus data est iocosis,
ne possint, nisi pruriant, iuuare.
Quare deposita seueritate
parcas lusibus et iocis rogamus,
nec castrare uelis meos libellos :
Gallo turpius est nihil Priapo.

J'écris des vers trop peu sévères ; un maître d'école n'oserait les dicter. Voilà de quoi tu te plains, Cornelius. Mais ces petits livres, comme des maris à leurs épouses, ne peuvent donner de plaisir sans bite. Et si tu m'imposais de chanter l'hyménée en des termes sans rapport à l'hyménée ? Qui oserait habiller les Jeux Floraux, qui laisserait les courtisanes porter pudiquement la robe des matrones ? Telle est la règle édictée aux poèmes folâtres : ils ne peuvent plaire à moins qu'ils ne titillent. Pour cela, je te prie, renonce à ta rigueur ; épargne nos jeux espiègles et ne cherche pas à castrer mes petits livres. Il n'y a rien de plus honteux qu'un Priape eunuque.

[59] Voir ADAMS (1982), p. 83, avec Mart. IX, 21, 1 sq. ; XII, 16, 3 ; Juv. IX, 45.
[60] CAMERON (1995a), p. 482, réfutant l'anagramme *Aurelio Prudente se clamante* perçue par MALAMUD (1989) dans la séquence *poena leuis clementer adura* (clôture de l'*Amartigenia* de Prudence).

Cette justification réagit directement à la toute première grossièreté proférée dans le premier *Epigrammaton liber* : le terme *futui* en clôture du poème 34[61]. Dans ce poème, qui reprend en plusieurs points les revendications poétiques de Catulle 16[62], Martial définit sa pratique du *carmen iocosum*. Plus que la question du choix du sujet, c'est celle du langage à utiliser en conséquence qui est ici abordée (vv. 6-7 : *quid si me iubeas thalassionem / uerbis dicere non thalassionis ?*). Martial plaide une esthétique de l'explicite où la peinture concrète de la sexualité est appuyée par le recours à la grossièreté. Ce dernier point avait déjà été abordé dans l'*epistula* en prose du livre I, où le poète justifiait la « licencieuse authenticité des termes » comme la langue même de l'épigramme (Mart. I, *epist*. 4 : *lasciuam uerborum ueritatem*, *id est epigrammaton linguam*) en vertu de l'exemple de ses prédécesseurs : Catulle, Marsus, Pedo, Gaetulicus. La question de l'obscénité et de la grossièreté générera au fil des *libelli* un ample discours apologétique doublé d'une revendication constante[63] : Martial légitime aussi l'emploi de la grossièreté par la nécessité de *latine loqui* (I, *praef.* 5) et par la *Romana simplicitas* (XI, 15 ; 20)[64].

Le terme *mentula* est d'un registre inconvenant (Cic. *Fam*. IX, 22, 3 : *ruta et menta recte utrumque ; uolo mentam pusillam ita appellare ut rutulam, non licet*). Il n'est utilisé ni en prose, ni dans la comédie, ni même dans la satire ; ses attestations littéraires se limitent à la poésie épigrammatique (Catulle, Martial et *Priapées*)[65]. Chez Mart. I, 35 (*supra*), *mentula* est utilisé comme l'archétype de la grossièreté verbale rendue légitime par la licence épigrammatique, tout comme dans d'autres poèmes programmatiques du même auteur : on comparera Mart. III, 69, 1-2, *omnia quod scribis castis epigrammata uerbis / inque tuis nulla est mentula carminibus* ; XI, 15, 8-10, *nec per circuitus loquatur illam, / ex qua nascimur, omnium parentem, / quam sanctus Numa mentulam uocabat*[66]. Face à l'importance de cette *mentula* comme archétype du franc-parler épigrammatique, l'eunuque et la

[61] Mart., I, 34, 10 : *deprendi ueto te, Lesbia, non futui*.
[62] Comparer notamment Mart. I, 35, 10-11 et Catulle, 16, 7-9. Sur la réutilisation, chez Martial, de concepts poétiques catulliens et du vocabulaire associé (*nugae*, *ludere*, *ioci*, *sal*), voir notamment SWANN (1994), pp. 33-64. Plus généralement sur le poème I, 35, voir HOWELL (1980), pp. 182-184, et CITRONI (1975), pp. 115-119.
[63] Sur l'*apologia pro suo opere* chez Martial, voir SULLIVAN (1991), pp. 56-77 ; sur son aspect plus spécifiquement obscène et grossier, pp. 64-74. Voir aussi VALLAT (2016) ; SALANITRO (1991) ; KAY (1985), pp. 58-59.
[64] Sur la *Romana simplicitas*, voir KAY (1985), pp. 113-114. On trouve aussi dans les *Priapées* la volonté de de parler *simpliciter* (c'est-à-dire explicitement et de manière grossière) ou de *latine dicere* : Priap., 3, 9-10 ; 38, 1.
[65] Sur l'usage du mot *mentula*, également hors littérature (notamment dans les graffiti), voir ADAMS (1982), pp. 9-12. Pendant la période tardive, on relève une unique attestation poétique du mot dans la cinquième élégie de Maximianus Etruscus (VI^e^ siècle), v. 87 : *mentula, festorum cultrix operosa dierum*.
[66] III, 69, 1-2 : « Le fait que tu n'écrives des épigrammes que dans un chaste langage et que dans tes poèmes on ne trouve aucune bite (...) » ; XI, 15, 8-10 : « que [mon livre] parle sans détours de celle par qui nous naissons, notre mère à tous, celle que le saint Numa appelait la bite ». Voir KAY (1985), pp. 99-100 ; CITRONI (1975), pp. 116-117 ; voir aussi Priap. 29.

castration (vv. 5 ; 14 ; 15) deviennent alors les images d'une poésie pudibonde, formatée selon les chastes normes de critiques dont le Cornelius de Martial est le porte-étendard[67].

À travers la mise en scène cryptique d'un *Gallus* et la *latitatio* de la séquence *sine mentula*, nous retrouvons chez Symposius certains éléments composant l'imagerie martialienne du discours sur l'obscénité et la grossièreté épigrammatiques. Il est donc possible qu'en 94, où nous avons découvert un acte de *pedicatio* et la présence du terme grossier *culus*, notre poète cherche à soulever des questionnements esthétiques, poétiques et moraux similaires à ceux de Mart. I, 35, appuyés également par le sens moral de *fas est* (comparer Mart. I, *epist*. 5). Il est toutefois évident que Symposius n'applique pas strictement les règles édictées par Martial : il ne s'agit pas pour lui de composer, par exemple, une énigme ouvertement obscène ayant *mentula* pour *lemma*. À des questionnements similaires, notre poète propose donc des réponses nouvelles, et les modalités mêmes de la reprise du discours martialien altèrent la teneur de celui-ci. En effet, d'une part, le principe de *dissimulatio* (selon les différents procédés que nous avons identifiés) va à l'encontre de l'esthétique de l'explicite et de la norme de *simplicitas* que prône Martial dans sa mise en scène de l'obscénité. D'autre part, concevoir un poème dans lequel se superposent deux lectures possibles – l'une chaste, l'autre grivoise – engendre un paradoxe : dans le même temps, l'énigme du *Luscus alium tenens* est, et n'est pas, un poème *sine mentula*, elle est à la fois conforme et non conforme à l'idéal prôné par Martial. L'ambivalence de 94 dévoile alors un enjeu poétique. En effet, les principes de *dissimulatio* et de paradoxe sont des traits constitutifs de l'énigme telle que nous la percevons chez Symposius. Dès lors, le poète fait plus qu'appliquer servilement les leçons d'un discours épigrammatique traditionnel : il accorde au contraire ce discours aux normes de sa propre entreprise poétique, se plaçant ainsi davantage dans un rapport d'*aemulatio* que d'*imitatio*[68]. Il en résulte une position esthétique et poétique nouvelle par laquelle l'obscénité est licite, mais soumise à l'obscurité fondamentale de l'épigramme énigmatique.

Que nous acceptions ou non l'anagramme *alium tenens* = *sine mentula* comme intentionnelle, la dissimulation de l'obscénité dans *Aenig*. 94 doit plus généralement être observée à travers d'autres questionnements littéraires, moraux ou ludiques. L'étude de l'épigramme latine des IV^{e}, V^{e} et VI^{e} siècles permet de constater que la norme de franche grossièreté observable chez Catulle, Martial ou l'auteur des *Priapées* y est fortement atténuée. Évidemment, les épigrammatistes ouvertement

[67] Le Cornelius de I, 35, 3 n'est pas identifiable. Dans la mesure où le nom de la *gens Cornelia* est connoté par la *dignitas* et la *grauitas* romaines, on peut supposer que Martial a créé ici un personnage fictif dont le nom est choisi à dessein pour sa portée symbolique. Sur les différents usages du nom propre notoire chez Martial, voir VALLAT (2008).

[68] Sur les rapports d'*imitatio* et d'*aemulatio* régissant la composition littéraire antique, voir REIFF (1959) ; Quint. *Inst*. X, 2.

chrétiens (à l'exception, peut-être, d'Ennode de Pavie[69]) sont toujours très chastes ; mais le langage d'Ausone, de Claudien, des auteurs des *Epigrammata Bobiensia* et des poètes tardifs de l'*Anthologia Latina* (dont l'auteur anonyme de *AL* 78-188 ShB[70] et Luxorius) est aussi étonnamment pudique[71]. Ainsi Ausone, sans rejeter les thématiques sexuelles, n'emploie pas les mots *mentula*, *cunnus*, *culus*, *pedicare*, *futuere* ou *irrumare* dans ses pièces courtes et leur préfère généralement les métaphores et euphémismes. « It is (…) interesting to speculate on why he so rarely uses the primary obscenities, and the reason presumably is a mixture of the literary taste of the times, personal preference and, perhaps, a more restrictive moral climate[72] ». Une réflexion similaire pourrait s'appliquer à Symposius, même s'il est particulièrement difficile de définir dans quel environnement moral celui-ci évolue : juger de l'influence chrétienne sur ce sujet, notamment, reste spéculatif. Toutefois, bien que nous ne connaissions pas avec précision le contexte de réception des *Aenigmata*, nous pouvons affirmer sans grand risque qu'il y existe toujours des critères de décence face auxquels un poème scabreux se doit de se prémunir. Sur ce point, l'une des formes de défense traditionnelle est le recours à la préface apologique. Cependant, nous avons vu que la *Praefatio* de Symposius, bien qu'elle réutilise le contexte des Saturnales qui, chez Martial, est prétexte à l'obscénité, n'a pas cette dernière pour objet : le poète s'excuse plutôt pour sa composition prétendument rapide[73]. Or, si la défense de Symposius face aux potentielles accusations d'indécence n'est pas ouvertement formulée, elle n'est pas pour autant absente et transparait sous une forme ludique. En effet, la mise en place d'un double niveau de lecture permet de contourner toute critique en incriminant la mauvaise interprétation du lectorat plutôt que le poète lui-même. L'ambivalence paradoxale d'*Aenig*. 94 peut être analysée, quoique dans des modalités techniques plus complexes, comme un mécanisme que l'on connaîtra ensuite dans les énigmes de l'*Exeter Book* : « the obscene riddles of the Exeter Book display this mode to perfection, for they deliberately admit of two incompatible readings, one of them "clean" and one of them "dirty". The playfulness of the obscene riddle resides precisely in the way that it pulls the audience towards a "dirty" solution that can then be denied by the "clean" riddler[74] ». Ce principe est encore largement

[69] Voir par exemple *Carm*. II, 97, franchement obscène, avec MONDIN (2020), p. 41, n. 50. Néanmoins il semble que les poèmes profanes d'Ennode n'aient pas été écrits pour une large publication, mais pour un cercle de *familiares* avertis : voir URLACHER-BECHT (2013).

[70] Sur l'attribution de *AL* 78-188 ShB à un auteur unique, voir KAY (2006), pp. 1-5.

[71] Chez Luxorius, on trouve toutefois les termes *cunnus* et *futuere* dans *AL* 292 ; 297 ; 312 ; 363 ShB. Sur l'expression de l'érotisme dans l'épigramme latine tardive, voir MONDIN (2020).

[72] KAY (2001), p. 19. Selon VALLAT (2017), p. 487, cette relative pudeur d'Ausone pourrait tenir d'un exemple plus juvénalien que martialien.

[73] Cf. II.A.1.d. Comparer l'invocation des Saturnales dans Mart. XI, 2, en ouverture du livre le plus obscène du poète.

[74] NILES (2006), p. 202. Au sein des énigmes anglo-saxonnes de l'*Exeter Book*, on trouve des *double-entendres* obscènes dans les poèmes 23 ; 35 ; 42 ; 52 ; 59 ; 60 de l'édition Williamson. On consultera en particulier le poème 23 (sur l'oignon) mêlant à une énigme de tradition symposienne (*Aenig*. 44, *Cepa*) un double-sens sexuel. Voir WILLIAMSON (1977), pp. 82 ; 209-211.

attesté dans les devinettes populaires actuelles : « sûr d'une solution aussi innocente que plausible qui le disculpera, le Sphinx peut, sans crainte, proposer une description obscène du genre : *j'ai tiré ma petite affaire de mes braies, je la fourre dans un trou poilu, puis je la retire, le bout tout mouillé* (la pipe)[75] ». Dans *Aenig*. 94, la solution donnée par le *lemma* représente une inébranlable caution morale, et si, dans un deuxième temps, les différents indices observés permettent le décryptage du jeu de lettres, l'interprétation obscène de l'énigme sera toujours, en dernier lieu, imputable au *lector*.

Notre analyse permet de justifier les différentes singularités du poème 94. Le caractère exceptionnel du *lemma*, l'apparente inutilité du vers 1, la résolution du paradoxe par deux objets distincts et la logique relativement lâche de la pointe contribuent en réalité à construire le second niveau de lecture de l'énigme. Loin de se résumer à une devinette maladroite et difficilement soluble, *Luscus alium tenens* s'avère une pièce composée avec minutie en vue de faire écho à un précédent épigrammatique prestigieux et d'introduire sans risque la plus franche obscénité. Symposius fait plus que s'intégrer à la tradition de Martial : il se la réapproprie et la soumet à son propre univers poétique.

[75] HESBOIS (1988), p. 158.

II.B.8. *Technopaignia* et énigmes : préambule

Les énigmes 31, 94 et 96 ont dessiné un usage particulier de l'adresse à la deuxième personne : celle-ci visait à impliquer le *lector* dans une interaction ludique concrète. Plus spécifiquement, le vers 94, 1 (*cernere iam fas est quod uix tibi credere fas est*) invitait le lectorat à scruter visuellement le détail du texte en vue d'y trouver un jeu littéral. Cette pratique, que nous retrouverons ailleurs dans les *Aenigmata*, n'est pourtant pas une innovation de Symposius. Depuis une vingtaine d'années, la critique a renouvelé son attention sur la recherche d'acrostiches, télésticheset autres alignements littéraux dans les textes poétiques grecs et latins[1]. Or il a souvent été défendu que ces divers procédés, regroupés aujourd'hui sous le nom de *technopaignia*[2], pouvaient être signalés au lectorat par le même genre d'indication latente. Citons-en un exemple tiré des *Phénomènes* d'Aratos, généralement accepté par la critique (*Ph*. 778-787)[3] :

σκέπτεο δέ πρῶτον κεράων ἑκάτερθε σελήνην.
ἄλλοτε γάρ τ᾽ ἄλλῃ μιν ἐπιγράφει ἔσπερος αἴγλῃ,
ἄλλοτε δ᾽ ἀλλοῖαι μορφαὶ κερόωσι σελήνην
εὐθὺς ἀεξομένην, αἱ μὲν τρίτῃ, αἱ δὲ τετάρτῃ:
τάων καὶ πεπὶ μηνὸς ἐφεσταότος κε πύθοιο.
Λεπτὴ μὲν καθαρή τε περὶ τρίτον ἦμαρ ἐοῦσα
εὔδιός κ᾽ εἴη, λεπτὴ δὲ καὶ εὖ μάλ᾽ ἐρευθὴς
πνευματίη· παχίων δὲ καὶ ἀμβλείῃσι κεραίαις
τέτρατον ἐκ τριτάτοιο φόως ἀμενηνὸν ἔχουσα
ῆ νότῳ ἄμβλυνται ἢ ὕδατος ἐγγὺς ἐόντος.

Observe en premier lieu la lune sur ses bords, de chaque côté. Car chaque soir la peint d'un éclat différent. Chaque fois des formes différentes dessinent les arcs de la lune, dès qu'elle commence à croître, tantôt au troisième jour, tantôt au quatrième. Et ces formes peuvent t'instruire sur le mois qui

[1] La recherche d'acrostiches latins, souvent considérée comme hasardeuse et puérile, est longtemps restée marginale. Le mépris de Hilberg (1899) pour les thèses de Simon (1899) a très tôt contribué à définir cette perception des choses. Dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, quelques trouvailles significatives, en particulier chez Aratos et Virgile, amorcent un renouveau de ce type d'études : voir notamment Morgan (1993) ; Fowler (1983) ; Levitan (1979) ; Brown (1963), pp. 96-114 ; Jacques (1960). La recherche sur le sujet est aujourd'hui abondante, mais on peut déplorer, pour l'heure, l'absence d'une étude monographique de référence. Citons, entre autres, les articles d'Adkin (2021) (2017) (2016) (2015) (2015b) (2015c) (2014) ; Crotto (2021) ; Wheeler (2021) ; Hejduk (2020) (2018) ; Mitchell (2020) ; Kwapisz (2019) ; Laurent (2019) (2018) (2016) (2015) (2015b) (2014) ; Rick (2019) ; Robinson (2019) (2019b) ; Kronenberg (2018) (2018b) (2017) ; Steinrück (2018) ; Kersten (2017) (2013) ; McPhee (2017) ; Castelletti & Siegenthaler (2016) ; Fusi (2016) ; Katz (2016) (2013) (2007) ; Castelletti (2015) (2014) (2012) (2012a) (2008) ; Giusti (2015) ; Hanses (2014) ; Fabiszewski (2014) ; Colborn (2013) ; Cusset (2013) ; Danielewicz (2013) (2005) ; Hilton (2013) ; Sullivan (2013) ; Luz (2010), pp. 1-77 ; Somerville (2010) ; Stewart (2010) ; Korenjak (2009) ; Gore & Kershaw (2008) ; Grishin (2008) ; Hurka (2006) ; La Barbera (2006) ; Feeney & Nelis (2005) ; Damschen (2004) ; Clauss (1997) ; Courtney (1990).

[2] Ausone forge le mot *Technopaegnion* pour désigner l'une de ses œuvres (XXV, 1 Green), dont nous avons déjà parlé. Il n'est alors nullement question d'acrostiches. Ce n'est qu'à partir du XVI^e^ ou XVII^e^ siècle qu'on emploie ce terme pour désigner différents types de *carmina figurata* : voir Pappas (2013), p. 199, n. 1. Aujourd'hui, on appelle *technopaignia* divers jeux littéraux antiques : acrostiches, télésticheset, mésostiches, *carmina figurata*, mais aussi anagrammes, lipogrammes, palindromes, etc. : voir Luz (2010).

[3] Voir Hanses (2014), pp. 610-611 ; Somerville (2010), p. 204 ; Feeney & Nelis (2005), p. 645. Contre ce genre d'interprétation, voir Laurent (2018), [p. 5] ; cf. II.C.1.b.

commence. Fine et limpide au troisième jour, elle est signe de beau temps ; fine et bien rouge, elle est venteuse. Plus épaisse, avec des bords flous, du troisième jour au quatrième, et répandant une lumière affaiblie, c'est le Notos qui la rend floue, ou l'approche de la pluie. [Trad. Jean Martin]

Aratos a disposé aux vers 783-787 ce qu'on nomme aujourd'hui un « acrostiche-gamma », procédé où le mot vertical reprend (parfois avec variation) le premier mot du texte horizontal[4]. Ce mot est ici λεπτὴ (« fine »), qui apparaît aussi au vers 784. Toutefois le passage qui nous intéresse se trouve un peu plus haut, au vers 778. Dans la narration didactique du poème astronomique d'Aratos, l'injonction σκέπτεο δέ πρῶτον κεράων ἑκάτερθε σελήνην demande au lectorat de regarder concrètement la lune dans le ciel ; mais simultanément, sur le plan textuel, la séquence σκέπτεο δέ πρῶτον κεράων lui demande implicitement de « regarder d'abord les bords », c'est-à-dire les lettres initiales de chaque vers, en vue de repérer l'acrostiche disposé un peu plus bas. Aratos tiendrait donc ici un double discours. Le même genre de jeu a notamment été perçu chez Virgile[5] : par exemple, en *G*. I, 425, l'instruction *respicies* (« tu regarderas en arrière ») indiquerait l'acrostiche syllabique *MA-VE-PV* disposé à l'envers (pour *PVblius VErgilius MAro*) aux vers 429-433[6]. Il en va de même chez Valerius Flaccus, où l'injonction *respicias* (IV, 184, « regarde en arrière ») semble signaler rétrospectivement l'acrostiche *LANIABOR* (vv. 177-184)[7]. S'adresser implicitement au *lector* pour lui indiquer un élément à regarder dans le texte serait donc une pratique antérieure à Symposius.

Un acrostiche, en lui-même, n'est pas une énigme : tout cryptique qu'il puisse être, il n'est que l'agencement particulier d'un mot dans l'espace du texte. Or faire référence à un acrostiche par le biais d'un double discours est un mécanisme qui nous semble proprement énigmatique, puisque la compréhension de ce double discours nécessite un changement de plan logique de la part du *lector* : celui-ci doit dissocier le sens strict du texte des éléments qui le composent (à savoir les lettres) ou le contiennent (les pages ; le livre). Il s'agit donc d'un jeu métalinguistique – ou plus largement « métatextuel », si nous considérons que le jeu ne porte pas nécessairement sur les éléments du langage, mais sur leur support matériel. Ce type de réflexion est à différencier d'un autre jeu visuel que l'on associe parfois à l'énigme : celui du *carmen figuratum* où la forme dessinée par le texte du

[4] On trouve d'autres exemples littéraires de ce type particulier d'acrostiche dans Hor. *Carm*. I, 18, 11-15, où l'on lit *discernunt* horizontalement et *disce* verticalement ; Apul. *Met*. IV, 33, 1, où l'on lit *montis* horizontalement et *mons* verticalement. Voir respectivement MORGAN (1993) ; GORE & KERSHAW (2008). Cette pratique est surtout attestée dans l'épigraphie, notamment funéraire : voir COURTNEY (1990), pp. 10-11. Enfin, l'acrostiche-gamma représente une norme dans les oracles sibyllins, comme l'indique Cic. *Diu*. II, 110-112 : cf. II.B.14.

[5] Voir récemment ADKIN (2021), pp. 133-136.

[6] Cet acrostiche syllabique a été repéré par BROWN (1963), pp. 96-114, mais le rôle indicateur de *respicies* n'a pas été relevé avant FEENEY & NELIS (2005), p. 435, n. 8. Voir plus récemment DANIELEWICZ (2013) ; SOMERVILLE (2010).

[7] Sur cet acrostiche et sa signification dans le passage de Valerius Flaccus, voir CASTELLETTI (2014), pp. 56-58.

poème montre l'objet dont il parle[8]. On lit ainsi dans l'épigramme *AP* XV, 26, attribuée à Dosiadas (époque impériale ?)[9] :

Εἰμάρσενός με στήτας
πόσις, μέροψ δίσαβος,
τεῦξ᾽, οὐ σποδεύνας ἶνις ἐμπούσας, μόρος
Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
Χρύσας δ᾽ ἀίτας, ἅμος ἐψάνδρα
τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
ὃν ὠπάτωρ δίσευνος
μόρησε ματρόρριπτος.
ἐμὸν δὲ τεῦγμ᾽ ἀθρήσας
Θεοκρίτοιο κτάντας,
τριεσπέροιο καύστας,
θώυξεν αἰν᾽ ἰύξας·
χάλεψε γάρ νιν ἰῷ
σύργαστρος ἐκδυγήρας·
τὸν δ᾽ αἰλινεῦντ᾽ ἐν ἀμφικλύστῳ
Πανός τε ματρὸς εὐνέτας φὼρ
δίζῳος, ἶνίς τ᾽ ἀνδροβρῶτος Ἰλιορραιστᾶν
ἦρ᾽ ἀρδίων ἐς Τευκρίδ᾽ ἄγαγον τρίπορθητον[10].

L'époux de la femme en homme habillée, le mortel aux deux jeunesses me fit : non le fils d'Empousa, étendu sur la cendre et mort par le bouvier troyen, ce fils de chienne : mais de Chrysa l'aimé, quand Cuit-les-hommes brisa le gardien aux membres de bronze, qu'avait fabriqué Pas-de-père, Double-lit, Jeté-par-sa-mère. Après avoir vu ma facture, le meurtrier de Juge-les-dieux qui brûla l'homme des trois soirs pousse un grand cri : de son venin l'a blessé la bête qui rampe et qui dépouille la vieillesse. Comme il gémit dans l'île entre deux flots, l'Époux – voleur – de la mère de Pan, l'être à deux vies, avec le fils du mangeur d'hommes le conduisent, voulant ses traits, perte d'Ilion, à Troie par trois fois ravagée ! [Trad. Buffière]

Les *carmina figurata* ne sont pas des énigmes *per se*, mais le contenu de celui-ci, comme celui du *Syrinx* du Pseudo-Théocrite[11], présente une réelle réflexion énigmatique. Le texte contient ainsi une somme de petites énigmes décrivant des personnages mythologiques par des périphrases obscures et allusives : il ne va pas sans rappeler le style énigmatique de l'*Alexandra* de Lycophron[12]. Plus important encore, nous pouvons identifier une question principale dans ce poème : celle de l'identité de son locuteur, selon l'interrogation implicite « qui suis-je » ou « qui parle », usuelle dans l'énigme antique.

[8] Sur les poèmes de ce type, conservés dans le livre XV de l'*Anthologie Palatine*, voir KWAPISZ (2013a) ; PAPPAS (2013).
[9] Considéré, un temps, comme un contemporain de Théocrite, Dosiadas est aujourd'hui daté plus tardivement. Une citation de Lucien (*Lex*. 25) établit un *terminus ante quem* autour de 150 de notre ère. Voir PAPPAS (2013), p. 206, n. 14.
[10] Le texte, qui présente plusieurs difficultés, est celui de l'édition de BUFFIÈRE (1970).
[11] *AP* XV, 21 ; voir PAPPAS (2013), pp. 204-206.
[12] Voir HOLLIS (2007), p. 283.

On remarque alors que cette question est résolue par la séparation graphique des vers en blocs d'unités métriques : cette disposition présente en effet un autel aux yeux du lectorat. Une fois les autres petites énigmes résolues, nous comprenons qu'il s'agit plus précisément de l'autel qui fut construit par Jason, mari de Médée (vv. 1-3), et que Philoctète regardait lorsqu'il fut mordu par un serpent (9-14)[13]. On pourrait donc penser que l'aspect visuel joue un rôle d'indice dans la résolution de l'énigme principale du poème. Cependant, contrairement à ce que nous avons montré chez Symposius, la mise en relation du signifié et du signifiant nous semble ici aller de soi, puisque l'effet de mise en page, en lui-même singulier, devait d'emblée être remarqué par le lectorat. Associer le locuteur du poème à un autel ne constituait alors plus vraiment une énigme.

Les prochains poèmes de Symposius que nous analyserons dévoileront différents *technopaignia* ; nous observerons comment ceux-ci s'inscrivent dans un jeu réellement énigmatique.

[13] Voir PAPPAS (2013), pp. 206-207.

II.B.9. *Aenig*. 95-100 : construire le monument de Tisias le rhéteur

[95] FVNAMBVLVS
Inter lucifluum caelum terrasque iacentes,
aera per medium docta meat arte uiator.
Semita sed breuis est, pedibus nec sufficit ipsis.

FUNAMBULE. Entre le ciel lumineux et l'étendue des terres, un passant, instruit d'un art savant, circule au milieu des airs. Mais le sentier est étroit et ne suffit pas à ses pieds.

[96] VERBA
Nunc mihi iam credas fieri quod posse negatur.
Octo tenes manibus, sed me monstrante magistro
sublatis septem reliqui tibi sex remanebunt.

MOTS. Maintenant, crois-moi : ce qu'on dit impossible se produit. Tu en tiens huit en mains ; mais en maître, je te montre qu'après en avoir soustrait sept, il t'en restera six autres.

[97] VMBRA
Insidias nullas uereor de fraude latenti ;
nam deus attribuit nobis haec munera formae,
quod me nemo mouet, nisi qui prius ipse mouetur.

OMBRE. Je ne crains nullement les pièges d'une tromperie cachée, car une divinité m'a gratifié de ces dispositions physiques : nul ne me déplace sans d'abord se déplacer lui-même.

[98] ECHO
Virgo modesta nimis legem bene seruo pudoris ;
ore procax non sum, nec sum temeraria lingua[1] ;
ultro nolo loqui, sed do responsa loquenti.

ECHO. Vierge trop modeste, j'observe bien la loi de la pudeur ; je ne suis ni hardie par ma bouche, ni téméraire par ma langue ; spontanément, je ne veux pas parler, mais je réponds à qui me parle.

[99] SOMNVS
Sponte mea ueniens, uarias ostendo figuras.
Fingo metus uanos nullo discrimine ueri,
sed me nemo uidet, nisi qui sua lumina claudit.

SOMMEIL. Venant spontanément, je fais voir des figures variées. Je forge de vaines craintes qu'on ne distingue pas du vrai ; mais personne ne me voit sans fermer ses yeux.

[100] MONVMENTVM
Nomen habens hominis post ultima fata relinquor.
Nomen inane manet, sed dulcis uita profugit.
Vita tamen superest morti post tempora uitae.

MONUMENT. Portant le nom d'un homme, on m'abandonne après les ultimes fatalités. Le nom, vide, demeure, mais la douce vie s'est enfuie. La vie, pourtant, survit à la mort au-delà de son temps.

Les six dernières énigmes du recueil, que nous nous proposons ici d'étudier en tant qu'ensemble, ne forment pas, a priori, une même série thématique. La délimitation de Leary répartit ces poèmes

[1] Nous reviendrons plus bas sur notre choix de la leçon *lingua* (e c K β w_a w_b), fondamentale dans notre analyse.

comme suit[2] : avec 95 (*Funambulus*) se clôt la séquence des personnages humains, commencée en 92 ; le groupe 96-99 trouve son unité autour de phénomènes immatériels (*Verba*, *Vmbra*, *Echo*, *Somnus*) ; 100 (*Monumentum*) est considéré à part, en tant que poème de clôture de l'ouvrage. Or nous allons montrer que ce découpage peut être transcendé : en effet, nous verrons qu'une même construction relie les poèmes 95 à 100.

Les commentateurs récents ont déjà discuté la double valeur du *Monumentum* du poème 100[3] : le terme, qui ne désigne pas seulement le monument funéraire mais tout ce qui a pour but d'entretenir la mémoire (Porph. *Hor*. *carm*. I, 2, 15 : *monumentum non sepulcrum tantum dicitur, sed omnia quidquid memoriam testantur*), peut ici, à travers sa position en fermeture du recueil, mettre en exergue la notion d'œuvre littéraire[4], rappelant ainsi la célèbre clôture du troisième livre des *Odes* d'Horace (*Carm*. III, 30, 1 : *exegi monumentum aere perennius*[5]). L'immortalité soulignée au vers 3 (*uita tamen superest morti post tempora uitae*) peut de cette manière autant renvoyer à celle de l'âme qu'à celle de l'œuvre, ou celle du poète à travers son œuvre, *topos* littéraire fréquent chez les auteurs latins et toujours attesté à l'époque tardive[6]. En ce sens, si le *monumentum* représente l'œuvre, le *nomen hominis* (100, 1) dont on clame la pérennité (100, 2) a évidemment été associé à celui de Symposius. Pour Leary, « it refers here to the *Aenigmata*, S.'s lasting *monumentum*, since literary works were commonly designated by the name of their authors[7] ». L'assimilation du *monumentum* à l'œuvre littéraire nous semble ici indéniablement valide, et celle du *nomen hominis* au nom de l'auteur en serait alors la conséquence la plus logique. Toutefois l'énigme 100 dissimule un mécanisme d'ordre métalinguistique qui, pour être pleinement compris, doit être interprété en fonction de la valeur première du *monumentum* : celle de monument funèbre. En effet, en lisant la série d'énigmes 95-100 à la lumière de certaines pratiques propres aux poèmes funéraires latins de tradition épigraphique, nous pourrons établir que Symposius a voulu ici ériger littéralement un *monumentum*, véritable stèle commémorative bien délimitée dans l'espace du texte et dans laquelle transparaît concrètement un *nomen hominis*. Il nous incombe à présent d'en cerner les modalités.

---

[2] Cf. I.B.2.

[3] Voir BERGASA & WOLFF (2016), p. 165 ; LEARY (2014), p. 246 ; VEYRARD-COSME (2011), p. 261 ; BERGAMIN (2005), pp. XXXIII ; 200-201 et (1994), pp. 56-57 ; PIZARRO SÁNCHEZ (1999), pp. 245-246 ; POLARA (1993), pp. 206-207.

[4] Voir aussi Var. *L*. VI, 49 : *monimenta, quae in sepulcris et ideo secundum uiam, quo praetereuntis admoneant et se fuisse et illos esse mortalis. Ab eo cetera quae scripta ac facta memoriae causa monimenta dicta*. Comparer l'usage de *monumentum* dans Catul. 95, 9 ; Cic. *Fam*. V, 12, 1 ; XIII, 28a, 2 ; Prop. III, 2, 17 ; Val. Max. VIII, 7, 4 ; *AL* 80 R = 68 ShB.

[5] Sur ce poème d'Horace, voir NISBET & RUDD (2004), pp. 364-378 ; WEST (2002), pp. 259-268. Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur les liens entre Hor. *Carm*. III, 30 et l'énigme du *Monumentum*.

[6] Voir notamment Enn. *Var*. 17-18 Vahlen ; Hor. *Carm*. III, 30 ; Prop. III, 1, 35-36 ; Ov. *Met*. XV, 871-879 ; *Pont*. III, 2, 29-32 ; *Trist*. III, 3, 71-80 ; Mart. VII, 44, 7-8 ; X, 2, 11-12 ; à l'époque tardive, voir *AL* 80 R = 68 ShB.

[7] LEARY (2014), p. 246 ; voir aussi p. 1.

Nous pourrions préalablement relever, dans la séquence 96-99, un contexte propice aussi bien au jeu métalinguistique qu'à la *latitatio*. En effet, l'énigme 96 repose sur un procédé de décompte des mots[8] ; par ailleurs, le vocabulaire de la *latitatio* est présent dans plusieurs poèmes (97, 1 *latenti* ; 99, 3 *me nemo uidet*) ; enfin, certains verbes à fonction déictique pourraient être lus comme autant de signaux destinés à focaliser l'attention visuelle du *lector* (96, 2 *me monstrante* ; 99, 1 *ostendo figuras*). C'est cependant par une instruction de lecture plus précise que Symposius va nous dévoiler son *technopaignion*.

La composition d'épitaphes littéraires et fictionnelles est récurrente dans plusieurs genres poétiques latins[9] – parmi lesquels, en particulier, l'élégie[10] et l'épigramme. Dans ces épitaphes, les poètes se réapproprient alors, avec une liberté variable, les pratiques et les habitudes issues de la tradition épigraphique. Ainsi Henriksén identifie chez Martial, parmi un certain nombre d'épigrammes à sujet plus largement funéraire, plusieurs poèmes conçus à la manière de vraies inscriptions, et dans lesquels apparaissent des caractéristiques de la tradition épigraphique : éléments de deixis (*hic iacet*, *hic situs est*, etc.), nom, statut et âge du défunt, informations biographiques sur celui-ci, usage de formules consacrées (*sit tibi terra leuis*, etc.), apostrophes au *lector* ou au *uiator*[11]. La première phase de délimitation du *monumentum* littéral de Symposius repose elle aussi sur un usage lié à la tradition épigraphique qui n'est toutefois pas évoqué dans la liste d'Henriksén.

L'étude des inscriptions latines commémoratives en vers atteste de la pratique de l'acrostiche[12]. Si, statistiquement, le procédé semble « très prisé des Africains[13] », la pratique n'en est pas moins répandue dans toute la Méditerranée occidentale[14], sans discontinuité entre les cultures païenne et chrétienne, et l'on peut vraisemblablement affirmer que Symposius en a eu connaissance,

[8] Cf. II.B.1.

[9] Voir WOLFF (2016).

[10] Voir Tib. I, 3, 55-56 ; III, 2, 29-30 ; Prop. II, 13, 35-36 ; IV, 7, 85-86 ; Ov. *Am*. II, 6, 61-62 ; *Fast*. III, 549-50 ; *Hér*. II, 147-148 ; VII, *Met*. II, 327-328, XIV, 443-444 ; 199-200 ; XIV, 130-131 ; XV, 183-184 ; *Trist*. III, 3, 73-76. Sur les liens entre les poètes élégiaques et la tradition épigraphique, voir HOUGHTON (2013) ; RAMSBY (2007).

[11] Voir HENRIKSÉN (2006), en particulier pp. 357-364, avec les épigrammes Mart. I, 116 ; VI, 28 ; 52 ; VII, 96 ; X, 53 ; 61 ; XI, 13 ; 69 ; 91.

[12] Voir SANDERS (1991), pp. 192-205, en particulier pp. 193-194, où l'auteur chiffre à quatre-vingt-six – en ajoutant quelques occurrences à la liste de BARBIERI (1975) – les acrostiches funéraires latins (païens ou chrétiens) à nous être parvenus. Citons notamment *CIL* II, 2314 ; V, 3216 (*CLE* 749) ; 6725 (*CLE* 795) ; 6723 (*CLE* 704) ; VI, 7946 (*CLE* 1557) ; 20674 (*CLE* 436) ; VIII, 152 (*CLE* 516) ; 251 (*CLE* 220) ; 7156 (*CLE* 512) ; 7604 (*CLE* 1613) ; 8567 (*CLE* 569) ; VIII, suppl. 12792 (CLE 1187) ; 16463 (CLE 514) ; 28082 (CLE 1967) ; X, 1338 (CLE 661) ; 1365 (CLE 747) ; XI 627 (*CLE* 513) ; XI, 1209 (*CLE* 1550B) ; XII, 944 (*CLE* 712) ; 1981 (*CLE* 438) ; *CLE* 301 ; 439 ; 669 ; 676 ; 725 ; 744 ; 796 ; 858 ; 1622 ; 1623 ; 1829 ; 2297. Parmi les acrostiches relevés par Bücheler dans les *CLE*, plusieurs sont en fait très tardifs (allant jusqu'au X^{e} siècle) : voir SANDERS, p. 195, n. 55. WOLFF (2000), pp. 106-107, estime à une soixantaine les acrostiches funéraires latins antiques conservés. Évidemment, la pratique latine de l'acrostiche épigraphique ne se limite pas aux inscriptions funéraires : voir par exemple *CIL* III, 77 ; *AE* 2016, 1834-1835, avec MAIRS (2013).

[13] HAMDOUNE (2011), pp. 25-26.

[14] Voir SANDERS (1991), pp. 198 : « l'acrostiche trouvé le plus au nord est de Lyon ». L'Europe continentale semble moins concernée par cette pratique.

indépendamment de sa localisation géographique. Les stèles conservées montrent qu'un acrostiche n'est pas toujours explicitement signalé par le texte de l'inscription[15]. L'inscription *CIL* VI, 7946 (*CLE* 1557) en est un bon exemple. Le *uiator* doit en effet y repérer de lui-même le nom lisible à travers les lettres marginales (ici *Marcus*) :

Musicus incanere docte cantare solebat
Acceptusque nimis multis magnifico ingenio
Receptus inter fautores prior
Celebri favore artem exponens suam
Vt quivis dederet aures suas mirifico ingenio
Super canentis carmine doctiloquo

Cependant il arrive aussi que l'acrostiche soit indiqué par des instructions de lecture invitant à découvrir le *nomen* dans les premières lettres de chaque vers : on attire alors explicitement l'attention du lectorat sur les *capita uersorum*, les *principiales litterae*, etc[16]. De telles indications sont occasionnellement données dans le *praescriptum* de la stèle (par exemple *CIL* IX, 4796 = *CLE* 437 : *is cuius per capita uersorum nomen declaratur*), mais elles sont plus généralement associées à la clôture du discours de l'épitaphe, imposant ainsi au lectorat une découverte rétrospective du *nomen*. Ces instructions rétrospectives peuvent être insérées soit dans un *subscriptum* (*CLE* 708 : *hic quiescit de qua superius legisti ; qui legis, reuertere per capita uersorum et inuenis proprium nomen*), soit dans la dernière ligne du texte versifié – que cet ultime vers soit interne ou externe à l'acrostiche. Observons ce dernier cas de figure à travers l'exemple de *CIL* VIII, 4681 (= *CLE* 511), où les lettres marginales font apparaître le nom *Clo. (= Clodius) Luella* :

[15] Voir WOLFF (2000), pp. 106-107 : « l'auteur d'un acrostiche ne se croit pas toujours obligé d'attirer l'attention sur la présence du nom-acrostiche, et si rien n'indique dans la disposition matérielle le caractère particulier du poème, celui-ci peut nous échapper. (…) Parfois on indique ou souligne la présence de l'acrostiche avec des initiales marquées au rouge, bien dégagées des lettres suivantes (*CLE* 1814), ou en capitales plus grandes (*CLE* 514 et *CLE* 1187) ».

[16] *CIL* III, 6306 (*CLE* 273) : *ut tamen et lector nomen cog[nosce]re possis, / singulae declarant exordia l[ini]ae primae* ; *CIL* V, 6731 (*CLE* 748) : *nomina sanctarum, lector, si forte requiris, / ex omni uersu te littera prima docebit* ; *CIL* VI, 10627 (*CLE* 109) : *[n]omen si queris, iunge u[ersum exordia]* ; *CIL* VIII, 2005 (*CLE* 1615) : *[c]apita uersoru[m du]m lego* ; *CIL* XII 631 (CLE 696) : *nomen dulce, lector, si forte defunctae requires, / a capite per litteras deorsum pellegendo cognoscis* ; *CIL* XII, 2660 (*CLE* 1366) : *[c]iuis qui fuerit simul et quo nomine dict[us], / [uer]sibus in primis ordine pro[dit apex]* ; *CIL* XIV 2224b (*CLE* 745) : *iam si queris nomen capita uersorum require* ; *CLE* 108 : *attonitus capita nunc uersorum inspice, / titulum merentis oro perlegas libens : / agnosces nomen coniugis gratae meae* ; *CLE* 797 : *si uis scire nomen, principiales litteras iunge* ; *CLE* 1814 : *ut signum imuenias, quod erat dum uita maneret, / selige litterulas primas e uersibus octo* ; *CLE* 1830 : *si a capit[e] explores, ingenium nomenque probabis* ; *CLE* 1968 : *si scire uis, lector, qui pausat, ca[pita] uersorum require* ; *AE* 1925, 41 : *ut tamen agnoscas quis hac requiescat in urna, / summatim uersus considera sed capitatim* ; *AE* 1975, 00136 : *incipe tu a capite : signus meus litte[ra prima]* ; *AL* 120 R (109 ShB) : *monstrant uersus primordia nomen* (bien qu'il soit conservé dans l'anthologie poétique du *Salmasianus*, ce dernier poème semble avoir une origine épigraphique : voir KAY (2006), p. 179).

Colum(en) moru(m) ac pie(tatis)
Laud(ibus) ac titulis ornatus u(ixit) hon(este)
Omnibus hic carus fuerat felic(iter) a(nnos)
L minus uno gessit studios(e) et
Usus (h)on(oribus) ordinis est adque uiru(m) u(ir)
Egr(egius) fl(amen), patriae p(ius) admod(erator)
Largus munidator (a)ed(is) sator ing(enio) suo[pte]
Lenaei Pat(ris) cultor fel(ixque) sac(erdos)
Addidit hic decus ac nomen suae Claudiae genti.
Inspicies, lec(tor), primordia uersiculorum.

Le dernier vers de l'inscription, dont le *i* initial est externe à l'acrostiche, demande au *lector* de regarder rétrospectivement les *primordia uersiculorum*, « commencements des vers ». On renvoie donc directement le *lector* aux lettres qui composent le texte. Selon notre terminologie, l'indication n'est pas métalinguistique, puisqu'elle fait explicitement référence aux éléments grammaticaux, sans double-sens possible. Toutefois nous allons voir comment Symposius transpose ce type d'instruction à un degré latent.

L'énigme *Monumentum* instaure une certaine emphase autour du mot *nomen* (vv. 1-2 : *nomen habens hominis…* / *nomen inane manet*). Or le vers 100, 1 peut être lu comme une directive donnée au *lector* afin de révéler ce *nomen*. En effet, alors que les acrostiches épigraphiques sont fréquemment signalés par un renvoi explicite aux *primordia* (ou équivalents), on trouve ici une référence aux *ultima*. La séquence *post ultima… relinquor* pourrait, dans une acception métalinguistique, être interprétée comme le signalement non d'un acrostiche, mais bien d'un télestiche (« portant le nom d'un homme, je suis abandonné après les dernières [lettres] »). Si nous supposons que Symposius, conformément aux habitudes de l'épigraphie funéraire, a conçu ce signal comme une instruction de lecture rétrospective, il nous faut alors chercher le *nomen hominis* dans les lettres finales des hexamètres précédant l'énigme du *Monumentum*. Nous observerons d'abord les six vers formant les poèmes 98-99 :

(*ECHO* – 98, 1) Virgo modesta nimis legem bene seruo pudori **S**
ore procax non sum, nec sum temeraria lingu **A**
ultro nolo loqui, sed do responsa loquent **I**
(*SOMNUS* – 99, 1) Sponte mea ueniens, uarias ostendo figura **S**
Fingo metus uanos nullo discrimine uer **I**
sed me nemo uidet, nisi qui sua lumina claudi **T**

Une lecture conventionnelle du télestiche (c'est-à-dire de haut en bas, partant de 98, 1 jusqu'à 99, 3) ne fait pas apparaître de *nomen* satisfaisant : nous lirions ainsi SAISIT, difficilement assimilable à un nom connu. Toutefois, si nous choisissons, dans cette lecture rétrospective, de considérer le télestiche à rebours (c'est-à-dire en prenant pour point de départ 99, 3), nous observons la séquence TISIAS, qui nous semble bien plus digne d'intérêt. Tisias est en effet un nom attesté à travers divers témoignages

littéraires (voir entre autres Hér. VI, 133 ; Thuc. V, 84) ; mais le nom désigne aussi, plus particulièrement, un célèbre orateur sicilien, tenu pour l'un des premiers à avoir théorisé l'art de la rhétorique (*infra*). Nous pouvons alors défendre que le message vertical ne se limite pas au seul nom Tisias ; en effet, il est possible de préciser l'identité du personnage en observant la continuation du téléstiche dans les énigmes 96-97. Nous y lisons, toujours à rebours, la séquence REITOR :

(*VERBA* – 96, 1) Nunc mihi iam credas fieri quod posse negatu **R**
Octo tenes manibus, sed me monstrante magistr **O**
sublatis septem reliqui tibi sex remanebun **T**
(*VMBRA* – 97, 1) Insidias nullas uereor de fraude latent **I**
nam deus attribuit nobis haec munera forma **E**
quod me nemo mouet, nisi qui prius ipse mouetu **R**

Couplée à *Tisias*, la forme *reitor* ne pourrait alors offrir qu'une seule interprétation satisfaisante : celle d'une graphie particulière du mot *rhetor*, qu'il nous faudra discuter. Le message marginal ne semble ensuite pas s'étendre au-delà de 96, 1 : si nous tentons d'en continuer la lecture – toujours à rebours – dans les énigmes 95 et suivantes, nous lisons SRSTATTMM (…), séquence difficilement pertinente. Le téléstiche que nous proposons de relever ici se dévoile donc de 99, 3 à 96, 1 et laisse apparaître le nom *Tisias reitor*. Bien sûr, l'identification d'un tel *technopaignion* et la révélation d'un nom relativement inattendu ne vont pas sans soulever une légitime suspicion et quelques interrogations. La possibilité que la séquence *Tisias reitor* résulte en réalité d'un assemblage accidentel de lettres n'est pas encore à exclure et il nous faudra donc défendre davantage le caractère intentionnel du procédé. Pour cela, nous tenterons de répondre aux différents paramètres ainsi résumés par Castelletti : « while critics can always argue for chance, if the word fits the context of the passage and is supported by clues left by the poet himself to attract the reader's attention, and if intertextual analysis reveals a poetic tradition, we may assume that the author has composed an intentional acrostic[17] ». Parallèlement, la forme même du message se doit d'être non seulement mise à l'épreuve des différentes leçons des manuscrits, mais aussi justifiée (la graphie *reitor* ne connaissant aucune autre attestation). Ensuite, les modalités de la disposition du téléstiche (sens de lecture à rebours, répartition sur quatre poèmes successifs) nécessitent aussi une discussion. Enfin, la visée d'une telle allusion à un rhéteur nommé Tisias, tout comme l'identité précise de celui-ci, reste à définir. Certains de ces questionnements ne trouveront de réponses définitives qu'à travers la mise en parallèle d'autres *technopaignia* similaires, observables ailleurs dans le recueil ; notre argumentation nécessitera d'en anticiper parfois l'analyse[18].

[17] CASTELLETTI (2012), p. 93. Sur le scepticisme entourant les découvertes d'acrostiches et autres *technopaignia* dans les textes antiques, voir KATZ (2013). Sur les limites des critères habituellement invoqués pour justifier un acrostiche, voir l'intéressante discussion théorique de LAURENT (2014) ; cf. II.C.1.b.

[18] Le problème de la graphie *reitor* ainsi que celui du sens de lecture du téléstiche connaissent des équivalents dans les *technopaignia* des énigmes 1 et 13-17 ; nous ne ferons, dans le présent chapitre, qu'en évoquer les points les plus fondamentaux, pour y revenir plus précisément dans des analyses dédiées : cf. II.B.11 ; II.B.14.

II.B.9.a. *Le téléstiche en contexte : structure et cohérence du monumentum*

Outre l'instruction métalinguistique précédemment relevée (*nomen habens… post ultima… relinquor*), plusieurs indices nous permettent de confirmer le caractère non-accidentel du téléstiche. Tout d'abord, le fait que le nom *Tisias reitor* soit donné au nominatif correspond à la pratique générale des acrostiches funéraires [19]. La longueur du téléstiche (douze lettres) doit aussi être notée : en comparaison, les plus longs acrostiches repérés au sein de la littérature latine classique n'excèdent pas huit lettres[20]. Par ailleurs, l'harmonieuse disposition de ce long *technopaignion* dans l'espace du texte semble témoigner d'une construction bien réfléchie et planifiée par l'auteur : nous y observons en effet une parfaite symétrie entre deux mots de six lettres, chacun étant réparti également sur deux tristiques. Enfin, percevoir ici l'élaboration du monument funèbre d'un rhéteur n'est pas sans résonnance avec le propos général de la séquence 96-99. Ces quatre énigmes forment pour Leary une unique série thématique : celle des phénomènes immatériels. La structure interne de la section laisse toutefois transparaître un jeu de connexions thématiques[21] plus subtil. Nous proposons d'identifier ici deux sous-groupes entremêlés :

- le premier de ces sous-groupes inclut les poèmes 96 et 98 et renvoie à la thématique du langage et de la parole. L'énigme 96 (*Verba*) rend le *lector* attentif aux mots constituant le discours. En 98, beaucoup d'importance est accordée à la parole de l'écho (ou d'Echo), soulignée lexicalement par les termes *ore*, *lingua*, *loqui*, *do responsa loquenti*. En identifiant une connexion thématique entre les énigmes 96 et 98, nous rejoignons donc Leary qui observait déjà une paire « naturelle » entre les *lemmata Verba* et *Echo*[22]. En ce sens, la séquence *me… magistro* lisible en 96, 2 peut renvoyer indirectement au maître de grammaire ou de rhétorique (*OLD* 8a : « a teacher of rhetoric, grammar, law, etc. ») et ainsi entrer en résonnance avec le terme *reitor* présent dans le téléstiche.
- le second sous-groupe inclut les poèmes 97 et 99. Leur trait commun est d'anticiper le propos mortuaire de 100 : certains commentateurs y avaient d'ailleurs déjà perçu une tonalité élégiaque, voire morbide[23]. En effet, bien que le poème 97 décrive *stricto sensu* une ombre, il peut aussi, par son *titulus* (*Vmbra*), suggérer un fantôme (*OLD* 7a, « the disembodied form of a dead person, ghost, shade » : les attestations sont nombreuses en contexte sépulcral[24]). Le poème 99, quant à lui, exploite le rapport existant entre sommeil et trépas : l'expression

[19] Voir WOLFF (2000), p. 107.
[20] Voir l'acrostiche *LANIABOR* chez V. Fl. IV, 177-184, avec ADKIN (2017), CASTELLETTI (2014), p. 57, n. 24 et HILBERG (1899), pp. 269-270. Hilberg recense également les acrostiches *DICTAEIS* chez Claud. 20, 434 sq. et *PETIIQVE* chez Ven. Fort. *Vit. S. Mart.* 2, 139 sq., qu'il qualifie d'accidentels.
[21] Sur les connexions autres que thématiques – notamment lexicales ou structurelles – reliant les poèmes 96 à 99, voir LEARY (2014), pp. 25-26 ainsi que son commentaire de chaque énigme *ad loc*.
[22] Voir LEARY (2014), p. 240.
[23] Voir SEBO (2013), p. 188, n. 13 ; PIZARRO SÁNCHEZ (1999), pp. 244-245 ; PAVLOVSKIS (1988), p. 225.
[24] Voir notamment *AE* 2006, 473 ; *CIL* II-7, 749 ; III, 3241 (*CLE* 1208) ; 14850 (*CLE* 1950) ; V, 6714 (*CLE* 391) ; VI, 1951 (*CLE* 1256) ; 6182 (*CLE* 1150) ; 7886 (*CLE* 1143) ; 10078 (*CLE* 399) ; 10098 (*CLE* 1110) ; 12087 (*CLE* 611) ; 13528 (*CLE* 1559) ; 18579 (*CLE* 1039) ; 21846 (*CLE* 1165) ; 25084 (*CLE* 564) ; 25871 (*CLE* 1219) ; 30104 (*CLE* 197) ; 32311 (*CLE* 53) ; 35126 (*CLE* 2155) ; VII, 250 (*CLE* 395) ; VIII, 696 (*CLE* 523) ; IX, 3071 (*CLE* 1212) ; 5785 (*CLE* 1174) ; X, 1309 (*CLE* 394) ; 2487 ; 8131 (*CLE* 428) ; 8249 ; XI, 3771 (*CLE* 430) ; 4431 (*CLE* 1844) ; 5357 (*CLE* 1098) ; XII, 5275 (*CLE* 1467) ; XII, 1568 (*CLE* 1956) ; 2104 (*CLE* 1278) ; XIV, 510 (*CLE* 1186) ; 2298 (*CLE* 990) ; 3940 (*CLE* 1214).

lumina claudit (99, 3) est une tournure poétique régulièrement utilisée pour évoquer la mort[25]. Parallèlement, Bergamin relève que le *somnus* est souvent perçu comme *imago mortis*[26], notamment par Cicéron (*Tusc*. I, 92 : *habes somnum imaginem mortis*), Ovide (*Am*. II, 9, 41 : *quid est somnus gelidae nisi mortis imago*), Paulin de Nole (*Carm*. 31, 235-236 : *dormio corporeae sopitus imagine mortis, / excitor a somno sicut ab interitu*) ; on pourrait rajouter l'*Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti Philosophi* (53 : *[Hadr.] quid est somnus ? [Epict.] Mortis imago*).

C'est donc avec une certaine symétrie que s'entremêlent les deux sous-groupes thématiques identifiés : celui de la parole (96 ; 98) y alterne avec celui de la mort (97 ; 99). Tous deux sont en parfaite adéquation avec l'idée de l'élaboration du monument funèbre d'un rhéteur. On peut en effet considérer qu'à travers l'allusion à ces deux thèmes, la séquence 96-99 reproduit implicitement deux des fonctions d'un poème funéraire épigraphique : elle commémore l'activité professionnelle du défunt[27] et évoque sa mort. Ces deux fonctions sont d'ailleurs bien présentes dans de nombreux *carmina epigraphica* dédiés aux spécialistes du langage (grammairiens, rhéteurs, orateurs)[28]. On peut par exemple lire dans le bref poème *CIL* XIII, 1393 (*CLE* 481) : *artis grammatices doctor morumque magister / Blaesianus Biturix, Musarum semper amator, / hic iacet aeterno deuinctus membra sopore*[29].

La séquence 96-99 construit donc une sorte de stèle funéraire latente. Cependant l'étude thématique et structurelle du passage peut être poussée encore plus loin. Comme nous l'avons vu, l'énigme 100 participe aussi à l'élaboration de l'ensemble : à la manière de l'ultime vers d'une pierre tombale, ou de son *subscriptum*, elle indique la présence du *nomen*. Ce poème a donc une fonction conclusive en regard de notre stèle latente. Or il est parallèlement possible d'attribuer à l'épigramme 95 une fonction introductive, inspirée elle aussi par la pratique épigraphique. En effet, les inscriptions funéraires latines commencent souvent par une adresse au *uiator* arrêté dans son cheminement[30]. L'association entre *monumentum* et *uiator* est quasi proverbiale : dans l'*Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti Philosophi*

[25] Voir Verg. *A.* X, 745-746 ; Ov. *Met*. III, 503 ; Mart. X, 63, 5-6 ; dans un registre d'épigraphie funéraire, *CIL* VI, 27852 (*CLE* 1225).
[26] Voir BERGAMIN (2005), pp. 199-200.
[27] Sur l'insertion d'éléments biographiques dans une épitaphe, voir LASSÈRE (2011), pp. 323-335 ; le métier du défunt est l'un des éléments fréquemment évoqués.
[28] Voir CUGUSI (1996), pp. 120-164, avec les inscriptions *CIL* IV, 8562 ; V, 5278 (*CLE* 1274) ; VI, 8012 (*CLE* 134) ; 9241 (*CLE* 425) ; 9446 (*CLE* 1343) ; 9447 (*CLE* 1012) ; 9449 (*CLE* 994) ; 33866 (*CLE* 1955) ; 33904 (*CLE* 1251) ; VIII, 3506 (*CLE* 1236) ; 12159 ; 26670 (*CLE* 1962) ; 26672 (*CLE* 107) ; X, 3969 (*CLE* 91) ; XIII, 1393 (*CLE* 481) ; *CLE* 1411-1412 ; 1963-1964. Voir aussi WOLFF (2000), pp. 83-84.
[29] « Blaesianus de Bituricum, docteur dans l'art de la grammaire, toujours l'ami des Muses, repose ici, les membres liés par un sommeil éternel ».
[30] Voir WOLFF (2000), pp. 45-53 ; VALETTE-CAGNAC (1997), pp. 75-82 ; LATTIMORE (1962), pp. 126 ; 235-237 ; 256-258. On trouve le terme *uiator* dans le vers initial des poèmes suivants : *CIL* I, 1431 (*CLE* 119) ; II, 59 (*CLE* 1553) ; 558 (*CLE* 1451) ; 3181 (*CLE* 123) ; 4379 (*CLE* 122) ; II suppl. 5907 (*CLE* 1193) ; III, 9733 (*CLE* 77) ; III suppl. 9623 (*CLE* 627) ; 10947 (*CLE* 1209) ; V, 4078 (*CLE* 84) ; 4905 (*CLE* 982) ; 6134 (*CLE* 1309) ; VI, 9437 (*CLE* 403) ; 9693 (*CLE* 1136) ; 10969 (*CLE* 443) ; 12009 (*CLE* 1218) ; 18385 (*CLE* 1184) ; 26020 (*CLE* 1013) ; 29629 (*CLE* 1067) ; VIII, 7759 (*CLE* 1327) ; VIII suppl. 12866 (*CLE* 126) ; IX, 5401 (*CLE* 1514) ; X, 1152 (*CLE* 1056) ; 4915 (*CLE* 1319) ; XI, 4010 (*CLE* 120) ; 6435 (*CLE* 434) ; XII, 213 (*CLE* 580) ; 533 (*CLE* 465 A) ; *CLE* 474 ; 1305 ; *AE* 1996, 453.

(III^e siècle), le premier se définit à travers le second (30 : *quid est monimentum ? – Saxa stigmosa*[31]*, otiosi uiatoris spectatio*). Dès lors, le vers 95, 2 (*aera per medium docta meat arte uiator*) peut avoir la fonction d'amorcer le discours de notre stèle latente. Chez Symposius, l'allusion au *uiator* ne se fait certes pas sous la forme de l'apostrophe, comme il en va majoritairement dans la pratique épigraphique ; mais dans ses choix lexicaux, l'auteur entretient des similitudes avec la versification funéraire. On comparera, par exemple, l'association des termes *uiator*, *semita* et *pes* de 95, 2-3 dans *CIL* XI, 6435, 1 = *CLE* 434, 1 (*tu pede qui stricto uadis per semita*[32] *uia*[*tor*]). De même, si la clausule *terrasque iacentes* du vers 1 évoque certes un parallèle virgilien (*A.* I, 224 : *despiciens mare ueliuolum terrasque iacentis*)[33], les mots *iacere* et *terra*, observés dans une perspective funéraire, renvoient respectivement à deux formules fréquemment attestées sur les pierres tombales : *hic iacet* et *sit tibi terra leuis*. Ainsi *terrasque iacentes*, « l'étendue des terres », peut également suggérer « les terres gisantes », et par extension « les terres des gisants », monde sous-terrain au-dessus duquel se promène le *uiator*.

Tout en décrivant explicitement le cheminement d'un *funambulus* au-dessus du sol[34], *Aenig*. 95 pourrait donc parallèlement suggérer la progression d'un passant abordant une pierre tombale. Plus encore, le *lemma* peut aussi se montrer révélateur. Les anciens établissaient un lien étymologique entre *funis* et *funera*, comme l'atteste Servius (*A.* I, 727) : *funalia sunt quae intra ceram sunt, dicta a funibus, quos ante usum papyri cera circumdatos habuere maiores : unde et funera dicuntur, quod funes incensos mortuis praeferebant*[35]. Le *funambulus* de Symposius pourrait alors jouer sur un double-sens : observé dans un contexte funéraire, le *funis ambulator* devient simultanément *funerorum ambulator*. Cet artifice peut être apparenté à d'autres dérivations étymologiques présentes dans les *Aenigmata* et déjà relevées par les commentateurs[36]. Nous pouvons donc défendre que le poème 95, qui évoque un *uiator*, inclut un *lemma* à l'étymologie ambiguë et emploie un lexique rappelant ponctuellement l'écriture funéraire, a été conçu par Symposius comme un poème liminaire au monument dissimulé en 96-99.

[31] Le texte n'est pas certain : on lit l'étrange *isticmosa* dans la plupart des manuscrits. Voir l'apparat critique de DALY & SUCHIER (1939), p. 105.
[32] La forme irrégulière et amétrique *semita* (neutre pluriel ?) est originelle.
[33] Voir LEARY (2014), p. 236 ; BERGAMIN (2005), p. 195.
[34] On peut, en ce sens, comparer l'énigme 95 à deux autres poèmes ayant le funambule pour sujet dans l'*Anthologia Salmasiana* : *AL* 112 R (101 ShB) et 281 R (275 ShB).
[35] « Les *funalia* désignent ce qu'il y a à l'intérieur de la cire ; le mot vient des cordes (*funes*) entourées de cire que les anciens employaient avant l'utilisation du papyrus. *Funera* (funérailles) a la même origine : les anciens portaient, devant les morts, des cordes enflammées ». L'étymologie de Servius est reprise, dans une version légèrement abrégée, par Isid. *Orig*. XX, 10, 5.
[36] Voir LEARY (2014), p. 113

Nous pouvons, en somme, délimiter en trois parties la construction funéraire de 95-100. En préambule, un tristique (95) décrivant le cheminement d'un *uiator* ; au centre, un bloc de douze vers (96, 1-99, 3), qui dissimule le téléstiche *Tisias reitor*, tout en suggérant des éléments biographiques sur le personnage et des formules mortuaires ; postérieurement à ce bloc, des vers conclusifs signalant rétrospectivement la présence d'un nom dissimulé par une instruction d'ordre métalinguistique. Nous pouvons donc défendre que cet agencement, ici cryptique, vise à transposer dans un texte épigrammatique et énigmatique les codes structurels d'une épitaphe. Il est toutefois un dernier point sur lequel l'inspiration de Symposius va au-delà de la seule épitaphe pour rejoindre des préoccupations purement littéraires.

Nous avons préalablement évoqué la présence, dans l'énigme *Monumentum*, du *topos* de l'immortalité acquise par la gloire poétique. Ce thème, proprement littéraire, est externe à la tradition épigraphique. Les commentateurs de Symposius lient ce *topos* à l'influence d'Horace (*Carm*. III, 30). Toutefois la revendication d'un *monumentum* littéraire durable connaîtra plusieurs réappropriations à travers la latinité et il nous importe de définir si l'inspiration de Symposius est ici uniquement horatienne ou si un intermédiaire significatif a pu aussi l'influencer. Observons tout d'abord Hor. *Carm*. III, 30 :

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaque pars mei
uitabit Libitinam. Vsque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex.
Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.

J'ai achevé un monument plus durable que l'airain, surpassant les pyramides royales qui, elles, se délabrent ; ni la pluie qui ronge, ni l'Aquilon déchaîné, ni la succession d'innombrables années, ni le temps qui s'envole ne pourraient le détruire. Non, je ne mourrai pas tout entier ; Libitina se passera d'une grande part de mon être. Je continuerai à croître : je renaîtrai à travers la louange de la postérité, tant qu'il y aura un prêtre et une vierge silencieuse pour monter au Capitole. Là où résonne l'impétueux Aufide, là où Daunus, pauvre en eau, a régné sur des peuples rustiques, on dira de moi que, devenu maître en partant de très peu, j'ai été le premier à transposer le chant éolien dans les rythmes d'Italie. Pare-toi de l'orgueil que requièrent mes mérites, Melpomène, et ceins de bon cœur ma chevelure du laurier delphique.

Premier constat : au-delà du seul terme *monumentum*, les correspondances (qu'elles soient lexicales, thématiques ou structurelles) entre le texte des énigmes 95-100 et celui d'Hor. *Carm*. III, 30 sont plutôt minces. Si l'idée de pérennité de l'œuvre et du poète est centrale chez Horace, elle ne concerne qu'indirectement celle du *nomen* – le terme n'y apparaît pas et Horace ne se nomme pas lui-même[37]. Le *monumentum* d'Horace n'entretient aucune relation avec l'écriture funéraire épigraphique : le texte ne décrit pas une tombe et ne cherche ni à reproduire une inscription, ni à jouer sur les codes de l'épigraphie funéraire.

Bien sûr, l'auteur des *Odes* est bien connu de celui des *Aenigmata* – les emprunts de l'un à l'autre sont fréquents[38] – et nous ne pouvons nier une forme d'écho horatien dans les ultimes vers de Symposius. Mais il est possible que ce dernier ait également été plus largement conscient de la continuation, par d'autres poètes, du motif horatien du *monumentum*[39]. C'est d'abord Properce qui se réapproprie le thème (III, 2, 17-26) ; le passage, dans le cadre de notre démonstration, n'a pour intérêt que de formuler, plus explicitement que ne le fait Horace, l'idée de pérennité du *nomen* (vv. 25-26 : *at non ingenio quaesitum nomen ab aeuo / excidet*)[40]. Cette première transposition élégiaque du motif du livre-*monumentum* est un intermédiaire important vers une autre réappropriation, cette fois-ci ovidienne, qui doit plus spécifiquement nous intéresser[41]. Le poème *Trist*. III, 3 projette en effet la mort prochaine d'un Ovide alors exilé et malade. Aux vers 71-80, le poète donne à sa femme les directives quant à la mise en place de son futur tombeau et compose sa célèbre épitaphe, la seule qu'il ait transmise à travers son œuvre :

> Quosque legat uersus oculo properante uiator,
> grandibus in tumuli marmore caede notis :
> « hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum
> ingenio perii Naso poeta meo.

[37] Voir NISBET & RUDD (2004), p. 365 : « At the end of a book ancient poets sometimes said something about themselves and their expectation of future fame; (…). Here Horace does not name himself (contrast 4.6.44), and mentions his Apulian birthplace only obliquely; (…) ».

[38] Sur les emprunts à Horace dans les *Aenigmata*, voir LEARY (2014), p. 29, comparant *Aenig*. *Praef*. 7-8 (*nescio quas… nugas / est meditata diu*) et Hor. *Sat.* I, 9, 2 (*nescio quid meditans nugarum*) ; *Aenig*. 14, 2 et Hor. *Carm*. IV, 6, 20 (*matris in aluo*) ; *Aenig*. 42, 3 et Hor. *Sat.* I, 6, 123 (*unguor oliuo*) ; voir aussi BERGAMIN (2005), p. XLIII-XLIV, comparant *Aenig*. 13, 1 (*filia siluae*) et Hor. *Carm*. I, 14, 12 (*siluae filia*) ; *Aenig*. 34, 2 et Hor. *Ep*. I, 17, 40 (*corpore maius*) ; *Aenig*. 65, 3 (*missaque discedens nullo mittente reuertor*) et Hor. *Ars* 390 (*nescit uox missa reuerti*) ; *Aenig*. 91, 2 (*nunc aliud pretium flammae nomenque dederunt*) et Hor. *Ars* 299 (*nanciscetur enim pretium nomenque poetae*).

[39] Sur la *Fortleben* de Hor. *Carm*. III, 30, voir NISBET & RUDD (2004), p. 367.

[40] *Fortunata, meo si qua es celebrata libello ! / Carmina erunt formae tot monumenta tuae. / Nam neque pyramidum sumptus ad sidera ducti, / nec Iouis Elei caelum imitata domus, / nec Mausolei diues fortuna sepulcri / mortis ab extrema condicione uacant. / Aut illis flamma aut imber subducet honores, / annorum aut tacito pondere uicta ruent. / At non ingenio quaesitum nomen ab aeuo / excidet : ingenio stat sine morte decus.* Sur la réappropriation, par Properce, de Hor. *Carm*. III, 30, voir COUTELLE (2005), pp. 488-491 ; 493-494.

[41] Sur la réappropriation ovidienne de Hor. *Carm*. III, 30 par l'intermédiaire de Prop. III, 2, 17-26, voir INGLEHEART (2015), pp. 296-300, avec HOUGHTON (2013), pp. 359-360, n. 40. Sur les autres revendications ovidiennes d'immortalité littéraire, voir notamment MCGOWAN (2016).

at tibi qui transis ne sit graue, quisquis amasti
  dicere : Nasonis molliter ossa cubent ».
Hoc satis in titulo est : etenim maiora libelli
  et diuturna magis sunt monimenta mihi ;
quos ego confido, quamuis nocuere, daturos
  nomen et auctori tempora longa suo.

Et pour que l'œil pressé du voyageur puisse les lire, fais graver en grandes lettres ces vers sur le marbre de mon tombeau : « moi qui repose ici, le chantre des tendres amours, le poète Nason, j'ai péri par la faute de mon talent. Mais toi qui va ton chemin, si tu as aimé, ne refuse pas de dire : que les os de Nason reposent légèrement ! » Cela suffit pour l'inscription ; car je trouve en mes livres de plus grands et plus durables monuments. À leur auteur, ils accorderont – et qu'importe qu'ils aient nui – renom et pérennité, j'en suis sûr.

Ovide adapte ici le motif du livre-*monumentum* à son entreprise poétique[42]. Il allie ainsi le propos horatien à un artifice récurrent dans l'élégie latine : celui de la composition d'inscriptions, pour soi-même ou pour autrui[43]. Ovide met en scène la lecture de cette inscription : il la projette aux yeux pressés d'un *uiator*[44]. On retrouve ensuite, dans l'épitaphe proprement dite (vv. 73-76), plusieurs éléments typiques des *carmina lapidaria* : la présence d'un déictique (*hic iaceo*), d'éléments biographiques référant à l'activité ou au statut du défunt (*tenerorum lusor amorum* ; *poeta*), du nom, donné explicitement (*Naso* ; *Nasonis*), et enfin d'une formule mortuaire consacrée (*molliter ossa cubent*[45]). La durabilité de cette inscription vite expédiée (v. 77 : *hoc satis in titulo est*) est ensuite minimisée face à la pérennité de la production poétique de l'auteur : ce sont ses *libelli* qui sont les réels monuments.

D'un point de vue lexical, thématique et structurel, il nous paraît révélateur de mettre en parallèle ces passages des *Tristes* et des *Aenigmata*. Le texte de Symposius peut alors être lu comme un équivalent implicite et cryptique de l'épitaphe ovidienne. Chez les deux auteurs, une première phase évoquant le cheminement d'un *uiator* anticipe le *monumentum* :

Ov. *Trist*. III, 3, 71-72 : Quosque legat uersus oculo properante uiator, grandibus in tumuli marmore caede notis :	[96] FVNAMBVLVS Inter lucifluum caelum terrasque iacentes, aera per medium docta meat arte uiator. Semita sed breuis est, pedibus nec sufficit ipsis.

[42] Sur les modalités et les potentielles implications politiques de cette adaptation, voir INGLEHEART (2015), pp. 296-300. Plus généralement sur ce passage, voir LUCK (1977), pp. 182-183.

[43] Voir RAMSBY (2005), pp. 365 ; 367-368 : Tibulle, Properce et Ovide composent respectivement deux, sept et dix-sept inscriptions. Sur les dix-sept inscriptions d'Ovide, dix sont de nature funéraire.

[44] Voir la mise en scène similaire de Prop. IV, 7, 83-85 : *hic carmen media dignum me scribe columna, / sed breue, quod currens uector ab urbe legat :* / « *hic Tiburtina iacet aurea Cynthia terra.* / *Accessit ripae laus, Aniene, tuae* ».

[45] Comparer *CIL* VI, 36656 = CLE 1458 ; *CIL* VIII, 7759 = *CLE* 1327 ; *CIL* VIII, 9439 = *CLE* 2221 ; *CIL* X, 8131 = *CLE* 428.

Vient dans un deuxième temps le bloc représentant l'épitaphe proprement dite. Reproduisant (explicitement chez Ovide, de manière latente ou allusive chez Symposius) les codes de la pratique épigraphique, les deux textes laissent apparaître :

a. un lexique et des formules propres à l'imagerie mortuaire et à l'épigraphie funéraire ;
b. *des éléments renvoyant à la biographie du défunt (statut, activité professionnelle : poésie et amour chez Ovide, rhétorique et parole chez Tisias)* ;
c. **le nom du défunt** :

Ov. *Trist*. III, 3, 73-76 :	[96] *VERBA*
« hic ego qui iaceo *tenerorum lusor amorum* ingenio perii **Naso** *poeta* meo. at tibi qui transis ne sit grave, quisquis *amasti* dicere : **Nasonis** molliter ossa cubent ».	Nunc mihi iam credas fieri quod posse negatu *R* Octo tenes manibus, sed me monstrante *magistr O* sublatis septem reliqui tibi sex remanebun *T* [97] VMBRA Insidias nullas uereor de fraude latent *I* nam deus attribuit nobis haec munera forma *E* quod me nemo mouet, nisi qui prius ipse mouetu *R* [98] ECHO Virgo modesta nimis legem bene seruo pudori **S** *ore* procax non sum, nec sum temeraria *lingu* ***A*** ultro nolo *loqui*, sed *do responsa loquent* ***I*** [99] SOMNVS Sponte mea ueniens, uarias ostendo figura **S** Fingo metus uanos nullo discrimine uer **I** sed me nemo uidet, nisi qui sua lumina claudi **T**

La réflexion sur la survie du *nomen* se voit enfin postposée à l'épitaphe. On observe similairement chez les deux poètes :

a. l'évocation d'un *monumentum* ;
b. *l'évocation du nomen* ;
c. **l'idée de pérennité :**

Ov. *Trist*. III, 3, 77-80 :	[100] MONVMENTVM
Hoc satis in titulo est : etenim maiora libelli et **diuturna magis** sunt monimenta mihi ; quos ego confido, quamuis nocuere, daturos *nomen* et auctori **tempora longa** suo.	*Nomen* habens hominis post ultima fata relinquor. *Nomen* inane **manet**, sed dulcis uita profugit. Vita tamen **superest morti post tempora uitae**.

Ce parallélisme trahit-il une inspiration directe ? Cela nous semble probable. Nous savons que notre

poète est lecteur d'Ovide[46]. Or la séquence 96-100 contient plusieurs allusions ovidiennes : on peut relever des correspondances avec l'épisode de Narcisse et Écho en 97 et en 98[47], mais aussi des échos aux *Tristes* en 96, 1 (*fieri quod posse negatur* ; comparer *Trist*. I, 8, 7, *fieri quae posse negabam*)[48] et en 100, 2 (*nomen inane* = *Trist*. III, 3, 50). Certes, cette dernière *iunctura* n'est pas une exclusivité ovidienne ; mais l'auteur des *Tristes* nous en donne ici la seule attestation en contexte funéraire de toute la littérature classique[49]. L'association de mots *nomen inane* semble ensuite récupérée dans la poésie mortuaire épigraphique ; nous en connaissons au moins une attestation sûre (*CIL* VI, 12087 = *CLE* 611, II^{e} s. de notre ère ?)[50]. Il est bien sûr possible que Symposius ait aussi connu cette *iunctura* par la tradition épigraphique, mais compte tenu de la culture littéraire du poète, la filiation ovidienne ne nous semble pas pouvoir être ignorée.

L'expression *nomen inane* dans *Aenig*. 100, 2 mérite un approfondissement. Dans *Trist*. III, 3, la plainte d'Ovide repose sur la perspective d'une mort en exil et d'un corps abandonné à une terre barbare. On peut supposer que le *nomen* y est « vain » car c'est vainement que le clamera l'épouse, restée à Rome, à l'annonce de la mort de son mari (*clamabis miseri nomen inane uiri*). Mais le *nomen* peut aussi être « vide » ; il y a peut-être détournement d'une expression plus fréquente et alors attendue en contexte funéraire, celle du *corpus inane*, le « corps vide [de vie] » destiné au bûcher[51]. Dans *Trist*. III, 30, en l'absence du cadavre de son mari, l'épouse ne pourra pleurer qu'un nom « vide », c'est-à-dire dépourvu de la substance matérielle du corps. Quoiqu'il en soit, la situation spécifique de l'exil d'Ovide ne peut être transposée à celle de Symposius : rien, dans le recueil, ne nous laisse envisager une situation similaire. Mais on se demandera si l'inanité du nom, dans la séquence finale des *Aenigmata*, ne pourrait pas renvoyer à l'apparente absence de celui-ci : ce *nomen inane*, n'étant pas donné explicitement par le texte et n'apparaissant qu'à travers le télestiche, pourrait donc être un nom « sans consistance » littérale, un nom rendu fantôme par sa disposition marginale. Notons au passage l'existence d'un acrostiche virgilien *INANIS* en *Ecl*. VIII, 42-47, défendu comme intentionnel par

[46] Cf. I.B.3.B. ; voir LEARY (2014), pp. 29-30 ; BERGAMIN (2005), pp. XLIII-XLIV.
[47] Voir LEARY (2014), p. 242-243 : « since *Aenig*. 97.3 is similar to Ovid's description of Narcissus at *Met*. 3.434-6 (…) and 'prius ipse/ipsa' occurs in both this line and Ovid *Met*. 3.357-8 (…), the two riddles together may allude deliberately to the Echo-Narcissus story in the *Metamorphoses* ». Comparer *Aenig*. 97, 3 (*quod me nemo mouet, nisi prius ipse mouetur*) et Ov. *Met*. III, 434-436 (*ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est. / Nil habet ista tui, tecum uenitque, manetque ; / tecum discedit, si tu discedere possis*) ; *Aenig*. 98, 3 (*ultro nolo loqui, sed do response loquenti*) et Ov. *Met*. 3.357-358 (*nec reticere loquenti / nec prius ipsa loqui didicit*).
[48] Le parallèle est relevé par DURU (1858), p. 206.
[49] L'expression est sans connotation funéraire dans Lucr. V, 907 ; Cic. *Agr*. I, 19 ; *Luc*. 71 ; *Tusc*. I, 10, 21 ; Hor. *Ep*. I, 17, 41-42 ; Ov. *Ars* I, 740 ; *Her*. X, 113 ; Luc. II, 341 ; V, 385 ; Tac. *Ann*. II, 39, 1 ; VI, 43, 3.
[50] Voir BERGAMIN (2005), p. 201 : « l'aggettivo *inanis* riferito al *nomen* di un defunto si trova in Ou. *Trist*. 3, 3, 50 *clamabis miseri nomen inane uiri*; e in *CLE* 611, 5 *corpus habet tellus et saxum nomen inane* ».
[51] Prop. III, 18, 32 ; Ov. *Am*. III, 9, 6 ; *Her*. XV, 116 ; *Ib*. 152 ; *Met*. II, 611 ; Mart. VIII, 75, 12 ; *CIL* VI, 12307 (*CLE* 1050) ; 17342 (*CLE* 1049).

Danielewicz[52] ; mais le contexte et la finalité de ce *technopaignion* semblent difficilement conciliables avec ce que nous pouvons observer dans *Aenig*. 95-100, et nous ne nous y attarderons pas.

II.B.9.b. *Critique textuelle et justification formelle*

Selon l'apparat critique de Bergamin[53], trois des douze lettres finales impliquées dans le télestiche sont soumises à des variations au sein de la tradition manuscrite :

- en 97, 1, la forme *latenti*, donnée par la majorité des témoins, est concurrencée par les leçons *latentis* (A I V), *latentes* (E Ang. Q) et *latente* (M, *corr*. M^2) ;
- en 98, 2, notre *lingua* est une variante transmise minoritairement (e c K β w_a w_b) contre *linguae* ;
- en 99, 2, *ueri* est également une forme minoritaire (K β A w_a Ang.^{2} R^2) face aux variantes *uero* (S d e E H P F Ang. α M O R c g h w_b I) et *ueros* (V).

En l'état, le télestiche *Tisias reitor* n'est entièrement lisible dans aucun manuscrit : les témoins s'en approchant le plus sont K, β (*recensio* B) et w_a (contaminé), dans lesquels apparaît la séquence *Tisias rei-*, mais où manque malheureusement l'énigme 96. Il est risqué de défendre ici comme non fortuite la présence d'un télestiche en l'absence d'un texte totalement assuré : nous devons donc évaluer la viabilité des variantes *latenti*, *lingua* et *ueri*.

Chacune de ces formes peut être justifiée individuellement. Dans deux cas sur trois, nos choix rejoignent ceux des éditeurs les plus récents (Bergamin et Leary) dont nous reportons ici les arguments. En 97, 1, Bergamin légitime son choix de *latenti* par une clausule parallèle dans Drac. *Orest*. 162 (*quae sexus armata dolis sub fraude latenti*)[54]. Leary fait quant à lui valoir des critères stylistiques à travers une notion d'équilibre (« balance ») : la paire nom-adjectif *fraude latenti* à la fin du vers contrebalance la paire initiale *insidias nullas*, tandis que *latentis* (*lectio facilior* selon Leary) et *latentes* rompraient cet équilibre[55]. En 99, 2, nous suivons les deux éditeurs qui soutiennent le génitif *ueri* en complément à *discrimine*, selon un usage solidement attesté[56]. En 98, 2, toutefois, nous devons défendre notre *lingua* contre l'avis des éditeurs récents, préférant *linguae*. *Lingua* n'est pourtant pas sans appui manuscrit : il est attesté unanimement par les témoins de la *recensio* B, mais aussi par un manuscrit de la famille D et par deux manuscrits contaminés. Bergamin qualifie *lingua*, en tant qu'ablatif, de *lectio facilior* face

[52] Voir DANIELEWICZ (2005), p. 324.
[53] Voir BERGAMIN (2005), pp. 68-71. Nous ne prenons pas en compte la conjecture de Shackleton Bailey en 97, 2 (*firma* au lieu de *formae*), dans la mesure où le texte unanimement transmis par les manuscrits est en lui-même satisfaisant.
[54] Voir BERGAMIN (2005), p. 197, citant également Amm. XVI, 12, 59 (*ne fraude latenti inter ramorum tenebras exciperetur occultas*).
[55] Voir LEARY (2014), p. 242.
[56] Voir LEARY (2014), p. 245, citant Cic. *Fam*. II, 44 (*discrimen summi boni*), Quint. *Inst*. XII, 3, 7 (*in recti prauique discrimine*) et Luc. X, 91 (*nullo discrimine sexus*) ; BERGAMIN (2005), p. 200 : « la giuntura *nullo discrimine* è spesso attestata con una determinazione al genitivo (cfr. *Th.L.L.* V, 1358, 14 ss.) ».

au génitif de relation *linguae*[57]. Imprimer *lingua* implique effectivement d'accepter qu'un copiste à l'origine de la *recensio* D ait complexifié d'une lettre le texte original. Une telle possibilité ne saurait être exclue d'emblée, que le scribe ait en cela agi intentionnellement – en vue de corriger un texte qu'il jugeait perfectible – ou accidentellement, à la suite d'une confusion entre *-a* et *-e*.

Les arguments stylistiques pourraient départager ces deux variantes qui ne diffèrent pas vraiment au niveau du sens. Le poème 98 laisse en effet transparaître des enjeux formels propres à l'objet décrit (*Echo*) : l'épigramme semble construite sur un principe de réponse entre les deux hémistiches de chaque vers. Leary observe déjà que le second hémistiche du vers 3 « fait écho » au premier, chacun se terminant par une forme de *loquor*[58]. La gémination *non sum, nec sum* à la coupe du vers 2 représente aussi une forme d'écho (la variante des manuscrits d e H P Ang. O^2 présente même une gémination plus stricte : *non sum, non sum*). Les vers 1 et 3 contiennent des rimes internes (*nimis*… *pudoris* ; *loqui*… *loquenti*) : le phénomène n'est pas isolé dans les *Aenigmata*[59], mais pourrait leur trouver ici une motivation particulière. Ces divers effets de résonnance sont conformes aux aptitudes de la *resonabilis Echo* d'Ovide, qui *ingeminat uoces auditaque uerba reportat* (*Met*. III, 369)[60]. On observera le traitement similaire du phénomène acoustique de l'écho chez Ausone, *Ep*. 21, 9 sq. Green, où sont aussi perceptibles des principes de gémination, de rime interne et d'homéotéleute dans diverses modalités[61]. Ces observations stylistiques nous poussent alors à défendre l'ablatif *lingua* pour l'harmonieuse symétrie qu'il donne à l'hexamètre. En effet l'ablatif *lingua*, en répondant à l'ablatif *ore*, permet une structure en chiasme, parfaitement équilibrée (***ore*** procax *non sum, nec sum* temeraria ***lingua***). En cela, *lingua* répond mieux que *linguae* au principe stylistique de l'écho présent dans le poème et se montre parfaitement justifiable. Notons enfin qu'il est aussi possible de lire *lingua* comme

[57] Voir BERGAMIN (2005), p. 199 : « accolgo con gli editori moderni il genitivo di relazione *linguae* tràdito della maggioranza dei codici (analogico di forme come Plaut. *Rud*. 213 *incerta sum consilii*), contro il *facilior* ablativo della recensione B e dei codici e, w_a, w_b ».

[58] Voir LEARY (2014), p. 244.

[59] *Aenig*. 3, 1 ; 4, 3 ; 8, 1 ; 9, 3 ; 10, 1 ; 10, 3 ; 15, 2 ; 20, 1-2 ; 26, 1 ; 29, 3 ; 31, 1 ; 32, 3 ; 34, 1 ; 37, 2 ; 40, 2 ; 41, 3 ; 42, 1-2 ; 45, 3 ; 48, 3 ; 50, 2 ; 54, 3 ; 55, 3 ; 58, 1 ; 59, 1 ; 61, 3 ; 68, 1 ; 69, 2 ; 70, 1 ; 71, 2 ; 75, 2-3 ; 77, 1 ; 81, 1 ; 83, 2 ; 88, 3 ; 90, 3 ; 94, 1 ; 94, 3.

[60] Les commentateurs de Symposius relèvent ici l'influence de la version ovidienne du mythe : comparer *Aenig*. 98, 3 (*ultro nolo loqui, sed do responsa loquenti*) et Ov. *Met*. III, 357-358 (*quae nec reticere loquenti* / *nec prius ipsa loqui didicit*).

[61] *Respondent et saxa homini, et percussus ab antris* / *sermo redit, redit et nemorum uocalis imago.* (10) / *Litorei clamant scopuli, dant murmura riui,* / *somniferumque canit saepes depasta susurrum.* / *Est et harundineis modulatio musica ripis* / *cumque suis loquitur tremulum coma pinea uentis* / *incubuit foliis quotiens leuis eurus acutis,* (15) / *Dindyma Gargarico respondent cantica luco*. Voir AMHERDT (2004), pp. 104-105 : « on remarquera [au vers 10] la gémination *redit, redit* : le second *redit* est comme l'écho du premier. (…) On notera les nombreux homéotéleutes des vers 13-16, qui conviennent parfaitement à la description de l'écho (cf. *harundineis… ripis*, *suis… uentis*, *foliis*… *acutis*, *Dindyma Gargarico… cantica luco*) ». Il faut aussi noter la présence d'une rime interne dans une plus brève épigramme d'Ausone sur Echo (XIII, 110, 2 Green) : *uocis ad extremos exanimata modos*.

un nominatif (« je ne suis pas une langue téméraire ») ; cette solution ne change rien à la lecture du téléstiche mais, brisant l'équilibre du chiasme, elle nous paraît moins satisfaisante.

Nous avons voulu justifier au cas par cas la viabilité des variantes *latenti*, *lingua* et *ueri* en les comparant aux autres leçons pour appuyer notre lecture du téléstiche *Tisias reitor*. Or le raisonnement inverse est également possible : on peut soutenir que le téléstiche *Tisias reitor*, en lui-même défendable en raison de sa structure, de sa cohérence dans le contexte des énigmes 96-99 et de l'instruction métalinguistique précédemment relevée, nous permet justement de trancher entre des variantes qu'il est parfois difficile de légitimer ou d'écarter de manière irrévocable. De même, en 93, 2, c'est la découverte d'un jeu métalinguistique qui nous a permis de choisir définitivement entre *sex* et *quinque*. Reconsidérer le texte d'un manuscrit à la lumière d'un acrostiche n'est pas sans précédent : par exemple, la présence de deux acrostiches insatisfaisants en ouverture et en clôture de l'*Ilias Latina* de Baebius Italicus (où nous lisons en 1-8, selon les témoins, *ITALICPS* ou *ITALICES* ; en 1063-1070, *SCQIPSIT*) a permis d'élaborer différentes conjectures permettant de lire respectivement *ITALICVS*, voire l'archaïsant (ou hellénisant) *ITALICOS*, et *SCRIPSIT*[62]. Dans le cas de notre téléstiche, il n'est toutefois pas question de conjecturer : les leçons livrées par la tradition manuscrite nous permettent largement de parvenir à un résultat défendable. De ce point de vue, parmi les potentiels téléstiches rendus lisibles par les combinaisons des différentes variantes textuelles sur la séquence allant de 96, 1 à 99, 3[63], *Tisias reitor* nous semble la solution la plus convaincante. Observons néanmoins ici deux alternatives dignes d'intérêt.

Une première alternative envisageable serait de restreindre l'espace du *technopaignion* à la séquence allant de 96, 2 à 99, 3 et de lire, en prenant en considération les variantes *latentis* ou *latentes* en 97, 1, un sépulcral *Tisias resto* (« [moi,] Tisias, je demeure »). Le verbe *restare* peut en effet exprimer l'idée de survie (*OLD* 3) et Ovide l'utilise plus particulièrement pour parler de la persistance du *nomen* après la mort (*Am*. III, 9, 59-60 : *si tamen e nobis aliquid nisi nomen et umbra* / *restat, in Elysia ualle Tibullus erit* ; *Trist*. IV, 10, 85 : *si tamen extinctis aliquid nisi nomina restat*). Le texte *Tisias resto* ne serait donc pas incohérent ici ; mais il nous paraît plus probable que le téléstiche s'étende sur l'intégralité de la séquence 96-99. En effet, si, comme nous l'avons postulé, le *technopaignion* est parfaitement délimité entre les poèmes 95 et 100, qui exercent des rôles respectivement préambulaire et conclusif, il serait

[62] Si une simple réorganisation des mots à l'intérieur du vers 1065 (*remis quem cernis stringentem litora paucis* au lieu de *quem cernis paucis stringentem litora remis*) suffit à produire un acrostiche satisfaisant (*SCRIPSIT*), la correction à apporter ou non au vers 7 est sujette à controverse. Voir SCHUBERT (1999) ; SCAFFAI (1997), pp. 197-198 ; KILPATRICK (1992), p. 859 ; COURTNEY (1990), pp. 12-13.

[63] Les autres séquences générées par la combinaison des différentes variantes textuelles du passage sont : *TISIASRESTOR*, *TISIASREETOR*, *TISIESREITOR*, *TISIESRESTOR*, *TISIESREETOR*, *TOSIASREITOR*, *TOSIASRESTOR*, *TOSIASREETOR*, *TOSIESREITOR*, *TOSIESRESTOR*, *TOSIESREETOR*, *TSSIASREITOR*, *TSSIASRESTOR*, *TSSIASREETOR*, *TSSIESREITOR*, *TSSIESRESTOR*, *TSSIESREETOR*.

alors plus légitime que celui-ci occupe les douze lettres de 96, 1 à 99, 3 ; la répartition équitable de deux mots de six lettres sur l'espace de deux tristiques nous paraît aussi plus convaincante. Enfin, en soulignant explicitement l'activité rhétorique et en permettant une identification plus claire du statut de Tisias, le mot *reitor* répond, mieux que *Tisias* seul, au caractère verbeux des énigmes 96 et 98 précédemment observées, ainsi qu'au terme *magistro* de 96, 2.

On se demandera ensuite si lire *reetor* (en considérant au vers 97, 1 la variante *latente* du manuscrit M) ne serait pas plus satisfaisant – ou, en tout cas, moins insatisfaisant – que *reitor* : le mot ne diffèrerait ainsi plus que d'une lettre avec la forme attendue, *rhetor*. Un tel redoublement du *e* pourrait même être interprété comme une graphie volontairement archaïsante visant à signaler une voyelle longue (*ee* = *ē*), selon un principe en usage à l'époque d'Accius, rapporté par Quintilien et plusieurs grammairiens tardifs[64]. Interpréter comme un archaïsme délibéré l'inhabituelle graphie du téléstiche est une possibilité qui mérite toute notre attention (*infra*). *Reetor* pourrait donc, en théorie, être préféré à *reitor*. En l'occurrence, c'est un argument interne à l'œuvre de Symposius et à notre recherche qui nous fait préférer *reitor* : en effet, nous identifierons dans la séquence *Aenig*. 13-17 un autre *technopaignion*, partageant de nombreuses caractéristiques communes avec celui de 96-99, et où sera lisible, dans un acrostiche, le mot *Peilion* (pour *Pelion*)[65]. Aussi bien *reitor* que *Peilion* laissent entrevoir la transformation d'un *e* long (*ē*), lui-même issu de la transcription d'un η grec (ῥήτωρ ; Πήλιον), en un digramme *ei*.

Nous devons donc désormais – pour en finir avec la part purement formelle du téléstiche – nous interroger sur la cause de la graphie *reitor*. Il serait bien sûr absurde d'accuser le poète d'avoir ignoré la graphie régulière du mot *rhetor*, tant celle-ci est fréquente dans les ouvrages classiques. Avant d'entrer dans les détails techniques, une remarque théorique s'impose. On a relevé, dans la littérature grecque et latine, plusieurs exemples d'acrostiches (et autres *technopaignia* dérivés) que l'on suppose délibérément imparfaits – qu'ils soient incomplets, entrecoupés, archaïsants ou encore anagrammatiques[66]. De tels procédés seraient alors utilisés par les poètes davantage par jeu que par

[64] Voir Quint. *Inst*. I, 4, 10 et 7, 15, avec COUSIN (1975), pp. 171-172 : « on enseigne habituellement que le doublement de la voyelle pour marquer la quantité longue a été introduit, comme pratique graphique, par le poète Accius (170-80 av. J.-C.), et l'on invoque comme preuve un texte de Terentius Scaurus, [*GL*] VII, 18, 12 : *Accius geminatis uocalibus scribi natura longas syllabas uoluit* ; ce texte est confirmé par Velius Longus, *G.L.K.* VII, 55, 25 ; Marius Victorinus, [*GL*] VI, 8, 13 ; Priscien, [*GL*] II, 298, 4 et 10. Quintilien estime, au contraire, qu'Accius a marqué un temps d'arrêt dans cet usage ».

[65] Cf. II.B.11.

[66] Voir dernièrement ADKIN (2021), p. 136 ; la discussion théorique de FABISZEWSKI (2014), avec LEVITAN (1979), p. 59–60 ; pour quelques exemples d'acrostiches ou de téléstiches imparfaits défendus comme intentionnels, voir ROBINSON (2019b) avec Ov. XV, 871-875 ; LAURENT (2016) et (2014) ; KATZ (2007). Voir aussi COURTNEY (1990), p. 13, discutant conjointement l'acrostiche *ITALICES* (*supra*) et un autre exemple chez Nicandre, *Ther.* 345-353 : « I think therefore that we must face the possibility that Nicander and Italicus were satisfied with acrostichs of their names defective in one letter, though I cannot grasp the rationale behind that ».

incompétence ; l'anomalie, faisant partie intégrante du dessein de l'auteur, doit pouvoir être justifiable dans un contexte donné et élargir la portée du message caché. Il est évidemment délicat de défendre comme intentionnel un *technopaignion* imparfait quand celui-ci peut aussi résulter d'une perturbation de la tradition manuscrite ou, plus simplement, d'un assemblage de lettres tout à fait fortuit. Toutefois nous ne devons pas condamner d'entrée de jeu la graphie *reitor*, mais plutôt nous demander quels enjeux ludiques peuvent la justifier.

La forme *reitor* présente deux anomalies : l'absence du *h* et la présence d'un digramme *ei* à la place du *e*. La première pourrait s'expliquer de diverses manières. La plus immédiate serait que Symposius ait dû ici se résoudre face à la contrainte technique que représente la disposition de la lettre *h* au sein d'un téléstiche. La terminaison d'un mot en *-h* est en effet particulièrement rare au sein de la langue latine : on y compte tout au plus quelques monosyllabes, essentiellement des exclamations[67] (*ah*, *uah*, *oh* ; on comptera aussi les graphies *proh* et *gith* des mots *pro* et *git*), qui semblent avoir été systématiquement évités en fermeture d'hexamètre[68]. La disposition d'un *h* au sein d'un téléstiche s'avère donc, par nature, laborieuse et n'est d'ailleurs attestée qu'à travers certains artifices. Ainsi, le téléstiche-*sphragis* de la préface des *Aenigmata* du chrétien Aldhelm (VII[e] s.) contournera cette difficulté propre au latin par l'emploi d'un mot hébreu, *Behemoth*, en fermeture d'hexamètre (v. 4 : *horrida nam multans torsisti membra Behemoth*). Dans le domaine épigraphique, le recours à l'abréviation, allié à une prise de liberté métrique, peut exceptionnellement pallier cette difficulté, comme dans *CIL* VIII, 2005, 9 (*CLE* 1615) où le H final de la séquence *tibi nostrae ben{a}e H*, nécessaire au téléstiche *Valeas et hoc sacr[um…]*, doit très probablement être lu comme une abréviation de *hi*[69]. Symposius, dans l'impossibilité technique d'intégrer un *h* à son téléstiche sans transgresser les normes

[67] Voir Prisc. *Inst*. II, 9, *GL* II, 48, 22-26 : *in* h*, quae est nota aspirationis, non potest terminari syllaba. Inuenio tamen in* uah *et* ah *interiectionibus terminalem uideri syllabae* h*, sed magis puto, ut superius dictum est, per apocopam hoc solere fieri, cum perfecta* uaha *et* aha *sint, uel quod abscondita uoce solent interiectiones et huiuscemodi uoces proferri, ut etiam* ha ha*,* he he (« une syllabe ne peut se terminer par *h*, qui est la marque de l'inspiration. Il se trouve pourtant que, dans les interjections *uah* et *ah*, la syllabe se termine en *h*, mais je pense plutôt, comme il a été dit plus haut, que cela se produit par apocope, puisque leurs formes parfaites sont *uaha* et *aha*, ou parce que les interjections et mots du même genre sont généralement prononcés à voix basse, comme le sont aussi *ha ha* et *he he* »).

[68] Si la clôture d'un vers par *ah*, *uah* ou *oh* est courante dans la métrique théâtrale (Pl. *Cas*. 672 ; *Epid*. 177 ; *Mer*. 156 ; *Mos*. 890 ; *Per*. 405 ; *Ps*. 254 ; *Truc*. 118 ; Ter. *Ad*. 112 ; 309 ; 329 ; 439 ; 578 ; *An*. 252 ; 306 ; 469 ; 628 ; 872 ; *Eu*. 208 ; 381 ; 669 ; 1009 ; *Hau*. 397 ; 439 ; *Hec*. 630 ; 697 ; 721 ; *Ph*. 51 ; 193 ; 286 ; 325 ; 474 ; 809 ; 857), nous n'en trouvons aucune attestation dans la poésie hexamétrique classique. Sur l'usage des monosyllabes en clôture de vers, voir HARKNESS (1910). Conformément à un usage qui semble s'affermir après Virgile, l'emploi de monosyllabes en fin d'hexamètre se limite, chez Symposius, à des groupements de deux monosyllabes successifs ou à la forme *est* ayant subi une prodélision après un polysyllabe : *Praef*. 8, *locuta est* ; 14, *necesse est* ; 37, 3, *ex me* ; 38, 1, *ex me* ; 53, 2, *propago est* ; 56, 3, *non sum* ; 68, 3, *in me* ; 85, 3, *nata est* ; 92, 3, *secuta est* ; 94, 1, *fas est*.

[69] Voir HAMDOUNE (2011), pp. 172-174 : cette inscription, aujourd'hui disparue, ne présente « aucune métrique saisissable » : on y sacrifie à la mise en place d'un doublé acrostiche-téléstiche la cohérence des vers et même des mots, qui peuvent se voir divisés et répartis d'une ligne à l'autre.

de la langue et de la métrique, se serait alors résolu à l'omettre. Une telle supposition ne va toutefois pas sans soulever de nouveaux problèmes : pourquoi l'auteur refuserait-il ici d'enfreindre les normes classiques du langage et de la versification, quand nous avons démontré que c'est leur transgression même, délibérée et planifiée, qui engendre, dans d'autres énigmes, l'émergence d'un second niveau de signification[70] ? Et pourquoi, en premier lieu, choisir de s'exposer à des difficultés insolubles en tentant de disposer le mot *rhetor* en téléstiche, là où un simple acrostiche aurait rendu la manœuvre plus aisée ? Il nous faut donc plutôt considérer que l'omission du *h* est un effet recherché et exerce ici une fonction précise.

Nous savons que la graphie *rh*-, employée dans la transcription des mots grecs en ῥ-, est un artifice savant visant à rendre le souffle de l'esprit rude originel, mais ne correspondant pas à la prononciation latine usuelle[71]. Cet artifice naît au plus tard au I^er^ siècle avant notre ère : à l'époque archaïque, l'aspiration ne semble pas encore notée, même dans les textes littéraires (ainsi les mots Πύῤῥος et ῥομφαία sont transcrits *Burrus* et *rumpia* chez Ennius[72]). Varron défendait encore que l'aspiration n'était pas nécessaire : la discussion est rapportée par Cassiodore (VI^e^ s.) et il est particulièrement intéressant que le terme *rhetor* y soit donné en exemple (*De orth*. *GL* VII, 154, 1-3 : *Varroni etiam placet* R *litteram, si primo loco ponatur, non adspirari. Lector enim ipse, inquit, intellegere debet* Rodum*, tametsi* h *non habet, Rhodum esse,* retorem *rhetorem*[73]). Par la suite, si la langue littéraire et savante observe la graphie *rh*, il n'en va pas de même dans l'oralité et l'écriture quotidiennes[74] qui transparaissent notamment dans l'épigraphie funéraire d'origine populaire (où l'on lit souvent, par exemple, *Rodope* pour *Rhodope*[75] ; *retor* est attesté pour *rhetor* en CIL, II, 1738), et il faut vraisemblablement supposer que la convention graphique *rh* était sans conséquence à l'oral jusqu'à l'époque de Symposius. En somme, l'omission du *h* dans notre téléstiche pourrait être motivée aussi bien par un trait d'oralité que par une volonté d'archaïsme érudit.

La seconde anomalie (i. e. le passage de *e* à *ei*) doit être confrontée à ces deux hypothèses. Cette variation vocalique semble inhabituelle dans la latinité (même en sortant du strict domaine littéraire)

---

[70] Cf. II.B.3 ; II.B.6.

[71] Sur la transcription du ῥ en *rh* ou en *r*, voir BIVILLE (1990), pp. 205-206, dont nous utilisons ici les exemples ; (1987), p. 28.

[72] Voir Cic. *Orat*. 160 : Burrum *semper Ennius, nunquam* Pyrrhum *(…) : ipsius antiqui declarant libri* ; Gell. X, 25, 2 *: item* rumpia *genus teli est Thraecae nationis, positumque hoc vocabulum in Quinti Enni annalium XIV*.

[73] « Varron juge bon aussi qu'on ne fasse pas l'aspiration sur la lettre *r* quand celle-ci est placée en début de mot. En effet le lecteur, dit-il, doit comprendre que *Rodes*, même sans *h*, est la même chose que Rhodes, et que *réteur* est la même chose que rhéteur ». Voir aussi le contemporain de Cassiodore Prisc. *Inst*. I, 25, *GL* II, 19, 14-15 : *[...] subtracta aspiratione dicam* retor*,* Pyrrus *: intellectus integer manet [...]* (« sans l'aspiration, je prononcerai *réteur*, *Pyrrus* : la compréhension demeure intacte »).

[74] Voir BIVILLE (1990), p. 206.

[75] *CIL* II, 584 ; III, 2420 ; V, 8708 ; VI, 8716 ; 10965 ; 22086 ; 29392 ; 38515 ; 38704 ; VIII, 13308 ; XII, 4271 ; 5856 ; XIV, 677.

et ne semble pas pouvoir être défendue comme une graphie populaire que Symposius aurait pu observer sur les pierres tombales de son temps. De même, le digramme *ei* retranscrit usuellement un son assimilable à celui de *ī*, non à celui de *ē* (*infra*), et il est risqué de soutenir ici un trait d'oralité, du moins en ce qui concerne la prononciation latine du mot.

Considérer un rapport à la forme originelle grecque ῥήτωρ permet de dégager d'autres perspectives – à supposer, bien sûr, que Symposius ait été helléniste – mais celles-ci demeurent restreintes. A priori, la lettre η est généralement rendue en latin par *e* et plus rarement par *a*, *ae* ou *i*, voire *y* à basse époque ; mais une transcription de l'η par *ei* semble sans attestation[76]. Une possibilité serait toutefois d'expliquer comme une graphie hellénisante le dédoublement de *e* en *ei*, qui serait alors calqué sur un dédoublement similaire observable en grec entre η et ει dans certaines circonstances. La monophtongaison occasionnelle de ει en η est connue et commentée par quelques grammairiens latins ; c'est un allègement qui n'est d'ailleurs pas perçu comme une faute[77]. Le phénomène inverse – soit la transformation de η en ει – est aussi attesté à l'écrit dès l'époque hellénistique, traduisant l'iotacisme alors en développement dans la prononciation du grec ; mais une telle graphie n'est pas préconisée par les grammairiens et doit alors être assimilée à une erreur[78]. Une hypothèse serait alors qu'en dédoublant *e* en *ei*, Symposius ait cherché à translittérer un phénomène propre au grec, lié à la prononciation itacisante tardive de cette langue, et qui devait vraisemblablement être tenu pour fautif. Outre sa complexité, cette hypothèse a le défaut de ne pas entrer en résonnance avec nos précédentes conclusions sur l'absence de *h*, où il n'a pas été question d'hellénisme.

L'évolution historique du traitement du digramme latin *ei* peut nous suggérer une autre interprétation. Relativement rare dans la langue classique, *ei* fut pourtant longtemps employé par convention pour marquer une voyelle longue *ī*, comme en témoignent, entre autres, de nombreux exemples épigraphiques[79]. L'emploi est encore prescrit par Varron (rapporté par Terentius Scaurus, *GL* VII, 19, 1), mais a disparu du temps de Quintilien, qui expose brièvement cet ancien usage (*Inst*. I, 7, 15).

[76] Voir BIVILLE (1995), pp. 15-16 ; 19 ; (1987), p. 13.
[77] Voir, au III^e^ s. de notre ère, Terent. Maur. *De syllabis* 430-466 avec CIGNOLO (2002), pp. 326-332.
[78] Voir PETROUNIAS (2007), p. 548 : « spelling mistakes in texts from the Hellenistic period are invaluable for inferring changes in pronunciation. If, for example, a word such as Ἑρμῆς ([hermɛ:s]), which was initially written with <η>, is later attested also with <ει> (Ἑρμεῖς), since it is known that the open [ɛ:] eventually changed to a close [e:] and then later to [i:], it may be inferred that at this point in time the first stage of the change [ɛ:] > [e:], has been accomplished ». Plus largement sur les correspondances entre η et ει, voir notamment ALLEN (1987), pp. 69-75.
[79] Voir par exemple, au I^er^ siècle de notre ère, *CIL* I, 2972 : *Deiuo Iulio* / *iussu populi Romani* / *e lege Rufrena* ; I, 3121 : *rogo te* / *uiator nolei* / *me nocerei* ; I, 3217 : *Dynamis feilio* / *poseit* ; IV, 4966 (*CLE* 934) : *ui me oculei postquam deducxstis in ignem [no]n ob uim uestreis largificatis geneis* ; le fait est encore observable au I^er^ s. de notre ère, par exemple dans *CIL* VI, 1302 : *Ferter Resius* / *rex Aequeicolus* / *is preimus* / *ius fetiale parauit* / *inde p(opulus) R(omanus)* / *discipleinam excepit*.

Plusieurs grammairiens tardifs évoquent également la désuétude du digramme *ei* à leur époque[80]. On lit ainsi chez Diomède, au IV^e^ siècle (*GL* I, 427, 10 sq.) :

> longae aut natura sunt aut positione fiunt. Natura, cum aut uocalis producitur, ut *a o*, aut duae uocales iunguntur, ut *ae oe au eu ei ui*. Ex his diphthongis *ei*, cum apud ueteres frequentaretur, usu posteritatis explosa est.

[Les syllabes] ou sont longues par nature, ou le deviennent par position. [Elles le sont] par nature quand la voyelle est allongée, comme a *ou* o*, ou quand deux voyelles s'unissent, comme* ae*,* oe*,* au*,* eu*,* ei *et* ui*. Parmi ces diphtongues, l'usage actuel a rejeté* ei*, alors qu'on la rencontrait souvent chez les anciens.*

Bien que le digramme *ei* ait traditionnellement marqué la voyelle longue *ī* et non *ē*, on peut se demander, compte tenu du caractère suranné d'un tel digramme dans l'Antiquité tardive, si son emploi ne pourrait pas avoir été motivé, chez Symposius, par la volonté d'une construction avant tout archaïsante. La mesure dans laquelle cette graphie archaïsante retranscrirait ou non une réalité vocalique est difficilement estimable. Une manière concrète, mais sans doute artificielle, de concilier ici graphie et prononciation serait de considérer qu'à travers le digramme *ei*, que l'ancienne pratique rapprochait de *ī* sur le plan vocalique, Symposius fait cohabiter graphie archaïsante latine et prononciation itacisante (tardive) grecque ; toutefois la raison d'une telle mixité nous échapperait. On pourra plus largement supposer que l'auteur tente ici de reconstruire une prononciation ancienne – ou ce qu'il estime être une prononciation ancienne – du *ē* de *rhetor* ou du η de ῥήτωρ ; mais en l'état, l'hypothèse n'est pas démontrable. Il n'en reste pas moins que le digramme *ei* devait véhiculer, aux yeux d'un lectorat latin de l'époque de Symposius, une indéniable valeur archaïque qui en elle seule suffit à notre propos. Par ailleurs, nous pourrions aussi bien aborder le problème par un autre angle : quelle que soit la prononciation induite, il ne nous semble pas que celle-ci ait pu engendrer une dissonance suffisamment grande pour empêcher le lectorat de reconnaître ici *rhetor* derrière la forme *reitor*, et cela plus particulièrement en combinaison avec *Tisias*.

En définitive, nous proposons d'expliquer la graphie *reitor* par un double archaïsme : aussi bien l'absence de *h* que le digramme *ei* renvoient à une pratique pré-varronienne. Bien qu'artificielle, cette forme devait très certainement pouvoir être identifiée comme telle par un *lector* instruit – et à plus forte raison, par un *lector* versé dans l'étude des manuels de grammaire latine qui font souvent état de l'évolution phonétique et graphique du latin. Avant de questionner les enjeux soulevés par cet archaïsme, nous devons encore commenter le singulier agencement de ce *technopaignion* dans l'espace du texte.

[80] Voir Terent. Scaur., *GL* VII, 19, 1, avec Lucil. 358-361 Marx ; Vel. Long., *GL* VII, 56, 7 sq., avec Lucil. 364-366 Marx ; Diom., *GL* I, 427, 10 sq. ; Prisc., *GL* II, 298, 5-6.

II.B.9.c. *Nature et disposition du* technopaignion

Trois particularités complexifient la lecture du texte *Tisias reitor* : (a) la présence d'un télestiche, et non d'un simple acrostiche ; (b) le sens du message, à considérer de bas en haut ; (c) la répartition du télestiche sur plusieurs poèmes successifs. En abordant ces trois points, nous garderons à l'esprit deux questions : celle de la cohérence d'un tel assemblage et celle de la décryptabilité (ou de la lisibilité) du message. Il faut en effet nous demander dans quelle mesure le lectorat tardo-antique pouvait être habitué à ce genre d'agencement littéral. Une autre question sous-jacente, que nous différons aux conclusions finales de notre recherche, est celle de la pertinence et de la finalité de cette construction rétrograde au sein d'une œuvre qui semble souvent conçue pour une lecture linéaire[81].

(a) Le procédé du télestiche est plus rare que celui de l'acrostiche, mais ne doit pas nous étonner pour autant : en effet, la pratique se voit attestée aussi bien en contexte littéraire qu'épigraphique. On pourra tout au plus objecter que, dans les inscriptions sépulcrales, l'usage du télestiche se fait généralement conjointement à celui de l'acrostiche (on parle alors d'*acroteleuton*)[82] ; mais cela n'empêche pas qu'un télestiche puisse exister seul. Certains *acroteleuta* épigraphiques expriment le nom de l'auteur du poème dans l'acrostiche et celui du dédicataire (c'est-à-dire, en contexte sépulcral, du défunt) dans le télestiche[83]. Similairement, dans notre passage, le télestiche *Tisias reitor* renvoie bien au dédicataire du *monumentum* ; il nous restera à définir son identité précise (*infra*).

(b) Écrire des mots à l'envers peut en soi représenter une forme d'ancienne cryptographie, comme l'indique Isidore de Séville (*Etym*. I, 25, 2). Combiner cette pratique à celle de l'acrostiche ou du télestiche serait alors une double *latitatio*. La pratique épigraphique n'en transmet toutefois aucun exemple. Au sein des œuvres littéraires, cependant, nous pouvons lister un certain nombre de *technopaignia* lisibles à rebours. Parmi ceux-ci, on dénombre certes quelques cas controversés[84], mais on ne peut nier l'existence du procédé. Un exemple incontestable est celui du poème final des

[81] Cf. II.C.2.

[82] Dans le domaine épigraphique, on trouve des *acroteleuta* notamment en *CIL* VIII, 2005 (*CLE* 1615) ; VIII, suppl. 14365 (*CLE* 1616) ; *CIL* XII, 5787 (*CLE* 1745) avec SANDERS (1991), p. 194, n. 54 ; *CLE* 727 ; 1623 ; 1916 ; *AL* 120 R = 109 ShB ; 214 R = 205 ShB ; dans le domaine littéraire, voir par exemple Commod. *Inst*. I, 28 ; *AL* 492-493 R ; 669 R ; voir aussi, plus tardivement, le poème de préface des *Aenigmata* d'Aldhelm.

[83] Voir SANDERS (1991), p. 193, n. 48, avec *CLE* 727 (*Tuserhedo*/*Ascarius*) ; *AL* 120 R (*Filocali*/*Melaniae*) et 669 R (*Nicholao*/*Euantius*).

[84] Beaucoup a notamment été écrit sur la *sphragis* virgilienne perçue dans l'acrostiche syllabique *MA-VE-PV* (pour *Maro Vergilius Publius* ; la séquence doit donc être lue à l'envers) de *G*. I, 429-433 : sur ce *technopaignion* repéré en premier lieu par BROWN (1963), pp. 102-105, voir plus récemment DANIELEWICZ (2013) ; SOMERVILLE (2010) ; FEENEY & NELIS (2005). On trouve d'autres *technopaignia* lisibles à rebours chez ADKIN (2021) ; (2015c) avec *Ecl*. VI, 14-19 ; CASTELLETTI (2014) avec V. Fl. II, 357-377 et IV, 376-382 ; DANIELEWICZ (2013), pp. 291-293 avec Verg. *G*. I, 438-443 et Germ. *Arat*. 573-576.

Instructions de Commodien (II, 35) au III^e^ siècle. L'auteur y a disposé, dans un acrostiche remontant depuis l'ultime vers du poème jusqu'au premier, sa signature (*Commodianus mendicus Christi*). Le dernier vers fait alors allusion à cette signature : on y lit *curiositas docti inueniet nomen in isto [*sc. *libello]*[85]. Chez Commodien, cette *dissimulatio* n'est que la variation d'une pratique généralisée à l'échelle du recueil : chaque *Instruction* est en effet intégralement parcourue d'un acrostiche à lire normalement, c'est-à-dire de haut en bas. Selon Poinsotte, si le *nomen* est disposé de bas en haut dans l'ultime acrostiche de Commodien, c'est « afin sans doute de marquer l'humilité du *mendicus Christi*[86] ». Il est cependant difficile d'attribuer une telle finalité au téléstiche *Tisias reitor*. Du reste, si le téléstiche de Symposius partage plusieurs points communs avec l'acrostiche de Commodien (dans les deux cas, le *technopaignion* part depuis la fin de l'ouvrage, se lit à rebours et laisse apparaître un *nomen*), il n'est pas obligatoire de voir dans les *Aenigmata* une allusion précise aux *Instructions* : nous nous bornons ici à constater l'existence d'une pratique de *dissimulatio* littérale dont Symposius et son lectorat pouvaient – et devaient – être conscients.

Les téléstiches inversés connaissent aussi quelques attestations dans la latinité classique[87]. Le procédé est parfois combiné à celui de l'acrostiche régulier (c'est-à-dire lisible de haut en bas) et forme alors un type particulier d'*acroteleuton* nommé « Crater-Akrostichon[88] », en raison de la forme ainsi dessinée. On trouve notamment un acrostiche-cratère dans le poème Catul. 60 où apparaissent les mots *natu ceu aes* (« par naissance semblable à l'airain »), qui synthétisent le propos du texte[89] :

↓ **N**um te leaena montibus Libystini**S**
Aut Scylla latrans infima inguinum part**E**
Tam mente dura procreauit ac taetr**A**,
Vt supplicis uocem in nouissimo cas**V**
Contemptam haberes, a nimis fero cord**E** ? ↑

Est-ce une lionne des monts libyens ou Scylla, aboyant du plus profond de son entrejambe, qui t'a fait naître avec une âme si dure et si cruelle, pour mépriser la voix d'un suppliant au comble du malheur ? Ah ! cœur trop féroce !

On attribue à cette disposition particulière une origine aratéenne ; on en connaît au moins un autre exemple latin chez Ovide[90]. Toutefois notre séquence énigmatique ne semble pas se prêter à la lecture d'un « Crater-Akrostichon » : l'alignement des premières lettres de chaque vers entre 96, 1 et 99, 3

[85] Voir POINSOTTE (2009), p. 481 : « la *curiositas* désigne une attention très scrupuleuse portée aux détails, en particuliers textuels (*TLL*, *s. v.*, col. 1490,54-80), *doctus* peut être le synonyme de *catus* ou *acutus* (…) ».
[86] POINSOTTE (2009), p. XXXV.
[87] Voir par exemple HANSES (2016) avec Ov. *Ars* III, 507-510.
[88] L'expression est donnée par DAMSCHEN (2004), p. 97.
[89] Sur cet agencement catullien repéré par GOOLD (1987), p. 248, qui semble accepté comme non-accidentel par la critique moderne, voir par exemple HAWKINS (2014), pp. 568-572 ; DAMSCHEN (2004), p. 99, n. 37 ; NAPPA (2003), p. 59, n. 7.
[90] Voir DANIELEWICZ (2013), pp. 292-293 avec Arat. *Phaen*. 783-787 ; DAMSCHEN (2004), pp. 97-102 avec Ov. *Met*. XII 235-244 où transparaît la séquence (↓)*fas succum r*(↑)*es arsae aer*.

donne *IASNOSINQVOVSFS*. Ce texte laisse certes transparaître quelques portions en elles-mêmes significatives (*nos in quo*), mais ne permet, dans son intégralité, aucune lecture satisfaisante.

À la lumière de ces quelques précédents, rien ne semble donc indiquer qu'un télestiche inversé ait représenté une excentricité pour le lectorat antique initié ; le procédé nous apparaît davantage comme une variante ludique, mais non sans équivalent, du principe de *dissimulatio* littéral plus connu qu'est l'acrostiche.

(c) La répartition du télestiche sur plusieurs poèmes successifs pourrait s'avérer un aspect plus ouvertement original. À notre connaissance, il n'existe pas de fait comparable dans les recueils de poésie latine d'époque classique ou même tardive, bien que des exemples ultérieurs puissent s'en rapprocher : par exemple, Tatwine dispose dans ses *Aenigmata* (VIII^{e} s.) un message impliquant la première et la dernière lettre du premier vers de chaque poème[91]. Plusieurs raisons justifient néanmoins cette structure chez Symposius. On invoquera d'abord la nécessité : en effet, l'étroitesse d'un tristique limite à trois lettres la longueur du message, et répartir un même télestiche sur des épigrammes successives apparaîtra comme un moyen de pallier cette difficulté. Ce *technopaignion* se justifie aussi dans le projet global de *catenatio* des *Aenigmata* : en effet, il permet de connecter encore plus solidement ces quatre épigrammes. Enfin, cette répartition trouve un intérêt particulier par rapport à l'objet représenté : fractionné de la sorte, le télestiche ne se révèle que si nous considérons la séquence 95-100 dans sa verticalité (et non en observant chaque poème individuellement). Cette verticalité contribue alors à suggérer visuellement une stèle funèbre antique, objet souvent plus haut que large.

Cette dernière remarque induit une réflexion sur la mise en page du projet originel de Symposius. La grande majorité des manuscrits conservés disposent le texte des *Aenigmata* en observant une division graphique entre chaque poème – placés les uns sous les autres – ainsi qu'entre chaque hexamètre[92], comme le font nos éditions actuelles. Il est tout à fait possible que cette disposition reflète la conception initiale de l'auteur telle qu'elle fut vraisemblablement reproduite dans les premiers manuscrits : aux IV^{e} et V^{e} siècles, les *codices* latins observent effectivement la division des vers[93]. Dans de telles conditions, la lecture du télestiche est relativement confortable, bien que les *ultima* ne soient en principe pas alignés aussi régulièrement que ne le sont les *primordia* d'un acrostiche : en effet,

[91] Cf. I.A.3.b. ; II.C.1.b. ; II.C.2.
[92] En contre-exemple, citons notamment le manuscrit X (Sang. 450).
[93] C'est notamment le cas dans les exemplaires de luxe que représentent le *Vergilius Vaticanus* et le *Vergilius Romanus* (Vat. Lat. 3225 et Vat. Lat. 3867), mais le fait est également observable à la même époque dans des manuscrits plus sobres (ainsi le palimpseste de Lucain dans Pal. Lat. 24).

l'alignement parfait des *ultima* dans l'agencement d'un téléstiche n'est généralement observable que dans les *carmina quadrata* où chaque vers contient le même nombre de lettres[94].

On objectera que la présence intermittente des *lemmata* pouvait nuire au déchiffrement du téléstiche. Pour que le message *Tisias reitor* soit lisible, il faut en effet ne pas y intégrer les *tituli* : le cas échéant, on lirait alors *TISSIASOREIATORA*, séquence inintelligible. Or, dans la plupart des manuscrits qui nous sont parvenus, le *lemma* est séparé du poème qu'il accompagne, soit spatialement, soit graphiquement (par l'emploi de majuscules ou d'une encre colorée). Le *titulus* est généralement placé au-dessus de l'énigme, de manière centrée, ou au même niveau, mais marginalement à gauche ou à droite[95]. Il arrive, par ailleurs, que les deux méthodes soient utilisées alternativement, sans cohérence, au sein d'un même manuscrit. Notre analyse ne nous permet pas de certifier quelle fut la disposition originelle des *lemmata* ; mais nous pouvons vraisemblablement supposer que ceux-ci étaient, comme dans les témoins conservés, suffisamment distincts du reste du texte (spatialement ou graphiquement) pour ne pas s'interposer dans la lecture du téléstiche.

La construction visuelle d'un *monumentum* vertical nous inspirent encore une dernière hypothèse : il semblerait assez logique que, dans le projet initial de Symposius et dans les manuscrits primitifs de l'œuvre, la séquence 95-100 (ou du moins la section 96-99 renfermant le message *Tisias reitor*) ait été disposée sur une même page. Un tel regroupement est, matériellement, tout à fait envisageable (la page d'un *codex* comme celle d'un *uolumen* pouvant aisément contenir dix-huit vers), même si ce regroupement n'a pas été consciemment observé par les scribes médiévaux, qui répartissent parfois la séquence sur deux pages successives selon les aléas de la copie. En gardant bien à l'esprit qu'une reconstruction de la pagination originelle tient de la conjecture, nous pouvons pousser notre raisonnement encore plus loin : étant donné que le recueil compte cent tristiques et une *Praefatio* de quinze vers, il serait envisageable que le projet primitif de l'auteur ait divisé l'ensemble en vingt-et-une page de quinze hexamètres chacune. La page finale contiendrait alors les énigmes 96 à 100 (téléstiche et énigme conclusive), tandis que le poème liminal du *Funambulus* (95) serait situé à la fin de la page précédente. Une autre division envisageable verrait une demi-*pagina* de quinze vers (*Praefatio*) suivie de dix *paginae* de trente hexamètres (soit dix fois dix énigmes) : de tels chiffres préserveraient eux aussi l'intégrité du *technopaignion* final et répondraient peut-être même mieux à

[94] On citera en particulier, au IV^e^ siècle, les *carmina* d'Optatien Porphyre. Voir aussi *AL* 214 R = 205 ShB (cité plus loin, cf. II.C.1.b. ; le poème combine acrostiche, mésostiche et téléstiche), où chaque vers contient trente-sept lettres.

[95] Par exemple, le *Salmasianus* (A) dispose les *lemmata* au-dessus des poèmes. Le codex β les place toujours à droite des énigmes, sauf quand le *lemma* est trop long (dans ce cas, il est placé au-dessus de l'énoncé, comme c'est le cas au folio 386). Le manuscrit α les aligne sur la gauche pour les pages paires et sur la droite pour les pages impaires. Se référer à la description des manuscrits de BERGAMIN (2005), pp. LXXVII-LXXXVII.

certaines normes poétiques[96]. On peut rappeler qu'Aldhelm disait suivre le modèle de Symposius en s'efforçant à composer « dix fois dix, ou vingt fois cinq, c'est-à-dire cent énoncés énigmatiques[97] » : témoignait-il alors d'une mise en pages qu'il avait pu observer dans d'anciens manuscrits ? Quoi qu'il en soit, la question de la pagination reste accessoire : répartie sur deux pages, la lecture du téléstiche serait certes un peu plus laborieuse, mais toujours possible.

II.B.9.d. *Tisias le rhéteur : identité et pertinence*

En accord avec les commentateurs récents, nous avions initialement supposé que le *nomen* évoqué dans l'énigme 100 faisait allusion au nom de l'auteur. La mise en perspective du *monumentum* d'Horace, mais aussi – et surtout – de celui d'Ovide ne fait que renforcer cette interprétation. Il est dès lors particulièrement surprenant que le nom dévoilé par le téléstiche ne soit pas Symposius. L'explication la plus immédiate serait que l'auteur des *Aenigmata* se soit en fait nommé Tisias. Le téléstiche *Tisias reitor* tiendrait alors lieu de signature (*sphragis*), fonction souvent constatée dans les acrostiches littéraires, selon un principe déjà présent chez Ennius dont Cicéron rend compte (*Diu*. II, 111) : *ea, quae ἀκροστιχίς dicitur, cum deinceps ex primis uersus litteris aliquid conectitur, ut in quibusdam Ennianis : Q. ENNIVS FECIT* [98]. Identifier un rhéteur nommé Tisias comme auteur des *Aenigmata* permettrait de concilier deux hypothèses préalablement soulevées par différents commentateurs : l'invalidité du nom Symp(h)osius et la fonction de *scolasticus* du poète[99]. Relevons néanmoins que le nom Tisias semble avoir été cantonné au monde grec ; à notre connaissance, aucun personnage latin ne l'a porté (ni les sources littéraires, ni l'épigraphie latine ne l'attestent). Cela ne constitue certes pas un argument absolu : l'auteur pourrait ou s'avérer d'origine grecque, ou s'être choisi un *nomen signum*, en référence au célèbre rhéteur Tisias, fondateur de la rhétorique. Il serait toutefois précipité d'accepter cette identité du poète sans considérer les autres possibilités.

---

[96] Ainsi O'ROURKE (2014), pp. 169-175, propose une reconstruction de la pagination originelle du livre IV des *Élégies* en colonnes de trente vers. Voir aussi SCHAFER (2017), qui propose une reconstruction de la division primitive des *Bucoliques* de Virgile en colonnes de trente-six vers et de celle des *Géorgiques* en *paginae* de quarante hexamètres ; il recense, p. 136, n. 3, d'autres études du même type.

[97] Aldh. *Aenig*. *Prologus*, ll. 7-10 Glorie : *nostrae exercitationis sollicitudo horum exemplis instincta et commentis adinuentionum stimulata, decies denas, uel uicies quinas, id est centenas enigmatum propositiones componere nitebatur (…).*

[98] « Ce qu'on appelle [en grec] « l'acrostiche », quand la liaison des initiales des vers forme un sens, comme dans quelques vers d'Ennius [où l'on lit verticalement] « Q. Ennius en est l'auteur ». Similairement, Suet. *Gram*. 6, 2 atteste de la présence d'une signature en parastiche (i. e. acrostiche, voir COURTNEY 1990, p. 3) dans le *Pinax* d'Aurelius Opil[l]ius. La recherche récente a identifié de nombreuses signatures dissimulées à travers des acrostiches (ou autres *technopaignia* dérivés), même si certaines ont pu susciter un certain scepticisme. Voir notamment les signatures de Chaerem. TGF I, 71 fr. 14b ; Nic. *Ther*. 345-353 ; Verg. *G*. I, 429–33 avec SOMERVILLE (2010) ; *A*. I, 1-4 avec CASTELLETTI (2012) ; *A*. VI, 637-659 avec DAMSCHEN (2004), pp. 107-108, n. 63 ; B. Ital. *Ilias* 1-8 avec SCHUBERT (1999) ; Val. Fl. II, 357-366 avec CASTELLETTI (2014), pp. 51-56 ; sur le rôle de l'acrostiche-*sphragis*, voir DAMSCHEN (2004), pp. 91-92, n. 9.

[99] Cf. I.B.1.a.

En effet, un *nomen* dissimulé dans un *technopagnion* au sein d'un texte littéraire antique ne se réfère pas systématiquement à l'auteur du texte en question, et cela même quand le contexte semble s'y prêter : ainsi Diogène Laërce (V, 6, 92-93) rapporte comment Denys le Transfuge a disposé en acrostiche le nom de son jeune amour Πάγκαλος, et non le sien, dans les premiers vers de sa tragédie *Parthénopée*. Si *Tisias* ne devait pas désigner ici l'auteur des *Aenigmata*, les possibilités s'avéreraient néanmoins restreintes. Une hypothèse mineure serait que le téléstiche fasse allusion à un contemporain du poète : le rhéteur ainsi nommé pourrait avoir été un maître de l'auteur, un proche ou plus largement un modèle. L'évocation de celui-ci en clôture du livre pourrait par ailleurs en faire un dédicataire de l'œuvre. En l'état, le manque de sources rend cette interprétation indémontrable, et nous ne nous y attarderons pas.

L'hypothèse la plus attendue serait plutôt que Symposius élève ici bel et bien un *monumentum* au célèbre rhéteur Tisias, qui aurait vécu au V^e^ siècle avant notre ère à Syracuse. Il nous faut alors nous demander en quoi le personnage mériterait d'être ainsi cité dans le *monumentum* final de notre recueil d'énigmes. Le contexte particulier de la séquence 96-99, dans laquelle nous avons précédemment identifié un sous-groupe thématique renvoyant au langage et à la parole (*Aenig*. 96 et 98), peut dans un premier temps nous aiguiller. Le rôle prépondérant tenu par Tisias dans le développement de l'art de parler est en effet attesté par des témoignages nombreux, aussi bien grecs que latins[100]. Le personnage est tenu, aux côtés de son maître Corax, pour le premier à avoir théorisé l'art rhétorique et à en avoir produit un manuel ; avec le temps, certains témoignages vont d'ailleurs jusqu'à considérer plus simplement Corax et Tisias comme les fondateurs de la rhétorique en tant que discipline nouvelle. À une époque vraisemblablement très proche de celle de Symposius (début du V^e^ siècle), Martianus Capella met en scène un cortège consacré à la Rhétorique personnifiée, où le Syracusain devance à la fois les grands orateurs et la Rhétorique elle-même (*Nupt*. V, 433-434) :

> uerum ante cunctos atque ipsam ducem omnium feminam senex quidam signum ac praeuiam uirgam gestans lictoris Romulei praecedebat usu, atque in eiusdem uirgae culmine corax oris aurati uenientis feminae auspicio praeuolabat. [434] Ille autem, qui gestabat uirgulam, Tisias dictus, cunctisque uetustior atque elatior uidebatur; nam et suos minores ceteros <et> ipsam illam ducem respectans superpositum coruum commune pignus filiamque memorabat.

Mais devant tous, et même devant la femme qui les guidait, un vieillard ouvrait la marche en portant avec lui l'insigne et le bâton de préséance, à la manière d'un licteur romain ; et au sommet de ce même bâton volait un corbeau à la bouche dorée, annonçant l'arrivée de la femme. Quant à celui qui portait

[100] Voir la liste des *testimonia* établie par RADERMACHER (1951), pp. 28-35, B II 1-26. Le plus ancien témoignage sur Tisias est Pl. *Phdr*. 267a ; 273a-c ; les autres principaux témoignages grecs sur Tisias et/ou son maître Corax jusqu'au V^e^ siècle sont Arist. *Rh*. II, 24, 1402a 17 ; Thphr. Fr. A V 17 Radermacher ; Sext. Emp. *Adv. Rh.* 96-99 ; Troilus Sophista, *Proleg*. *Rh*. *Herm*. 5 Rabe ; Anonyme, *Préambule à la rhétorique* 7-8 Patillon ; en latin, voir Cic. *Brut*. 46 ; *De or*. I, 91 ; III, 81 ; *Inv*. II, 2, 6 ; Quint. *Inst*. II, 16, 3 ; 17, 7 ; III, 1, 8 ; Amm. Marc. XXX, 4, 3 ; Mar. Vict. *Expl*. *Cic*. *Rhet*. II, 2 ; Mart. Cap. *Nupt*. V, 433-434. Voir DESBORDES (1996), pp. 14-16 ; COLE (1991a), pp. 22-27 ; 82 ; (1991b) ; HINKS (1940).

le bâton, il s'appelait Tisias ; il semblait plus vieux et plus important que tous, car, les yeux tournés vers le corbeau qui le surplombait, il appelait « commune descendance » les autres, qui lui étaient inférieurs, et « fille » la femme qui les guidait[101].

Le Sicilien pouvait donc être perçu, dans l'Antiquité tardive, comme un réel fondateur. On pourra éventuellement se demander pourquoi Symposius érigerait un *monumentum* à Tisias plutôt qu'à Corax ; en tant que maître, ce dernier devrait en effet jouir d'une certaine primauté sur l'invention de la rhétorique. Cette question de primauté n'est toutefois réglée à aucune époque et se voit même généralement ignorée : « l'hésitation sur les deux noms, qu'on cite ensemble ou séparément (tantôt l'un, tantôt l'autre) est plus ou moins bien résolue par les textes anciens (et les commentateurs modernes) qui font de Corax le maître et de Tisias le disciple, et qui supposent que l'enseignement oral de Corax a été transcrit par Tisias, en sorte que parlant de la *Technè* de Corax ou de celle de Tisias, comme il arrive, on parlerait de la même chose[102] ». Une explication possible serait que les deux noms aient primitivement désigné une seule et même personne, comme le suggère Cole[103] ; Corax (« corbeau ») aurait été un surnom péjorativement attribué de son vivant à Tisias (dont les discours captieux pouvaient être assimilés à des croassements), mais dissocié de ce dernier par la tradition ultérieure. Ce point nous importe assez peu ; nous nous bornerons à dire que Tisias, même cité seul, pouvait légitimement être tenu par Symposius comme un père fondateur. On peut alors supposer plusieurs raisons à l'érection d'un monument à Tisias dans les *Aenigmata*.

La première explication nécessite de considérer le *monumentum* dans sa symbolique funéraire et d'interpréter l'érection de ce tombeau à Tisias comme l'expression de la mort de la rhétorique. Nous avions déjà défendu que Symposius exprimait en 93 (*Miles podagricus*) le déclin de l'hexamètre – que son propos soit alors généralisant (l'auteur blâmerait la piètre maîtrise métrique des poètes de son siècle) ou autoréflexif (le poète s'accuserait lui-même d'incompétence, dans une dévalorisation typique de la tradition épigrammatique). Mettre en scène les funérailles de la rhétorique serait un autre moyen de signifier une dégénérescence de la maîtrise de la langue, en ne se focalisant pas cette fois-ci sur un point technique (la métrique/prosodie), mais sur toute l'organisation du langage et du discours, élevée au rang d'art. À nouveau, cette expression d'un déclin peut s'avérer, chez Symposius, aussi bien autoréflexive que généralisante. Un tel propos est certes relativement intemporel (on trouve par exemple déjà, plusieurs siècles plus tôt, l'idée d'une dégradation de la pratique et de l'enseignement de la rhétorique chez Pétrone, *Sat*. 1-5), mais on pourra être tenté de le considérer dans le contexte particulier de l'Antiquité tardive, où la langue latine évolue et s'éloigne des normes classiques, engendrant toute une littérature grammaticale visant à maintenir (voire à reconstruire) un

[101] Sur ce passage, voir les notes de RAMELLI (2001), pp. 873-874 ; STAHL & JOHNSON (1977), p. 158.
[102] DESBORDES (1996), p. 15.
[103] Voir COLE (1991), en particulier pp. 65-66 ; 81-82.

latin idéal[104]. Un sentiment de dégénérescence habitait vraisemblablement les grammairiens et rhéteurs de l'époque.

Une autre explication serait de nature étiologique : Symposius, qui souvent dans ses énigmes s'enquiert de l'origine des choses et de la filiation qui les fait naître[105], chercherait ici à rappeler l'origine de la rhétorique. Cela est valable en regard des énigmes 96 et 98 qui fournissent un contexte thématique à une telle allusion : Tisias peut être considéré comme le premier *magister* (96, 2) à l'origine de la maîtrise des mots (96 *le*., *Verba*) du langage (98, 2, *lingua*), de la parole (98, 3, *loqui*). Mais surtout, envisager ici un jeu étiologique, renvoyant aux temps anciens, nous permet de justifier pleinement l'usage de la graphie archaïsante utilisée par Symposius dans son téléstiche.

La place accordée à Tisias en clôture d'œuvre nous invite aussi à envisager des liens plus profonds entre ce dernier et l'énigme. En effet, bien que nous ne sachions que peu de choses sur l'enseignement concret de ce rhéteur, celui-ci semble avoir développé des méthodes d'argumentation particulièrement captieuses. Dans le plus ancien témoignage conservé sur Tisias, Platon nous apprend ainsi (*Phdr*. 273b-c) :

> (…) ἔγραψεν ὡς ἐάν τις ἀσθενὴς καὶ ἀνδρικὸς ἰσχυρὸν καὶ δειλὸν συγκόψας, ἱμάτιον ἤ τι ἄλλο ἀφελόμενος, εἰς δικαστήριον ἄγηται, δεῖ δὴ τἀληθὲς μηδέτερον λέγειν, ἀλλὰ τὸν μὲν δειλὸν μὴ ὑπὸ μόνου φάναι τοῦ ἀνδρικοῦ συγκεκόφθαι, τὸν δὲ τοῦτο μὲν ἐλέγχειν ὡς μόνω ἥστην, ἐκείνῳ δὲ καταχρήσασθαι [273c] τῷ πῶς δ᾽ ἂν ἐγὼ τοιόσδε τοιῷδε ἐπεχείρησα; ὁ δ᾽ οὐκ ἐρεῖ δὴ τὴν ἑαυτοῦ κάκην, ἀλλά τι ἄλλο ψεύδεσθαι ἐπιχειρῶν τάχ᾽ ἂν ἔλεγχόν πῃ παραδοίη τῷ ἀντιδίκῳ.

[Tisias] a écrit que si un homme faible et courageux, ayant battu un homme fort et lâche et lui ayant enlevé son manteau ou autre chose, est traduit devant un tribunal, ni l'un ni l'autre ne doit dire la vérité. Le lâche doit prétendre que le brave ne fut pas seul pour le battre, l'autre essayera de prouver qu'ils étaient seul à seul, et son grand argument sera : « Comment, tel que je suis, aurais-je attaqué un homme comme lui ? » L'autre, bien sûr, n'avouera pas sa lâcheté ; il essayera un autre mensonge, qui fournira peut-être à son adversaire un argument pour le confondre[106].

La logique inextricable de cette situation confine au paradoxe, et c'est peut-être parce que Tisias était réputé pour produire de tels argumentaires qu'on a pu, plus tardivement, associer à sa biographie une dispute tout aussi inextricable entre maître et élève. En voici la teneur[107] : alors élève de Corax, qui lui enseigne la rhétorique comme un art de la persuasion, Tisias arrange avec son maître un accord stipulant qu'il ne payerait ses leçons qu'une fois l'art parfaitement assimilé. Il intente ensuite à Corax

[104] Voir BAJONI (2008), pp. 31-32, avec RICHÉ (1995), p. 10.
[105] Voir notamment *Aenig*. 6- 7 ; 10 ; 13- 15 ; 31 ; 36- 37 ; 48-50 ; 81-83 ; 85 ; 91-92.
[106] Traduction de Vicaire, dans ROBIN, MORESCHINI & VICAIRE (1985), p. 80.
[107] On trouve l'épisode du procès de Corax et Tisias, avec des variations mineures, notamment chez Sext. Emp. *Ad. Rh.* 96-99 (mais seul Corax est nommé) ; Troilus Sophista, *Proleg*. *Rh*. *Herm*. 5 Rabe ; Anonyme, *Préambule à la rhétorique* 7-8 Patillon. On le retrouve ensuite dans les *Prolegomena* de nombreux traités de rhétorique byzantins. Voir COLE (1991), pp. 65-66.

un procès au cours duquel se joue le paiement des leçons suivies, de sorte que le salaire du professeur puisse être évité de toute manière : ou Tisias persuade le jury que les cours ne doivent pas être payés, ou il ne parvient pas à persuader le jury, auquel cas l'enseignement de Corax aura été mauvais et ne mérite pas de rétribution. Afin d'être payé quelle que soit l'issue du procès, Corax retourne alors l'argument : ou le jury est convaincu par le maître et fait payer l'élève, ou il reconnaît implicitement, en cédant aux arguments de l'élève, la valeur de l'enseignement du maître et la nécessité de son paiement. Devant un tel imbroglio, les juges exaspérés renvoient alors les deux parties.

Apulée (*Flor*. XVIII, 19-29) et Aulu-Gelle (V, 10) présentent une version plus ancienne de cette anecdote, attribuant les faits non à Corax et Tisias, mais à Protagoras et Evathlus : selon toute probabilité, le procès ne doit pas être tenu comme un fait véridique dans la biographie du Sicilien. Il n'empêche que le personnage de Tisias pouvait peut-être, sur la base de tels rapports, être associé à l'idée d'une logique intriquée engendrant des situations paradoxales. Tisias pourrait donc être perçu comme un fondateur dans la pratique de l'énigme, qui souvent cultive les paradoxes et les situations indémêlables[108] : on comprendrait alors que Symposius lui érige un *monumentum* à la fin de son ouvrage. À notre connaissance toutefois, l'association de Tisias et de la pratique de l'énigme n'est jamais envisagée explicitement par les anciens. La probabilité qu'il faille considérer ici un lien étiologique entre le Syracusain et l'origine de l'énigme est donc faible, mais il nous paraissait important d'évoquer cette possibilité.

Il faut enfin se demander si la présence du nom de Tisias, dissimulé dans l'ultime séquence du livre, ne peut pas aussi nous éclairer rétrospectivement sur la finalité du projet énigmatique de Symposius. Au cours de notre étude, nous tentons de définir les mécanismes d'une œuvre énigmatique où la réflexion sur le langage et sur l'allusion littéraire permet à plusieurs reprises de transcender les poèmes en y ajoutant un second niveau de signification. Cette réflexion repose sur une mise à l'épreuve du savoir grammatical et littéraire du *lector* et peut en cela s'apparenter à un équivalent ludique de l'interrogation scolaire d'un *grammaticus*. La formation prodiguée par le *grammaticus* (dont les compétences peuvent toucher à la fois à la grammaire, à l'exégèse littéraire et à la linguistique) n'est toutefois qu'une étape préliminaire à l'acquisition d'un savoir plus exigeant : celui du *rhetor*, maître d'éloquence[109]. En dissimulant à la fin de son œuvre le nom de Tisias, Symposius pourrait ici indiquer

[108] Voir notamment les énoncés paradoxaux d'*Aenig*. 8-11 ; 14 ; 30-31 ; 44 ; 75 ; 83 ; 94 ; 96 ; 97 ; 99.

[109] On se référera notamment à l'importance concédée au rôle de la grammaire dans le premier livre de l'*Institution oratoire* de Quintilien. Sur les différences entre *grammaticus* et *rhetor* dans l'Antiquité tardive, voir BAJONI (2008), pp. 23-44 ; MCNELIS (2007) ; BONNER (1977), pp. 47-75.

à son *lector* le but ultime auquel il le prépare et vers lequel il faut tendre : l'art ancien, et supérieur, de la rhétorique. Nous reviendrons sur ce point dans nos conclusions finales[110].

Nous avons proposé différentes hypothèses légitimant la présence d'une allusion au rhéteur Tisias à ce stade de l'œuvre et remettant en question l'assimilation du téléstiche à une signature de l'auteur des *Aenigmata*. L'étude d'autres *technopaignia* dissimulés dans l'ouvrage va nous permettre de confirmer l'une de ces hypothèses. Avant de les aborder, nous souhaitons encore développer un point supplémentaire concernant l'énigme *Funambulus*.

[110] Cf. III.C.4.

II.B.10. *Aenig*. 95 : un bref survol

[95] FVNAMBVLVS
Inter lucifluum caelum terrasque iacentes,
aera per medium docta meat arte uiator.
Semita sed breuis est, pedibus nec sufficit ipsis.

FUNAMBULE. Entre le ciel lumineux et l'étendue des terres, un passant, instruit d'un art savant, circule au milieu des airs. Mais le sentier est étroit et ne suffit pas à ses pieds.

Nous avons précédemment défini le rôle liminaire du poème 95 au sein de la séquence finale des *Aenigmata* : en décrivant le cheminement d'un *uiator*, l'épigramme rappelle l'ouverture d'une inscription funéraire et introduit le *monumentum* de Tisias le rhéteur (*Aenig*. 95-100). Toutefois la comparaison avec la tradition épigraphique nous suggère une interprétation complémentaire de l'énigme 95. Nous savons en effet que le *uiator*, dans les *carmina epigraphica*, exerce toujours le rôle de *lector*[1] ; les deux termes y sont d'ailleurs interchangeables en fonction des nécessités métriques. Faut-il envisager la même équivalence dans l'épigramme *Funambulus* ? À travers la mise en scène de ce passant-funambule suivant un tracé étroit, Symposius pourrait-il simultanément décrire un lecteur ? Et, à plus forte raison, son propre *lector*, surpris dans son parcours de l'œuvre ?

Un premier argument d'ordre structurel nous permet de légitimer l'assimilation du *funambulus* et du *lector*. Il faut en effet relever l'importance particulière accordée au *lector*, implicitement ou explicitement, dans les poèmes entourant 95. L'énigme du *Funambulus*, on l'a vu, est intégrée à une séquence riche en jeux métalinguistiques où la réflexion active du lectorat, et en particulier sa focalisation visuelle, est hautement sollicitée (cf. II.B.7 ; II.B.9). Plus précisément, le poème *Funambulus* est situé entre deux épigrammes s'adressant directement au *lector* à la deuxième personne (94, 1 : *cernere iam fas est quod uix tibi credere fas est* ; 96, 1-3 : *nunc mihi iam credas fieri quod posse negatur* / *octo tenes manibus...* / *tibi sex remanebunt*). Comme nous l'avions déjà relevé, l'adresse à la deuxième personne est très rare sur l'ensemble du recueil et apparaît, dans plusieurs cas, liée à une interaction ludique (31, 2-3 ; 94, 1 ; 96, 1-3 ; nous étudierons ultérieurement 14, 1). Cette soudaine mise en relief, couplée à l'évocation d'un *uiator*, pourrait ne pas être innocente.

Si nous voulons accepter « le lecteur » comme solution alternative de l'énigme 95, il nous incombe de juger de la cohérence de cette interprétation sur l'ensemble du tristique. Dans le premier hexamètre du poème, concilier l'image du *funambulus* suspendu au-dessus du sol et celle du *lector* progressant dans les *Aenigmata* implique d'identifier une relation verticale commune aux deux situations : dans les deux cas, un personnage surélevé surplombe un objet (le *uiator* survole les *terrae* ; le *lector* survole

[1] Voir WOLFF (2000), pp. 45-53.

les pages du livre). Or le recours à une métaphore particulière nous permet d'assimiler les *terrae* aux pages d'un livre et de faire ainsi concorder les deux solutions. Cette métaphore est celle de la page perçue comme un champ à labourer ; elle repose sur la matérialité de l'acte d'écriture à travers lequel le stylet, la plume ou tout autre instrument sillonne les pages[2]. L'image est connue en grec dès Pindare[3] et ses plus anciennes attestations latines remontent à Titinius, contemporain de Térence cité deux fois par le grammairien Charisius (*Ars* I, 15 = *GL* I, 55, 6 et *Ars* I, 17 = *GL* I, 138, 20 : *uelim ego osse arare campum cereum*), et à Titus Quinctius Atta au I^er^ siècle avant notre ère (*apud* Isid. *Orig*. VI, 9, 2 : *uertamus uomerem / in cera mucroneque aremus osseo*). On retrouve encore la métaphore tardivement, notamment chez Ausone et Prudence (*Per*. IX, 51-52). Le cas d'Ausone est particulièrement intéressant puisque celui-ci intègre l'image de la page-champ à une série d'*aenigmata*. Nous pouvons observer parallèlement Auson. XXVII, 14b, 48-52 Green et ce qui semble en être une reformulation partielle en XXVII, 13, 71-77 Green[4] :

> Fac campum replices, Musa, papyrium
> nec iam fissipedis per calami uias
> grassetur Gnidiae sulcus harundinis,
> pingens aridulae subdita paginae
> Cadmi filiolis atricoloribus ;
> aut cunctis pariter uersibus oblinat
> furuam lacticolor sphongia sepiam.

Replie ton champ de papyrus, ma Muse, et que mon roseau cnidien, de sa tige au pied fendu, ne creuse pas plus loin les voies de son sillon qui peint les noires filles de Cadmus sur le sol d'une page un peu sèche ; ou que l'éponge couleur de lait absorbe en même temps dans tous mes vers la sombre seiche[5]*.*

> aut adsit interpres tuus,
> aenigmatum qui cognitor
> fuit meorum, cum tibi
> Cadmi nigellas filias,
> Melonis albam paginam
> notasque furuae sepiae
> Gnidiosque nodos prodidit.

Ou que t'assiste ton interprète, qui fut connaisseur de mes énigmes, quand il t'expliqua ce qu'étaient les filles noirâtres de Cadmus, la blanche page du Melon, les sombres marques de la seiche et les nœuds cnidiens.

---

[2] Voir MONDA (2016), pp. 148-150 ; BERGAMIN (2005), p. 81 ; en particulier THRAEDE (1965), pp. 79-116 ; CURTIUS (1948), pp. 314-317.

[3] Voir BING (1984), p. 2, avec Pi. *N*. 6, 32 ; 10, 26 ; *P*. 6, 2. Une des autres premières occurrences de cette métaphore se trouve dans le *Phèdre* de Platon (276c-276d).

[4] Les *epistulae* numérotées 13 et 14 chez Green sont adressées au même destinataire, Théon, et il est clair que les deux passages se répondent ; voir DRÄGER (2015), p. 526. Toutefois la logique voudrait que 14 précède 13: voir MONDIN (1995), p. 84. Il faut donc inverser la chronologie des deux lettres, comme le fait COMBEAUD (2010), p. 784.

[5] Sur ces passages d'Ausone et les métaphores employées, voir le commentaire de DRÄGER (2015), pp. 546-547 ; MONDIN (1995), pp. 103-104 ; 216.

La métaphore de la page-champ trouve donc une place légitime dans la réflexion énigmatique[6]. Elle pourrait avoir déjà inspiré une dissimulation virgilienne : selon Katz, la colonne noire et désorganisée des fourmis traversant les champs, décrite dans *A.* IV, 402-404 (*ac uelut ingentem formicae farris aceruum / cum populant, hiemis memores, tectoque reponunt ; it nigrum campis agmen*), révèle l'acrostiche syllabique *fro-mi-ac* (vv. 399-402) qui reproduit sur le plan littéral la désorganisation d'une colonne de fourmis[7]. Monda interprète Apul. *Met*. IX, 8, 2 (*ideo coniuncti terram proscindunt boues, / ut in futurum laeta germinent sata*, un oracle qu'Apulée présente comme adapté à toutes les situations) comme une énigme sur l'écriture[8]. Cependant il faut surtout souligner l'emploi énigmatique de la métaphore agricole de l'écriture chez les successeurs de Symposius. En effet, les auteurs médiévaux *d'Aenigmata* latines décriront souvent leurs supports matériels (pages, tablettes de cire) comme des terres à labourer (*campi*, *seges*, *arua*, *agelli*, *prata*, *terrae*)[9]. Sur ces terres se répand parfois une pluie ou une semence venue du ciel : il s'agit, bien sûr, de l'encre. Évidemment, chez ces auteurs chrétiens, une telle image de semence céleste (par exemple Aldh. *Aenig*. 32, 6 : *sed semen segiti de caelo ducitur almum*) peut aussi véhiculer une indéniable teneur divine en renvoyant au *semen uerbi*[10]. Elle n'en reste pas moins lisible au premier degré comme une illustration du rapport vertical existant entre l'écrivain et le livre : l'auteur surplombe les pages sur lesquelles il fait tomber l'encre noire.

Compte tenu du terme révélateur *uiator* et des adresses à la deuxième personne précédemment relevées en 94 et 96, nous défendons que, dans l'énigme 95, c'est le lecteur, et non l'auteur, qui est mis en scène ; le rapport vertical reste le même. Considéré à l'échelle spatiale du livre, le *lector* flotte au milieu des airs et survole les terres formées par les pages de l'ouvrage (que celui-ci soit un *uolumen* ou un *codex*). Nous avions préalablement relevé une autre allusion à la matérialité du *liber* dans l'énigme *Verba* (96) : l'expression *tenes manibus* (v. 2), au lieu de faire référence à un calcul digital, renvoyait au livre tenu par les mains du lecteur[11]. De telles dissociations du texte et de l'objet livresque reposent sur une variation d'un mécanisme énigmatique déjà observé : celui du glissement du signifié au signifiant, ou, plus exactement, du discours écrit aux éléments formels et matériels qui le composent (lettres, syllabes, mots, vers ; mais aussi pages et livre).

---

[6] Plus généralement sur les énigmes antiques et médiévales ayant pour objet l'écriture, voir BETA (2013a).
[7] Voir KATZ (2007), p. 83.
[8] Voir MONDA (2016), p. 150 : « among the various possible interpretations that Apuleius records, that relating to writing is missing, as it was surely not appropriate for use in prophecies. But it is not impossible that in reality the interpretation that compared writing and ploughing was the original solution of this text, the form of which recalls a true riddle ».
[9] Voir les énigmes suivantes dans l'édition de DE MARCO & GLORIE (1968), Aldhelm, *Aenig*. 32 (*Pugillares*) ; 59 (*Penna*) ; Eusèbe, *Aenig*. 32 (*De membrano*) ; Tatwine, *Aenig*. 5-6 (*De membrano* et *De Penna*) ; *Aenigmata Laureshamensia* 12 (*De atramento*). Voir BITTERLI (2009), pp. 140 sq. Une métaphore similaire est la clé, au VIII[e] siècle, de *l'indovinello veronese*.
[10] Voir MILOVANOVIĆ-BARHAM (1993), pp. 57-59 ; SCOTT (1979), pp. 121-122.
[11] Cf. II.B.1.

Le vers 2 nous apprend que l'*ars* du *uiator* est *docta* et nous donne ainsi une indication sur le profil du lecteur idéal des *Aenigmata* : seuls les *docti* comprendront les jeux et les *latitationes* de Symposius. *Doctus* est certes un adjectif usuellement associé au *poeta* plutôt qu'à son *lector*[12] ; mais cela ne doit pas nous détourner de notre interprétation. Nous avions similairement relevé, dans notre analyse d'*Aenig*. 55 (*Acus*), que l'auteur attendait de son lectorat qu'il fasse preuve d'*acumen* pour comprendre le second niveau de lecture des énigmes.

Enfin, le vers 3 parle d'un sentier « étroit » ou « bref » (*semita sed breuis est*, v. 3), emprunté par le *uiator*. Transposé à l'échelle du lecteur, la *semita* doit renvoyer au parcours que représente la lecture des *Aenigmata*. La brièveté du chemin pourrait aussi bien faire allusion à celle du genre épigrammatique en général, où la *breuitas* est une qualité sans cesse discutée[13], qu'à celle du livre de Symposius à l'intérieur de celle-ci (315 vers) ou à celle du chemin restant à parcourir au lecteur avant la fin de l'ouvrage (15 vers). Il faut néanmoins rappeler que dans l'énigme 55 (*Acus*), nous avons défini le livre comme *longa*. Il nous semble plus légitime de comprendre, assez concrètement, ce sentier étroit comme une allusion au tracé de l'encre sur les pages du livre. L'association d'un texte et d'un chemin serait assez naturelle : en effet, les grammairiens tardifs établissaient un lien étymologique entre *littera* et *iter* (Serv. *Comment. In Donat.*, *GL* IV, 421 : *ideo dictae sunt litterae, quod legentibus iter praebeant*[14]).

À nouveau, la tradition post-symposienne peut ici nous éclairer. Dans l'énigme *Penna* d'Aldhelm, où est exploitée la métaphore des pages-champs, la *semita* représente la trace laissée par l'encre de la plume sur les pages (*Aenig*. 59, 3-8 Glorie) :

> Pergo per albentes directo tramite campos
> candenti que uiae uestigia caerula linquo,
> lucida nigratis fuscans anfractibus arua.
> Nec satis est unum per campos pandere callem,
> semita quin potius milleno tramite tendit,
> quae non errantes ad caeli culmina uexit.

Traversant les champs blancs, je garde bien mon cap, laissant sur le chemin brillant de sombres traces ; de noirs détours j'obscurcis l'éclat des plaines. Mais c'est trop peu que d'ouvrir à travers champs une unique voie ; le sentier, au contraire, en mille déviations se déploie, et mène au plus haut des cieux ceux qui ne s'égarent pas.

Chez Aldhelm, les « mille déviations » (*milleno tramite*, v. 7) renvoient indubitablement aux mille vers formant l'œuvre (comme indiqué dans l'*acroteleuton* de la préface, *Aldhelmus cecinit millenis uersibus*

[12] Voir notamment Lucr. II, 600 ; Tib. I, 4, 61 ; Ov. *Am*. II, 1, 9-10 ; *Ars* III, 551 ; *Trist*. I, 5b, 13.
[13] Voir par exemple Mart. II, 1 avec BORGO (2001). Voir aussi les épigrammes Mart. I, 45 ; 118 ; II, 6 ; IV, 29 ; 82 ; VII, 85. Cf. II.A.3-4 ; II.B.5.b.
[14] « On les appelle lettres parce qu'elles proposent un chemin aux lecteurs ». On trouve la même explication chez Diom. *GL* I, 421, 26 ; Serg. *GL* IV, 475, 1-2 ; Mar. Vict. *GL* VI, 5, 5. Voir VALETTE-CAGNAC (1997), pp. 34-42.

odas)[15]. L'image de la *semita* comme tracé atramentaire d'une plume sur une page se développe plus largement dans la tradition énigmatique médiévale, comme le montre cette énigme anonyme dont la solution est la plume tenue par les cinq doigts de la main : *uidi mulierem flentem et cum quinque filiis currentem, cuius semita erat uia et pergebat ualde plana campestria*[16].

Il nous semble que la *semita* de l'énigme 95 représente déjà, très concrètement, ce même tracé atramentaire sur les pages : celui-ci peut être qualifié d'étroit (*breuis*) car sa largeur est équivalente à celle d'un bec de plume. Le reste du vers (*pedibus nec sufficit ipsis*) renvoie similairement à la matérialité du texte écrit : ce sentier minuscule ne « suffit pas » aux pieds du *lector* au sens où ceux-ci sont physiquement trop grands pour le fouler. Ou plutôt faut-il comprendre que ce chemin « n'est pas approprié aux pieds mêmes » (avec *OLD* 5b, « to be qualified (for) » ; 7a, « to be adequate for a purpose ») : c'est en effet par les yeux, et non par les pieds, que l'on doit suivre ce sentier textuel. En somme, il nous paraît pertinent d'interpréter l'entier du poème comme faisant référence au rapport corporel et spatial qu'entretiennent le *lector* et le livre. Il ne nous semble pas nécessaire de vouloir opposer sur un plan plus spirituel le sentier étroit du texte et les trop grands pieds du *uiator*, comme si Symposius voulait souligner les insuffisances intellectuelles d'un lecteur rustaud. La progression du *uiator* est au contraire qualifiée de savante, comme on l'a vu (v. 2 : *docta… arte*).

Il est particulièrement intéressant que Symposius mette ainsi en évidence la progression du lecteur en abordant la séquence finale du livre. Nous reviendrons sur cet élément dans nos ultimes conclusions, lorsque nous nous poserons la question de la conception, par l'auteur, d'un itinéraire de lecture à appliquer aux *Aenigmata*[17].

[15] Sur le jeu autoréflexif d'Aldhelm autour du nombre mille, voir VEYRARD-COSME (2011), pp. 256-257, avec l'énigme 50, *Myrifyllon*.

[16] « J'ai vu une femme qui pleurait et courait avec ses cinq fils ; son sentier était une route et traversait une plaine très plate ». Cette énigme est conservée à la fin du codex Sang. 196, qui contient aussi les *Aenigmata* de Symposius (notre manuscrit β). Voir BITTERLI (2009), p. 141. On trouve une version légèrement différente de cette énigme dans la tradition du Pseudo-Bède : voir TUPPER (1905), 562, XII.

[17] Cf. II.C.2.

II.B.11. *Aenig*. 13-17 : lorsque du Pélion, sur la plaine liquide…

[13] NAVIS
Longa feror uelox, formosae filia siluae,
innumeris pariter comitum stipata cateruis.
Curro uias multas, uestigia nulla relinquens.

NEF. Longue et rapide fille d'une belle forêt, je me laisse porter ; des compagnons m'escortent, en innombrables troupes également réparties. Je parcours de nombreuses voies en n'y laissant aucune trace.

[14] PVLLVS IN OVO
Mira tibi referam nostrae primordia uitae :
nondum natus eram nec eram iam matris in aluo ;
iam posito partu natum me nemo uidebat.

POUSSIN DANS UN ŒUF. Je vais te raconter les extraordinaires prémisses de ma vie : je n'étais pas encore né et je n'étais déjà plus dans le ventre de ma mère ; après l'accouchement, personne ne voyait que j'étais né.

[15] VIPERA
Non possum nasci, si non occidero matrem.
Occidi matrem, sed me manet exitus idem.
Id mea mors patitur quod iam mea fecit origo.

VIPÈRE. Je ne peux naître si je n'ai tué ma mère. J'ai tué ma mère, mais la même fin m'attend. Ma mort subit ce qu'a déjà fait ma naissance.

[16] TINEA
Littera me pauit, nec quid sit littera noui ;
in libris uixi nec sum studiosior inde.
Exedi Musas nec adhuc tamen ipsa profeci.

MITE. Une lettre me nourrit, mais j'ignore ce qu'est une lettre ; j'ai vécu dans les livres sans en être plus instruite. J'ai dévoré les Muses ; cependant, jusqu'alors, je n'ai pas progressé.

[17] ARANEA
Pallas me docuit texendi nosse laborem.
Nec pepli radios poscunt nec licia telae ;
nulla mihi manus est, pedibus tamen omnia fingo.

ARAIGNÉE. Pallas m'a enseigné le laborieux savoir du tissage. Pour mes manteaux, nul besoin de navettes ; pour mes toiles, nul besoin de lices. Les mains me manquent, mais je fais tout avec les pieds.

Une fois encore, nous allons observer un ensemble de poèmes ne formant pas, a priori, une séquence thématiquement unifiée. En effet, l'énigme *Pullus in ouo* (14) inaugure une longue série à sujet animalier qui sera poursuivie jusqu'au poème *Centaurus* (39) ; l'énigme *Nauis* (13) n'en donc fait pas partie, même si des connexions lexicales existent entre les poèmes 13, 14 et 15 (13, 1 : *filia* ; 14, 2 : *matris* ; 15, 2-3 : *matrem*)[1]. Dans la suite de notre analyse, nous allons toutefois transcender les séries délimitées par les commentateurs et postuler que les poèmes 13 à 17 peuvent être observés comme

[1] Voir LEARY (2014), p. 89.

une seule et même séquence, thématiquement dépendante de l'énigme *Nauis*. Ce postulat nous permettra de comprendre les indices laissés par Symposius afin de repérer et de comprendre une dissimulation littérale fondamentalement liée à un navire. Pour mieux cerner les enjeux de ce *technopaignion*, nous commencerons par investiguer l'énigme 13.

Nous ne répondrons pas directement ici à la lecture métaphorique de Bergamin faisant de la *Nauis* de Symposius une image de la vie humaine, selon une association présente aussi bien chez Sénèque que dans la littérature chrétienne[2]. En considérant pour l'instant l'énigme au premier degré, voyons quels éléments nous permettent de mieux définir la nature du vaisseau décrit. Tout d'abord, sa forme allongée, combinée à sa vitesse (v. 1 : *longa* ; *uelox*), laisse généralement supposer un navire de guerre[3] : nous pouvons a priori y supposer un vaisseau visuellement semblable à une galère. D'autres informations sont ensuite développées par le biais de l'allusion intertextuelle[4]. Présenter un bateau comme une *filia siluae* (v. 1) renvoie à différents précédents dont le plus immédiat est sans doute la description horatienne de la *nauis*-République dans *Carm*. I, 14, 1 et 11-12 : *O nauis […]* / *quamuis Pontica pinus,* / *siluae filia nobilis*. Mais cela n'induit nullement la présence de la même métaphore étatique chez Symposius : on trouve déjà une filiation similaire entre navire et forêt chez Lycophron (*Alexandria* 24, à propos du vaisseau de Paris : αἱ φαλακραῖαι κόραι) et Catulle (64, 1-2, à propos d'Argo : *Peliaco quondam prognatae uertice pinus* / *dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas*).

Une autre reprise intertextuelle est ensuite visible au vers 2, où *comitum stipata cateruis* rappelle l'hémistiche virgilien *iuuenum stipante caterua* (*A.* I, 497). Chez Virgile, l'expression désigne l'escorte de Didon : selon un principe s'apparentant à celui du centon, Symposius détourne une citation dont le contexte d'origine n'est nullement maritime. Le sens à donner ici à *comitum* reste jusqu'à présent incertain. La plus ancienne explication de l'énigme, issue de l'*Historia Apollonii Regis Tyri*, passe ce point sous silence : *nam longa, quae fertur, arbor est nauis, formosa filia siluae ; fertur uelox uento repellente, stipata cateruis ; currit uias multas, sed uestigia nulla relinquit*[5]. Selon les commentateurs récents, il pourrait s'agir d'autres bateaux (pour Bergasa et Wolff), de poissons (avec la glose *cateruis piscium* dans un manuscrit de l'*Historia*)[6], des passagers du navire (d'après Bergamin, avec la glose *hominum* des manuscrits g et h), des vagues sur lesquelles flotte celui-ci (pour Leary) ou encore des

[2] Voir BERGAMIN (2005), pp. 97-99, avec Sen. *Epist*. 70, 2 ; Vulg. *sap*. 5, 10.
[3] Voir LEARY (2014), p. 87 ; BERGAMIN (2005), p. 98 ; Enn. *Ann*. 504 Skutsch (477 Vahlen[2]) : *nauibus longis* ; Caes. *Gal*. IV, 21, 1 : *cum naui longa* ; Liv. XXI, 17, 5 : *naues longae* ; Isid. *orig*. XIX, 1, 14.
[4] Les reprises textuelles citées ici ont notamment été identifiées par BERGASA & WOLFF (2016), p. 124 ; LEARY (2014), pp. 87-88 ; BERGAMIN (2005), pp. 97-98 ; OHL (1928), pp. 46-47.
[5] *Hist*. *Ap. Reg.* 42, RA 24-26 Kortekaas. Le texte de la *recensio* RB (42, RB 17-19 Kortekaas) ne propose ici que des variations mineures.
[6] Cette glose émane d'une deuxième main dans le manuscrit Sloanianus 2233. Cette deuxième main date du XVI[e] ou XVII[e] siècle. Voir KORTEKAAS (2007), p. 719.

différents arbres réunis dans la construction du vaisseau (explication retenue par Ohl[7]). Nous suivons Ohl dans l'idée que les *comites* puissent être des objets de même nature que le bateau, c'est-à-dire des morceaux de bois nés eux aussi de la forêt ; mais ces objets doivent être distincts du vaisseau. Les termes *pariter… stipata* nous suggèrent une explication voisine. *Pariter* semble en effet indiquer que la *nauis* est entourée en nombre égal de chaque côté : les innombrables *comites* pourraient alors désigner les nombreux avirons de bois qui sont disposés symétriquement autour des *naues longae* (d'où notre traduction : la *nauis* est entourée par d'innombrables troupes « également réparties »).

De cette brève analyse, nous pouvons donc supposer que la *Nauis* de l'énigme s'apparente à un long navire de type galérien, muni de nombreux avirons. À première vue, cette description est très générique et ne semble pas faire référence à un navire particulier. Dans la suite de notre étude, nous allons néanmoins démontrer que Symposius représente ici un vaisseau bien précis : ce vaisseau est Argo, la célèbre embarcation de Jason dans sa quête de la Toison d'or.

À ce stade, le texte ne suggère pas un rapprochement immédiat à Argo : il ne renvoie pas directement, par exemple, à des épisodes mythologiques justifiant une association aux Argonautes, comme le fait l'énigme grecque sur Argo conservée dans l'*Anthologie palatine* (XIV, 59)[8]. Notons toutefois, pour l'instant, que l'hypothèse répond parfaitement aux différentes clauses de l'énigme. Argo est en effet un pentécontère, bateau typique des temps héroïques[9], comptant cinquante rameurs : le catalogue des Argonautes d'Apollonios de Rhodes (I, 22-228) énumère ainsi cinquante-cinq membres dans l'équipage[10], bien que les chiffres varient légèrement d'une version du mythe à l'autre. Comme le confirment les représentations iconographiques, le vaisseau de Jason s'apparente donc à une *nauis longa* aux multiples avirons. La vitesse évoquée au premier vers de l'énigme (*uelox*) est par ailleurs l'une des qualités fondamentales d'Argo, au point d'être à l'origine du nom du navire selon certaines sources. Nous lisons ainsi chez Diodore de Sicile (IV, 41, 3) :

---

[7] Voir OHL (1928), p. 47, citant en parallèle Catul. 64, 1-2 (*infra*) ; Ov. *Her*. XVI, 110 (*innumerasque mihi longa dat [Ida] trabes*) ; Luc. I, 306 (*in classem cadit omne nemus*).

[8] Υἵας πεντήκοντα μιῇ ἐνὶ γαστρὶ λαβοῦσα / πλήγῃς τῶν πάντων ἔκτανον ἡγεμόνα. / Αὐτὰρ ὃ δὶς τέθνηκεν, ἐπεὶ δύο γαστέρες αὐτὸν / τίκτον, χαλκείη, καὶ πάρος ἀνδρομέη (« j'ai porté dans mes flancs cinquante fils ; mes coups ont fait mourir celui qui les commandait tous. Mais il est mort deux fois, ayant eu deux naissances : d'un ventre humain d'abord, puis d'un ventre d'airain » [Trad. Buffière]). Le texte fait allusion à la mort de Jason.

[9] Voir SALVIAT (1984), pp. 216-217 : « c'est dans l'*Odyssée* le bateau d'Ulysse (…) ; celui aussi qu'équipent les Phéaciens pour le rapatrier à Ithaque. De la même façon, dans les œuvres de théâtre qui suivent les épopées perdues, sont attestées des pentécontères : le navire qui conduit à Argos les cinquante filles de Danaos fuyant le mariage était bien, nous le voyons dans les *Suppliantes* d'Eschyle, une pentécontère, tout comme le navire de leurs cinquante poursuivants ; une pentécontère porte en Tauride Oreste et Pylade, et emmène Iphigénie, ainsi que le raconte Euripide. La pentécontère, dans les récits anciens originaux, élaborés à l'époque où peut se fixer aussi l'épopée des Argonautes, est à l'évidence un bateau assez courant, mais aussi le plus grand et le plus beau bateau à rames (…) ». Le terme πεντηκόντορος apparaît dans le récit de la construction d'Argo par le Ps.-Apollodore d'Athènes, *Bibl*. I, 9, 16 ; voir aussi E. *Hyps*. fr. I, II, 20 Bond ; Pi. *P*. IV, 245-246.

[10] Sur l'évolution du nombre d'Argonautes au fil du récit d'Apollonios, voir MCPHEE (2017), pp. 111-115.

τὴν δὲ ναῦν Ἀργὼ προσαγορευθῆναι κατὰ μέν τινας τῶν μυθογράφων ἀπὸ τοῦ τὸ σκάφος ἀρχιτεκτονήσαντος Ἄργου (…), ὡς δ΄ ἔνιοι λέγουσιν ἀπὸ τῆς περὶ τὸ τάχος ὑπερβολῆς, ὡς ἂν τῶν ἀρχαίων ἀργὸν τὸ ταχὺ προσαγορευόντων.

Selon certains des mythographes, on appela le navire Argo d'après le nom de son architecte, Argos (…). Mais d'autres disent que le nom découle de son immense vitesse, les anciens qualifiant d'argos ce qui est rapide.

S'il n'y a pas de consensus sur l'origine du nom Argo, la rapidité du navire n'en demeure pas moins reconnue même par les auteurs ne privilégiant pas cette étymologie[11] ; Symposius pourrait donc l'avoir ici signalée à dessein.

Enfin, il est intéressant de voir ici un bateau s'exprimer à la première personne quand nous savons que le navire de Jason est doué de parole : « Athéna (…) avait placé dans la charpente d'Argo une pièce de chêne de Dodone (…). Or ces chênes jouaient un rôle dans les oracles de Zeus (…) et Argo avait ainsi reçu le don de prophétie (le bateau parle chez Apoll. 1,524 et 4,580)[12] ». Bien sûr, on relativisera la valeur de cette adéquation au sein d'une œuvre où la personnification des sujets présentés apparaît comme la norme : rappelons que seules dix énigmes, sur l'ensemble du recueil, ne sont pas formulées à la première personne[13]. Quelques indices liés à la structure du passage laissent néanmoins entrevoir une construction visant à mettre en évidence la capacité d'élocution du bateau. En effet, il se trouve que la première des dix énigmes impersonnelles du recueil (*Aenig*. 12, *Flumen et piscis*) précède immédiatement le poème *Nauis*, générant ainsi un contraste énonciatif entre les deux épigrammes :

[12] FLVMEN ET PISCIS
Est domus in terris, clara quae uoce resultat :
ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes.
Ambo tamen currunt, hospes simul et domus una.

FLEUVE ET POISSON. Il y a, dans la terre, une maison qui retentit d'une voix claire ; la maison elle-même résonne, mais pas son habitant, qui reste silencieux. Pourtant l'un et l'autre courent, la maison et l'habitant, en même temps et ensemble.

Il n'est dès lors peut-être pas fortuit que l'énigme 12 repose justement sur une opposition entre voix et silence (v. 2 : *ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes*). Plus encore, l'étonnant phénomène d'une maison parlante, présent explicitement dans *Aenig*. 12, pourrait avoir pour but d'anticiper l'idée plus implicite d'un navire parlant dans le poème suivant. Si le vaisseau d'*Aenig*. 13 est bien Argo, comme nous allons le démontrer, alors la connexion thématique entre le *Flumen* et la *Nauis* ne reposerait pas seulement sur leur course commune dans l'élément liquide (12, 3 : *currunt* ; 13, 3 :

[11] Voir POLT (2013), p. 613, avec A. R. I, 111 (αὐτὴ γὰρ καὶ νῆα θοὴν κάμε) ; Catul. 64, 6 (*ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi*) ; Var. At. fr. 2 Blänsdorf (*Tiphyn <et> aurigam celeris fecere carinae*).
[12] SPALTENSTEIN (2002), p. 25. La capacité de parole d'Argo apparaît dès Eschyle, fr. 36 Mette ; voir ensuite Lycophr. 1319 sq. ; Call. *Aet*. 16 Pfeiffer avec HARDER (2012), p. 178 ; A. R. I, 524-527 avec GREEN (1997) ; Ps.-Apollod. I, 9, 16 ; *AP* VII, 637 ; Sen. *Med*. 349 ; Val. Fl. I, 2 et 301 sq.
[13] Voir LEARY (2014), p. 27, n. 116 : il s'agit des énigmes 12, 31, 62, 72, 76-77, 89, 94-96.

curro), mais sur leur commune capacité à résonner. Observons à présent comment la suite de la séquence 13-17 nous permet d'identifier définitivement le navire comme Argo.

Directement à la suite du poème *Nauis*, nous pouvons lire en 14, 1 *mira tibi referam nostrae primordia uitae*. Dans le contexte de l'énigme *Pullus in ouo*, le verbe *referre* doit être traduit par « raconter » et les *mira… primordia* font alors allusion au paradoxe du poussin dans son œuf[14] ; on souligne généralement le contraste entre cette tournure grandiloquente, imitant les ouvertures de longs poèmes affiliés aux genres supérieurs, et la brève description d'un petit animal[15]. Toutefois, si nous postulons que les poèmes 13 à 17 forment une seule et même séquence thématiquement subordonnée à *Nauis*, ce vers devient une clé de lecture ambivalente : il nous annonce la présence d'un récit sous-jacent tout en nous indiquant le mode de déchiffrement qui nous permettra d'y accéder pleinement.

Nous allons postuler que cette phrase, initialement attribuée au poussin, doit être lue dans la continuité du discours de notre bateau parlant : la proximité d'*Aenig*. 13 et de 14, 1 nous y encourage. Supposons donc que c'est la *Nauis* qui annonce ici vouloir nous raconter ses *primordia uitae*. Quels éléments serions-nous en droit d'attendre du récit de la genèse d'Argo ? Nous proposons d'identifier trois points fondamentaux apparaissant dans un bref passage catullien, déjà partiellement cité plus haut, que Symposius pourrait avoir eu en tête en construisant son passage. Nous avions en effet observé que la nef, se disant *filia siluae*, pouvait faire écho aux pins formant le navire de Jason et qualifiés de « filles du sommet du Pélion » chez Catulle (Catul. 64, 1-11) :

> Peliaco quondam prognatae uertice pinus
> dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
> Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos,
> cum lecti iuuenes, Argiuae robora pubis,
> auratam optantes Colchis auertere pellem
> ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi,
> caerula uerrentes abiegnis aequora palmis.
> Diua quibus retinens in summis urbibus arces
> ipsa leui fecit uolitantem flamine currum
> pinea coniungens inflexae texta carinae.
> Illa rudem cursu prima imbuit Amphitriten.

On dit que les pins nés jadis du sommet du Pélion traversèrent à la nage les limpides ondes de Neptune jusqu'aux courants du Phase, jusqu'aux frontières éétiennes, le jour où l'élite des jeunes gens, la fleur de la vigueur argienne, souhaitant dérober à la Colchide sa toison d'or, osa parcourir les eaux salées

[14] LOCKHART (2017), p. 53, interprète ces *mira primordia* dans l'interaction qu'elle développe entre énigmes, phénomènes quotidiens et représentations merveilleuses.

[15] Voir LEARY (2014), p. 89 ; BERGAMIN (2005), p. 99 ; Lucr. I, 54-55 (*nam tibi de summa caeli ratione deumque / disserere incipiam et rerum primordia pandam*) ; Stat. *Theb*. I, 4 (*gentisne canam primordia dirae*) *AL* 431 R (429 ShB), 5-6, au sein d'une *excusatio* (*quod non aut magni scribam primordia mundi / aut Pelopis currus aut Diomedis equos ?*).

sur un vaisseau rapide en balayant de rames de sapin les plaines azurées. Pour eux, la déesse qui occupe les citadelles dans les acropoles fabriqua elle-même un char qu'un souffle léger suffisait à faire s'envoler, ayant uni, en les entrelaçant, les pins dans la courbure de l'embarcation. Celle-ci fut la première à pénétrer de sa course Amphitrite encore vierge.

Le premier élément qui nous importe dans le récit de la naissance d'Argo est la provenance géographique du bois le constituant : le Mont Pélion (v. 1). Cette provenance est fréquemment attestée par la littérature et ne connaît aucune variante[16]. On soulignera ensuite le rôle d'Athéna dans la fabrication du bateau (vv. 8-10). Pallas est, en cela, en accord à son statut de « goddess of handicrafts[17] » liée aux travaux de charpenterie, de fabrication de charriots, de tissage. Notons que sur ce point, Catulle diverge des versions antérieures du mythe en faisant de la déesse l'unique constructrice du navire, alors que les témoignages plus anciens l'associent à Argus qu'elle guide dans cette tâche[18]. Enfin, il faut souligner la qualité de tout premier navire tenue ici par Argo (v. 11). Catulle semble le premier auteur latin à exprimer explicitement cette idée, qui apparaît au plus tôt chez Ératosthène (*Cat*. 35), reste toutefois peu fréquente chez les Grecs (elle est notamment absente chez Apollonios de Rhodes) et fera ensuite autorité dans la tradition romaine[19]. Il se trouve que ces trois éléments du récit des origines d'Argo seront présents, explicitement ou de manière latente, dans la séquence *Aenig*. 13-17. Cherchons à présent ce que Symposius a caché à son *lector*.

Comme dit plus haut, le rôle du vers 14, 1 est ambivalent : non seulement il annonce la présence du récit des origines du bateau, mais il dévoile également la présence d'un *technopaignion*. Dans notre analyse des énigmes 95-100, nous avions établi que la séquence *nomen habens hominis post ultima* (100, 1) avait une valeur métalinguistique : en indiquant les *ultima*, Symposius renvoyait aux dernières lettres de chaque vers et dévoilait ainsi le *nomen* disposé en téléstiche. Nous avions alors perçu ce renvoi aux *ultima* comme une variation ludique et implicite d'un principe issu de l'épigraphie funéraire, à savoir la révélation d'un acrostiche par un renvoi aux *primordia*, aux *capita*, aux *exordia*, etc. Dans la séquence *Aenig*. 13-17, le contexte n'est pas celui de la poésie funéraire, mais la méthode est la même : les *primordia* de 14, 1 vont implicitement nous renvoyer aux initiales. Notons que cette méthode n'est

[16] Comparer E. *Med*. 1-4 ; A. R. *Arg*. I, 525 (Πηλιὰς… Ἀργὼ) ; Enn. *scaen*. 246-252 Vahlen^2 ; Diod. S. IV, 41 ; Prop. III, 22, 13-16 ; Phaedr. IV, 7, 6 ; Ov. *Am*. II, 1, 1-2 ; Sen. *Med*. 607-609 ; V. Fl. I, 94-95.

[17] THOMPSON (1997), p. 394 ; voir aussi DETIENNE (1970), pp. 159-161 ; ELLIS (1889), p. 284.

[18] Voir THOMSON (1997), p. 394. Comparer A. R. *Arg*. I, 18-19 ; 111-112 ; II, 612-614 ; 1187-1189 ; Ps.-Apollod. *Bibl*. I, 9, 16.

[19] Voir MAC GÓRÁIN (2015), pp. 236 sq. ; POLT (2013), pp. 603-607, en particulier p. 606 : « Catullus' reworking of mythical chronology also exerted wide-ranging and lasting influence on the later tradition, as Roman poets after him overwhelmingly embraced the primacy of the Argo: Ovid [*Am*. II, 11, 1–6], Lucan [III, 193–9], Silius Italicus [*Pun*. XI, 469–70], Seneca [*Med*. 301–79 and 579–669], and Valerius Flaccus [I, 1], among others, identify the Argo as the vessel that initiates mortal seafaring. This identification was certainly not obligatory, since Tibullus [I, 3, 37–40], Horace [*Carm*. I, 3, 9–40], and Phaedrus [IV, 7, 18–20] significantly ignore or reject the Argo as the first ship, but after Catullus the idea was firmly established as a standard option for Argonautic mythography ». À la liste des auteurs classiques identifiant Argo comme le premier navire, nous pouvons ajouter Martial (VII, 19, 2 et XI, 1, 12). Voir aussi POLT (2012), p. 702, n. 37 ; JACKSON (1997).

pas une innovation de Symposius. Par exemple, il semble que Virgile l'utilise en *A.* VII, 601-604 pour souligner l'acrostiche *MARS*[20] :

> **M**os erat Hesperio in Latio, quem protinus urbes
> **A**lbanae coluere sacrum nunc maxima rerum
> **R**oma colit, cum prima mouent in proelia Martem,
> **S**iue Getis inferre manu lacrimabile bellum (…).

En jouant sur la polysémie de *prima*, la séquence *prima mouent… Martem* (« les initiales font apparaître Mars ») souligne l'acrostiche[21]. Dans *Aenig*. 14, 1, le verbe *referre* (« rapporter, porter en sens inverse ») devient une instruction très précise : il fait allusion au sens de lecture du *technopaignion* qui, comme en 96-99, devra être considéré à rebours. Ce type d'indication rétrospective dans la recherche de dissimulations littérales semble connaître des précédents, bien que certains d'entre eux doivent être considérés avec prudence : chez Verg. *G*. I, 425 et 427, on s'accorde à voir respectivement dans les verbes *respicies* et *reuertentis cum primum* des instructions relatives au déchiffrement de l'acrostiche-*sphragis* syllabique *MA-VE-PV* disposé à l'envers (pour *PVblius VErgilius MAro*) aux vers 429-433[22] ; chez V. Fl. II, 372-373, Castelletti propose de comprendre la séquence *reuocantes* / *dissimulant* comme un renvoi au sens de lecture inversé de deux *technopaignia* : l'acronyme *ITNEL* (pour *LENTI*) au vers 371 et la dissimulation syllabique *FL-VA-CA* (pour *Caius Valerius Flaccus*) aux vers 368-372[23]. Nous ne discuterons pas ici le détail de ces dissimulations ; mais en tant qu'instruction de lecture, le *referam* de Symposius pourrait appuyer l'existence d'une méthode préétablie[24].

Enfin, l'emploi d'une deuxième personne (*tibi*) est remarquable : nous avons déjà souligné qu'un tel usage était rare dans les *Aenigmata*. En trois occasions, pourtant, nous l'avons associé à une interaction ludique impliquant le *lector* (31, 2-3 ; 94, 1 ; 96, 1-3) : deux d'entre elles invitaient à la recherche d'un jeu visuel. Parallèlement, on se demandera si le mot *mira* ne joue pas ici sur une ambivalence entre la forme légitime dans ce contexte, *miră* (« merveilleux », adjectif n'apparaissant nulle part ailleurs dans les *Aenigmata*), et son homographe métriquement invalide *mirā* (impératif de l'archaïque *mirare*[25] : « regarde ») ; un tel jeu d'ambivalence métrique, nous l'avons observé, ne serait

[20] Voir FEENEY & NELIS (2005), pp. 644-645 ; FOWLER (1983) ; l'acrostiche fut d'abord répertorié comme accidentel par HILBERG (1899), p. 269.
[21] Voir FEENEY & NELIS (2005), pp. 644-645.
[22] Ces signaux sont identifiés pour la première fois par FEENEY & NELIS (2005), p. 435, n. 8. Voir plus récemment DANIELEWICZ (2013) ; SOMERVILLE (2010).
[23] Voir CASTELLETTI (2014), pp. 52-53.
[24] Un principe similaire signale la lecture rétrograde des palindromes *Roma*/*amor* chez Claud*. Pan. dict. Hon. Aug. sext. cons.* 77-81 et 360-362 : voir NELIS (2006), pp. 4-5.
[25] Les attestations données par le *TLL* VIII, 1063, 25-30, s. v. *miror*, pour la forme *miro*, *-aui* ne dépassent pas le I^er^ s. avant notre ère. On trouve l'impératif *mira* chez Var. *Men*. 128 : *aut ambos mira aut noli mirare de me de eodem*.

pas sans équivalent dans le recueil[26]. L'instruction complète serait donc *mira : tibi referam… primordia* et signifierait alors, dans une acception métalinguistique, « regarde : je te rapporterai, en sens inverse, les initiales ».

Notre double interprétation du vers 14, 1 nous prescrit deux tâches : nous devons d'une part trouver des éléments renvoyant au récit des origines d'Argo, de l'autre repérer un acrostiche lisible à rebours. L'emploi du futur *referam* indique que la séquence d'initiales à prendre en compte sera postérieure à 14, 1, et non rétrospective comme l'était le télestiche *Tisias reitor*. Contre toute attente, les deux objectifs convergent en 17, 1 où Athéna entre en scène (*Pallas me docuit texendi nosse laborem*). Présenter ici Pallas comme instructrice dans un travail de tissage entre en parfaite résonnance avec le rôle de la déesse dans la construction d'Argo. Cela se confirme dans le détail lexical : une expression similaire décrit chez Catulle l'assemblage du bateau par la déesse (64, 10 : *pinea coniungens inflexae texta carinae*) et l'emploi du verbe *texere* en charpenterie navale est très tôt attesté[27]. Il ne peut alors être fortuit que le vers 17, 1 soit le point de départ de notre acrostiche. En effet, si nous procédons à la lecture des lettres initiales de chaque vers en remontant depuis le *P* de *Pallas* – en ne tenant pas compte des *lemmata*, comme nous l'avions fait pour le télestiche *Tisias reitor* – nous lisons alors la séquence de lettres *PEILION* :

N on possum nasci, si non occidero matrem. (*VIPERA* – 15,1)
O ccidi matrem, sed me manet exitus idem.
I d mea mors patitur quod iam mea fecit origo.
L ittera me pauit, nec quid sit littera noui ; (*TINEA* – 16, 1)
I n libris uixi nec sum studiosior inde.
E xedi Musas nec adhuc tamen ipsa profeci.
P allas me docuit texendi nosse laborem. (*ARANEA* – 17, 1)

La forme ne peut être comprise que comme une graphie particulière de *Pelion*, montagne dont provient le bois qui sera utilisé par Pallas dans la construction d'Argo. L'acrostiche partage de nombreux points communs avec le télestiche *Tisias reitor* : sens de lecture, répartition du message sur plusieurs poèmes successifs et dédoublement en *ei* d'un *e* long (*ē*) issu lui-même de la translittération d'un η grec (*reitor*/ῥήτωρ ; *Peilion*/Πήλιον). La forme *Peilion* n'est nullement attestée dans la latinité, mais nous l'expliquerons, comme *reitor*, par la recherche d'une graphie délibérément – bien qu'artificiellement – archaïsante : comme vu précédemment, le digramme *ei* est devenu désuet dans

[26] Cf. II.B.7.a. : en 94, 2, notre lecture alternative de la séquence *unus inest oculus* (*unus inesto culus*) n'était possible qu'au mépris des règles de métrique.
[27] Voir FORDYCE (1961), p. 279, avec Enn. *scaen*. 65-66 Vahlen (*mari magno classis cita* / *texitur*) ; *Ann*. 477 Vahlen (*campus habet textrinum nauibus longis*) ; Verg. *A.* XI, 326 (*Italo texamus robore nauis*) ; Ov. *Tr*. I, 4, 9 (*pinea texta sonant pulsu*). Sur l'origine d'une terminologie commune à la charpenterie navale et au tissage, voir NOSCH (2015).

l'Antiquité tardive[28]. Cette recherche d'archaïsme serait, dans le cas présent, facile à motiver : Argo est, selon Catulle et la tradition latine majoritaire, le plus ancien navire de l'histoire. Symposius, qui connaît vraisemblablement cette version du mythe, signifierait alors, par le langage, un renvoi à des temps immémoriaux – on expliquera de la même manière la présence de l'archaïque *mirā* derrière *miră*. Cette interprétation de *Peilion* a beaucoup en commun avec l'une de nos précédentes hypothèses laissée en suspens, identifiant la personne de *Tisias reitor* au légendaire fondateur de la rhétorique et non à l'auteur des *Aenigmata* : si nous suivons cette hypothèse, nous observons alors deux *technopaignia* pareillement motivés par un enjeu étiologique, l'un soulignant l'origine de la maîtrise du langage, l'autre celle de la navigation. Nous étudierons ultérieurement un autre *technopaignion* archaïsant dissimulé dans l'énigme 1 et tirerons ensuite nos conclusions finales sur la question.

La discussion technique sera ici brève. L'ordre de succession des énigmes 13 à 17 peut difficilement être remis en cause : exception faite des manuscrits trop fragmentaires ou sélectifs pour être pris en compte, seuls les témoins I et G (tous deux contaminés et vraisemblablement parents dans leur comportement textuel) brisent l'acrostiche par une inversion des énigmes 16 et 17[29]. Le reste de la tradition manifeste une grande cohérence, la succession de 13-17 étant respectée même dans les manuscrits de la *recensio* B qui se distingue pourtant par le désordre général des poèmes 1 à 35. La tradition textuelle des initiales des vers ne pose ensuite pratiquement aucun problème[30] : six des sept lettres de l'acrostiche sont unanimement transmises par les manuscrits. Seul le témoin E (X^{e} siècle) donne la lettre *V* en initiale du vers 15, 2, avec *uiuo nocendo quidem* comme premier hémistiche. Le manuscrit E date du X^{e} siècle, mais cette leçon pourrait être plus ancienne puisque c'est cette version du vers qui apparaît, quoique citée anonymement, dans le traité de grammaire de Iulianus Toletanus au VII^{e} siècle[31]. Si Toletanus tire bien cette citation des *Aenigmata*, alors il aurait vraisemblablement été en possession d'un ancêtre de E[32]. Il ne faut néanmoins pas lui donner trop de poids : en l'état, le manuscrit E (associé par Bergamin à la *recensio* D) est « molto spesso isolato quanto a comportamento testuale[33] » et trahit des interventions rédactionnelles sur le texte. Aucun éditeur n'imprime ici *uiuo*

[28] Cf. II.B.9.b.

[29] Voir BERGAMIN (2005), pp. LXXXII-LXXXVII.

[30] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), pp. 14.

[31] *Ars* 2 (*de pronomine*), pp. 49-50 (éd. Maestre Yenes) : *idem masculino genere productum, neutro correptum. – Quomodo ? – Si masculini generis fuerit « idem », ut puta « idem uir »,* i *longum erit, et* dem *breue ; et erit pes trochaeus. – Da eius exemplum. – « Viuo nocendo quidem sed me manet exitus idem »*.

[32] En ce sens, bien qu'environ trois siècles séparent Julien de Tolède et la production du manuscrit E, il est intéressant que celui-ci ait été produit en Espagne (San Millán de la Cogolla) : voir DÍAZ Y DÍAZ (1977), p. 124. L'autre option serait qu'un scribe ait modifié le texte de Symposius sous l'influence du vers cité par Toletanus : la source de Toletanus resterait alors à déterminer.

[33] BERGAMIN (2005), p. LXXIX. Le manuscrit contient un choix de trente-trois énigmes qui ne respecte que par brèves séquences l'ordre conventionnel des poèmes (1, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 22, 14, 23, 16, 17, 18, 19, 25, 21, 2, 30, 33, 36,

nocendo quidem, qui résulte peut-être d'une correction visant à éviter la répétition *occidero matrem* / *occidi matrem* ; or cette répétition peut tout à fait être volontaire. L'acrostiche repose donc sur une base textuelle solide.

Cet acrostiche confirmerait donc que la *Nauis* de Symposius est Argo. Celle-ci imprègnerait toute la séquence précédemment définie : le bateau se décrit dans l'énigme 13 ; il annonce le récit de ses origines en 14, 1 ; ce récit s'exécute ensuite de manière sous-jacente dans les poèmes 15, 16 et 17 qui révèlent deux éléments fondamentaux de la genèse du vaisseau (le Pélion, à travers l'acrostiche ; le rôle tisseur d'Athéna en 17, 1) et laissent potentiellement en entrevoir un troisième (la primauté d'Argo, ou du moins son ancienneté) à travers l'archaïsant *Peilion*. Nous avons tous les arguments nécessaires à la défense du caractère intentionnel du *technopaignion* : le contexte est concordant, l'instruction métalinguistique est fonctionnelle et la seule anomalie formelle (*Peilion* pour *Pelion*) est à la fois justifiable en regard de l'objet présenté et cohérente à l'intérieur de l'œuvre (96-97 : *reitor*).

A priori, l'acrostiche ne se prolonge pas au-delà de 15, 1 : si nous en continuons la lecture jusqu'au sommet de l'énigme 13, nous observons la séquence *INMCIL*, qui nous semble inintelligible. L'acrostiche se limite donc à *Peilion* et nous le commenterons en tant que tel dans l'immédiat. Nous proposerons toutefois en fin de chapitre une hypothèse permettant de compléter le message *Peilion* en y combinant un *acroteleuton* dans les poèmes 13 et 14.

Les motivations de cet acrostiche nous semblent multiples. On soulignera évidemment en premier lieu l'enjeu ludique du procédé qui peut, dans un ouvrage énigmatique, être considéré comme une fin en soi : la découverte du *technopaignion* interroge en effet la capacité du *lector* à comprendre une instruction métalinguistique et à scruter en conséquence le détail littéral du texte. À l'intérieur de l'œuvre, l'acrostiche s'inscrit également dans un principe de composition bien établi par Symposius et thématisé par l'énigme *Catena*[34] : il participe en effet à la *catenatio* des énigmes 13 à 17, issues de séries thématiques pourtant différentes, et contribue ainsi à construire le livre comme une chaîne continue et indivisible. Mais le message dissimulé n'est pas non plus sans implications narratives puisqu'il permet de développer implicitement l'énigme *Nauis* et en particulier l'hémistiche *formosae filia siluae* (v. 1) : cette forêt trouve alors un ancrage géographique. Il élève également le propos du poème : d'un vaisseau anonyme, le sujet d'*Aenig*. 13 devient Argo, dont les mythiques origines sont subtilement dévoilées. Le renvoi devient alors aussi littéraire dans la mesure où le récit ainsi suggéré fait écho à la tradition argonautique latine et, nous semble-t-il, plus particulièrement aux premiers vers de Catulle 64 dont il reprend en miniature le propos. Parallèlement, il faut noter que le procédé de

37, 34, 63, 54, 90, 83, 93, 97, 99, 12, 7, 15, 28). Sur le texte des *Aenigmata* dans ce manuscrit, voir DÍAZ Y DÍAZ (1977).

[34] Cf. II.A.2.

l'acrostiche semble avoir été utilisé assez copieusement par au moins deux représentants majeurs de la littérature argonautique antique, à savoir Apollonios de Rhodes et Valerius Flaccus[35]. Sous l'influence de ceux-ci, la thématique même du voyage de Jason pourrait donc être devenue, pour un lectorat tardif, un terreau propice à la composition d'acrostiches ; le recours de Symposius à cette technique peut donc, dans ce passage, être envisagé comme un acte d'émulation. Enfin, la présence de cette dissimulation nous interroge sur la posture poétique de l'auteur : l'élaboration du *technopaignion* et l'arrangement cohérent des différents indices à l'intérieur de la séquence témoignent en effet d'un soin particulier qui, évidemment, va bien au-delà de l'inspiration spontanée revendiquée dans la préface de l'œuvre.

Symposius semble avoir cherché à thématiser ce dernier point. En effet, l'auteur pourrait avoir glissé ici une allusion à la qualité de son travail d'écrivain et, plus spécifiquement, à sa capacité à composer des acrostiches. Nous avions déjà observé l'ambivalence du vers *Pallas me docuit texendi nosse laborem* (17, 1) : celui-ci renvoie simultanément au tissage des toiles de l'*Aranea* et au rôle d'Athéna comme guide dans la construction d'Argo. Mais le verbe *texere* peut également se révéler significatif sur le plan poétique en nous renvoyant à une métaphore littéraire bien établie : celle de la représentation textile de l'œuvre textuelle, ou de l'acte d'écriture lui-même. Avant d'interpréter le vers 17, 1 à la lumière d'une métaphore textile de l'écriture, nous souhaitons toutefois brièvement légitimer l'usage de celle-ci en regard du contexte littéraire du passage. En effet, si l'idée d'une association implicite entre textile et texte nous paraît en elle-même défendable chez Symposius (ne serait-ce que parce que nous l'avons déjà observée dans l'énigme 55, *Acus*)[36], nous serons peut-être plus prompts encore à envisager la dimension métaphorique et autoréflexive du verbe *texere* en 17, 1 si nous considérons au préalable la présence d'une métaphore similaire dans deux précédents littéraires notables.

Comme vu précédemment, le vers *Pallas me docuit texendi nosse laborem* peut être observé dans un double contexte d'énonciation : celui, explicite, du récit de l'*Aranea* et celui, implicite, de l'histoire des origines d'Argo. Or le traitement, aussi succinct soit-il, de ces deux récits par Symposius nous laisse entrevoir l'influence respective de deux poèmes dont l'importante portée métapoétique a été soulignée par la recherche récente. Le premier, dont l'influence thématique sur l'énigme *Aranea* a déjà été relevée par les commentateurs de Symposius[37], est le récit du tissage de Pallas et d'Arachné chez

[35] Différents acrostiches composés par les deux auteurs ont récemment été relevés et commentés par McPhee (2017), pp. 115-120 ; Laurent (2015) ; Castelletti (2014), (2012a) et (2008) ; Cusset (2013) ; Stewart (2010) ; Danielewicz (2005), pp. 330-332. C'est chez Valerius Flaccus que l'on trouve notamment le plus long acrostiche littéraire latin d'époque classique qui nous soit connu : les lettres initiales d'*Arg*. IV, 177-184 forment la séquence *LANIABOR*.

[36] Cf. II.A.3.b.

[37] Voir Leary (2014), pp. 29-30 ; 94 ; Bergamin (2005), pp. 103-104.

Ovide (*Met*. VI, 1-145). Les interprétations métaphoriques ou plutôt métapoétiques de l'épisode ont été nombreuses au cours des dernières décennies[38]. Si l'on a pu le considérer comme « une mise en abîme très précise de l'art poétique d'Ovide » dans la mesure où il « établit une analogie entre l'art des tisserandes et celui du poète[39] », on a également perçu dans le *certamen* des deux tisseuses une opposition entre deux idéaux poétiques, celui de l'*ingenium* de Pallas face à celui de l'*ars* d'Arachné, reflétant respectivement le *carmen perpetuum* d'inspiration ennienne et le *carmen deductum* callimachéen, entre lesquels Ovide cherche à définir une voie médiane[40] ; ou, plus généralement, une retranscription de l'opposition callimachéenne entre l'esthétique de la σεμνότης (« la noblesse d'un style élevé, voire grandiloquent[41] ») et celle de la λεπτότης (*tenuitas*)[42]. Le second est Catulle 64, précédemment évoqué, dont le rôle dans la tradition argonautique latine semble fondamental et que nous pouvons supposer connu de notre auteur ; or ce poème est marqué par une omniprésence du textile et d'images du tissage dont les implications métapoétiques (touchant notamment à la définition générique et stylistique de l'œuvre) ont engendré de nombreux commentaires[43]. La convergence métaphorique de ces deux poèmes-sources pourra donc nous encourager à lire le vers *Pallas me docuit texendi nosse laborem* selon une association similaire entre textile et texte.

Notons encore que si la lecture métaphorique du vers *Aenig*. 17, 1 est légitimée par l'étude des sources antérieures à Symposius, elle se voit également appuyée par un témoignage de la réception médiévale des *Aenigmata*. Au IX^e^ siècle, Sedulius Scottus établit un *Collectaneum miscellaneum* (compilation d'extraits d'auteurs patristiques, bibliques ou classiques[44]) dont la sixième partie est dédiée à des

[38] Voir par exemple HARICH-SCHWARZBAUER (2015) ; SCHMITZ-EMANS (2010) ; ROSATI (1999) ; SPAHLINGER (1996), pp. 62-81; HARRIES (1990).

[39] DEREMETZ (1995), p. 54 : « celles-ci, en effet, qui *entrelacent aux fils d'or flexible et déroulent sur la toile une vieille histoire*, exécutent un travail de composition poétique identique à celui du poète ; chacune tisse un *argumentum* – une intrigue dramatique – qui forme un texte idéal, la toile. De chaque « texte », les limites sont clairement marquées et l'ordre des représentations qu'il contient est conforme aux règles de la *dispositio* poétique ; en outre, les personnages et les lieux y sont décrits comme il convient (*à tous ces personnages, à tous les lieux elle donne l'aspect qui leur convient*) afin que l'illusion de réalité, c'est-à-dire la vraisemblance, soit parfaite (*on croirait voir un vrai taureau, une vraie mer*) ; enfin la morale des histoires est donnée sous la forme métaphorique et oblique qui convient à la poésie. Si l'on ajoute à cela que les histoires tissées sur les toiles sont des histoires de métamorphoses, qui se succèdent elles aussi dans une sorte de *carmen perpetuum*, alors on admettra que cet épisode constitue une mise en abîme très précise de l'art poétique d'Ovide, qui vaut autant sur les plans de l'énoncé que sur ceux de l'énonciation du code ».

[40] Voir GALAND-HALLYN (1994), pp. 206-208, discutant HOFMANN (1985).

[41] KLEIN (2010), p. 1.

[42] Voir dernièrement KLEIN (2010). L'assimilation de l'araignée aux valeurs poétiques de la λεπτότης/*tenuitas* pourrait avoir été plus largement répandue : voir KOSSAIFI (2018) ; POLIAKOFF (1985), p. 249, avec Catul. 68, 49–50 et *Culex* 1–3 ; on peut aussi ajouter Ov. *Am*. I, 14, 7-8 et Mart. VIII, 33, 15-16.

[43] Voir notamment BARBAUD (2017), pp. 261-266 ; PRIOUX (2016) ; ROBINSON (2006) ; SKLENÁŘ (2006) ; PASCHALIS (2004) ; SCHMALE (2004), pp. 131-220 ; SCHIED & SVENBRO (2003), pp. 85-86 ; THEODORAKOPOULOS (2000), pp. 130-132 ; DEREMETZ (1995), pp. 99-102 ; LAIRD (1993).

[44] Voir DOLBEAU (1990) ; l'introduction de l'édition de SIMPSON (1988).

extraits du *Contre Rufin* de Jérôme. Nous y voyons alors Scottus commenter l'une des citations de Jérôme en insérant une version légèrement remaniée du vers de Symposius (VI, 28-29) :

> [28] omne iter dictionis tuae absque Palladis arte salebris et uoraginibus uitiorum inciditur. (trad. *infra*)
> [29] quia non eum Pallas docuit texendi nosse laborem.

À notre connaissance, l'articulation logique justifiant ici le rapprochement entre les deux passages n'a jamais été commentée[45]. Certes, l'affinité des deux citations pourrait très bien ne reposer que sur leur commune allusion à Pallas. Il faut cependant souligner que le contexte originel du passage de Jérôme touche ouvertement à la composition littéraire (*Adu. Rufin*. III, 10) :

> Ante biduum quam ad nos epistulam scriberes, libellos meos in manus tuas uenisse testaris, et idcirco non habuisse spatium ex otio respondendi. Alioquin si meditatus in nos paratusque dixisses, fulmina iacere, non crimina uidereris. (…) Libri enim tui quos limasti per triennium disertiores sunt ? Nisi forte non fuit impraesentiarum qui tuas emendaret nenias, et idcirco omne iter dictionis tuae absque Palladis arte salebris et uoraginibus uitiorum inciditur.

Tu affirmes que mes petits livres ne sont parvenus entre tes mains que deux jours avant que tu ne nous écrives ta lettre, et que pour cette raison tu n'as pas eu le temps de répondre à loisir. Autrement, si tu t'étais prononcé contre nous avec davantage de réflexion et de préparation, on t'aurait vu lancer des foudres, et non des griefs. (…) Et alors ? Les livres que tu as limés pendant trois ans sont-ils plus éloquents ? Mais peut-être qu'il n'y avait sur le moment personne pour corriger tes bagatelles, et que pour cela, tout le cheminement de ton discours, privé de l'art de Pallas, se voit entrecoupé par les aspérités et les gouffres de tes défauts.

Dès lors, le vers tiré des *Aenigmata*, que Scottus a délibérément adapté au contexte de sa compilation en lui ajoutant une nuance explicative (*quia non eum Pallas docuit texendi nosse laborem*), ne trouve ici réellement de sens que si le compilateur a pu reconnaître dans le *texendi labor* de Symposius une valeur textuelle à même d'être mise en parallèle avec le *Palladis ars*, ouvertement littéraire chez Jérôme. Il nous semble donc que le tissage du vers 17, 1 a bel et bien été conçu comme une métaphore de la composition écrite et que cette métaphore était encore perceptible quelques siècles plus tard.

Dans une interprétation métapoétique de l'hexamètre 17, 1, il faudrait alors identifier le locuteur non plus comme l'*aranea*, sujet de l'énigme, mais bien comme le poète, s'exprimant ici à la première personne – comme il le fait déjà dans la *Praefatio* et, vraisemblablement, en 96, 2 (*me monstrante magistro*). Symposius indiquerait ainsi tenir son savoir de « tisseur » directement de l'experte Athéna, le verbe *docere* nous renvoyant alors au rôle inspirateur d'une Muse (Prop. II, 2, 10 : *nunc aliam citharam me mea Musa docet*). En effet, bien que la littérature ne soit pas son premier champ d'action, Pallas officie bel et bien en tant que déesse de la poésie et peut dès lors octroyer son appui à un auteur

[45] À plus forte raison, l'édition de SIMPSON (1988) du *Collectaneum miscellaneum* (*ad loc*.) n'identifie même pas la citation de Symposius.

(Ov. *Fast*. III, 833 : *mille dea est operum, certe dea carminis illa est ; si mereor, studiis adsit amica meis*[46] ; Eleg. Maec. I, 17 : *Pallade cum docta Phoebus donauerat artes*[47]). Ainsi, Martial l'invoque, en opposition à Vénus, dans l'ouverture de son très pudique livre VIII[48] ; Stace appelle ou décline en plusieurs occasions le soutien poétique de cette déesse qu'il associe à Apollon et aux Muses[49] dont elle devient la dixième sœur (*Silv*. I, 4, 20 ; 6, 1 ; V, 3, 91) ; Martianus Capella revendique l'aide de Pallas dans l'ouverture du sixième livre des *Noces de Philologie et Mercure*, où l'on retrouve l'association de la déesse aux neuf Muses (*Nupt*. VI, 574). Dans ce passage de Symposius, Athéna se substituerait alors à l'*ebria Musa* de la préface ; le fait pourrait être souligné par la proximité d'une allusion aux Muses en 16, 3 (Leary relève la correspondance entre *Musas* et *Pallas* comme un lien entre les énigmes 16 et 17[50]).

Pourtant Pallas ne représente pas, en principe, l'inspiratrice attendue dans une œuvre légère et festive placée sous le signe des fêtes de décembre. On observera parallèlement comment Stace, à travers une mise en scène qui n'est pas sans résonnance avec la préface de Symposius, chasse l'austère déesse de son poème hivernal (Silv. I, 6, 1-8) :

> Et Phoebus pater et seuera Pallas
> et Musae procul ite feriatae :
> Iani uos reuocabimus kalendis.
> Saturnus mihi compede exsoluta
> et multo grauidus mero December
> et ridens Iocus et Sales proterui
> adsint, dum refero diem beatum
> laeti Caesaris ebriamque †parcen†.

Vénérable Phébus, austère Pallas, Muses oisives, partez loin d'ici : nous vous rappellerons aux calendes de Janus. Que Saturne, libéré de ses entraves, que Décembre alourdi par l'abondance de vin, que le Jeu riant et les Plaisanteries effrontées m'assistent, pendant que je raconte ce jour heureux et cette [nuit][51] *d'ivresse que nous a valus la joie de César.*

Dans les *Aenigmata*, la substitution de l'*ebria Musa* par Pallas pourrait donc laisser transparaître un retournement, voire une négation de la fiction poétique initialement développée (celle d'une composition festive, spontanée et inspirée par la boisson) ; cette négation contribuerait à redéfinir

[46] « Elle est déesse de mille arts ; elle est évidemment déesse de la poésie. Si je le mérite, qu'elle m'assiste amicalement dans mes efforts ! ».
[47] « Phébus et la docte Pallas t'avaient fait don des arts ». Voir AMAT (1997), p. 119, n. 11 : « Pallas est définie comme déesse de la poésie chez Ovide, *fast*., 3, 833 […] ; mais elle est surtout la déesse guerrière par excellence. L'épithète *docta* suggère cependant une référence aux talents d'écrivain de Mécène […] ».
[48] Mart. VIII, I, 3-4 : *nuda recede Venus ; non est tuus iste libellus.* / *Tu mihi, tu Pallas Caesariana, ueni*.
[49] Voir VOLLMER (1971), p. 304. On trouve de nombreux sarcophages romains où sont représentés conjoitement Minerve, Apollon et les Muses.
[50] Voir LEARY (2014), p. 93.
[51] Le commentaire critique de LIBERMAN (2010), pp. 145-146, défend ici la conjecture *noctem* (proposée par Richard Thompson au début du XVII[e] s.) comme la meilleure au niveau du sens.

l'écriture de Symposius. Il nous faut alors définir de quelles valeurs littéraires Athéna pourrait se faire la muse.

Une première interprétation possible serait de considérer ce changement d'inspiratrice comme une revalorisation générique de la séquence *Aenig*. 13-17. On supposera en effet que Pallas, étant une déesse guerrière, peut légitimement assumer le patronage poétique d'un passage dont le second niveau de lecture dissimule le souffle épique des *Argonautiques*. Cette dimension épique se voit d'ailleurs ponctuellement marquée dans la forme : nous avons déjà souligné l'écho à l'*Énéide* au vers 13, 2 et la tournure solennelle de 14, 1, mais nous pouvons encore relever la clausule *exitus idem* en 15, 2, attestée pour la première fois dans le récit ovidien des combats d'Achille (*Mét*. XI, 121)[52]. Même si ces traits d'élévation stylistique demeurent occasionnels au sein de la séquence, ils pourraient néanmoins suffire à associer ici la déesse à des valeurs littéraires qu'elle semble avoir endossées, comme évoqué plus haut, dans l'épisode ovidien du *certamen* des tisseuses : celles de l'esthétique de la σεμνότης. Cette esthétique contraste – à quelques rares exceptions généralement motivées par des enjeux ludiques[53] – avec l'écriture de Symposius qui, nous l'avons vu avec l'énigme *Acus*, semble à l'inverse avoir été ancrée dans un idéal de λεπτότης (*tenuitas*). Le patronage poétique de Pallas ne devrait donc être perçu que dans les strictes limites de la séquence *Aenig*. 13-17.

On objectera néanmoins que le rôle littéraire de Pallas n'est généralement pas celui de Calliope : en effet, les diverses invocations littéraires à la déesse (*supra*) ne concernent jamais l'écriture épique. Parmi les diverses fonctions de Minerve, celle que nous apparenterons le plus volontiers à l'activité poétique de Symposius est sans doute celle de maîtresse du langage et de l'art oratoire[54]. En revendiquant l'enseignement d'Athéna, l'auteur pourrait donc plus simplement chercher à valoriser son éloquence mais aussi, par extension, à ancrer son œuvre dans un contexte propre au développement du langage. Cette hypothèse nous intéressera particulièrement dans la mesure où Symposius pourrait avoir lui-même été *scholasticus* et où les *Aenigmata*, comme nous tentons de le démontrer, semblent avoir été – du moins en partie – conçues comme un jeu de grammairien. Nous rejoindrions alors ici des conclusions déjà émises lors de l'analyse du téléstiche *Tisias reitor*.

Une dernière interprétation, qui n'est pas incompatible avec la précédente, nous est enfin suggérée par la présence, en 17, 1, du terme *labor*. En effet, en qualifiant l'acte d'écriture/tissage de *labor* (*texendi… laborem*), Symposius pourrait exprimer l'idée, déjà entrevue dans notre analyse d'*Aenig*. 22,

[52] Voir BERGAMIN (2005), p. 101 : la clausule se retrouve ensuite (hors contexte épique) chez Pétrone, *frg*. 46, 13 (*AL* 471 R = 469 ShB) : *me si manet exitus idem*.
[53] Dans *Aenig*. 93 (*Miles podagricus*), la tournure délibérément épique du premier vers trahit un enjeu ludique : cf. II.B.6.
[54] Front. *Ep. de eloquentia* II, 11 : *Minerua orationis magistra* ; chez Hier. *Adu. Rufin*. III, 10 (*supra*), l'*ars Palladis* est associé à la *dictio*.

d'une composition littéraire astreignante, à l'image du chronophage *limae labor* horatien (*Ars* 291-294) fait de ratures et de corrections. Or nous avons vu que l'*ars Palladis*, dans le *Contre Rufin* de Jérôme, était évoqué dans une discussion soulignant la nécessité de la *limatio* et de l'*emendatio*[55] ; Rufin en donne un exemple négatif, mais on peut supposer que ces éléments n'étaient pas sans incidence sur la maîtrise de l'*ars*. Parallèlement, on observera comment un vers de Martial, adressé à un critique et poète, représente Minerve se livrant à un travail de limage poétique (VI, 64, 16-17)[56] :

> sed tibi plus mentis, tibi cor limante Minerua
> acrius, et tenues finxerunt pectus Athenae.

Mais tu as davantage d'esprit ; par sa lime, Minerve a rendu ton intelligence plus pointue, et les raffinements d'Athènes ont façonné ta pensée.

Il se pourrait donc qu'en revendiquant l'enseignement de Pallas en 17, 1, Symposius ait souhaité valoriser non seulement sa maîtrise de l'*ars Palladis*, mais également l'important travail de *limatio* que celui-ci implique. L'hypothèse d'une association de Pallas au *limae labor* pourrait suggérer que Symposius, en substituant cette déesse à l'*ebria Musa*, cherche à nier l'idée de versification spontanée initialement prétendue dans sa préface.

Cette interprétation du rôle poétique de Pallas devient particulièrement légitime une fois mise en perspective la présence d'un acrostiche au sein de la séquence : un tel procédé nous semble en effet la parfaite manifestation d'une écriture appliquée et préméditée[57]. En ce sens, on se demandera si le *texendi labor* de l'*Aranea* évoque ici non seulement l'art d'une écriture minutieuse, mais aussi – dans un sens plus littéral – l'art de composer des acrostiches, c'est-à-dire de tisser entre eux, en les entrelaçant, des mots verticaux et horizontaux. Déjà Cicéron, décrivant les acrostiches de la Sibylle (*Diu*. II, 112), parle de poèmes « bordés (par tissage) » : *atque in Sibyllinis ex primo versu cuiusque sententiae primis litteris illius sententiae carmen omne praetexitur*[58]. Des exemples contemporains ou postérieurs à Symposius développeront plus explicitement cet emploi particulier de la métaphore textile. C'est notamment le cas chez Optatien Porphyre au IV^{e} siècle : par exemple, le mésostiche lisible

[55] Le commentaire de LARDET (1993), p. 267, ne précise ici pas la nature de l'*ars Palladis*. Selon COLLOMBET (1842), p. 346, *absque Palladis arte* équivaut à « sans art ; c'est une allusion à Pallas, déesse de la science. L'auteur désigne aussi d'une manière détournée le Galate Palladius, que Rufin avait excité contre Jérôme. Ce Palladius était Origéniste ». Ce possible sous-entendu ne nous dispense toutefois pas de comprendre le passage au premier degré.

[56] Voir le commentaire de GREWING (1997), p. 418 : « *limante Minerua* : Aus dem Bildbereich der technischen Fertigstellung eines Buches (Glättung mit dem *pumex* z. B. Catull. 1,1f.; Prop. 3,1,8) wird das *lima*-Motiv (bes. durch Horaz) auf Dichtungstechnik übertragen und prägt die augusteische Stilästhetik (…), die damit an das kallimacheische πόνος/ἀγρυπνίη–Motiv anknüpft; (…). Besonders sarkastisch wirkt hier die Vorstellung der dem Adressaten gewogenen Göttin, die hier persönlich letzte Feinheiten übernimmt ».

[57] Nous développerons davantage cette idée dans l'étude d'un autre *technopaignion* dans l'énigme 1, *Graphium* : cf. II.B.14.

[58] « Dans les vers sibyllins aussi, en partant du premier vers d'un oracle, on borde le poème entier des premières lettres dudit oracle ». Cf. II.B.14.

dans son neuvième poème se désigne lui-même comme un *uersus intextus*[59]. L'association entre acrostiches et tissage est encore plus développée chez Venance Fortunat (VI^e^ siècle) : dans l'*epistula* (*Carm*. V, 6a) qui précède son imposant *carmen quadratum* intégrant acrostiche, mésostiche, téléstiche et vers diagonaux (*Carm*. V, 6b), l'auteur décrit son travail de composition avec le lexique propre au textile (V, 6a, 8 : *non licuit uel soluere uel fila laxare, ne… se tela turbaret* ; 10 : *igitur huius telae cum licia numero colligissem, ut texere coeperam, et se et me fila rumpebant* ; 15 : *littera… currit in tramite* ; *licia litterata* ; 16 : *uelut aragnea arte… picta fila miscere*). Enfin, au VIII^e^ siècle, Tatwine nomme *uersus intexti* les acrostiches et les téléstiches répartis sur l'ensemble de son recueil énigmatique[60].

On peut supposer que le *texendi labor* de l'araignée de Symposius implique la même idée de tissage littéral lié à l'acrostiche ; sans atteindre la complexité de celui d'Optatien Porphyre ou de Fortunat, ce *labor* n'en repose pas moins sur le même principe, à savoir l'entrelacement de mots horizontaux et verticaux. On peut donc voir dans l'*Aranea* une figure du poète. Cette figure, contrairement à ce qu'elle sera chez Fortunat, n'est pas négative[61] : elle valorise au contraire le travail minutieux de l'écrivain. Enfin, même s'il n'est pas obligatoire de lire l'ensemble de l'énigme 17 comme une métaphore de l'acte de composition poétique, l'épigramme pourrait s'y prêter, pour peu que nous supposions derrière *pedibus* (v. 3) une réalité non physique, mais littéraire (comme dans *Aenig*. 93) : chez cette araignée-poète, tout est en effet construit avec des pieds métriques (*pedibus tamen omnia fiunt*).

II.B.11.a. *Hypothèse complémentaire*

Avant d'aborder d'autres *technopaignia*, nous souhaitons revenir sur la question, laissée en suspens, de la délimitation de l'acrostiche. En effet, si nous tentons d'en prolonger la lecture, toujours à rebours, jusqu'à 13, 1, nous obtenons la séquence *INMCIL*, qui nous semble inintelligible. Délimiter un message vertical allant de 15, 1 à 17, 1 est donc la décision la plus prudente. Nous aurions néanmoins pu attendre de l'acrostiche qu'il remonte jusqu'au poème *Nauis* qui lui sert de point de départ thématique. Une hypothèse complémentaire permet d'y remédier. Il est en effet possible de repérer une séquence littérale pertinente, couvrant l'ensemble de la séquence allant de 13, 1 à 17, 1, en s'émancipant du

[59] Voir MÄNNLEIN-ROBERT (2017), p. 322 : Optatien utilise *texere* ou *intexere* pour parler de ses constructions dans *Carm*. III, 15-16 (*at mea uix pictis dum texit carmina Phoebi*) ; 28-29 (*mentis opus mirum metris intexere carmen / ad uarios cursus*) ; VI, 1-2 (*modis … imitata sonoris / per effigiem … carmina texit* [sc. *Musa*]) ; IX, xi (*reddat ut intextus Musarum carmine uersus*). Sur la métaphore du tissage chez Optatien Porphyre et Venance Fortunat, voir aussi SCHEIDEGGER LÄMMLE (2015), pp. 177-183.

[60] On lit dans la *Conclusio* de l'œuvre : *uersibus intextis uatem nunc iure salutat, / litterulas summa capitum hortans iungere primas, / uersibus extremas hisdem, ex minio coloratas ; / conuersus gradiens rursum perscandat ab imo.* Cf. I.A.3.b ; II.C.1.b. ; II.C.2.

[61] Ven. Fort. *Carm*. V, 6a, 16 : *ne tamen causa nos oneret, quod uelut aragnea arte uidemur picta fila miscere* ; voir BALLESTRA-PUECH (2006), pp. 226-227 ; GRAVER (1993), p. 237.

strict procédé de l'acrostiche et en y combinant, sur les derniers vers, celui du téléstiche. Nous proposons d'observer les résultats d'une telle construction mixte avant d'en proposer la justification. Deux lectures s'offrent à nous :

L onga feror uelox, formosae filia silua **E**, (13, 1)
I nnumeris pariter comitum stipata caterui **S**.
C urro uias multas, uestigia nulla relinquen **S**.
M ira tibi referam nostrae primordia uita **E** : (14, 1)
N ondum natus eram nec eram iam matris in aluo ;
I am posito partu natum me nemo uidebat.
N on possum nasci, si non occidero matrem. (15,1)
O ccidi matrem, sed me manet exitus idem.
I d mea mors patitur quod iam mea fecit origo.
L ittera me pauit, nec quid sit littera noui ; (16, 1)
I n libris uixi nec sum studiosior inde.
E xedi Musas nec adhuc tamen ipsa profeci.
P allas me docuit texendi nosse laborem. (17, 1)

La première possibilité consisterait à continuer la lecture de l'acrostiche à rebours jusqu'au *M* du vers 14, 1 pour ensuite nous reporter à la dernière lettre du même hexamètre : nous observerions alors la séquence *IN ME*. Le *technopaignion*, dans son intégralité, énoncerait donc la séquence *Peilion in me* (« le Pélion [est] en moi ») et se terminerait à l'orée du poème *Nauis*, simultanément à l'instruction de lecture *tibi referam… primordia*. La seconde possibilité serait de clore l'acrostiche après la séquence ***IN*** lisible à rebours dans les vers 14, 2-3 pour considérer ensuite le téléstiche ***ESSE*** disposé sur les hexamètres restants : leur combinaison produirait donc l'infinitive *Peilion inesse* (« le Pélion est à l'intérieur »). En ce qui concerne le message lui-même, la première hypothèse a l'avantage de présenter un discours à la première personne en parfaite adéquation avec celui de l'énigme *Nauis* et, à plus forte raison, avec la capacité d'élocution d'Argo : cette parole pourrait ainsi être attribuée directement au bateau. La seconde présente quant à elle une tournure infinitive peut-être moins cohérente sur le plan énonciatif. Cependant *inesse* est intéressant puisque ce même verbe est utilisé par Symposius pour signifier la présence d'un mot caché dans le poème *Silex*, comme on l'a démontré (76, 1 : *semper inest intus, sed raro cernitur ignis*) : de la même manière que le bois du Pélion est contenu dans le navire, le mot *Peilion* est ici contenu dans le texte. Les deux lectures offrent donc un sens satisfaisant et peuvent être envisagées. En ce qui concerne la disposition du message dans l'espace du texte, *Peilion inesse* offre l'avantage de remonter jusqu'au sommet du poème 13 et d'impliquer ainsi l'énigme *Nauis* dont le *technopaignion* dépend thématiquement : cette dernière solution nous paraîtrait alors plus pertinente.

Défendre le caractère non accidentel de cette construction hybride mêlant acrostiche et téléstiche s'avère toutefois complexe. Le problème est que le signal précédemment relevé en 14, 1 indique les

primordia et non les *ultima*. En considérant que le système d'instructions métalinguistiques fait partie intégrante du projet énigmatique de Symposius, nous devrions alors chercher dans le texte d'autres indications justifiant un renvoi aux lettres finales. Deux séquences pourraient être interprétées comme des indications autoréflexives soulignant le passage de l'acrostiche au téléstiche. La première est *curro uias multas* (13, 3) : en s'alignant successivement sur la gauche et sur la droite, le message *Peilion inesse* parcourt en effet deux « voies » différentes. Cependant, si cet hémistiche peut, a posteriori, être interprété comme une confirmation de notre *technopaignion* hybride, il est difficile d'évaluer dans quelle mesure il pouvait réellement fonctionner en tant qu'indice à même de guider le regard du lectorat. La seconde se trouve au vers 15, 3 : *id mea mors patitur quod iam mea fecit origo*. Compris de manière métalinguistique, les termes *origo* et *mors* renverraient alors respectivement à la première et à la dernière lettre des vers : « ma *fin* [= la fin du vers] subit ce qu'a déjà fait mon *début* [= le début du vers] ». Symposius signalerait ainsi un glissement des *primordia* aux *ultima*. L'emploi d'*origo* pour désigner l'initiale d'un mot est inhabituel, mais on le retrouvera quelques siècles plus tard dans le *De nominibus litterarum*, œuvre carolingienne de tradition symposienne : nous y lisons ainsi, au dernier vers du poème consacré à la lettre S, *me Phoebus […] posuitque in origine lucis* (« Phoebus m'a placé à l'origine de la lumière », c'est-à-dire au début du mot *Sol*[62]). L'emploi de *mors* au sens de « lettre finale d'un mot » n'aurait quant à lui pas d'équivalent antique connu, mais ne nous paraît en soi pas inenvisageable dans une œuvre énigmatique. Accepter le vers 15, 3 comme une instruction de lecture n'a toutefois rien d'une évidence ; nous devons aussi envisager que Symposius n'ait pas fait allusion à ce téléstiche.

Dès lors, la mesure dans laquelle l'auteur aurait pu attendre de son lectorat qu'il glisse spontanément des premières aux dernières lettres de ses vers sans avoir été mis sur la voie par un indice textuel est difficile à estimer. Quelques rappels théoriques sont ici nécessaires. Bien sûr, il existait probablement des lecteurs antiques disposés à rechercher des messages cachés indépendamment de toute prescription donnée par le texte, comme semble en témoigner la prospection, déjà ancienne, d'acrostiches dans les chants homériques (acrostiches considérés aujourd'hui comme accidentels)[63]. Dans certains cas, un contexte spécifique peut suffire à légitimer l'observation attentive des lettres marginales : par exemple, le commencement ou la clôture d'une œuvre littéraire semblent les lieux les plus propices à la dissimulation tacite d'une signature. Plus généralement, nous connaissons de nombreux *technopaignia* grecs et latins, parfois même assez complexes, dont la présence n'est pas soulignée dans le texte. Il paraît donc théoriquement envisageable que Symposius ait conçu son inégal

[62] Voir OMONT (1881), p. 440. Sur le *De nominibus litterarum* au sein de la tradition symposienne, voir notre introduction, cf. I.A.3.b.
[63] Voir HILTON (2013), avec Gell. XIV, 6, 4-5 ; KORENJAK (2009).

acroteleuton en laissant le déchiffrement des lettres *ESSE* à la seule intuition du *lector* : similairement, dans notre étude, c'est un sentiment d'inachevé ressenti face à la délimitation de l'acrostiche *Peilion* qui nous a poussés à scruter davantage le détail littéral de la séquence. Toutefois, nous tendons à démontrer que Symposius a conçu dans son œuvre un jeu énigmatique basé sur un double niveau de compréhension du texte, dont l'une des manifestations majeures est le glissement du sens propre au sens métalinguistique. Dans ce contexte, l'absence d'instructions de lecture placerait la recherche de dissimulations littérales hors du jeu énigmatique précédemment défini : la découverte de *technopaignia* reposerait alors sur la chance ou l'intuition, non sur le déchiffrement d'un mécanisme ludique mis en place par l'auteur. Une dernière possibilité serait que les *technopaignia* de Symposius aient en réalité été, à l'origine, rubriqués, et donc immédiatement visibles. Cette hypothèse aurait rendu immédiate, même en absence d'instructions métalinguistiques, la perception de la séquence *INESSE* (ou *IN ME*) ; parallèlement, elle remettrait en question le caractère réellement ludique de toutes les dissimulations littérales du recueil. Nous discuterons cette hypothèse ultérieurement[64].

En l'état, nous nous en tiendrons à deux options : soit accepter les vers 13, 3 et/ou 15, 3 comme des indications autoréflexives, soit considérer comme accidentelles les séquences *in me* / *inesse*. La prudence nous poussera vraisemblablement à choisir la seconde option, mais nous laissons ouverte la possibilité d'une reconsidération ultérieure.

[64] Cf. II.C.1.b.

II.B.12. Aenig. 88-91 : *per aes et libram*

[88] STRIGILIS AENEA
Rubida, curua, capax, alienis humida guttis,
luminibus falsis auri mentita colorem,
dedita sudori, modico subcumbo labori.

STRIGILE DE BRONZE. Rougeaude, incurvée, insatiable, humide des gouttes d'autrui, feignant la couleur de l'or par mes reflets fallacieux, dédiée à la sueur, je fléchis sous ma modeste tâche.

[89] BALNEVM
Per totas aedes innoxius introit ignis ;
est calor in medio magnus quem nemo ueretur.
Non est nuda domus, sed nudus conuenit hospes.

BAIN. Un feu inoffensif parcourt tout l'édifice ; on trouve en son milieu une grande chaleur que nul ne craint. La maison n'est pas nue, mais c'est dénudé qu'on la visite.

[90] TESSERA
Dedita sum semper uoto, non certa futuri ;
uertor[1] in ancipites uaria uertigine casus :
non ego maesta malis, non rebus laeta secundis.

DÉ. Je suis toujours soumis aux vœux, indécis quant à l'avenir. Dans une rotation inconstante, je roule vers une issue ambiguë, ni triste dans les échecs, ni joyeux dans les succès.

[91] PECVNIA
Terra fui primo, latebris abscondita terrae ;
nunc aliud pretium flammae nomenque dederunt,
nec iam terra uocor, licet ex me terra paretur.

MONNAIE. Terre je fus en premier lieu, cachée dans des recoins de la terre ; maintenant que les flammes m'ont donné une nouvelle valeur et un nouveau nom, on ne m'appelle plus terre, bien qu'on acquière la terre à travers moi.

Ces quatre énigmes, qui clôturent la série définie par Leary sous la thématique de « work and recreation » (*Aenig*. 86-91), dissimulent un *technopaignion*. En vue de le repérer et de le comprendre, il n'est pas nécessaire de commenter les trois premières épigrammes, sur lesquelles nous ne nous attarderons pas[2] ; néanmoins la dernière, *Pecunia*, nous permettra à la fois d'identifier une instruction dévoilant cette construction littérale au *lector* et de fournir un contexte au message ainsi dévoilé. Observons donc ce poème un peu plus en détail.

L'énigme 91, en jouant sur la polysémie du mot *terra*, décrit plusieurs étapes qui vont de la formation à l'usage de la *pecunia* : « l'argent en tant que métal (*argentum*) se trouve dans la terre. Le feu, en purifiant le métal brut, donne à celui-ci sa valeur et son nom (il devient *pecunia*, l'argent en tant que

[1] Nous imprimons ici la leçon isolée du manuscrit w_b ; ce point, fondamental dans notre analyse, nous incite à garder une certaine prudence et sera discuté plus bas.
[2] Sur ces trois poèmes, voir les notes et commentaires de BERGASA & WOLFF (2016), pp. 158-160 ; LEARY (2014), pp. 220-226 ; BERGAMIN (2005), pp. 186-190 ; OHL (1928), pp. 120-123.

monnaie). Et cet argent permet d'acheter des terres[3] ». Symposius ne mentionne pas explicitement la nature du métal utilisé (*aurum*, *argentum* ou *aes*) et l'on pourrait supposer derrière le mot *pecunia* une monnaie indéterminée. L'une des clauses de l'énigme pourrait pourtant permettre d'en identifier plus précisément la valeur. À notre connaissance, le lien unissant spécifiquement *terra* et *pecunia* dans le dernier hémistiche du poème (*licet ex me terra paretur*) n'a jamais été soulevé. En effet, pour les Romains, le transfert de propriété foncière pouvait suggérer toute une imagerie juridique, celle de la *mancipatio*, procédure solennelle que nous connaissons en particulier par Gaius (*Inst*. I, 119-122)[4] et dans laquelle un type de monnaie particulier était employé :

> Est autem mancipatio, ut supra quoque diximus, imaginaria quaedam uenditio : quod et ipsum ius proprium ciuium Romanorum est. Eaque res ita agitur : adhibitis non minus quam quinque testibus ciuibus Romanis puberibus et praeterea alio eiusdem condicionis, qui libram aeneam teneat, qui appellatur libripens, is, qui mancipio accipit, rem tenens ita dicit : HVNC EGO HOMINEM EX IVRE QVIRITIVM MEVM ESSE AIO ISQVE MIHI EMPTVS ESTO HOC AERE AENEA QVE LIBRA ; deinde aere percutit libram idque aes dat ei, a quo mancipio accipit, quasi pretii loco. [120] Eo modo et seruiles et liberae personae mancipantur ; animalia quoque, quae mancipi sunt, quo in numero habentur boues, equi, muli, asini ; item praedia tam urbana quam rustica, quae et ipsa mancipi sunt, qualia sunt Italica, eodem modo solent mancipari. [121] In eo solo praediorum mancipatio a ceterorum mancipatione differt, quod personae seruiles et liberae, item animalia, quae mancipi sunt, nisi in praesentia sint, mancipari non possunt ; adeo quidem, | ut eum, qui mancipio accipit, adprehendere id ipsum, quod ei mancipio datur, necesse sit ; unde etiam mancipatio dicitur, quia manu res capitur : praedia uero absentia solent mancipari. [122] Ideo autem aes et libra adhibetur, quia olim aereis tantum nummis utebantur ; et erant asses, dipundii, semisses, quadrantes, nec ullus aureus uel argenteus nummus in usu erat, sicut ex lege XII tabularum intellegere possumus ; eorum que nummorum uis et potestas non in numero erat, sed in pondere – asses librales erant, et dipondii <bilibriles> – unde etiam dupondius dictus est, quasi duo pondo: quod nomen adhuc in usu retinetur. Semisses quoque et quadrantes pro rata scilicet portione ad pondus examinati erant. Tunc igitur et qui dabat alicui pecuniam, non numerabat eam, sed appendebat ; unde serui, quibus permittitur administratio pecuniae, dispensatores appellati sunt.

Or la mancipatio*, comme nous l'avons dit plus haut, est une sorte de vente symbolique ; cette institution juridique est propre aux citoyens romains. Voilà de quoi il s'agit : en présence d'au moins cinq témoins, adultes et citoyens romains, ainsi que d'un autre homme de même condition, pour tenir une balance de bronze (on l'appelle le* libripens*), l'acheteur touche l'objet [en vente] et parle ainsi : « j'affirme, selon le droit des Quirites, que cet homme m'appartient ; qu'il soit acheté pour moi par ce bronze et cette balance de bronze ». Il frappe ensuite la balance avec le bronze qu'il donne au vendeur, en lieu et place du paiement, pour ainsi dire.* [120] *C'est de cette manière que l'on mancipe les personnes de condition aussi bien servile que libre. Il en va de même des animaux mancipables (parmi lesquels on compte les bœufs, les chevaux, les mules, les ânes) ; parallèlement, les biens-fonds (aussi bien urbains que campagnards) qui sont mancipables, comme le sont ceux qui se trouvent en Italie, sont généralement mancipés de cette manière.* [121] *La* mancipatio *des biens-fonds diffère de la* mancipatio *des autres biens sur un seul point. En effet, les personnes de condition servile ou libre, de même que les animaux,*

[3] BERGASA & WOLFF (2016), p. 160 ; voir aussi LEARY (2014), p. 227-228 ; BERGAMIN (2005), pp. 190-191 ; (1994), pp. 43-44 ; OHL (1928), pp. 124-125 ; comparer le processus de purification du minerai par le feu dans *Aetna*, 259-262 : *scrutamur rimas et uertimus omne profundum / quaeritur argenti semen, nunc aurea uena, / torquentur flamma terrae ferroque domantur, / dum sese pretio redimant*.

[4] Voir aussi Plin. *Nat*. XXXIII, 42-43 ; Fest. pp. 320-322 Lindsay.

ne peuvent être mancipés s'ils ne sont pas présents sur place, car il est nécessaire que l'acheteur saisisse l'objet qu'il achète : c'est de là que vient le mot mancipatio*, parce que l'objet est pris en main (manu capitur). Toutefois, en ce qui concerne les biens-fonds, la* mancipatio *se fait généralement à distance.* [122] *Si l'on emploie ici du bronze et une balance, c'est parce que jadis l'usage de la monnaie se limitait au bronze ; il y avait des* asses*, des* dipondii*, des* semisses*, des* quadrantes *; et aucune monnaie d'or ou d'argent n'était alors en circulation, comme nous pouvons le comprendre d'après la loi des douze tables. L'importance et la valeur de ces monnaies n'étaient pas numéraires, mais basées sur le poids : les* asses *pesaient une livre et les* dipondii *deux – d'où vient le fait que l'on dise aussi* dupondius*, comme pour dire* duo pondo *; l'usage conserve ce nom encore aujourd'hui. Les* semisses *et les* quadrantes *étaient aussi examinés proportionnellement à leur poids, évidemment. À l'époque, par conséquent, celui qui donnait de l'argent à quelqu'un ne le comptait pas, mais le pesait ; c'est pourquoi les esclaves à qui l'on confie l'administration de l'argent sont nommés* dispensatores*.*

Le transfert de propriétés foncières (ici *praedia*) s'effectue donc au moyen d'une pesée symbolique de l'*aes*. Cet *aes* était traditionnellement un as[5], dont le poids était à l'origine d'une *libra*, bien qu'il ait fortement diminué à travers les siècles. Nous allons donc postuler que la *pecunia* par laquelle s'achète la terre dans l'énigme 91 est un as. Le *technopaignion* que nous allons identifier va permettre de le confirmer ; mais pour en saisir la portée, il nous faut d'abord approfondir quelques points relatifs à la procédure de *mancipatio*.

Cette procédure a des origines très anciennes : elle était peut-être évoquée par la loi des Douze tables, comme le suggère le texte de Gaius et comme l'affirmera tardivement Boèce (*ad Cic. Top.* 28)[6]. Elle est liée à l'ancien système monétaire romain qui n'était pas numéraire, mais basé sur le poids des *nummi* ; déjà protocolaire du temps de Gaius, elle a survécu de manière anachronique dans l'Antiquité tardive, même s'il semble que la pesée *per aes et libram* et la déclaration orale (*nuncupatio*) qui lui était liée aient progressivement été réduites à une pratique écrite et purement formulaire, du moins en ce qui concerne la *mancipatio* testamentaire (seule forme pour laquelle nous disposons de témoignages suffisants)[7]. Quoi qu'il en soit, à l'époque de Symposius, il était tout à fait possible d'avoir connaissance de cette procédure, ne serait-ce que de manière indirecte. Le souvenir d'un système monétaire basé sur le poids se perpétue, du reste, à travers le lexique latin (on citera ici, entre autres, les termes *expensum*, *pensio*, *compendium*, *dispendium*, *stipendium*) : les grammairiens et étymologistes de la fin de l'Antiquité, à la suite d'une tradition érudite[8], en sont encore bien conscients, comme on peut le constater chez Isidore de Séville qui associe la pesée monétaire aux *antiqui* (*Etym*. XVI, 18, 8) : *stipendium ab stipe pendenda nominatum : antiqui enim adpendere pecuniam soliti erant magis quam*

[5] Fest. pp. 322 Lindsay : *in mancipando, cum dicitur « ruduscullo libram ferito », asse tangitur libra*.
[6] Après avoir cité la procédure de *mancipatio* selon Gaius, *Inst*. I, 119, Boèce ajoute *quaecunque igitur res lege duodecim tabularum aliter nisi per hanc solennitatem abalienari non poterat*.
[7] Voir NOWAK (2011), notamment pp. 110-112 : nous disposons de quatorze testaments impliquant une clause liée à la *mancipatio* entre le I^er^ au IV^e^ siècle de notre ère. Ceux-ci, bien qu'ils indiquent généralement le recours à un *libripens*, trahissent une absence de pratique derrière leurs déclarations formulaires.
[8] Var. *L*. V, 36, 181-182 ; Plin. *Nat*. XXXIII, 43 ; Gaius, *Inst*. I, 119 et 122 ; Paul. *Fest*. pp. 63 et 229 Lindsay.

adnumerare[9]. En gardant cela à l'esprit, et en considérant donc que la séquence *ex me terra paretur* (91, 3) peut suggérer l'image d'une *mancipatio*, nous allons à présent identifier et interpréter le *technopaignion* dissimulé par Symposius.

L'enjeu ludique du passage repose à nouveau sur l'interprétation métalinguistique d'un vers. En effet, l'hexamètre 91, 1 (*terra fui primo, latebris abscondita terrae*), qui par ailleurs exploite un champ lexical de la *latitatio* (*latebris*, *abscondita*) renvoie le *lector* à une recherche d'initiales : il s'agit de comprendre ici le terme *primo* comme une allusion au commencement du texte (il en allait de même pour les *primordia* d'*Aenig*. 14, 1). La séquence *fui primo… abscondita* signifierait alors « j'ai été dissimulée au commencement [des vers] » et signalerait donc la présence d'un acrostiche ; en ce sens, le féminin singulier *abscondita* peut ici sous-entendre *littera*, mais aussi l'un des mots féminins qui désignent le procédé (*acrostichis* et *parastichis*). Or, si nous scrutons les *primordia* des poèmes 89 à 91, nous pouvons isoler un message vertical significatif :

Per totas aedes innoxius introit ignis ;
Est calor in medio magnus quem nemo ueretur.
Non est nuda domus, sed nudus conuenit hospes.
Dedita sum semper uoto, non certa futuri ;
Vertor in ancipites uaria uertigine casus,
Nunc ego maesta malis, nunc rebus laeta secundis.
Terra fui primo, latebris abscondita terrae ;
nunc aliud pretium flammae nomenque dederunt,
nec iam terra uocor, licet ex me terra paretur.

Nous distinguons alors, en observant cette fois-ci un sens de lecture régulier (c'est-à-dire de haut en bas), le mot *PENDVNT*, « ils pèsent », qui doit être compris en association avec *Pecunia* et qui confirme l'allusion à une procédure de *mancipatio* en 91, 3. En effet, à travers l'emploi de la troisième personne du pluriel, il devient possible de lire, en filigrane, le récit d'un acheteur et d'un *libripens* qui « pèsent », c'est-à-dire qui procèdent à la pesée symbolique de l'*aes*.

Bien sûr, on objectera que *pendere pecuniam* a généralement valeur d'expression et signifie « payer[10] » : en ce sens, on pourrait donner à l'acrostiche une interprétation plus vague, celle d'un achat indépendant de la procédure de *mancipatio*. Dans le contexte global des énigmes 89-91, « ils payent » pourrait aussi renvoyer aux joueurs de dés (dont il faudrait sous-entendre la présence dans l'énigme *Tessera*), autorisés à miser de l'argent en période de Saturnales[11] et donc soumis aux pertes et aux profits financiers (90, 3). Comprendre *pendunt* comme un renvoi à un acte concret de pesée du

[9] « Le mot *stipendium* vient de *stips pendenda* : en effet, les anciens avaient l'habitude de peser leur argent plutôt que de le compter ». Voir aussi Cassiod. *uar*. 7, 32, 3 (*PL* 69, 725).
[10] Cic *Prou*. 5 ; *Q. fr.* I, 1, 26 ; comparer l'emploi ludique de *pendere* dans Mart. IV, 77, avec LÓPEZ-CAÑETE QUILES (2013).
[11] Voir LEARY (2014), pp. 224-225.

bronze est toutefois plus satisfaisant, en regard non seulement de l'imagerie de la *mancipatio* qu'induit l'achat de terres au vers 91, 3, mais peut-être aussi d'une anticipation ludique de celle-ci dès l'énigme 88 (*Strigilis aenea*). En effet, dans ce contexte, l'adjectif *aenea* nous rappelle l'*aenea libra* employée dans la procédure de *mancipatio* et explicitement mentionnée dans la formule protocolaire citée par Gaius. Le bronze est ensuite emphatisé au deuxième vers du poème où l'éclat du métal se confond frauduleusement avec celui de l'or (*luminibus falsis auri mentita colorem*). Plus encore, la polysémie du terme *strigilis* pourrait nous permettre d'approfondir encore le lien avec la *mancipatio* en suggérant ici l'as symbolique qui était employé lors de la pesée. En effet, une discussion lexicale transmise par Pline l'Ancien nous informe que *strigilis* pouvait désigner une toute petite masse d'or (*Nat*. XXXIII, 62 : *Hispania strigiles uocat auri paruolas massas*[12]). Évidemment, cette acception vraisemblablement propre à une région spécifique[13], qui ne nous est parvenue que par Pline et dont la transmission manuscrite n'est pas unanime[14], n'était peut-être pas en usage dans le contexte géographique et temporel de Symposius ; son emploi serait alors purement érudit, sans doute transmis par le trente-troisième livre de l'*Histoire naturelle* où, justement, sont abordées à la fois la recherche de métaux dans le sol et la pesée de la *mancipatio*[15]. En l'admettant, nous pourrions donc supposer que Symposius a ici délibérément composé un *lemma* ambigu, suggérant à la fois un strigile et une petite masse de bronze : cette petite masse renverrait alors à l'*as* symbolique utilisé pour la pesée protocolaire. Certes, *strigilis* désigne chez Pline une masse d'*aurum* et non d'*aes* ; mais on pourra parallèlement se demander si Symposius n'a pas voulu jouer sur cette inexactitude en accusant son *strigilis* d'imiter frauduleusement l'or (v. 2). Si nous devions rejeter cette dernière hypothèse qui, nous l'accordons, peut paraître forcée, on se bornera à relever dans le *lemma* de 88 la présence d'un objet explicitement défini comme étant en bronze (*aenea*), ce qui suffit à renforcer la suggestion d'une pesée *per aes et libram* sur l'ensemble du passage.

[12] « L'Hispanie appelle *strigiles* de toutes petites masses d'or ».

[13] Voir ZEHNACKER (1983), pp. 170-171, qui penche ici pour une racine celtibérique plutôt que latine. La région hispanique semble avoir développé un lexique spécifique à l'exploitation minière : voir DOMERGUE (1990), pp. 75-76.

[14] Voir l'apparat critique de ZEHNACKER (1983), p. 72 : *strigiles* est transmis par le seul manuscrit *h*, là où la majorité des témoins (*V F*^{2} *R d T*) donnent *strigile* ; mais on attend ici un pluriel et *strigiles* peut donc être défendu. Plusieurs éditeurs préfèrent toutefois la leçon *striges* du manuscrit *B*.

[15] Plin. *Nat*. XXXIII, 42-43 : *libralis — unde etiam nunc libella dicitur et dupondius — adpendebatur assis ; quare aeris grauis poena dicta, et adhuc expensa in rationibus dicuntur, item inpendia et dependere, quin et militum stipendia, hoc est stipis pondera, dispensatores, libripendes, qua consuetudine in iis emptionibus, quae mancipi sunt, etiam nunc libra interponitur* (« un as – et c'est de là que viennent les termes *libella* et *dupondius* encore employés aujourd'hui – était pesé au poids d'une livre ; d'où le nom de « peine au bronze pesant » ainsi qu'*expensa*, *inpendia* et *dependere* encore employés dans la comptabilité, ou, mieux, chez les soldats, *stipendia* (qui vient de *stipis pondera*), *dispensatores* et *libripendes*. C'est d'après cet usage qu'encore aujourd'hui, on fait intervenir une balance dans les transactions qui touchent à la mancipation »).

Nous postulons donc que l'acrostiche *PENDVNT* trouve du sens en s'appuyant à la fois sur le *lemma* du poème 88 (*Strigilis aenea*) et sur l'épigramme *Pecunia* (où la séquence *ex me terra paretur* exerce un rôle-clé). Au-delà de l'aspect ludique de sa *dissimulatio*, cette construction engendre, en miniature, le récit d'un transfert de propriété foncière par la procédure *per aes et libram*. Ce récit sous-jacent complète la description de la *pecunia* qui devient ici plus spécifiquement une monnaie de bronze et, vraisemblablement, un as : de la même manière, l'acrostiche *PEILION* précisait implicitement l'identité de la *Nauis* (*Aenig*. 13) qui, d'un navire anonyme, devenait Argo.

Nous devons nous demander si cet acrostiche s'inscrit dans la continuité du projet étiologique que nous avons perçu à travers nos précédents *technopaignia* (*Peilion* et *Tisias reitor*). Il est possible, mais peu probable que la pesée symbolique de la *mancipatio* ait encore été pratiquée à l'époque de Symposius. L'imagerie que celle-ci évoque véhicule dans tous les cas une connotation archaïque : déjà les sources du I^er^ et II^ème^ siècle de notre ère (Pline, Gaius) se voient dans la nécessité d'expliquer la présence d'une *libra* lors de la *mancipatio* en la resituant dans son contexte primitif, à une époque où la valeur de la *pecunia* n'était pas numéraire ; plus tardivement, on l'a vu, Isidore associera le principe de pesée monétaire aux *antiqui*. Par une association similaire, *PENDVNT* peut donc aussi évoquer l'image des monnaies romaines primitives, qui étaient alors systématiquement pesées, et ainsi nous renvoyer à un récit d'origines.

Faire allusion aux origines de la monnaie pourrait d'ailleurs trouver un intérêt particulier dans une œuvre – et plus spécifiquement une séquence de poèmes – liée aux Saturnales. On le sait, malgré une préface situant le recueil sous le signe de ces fêtes, les sujets développés par Symposius n'entretiennent que ponctuellement un lien avec celles-ci[16]. Or l'énigme *Tessera*, après un certain nombre d'épigrammes moins ancrées dans les festivités de décembre, remet en lumière ce contexte hivernal : les fêtes de fin d'année forment en effet la seule période dans laquelle les jeux d'argent sont autorisés et il n'est donc pas étonnant que les dés représentent un symbole par excellence des Saturnales, chez Martial et ailleurs[17]. L'énigme *Pecunia* s'inscrit ensuite logiquement dans la continuité thématique de *Tessera* : le gain ou la perte financière (*lucrum*, *damnum*) est évidemment une conséquence associée au jeu de dés (Sen. *Apoc*. 12, 3 ; Mart. XIII, 1, 8 ; Juv. XIV, 4). Toutefois, le lien thématique qu'entretient *Pecunia* avec les Saturnales, par l'intermédiaire de Saturne lui-même, est peut-être encore plus profond. Nous savons qu'à Rome, c'est dans le temple de ce dieu qu'est entreposé le trésor public, d'où son appellation *aerarium Saturni*[18]. Selon Macrobe, « les Romains ont

[16] Voir LEARY (2014), p. 9, qui énumère en ce sens 22, 2 *brumae* ; 36 *porcus* ; 90 *tessera*. Cf. II.A.4.
[17] Mart. IV, 14, 6-12 ; V, 84 ; XI, 6, 1-4 ; XIII, 1, 5-8 ; XIV, 1, 3 ; 15-16. Le jeu de dés figure en tête de liste des sujets propres aux Saturnales dans Ov. *Trist*. II, 471-492, sur lequel on se réfèrera à CITRONI (1989) ; voir aussi Sen. *Apoc*. 14-15 avec NAUTA (1987).
[18] Sur cette institution, voir *OCD* s. v. *aerarium*.

voulu que le temple de Saturne serve d'*aerarium* parce qu'on raconte qu'à l'époque où celui-ci habitait en Italie, aucun vol n'a été commis ; ou parce que sous son règne, la propriété n'existait pas. (…). On plaçait donc l'argent commun au peuple chez celui sous le règne duquel tout était commun à tous[19] ». Toutefois certains auteurs tardifs lient l'emplacement de cet *aerarium* à un récit faisant de Saturne l'introducteur, en Italie, des *nummi signati*, c'est-à-dire des monnaies estampillées. C'est Tertullien qui en laisse le premier témoignage (*Apol*. 10 : *ab ipso* [*Saturno*] *primum tabulae et imagine signatus nummus, et inde aerario praesidet*[20]) avec, à sa suite, plusieurs auteurs chrétiens ; mais ce mythe est également évoqué dans l'*Origo gentis Romanae* du Pseudo-Aurélius Victor, de tradition païenne[21]. On notera qu'à la même époque, le rôle de premier *signator* est parfois aussi attribué à Janus, qui accueille Saturne en Italie, d'où une possible confusion entre les deux quant à leur fonction[22]. Quoi qu'il en soit, le contexte des Saturnales a pu motiver, dans le passage de Symposius, la présence de l'acrostiche *PENDVNT* et de son récit sous-jacent qui nous renvoie aux monnaies romaines primitives. Certes, l'acte de pesée n'est jamais mentionné dans les sources faisant remonter à Saturne l'origine des *nummi* ; toutefois l'association entre premières monnaies et système de poids est bien attesté dans la tradition érudite (Varron, Pline, Gaius, Festus et, plus tardivement, Isidore) et Symposius pourrait assez naturellement marier ces deux images.

Nous croyons avoir expliqué les enjeux de l'acrostiche : ceux-ci sont donc à la fois ludiques, narratifs et étiologiques. Le message *PENDVNT* ne nous semble toutefois pas développer de propos poétique particulier.

Le seul réel problème soulevé par l'acrostiche est d'ordre textuel. En effet, celui-ci s'appuie sur le choix, au vers 90, 2, de la leçon minoritaire *uertor* transmise par le seul manuscrit w_b (contaminé), et peut donc sembler fragile. La grande majorité des témoins donnent ici *iactor*, qui est d'ailleurs imprimé unanimement par les éditeurs. Les autres variantes sont *iacor* (O^2), *iector* (g, h) et *motor* (M)[23] : toutes

[19] Macr. *Sat*. I, 8, 3 : *aedem uero Saturni aerarium Romani esse uoluerunt, quod tempore quo incoluit Italiam fertur nullum in eius finibus furtum esse commissum aut quia sub illo nihil erat cuiusquam priuatum* ; *(…). Ideo apud eum locaretur populi pecunia communis, sub quo fuissent cunctis uniuersa communia.*

[20] « C'est de Saturne lui-même que viennent les premières lois et la monnaie estampillée d'une image, et c'est pour cela qu'il veille sur l'*aerarium* ».

[21] Min. Fel. *Oct*. 23, 10 : *Saturnus Creta profugus Italiam metu filii saeuientis accesserat, et Iani susceptus hospitio rudes illos homines et agrestes multa docuit ut Graeculus et politus : litteras inprimere, nummos signare, instrumenta conficere* ; Cypr. *Idol*. 2, 20, et Max. Taur. *Tract*. 57 : *hic litteras inprimere et signare nummos in Italia primus instituit* ; *inde aerarium Saturni uocatur* ; Ps.-Aur. Vict. *Orig*. 3, 4-6 : *is [Saturnus] tum etiam usum signandi aeris ac monetae in formam incutiendae ostendisse traditur (…). Aedes quoque sub cliuo Capitolino, in qua pecuniam conditam habebat, aerarium Saturni hodieque dicitur* ; Isid. *Etym*. XVI, 18, 3 : *postea a Saturno aereus nummus inuentus ; ipse enim signare nummos et scribi constituit. Propterea et aerarium Saturno a gentilibus consecratum est*.

[22] Dans Macr. *Sat*. I, 7, 22, Janus, fait figurer sur ses pièces un navire pour commémorer l'arrivée, par la mer, de Saturne en Italie. Voir aussi Ps.-Paul. Nol. *Carm*. 32 (*poema ultimum*), 68-77.

[23] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 65.

invalident le message vertical (on lirait alors les insignifiants *PENDINT* ou *PENDMNT*). Nous pouvons toutefois défendre que l'acrostiche, justifiable d'une part en raison de la présence d'une instruction métalinguistique adéquate, d'autre part pour la cohérence de son propos (à la fois dans le contexte des énigmes 88-91 et dans la continuité des messages étiologiques *Peilion* et *Tisias reitor*), nous indique la leçon à suivre. Certes, dans le champ lexical du jeu de dés, *iactor* serait le verbe le plus attendu[24] (et représente en cela la *lectio facilior*) ; mais *uertor* peut être rattaché à ce même vocabulaire (comparer Ambr. *Tob*. 11, 38 : *uersatur enim eorum uita ut tessera*). Sur le plan stylistique, l'apparente redondance provoquée par l'association de *uertor* et *uertigine* au sein du même vers ne forme pas un argument contre la leçon de w_b (Symposius jouant d'ailleurs volontiers sur les répétitions lexicales). Enfin, même s'il est évidemment plus facile de défendre que c'est *uertor*, leçon isolée, qui découle d'une perturbation dans la tradition, il ne serait pas pour autant impossible d'expliquer *iactor* comme une dégradation : il suffirait de supposer l'existence d'une première corruption de *uertor* en *uector*, devenu ultérieurement l'insignifiant *iector* (témoins g et h) et logiquement corrigé en *iactor*.

En l'état, l'acrostiche *PENDVNT* reste à considérer comme une hypothèse. Un dernier détail littéral, qu'il nous faut développer à part, pourrait néanmoins nous fournir un dernier argument à même de le valider, parallèlement à *PEILION* et *TISIAS REITOR*.

[24] Vitr. V, *praef*. 4 : *tesserae, quas in alueo ludentes iaciunt* ; Liv. IV, 17, 3 et V. Max. IX, 9, 3 : *tesserarum prospero iactu* ; Suet. *Iul*. 33, 1 : *iacta alea est* ; Isid. *Etym*. XVIII, 66, 1 : *iactus tesserarum*.

II.B.13. *Aenig*. 15-17 ; 89-91 ; 96-100 : clôtures littérales

Nous souhaitons commenter un détail littéral commun aux acrostiches *Peilion* et *Pendunt* ainsi qu'au téléstiche *Tisias reitor*. On observe en effet, dans les initiales des vers suivant immédiatement les trois *technopaignia*, un redoublement de la lettre *N* :

Non possum nasci, si non occidero matrem.
Occidi matrem, sed me manet exitus idem.
Id mea mors patitur quod iam mea fecit origo.
Littera me pauit, nec quid sit littera noui ;
In libris uixi nec sum studiosior inde.
Exedi Musas nec adhuc tamen ipsa profeci.
Pallas me docuit texendi nosse laborem.
*N*ec pepli radios poscunt nec licia telae ;
*N*ulla mihi manus est, pedibus tamen omnia fiunt.

Aenig. 15, 1-17, 3

Per totas aedes innoxius introit ignis ;
Est calor in medio magnus quem nemo ueretur.
Non est nuda domus, sed nudus conuenit hospes.
Dedita sum semper uoto, non certa futuri ;
Vertor in ancipites uaria uertigine casus,
Non ego maesta malis, non rebus laeta secundis.
Terra fui primo, latebris abscondita terrae ;
*N*unc aliud pretium flammae nomenque dederunt,
*N*ec iam terra uocor, licet ex me terra paretur.

Aenig. 89, 1-91, 3

Nunc mihi iam credas fieri quod posse negatu**R**
Octo tenes manibus, sed me monstrante magistr**O**
sublatis septem reliqui tibi sex remanebun**T**
Insidias nullas uereor de fraude latent**I**
nam deus attribuit nobis haec munera forma**E**
quod me nemo mouet, nisi qui prius ipse mouetu**R**
Virgo modesta nimis legem bene seruo pudori**S**
ore procax non sum, nec sum temeraria lingu**A**
ultro nolo loqui, sed do responsa loquent**I**
Sponte mea ueniens, uarias ostendo figura**S**
Fingo metus uanos nullo discrimine uer**I**
sed me nemo uidet, nisi qui sua lumina claudi**T**
*N*omen habens hominis post ultima fata relinquor.
*N*omen inane manet, sed dulcis uita profugit.

Aenig. 96, 1-100, 2

Le fait nous paraît assez régulier pour être signalé, bien qu'il puisse évidemment s'avérer fortuit et insignifiant. Il faut en ce sens relever que la lettre *N* est placée en initiale de vers à une cinquantaine de reprises au cours du recueil[1], notamment en raison de l'emploi fréquent de *non*, *nec* ou *nunc* en début d'hexamètre. Sur un ensemble de 315 vers (préface incluse), cela représente presque un taux d'un vers sur six : d'un point de vue purement statistique, la probabilité de rencontrer des répétitions d'initiales est, chez Symposius, plus élevée pour le *N* que pour n'importe quelle autre lettre. De fait, la répétition de l'initiale *N* sur deux ou trois vers successifs se retrouve en six autres occasions au cours

[1] L'incertitude de la tradition manuscrite dans certains passages rend difficile l'établissement d'un chiffre définitif, mais nous comptons par exemple 51 occurrences de l'initiale *N* dans le texte établi par LEARY (2014) et 53 dans l'édition de BERGAMIN (2005).

du recueil (*infra*) : cette récurrence est sans équivalent pour les autres doublets ou triplets d'initiales[2]. Nous devons toutefois nous demander si les doublets d'initiales *NN* observés dans *Aenig*. 15-17, 89-91 et 96-100 peuvent témoigner d'un système que Symposius aurait élaboré pour marquer la clôture de ses *technopaignia* et qui, de fait, validerait nos lectures.

Un tel principe pourrait être mis en relation avec un phénomène externe aux *Aenigmata* et encore mal étudié : en effet, le redoublement d'initiales pourrait avoir été utilisé pour « remplir » un acrostiche, mais peut-être aussi, à notre avis, pour en souligner la présence ou en marquer la délimitation. L'acrostiche tiré de l'oracle d'Apollon dans les *Métamorphoses* d'Apulée (IV, 33, 1)[3] en donne un exemple pertinent :

***M**ontis* in excelsi scopulo, rex, siste puellam
Ornatam mundo funerei thalami.
Nec speres generum mortali stirpe creatum,
Sed saeuum atque ferum uipereumque malum,
Quod pinnis uolitans super aethera cuncta fatigat
Flammaque et ferro singula debilitat,
Quod tremit ipse Iouis, quo numina terrificantur
Fluminaque horrescunt et Stygiae tenebrae.

Le contexte oraculaire, comme on le sait par Cicéron (*Diu*. II, 110-112)[4] et Denys d'Halicarnasse (IV, 62, se référant à Varron), rend le passage particulièrement propice à la recherche d'acrostiches. On observe ici un acrostiche-gamma : l'auteur a disposé le terme *montis* en ouverture du texte et *MONS* dans les *primordia* des quatre premiers vers. C'est cependant la séquence d'initiales des deux derniers distiques, où l'on observe une répétition littérale (*QFQF*), qui nous intéressera davantage : ce détail a déjà été relevé par Gore et Kershaw pour lesquels, dans le but de recouvrir l'ensemble des huit vers du poème, « the repetition of the initials Q. F. (…) might not be insignificant[5] ».

Parallèlement, on observera un acrostiche virgilien découvert lui aussi dans un contexte oraculaire (celui de la consultation de la Sibylle dans *A.* VI, 77-84) :

At Phoebi nondum patiens immanis in antro
Bacchatur uates, magnum si pectore possit
Excussisse deum: tanto magis ille fatigat
Os rabidum, fera corda domans, fingitque premendo.
Ostia iamque domus patuere ingentia centum
Sponte sua uatisque ferunt responsa per auras:
'O tandem magnis pelagi defuncte periclis

[2] On relève au sein du livre les répétitions d'initiales suivantes : PP en *Praef*. 2-3 ; DD à la jonction entre *Praef*. 15 et 1, 1 ; EE en 7, 2-3 ; SS en 29, 2-3 et à la jonction entre 61, 3 et 62, 1 ; CC en 35, 2-3 ; PPP en 43, 1-3 ; MM à la jonction entre 60, 3 et 61, 1 ; II en 70, 2-3.
[3] L'acrostiche a été repéré et commenté par GORE & KERSHAW (2008).
[4] Cf. II.B.14.
[5] GORE & KERSHAW (2008), p. 394.

(Sed terrae grauiora manent), in regna Lauini
Dardanidae uenient (mitte hanc de pectore curam),
sed non et uenisse uolent.

Le texte vertical *ABEOOSOS*, perçu au sein d'un plus large passage qui cultive le thème des cent bouches de la Sibylle, a d'abord été décomposé en *abeo os os* par Katz (qui traduit « I go away; mouth, mouth », ou « I – a mouth, a mouth – go away », ou encore « I am transformed: a mouth, a mouth ») ; Adkin a ensuite proposé de lire *abeo osos* (= *abeo osus*, « I go away hating »)[6]. À ces découpages formellement problématiques ou difficiles d'interprétation, nous pouvons opposer une lecture où le message se limiterait plus simplement à *ABEO* et où les lettres *OSOS* ne traduiraient rien d'autre qu'une répétition littérale clôturant l'acrostiche, à l'image de la séquence apuléienne *QFQF*.

Ce principe de clôture par redoublement des initiales apparaît, a priori, comme un fait minoritaire et il faudrait bien sûr pouvoir en quantifier l'usage par un recensement plus systématique dans les *technopaignia* grecs et latins. Ce travail, à notre connaissance, n'a jamais été réalisé. Nous nous bornerons à énumérer ici quelques exemples concluants, en nous limitant aux seuls acrostiches virgiliens. Évidemment, le caractère intentionnel des acrostiches cités n'est pas toujours reconnu avec la même unanimité et nous renvoyons, le cas échéant, aux argumentaires produits par leurs commentateurs respectifs :

- l'acrostiche *INANIS* (*Ecl*. VIII, 42-47)[7] est directement suivi par la séquence d'initiales *CC* aux vers 48-49 ;
- l'acrostiche *VNDIS* (*Ecl*. IX, 34-38)[8] est immédiatement suivi par la séquence d'initiales *HH* aux vers 39-40 ;
- les acrostiches ascendants *LAESIS* (*Ecl*. VI, 14-19)[9] et *SCIES* (*G*. I, 439-443)[10] sont tous les deux directement suivis par la séquence d'initiales *AA* (*Ecl*. VI, 20-21 et *G*. I, 444-445) ;
- l'acrostiche judaïsant (!) *ISAIA AIT* (*G*. IV, 458-465)[11] est directement suivi par la séquence d'initiales *TT* aux vers 466-67 ;
- l'acrostiche *FONS* (*Ecl*. I, 5-8)[12] n'est pas suivi, mais précédé par la séquence d'initiales *NN* aux vers 3-4 ; les mêmes lettres précèdent l'acrostiche *FIAS* (*G*. II, 44-47)[13] ;
- de même, l'acrostiche ascendant *CAQAT* (pour *CACAT*, *A*. XI, 820-824)[14] est précédé par la séquence *LL* aux vers 818-819.

Il faut toutefois objecter qu'aucun redoublement des initiales n'est observable aux extrémités des acrostiches suivants :

[6] Voir KATZ (2013), pp. 6-10, qui repère et commente cet acrostiche dont ADKIN (2015) donne une nouvelle interprétation.
[7] Voir DANIELEWICZ (2005), p. 324.
[8] Voir ADKIN (2015b) ; GRISHIN (2008).
[9] Voir ADKIN (2015c).
[10] Voir DANIELEWICZ (2013), pp. 291-293.
[11] Voir HEJDUK (2018).
[12] Voir CLAUSS (1997).
[13] Voir ADKIN (2021), p. 134.
[14] Voir ADKIN (2021), p. 130.

- l'acrostiche *MARS* (*A.* VII, 601-604), aujourd'hui largement accepté comme intentionnel[15] ;
- l'acrostiche *LEPTE* (*A.* VIII, 664-668), plus récemment découvert[16] et faisant écho au célèbre λεπτή disposé en « acrostiche-gamma » chez Aratos (*Phaen*. 783-787) ;
- l'acrostiche *FI IIS EN DANT IACE* récemment observé (*A.* II, 614-628)[17] ;
- l'acrostiche controversé *CACATA* (*Ecl*. IV, 47-52)[18] ;
- les acrostiches *TV SI ES AC[C]I[PE]* (*Ecl*. VIII, 6-13), *ODIN* (*Ecl*. VIII 32-35), *OCNI* (pour ὀκνεῖ, *Ecl*. IX, 51-54), *ICITO* (*G*. I, 466-470), *PITHI* (pour πείθει, *A*. II, 142-146), *DIDI* (pour δείδει, *A*. IV 358-361), *CACO* (*A*. XI, 808-811), *CESI* (pour χέζει, *A*. XI, 824-827), *PVTA* (*A*. XII, 931-934) ; les acrostiches ascendants *PIN[N]ATI* (*G*. I, 409-414), *ICIS* (*A*. II, 50-53), *AC[C]VSO* (*A*. II, 61-65), *PITHI* (à nouveau pour πείθει, *A*. II, 103-107)[19].

Enfin, on n'observe aucune répétition d'initiales qui soit directement contiguë à un acrostiche syllabique, à savoir :

- l'acrostiche syllabique *DE-CA-TE* (pour δεκάτη, « dixième ») perçu en contexte oraculaire dans *Ecl*. IV, 9-11[20] ; nous lisons toutefois, après un espace de deux vers, la séquence d'initiales *IIPP* (vv. 14-17) ;
- le « skipped-line acrostic » syllabique et ascendant *PV-VE-MA* (abréviation de *Publius Vergilius Maro*) disposé en *G*. I, 429-433[21] ;
- l'acrostiche syllabique et anagrammatique *FRO-MI-AC* (pour *formica*) en *A.* IV, 399-402[22].

Ce bilan virgilien semble donc, à première vue, mitigé. Toutefois, cette brève revue ne nous permet pas d'exclure qu'un tel principe de délimitation des acrostiches ait pu exister – quitte à ne pas être utilisé systématiquement par les anciens – et que Symposius l'ait ici employé consciemment. Sur le plan intratextuel, les trois cas observés dans les *Aenigmata* ont en effet suffisamment en commun pour nous permettre de défendre la présence d'un système de clôture littérale des acrostiches et télestiches.

Cela implique-t-il inversement que chaque doublet d'initiales *NN* doive signaler un *technopaignion* ? Il semble que non. On observe en effet la répétition de l'initiale *N* en plusieurs points de l'œuvre : on trouve ainsi le doublet *NN* en 49, 2-3 ; à la jonction entre 68, 3 et 69, 1 ; en 73, 1-2 ; mais aussi le triplet *NNN* en 24, 1-3 et en 53, 1-3. Or, en suivant dans ces passages la méthode utilisée jusqu'à présent (c'est-à-dire en y cherchant des instructions métalinguistiques visant à dévoiler les dissimulations littérales, puis en interprétant celles-ci à la lumière du contexte thématique), nous n'avons pas identifié – ou pas su identifier ? – de *latitationes* réellement pertinentes, du moins en nous en tenant ici aux

[15] Cf. II.A.2.c. ; voir FEENEY & NELIS (2005), pp. 644-645 ; FOWLER (1983) ; l'acrostiche fut d'abord répertorié comme accidentel par HILBERG (1899), p. 269.
[16] Voir ROBINSON (2019b) ; FUSI (2016), pp. 240-245 ; ADKIN (2014), pp. 66-69.
[17] Voir HEJDUK (2020).
[18] Voir récemment LAURENT (2018) et ADKIN (2016).
[19] Voir ADKIN (2021).
[20] Voir KRONENBERG (2017).
[21] Sur cette construction repérée par BROWN (1963), pp. 102-105, voir SOMERVILLE (2010).
[22] Voir KATZ (2007).

acrostiches et aux télestiches[23]. Il s'agit de ne pas pécher ici par excès de cohérence : nous pouvons tout à fait défendre que Symposius a consciemment marqué la clôture de ses *technopaignia* par le recours au doublet d'initiales *NN* sans pour autant s'interdire ailleurs la disposition de cette même suite d'initiales, indépendamment de toute dissimulation littérale. Ou, pour reprendre l'argument sous un autre angle, il ne serait pas absurde que les *primordia* immédiatement contigus aux acrostiches et télestiches aient fait l'objet d'une attention particulière, mais que la disposition générale des initiales dans le reste du texte n'ait pas engendré de grandes contraintes pour l'auteur.

Nous nous proposons d'analyser deux *technopaignia* supplémentaires. Or ceux-ci, comme nous le verrons, ne sont pas validés par la suite d'initiales *NN*. Dans l'absolu, cette observation relativise ou la pertinence des deux constructions, ou la valeur de la séquence *NN* en tant que clôture d'une dissimulation littérale. Nous garderons ceci à l'esprit en étudiant ces ultimes *latitationes*.

[23] La recherche pourrait s'étendre à d'autres procédés : cf. II.C.1.a.

II.B.14. *Aenig*. 1 : le champ du poète

II.B.14.a. *Stylet, écriture et labour*

Nous souhaitons aborder un *technopaignion* présent dans l'énigme 1, dont l'étude a déjà fait l'objet d'une publication dédiée [1]. Nous allons réexposer les résultats de cette publication, en les accompagnant toutefois de nouveaux éléments et en les intégrant mieux à notre démarche globale, c'est-à-dire en démontrant d'abord comment ce jeu s'intègre avec cohérence à l'ouvrage de Symposius et en n'abordant les éléments intertextuels que dans un second temps. Observons donc le poème 1 (*Graphium*) :

> [1] GRAPHIVM
> De summo planus, sed non ego planus in imo.
> Versor utrimque manu diuerso et munere fungor :
> altera pars reuocat quidquid pars altera fecit.

STYLET. Je suis plat en ce qui concerne mon sommet, mais je ne le suis pas dans le fond. La main me tourne dans les deux sens et je remplis des fonctions opposées : l'une de mes parties annule ce que l'autre a créé.

L'énigme décrit les actes d'écriture et d'effaçage d'un *graphium*, « stylet », instrument utilisé sur les tablettes de cire et dont les deux extrémités diffèrent dans leurs formes et leurs fonctions : un côté, pointu, écrit ; l'autre, plat, efface[2]. Le choix du terme, rare synonyme de *stilus*[3], a pu être motivé, selon Leary, par l'emploi martialien du mot *graphiarium* dans les *Apophoreta* (XIV, 21)[4], ou, selon Wolff, par « une paronomase implicite avec *griphus*[5] ». Cette énigme, en raison de sa position en ouverture du recueil (Symposius imite en cela le début des *Apophoreta* de Martial, qui consacre au matériel d'écriture les épigrammes XIV, 3-11 ; 20-21 ; 38), a généré plusieurs lectures métapoétiques. Nous avons déjà évoqué l'interprétation de Bergamin faisant de ce poème une définition de l'énigme « à deux niveaux » telle qu'elle la perçoit chez Symposius[6]. Similairement, Bergasa et Wolff voient dans les premières épigrammes du livre « une sorte d'art poétique » car « l'énigme y parle d'elle-même », sans toutefois développer d'analyse du poème *Graphium*[7]. Enfin, Leary perçoit ici, dans la continuité des derniers vers de la *Praefatio*, un jugement auto-dépréciatif sur la qualité des *Aenigmata* : « since the ends of the *graphium* can be used either to write or to erase what has been written, the choice of a

[1] Voir CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), dont CASTELLETTI (2015), p. 218, esquisse une synthèse.
[2] Plus généralement sur cette énigme et sur l'objet décrit, voir LEARY (2014), pp. 64-66 ; BERGAMIN (2005), pp. 80-81 ; PAVLOVSKIS (1988), p. 222 ; SCOTT (1979), p. 119 ; OHL (1928), pp. 34-35.
[3] Les manuscrits M (*rec*. D) et c L Gu (*rec*. B) transmettent ici le titre *stilus*, mais on défendra *graphium* en tant que *lectio difficilior*. Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 4.
[4] Voir LEARY (2014), p. 64.
[5] WOLFF (2010), p. 154, n. 10.
[6] Cf. I.C.2.
[7] Voir BERGASA & WOLFF (2016), p. LXIII.

stylus here accords with the poet's self-depreciatory remarks in the *Praefatio* (note especially lines 15-17) by suggesting that the *Aenigmata* might just as well not have been composed[8] ».

Notre compréhension de ce vers est diamétralement opposée à celle de Leary : en effet, l'effaçage peut aussi s'avérer un acte de composition valorisé. Ainsi, le fréquent retournement du *graphium* renvoie chez Horace au travail de peaufinage nécessaire à la production d'une œuvre de qualité (*Sat*. I, 10, 72) : *saepe stilum uertas, iterum quae digna legi sint / scripturus* (« retourne souvent ton *stilus*, si tu veux écrire des choses qui soient dignes d'être lues et relues »)[9]. Ce précepte entre en parfaite résonnance avec l'idéal horatien du *limae labor*, fait de ratures et de corrections (*Ars* 291-294). Or nous savons que Symposius est lecteur d'Horace[10] ; dès lors, à travers son poème *Graphium*, il nous semble plutôt faire allusion à ce même idéal. Ainsi, à travers l'emploi de *uersor* (v. 2), forme fréquentative du verbe *uertere*, il n'évoque pas seulement l'acte de correction, mais aussi la fréquence de cet acte, et rejoint ainsi le précepte *saepe stilum uertas*. En évoquant dans sa toute première énigme un principe d'effaçage répété, Symposius pourrait alors manifester son appropriation de l'idéal poétique horatien et présenter son livre comme le fruit d'un travail de rédaction long et minutieux. Évidemment, cette interprétation entre en contradiction avec le discours de la préface faisant des *Aenigmata* le résultat d'une improvisation orale, réalisée sous l'influence d'une *ebria Musa*. Toutefois le *technopaignion* que nous allons étudier permettra de confirmer la présence de cette réflexion poétique.

L'analyse du *technopaignion* dissimulé implique, en premier lieu, de prendre en considération la portée métaphorique et symbolique de l'objet décrit : le stylet[11]. En effet, autour de l'acte d'écriture s'est développée très tôt, en grec comme en latin, une imagerie agricole que nous avons déjà en partie évoquée[12]. Ainsi, les verbes *arare* et *exarare*, « labourer, sillonner », signifient également « écrire » : il s'agit, dans les deux cas, d'utiliser un objet laissant sa trace sur une surface, qu'il s'agisse d'un sol, d'une page ou d'une tablette de cire[13]. Dès lors, le stylet, en sillonnant la cire, agit comme le soc d'une charrue, un *uomer* : on l'a vu, Titinius et Atta ont cultivé cette métaphore (Char. *Ars* I, 17 = *GL* I, 138, 20 : *uelim ego osse arare campum cereum* ; Isid. *Orig*. VI, 9, 2 : *uertamus uomerem / in cera mucroneque aremus osseo*) qu'on retrouve ensuite chez Phèdre (III, *prol*. 29 : *librum exarabo tertium Aesopi stilo*). À l'époque tardive, Ausone décrit le « sillon » tracé par le *calamus*, dont les pieds sont « fendus » comme ceux d'un bœuf[14], dans le « champ » du papyrus (XXVII, 14b, 48-52 Green : *fac*

[8] LEARY (2014), pp. 64-65.
[9] Sur ce passage d'Horace dans la discussion poétique de *Sat*. I, 10, voir KNOX (2013), pp. 530-531 ; OLIENSIS (1998), pp. 40-41. L'expression *stilum uertere* au sens d'effacer se trouve aussi chez Cic. *Ver*. II, 2, 101.
[10] Voir LEARY (2014), p. 29 ; BERGAMIN (2005), pp. XLIII-XLIV ; cf. I.B.3.b.
[11] Nous approfondissons ici un point déjà exposé par CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), p. 137.
[12] Cf. II.B.10.
[13] Voir *TLL* II, 627, 43–46, s. v. *aro* II, citant notamment Mart. IV, 86, 11 : [*libelle*] *inuersa pueris arande charta*.
[14] Comparer Auson. XXVII, 15, 3 Green : *fissipedes… iuuencas*.

campum replices, Musa, papyrium / nec iam fissipedis per calami uias / grassetur Gnidiae sulcus harundinis) : l'objet diffère, mais l'image reste la même. Prudence décrit similairement l'action de la pointe ferreuse des stylets comme un labour de la cire qui produit des sillons (*Per*. IX, 51-52 : *acumina ferrea uibrant, / qua parte aratis cera sulcis scribitur*). Déjà Bergamin, dans son commentaire de l'épigramme *Graphium*, évoque l'assimilation entre *stilus* et *uomer*, qui est présente dans le fragment d'Atta et, par la suite, chez les auteurs d'énigmes médiévaux ; mais elle n'en perçoit alors pas la trace chez Symposius[15]. En effet, bien que l'objet décrit contienne en puissance cette association, rien ne semble, a priori, indiquer que celle-ci ait ici été cultivée par le poète. Nous allons à présent démontrer que Symposius l'avait bien en tête en concevant son poème et qu'il l'a exploitée de manière ludique.

Approfondissons encore la métaphore agricole de l'écriture. L'analogie de l'acte de labourage et de l'acte scriptural repose parfois sur des images particulièrement concrètes. En effet, c'est sur une telle analogie que se fonde, si l'on en croit les grammairiens et étymologistes latins tardifs, l'origine du mot *uersus*. Au IV^e^ siècle, Aphthonius écrit (*GL* VI, 55, 20 sq.) :

> Apud nos autem *uersus* dictus est a *uersuris*, id est a repetita scriptura ex ea parte in quam desinit. Primis enim temporibus, sicut quidam adserunt, sic soliti erant scribere, ut, cum a sinistra parte initium facere coepissent et duxissent ad dextram, sequentem uersum a dextra parte inchoantes ad sinistram perducerent : quem morem ferunt custodire adhuc in suis liris rusticos. Hoc autem genus scripturae dicebant *bustrophedon* a boum uersatione, unde adhuc in arando ubi desinit sulcus et unde alter inchoatur uersura proprio uocabulo nuncupatur.

Chez nous, le mot uersus *tire son appellation de ses* uersurae *[« retournements »], c'est-à-dire de la reprise de l'écriture depuis l'endroit où elle s'arrête. En effet, dans les premiers temps, comme certains l'affirment, on avait l'habitude d'écrire ainsi : après être parti depuis la gauche et avoir procédé vers la droite, on commençait le vers suivant depuis la droite en procédant vers la gauche. On dit que les paysans gardent encore cette habitude en sillonnant leurs champs. On appelait ce genre d'écriture* bustrophedon*, d'après le retournement des bœufs ;* uersura *tire son sens propre de l'endroit où, dans le labour, s'arrête un sillon et où l'on en commence un autre.*

Isidore de Séville en donne une explication similaire au VI^e^ siècle, en y explicitant l'emploi d'un *stilus* (*Et*. VI, 14, 7) :

> *Versus* autem uulgo uocati quia sic scribebant antiqui sicut aratur terra. A sinistra enim ad dexteram primum deducebant stilum, deinde conuertebantur ad inferiora, et rursus ad dexteram uersus ; quos et hodieque rustici *uersus* uocant.

La dénomination commune de uersus *est due au fait que les anciens écrivaient comme on laboure la terre. En effet, ils faisaient d'abord passer le stylet de gauche à droite, puis changeaient de sens en passant à la ligne inférieure, avant de reprendre vers la droite ; c'est ce qu'encore aujourd'hui les paysans nomment des* uersus.

De ces quelques citations, nous apprenons non seulement que l'analogie entre labourage et écriture était connue à l'époque de Symposius, mais également qu'il était alors possible de l'ancrer dans une

[15] Voir BERGAMIN (2005), p. 81.

perspective historique qui la ferait remonter très concrètement à l'ancienne pratique du boustrophédon, graphie des « premiers temps » selon Aphthonius (*primis enim temporibus*)[16].

La notion de retournement est omniprésente dans l'énigme 1. Non seulement elle est primordiale dans le fonctionnement de l'objet décrit, mais elle se voit habilement transposée sur le plan formel : la composition globale, dont l'habileté a depuis longtemps été soulignée[17], semble construire, par les effets ménagés (répétition, opposition, chiasme, allitération), un mouvement de va-et-vient et de réponse d'un côté à l'autre des vers (*de summo planus… planus in imo* ; *uersor… diuerso* ; *manu… munere* ; *altera pars… pars altera*). Or c'est cette même notion de retournement et de va-et-vient qui va donner son mouvement au *technopaignion* dissimulé au sein du texte. Pour le découvrir, nous devons à nouveau supposer que Symposius a conçu certaines séquences du poème comme des indices qui, interprétés de manière métalinguistique, nous donnent les clés de sa *latitatio*[18]. En ce sens, et bien que ces instructions semblent syntaxiquement minimalistes en comparaison de celles de 14, 1 (*mira tibi referam… primordia*) et de 100, 1 (*nomen habens hominis post ultima… relinquor*), nous allons émettre l'hypothèse que les groupes *de summo* et *in imo*, qui marquent des extrémités opposées, invitent le *lector* à observer respectivement les lettres initiale et finale de chaque vers. Nous pouvons donc isoler les lettres *D* et *O* dans le premier vers, *V* et *R* au deuxième, puis *A* et *T* dans l'hexamètre final. Il s'agirait alors, a priori, d'un *acroteleuton*. Cependant cet *acroteleuton* est d'un type particulier. En effet, les séquences *in imo* / *uersor* (« à l'extrémité, je me retourne ») et *uersor utrimque* (« je me retourne des deux côtés ») nous indiquent le sens de lecture à appliquer au *technopaignion* : suivant le mouvement du boustrophédon, il va changer de sens d'un vers à l'autre. En suivant cette méthode, il n'est toutefois pas possible de lire de message satisfaisant en partant depuis le *D* initial du vers 1 (nous obtiendrions ainsi l'insignifiant *DORVAT*). Néanmoins, en considérant les *technopaignia* observés dans *Aenig*. 14-17 et 96-99, dont le sens de lecture était inversé, nous pouvons imaginer que le message caché a été ici similairement disposé à rebours au sein du poème. Le terme *reuocat* du vers 3 (« il annule », mais aussi, dans son sens plus fréquent, « il fait revenir, il ramène en arrière ») peut d'ailleurs jouer un rôle d'indicateur quant à ce sens de lecture rétrograde[19] : *reuocat* exercerait alors une fonction métalinguistique similaire à celle du verbe *tibi referam… primordia* en 14, 1 (« je te

[16] Notre plus haute attestation latine d'écriture en boustrophédon remonte au *Lapis niger* (*CIL* I^2, 1), daté entre le VI^e et le IV^e siècle avant notre ère.

[17] Voir SCOTT (1979), p. 119, qui qualifie le poème de « rhetorical tour de force ».

[18] L'identification des « signposts » dévoilant le mécanisme du *technopaignion* dissimulé reprend l'analyse de CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), p. 139.

[19] Voir CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), p. 139, n. 31. Selon CASTELLETTI (2014), pp. 52-53, le même verbe (*reuocantes*) est utilisé chez Valerius Flaccus, II, 372 comme indice menant à la *sphragis* inversée dissimulée par l'auteur dans le même passage (II, 357-377).

montrerai, en sens inverse, les initiales »). En partant de l'ultime lettre du poème (T) et en suivant le mouvement du boustrophédon, nous lisons alors le mot *TAVROD* :

De summo planus, sed non ego planus in im**O**. ←
→ **V**ersor utrimque manu diuerso et munere fungo**R** :
Altera pars reuocat quidquid pars altera feci**T**. ←

Parmi les six lettres impliquées, seul le D initial est soumis à des variations dans les manuscrits : on lit *e summo* dans le témoin L et *a summo* dans le témoin E[20]. La séquence *de summo planus* semble certes anormale au niveau du sens et du style (« anomalo uso della preposizione *de* » et « locuzione rara » selon Bergamin[21]) : il faudrait la traduire par « je suis plat en ce qui concerne mon sommet » ou, comme un équivalent de *ex summo planus*, par « je suis plat depuis mon sommet », selon un usage assez libre de la préposition *de* que l'on retrouve ailleurs dans les *Aenigmata*[22]. On aurait plutôt attendu ici *in summo planus*, qui décrirait mieux l'objet (plat « au sommet ») et qui permettrait un parallélisme avec *in imo* en fin d'hexamètre. Aucun éditeur ne se risque toutefois à conjecturer ; de même, nous pensons devoir conserver *de summo*, dans la mesure où le message *TAVROD* va s'avérer pertinent dans son contexte.

TAVROD ne correspond certes à aucune forme classique. Dans notre lecture du *technopaignion*, il serait bien sûr possible de se borner à cinq des six lettres marginales et de révéler ainsi un plus compréhensible *TAVRO* : il s'agirait alors d'un ablatif (« par le taureau ») ou, éventuellement, d'un datif. Toutefois la forme *TAVROD* peut être défendue comme une tournure archaïsante[23]. Appliquée à un nom, la terminaison en *-od* marque en effet un ancien ablatif, tel qu'attesté dans l'épigraphie jusqu'au III^e^ siècle avant notre ère ; Prat y a plus précisément identifié un ablatif d'origine qu'il faut différencier de l'ablatif instrumental[24]. La forme tombe en désuétude progressive à l'époque de Plaute chez qui elle semble avoir été employée à dessein comme une tournure élevée et alors en déclin[25]. Il faut bien sûr émettre ici une nuance. En effet, les écrits grammaticaux latins d'époques classique puis tardive

[20] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 4.
[21] BERGAMIN (2005), pp. XL ; 80 ; cité par CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), p. 140, n. 34.
[22] Voir OHL (1928), p. 16 : « the use of *de* with the abl. for *ex* with the abl. or for the gen. (praef. 2, 9, 15; L, 1; LXXV, 3) (…) can (…) be paralleled in classic authors and [is] not in [itself] to be taken as too definite an indication of Symphosius' lateness ».
[23] Nous approfondissons et nuançons légèrement, dans ce paragraphe, le propos de CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), p. 140, selon qui « the archaising form TAVROD could either be an ablative of means "by the ox" or an ablative of origin "from the ox" ».
[24] Voir PRAT (1975), pp. 11-70, en particulier aux conclusions, pp. 67-70, qui distingue deux ablatifs existant alors parallèlement : l'ablatif consonantique d'origine (*-od*/*-ad*) et l'ablatif vocalique instrumental (*-o*/*-a*).
[25] Même si la tradition manuscrite y a modernisé en *-o* les anciennes formes en *-od*, la métrique plautinienne témoigne encore de l'usage, inégal, de cet ablatif d'origine. Plaute l'associe majoritairement aux personnages nobles ou âgés : voir PRAT (1975), pp. 72-155, plus particulièrement dans ses conclusions, pp. 153-155.

ne distinguent pas l'ablatif d'origine en *-od* des nombreuses autres anciennes terminaisons en *-d* qu'ils considèrent pêle-mêle, comme le montre Quint. *Inst*. I, 7, 12 :

> ut a Latinis ueteribus D plurimis in uerbis ultimam adiectam, quod manifestum est etiam ex columna rostrata, quae est Duilio in foro posita.

[Nous savons que] les anciens Latins ajoutaient un D final à la plupart des mots ; le fait est encore visible sur la colonne rostrale élevée à Duilius sur le forum.

Au IV^e^ siècle, les grammairiens Charisius et Marius Victorinus relatent similairement que les *antiqui* ajoutaient la lettre D à « la plupart des mots », voire à « presque tous les mots »[26]. Nous ne pouvons dès lors savoir si Symposius avait conscience d'employer avec *TAVROD* un ancien ablatif d'origine ou s'il forgeait là une forme archaïsante moins précise, en ajoutant simplement une terminaison en *-d* à un ablatif (ou datif) *TAVRO*, conformément à l'idée qu'on pouvait alors se faire de la pratique archaïque. Quoi qu'il en soit, défendre que Symposius a ici favorisé une forme archaïsante en *-d* dans son message dissimulé permet de mieux justifier l'anormal *de summo* au début du premier vers.

Il nous est relativement simple de légitimer le message *TAVROD* et de lui donner du sens. Il s'agit en premier lieu d'un commentaire autoréférentiel sur le mécanisme utilisé : les témoignages latins tardifs associent le mouvement de l'écriture boustrophédique à celui du labour des champs, et il faut donc comprendre que ce mouvement est, chez Symposius, « issu du taureau » (dans le cas d'un ablatif d'origine) ou guidé « par le taureau » (dans le cas d'un ablatif instrumental). La présence d'un taureau – et non d'un bœuf – ne doit pas nous étonner ici, dans la mesure où cet animal est souvent décrit par les poètes comme tirant le *uomer* ou l'*aratrum* dans les travaux agricoles[27] ; le non-respect de l'étymologie du mot grec βουστροφηδὸν[28], qui du reste n'est attesté en latin que chez Aphthonius (*bustrophedon* ; *supra*), ne nous semble pas former un argument contre la légitimité de l'acrostiche *TAVROD*. La forme archaïsante utilisée augmente encore la portée du message. Pour un auteur de l'Antiquité tardive, le boustrophédon était un type d'écriture déjà très ancien ; Aphthonius, on l'a vu, décrit même ce mode d'écriture comme celui des premiers temps. En forgeant ici une expression volontairement archaïsante, Symposius pourrait alors insister sur le caractère antique, voire originel du boustrophédon et ainsi renvoyer, dans son poème sur le *Graphium*, à la genèse de l'écriture. Cette

[26] Voir Char. *Ars* I, 15, p. 143 Barwick = *GL* I, 112 : *apud antiquos (…), quibus mos erat D litteram omnibus paene uocibus uocali littera finitis adiungere* (« (…) chez les anciens, qui avaient pour habitude d'ajouter à presque tous les mots la lettre D sur leur voyelle finale ») ; Mar. Victorinus I, 4, 50 = *GL* VI, 15 : haud *aduerbium est negandi et significat idem quod apud Graecos* οὐ. *Sed ab antiquis cum adspiratione, ut alia quoque uerba, dictum, et adiecta D littera, quam plerisque uerbis adiciebant* (« *haud* est un adverbe de négation et signifie la même chose que οὐ chez les Grecs. Mais il était prononcé par les anciens avec une aspiration, comme ils le faisaient aussi pour d'autres mots, et en y ajoutant la lettre *D*, qu'ils ajoutaient à la plupart des mots »).

[27] Voir par exemple Catul. 64, 40 ; Hor. *Carm*. III, 13, 11 ; Verg. *G*. I, 43–46 ; III, 515–517 ; Prop. II, 3b, 47 ; Tib. I, 9, 7 ; Ov. *Ars* I, 19.

[28] En grec, l'appellation βουστροφηδὸν est notamment connue par Pausanias, V, 17, 6.

interprétation entre en résonnance intratextuelle avec nos précédentes explications sur les formes archaïsantes *Peilion (inesse)* et *Tisias reitor* relevées dans les *technopaignia* de 13-17 et de 96-99. Dans ces deux derniers cas, nous avons en effet supposé un enjeu étiologique, le premier évoquant l'origine mythique de la navigation et le second celle de la rhétorique. Le *technopaignion* de l'énigme 1 s'inscrirait alors avec cohérence dans la même lignée : l'écriture, produite par le *graphium*, serait « issue du taureau », c'est-à-dire née de l'imitation d'un mouvement de labour agricole. Cette cohérence étiologique nous ferait alors pencher ici pour un ablatif d'origine.

D'un commentaire concret sur le mécanisme de dissimulation littérale employé ici, nous pouvons ensuite étendre notre interprétation à une métaphore plus générale de l'acte d'écriture – qui, comme dit précédemment, pouvait être associé au labour indépendamment du boustrophédon – mais aussi à une valorisation du travail de composition littéraire de Symposius. D'une part, en évoquant un taureau dans cette énigme sur le *graphium*, l'auteur montre qu'il envisage, comme Atta, son stylet à l'image d'un *uomer* labourant la cire, tiré par un *taurus* métaphorique : ce *taurus* est ici la main du poète (v. 2, *uersor utrimque manu*)[29] dont l'activité est ainsi mise en évidence. D'autre part, les contraintes littérales qu'imposent la disposition d'un tel *technopaignion* soulignent, *de facto*, la minutie de la composition de l'énigme, et s'accordent alors à la notion de *limae labor* auquel l'épigramme, on l'a vu, fait allusion en évoquant l'acte d'effaçage.

II.B.14.b. *Posture auctoriale et théorie cicéronienne*

Nous supposons donc qu'en dissimulant le message *TAVROD*, Symposius emphatise à la fois l'acte scriptural en lui-même et le soin scrupuleusement porté à son poème. Ces points contredisent respectivement deux fictions de la *Praefatio* : celle d'une poésie produite oralement et celle d'une versification spontanée, inspirée par une *ebria Musa*. Considérés à la suite directe de la préface, le poème *Graphium* et son *technopaignion* instaurent donc le plus grand contraste possible. On peut alors se demander si ce contraste a pour but d'impliquer le lectorat dans une réflexion à la fois ludique et rationaliste remettant en cause le contenu frauduleux de la *Praefatio* et redéfinissant ainsi la poétique de Symposius. En effet, la disposition d'un acrostiche (ou d'une dissimulation apparentée) peut sembler incompatible, pour un lectorat critique, avec l'idée d'inspiration spontanée. Cicéron l'explique dans l'un – et le plus long – des rares témoignages théoriques conservés sur la pratique antique de l'acrostiche[30]. Ce procédé y est présenté comme un artifice littéraire trahissant la réelle nature des oracles sibyllins supposément inspirés par la transe (Cic. *Diu*. II, 110-112) :

[29] L'association entre *bouis* et main/doigts sera aussi observable dans l'*indovinello veronese*.
[30] Les témoignages grecs et latins sur la pratique de l'acrostiche sont listés par COURTNEY (1990), pp. 3-4 : Cic. *De Diu*. II, 111-112 ; Dion. Hal. *AR*. IV, 62, 6 ; Gell. XIV, 6, 4 ; Suet. *De Gramm*. 6 ; Diog. Laert. V, 92-93 et VIII, 78.

> Sibyllae uersus obseruamus, quos illa furens fudisse dicitur. (…) Non esse autem illud carmen furentis cum ipsum poema declarat (est enim magis artis et diligentiae quam incitationis et motus), tum uero ea, quae ἀκροστιχίς dicitur, cum deinceps ex primis uersus litteris aliquid conectitur, ut in quibusdam Ennianis : Q. ENNIVS FECIT. Id certe magis est attenti animi quam furentis. Atque in Sibyllinis ex primo uersu cuiusque sententiae primis litteris illius sententiae carmen omne praetexitur. Hoc scriptoris est, non furentis, adhibentis diligentiam, non insani.

Nous reconnaissons l'authorité des vers que la Sibylle a, dit-on, déversés quand elle était en transe. […] Mais ce poème n'est pas le fait d'une personne en transe. Le poème lui-même l'indique : il manifeste en effet davantage un savoir-faire méticuleux qu'une inspiration agitée. En témoigne aussi ce qu'on appelle [en grec] « l'acrostiche », quand la liaison des initiales des vers forme un sens, comme dans quelques vers d'Ennius [où l'on lit verticalement] « Q. Ennius en est l'auteur ». Cela est bien sûr le fait d'un esprit appliqué plutôt que possédé. Dans les vers sibyllins aussi, en partant du premier vers de chaque prédiction, on borde le poème entier par les premières lettres de ladite prédiction[31]*. C'est là l'œuvre d'un écrivain, non d'un possédé ; celle d'un artisan zélé, non d'une personne en proie au délire.*

Cicéron présente ici une réflexion rationaliste dans laquelle l'*ars* et la *diligentia* qui transparaissent dans le poème de la Sibylle, mais aussi – et surtout – l'acrostiche qui y est lisible sont employés comme des preuves invalidant la prétendue inspiration de la prophétesse. Parallèlement, nous allons défendre que Symposius, à travers la juxtaposition de la *Praefatio* et de l'énigme 1, propose implicitement à son *lector* d'endosser le rôle d'un enquêteur cicéronien à qui il fournira lui-même les preuves permettant de démasquer la mystification de la préface. Certes, comme nous l'avons déjà dit, l'improvisation de Symposius tient avant tout du *topos* poétique. Il n'est donc pas nécessaire d'avoir repéré le *technopaignion* pour imputer à cette improvisation un caractère fictionnel : ainsi, pour Sebo, qui n'a pas vu notre *acroteleuton*, l'origine des énigmes, telle qu'elle est donnée dans la préface, est « obviously fictional » et « clearly false », dans la mesure où les poèmes sont des « highly wrought (…) interconnected literary riddles[32] ». Il n'est pas non plus obligatoire, dans l'absolu, d'avoir lu le *De diuinatione* pour déduire qu'un acrostiche est un tour d'adresse littéraire incompatible avec l'idée d'improvisation inspirée. Néanmoins, il semble possible de défendre ici la présence d'une allusion consciente à Cicéron qui à la fois valide l'enjeu ludique du passage et nous renseigne sur l'intérêt poétique que Symposius pouvait percevoir dans la pratique de l'acrostiche.

Bien sûr, le *De diuinatione* n'aborde ici qu'indirectement le thème de la composition poétique, qui n'est pas son sujet principal. Il est donc difficile d'évaluer dans quelle mesure ce passage, qui aujourd'hui est souvent cité à défaut de sources plus complètes sur la pratique de l'acrostiche dans l'Antiquité, a pu constituer une réelle base théorique pour les auteurs latins. On peut toutefois

[31] Sur les deux procédés discutés ici (l'acrostiche « simple » d'Ennius et « l'acrostiche-gamma » de la Sibylle, dans lequel le message formé par les initiales correspond aux premiers mots du poème), ainsi que sur les difficultés textuelles du passage, voir GORE & KERSHAW (2008), p. 394 ; voir aussi la discussion textuelle de DYCK (2020), p. 228.

[32] SEBO (2013), pp. 184-185.

défendre que Symposius a connu cet ouvrage où est notamment thématisée l'ambiguïté quasi énigmatique du langage oraculaire (*Diu*. II, 115-116 ; 132-133). Bergamin, sans y défendre la présence d'allusions précises, identifie plusieurs *loci paralleli* reliant les *Aenigmata* et le *De diuinatione*[33]. Le plus flagrant consiste en la réélaboration, par Symposius (*Aenig*. 18 et 20), des énigmes de la *coclea* et de la *testudo*, lisibles l'une à la suite de l'autre dans Cic. *Diu*. II, 133. Certes, ces deux énigmes ont pu parvenir à notre poète indépendamment de Cicéron[34] ; mais la proximité des deux épigrammes dans le recueil des *Aenigmata* nous laisse penser que le poète les tirait d'une source commune dont il pouvait ainsi rendre compte.

En juxtaposant sa *Praefatio* et son énigme *Graphium*, Symposius semble avoir cherché à cultiver l'opposition cicéronienne entre l'*incitatio* de l'*insanus* et la *diligentia* du *scriptor*. Bien sûr, cette opposition n'est pas exclusive à Cicéron. L'*insanitas* d'un poète apparaît plus largement comme un lieu commun et est perçue, selon les cas, comme une qualité ou un défaut[35]. Dans le passage de l'*Art poétique* qui, justement, traite du *limae labor*, Horace raille les conséquences de la pensée de Démocrite selon laquelle l'*ingenium* des *insani* vaut mieux que l'*ars* des *sani* (Hor. *Ars* 295-298) :

> ingenium misera quia fortunatius arte
> credit et excludit sanos Helicone poetas
> Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
> non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.
> Nanciscetur enim pretium nomenque poeta
> si tribus Anticyris caput insanabile numquam
> tonsori Licino commiserit.

*Démocrite croit que l'*ingenium *est plus favorisé par la Fortune que ne l'est le pauvre* ars *et il exclut de l'Hélicon les poètes sains d'esprit. C'est pour cela que la majorité des écrivains ne se soucie plus de se couper les ongles ou la barbe, qu'elle cherche les lieux isolés et évite les bains. On ne reconnaît la renommée et la valeur d'un poète que s'il n'a jamais confié au coiffeur Licinus sa tête qui ne peut être guérie, même par trois doses d'ellébore d'Anticyre*[36]*.*

Symposius a bien connu la discussion horatienne sur le *limae labor*[37] qui demeure ici une source d'inspiration importante ; toutefois quelques éléments rattachent plus précisément la succession *Praefatio-Graphium* à la théorie de Cicéron. On relèvera ainsi la reprise, dans la description des convives du banquet, de figures négatives tirées de la discussion cicéronienne : outre les fous et les hommes ivres (*Diu*. II, 120-121 : *quid dicam insanis, quid ebriis quam multa falsa uideantur ? (...) Iam*

[33] Voir l'*index locorum* de BERGAMIN (2005), p. 214, et son commentaire *ad loc*.
[34] Cf. I.B.3.a.
[35] Pl. *Phdr*. 245a 7-8 ; *Ion* 533e-534a ; Cic. *De Orat*. II, 194 ; *Diu*. I, 80 ; Hor. *Sat.* II, 3, 332 ; Ov. *Ars* II, 508 ; *Pont*. I, 5, 31 avec GAERTNER (2005), p. 322 ; *Pont*. III, 9, 31 ; *Tr*. I, 11, 9-12 ; II, 15 ; Sen. *Dial*. IX, 17, 10 ; Mart., XII, 47, 2 ; Serv. *Ecl*. III, 36.
[36] Sur ce passage et la position d'Horace dans l'opposition entre *ingenium* et *ars*, voir BRINK (1971), pp. 325-333.
[37] On observera en ce sens le parallélisme verbal de Hor. *Ars* 299 (*nanciscetur enim pretium nomenque poeta*) et d'*Aenig*. 91, 2 (*nunc aliud pretium flammae nomenque dederunt*) qui suggère une réminiscence poétique.

ex insanorum aut ebriorum uisis innumerabilia coniectura trahi possunt, quae futura uideantur), on y retrouve également les vieilles en délire (*Praef*. 4, *deliras… uetulas* ; comparer Cic. *Diu*. II, 141, *deliram… anum*), type plus largement cicéronien (*Tusc*. I, 21, 48 : *delira… anus*). Notons au passage qu'en identifiant derrière ce lexique une influence du *De diuinatione*, on relativisera l'affiliation terminologique à Lactance et à Jérôme postulée ici par Bergamin[38].

La préface décrit ensuite un poète versifiant de manière spontanée (vv. 12-13) après s'être rallié lui-même au rang des *insani* (v. 14 : *insanos inter sanus non esse necesse est*, formule qui semble en partie proverbiale sans pour autant être liée, dans ses autres occurrences, à l'*insanitas* poétique[39]) sous l'inspiration d'une *ebria Musa* (v. 15). Observé à travers le prisme du *De diuinatione*, le poète s'apparente alors à un équivalent dérisoire de la Sibylle qui, elle, débite supposément ses vers sous l'impulsion du souffle divin. À cette mise en scène préfatoire, Symposius fait répondre immédiatement un élément absent de la discussion horatienne, à savoir l'acrostiche (ou ici un *acroteleuton* plus complexe encore), procédé qui, selon la théorie cicéronienne, est contraire au principe même de composition spontanée. Nous défendons alors qu'en livrant ainsi successivement à son *lector* le récit d'une improvisation inspirée et la clé permettant d'en démasquer le mensonge, Symposius transpose ici dans une perspective ludique la démarche rationaliste de Cicéron.

Il faut attribuer à cette construction deux fonctions principales. La première est, comme on vient de le dire, ludique, puisqu'elle implique activement le *lector* dans un processus critique. Ce processus, qui aboutit à l'identification d'une fiction littéraire, diffère des autres mécanismes d'analyse (métapoétiques, métalinguistiques ou plus largement grammaticaux) que nous avons utilisés jusqu'à présent dans notre entreprise, mais n'en offre pas moins au *lector* la possibilité d'exercer son *acumen*. La seconde fonction est littéraire : en reniant *de facto* son délire versificateur, en s'extirpant ainsi des *insani* et des *ebrii*, l'auteur met en avant son *ars* et sa *diligentia*, équivalents cicéroniens du pointilleux *limae labor*. Il valorise alors une production basée sur la technique et la minutie plutôt que sur l'inspiration ; nous retrouvons là l'un des éléments de la *tenuitas* poétique que nous avons évoquée dans notre analyse d'*Aenig*. 55 (*Acus*). La construction formée par la préface et l'énigme 1 a donc pour fonction de positionner Symposius dans le débat poétique opposant *ingenium* et *ars* au sein duquel l'auteur prend finalement, malgré les apparences initiales, le parti du second ; sa réflexion, nourrie par la pensée horatienne, s'appuie sur le rationalisme cicéronien dont il adopte les stratégies de

[38] Voir BERGAMIN (2005), p. 75, et (1994), pp. 64-65, citant l'emploi des épithètes *delirus*, *ineptus*, *friuolus*, *uerbosus* et *insanus* dans la littérature polémique chrétienne contre les philosophes païens.

[39] Comparer Cic. *S. Rosc*. 33 : *hominem longe audacissimum nuper habuimus in ciuitate C. Fimbriam et, quod inter omnes constat nisi inter eos qui ipsi quoque insaniunt, insanissimum* ; Hor. *Sat.* II, 3, 39-40 : *pudor, inquit, te malus angit, / insanos qui inter uereare insanus haberi* ; Petr. *Sat*. 3, 2 *: doctores peccant, qui necesse habent cum insanientibus furere*.

déconstruction. En définitive, le *technopaignion* présent dans le poème *Graphium* confirme et renforce notre interprétation initiale : cette épigramme, loin de s'inscrire, comme le supposait Leary, dans la continuité de l'auto-dévalorisation de la *Praefatio*, a à l'inverse été conçue dans une très forte volonté de contraste avec celle-ci. Symposius redéfinit ainsi, dès sa première énigme, l'ambition littéraire d'un livre dont on aurait pu, après une lecture naïve de la *Praefatio*, ne rien attendre.

II.B.14.c. *Tradition virgilienne*

Nous pensons avoir démontré que le *technopaignion* ici étudié s'inscrivait avec cohérence et pertinence à l'intérieur des *Aenigmata*. La question de son accessibilité pour le lectorat originel de l'ouvrage demeure toutefois ouverte : nous avons certes identifié des instructions métalinguistiques fonctionnelles, mais il reste difficile de déterminer dans quelle mesure les récepteurs contemporains de l'œuvre étaient prédisposés à s'engager dans ce va-et-vient visuel. Bien sûr, rien n'empêche que Symposius, en tant qu'auteur d'énigmes, ait lui-même inventé ce type particulier d'*acroteleuton* dans le but de lancer un complexe défi ludique à son *lector*. Situer ce mécanisme dans une perspective intertextuelle va néanmoins nous permettre à la fois d'affilier celui-ci à un illustre précédent, d'en élargir la portée interprétative et de réévaluer le champ d'attente du lectorat de l'époque. En 2012, Castelletti a relevé la présence d'un jeu du même type dans les premiers vers de l'*Énéide* (Verg. *A.* I, 1-4)[40] :

→ **A**rma uirumque cano, Troiae qui primus ab ori**S**
Italiam fato profugus Lauiniaque ueni**T** ←
→ **L**itora - multum ille et terris iactatus et alt**O**
Vi superum, saeuae memorem Iunonis ob ira**M** ←

Le *technopaignion*, dévoilant une *sphragis* de l'auteur, implique de lire la première et la dernière lettre de chaque hexamètre, d'abord de gauche à droite, puis de droite à gauche et ainsi de suite. On lit alors chez Virgile, en partant du A initial au vers I, 1, la séquence *ASTILOMV*, que Castelletti décompose en *A STILO M[aronis] V[ergilii]* (« [issu] du *stilus* de Maron Virgile »), où l'ablatif *a stilo* marque l'origine et non le moyen[41]. Le nom *Maronis* semble encore appuyé, au-delà du seul *M*, par les lettres *iRAM* du vers 4 qui, prises à rebours (c'est-à-dire dans le sens du message à ce stade de la lecture), donnent *MAR*. Castelletti fait remonter ce type de construction, qu'il nomme « acrostiche-boustrophédon » à

[40] Nous reprenons par la suite les éléments principaux des analyses de CASTELLETTI (2015) et (2012), auxquelles nous renvoyons pour plus de détails. Suivant Castelletti, nous considérons comme *spurii*, avec PEROTTI (2013), AUSTIN (1968) et les éditeurs récents, les vers *ille ego qui quondam… at nunc horrentia Martis* parfois placés en tête de l'*Énéide*.
[41] Voir *TLL* I, 28, 28–63, s. v. *a, ab*, pour des exemples d'ablatif d'origine employé sans verbe avec la préposition *a*, parmi lesquels Verg. *G*. II, 243 : *dulces a fontibus undae*.

défaut d'appellation antique, à un modèle aratéen[42]. Il lit en effet, en utilisant le même mécanisme, le message IΔMHI (ἰδμῆ = ἰδμοσύνῃ) dans l'ouverture des *Phénomènes* (vv. 6-8)[43], au sein d'un passage où sont justement évoqués l'agriculture et le labour d'un champ par les bœufs : la disposition du *technopaignion* reproduit alors le mouvement des animaux dans leur action. Selon Castelletti, ce mouvement est souligné chez Aratos par un jeu d'ordre métalinguistique (conforme à une pratique attestée ailleurs dans les *Phénomènes*[44]) où les mots δεξιὰ et ἀρίστη (vv. 6-7) font référence à la droite et à la gauche du texte[45].

Castelletti analyse et justifie l'acrostiche-boustrophédon *A STILO M. V.* au-delà de sa seule dimension sphragistique. Dans son premier article sur le sujet, il attribue au *stilus* une valeur générique, en le liant à l'épopée, par opposition au *calamus* de la poésie pastorale[46]. Il propose dans un deuxième temps[47] une interprétation complémentaire et plus complexe reposant à la fois sur la connotation archaïque que véhiculait alors la graphie en boustrophédon, l'imagerie agricole sous-jacente à celle-ci et les liens métaphoriques qu'entretiennent plus généralement agriculture et écriture. Si l'association du *stilus* et du *uomer* n'est pas explicite chez Virgile, elle nous semblera toutefois suggérée par la disposition du message *A <u>STILO</u> MV* au sein d'un acrostiche-boustrophédon : en effet, relier les lettres qui composent le mot *stilo* impose un va-et-vient identique au labourage d'un champ.

Pour Castelletti, cet acte de labourage littéral trouve sa réelle signification en regard du projet littéraire virgilien. En effet, très tôt dans l'*Énéide*, le poète annonce son ambition de raconter la fondation d'une ville et les origines de Rome : cette idée transparaît aux vers I, 5-7 (*<u>dum conderet urbem</u>* / *inferretque deos Latio, genus unde Latinum* / *Albanique patres atque <u>altae moenia Romae</u>*), à la suite directe des vers 1-4 où est dissimulé l'acrostiche-boustrophédon. À cela s'ajoute peut-être un jeu d'initiales déjà

[42] Voir CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), pp. 136-137 ; CASTELLETTI (2015), pp. 213-215 ; (2012), pp. 85-89. Sur la réappropriation virgilienne d'autres jeux aratéens (dissimulations littérales et *sphragis*) voir notamment KATZ (2016) et (2008) ; SOMERVILLE (2010) ; FEENEY & NELIS (2005).

[43] Sur la signification du message IΔMHI dans ce passage, voir CASTELLETTI (2012), pp. 87-89. La lecture du message dissimulé a ultérieurement été complétée par Danielewicz qui propose d'isoler, selon le même mécanisme boustrophédique, les lettres NEAI dans les deux premiers vers des *Phénomènes*. La séquence complète, NEAI IΔMHI (datif singulier), serait donc en adéquation avec le propos du proème des *Phénomènes*. Voir STĘPIEŃ (2014), p. 322, n. 2.

[44] Cf. II.B.8.

[45] Voir l'interprétation de CASTELLETTI (2012), p. 87 : « at the beginning of line 6, we find δεξιὰ σημαίνει, which seems to say: "the right side / the right indicates", that is, that we should start reading from the right. Indeed, it is at the right end of line 6 that we find the first letter of the acrostic. The last word of the following line (7) is ἀρίστη, which I take as a suggestion that the reader should proceed from right to left (<u>ἀρίστη</u> > ἀριστερά). In my opinion however, the fact that definitely speaks in favor of this assumption is that the first word at the beginning of line 8 (where the acrostic would end) is βουσί. Therefore, it does not seem completely senseless to read δεξιὰ σημαίνει… βουσί, a message meaning « the right (and then the left) point to the oxen », which confirms that the poet is alluding to the boustrophedon movement. Besides, if our reading is correct, not only would the poet have composed a boustrophedon acrostic, but he would also have hinted at its presence ».

[46] Voir CASTELLETTI (2012), pp. 92-93.

[47] Voir CASTELLETTI (2015).

relevé par Froesch : l'ouverture *arma uirumque cano* forme le même acronyme qu'*ab urbe condita* et renverrait donc également à la fondation de l'*Urbs*[48]. Enfin, l'emploi d'un ablatif d'origine plutôt que de moyen dans la séquence dissimulée (*a stilo*) appuie aussi, selon Castelletti, l'idée d'un renvoi aux temps passés. Dès lors, on peut supposer que Virgile, à travers le labour métaphorique de son texte par son *stilus-uomer*, cherche à transposer sur le plan littéraire – et même littéral – l'ancien rite de fondation d'une ville impliquant de tracer, à l'aide d'une charrue, le *sulcus primigenius* qui en marquera les contours (voir Pompeius Festus, résumé au VIII[e] siècle par Paul Diacre, *Fest*. p. 271 Lindsay : *primigenius sulcus dicitur, qui in condenda noua urbe tauro et uacca designationis causa inprimitur*[49]). Énée lui-même exécute ce rite lorsqu'il fonde une ville en Sicile (*A.* V, 755 : *interea Aeneas urbem designat aratro*), mais l'exemple resté le plus célèbre est vraisemblablement celui de Romulus traçant de sa charrue le périmètre des murailles de Rome (Ov. *Fast*. IV, 818-840 ; Tac. *Ann*. XII, 24 ; Plut. *Rom*. 11 ; Lyd. *Mens*. IV, 77). Bien sûr, comme le nuance Castelletti, « dans la réalité, le *sulcus primigenius* n'est pas boustrophédique, il est linéaire. Mais ce qui est impliqué ici (par l'association du *stilus* et du boustrophédon), c'est précisément l'image de *arare*, de laisser une trace, un *sulcus* (concrètement et métaphoriquement), avec la charrue ou l'instrument d'écriture[50] ». Si Virgile « laboure » son texte dans l'ouverture de son épopée comme Énée et Romulus ont labouré le sol en fondant leurs villes, alors nous pouvons penser que le poète procède lui-même métaphoriquement à un acte de fondation, cette fois-ci littéraire, et cherche ainsi à se montrer comme un nouveau *conditor*, comme le furent, pour l'épopée, Homère et Ennius.

Castelletti développe encore cette interprétation en mettant en perspective le contexte politique augustéen et l'identification d'un second acrostiche-boustrophédon aux vers 8-11 : *MOSQISEI* (= *mos q[u]is ei*, « quel est son *mos* ? », où la graphie *QIS* marque une tournure archaïsante[51]), question adressée à la Muse (parallèlement au vers 8 : *Musa mihi causas memora*), dans laquelle *ei* renvoie à Romulus, modèle d'Auguste. S'y ajoute encore un savant décompte des lettres du passage qui fait de

[48] Voir FROESCH (1991), pour lequel l'acronyme AVC peut aussi renvoyer, par une équivalence entre C et G, à *Augustus*.

[49] « On appelle *sillon primitif* le sillon qui, lors de la fondation d'une nouvelle ville, est creusé par un taureau et une vache pour en marquer la délimitation ». Le texte de Festus (II[e] siècle de notre ère), qui lui-même résume le *De Verborum Significatu* de Verrius Flaccus (rédigé sous Auguste et Tibère), ne nous est parvenu que sous une forme extrêmement mutilée, qui ne peut être que partiellement reconstruite par le témoignage de Paul Diacre (pp. 270 et 272 Lindsay) : *primi<genius sulcus dicitur, qui in noua urbe> condenda tau<ro et uacca> --- iumenti uelut exem<plum> --- utrimque media p--- lari iudicio qui et ips---*. Le rite de délimitation d'une ville par une charrue lors de sa fondation est notamment attesté chez Var. *L*. V, 143 ; Verg. *A.* V, 755 ; Col. VI, *praef*. 7 ; Ov. *Fast*. IV, 818-840 ; Man. IV, 556 ; plus tardivement, Serv. *A.* V, 755 et Isid. *Et*. XV, 2, 3-4, se référant tous deux à un passage de Caton.

[50] CASTELLETTI (2015), p. 221.

[51] Sur la graphie archaïque *Q* pour *QV*, voir CASTELLETTI (2015), p. 217, n. 25, citant notamment l'exemple du vase de Duenos, *CIL* I[2], 4 (*qoi* pour *quoi*).

l'ouverture de l'*Énéide* une miniature littérale de la *Roma quadrata*[52]. Qu'on les juge convaincants ou non, ces derniers éléments ne nous paraissent pas nécessaires à l'analyse d'*Aenig*. 1 et nous ne nous y attarderons pas.

La découverte de Castelletti n'est pas allée sans susciter un certain scepticisme, dans la mesure où la séquence littérale *ASTILOMV* peut bien sûr résulter d'un assemblage fortuit, à plus forte raison dans un passage où les prétendus acrostiches, téléstiches et autres variations sont nombreux[53]. Le mécanisme de l'acrostiche-boustrophédon n'était alors nullement documenté et nous ne connaissons aucun commentaire antique qui reconnaisse explicitement cette construction dans l'ouverture de l'*Énéide*. La recherche ultérieure d'acrostiches-boustrophédon a notamment permis d'identifier ce procédé chez Apolonnios de Rhodes ou chez Pétrone, bien que la prudence soit là aussi de mise[54]. Castelletti repère encore deux autres acrostiches-boustrophédon dans la séquence virgilienne *A.* VII, 781-792, mais ceux-ci sont sans rapport direct avec l'ouverture de l'épopée[55]. Ce qui nous importe davantage, c'est qu'il défende aussi l'existence d'un témoignage direct et contemporain, utilisant le même procédé littéral, dans la dernière élégie du deuxième livre de Properce. L'auteur, élaborant un catalogue de poètes fameux au terme duquel il s'inscrit lui-même, y évoque l'épopée virgilienne alors en cours de publication (II, 34, 61-66)[56] :

Actia Vergilium custodis litora Phoebi,
Caesaris et fortis dicere posse ratis,
Qui nunc Aeneae Troiani suscitat arm**A** ←
→ **I**actaque Lauinis moenia litoribu**S**.
Cedite Romani scriptores, cedite GraI ! ← 65
→ Nescioquid maius nascitur IliadE.

[Qu'il plaise à] Virgile de pouvoir célébrer les rives d'Actium gardées par Phébus et les vaillants navires de César, lui qui aujourd'hui fait vivre les armes du Troyen Énée et les murailles qu'il fonda sur les rivages de Lavinium. Inclinez-vous, auteurs romains, inclinez-vous, auteurs grecs ! Quelque chose de plus grand que l'Iliade est en train de naître.

[52] Voir CASTELLETTI (2015), pp. 219-234, pour la démonstration complète.
[53] Voir dernièrement ROBINSON (2019), qui repère un téléstiche *STO* aux vers 1-3 ; DAMSCHEN (2004), p. 108, n. 64, identifie l'*acroteleuton ALMAE MOS* en I, 1-7, impliquant la combinaison d'un acrostiche descendant et d'un téléstiche ascendant, mais ne prenant en considération que les vers impairs ; selon la même méthode, HEIL (2002) s'était limité à l'acrostiche *ALMA* aux vers 1-7, sans pour autant le défendre comme intentionnel.
[54] Voir LAURENT (2015), pp. 4-5, qui repère un acrostiche-boustrophédon ascendant dans *Arg*. IV, 149-153. Le mouvement du *technopaignion* n'est alors pas lié à un mouvement bovin, mais au déplacement sinueux d'un serpent. En p. 5, n. 6, Laurent recense six autres « intextes zigzagants » (acrostiches-boustrophédon) lisibles chez Apollonios. Plus récemment, CROTTO (2021), p. 40, a défendu un bref acrostiche-boustrophédon dans des vers pétroniens (*Sat*. 34, 10).
[55] Voir CASTELLETTI (2014), pp. 63-66, qui identifie et commente les acrostiches-boustrophédon *ITEISTUC* (*ite istuc*) et *ACASSA*, lisibles respectivement aux vers 781-784 et 790-792.
[56] Sur ce passage et la réception, par Properce, de l'épopée virgilienne, voir par exemple JULHE (2004), pp. 182-189.

Le texte, et plus spécifiquement ses vers 63-64, cultive les échos lexicaux aux premiers hexamètres de l'*Énéide* : les termes *Troiani*, *arma*, *iactaque*, *Lauinis*, *moenia* et *litoribus* ont tous des correspondances dans le passage de Virgile (v. 1 : *arma* ; *Troiae* ; v. 2 : *Lauinia* ; v. 3 : *litora* ; *iactatus* ; v. 7 : *moenia*). Castelletti y identifie un jeu d'allusion supplémentaire, cette fois-ci d'ordre littéral, en relevant non seulement la reprise de l'acronyme *AVC* au vers 61, mais surtout la présence de deux acrostiches-boustrophédon : ***AQIS*** (vv. 63-64) et *ICNE* (vv. 65-66), graphies archaïsantes pour *aquis* et *igne*[57]. « Si l'on considère que AQ(u)IS et ICNE sont des ablatifs, que l'on pourrait interpréter comme « issu des eaux » et « du feu », il ne me paraît pas absurde de les comprendre comme des allusions respectivement à la partie odysséenne et à la partie iliadique de l'*Énéide* (chants I à VI : le voyage en mer ; chants VII à XII : le feu destructeur de la guerre)[58] ». Le caractère délibérément archaïsant de ces graphies serait inspiré par le second acrostiche-boustrophédon de l'*Énéide* (*MOS QIS EI*) et renverrait aux temps anciens auquel Virgile faisait lui aussi allusion. Castelletti conclut alors que Properce avait vu et compris le jeu de son contemporain dont il a à la fois imité le mécanisme et partagé les enjeux[59] ; de fait, le texte de Properce semble valider la construction observée au début de l'épopée.

L'acrostiche-boustrophédon de Symposius permet lui aussi de légitimer la dissimulation virgilienne : plusieurs indices laissent en effet penser que son *technopaignion* doit être compris dans un rapport d'imitation avec celui de Virgile. Tout d'abord, le mécanisme utilisé est le même, bien que Symposius en présente une variante ascendante (qui doit être observée parallèlement au mouvement des *technopaignia* d'*Aenig*. 14-17 et 96-99). Ensuite, la position de l'acrostiche-boustrophédon de l'énigme est calquée sur celle de son équivalent virgilien : l'un et l'autre sont disposés au commencement de leurs œuvres respectives (*A.* I, 1-4 et *Aenig*. 1, 1-3, c'est-à-dire à l'ouverture du recueil proprement dit, sans tenir compte de la *Praefatio*). Il faut aussi relever la cohérence thématique des deux constructions : alors que Virgile dissimulait un *stilus* boustrophédique dans son texte (*A STILO M. V.*), Symposius élabore une *latitatio* de même nature dans son poème sur le *Graphium* (synonyme de *stilus*). Enfin, si nous élargissons encore notre perspective intertextuelle au deuxième acrostiche-*boustropheon* supposé chez Virgile (*MOS QIS EI*) et aux dissimulations similaires observées chez Properce (*AQIS* et *ICNE*), on relèvera alors que l'emploi d'un archaïsant *TAVROD* s'inscrit alors dans une parfaite continuité (*QIS*, *AQIS* et *ICNE* étant aussi des formes archaïsantes) ; parallèlement, l'emploi d'un ablatif, et plus précisément d'un ablatif d'origine, s'inscrit non seulement dans la continuité d'*A STILO M. V.*, mais aussi d'*AQIS* et d'*ICNE*. Considérant donc que le *technopaignion* de

[57] Sur les graphies archaïques *Q* pour *QV* et *C* pour *G*, voir CASTELLETTI (2015), pp. 217, nn. 25-26, citant notamment des exemples du vase de Duenos, *CIL* I^2, 4 (*qoi* pour *quoi* ; *uirco* pour *uirgo*) et du *Lapis niger* (*recei*), ainsi que le grammairien du IV^e siècle Diomède (*GL* I, 423) : *G noua est consonans, in cuius locum C solebat adponi, sicut hodieque cum Gaium notamus Caesarem, scribimus C*.

[58] CASTELLETTI (2015), p. 217.

[59] Voir CASTELLETTI (2015), pp. 216-218.

Symposius est en de nombreux points calqué sur celui de Virgile, faut-il alors lire le vers 3 (*altera pars reuocat quidquid pars altera fecit*) comme une information métapoétique sur le travail d'imitation pratiqué ici ? Cela impliquerait une personnalisation du mot *pars*[60] : « l'un des deux (i. e. Symposius) fait revenir en sens inverse (*reuocat*) ce que l'autre (i. e. Virgile) a fait[61] ».

À moins de considérer que Symposius ait lui-même repéré la dissimulation virgilienne, il faut vraisemblablement comprendre ici qu'il existait de l'acrostiche-boustrophédon de l'*Énéide* une tradition ultérieure qui serait parvenue jusqu'à notre poète. Cette tradition aurait pu être textuelle (manuscrits annotés, lettres rubriquées) ou exégétique (commentaires livresques, enseignement scolaire). Le fait que les commentateurs tardifs de l'*Énéide* (Servius, Tiberius Claudius Donatus ainsi que le *Servius Danielis*[62]) n'en disent rien ne doit pas nous empêcher d'en émettre l'hypothèse. D'ailleurs, même en refusant de reconnaître un caractère intentionnel à l'acrostiche-boustrophédon de l'épopée virgilienne, il reste possible de lui envisager une postérité : similairement, l'acrostiche homérique ΛΕΥΚΗ (*Il.* XXIV, 1-5), vraisemblablement accidentel, a dès l'Antiquité été repéré et imité, notamment par Aratos[63]. Enfin, supposer l'existence d'une tradition autour de cet acrostiche-boustrophédon nous permet parallèlement de supposer celle d'un lectorat capable de déceler et de comprendre plus aisément la dissimulation présente dans l'énigme *Graphium*.

Nous défendons donc que Symposius a ici imité une construction qu'il reconnaissait chez Virgile. Reste encore à se demander s'il en faisait une interprétation similaire à celle de Castelletti et si celle-ci nous permet d'étendre encore la portée du message caché dans l'énigme 1. En ce sens, si le mot *TAVROD* fait certes allusion, à la fois par son sens et sa forme, aux débuts de l'écriture, il peut également renvoyer à l'acte originel de fondation d'une ville, lui aussi « issu du taureau ». Le détail lexical pourrait ici importer : c'est en effet un *taurus*, et non un bœuf, qui, au côté d'une vache, tire l'*aratrum* lors du rite (Var. *L*. 5.143 ; Isid. *Etym*. XV, 2, 3-4 ; Paul Diacre, *Fest*. p. 236M). Si Symposius a bien perçu un acte de fondation dans le jeu virgilien, alors nous pouvons postuler qu'en reproduisant littéralement le labour d'un taureau en ouverture de son recueil, il procède lui aussi à un acte de fondation littéraire

[60] Sur le sens de *pars* appliqué à des personnes, voir *OLD* 7 : « a member (of a group), one (of) » ; mais le terme demande alors généralement un complément au génitif.

[61] Cette interprétation métapoétique précise celle de CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), p. 141, qui en étendaient alors la portée : « by using his *stilus* the author "brings back" (*reuocat*) what has been written by poets of the past (*quidquid pars altera fecit*). This interpretation is supported by the many allusions, quotations (sometimes diverted) and repetitions inserted throughout the *Aenigmata* ».

[62] Sur les rapports entre ces trois commentaires de Virgile et leurs liens avec les sources antérieures (notamment le commentaire perdu d'Aelius Donat), voir VALLAT (2012) et (2009).

[63] Voir KRONENBERG (2018) ; KORENJAK (2009). Dans le même ordre d'idées, COLBORN (2013) démontre que l'acrostiche *SPARSV*, apparemment fortuit chez Germanicus (*Arat*. 118-123), a été reproduit consciemment par Manilius (I, 813-818).

et s'institue ainsi *conditor* d'un genre nouveau, ou en nouveau *conditor* d'un genre qu'il réinvente : l'énigme.

Il faut dès lors nous demander en quoi Symposius se propose de réinventer la pratique de l'énigme[64]. Cette question trouve une réponse si nous observons, à nouveau, le poème du *Graphium* à la suite directe de la *Praefatio*. Comme souligné précédemment, le poète s'est, dans celle-ci, mis en scène improvisant ses *aenigmata* parmi celles des convives d'un banquet de Saturnales. La description insiste alors à la fois sur la dimension orale et sonore des interventions et sur leur légèreté (v. 4, *puerosque loquaces* ; v. 5, *madidae facundia linguae* ; v. 6, *uerbosa cohors, studio sermonis inepti* ; v. 7, *nescio quas… nugas* ; v. 8, *friuola multa locuta est* ; v. 11, *ne solus foede tacuisse uiderer* ; v. 12, *nihil adtuleram mecum quod dicere possem* ; v. 13, *subito de carmine uocis* ; v. 14, *insanos inter sanum non esse necesse est* ; v. 15, *quod non sapit ebria Musa*). En contraste, le poème *Graphium*, par l'objet qu'il décrit et son propos sous-jacent, situe immédiatement la pratique de l'énigme dans le domaine de l'écrit et, à plus forte raison, dans celui de la composition littéraire minutieuse. On peut alors en déduire que l'acte de fondation symbolisé par l'acrostiche-boustrophédon repose ici sur l'ambitieuse volonté d'élever au rang de littérature une matière traditionnellement perçue à la fois comme futile, symposiaque et orale. La symbolique du sillon fondateur employée ici nous suggère, de plus, que Symposius revendique en cela une démarche inédite, même s'il reste difficile de juger du caractère réellement nouveau de son entreprise[65]. La volonté de produire une œuvre littéraire d'envergure se voit dans tous les cas confirmée, on l'a vu, dans le dernier poème du recueil, *Monumentum* (100), qui, selon un modèle horatien, laisse transparaître l'ambition d'un livre destiné à survivre à son auteur.

Cette ultime interprétation du message *TAVROD* ne ferait alors que confirmer un avis que Sebo formulait déjà sans avoir perçu notre acrostiche-boustrophédon :

> « the *Praefatio* reveals that within Symphosius' milieu there is still a conception of riddles as oral and agonistic – as in our best late antique source on riddling, Athenaeus. Symphosius' riddles, presented to their audience already solved, are in the greatest possible contrast. It appears that in composing the *Aenigmata* Symphosius transforms or "translates" a genre which, even when it appears in literary works, was still essentially connected to its oral, "folk" past. In thus removing the Riddle form from its popular context as a guessing game, so to speak, and endowing it with a new autonomy and intertextual sophistication, Symphosius "invents" what was later termed the Literary Riddle; it is no wonder that he is regarded by modern scholars as "il fondatore di un genere"[66] ».

[64] Nous reprenons ici les idées de CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), pp. 140-143.
[65] Cf. I.A.3.
[66] SEBO (2013), p. 185, avec BERGAMIN (2005), p. XX : « nelle storie dell'enigmistica o nelle trattazioni sull'enigma antico Simposio è generalmente presentato come il fondatore di un genere. / Così per es. Ohlert, Schultz, Rossi, Bartezzaghi ».

S'il n'est pas nouveau de voir en Symposius le fondateur du genre littéraire énigmatique dont il établit les codes, la forme et la structure, notre lecture du poème *Graphium* permet pour la première fois de défendre que l'auteur voulait lui-même être considéré comme tel.

Il est difficile d'en dire davantage. Toutefois, nous souhaitons encore discuter la possibilité d'un acte fondateur conjointement à l'hypothèse d'un autre acrostiche-boustrophédon dans une énigme voisine : *Anulus cum gemma* (*Aenig*. 3). Nous tirerons ensuite nos conclusions sur ces différentes dissimulations littérales.

II.B.15. *Aenig*. 3 : le seigneur dans l'anneau ?

Nous allons discuter ici le deuxième acrostiche-boustrophédon commenté dans notre article de 2016[1]. Étant donnés la forme problématique du message révélé, l'incertitude de la tradition textuelle, la multiplicité des interprétations possibles et le caractère moins précis des instructions métalinguistiques identifiées, ce *technopaignion* y était alors présenté avec davantage de précautions que ne l'était l'acrostiche-boustrophédon du premier poème. Nous garderons ici les mêmes réserves, en ajoutant encore que cette construction n'est pas clôturée par la suite d'initiales *NN*. Il demeure toutefois intéressant de réévaluer cette possible dissimulation à la lumière des autres constructions observées dans le cadre de notre travail : *Peilion (inesse)*, *Tisias reitor*, *Pendunt* et *Taurod*.

[3] ANVLVS CVM GEMMA
Corporis extremi non magnum pondus adhaesi :
ingenitum dicas, ita pondere nemo grauatur.
Vna tamen facies plures habitura figuras.

ANNEAU SERTI D'UNE PIERRE PRÉCIEUSE. Petit poids de l'extrémité du corps, j'y reste attaché : on me croirait inné, tant mon poids n'alourdit personne. Une forme unique aura pourtant de multiples images.

Le poème décrit un *anulus signatorius*, un anneau destiné à laisser son sceau dans la cire : c'est ce à quoi fait référence le vers final de l'épigramme[2]. On peut considérer avec Leary que l'objet appartient à la série thématique des instruments d'écriture (*Aenig*. 1-2 : *Graphium* et *Harundo*), dans la mesure où de tels anneaux étaient utilisés pour sceller des lettres et d'autres documents manuscrits[3]. Le fait de laisser une trace dans la cire est une caractéristique que l'*anulus* partage plus spécifiquement avec le *graphium* : cette similitude instaure un contexte nous permettant d'envisager la reprise du mécanisme de l'acrostiche-boustrophédon qui, dans la première énigme, reposait sur la métaphore du labour de la *cera*. Parallèlement, au début de l'*Énéide*, Castelletti a observé deux acrostiches-boustrophédon (*ASTILOMV* et *MOSQISEI*) séparés par un intervalle de trois vers (vv. 5-7) : Symposius pourrait avoir cherché à imiter cette disposition en séparant deux *technopaignia* par un autre tristique (l'énigme 2, *Harundo*).

L'acrostiche-boustrophédon s'appuie ici sur une indication métalinguistique relativement minimaliste : il faut considérer, au vers 1, que la séquence *corporis extremi… pondus adhaesi* a pour but d'attirer l'attention du *lector* vers l'extrémité des vers. La variante minoritaire *extremo*, lisible dans les

[1] Voir CASTELLETTI & SIEGENTHALER (2016), pp. 143-147. Sauf indication contraire, les hypothèses et les arguments du présent chapitre en sont tirés.
[2] Voir BERGAMIN (2005), p. 84. Plus généralement sur cette énigme, voir les commentaires de LEARY (2014), pp. 69-71, et OHL (1928), pp. 36-39. Rappelons aussi la lecture sexuelle de VILLESVIK (2017), pp. 66-68, qui y voit un anus, et celle de SALVADOR-BELLO (2012), pp. 362-363, qui y voit un pénis.
[3] Voir LEARY (2014), p. 69. BERGAMIN (2005), p. XXXII, regroupe également les trois premières énigmes dans un même ensemble thématique.

manuscrits A, s et X, serait en ce sens plus satisfaisante (*extremo… adhaesi* : « je suis attaché à l'extrémité »), mais cela ne constitue pas un argument suffisant pour préférer cette *lectio facilior* à la leçon retenue par la majorité des éditeurs[4]. Le mouvement du boustrophédon n'est quant à lui pas expliqué par une instruction métalinguistique et doit être supposé par apparentement à l'énigme *Graphium*. Si nous cherchons à lire ici un acrostiche-boustrophédon, nous obtenons alors, en appliquant cette fois-ci un sens de lecture régulier (c'est-à-dire de bas en haut), le message *CIRIVS* ou, selon la variante manuscrite choisie[5], *CISIVS* ou encore *CIIIVS* :

→ **C**orporis extremi non magnum pondus adhaes**I** :
Ingenitum dicas, ita pondere nemo grauatu**R**. ←
→ **V**na tamen facies plures habitura figura**S**.

La dernière forme, *CIIIVS*, ne semble en aucun cas intelligible. Les deux autres ont fait l'objet de plusieurs interprétations qu'il nous faut ici exposer une à une. Il a été proposé, en premier lieu, que l'acrostiche-boustrophédon dévoile un nom, et plus spécifiquement celui de l'auteur, dans la mesure où le nom controversé Symp(h)osius ne doit pas être tenu pour définitif. Chez Virgile, le message *ASTILOMV* exerce en effet une fonction sphragistique (à travers les lettres *M. V.*) qui n'a pas trouvé d'équivalent dans l'acrostiche-boustrophédon *TAVROD* : dès lors, notre poète pourrait avoir intégré cette information à un deuxième *technopaignion*. La présence d'une signature serait alors en parfaite adéquation avec le propos du poème, l'*anulus* servant à imprimer son sceau – sa *sphragis* – dans la cire cachetant une lettre et à authentifier ainsi son auteur[6]. Les noms Cirius et Cisius sont toutefois peu et mal attestés[7]. Une possibilité complémentaire serait que l'auteur, limité à six lettres, ait ici délibérément contracté en *i* ce qui était à l'origine un doublet *ae* : le nom originel serait alors le plus fréquent *Caesius*, voire *Caerius*. Le dernier vers (*una tamen facies plures habitura figuras*), considéré dans une perspective métalinguistique, pourrait alors spécifiquement renvoyer à cette contraction : « une seule forme (*facies*) contiendra pourtant plusieurs lettres (*figuras*) », c'est-à-dire que le seul *i* contiendrait ici en puissance les lettres *ae*. Le terme *figura*, dans la littérature grammaticale, renvoie

[4] Voir l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 6 : cum gemma corporis extremi digto non magno pondus adhaesi corporeo digito extremo non pondus inhesi A corporis extremo non magnum pondus adhesi A^2 corporis extremi non digito corporeo digito extremo pondus inhesi s corporeo digito extremo non pondus inhesi X corporis extremi digito non pondus inhaesit *Baehr*. • extremi: extremo *Glor*. • magnum: magnarum F paruum *ShB om*. Ang. • pondus: corpus *Heum*. *Om*. Ang. • adhaesi: inhesi c β *Glor*. inhaesit *Per*. *Om*. Ang.

[5] Voir à nouveau l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 6 : on lit *grauatus* au vers 2 dans les manuscrits H α c β R^2. Dans les témoins A, s et X, c'est l'entier du deuxième hémistiche qui diffère (*grauatum pondere tali*).

[6] On peut aujourd'hui citer parallèlement BERGASA & WOLFF (2016), p. LXIII : « *Anulus cum gemma* (énigme 3) peut clairement être interprété comme la *sphragis*, le sceau de l'écrivain ».

[7] Pour Cirius, voir *CIL* VIII, 7414 (CIRIVS ou C. IRIVS) ; XII, 5685, 10 ; *AE* 1995 (1998), 315 = révision de *CIL* XII, 2989 : D(is) M(anibus) | Ciriae Quin | tinae M. Luc | conius Pate | rnu[s u]xori | pientissime ; pour Cisius, voir *CIL* X, 8056, 92 ; *CIL* XII, 529.

en effet spécifiquement à la forme d'une lettre (Ps.-Probus = Palladius, *Instituta artium*, *GL* IV, 48-49 : *accidit uni cuique litterae nomen, figura, potestas. (…) Figura litterae est qua notatur et qua scribitur*[8]).

Une autre hypothèse serait de considérer *CIRIVS* comme une graphie tardive de *cereus*, « de cire ». On l'a dit, l'*anulus cum gemma* laisse sa trace dans la cire ; un tel message ferait alors concorder thématiquement cet acrostiche-boustrophédon et celui de l'énigme *Graphium*. La forme *cirius* sera plus largement attestée au Moyen Âge, mais le changement s'amorce à la fin de l'Antiquité (comparer Greg. Tur. *Hist*. II, 9 ; 37 : *primicirius* pour *primicerius*).

Enfin, *cirius* peut être compris comme une translittération du grec κύριος : en effet, la translittération du υ en *i*, qui reproduit une prononciation itacisante de l'υ, est attestée dès le I^er^ siècle avant notre ère, d'abord dans des *cognomina* et plus massivement par la suite[9]. La confusion existait d'ailleurs aussi en grec à l'époque de Symposius[10]. L'évocation d'un « seigneur » entrerait alors en résonnance avec le dernier vers de l'énigme suivante (*Aenig*. 4, *Clauis*) où le terme *dominus* est emphatisé par une allitération (*seruo domum domino, sed rursus seruor ab ipso*). Le fait a alors été interprété comme une allusion chrétienne qui soutiendrait la lecture christianisante que Bergamin fait des *Aenigmata* et plus spécifiquement de la série d'énigmes 1 à 7, dans laquelle elle perçoit un parcours initiatique symbolique menant à la connaissance de l'âme humaine à travers celle du texte sacré. Plus précisément, les quatre poèmes d'ouverture du recueil mettraient en évidence la primauté du texte écrit (*Graphium*), et en particulier celle de l'écriture sainte (*Harundo*), protégée par un sceau (*Anulus cum gemma*) et incompréhensible sans la clé adéquate (la compréhension de la Parole de Dieu, *Clauis*)[11].

Cette dernière interprétation de *cirius* nous en suggère aujourd'hui une nouvelle qui serait en adéquation avec l'acte de fondation littéraire précédemment perçu dans les acrostiches-boustrophédon *ASTILOMV* et *TAVROD*. En effet, comprendre *CIRIVS* comme une translittération du grec κύριος ne doit pas obligatoirement nous diriger vers une lecture christianisante : la portée étymologique du terme nous renvoie également au fondateur de Rome, Romulus, à travers son surnom Quirinus. Au VI^e^ siècle de notre ère, le byzantin Joannes Laurentius Lydus retrace l'origine de cette appellation dans son ouvrage *Des magistratures de l'État romain* (Lyd. *Mag*. I, 5, 1-6) :

> Ὥστε τύραννος ἦν ὁ Ῥωμύλος, πρῶτον μὲν τὸν ἀδελφὸν ἀνελὼν καὶ τὸν μείζονα, καὶ πράττων ἀλόγως τὰ προσπίπτοντα· ταύτῃ καὶ Κυρῖνος προσηγορεύθη, οἷον εἰ κύριος, κἂν εἰ Διογενιανῷ τῷ λεξικογράφῳ ἄλλως δοκεῖ. Οὐδὲ γὰρ ἀγνοήσας ὁ Ῥωμύλος, ἢ οἱ κατ' αὐτόν, δείκνυται κατ'

[8] « Chaque lettre a un nom, une forme et une valeur. (…) La forme d'une lettre est ce par quoi on la reconnaît et on l'écrit ». Sur ce sens de *figura*, voir *TLL* VI, 729, 52-61.
[9] Voir BIVILLE (1987), p. 17.
[10] Voir GIGNAC (1976), p. 268 avec *PSI* VIII, 935.7 : κιρίου est attesté pour κυρίου au V^e^ ou VI^e^ siècle.
[11] Voir BERGAMIN (2005), pp. XXXVII ; LI–LII ; 80–90 ; cf. I.C.3.

ἐκεῖνο καιροῦ τὴν Ἑλλάδα φωνήν, τὴν Αἰολίδα λέγω, ὥς φασιν ὅ τε Κάτων ἐν τῷ Περὶ Ῥωμαϊκῆς Ἀρχαιότητος Βάρρων τε ὁ πολυμαθέστατος ἐν Προοιμίοις τῶν πρὸς Πομπήϊον αὐτῷ γεγραμμένων, Εὐάνδρου καὶ τῶν ἄλλων Ἀρκάδων εἰς Ἰταλίαν ἐλθόντων ποτὲ καὶ τὴν Αἰολίδα τοῖς βαρβάροις ἐνσπειράντων φωνήν. Ἡ γὰρ γραμματικοῖς παρὰ ταύτην εἰσαγομένη ἐτυμολογία (μετὰσυγγνώμης) βεβίασται· ἀπὸ Κύρεως γάρ, πολίχνης Σαβίνων, οὕτως αὐτὸνπαρονομασθῆναι βούλονται, καίπερ οὐχ ὁρμώμενον ἐκεῖθεν, ἐπὶ δὲ τοῦ Παλατίνου βουνοῦ τεχθέντα τε παρὰ ταῖς ὄχθαις τοῦ Τιβέριδος καὶ τραφέντα ἐκεῖ. Κυρίους γὰρ ἑαυτοὺς καὶ δεσπότας ἀλλ' οὐ βασιλέας τύραννοι φιλοῦσι καλεῖσθαι.

Si bien que Romulus était tyran : d'abord, il fit disparaître son frère – qui était l'aîné, qui plus est –, et il traitait sans discernement les affaires qui se présentaient. C'est pourquoi il fut surnommé Quirinus, c'est-à-dire « maître » [κύριος] *– même si le lexicographe Diogénien est d'un autre avis. Il est clair que Romulus ou ses contemporains, à cette époque, n'ignoraient pas le grec (l'éolien, s'entend), comme le disent Caton dans son ouvrage sur les antiquités romaines et le très érudit Varron dans le prologue de son ouvrage adressé à Pompée ; Évandre et les Arcadiens étaient venus en Italie et avaient acclimaté chez les Barbares la langue éolienne. L'autre étymologie que les grammairiens proposent pour ce terme me paraît, sauf leur respect, tirée par les cheveux. Ils soutiennent que Quirinus tire son nom de Cures, une petite ville de Sabine, alors qu'il n'est pas originaire de là, mais bien du mont Palatin, qu'il est né sur les rives du Tibre et qu'il a été élevé là. En fait, les tyrans aiment être appelés « seigneurs »* [κύριοι] *et « maîtres »* [δεσπόται]*, et non « rois »* [Βασιλεῖς]. [trad. Dubuisson-Schamp]

Le passage même nous informe que l'étymologie de Quirinus était discutée. Ovide, dans les *Fastes* (II, 477-480) propose trois explications (« soit que les anciens Sabins nommaient *curis* la lance, car c'est grâce à cette arme que ce dieu belliqueux parvint aux étoiles ; soit que les Quirites aient donné leur nom à leur roi ; soit qu'il ait rattaché Cures au territoire des Romains[12] »), mais il n'en valide aucune[13]. Pompeius Festus (dont nous ne possédons sur ce point que le résumé de Paul Diacre, *Fest*. p. 43 Lindsay s. v. *curis*) et, plus tardivement, Macrobe (*Sat*. I, 9, 16) ainsi qu'Isidore de Séville (*Etym*. IX, 2, 84) acceptent quant à eux l'explication liée à la lance (*curis*). Lydus est le seul témoin à associer le nom Quirinus à κύριος et nous ne savons pas quelles furent ici ses sources[14]. En admettant toutefois que cette étymologie ait déjà été répandue dans le monde latin à l'époque de Symposius, il deviendrait alors possible d'interpréter l'acrostiche-boustrophédon *CIRIVS* comme un renvoi au fondateur de la ville de Rome. Le message serait alors parfaitement complémentaire à l'archaïsant *TAVROD* dissimulé dans l'énigme *Graphium* dont il renforcerait le propos : l'association des deux acrostiches-boustrophédon figurerait ainsi l'antique *conditor* traçant son *sulcus primigenius*. Sur le plan littéraire, on pourra donc justifier l'ajout de *CIRIVS* comme un parachèvement de l'acte de fondation précédemment exposé : en faisant ici allusion au *conditor* historique par excellence, Symposius exemplifierait le statut de fondateur auquel il aspire. La dimension typiquement romaine ici induite par cette association à Romulus pourrait aussi ajouter une nuance linguistique à nos premières

[12] *Siue quod hasta « curis » priscis est dicta Sabinis* / *(bellicus a telo uenit in astra deus),* / *siue suum regi nomen posuere Quirites,* / *seu quia Romanis iunxerat ille Cures*.
[13] Voir MURGATROYD (2005), p. 285.
[14] Voir DUBUISSON & SCHAMP (2006), p. 76.

conclusions : dans la mesure où il est possible que des livres d'énigmes aient déjà existé en grec[15], Symposius se proclamerait alors le premier représentant du genre pour la langue latine.

Ces perspectives purement littéraires suffiraient à expliquer l'intérêt de faire ici allusion à Quirinus. Mais il faut aussi se demander si la démarche peut trouver un intérêt narratif au sein des *Aenigmata*. Sur le principe, le groupe *TAVROD-CIRIVS* s'intègre assez naturellement à l'entreprise étiologique déjà perçue à travers *Peilion (inesse)*, *Pendunt* et *Tisias reitor* : Symposius raconterait ici, en miniature, les origines de Rome, comme il l'a fait pour celles de la navigation, de la monnaie et de la rhétorique. Néanmoins nos trois autres *technopaignia* étiologiques s'appuyaient respectivement sur la présence, dans le texte même des poèmes, des thématiques du navire, de l'argent et du langage (*Aenig*. 13, *Nauis* ; 91, *Pecunia* ; 96, *Verba* ; 98, *Echo*). À l'opposé, le contexte immédiat des épigrammes 1 et 3, qui repose d'un côté sur les thématiques des Saturnales, du banquet et de l'énigme (*Praefatio*), de l'autre sur celle de l'écriture (*Aenig*. 1 à 3), ne permet pas d'ancrer les acrostiches-boustrophédon *TAVROD* et *CIRIVS* dans un propos qui soit explicitement en rapport avec Rome ou avec Romulus. Ce dernier n'est pas directement lié aux Saturnales, même si certaines sources en font l'instigateur de festivités apparentées, c'est-à-dire d'une part des *Larentinalia* du 23 décembre[16], qui correspondent donc au dernier jour des Saturnales une fois celles-ci étendues à une semaine complète, d'autre part des *Brumalia*, fêtes dont il est difficile d'établir la nature dans le monde latin tardif (et non mentionnées avant Tertullien, *Idol*. 10, 3), mais qui, dans le monde byzantin, s'étendront du 24 novembre au 25 décembre et auxquelles les Saturnales seront assimilées[17].

Une manière de conjuguer l'ouverture de l'œuvre avec une commémoration d'un passé romain serait toutefois de considérer les Saturnales dans une perspective historique et idéologique typiquement romaine, et cela par l'intermédiaire de la figure de Saturne elle-même. En effet, le dieu est traité par les écrivains latins depuis Virgile[18] et jusqu'à l'Antiquité tardive comme une figure nationale à qui l'on reconnaît une action civilisatrice en qualité de législateur, de fondateur de cité ou d'instigateur de l'agriculture. L'*Énéide* expose une version du mythe dans laquelle le dieu, fuyant Jupiter, vient

[15] Cf. I.A.3.a.

[16] Selon Macr. *Sat*. I, 10, 17, dont la source est l'historien Licinius Macer (I^er^ siècle avant notre ère).

[17] On ne trouve le récit de l'origine romuléenne des *Brumalia* que tardivement, chez le byzantin Jean Malalas (*Chron*. VII, pp. 178-180 Dindorf = pp. 137-138 Thurn = 27 F12 dans CORNELL 2013a) et ses successeurs ; voir BRIQUEL (2018), pp. 169-175. Malalas invoque Licinius Macer pour source, mais son usage général des historiens latins laisse transparaître qu'il ne les connaît souvent qu'indirectement. L'invocation de cette prétendue source résulte peut-être d'une confusion plus ancienne entre les *Brumalia* et les *Larentinalia* dont Macer explique aussi les origines (Macr. *Sat*. I, 10, 17) : voir BRIQUEL (2018), pp. 175-177 ; CORNELL (2013b), p. 427. L'assimilation des Saturnales aux *Brumalia* se constate chez Lyd. *Mens*. 143. Sur les approches respectives de Malalas et Lydus dans leur traitement des *Brumalia*, voir BERNARDI (2006).

[18] Voir WIFSTRAND SCHIEBE (1986) qui remet en cause les témoignages supposés pré-virgiliens de l'activité fondatrice de Saturne en Italie. La réécriture du mythe n'est évidemment pas sans implications politiques chez Virgile : voir par exemple *A.* VI, 791, sq.

s'installer dans le Latium ; il donne alors à la population locale, encore indocile, ses premières lois, sous lesquelles naît un âge d'or (VIII, 319-325). À proximité du bois que Romulus érigera en asile (VIII, 342-343), Janus et Saturne fondent leurs *arces* respectifs, *Ianicula* et *Saturnia* (VIII, 357-358 ; comparer Ps.-Aur. Vict. *Orig*. 3, 1). Virgile établit aussi Saturne comme le père de Picus et l'*auctor* de la lignée royale de Latinus (VII, 45-49)[19]. Après Virgile, le nom *Saturnia* est tantôt donné à l'Italie (Fest. p. 430 Lindsay ; Tert. *Apol*. 10 ; Just. *Epit*. XLIII, 1, 5), tantôt à Rome même (Ov. *Fast*. VI, 31 ; Tert. *Ad nat.* II, 12). Selon le récit rapporté par Macrobe (*Sat*. I, 7, 19-25), Janus offre l'hospitalité à Saturne en Italie et l'associe à son pouvoir après avoir appris de lui la technique de l'agriculture ; Janus donnera ultérieurement à sa terre le nom de *Saturnia* et instaurera les festivités des *Saturnalia*.

Saturne et son culte pouvaient donc véhiculer, encore à l'époque tardive, une imagerie toute romaine au sein de laquelle s'inscrivaient aussi Énée et Romulus : celle de la civilisation du Latium aboutissant à la fondation de Rome. Le fait que l'*Origo gentis Romanae* du Pseudo-Aurelius Victor (fin du IV^{e} siècle) dresse un récit allant de Saturne à Romulus témoigne de cette imagerie et en dessine une délimitation cohérente. Dans cette perspective, nous pouvons mieux justifier la présence des acrostiches-boustrophédon *TAVROD* et *CIRIVS* : les *Saturnalia* fournissent un contexte approprié à la commémoration de l'acte fondateur primitif de Saturne dont Romulus représente l'aboutissement.

Si nous l'acceptons comme valide, le récit sous-jacent aux acrostiches *TAVROD* et *CIRIVS* s'inscrirait, on l'a dit, dans un projet étiologique plus large. Il ne s'agirait donc pas de lire l'intégralité des *Aenigmata* dans une perspective de célébration nationale ou de glorification d'un passé romain. En ce sens, Pavlovskis avait perçu, dans la personnalisation des objets décrits au sein des énigmes, des attitudes « typiquement romaines » (attitudes toutefois aussi vagues que la fierté ou la confiance en l'ingénierie) et a plus largement vu en Symposius un Romain qui, conscient du déclin de l'Empire alors en période de troubles, tente de célébrer son monde à travers la représentation rassurante d'un microcosme civilisé dépeignant le quotidien d'une société humaine évoluée, à laquelle même la nature est soumise[20]. Notre interprétation de *TAVROD-CIRIVS* ne permet pas, en elle-même, de corroborer cette analyse.

Des différentes interprétations proposées pour *CIRIVS*, celle d'une translittération de κύριος renvoyant à Quirinus nous paraît aujourd'hui la plus cohérente non seulement par rapport à *TAVROD*, mais aussi à l'échelle du livre (car elle poursuit la démarche étiologique des autres *technopaignia*) et en regard des enjeux de la construction virgilienne du début de l'*Énéide*. Elle a

[19] Ov. *Met*. XIV, 320-321 ; August. *C. D.* XVIII, 15 ; généalogie légèrement différente chez Just. *Epit*. XLIII, 3-6) ; plus tardivement, Fulgence le Mythographe (*Mit*. I, p. 17, l. 13-14 Helm) présente toujours Saturne comme le premier à avoir régné sur l'Italie.
[20] Voir PAVLOVSKIS (1988), pp. 220-229

toutefois le défaut de reposer sur une étymologie vraisemblablement tardive et, semble-t-il, liée au monde grec. Plus généralement, cette interprétation n'annule pas nos incertitudes quant au caractère intentionnel de cet acrostiche-boustrophédon qui reste présenté ici en tant qu'hypothèse. Nous pensons avoir avancé tous les arguments en sa faveur et l'abandonnons désormais au jugement des critiques.

II.C. Objections !

II.C.1. *Technopaignia* et autres dissimulations littérales

II.C.1.a. *Validité et cohérence*

Nous avons justifié les différents *technopaignia* abordés – *Taurod*, *Cirius*, *Peilion (inesse), Pendunt* et *Tisias reitor* – par les traits communs qu'ils partagent. Le premier de ces traits est évidemment la présence, plus ou moins marquée, d'instructions métalinguistiques visant à dévoiler ces constructions au *lector*. Un autre est l'usage de ce que nous avons appelé des « clôtures littérales » redoublant l'initiale *N* au sein des vers directement contigus aux dissimulations : elles sont observables dans trois des cinq cas. Enfin, le dernier trait repose sur le propos des messages dissimulés qui nous semble unanimement étiologique et nous renvoie aux origines de différents sujets, à savoir l'écriture, Rome, la navigation, la monnaie et la rhétorique. C'est ce lien aux temps passés qui nous pousse à voir derrière *Tisias reitor* le légendaire fondateur de la rhétorique et non l'auteur des *Aenigmata* (comme on en avait d'abord émis l'hypothèse) et qui nous fait réinterpréter l'acrostiche-boustrophédon *Cirius* comme une allusion à Romulus. Cet enjeu étiologique est soutenu dans trois des cinq cas par un artifice formel, à savoir le recours à une graphie que nous avons jugée délibérément – bien que frauduleusement – archaïsante (*Taurod*, *Peilion*, *reitor*). Ces trois mêmes cas ont aussi en commun leur sens de lecture à rebours, dont l'une des fonctions pourrait être de pointer symboliquement vers l'arrière, c'est-à-dire vers le temps des commencements : *referre primordia* (14, 1), on l'a vu, c'est à la fois disposer les initiales en sens inverse et raconter les origines.

Faut-il dès lors se formaliser de l'absence d'un système absolument cohérent dans lequel toutes les instructions métalinguistiques seraient énoncées avec le même degré de précision, dans lequel tous les *technopaignia* étiologiques seraient ascendants et dans lequel toutes les constructions littérales seraient validées par la séquence d'initiales *NN* ? Doit-on, en ce sens, remettre en question l'inscription de *Pendunt* et de *Cirius* (qui sont disposés de haut en bas) au sein du projet étiologique précédemment défini, et interpréter ces messages d'une autre manière ? Doit-on – et c'est plus fondamental – nier la validité même de *Taurod* et de *Cirius*, qui ne sont pas suivis par les initiales *NN*, en tant que constructions délibérément dissimulées par l'auteur ?

Certes, chacune des cinq dissimulations n'a pas été défendue avec la même conviction. *Peilion (inesse)* et *Tisias reitor* sont, en ce sens, les deux *technopaignia* les plus faciles à justifier dans leurs contextes respectifs ; ils s'éclairent aussi mutuellement par leurs nombreux traits communs. Ces deux constructions ont, d'une certaine manière, modelé notre horizon d'attentes quant à la justification et à l'interprétation à donner aux autres dissimulations littérales. Or, s'il nous semble légitime d'en tirer

une orientation générale (celle d'un jeu métalinguistique et d'un propos étiologique sous-jacent), il est peut-être exagéré de former sur cette même base un système strict et définitif, surtout en ce qui concerne les points de détail formel. De manière plus globale, si l'on observe dans l'écriture de Symposius plusieurs principes récurrents (notamment le recours à une *catenatio* lexicale ou thématique reliant les énigmes), ceux-ci sont exploités avec suffisamment de souplesse pour permettre une certaine *uariatio* au sein du cadre rigoureusement délimité des cent tristiques du recueil. Nous pensons donc pouvoir maintenir nos interprétations de *Taurod* et de *Pendunt*, bien que ce dernier acrostiche, qui dépend d'une leçon isolée dans la tradition textuelle, reste plus hypothétique. En ce qui concerne *Cirius*, nous avons déjà exprimé nos incertitudes : la posture la plus prudente serait de le rejeter.

La découverte future d'autres dissimulations littérales au sein de l'œuvre (mais aussi chez d'autres auteurs) pourra toutefois nuancer nos analyses. Le simple fait de considérer les énigmes dans leur continuité, et non une à une, nous semble ouvrir de vastes perspectives en ce qui concerne la recherche de *technopaignia*. Nous nous sommes d'ailleurs bornés ici à certains types de constructions, à savoir l'acrostiche, le télestiche et l'acrostiche-boustrophédon ; sans être exhaustive, la recherche aurait pu s'étendre aux mésostiches, aux alignements diagonaux[1], aux acronymes[2], mais aussi aux variantes syllabiques de chacun de ces procédés ainsi qu'à leurs variantes impliquant une lecture sélective (par exemple : acrostiches disposés un vers sur deux[3]). Nous avons par ailleurs rejeté, parmi les simples acrostiches, plusieurs assemblages de lettres qui nous ont semblé hasardeux, soit en raison de leurs formes approximatives, soit parce qu'ils n'étaient pas assez pertinents dans leurs contextes respectifs. Faut-il par exemple chercher à justifier comme intentionnelle la séquence ascendante *MVTIVI* (« j'ai marmonné » ; mais aussi, par onomatopée, « j'ai produit le son *mu* ») lisible en *Aenig*. 63-64 ?

[1] En dehors des *Carmina* d'Optatien Porphyre, qui forment un cas particulier, peu de dissimulations par alignement diagonal de lettres ont été répertoriées dans les textes antiques. Démontrer le caractère intentionnel de ces procédés s'avère, du reste, parfois laborieux. HANSES (2014), pp. 611-612, en montre toutefois une occurrence indubitable chez Aratos (*Ph*. 783-787) : cf. II.C.1.b. Voir aussi LAURENT (2015b) ; CASTELLETTI (2014), pp. 50-56 avec V. Fl. II, 357-377.

[2] Sur l'acronyme antique, voir la discussion théorique de HENDRY (1994) accompagnant son identification d'un acronyme *MARS* chez Ennius (*Ann*. 156 Skutsch = 500 Vahlen).

[3] Le « skipped-line acrostic » le plus connu (à défaut d'être le plus évident) est la *sphragis* virgilienne ascendante et syllabique *MA-VE-PV* en *G*. I, 429-433 : voir SOMERVILLE (2010). Un cas plus simple, bien que formellement problématique, a récemment été repéré par STEINRÜCK (2018), pp. 299-301 : on lit l'acrostiche *MAONIDEN* (pour *Maeoniden*, « Méonide ») disposé dans les vers impairs de Prop. III, 1, 19-33, au sein d'un passage où le poète se compare à Homère. LAURENT (2019) repère l'acrostiche *LIPOS* disposé dans les vers pairs de Stat. *Silv*. V, 3, 30-39, doublé de l'acrostiche ascendant *AINOS* dans les vers impairs du même passage. Cette même méthode apparaît incontestablement au VIII^{e} siècle dans les *Aenigmata* de Boniface : le mot *CARITAS* est disposé deux fois en acrostiche dans le poème *De uirtutibus* 5 (éd. De Marco), à savoir de haut en bas dans les vers impairs, de bas en haut dans les vers pairs.

[63] SPONGIA
Ipsa grauis non sum, sed aquae mihi pondus inhaeret ;
Viscera tota tument patulis diffusa cauernis :
Intus lympha latet, sed non se sponte profundit.

[64] TRIDENS
Tres mihi sunt dentes, quos unus continet ordo ;
Vnus praeterea dens est et solus in imo.
Meque tenet numen, uentus timet, aequora curant[4].

On pourrait trouver des arguments pour le soutenir. L'acrostiche ne semble pas souligné par une instruction métalinguistique claire, mais on notera l'expression d'une *latitatio* en 63, 3 (*intus… latet*) ; de plus, l'évocation d'un alignement en 64, 1 (*unus continet ordo*) peut être observée parallèlement à l'instruction virgilienne *ordine respicies* (*G*. I, 425), aujourd'hui invoquée pour justifier l'acrostiche syllabique *MA-VE-PV* en *G*. I, 429-433[5], et au *capitum maestissimus ordo* qui soutient, chez Valerius Flaccus (IV, 183), l'acrostiche *LANIABOR* (IV, 177-184)[6]. Les interprétations possibles du message *MVTIVI*, observé en contexte, ne manqueraient pas : « j'ai produit le son *mu* » pourrait souligner les allitérations en *M* dans l'épigramme qui précède directement l'acrostiche (62, 2-3 : *et manet in mediis undis immobile robur ; / Terra tamen mittit quod terrae munera praestat*) ; mais aussi la description d'un personnage édenté en 64, 1. Sur un plan métapoétique, *mutiui* pourrait aussi faire allusion à l'acte de parole que Bergamin perçoit dans le dernier vers du poème 65 (*Sagitta*) par le biais d'une référence horatienne (65, 3 : *missaque discedens nullo mittente reuertor* ; comparer Hor. *Ars*. 390, *nescit uox missa reuerti*)[7] : on notera en ce sens que le verbe *mutire* a, par exemple, une certaine portée poétique dans la première satire de Perse[8], au sein d'un débat sur la légitimité d'écrire. De là à voir dans l'acrostiche *MVTIVI* la manifestation d'une « poétique du silence » qui semble se développer dans l'Antiquité tardive[9], il n'y a qu'un pas : cette poétique serait anticipée dès la préface des *Aenigmata* qui, comme nous l'avons vu, oppose le silence de Symposius à la loquacité générale des convives.

[4] « ÉPONGE. Moi-même je ne suis pas lourde, mais le poids de l'eau s'attache à moi ; mes entrailles toutes entières se gonflent, élargies en de larges cavités : à l'intérieur se cache le liquide, mais il n'en reflue pas spontanément.
TRIDENT. J'ai trois dents contenues sur une même rangée ; j'en ai en outre une autre, unique, à mon extrémité. Un dieu me tient, le vent me craint, les mers me respectent ».
[5] Voir SOMERVILLE (2010), p. 204.
[6] Voir CASTELLETTI (2014), pp. 56-58.
[7] L'hémistiche horatien évoque l'irrévocabilité d'un écrit publié. Sur ce parallèle verbal déjà observé par OHL (1928), p. 97, voir BERGAMIN (2005), pp. 163-164, qui perçoit surtout dans la *Sagitta* de Symposius une allusion aux *sagittae* de la parole de Dieu : comparer Euch. *Form*. I, p. 8 Wotke : *sagittae : praecepta diuina uel apostoli*.
[8] Pers. I, 119 : *Men muttire nefas ? nec clam, nec cum scrobe, nusquam ?* Sur ce vers dans la discussion littéraire de Perse, voir HOOLEY (1997), pp. 61-62 ; KISSEL (1990), pp. 265-266.
[9] Voir HERNÁNDEZ LOBATO (2017), citant Sidoine Apollinaire, Fulgence, Rutilius Namatianus, Ausone et l'auteur anonyme du *Peruigilium Veneris*. L'enjeu de la poétique du silence est défini comme suit (p. 278) : « is it possible really to say anything? If not, wouldn't it be better to remain silent? Is there any reason to continue speaking and writing at the edge of Antiquity? The problem is no longer whether to say this or that (the *what*) or whether to

Faut-il aussi porter attention au double acrostiche *DAMN* (pour *damnatio*, *damnandum*, *damnum* ?), lisible à l'endroit puis à l'envers, dans la séquence qui va d'*Aenig*. 79, 3 à 81, 3 ?

[79] SCOPA
Mundi magna parens, laqueo conexa tenaci,
iuncta solo plano, manibus compressa duabus,
↓ **D**ucor ubique sequens et me quoque cuncta sequuntur.

[80] TINTINNABVLVM
Aere rigens curuo patulum componor in orbem.
Mobilis est intus linguae crepitantis imago.
Non resono positus, motus quam saepe resulto.

[81] LAGENA
Mater erat Tellus, genitor est ipse Prometheus ;
Auriculaeque regunt redimitae uentre cauato.
↑ **D**um cecidi, subito mater mea me laniauit[10].

L'abréviation du message est certes problématique, mais le propos de l'acrostiche pourrait répondre à plusieurs éléments de la séquence : il faut en effet « condamner » le solécisme de *Scopa*, c'est-à-dire le rejeter sur le plan grammatical[11] ; condamner aussi l'obscénité sous-jacente qui, selon nous, se cache dans le poème 79, qu'on se réfère en cela aux valeurs de *pudor* païennes ou chrétiennes[12] ; enfin, condamner l'allusion trinitaire de l'énigme suivante (82), *Conditum*, parfois perçue comme parodique ou sacrilège[13]. La présence de l'acrostiche n'est pas soutenue par une instruction métalinguistique précise, mais son contexte immédiat pourrait suggérer la répartition d'un seul et unique mot dans trois énigmes : dans l'épigramme suivante (82), *Conditum* (« vin aromatisé » mais aussi « chose cachée »), on lit ainsi *tres olim fuimus qui nomine iungimur uno ; / ex tribus est unus, et tres miscentur in uno*. Les trois énigmes seraient donc liées les unes aux autres « par un seul nom », c'est-à-dire par le mot disposé dans leurs initiales respectives.

Nous touchons ici aux limites de l'exercice. Nous pensons avoir démontré la présence, chez Symposius, d'un certain type de dissimulation ; à partir de là, chaque nouvelle hypothèse doit être examinée avec rigueur et prudence. En ce qui concerne les acrostiches *MVTIVI* et *DAMN*, aucun des arguments

say it in this way or another (the *how*); it is the very act of saying that becomes intrinsically problematic, regardless of its content and its form ».

[10] « BALAI. Grande origine de l'ordre terrestre, solidement nouée, unie à un sol tout en platitude, fermement prise en mains, partout menée, je suis, et tout vient à ma suite.
GRELOT. Rigide, fait de bronze recourbé, je suis constitué d'une sphère ouverte. On trouve à l'intérieur une sorte de langue mobile qui carillonne. Je ne résonne pas quand je suis posé ; une fois agité, je retentis.
CRUCHE. J'eus la Terre pour mère et Prométhée lui-même pour père ; mes oreilles me dirigent, ornées d'un ventre creux. Quand je suis tombée, ma mère m'a soudain mise en pièces ».

[11] Sur ce sens de *damnare*, voir Sen. *Ep*. 120, 4 : *hoc uerbum* [sc. *apologian*] *cum latini grammatici ciuitate donauerint, ego damnandum non puto, puto in ciuitatem suam redigendum*.

[12] Voir par exemple August. *C. D.* XIV, 23 : *damnabilem obscenitatem*.

[13] Cf. I.C.3.

évoqués ne nous a paru réellement déterminant. Nous les laissons donc en suspens, bien qu'ils soient appelés à être réévalués à l'avenir. Similairement, l'apparente vacuité du catalogue d'acrostiches latins accidentels établi il y a plus d'un siècle par Hilberg a pu faire sourire, et son auteur lui-même était animé dans cette entreprise par une intention ironique[14] ; toutefois, plusieurs des cas alors répertoriés comme hasardeux ont ultérieurement été défendus comme intentionnels[15]. Quoi qu'il en soit, les acrostiches *MVTIVI* et *DAMN* ne nous semblent en aucun cas liés à un propos étiologique : les accepter, ou en découvrir d'autres, impliquerait de réévaluer la cohérence thématique des *technopaignia* de Symposius. Nous devrions alors repenser nos interprétations, et pourrions par exemple envisager que *Tisias reitor* ne soit pas une allusion au légendaire fondateur de la rhétorique, mais bien une signature de l'auteur des *Aenigmata*.

II.C.1.b. *Visibilité et réel enjeu ludique*

Nous avons défendu la présence, au sein du recueil, d'un jeu dans lequel certaines séquences textuelles, interprétées de manière métalinguistique, devenaient des instructions ou des indices visant à dévoiler au lectorat des dissimulations littérales. Comme nous l'avons vu avec l'énigme *Monumentum*, un tel principe peut être perçu comme un équivalent ludique du système de signalisation des acrostiches – alors explicite – qui existe dans l'épigraphie funéraire. Ce jeu, on l'a dit, n'est pas une innovation littéraire de Symposius : on l'associe généralement à une tradition héritée d'Aratos dans laquelle s'inscrit, notamment, Virgile. Toutefois ses mécanismes, qui sollicitent la capacité du *lector* à interroger la polysémie du texte et à dissocier le signifié d'un poème des éléments formels qui le composent, semblent trouver une pleine légitimité en tant que ressort ludique au sein d'une œuvre dont on aimerait pouvoir cerner la réelle teneur énigmatique.

Une nouvelle hypothèse pourrait toutefois relativiser l'enjeu réellement ludique de ces mécanismes métalinguistiques. En effet, il a été supposé qu'à l'origine, les acrostiches et autres *technopaignia* littéraires antiques, ou au moins une partie d'entre eux, se démarquaient visuellement du reste du texte par l'emploi d'une encre colorée[16], voire d'un lettrage différent (par « à l'origine », on

[14] En établissant son catalogue, HILBERG (1899), p. 270, réagissait à l'étude de SIMON (1899) sur les acrostiches dans la poésie augustéenne : « ich könnte sonst in den Verdacht gerathen, ein Geistesverwandter des wunderlichen Johann Alphons Simon in Köln zu sein, dessen kürzlich erschienenes Buch (...) — um es kurz zu sagen — zwar kein philologisches, aber ein eminent pathologisches Interesse gewährt ».

[15] Ainsi LAURENT (2018) et ADKIN (2016) réévaluent le caractère accidentel de l'acrostiche virgilien *CACATA* (*Ecl.* IV, 47-52) ; KERSTEN (2017) reconsidère l'acrostiche *ERAS* (Luc. VIII, 245-248) ; GIUSTI (2015) argumente contre Hilberg en faveur de l'acrostiche *TEPET* (Luc. I, 218-222) ; CASTELLETTI (2014) réhabilite plusieurs acrostiches de Valerius Flaccus considérés comme accidentels par Hilberg ; FOWLER (1983) défend le caractère intentionnel de l'acrostiche *MARS* (Verg. *A.* VII, 601-604).

[16] Récemment, l'idée a été particulièrement développée par Maxime Laurent, à la suite de Cristiano Castelletti : voir LAURENT (2019) ; (2018) ; (2016) ; (2015) et (2015b). HANSES (2014) montre de manière convaincante que l'acrostiche λεπτὴ d'Aratos était conçu pour la rubrication : *infra*.

comprendra au sein du projet initial d'un auteur et dans les premiers stades de la diffusion de son œuvre, jusqu'à ce qu'au gré des copies, pour des raisons matérielles, rédactionnelles ou éditoriales, on perde toute trace de cette mise en forme). Dans ce cas, les constructions littérales ne seraient plus des « dissimulations », mais des agencements voulus visibles par l'auteur et rendus d'emblée discernables pour le *lector*. Ce dernier n'aurait alors pas à les « découvrir » en suivant les « indices » textuels : ce que nous percevons comme des « instructions de lecture » ou des « signaux » seraient tout au plus des méta-commentaires se référant aux messages ainsi colorés, apportant éventuellement des précisions quant à leur signification, à leurs spécificités ou à leur sens de lecture. Ainsi, en 14, 1, la séquence *tibi referam… primordia* aurait toujours la fonction d'indiquer la direction ascendante de l'acrostiche *Peilion* et de préciser la nature étiologique de son propos, mais pas de révéler sa présence. Le problème est en partie méthodologique, comme l'explique Laurent :

> « Les chercheurs d'acrostiches se réjouissent généralement de la présence de tels mots à proximité de leurs trouvailles. Ils prétendent souvent qu'il s'agissait, pour les lecteurs antiques, d'*indicateurs* ou de *signposts*. Mais je crains que l'hypothèse ne résiste guère à une contre-épreuve simple : s'il est vrai que, dans les *Phénomènes* d'Aratos, le fameux acrostiche ΛΕΠΤΗ (*Phaen*. : ↓ 783-787) est précédé de peu par l'impératif σκέπτεο (*Phaen*. : 778), l'inverse ne semble pas se vérifier : toutes les invitations à regarder les astres ne sont pas accompagnées d'un acrostiche aux environs. Comment le lecteur antique pouvait-il savoir quel σκέπτεο – quel τέκμωρ, quel σημαίνειν, *etc*. – avait valeur d'indicateur ? Ces indicateurs ont-ils à leur tour besoin d'être indiqués ? Pour ma part, je ne vois pas de raison de penser que les jeux graphiques d'époque hellénistique aient été signalés autrement que dans les éditions de Hrabanus Maurus ou d'Optatianus Porphirius : par de la couleur, voire des dessins. Dans une telle pratique, les mots autoréférentiels n'indiquent pas, mais donnent sens ; ils valaient non des doigts pointant vers la lune (…), mais comme des commentaires, expliquant quelle valeur référentielle donner à cette ligne de caractère, à son sens de lecture (…), à son caractère continu ou brisé (…), ou à la couleur de l'encre employée[17] ».

Notre appréhension générale des *technopaignia* antiques a été en grande partie modelée par la manière dont ceux-ci sont parvenus à notre connaissance. En effet, la plupart d'entre eux n'ont pas été rubriqués dans les *codices* médiévaux – à titre d'exemple, même les anciens et luxueux *codices* illustrés que sont le *Vergilius Vaticanus* et le *Vergilius Romanus* (V^e^ siècle) ne rendent pas visibles les acrostiches virgiliens – et ont donc été (re)découverts au moyen d'une recherche, hasardeuse ou méthodique, qui s'est d'ailleurs amplifiée au cours des vingt dernières années. On aura donc généralement tendance à interpréter les acrostiches (et procédés apparentés) comme des messages cachés au lectorat. Ce caractère supposément latent induit une perception de l'acte antique de lecture dans laquelle un acrostiche ou passait inaperçu, ou n'était découvert que postérieurement au reste du texte. Dès lors, on comprendra l'acrostiche comme un complément au poème : tantôt ce complément a valeur de glose[18] et implique un approfondissement ou une réinterprétation du texte horizontal,

[17] LAURENT (2018), [p. 5].
[18] Sur l'acrostiche comme glose du poème, voir ADKIN (2021), pp. 128-130.

tantôt il est facultatif et développe un point annexe au discours principal (une signature, par exemple). Dans tous les cas, on ignore la possibilité que l'acrostiche ait été conçu comme partie intégrante du parcours initial de lecture et qu'il influence ainsi la réception du texte dès sa première visualisation.

Or nous avons peu d'informations sur la manière dont les anciens appréhendaient visuellement ces alignements littéraux. Parmi les rares témoignages antiques conservés sur la pratique de l'acrostiche et sur sa réception[19], deux laissent certes transparaître la nécessité d'une recherche visuelle active de la part du lectorat ; mais l'un et l'autre représentent, en fait, des cas particuliers dont il serait précipité de déduire une norme. Le premier est une anecdote transmise par Diogène Laërce (V, 6, 92-93) à propos d'une signature secrète[20] dans la tragédie *Parthénopée* (début du III^e^ siècle avant notre ère[21]) :

> ἔτι καὶ Διονύσιος ὁ Μεταθέμενος (ἢ Σπίνθαρος, ὡς ἔνιοι) γράψας τὸν Παρθενοπαῖον ἐπέγραψε Σοφοκλέους. ὁ δὲ πιστεύσας εἴς τι τῶν ἰδίων συγγραμμάτων ἐχρῆτο μαρτυρίοις ὡς Σοφοκλέους. [93] αἰσθόμενος δ' ὁ Διονύσιος ἐμήνυσεν αὐτῷ τὸ γεγονός· τοῦ δ' ἀρνουμένου καὶ ἀπιστοῦντος ἐπέστειλεν ἰδεῖν τὴν παραστιχίδα· καὶ εἶχε Πάγκαλος. οὗτος δ' ἦν ἐρώμενος Διονυσίου· ὡς δ' ἔτι ἀπιστῶν ἔλεγε κατὰ τύχην ἐνδέχεσθαι οὕτως ἔχειν, πάλιν ἀντεπέστειλεν ὁ Διονύσιος ὅτι "καὶ ταῦτα εὑρήσεις·
> {A.} « γέρων πίθηκος οὐχ ἁλίσκεται πάγῃ· »
> {B.} « ἁλίσκεται μέν, μετὰ χρόνον δ' ἁλίσκεται. »
> καὶ πρὸς τούτοις· « Ἡρακλείδης γράμματα οὐκ ἐπίσταται οὐδ' ᾐσχύνθη. »

En outre, Denys le Transfuge (ou Spintharos, selon certains), ayant écrit son Parthénopée*, le signa du nom de Sophocle. L'autre* [i. e. Héraclide]*, y ayant cru, en prit à témoin des passages pour l'un de ces propres traités, dans l'idée que c'était du Sophocle. Quand Denys s'en aperçut, il lui révéla ce qui était arrivé ; mais comme Héraclide refusait de le croire, il lui écrivit de regarder l'acrostiche ; et il contenait « Pancalos » : c'était le bien-aimé de Denys. Mais comme, ne le croyant toujours pas, Héraclide disait qu'il était possible qu'il en fût ainsi par hasard, Denys lui écrivit à nouveau en réponse : « Tu trouveras aussi cela :*
A. On ne prend pas au piège un vieux singe.
B. Si, on le prend : ce n'est qu'une question de temps.
Et en outre : « Héraclide ne sait pas ses lettres, et n'en a pas honte »[22]*.*

L'anecdote contient probablement une certaine part de fiction[23], mais elle peut nous renseigner sur les pratiques textuelles de l'époque, ou du moins sur les pratiques textuelles que Diogène Laërce

[19] Celles-ci sont listées par COURTNEY (1990), pp. 3-4 : Cic. *De Diu*. II, 111-112 ; Dion. Hal. *AR*. IV, 62, 6 ; Gell. XIV, 6, 4 ; Suet. *De Gramm*. 6 ; Diog. Laert. V, 92-93 et VIII, 78.
[20] Voir LAURENT (2019), p. 2 : « d'acrostiches qu'il était seul à connaître, l'auteur marquait ses créations et prévenait que d'autres les réclament, ou qu'on les attribue à d'autres ».
[21] Sur la datation de cette pièce, voir ZOUGANELLI (2013), p. 8.
[22] Trad. GOULET-CAZÉ (1999).
[23] Nous ne savons pas si Diogène Laërce a lui-même eu accès au texte de la tragédie *Parthénopée*. Il y a peu de raisons de douter de la présence de l'acrostiche Πάγκαλος dans celle-ci, mais la manière dont sont présentés les deux autres acrostiches suscitent le doute quant à leur véracité, comme le subodore ZOUGANELLI (2013), p. 8 : « ces deux acrostiches supplémentaires : {A.} γέρων πίθηκος οὐχ ἁλίσκεται πάγῃ· {B.} ἁλίσκεται μέν, μετὰ χρόνον δ' ἁλίσκεται forment des trimètres iambiques et fonctionnent comme une attaque contre son ancien maître, parce qu'il n'était pas persuadé convaincu [sic] que Denys était bien l'auteur de *Parthénopée*. Au vu de leur contenu, on peut supposer qu'ils ne faisaient tout d'abord probablement pas partie de la tragédie, et que Denys

projetait sur cette époque. Le récit indique qu'Héraclide n'a pas vu les acrostiches ; ceux-ci ne lui ont été révélés que dans un deuxième temps par l'auteur. Il faut donc penser que ces alignements littéraux n'avaient pas été colorés dans la copie dont Héraclide disposait – et ne l'étaient probablement pas non plus dans les autres copies de l'œuvre. La réaction d'Héraclide, qui invoque le hasard en découvrant le message Πάγκαλος, peut difficilement être utilisée comme un argument dans notre débat : jugeait-il de la nature accidentelle de l'acrostiche comme le ferait un philologue d'aujourd'hui face à un texte non rubriqué, c'est-à-dire sur des bases mathématiques (probabilité statistique de l'apparition fortuite de l'assemblage de lettres), contextuelles (inadéquation thématique du message et du passage) et formelles ? Ou ce rejet était-il motivé par la non-conformité d'un acrostiche « invisible » face une norme éditoriale dans laquelle les acrostiches réels (c'est-à-dire intentionnels) auraient été colorés ? En fait, ne pas rubriquer les acrostiches dans le texte du *Parthénopée* nous semble une nécessité du projet profondément inhabituel et paradoxal de Denys : celui-ci cherche simultanément à faire passer sa tragédie pour un écrit de Sophocle et à assurer le respect de son statut d'auteur. Dans ce cas précis, il était probablement nécessaire que les acrostiches se fassent discrets : les rubriquer, en dévoilant immédiatement l'autorité de Denys, aurait anéanti d'emblée la possibilité d'une attribution à Sophocle. Ce projet particulièrement retors n'indique donc pas, dans l'absolu, que tous les acrostiches-signatures antiques aient été conçus comme de réelles dissimulations.

Le second témoignage est un passage des *Nuits attiques* (XIV, 6, 4) dont on déduit généralement une recherche active d'acrostiches par certains lecteurs d'Homère[24] : Aulu-Gelle nous apprend l'existence d'un livre dénombrant, parmi d'autres curiosités, « les noms qu'on y découvre en acrostiches » (*istic scriptum fuit (…) quorum ibi [apud Homerum] nominum παραστιχὶς reperiatur*). Certes, le verbe *reperire* peut laisser supposer une pratique de l'acrostiche basée sur la dissimulation, et l'intérêt du livre dont parle Aulu-Gelle peut sans doute avoir reposé sur la divulgation d'alignements littéraux dont la présence était généralement ignorée. Quoi qu'il en soit, étant donné le rôle de la tradition orale dans la composition de l'épopée, les acrostiches homériques – même si un lectorat postérieur a pu les considérer comme significatifs – ne résultent nullement d'un projet auctorial[25] : leur recherche même est, dans tous les cas, une démarche anachronique qui ne nous renseigne en rien sur la manière dont d'autres acrostiches, délibérés et plus tardifs, pouvaient ou non être signalés dans les manuscrits primitifs de leurs œuvres respectives. Du reste, cette recherche résulte d'une tendance plus générale

les a ajoutés après cette altercation. Cela dit, on peut aussi supposer que ces acrostiches n'ont en fait jamais été écrits par Denys, et qu'ils soient issus d'une anecdote ultérieure ».

[24] Voir par exemple HILTON (2013), p. 89.

[25] Le plus célèbre est l'acrostiche ΛΕΥΚΗ (*Il.* XXIV, 1-5), aujourd'hui considéré comme accidentel, mais repéré et imité dès l'époque hellénistique : voir KWAPISZ (2019), p. 376 ; KRONENBERG (2018) ; HILTON (2013) ; KORENJAK (2009).

à attribuer au texte d'Homère des significations cachées[26] ; celle-ci n'avait pas d'équivalent chez la plupart des auteurs antiques.

Les autres témoignages conservés, qui concernent ou des signatures d'auteurs, ou des acrostiches sibyllins, ne disent rien de leur visibilité : si aucune mise en couleur n'y est évoquée, on n'y décrit pas non plus les acrostiches comme des constructions cachées et secrètes.

La rubrication des *technopaignia*, en tant que partie intégrante du projet initial d'un auteur, n'est réellement démontrable qu'en de rares occasions, toutes tardives (il est difficile de définir dans quelle mesure celle des acrostiches épigraphiques, parfois attestée, ou les effets de lettrage qui leur sont propres[27], nous renseigne sur la pratique littéraire : nous ne nous y attarderons pas). Nous savons que les imposantes constructions littérales d'Optatien Porphyre (IV^e^ siècle de notre ère) étaient colorées dès l'origine : non seulement les scribes médiévaux y ont ultérieurement maintenu l'emploi d'une encre rouge, mais le texte lui-même fait explicitement référence à la couleur des lettres (*Carm*. 17, 12-13 : *ordine perscribtos minium reserare ualebit uersus* ; 19, 1 : *prodentur minio caelestia signa legenti* ; 21 : *hic uersus uario colore dispar*)[28]. Il en va de même pour un *carmen quadratum* de Venance Fortunat (*Carm*. V, 6a, 16 : *res est texta de minio*). Mais Porphyre et Fortunat représentent des cas particuliers, dans la mesure où leurs complexes *technopaignia* forment l'essence même de leurs projets littéraires respectifs dont la nature est profondément figurative : Optatien emploie d'ailleurs à plusieurs reprises l'image d'une Muse-peintre[29] et Fortunat annonce explicitement vouloir mêler peinture et poésie (V, 6a, 7 : *ut ordiretur una tela simul poesis et pictura*).

La rubrication des *technopaignia* est toutefois attestée indépendamment des projets figuratifs. Au VIII^e^ siècle, Tatwine dispose sur l'ensemble de ses *Aenigmata* le distique *SVB DENO QVATER HAEC DIVERSE ENIGMATA TORQVENS / STAMINE METRORVM EXSTRVCTOR CONSERTA RETEXIT* (« ces quarante énigmes tressées, le constructeur les a tissées en tournant diversement le fil des mètres »)[30] : une moitié en est lisible dans les initiales du premier vers de chaque énigme, considérées de haut en bas ; l'autre dans les lettres finales de ces mêmes premiers vers, prises à rebours. La *Conclusio* de l'œuvre explicite alors l'emploi de *minium* pour dévoiler cette construction compliquée qui, si elle n'avait pas été ainsi soulignée, serait probablement passée inaperçue :

> Versibus intextis uatem[31] nunc iure salutat,
> litterulas summa capitum hortans iungere primas,

[26] Voir HILTON (2013), p. 89, avec LAMBERTON & KEENEY (1992).
[27] Voir WOLFF, (2000), p. 107 ; LAURENT (2018), p. [1].
[28] Voir LEVITAN (1985), pp. 254-255 ; 265-266 ; POLARA (1973), *ad loc*.
[29] Voir MÄNNLEIN-ROBERT (2017), pp. 322-323 et n. 9, avec *Carm*. IV ; V, 7-8 ; 25-26.
[30] Voir DE MARCO & GLORIE (1968), pp. 167 sq.
[31] Sur l'identification et le rôle du *uates*, voir THORNBURY (2014), p. 31 ; VEYRARD-COSME (2013), p. 46.

uersibus extremas hisdem, ex minio coloratas ;
conuersus gradiens rursum perscandat ab imo.

Par des vers entrelacés, [le poète] salue maintenant son interprète comme il est dû ; il lui demande de relier toutes les premières lettres issues d'un premier vers puis, dans ces mêmes vers, les lettres finales, coloriées en rouge ; qu'une fois retourné, en revenant sur ses pas, il remonte depuis le fond !

Un autre exemple tardif de rubrication est celui du triplet acro-méso-télestiche *THRASAMVNDVS* / *CVNTA* (= *cuncta*) *INNOVAT* / *VOTA SERENANS*, dans le poème d'époque vandale *AL* 214 R = 205 ShB, transmis par le *Salmasianus* :

Tranquillo, nymfae, de**C**urrite fluminis ort**V**.
Hinc noua flagranti s**V**ccedite lumina Foeb**O**
Rupibus excelsis ubi **N**unc fastigia surgun**T**
Aequanturque polo to**T**is praecelsa lauacr**A**
Sedibus. Hic magnis ex**A**rdent marmora signi**S**,
Ardua sublimes praeu**I**ncunt culmina terma**E**,
Muneraque eximius ta**N**ti dat liminis aucto**R**
Vnica continuae prae**N**oscens praemia fama**E**.
Non hic flamma nocet. u**O**tum dinoscite carme**N**,
Discite uel quanto ui**V**at sub †gurgite† lymf**A**.
Vandalicum hic renou**A**t †claro† de semine nome**N**
Sub cuius titulo meri**T**is stat gratia facti**S**.

Bien que l'emploi de la couleur ne soit pas stipulé explicitement par le texte, on peut supposer que l'encrage rouge qui apparaît, même inexact, dans le *Salmasianus*[32] répond au projet initial de l'auteur du poème. On notera toutefois que la nature première de ce texte, qui célèbre les bains d'Alianae rénovés par Thrasamund, était sans doute épigraphique[33] ; dans ce cas précis, la rubrication livresque ne serait que la transposition directe d'une pratique épigraphique, non la manifestation d'une habitude littéraire.

Nous devons ici nous interroger sur la présence d'une corrélation entre rubrication et nécessité visuelle ou technique. En effet, comme vu plus haut, la mise en couleur nous semble impérative dans deux types de constructions. Le premier concerne les projets figuratifs, comme ceux d'Optatien Porphyre et de Venance Fortunat. Or, toutes proportions gardées, nous avons émis l'idée que le texte de Symposius intégrait ponctuellement une dimension mimétique : l'énigme 1 reflète stylistiquement le retournement du *graphium* ; l'épigramme 5 reproduit par l'entrelacement des mots le caractère noueux de la *catena* ; le poème 76 retranscrit littéralement la capacité d'un *silex* à dissimuler l'*ignis* ;

[32] Nous imprimons ici le texte de Shakleton Bailey. Cependant le manuscrit montre (f. 116) une rubrication inexacte du mésostiche : dans les deux premiers vers, la couleur est décalée d'une lettre sur la gauche et on lit alors *ESNTA* pour *CVNTA*. Au vers 10, une faute de copie (*uibat* pour *uiuat*) interfère également avec le texte du mésostiche (*INNOBAT* pour *INNOVAT*). Il est donc impossible que le scribe y ait lu un message pertinent ; on doit alors déduire que la rubrication n'était pas de son initiative, mais qu'il a reproduit ici, plus ou moins fidèlement, un principe déjà présent dans l'antigraphe.
[33] Voir COURTNEY (1980), p. 40.

en 93, la *productio* d'une syllabe transpose sur le plan métrique la *podagra* d'un pied physique ; enfin, le téléstiche de 96-99 contribue à construire un *monumentum* funéraire vertical (*Aenig*. 100). Ce mimétisme textuel, lorsqu'il implique une dimension visuelle (*Aenig*. 76 et 96-100), pourrait alors être qualifié de figuratif : est-il envisageable que Symposius ait voulu visibiliser ces constructions ?

Le deuxième type concerné est celui des *technopaignia* non figuratifs, mais dont l'agencement est suffisamment compliqué ou discontinu pour passer a priori inaperçu dans un texte monochrome (Tatwine en donne un bon exemple, mais le mésostiche d'*AL* 214 R, vu plus haut, nous semble déjà faire partie de cette catégorie). D'ailleurs, une objection souvent émise lors de la découverte d'un *technopaignion* complexe est celle de sa visibilité : on aura tendance à juger accidentel un assemblage de lettres, aussi pertinent soit-il, s'il requiert de la part du lectorat une trop grande gymnastique oculaire. Supposer un usage plus systématique de la mise en couleur annule cette objection – en ouvrant simultanément la porte à des hypothèses plus permissives, voire fantaisistes. Chez Symposius, la complexité visuelle des *technopaignia* est inégale. On peut certes supposer que la visualisation de l'acrostiche-boustrophédon *TAVROD* nécessite une mise en évidence graphique[34]. Cependant la rubrication nous paraît moins impérative pour les *technopaignia* plus simples et relativement normés, comme les acrostiches : ceux-ci, même dans un texte monochrome, demeurent visuellement accessibles, moyennant un peu d'attention de la part du lectorat. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils ne pouvaient pas être colorés. Dans ce cas, l'emploi d'une encre spéciale aurait eu deux principales fonctions : d'une part, rendre immédiats et immanquables des alignements qui, dans l'absolu, étaient déjà techniquement accessibles ; de l'autre, attester que ceux-ci n'étaient pas accidentels. La rubrication n'aurait alors pas répondu à la nécessité graphique de les visibiliser, mais plutôt à une volonté de le faire, notamment pour assurer la simultanéité des lectures horizontale et verticale – ou, plus simplement, pour répondre à une norme déjà établie.

En effet, la pratique pourrait avoir existé bien avant Optatien Porphyre. En l'absence à la fois de témoignages matériels et de références explicites à la couleur des lettres dans un texte, la rubrication d'un *technopaignion* – figuratif ou non, simple ou complexe – est parfois déduite ou supposée à partir d'indices plus allusifs, de nature métatextuelle et autoréférentielle. Hanses a ainsi proposé – avec raison, à notre avis – que chez Aratos (*Ph*. 784), l'évocation d'une lune à la fois « fine et très rouge » (λεπτὴ δὲ καὶ εὖ μάλ' ἐρευθὴς) faisait allusion à la rubrication de l'image dessinée littéralement par l'acrostiche-gamma λεπτὴ (vv. 783-787), dont la forme suggère en effet un croissant de lune : « the passage's punctilious arrangement would then have created a tongue-in-cheek visual illustration of a

[34] La question de la visibilité d'un acrostiche-boustrophédon est anticipée par CASTELLETTI (2015), p. 231, n. 76, qui annonçait vouloir y répondre dans un article futur.

moon that is both the right colour and – literally – defined by the word 'faint'[35] ». Hanses relève aussi qu'Aratos, lorsqu'il précise que la lune est « inscrit[e] avec un éclat différent » (v. 779 : ἄλλῃ μιν ἐπιγράφει ἕσπερος αἴγλῃ), pouvait faire référence à l'encre distincte employée pour l'inscription de cette lune littérale. Le vers σκέπτεο δὲ πρῶτον κεράων ἑκάτερθε σελήνην (778 : « regarde d'abord la lune, à ses cornes de chaque côté »), généralement considéré comme un signal annonçant l'acrostiche, aurait alors des implications visuelles plus profondes encore : Aratos donnerait littéralement à voir à son lecteur l'objet rouge dont il parle. Parallèlement, la possibilité que la séquence *Ph*. 783-787 ait été conçue pour la rubrication est fortement appuyée par la découverte plus récente d'un autre λεπτὴ, disposé dans le passage de manière diagonale :

Λ ε π τ ὴ μὲν καθαρή τε περὶ τρίτον ἦμαρ ἐοῦσα
εὔδιός κ΄ **ε**ἴη, λεπτὴ δὲ καὶ εὖ μάλ΄ ἐρευθὴς
πνευματίη· **π**αχίων δὲ καὶ ἀμβλείῃσι κεραίαις 785
τέτρατον ἐκ **τ**ριτάτοιο φόως ἀμενηνὸν ἔχουσα
ἤ νότῳ ἄμβλυνται **ἤ** ὕδατος ἐγγὺς ἐόντος[36].

Le caractère intentionnel de cet alignement nous paraît ici indéniable, en raison de la cohérence non seulement du propos, mais aussi de la forme : les lettres transversales impliquées sont toutes des initiales[37]. Or, sur le plan visuel, cette construction diagonale s'avérerait très difficile à discerner dans un texte monochrome : on remarquera d'ailleurs (sans que cela ne nous renseigne sur les habitudes de lecture des anciens) que si le λεπτὴ disposé verticalement a été (re)découvert en 1960[38], ce n'est qu'en 2014 que son équivalent transversal a été repéré. Il serait donc tout à fait possible – et presque nécessaire – qu'Aratos ait conçu la séquence entière dans une perspective de rubrication. L'alignement diagonal complèterait ainsi l'image du croissant lunaire ; Hanses propose d'y voir les gouttes de pluie ou les rafales de vent qu'annonce la lune rouge (785 : πνευματίη, « venteuse » ; 787 : ἢ νότῳ ἄμβλυνται ἢ ὕδατος ἐγγὺς ἐόντος, « c'est le Notos qui la rend floue, ou l'approche de la pluie »).

De tels commentaires métatextuels faisant référence à la couleur d'un alignement littéral ont été perçus dans différentes œuvres. Certes, avant toute déduction, il faudrait idéalement réévaluer le caractère intentionnel de chacun des *technopaignia* cités ; cela représenterait toutefois un travail à part entière et nous nous contenterons de renvoyer, avec la prudence requise, aux argumentaires de leurs découvreurs respectifs. On a notamment relevé les cas suivants :

[35] HANSES (2014), pp. 612-613.
[36] Suivant HANSES (2014), p. 612, n. 12, nous avons accentué l'espacement de certaines lettres pour rendre la diagonale plus visible : « this enhances the visual effect, but does not create it. Perhaps such adjustments would have been less conspicuous (or all-out unnecessary) in a third-century B.C.E. manuscript: even with all word division and punctuation removed, our λεπτή remains visible ».
[37] Voir à nouveau HANSES (2014) pour la démonstration complète.
[38] Voir JACQUES (1960).

- chez Apollonios de Rhodes, Laurent repère et commente plusieurs *technopaignia*, souvent complexes et parfois figuratifs : « comme ces jeux coïncident avec la mention d'objets brillants (Hylas rougeoyant sous la lune, les astres menaçants dans le ciel, mais aussi la rosée qui scintillent sur les chemins et les champs), la même logique voudrait que l'éclat se soit aussi retrouvé sur le papyrus. Et que l'autoréférence ait servi moins de signal ou d'avertissement (…) que d'explication de ce que signifiait des lettres écrites en rouge – ou en or[39] » ;
- chez Virgile, Habinek a supposé, dans l'emploi des mots *ruborem* et *rubet* en *G*. I, 430-431, un renvoi à la rubrication originelle de l'acrostiche-signature (syllabique) *MA-VE-PV* (*G*. I, 429-433)[40] ;
- selon Laurent, l'acrostiche *CACATA* (Verg. *Ecl*. IV, 47-52) était peut-être encré d'un jaune tout scatologique ; le terme *lutum* (v. 47 : *croceo mutabit uellera luto*) pourrait y faire référence[41] ;
- chez Ovide, Damschen propose de voir dans la séquence *nec uos* / *excipite arcana uerba notata manu* (*AA* II, 594-595) une référence à un système de rubrication des acrostiches[42] ;
- la rubrication (certes antithétique) de l'acrostiche *CANES*, « tu es blanc » (Ov. *Met*. XV, 194-198), au sein d'un passage d'inspiration aratéenne[43], pourrait avoir été soulignée par le terme *rubet* qui apparaît deux fois au vers 193 ; à notre connaissance, ce fait n'a pas encore été observé ;
- chez Lucain, Laurent envisage la rubrication d'un acrostiche-gamma anagrammatique (*aspida*/*apdis*) en IX, 701-705 : « le fait que l'aspic lucanien soit né du sang gouttant de la tête de Méduse (IX, 696-699) pourrait se référer à l'éventuel emploi d'encre rouge mettant l'intexte [i. e. l'acrostiche] en évidence[44] ».
- Chez Stace, le mot *inrubuit* de *Silu*. V, 3, 32 pourrait renvoyer à la rubrication de l'acrostiche *LIPOS* disposé sur les vers pairs de la séquence 30-38[45].

Toutes ces indications n'ont pas le même degré de précision et ne sont, dès lors, pas également convaincantes en tant qu'énoncés autoréférentiels : chez Aratos, l'évocation d'une lune « fine et très rouge » et qui « s'inscrit dans un éclat différent » est en parfaite adéquation avec la rubrication de la lune littérale dont les côtés horizontal et vertical épellent λεπτὴ ; à l'inverse, il est plus difficile de prouver que des termes isolés comme *rubor* ou *rubere* puissent traduire une référence délibérée à un alignement de lettres colorées. On peut certes penser que la méthode a pu se faire plus ou moins allusive et minimaliste selon les auteurs, voire les époques ; mais un certain nombre de ces supposées indications pourraient aussi ne pas en avoir été. Quoi qu'il en soit, il faut se demander si la recherche de tels signes est concluante chez Symposius. On trouve dans les *Aenigmata* diverses expressions évoquant la couleur :

- 2, 2, *nigro perfusa colore* ;
- 8, 1, *non sum nigra colore* ;
- 21, 1 *atris obscura tenebris* ;
- 27, 2, *atraque sum semper* (M) ou *nomen habens atrum* (c β g h w_b H^1 R^2) ;

[39] LAURENT (2015), p. [19] ; voir aussi (2015b), p. [16].
[40] Voir HABINEK (2009), p. 131.
[41] Voir LAURENT (2018).
[42] Voir DAMSCHEN (2004), p. 97, n. 28.
[43] Sur cet acrostiche et son rapport à l'acrostiche λεπτὴ d'Aratos, voir KRONENBERG (2018b), pp. 7-8 ; DAMSCHEN (2004), pp. 104-106
[44] LAURENT (2016), p. [2].
[45] Voir LAURENT (2019), p. 6.

- 36, 2, *uirides exspecto saginas* ;
- 45, 1 *purpura sum terrae, pulchro perfusa rubore* ;
- 46, 3 *nec mihi germen habet noxam nec culpa ruborem* ;
- 50, 1 *uiridi de gramine terrae* ;
- 58, 1-2 *sed sum uersicolor, albus quandoque futurus ; / malo malere niger* ;
- 88, 1-2 *rubida (…) / luminibus falsis auri mentita colorem*.

La seule de ces expressions qui soit éventuellement pertinente par rapport aux *technopaignia* étudiés (compte tenu de leur propos mais aussi de leur situation au sein du recueil) serait la dernière d'entre elles, tirée de l'énigme *Strigilis aenea*. En effet, elle précède l'acrostiche *PENDVNT* (*Aenig*. 89, 1 à 91, 1) qui, comme nous l'avons défendu, renvoie à la pesée d'une monnaie de bronze. Tout en décrivant la couleur du strigile, Symposius fait-il aussi allusion à la teinte de sa séquence verticale, marquée d'une encre « rougeaude, fraudant la couleur de l'or par des reflets fallacieux » ? L'acrostiche, en imitant graphiquement le bronze, deviendrait alors en partie figuratif. Une telle reconstruction ne peut toutefois être qu'hypothétique : à nouveau, nous ne sommes pas ici en présence d'une indication aussi précise que ne l'est la « lune fine et très rouge » d'Aratos. Étendre, en suivant certaines des analyses de Laurent (*supra*), ce catalogue aux mentions d'objets lumineux, éclatants, ou connotant indirectement une couleur ne nous semble malheureusement pas beaucoup plus utile :

- 8, 3, *nec mihi dant stellae lucem nec Cynthia lumen* ;
- 21, 2, *nec sol mihi cernitur ullus* ; 29, 2, *lucis origo* ;
- 33, 2, *sanguineas praedas* ;
- 67, 2, *lumen habens intus, diuini sideris instar* ;
- 68, 1, *nec luminis arceo uisus* ;
- 69, 2, *fulgor inest intus radianti luce coruscus* ;
- 95, 1, *lucifluum caelum* (S g h w^b) ou *lucificum* (d e H P Ang α M O R c K β w_a) ou encore *luciferum* (A I V M2 w_a^2)

L'étude de la tradition manuscrite des *Aenigmata* ne nous renseigne pas davantage. Plusieurs témoins intègrent des éléments de rubrication des initiales, mais ceux-ci ne visent jamais à souligner les acrostiches : par exemple, les scribes de A et de β ont systématiquement coloré la première lettre de chaque tristique, dans la continuité de pratiques observables sur l'intégralité de ces deux *codices* (le témoin A colore usuellement la première lettre de chaque distique, β celle de chaque poème). Autre exemple : dans le manuscrit h, une initiale sur neuf est colorée en vert, tandis que les autres le sont en rouge. Cette mise en couleur ne dévoile aucun message intelligible. Nous n'avons pas pu observer chacun des *codices*, mais nous prenons à témoin l'ensemble de la tradition critique des *Aenigmata* : ainsi, la description des manuscrits par Bergamin[46] ne rend compte d'aucun acrostiche rubriqué. Nous supposons aussi que l'usage de lettres colorées aurait depuis longtemps attiré l'attention sur les *technopaignia* de Symposius, qui sont pourtant restés invisibles aux yeux des philologues.

[46] Voir BERGAMIN (2005), pp. LXXIV-LXXXVII.

On pourra se demander dans quelle mesure la non-rubrication des *technopaignia* de Symposius dans le *Salmasianus* (A), qui pourtant conserve la rubrication de l'acro-méso-télestiche du poème *AL* 214 R (*supra*), représente une preuve que les acrostiches des *Aenigmata* étaient incolores dès l'origine. En fait, selon toute vraisemblance, plusieurs décennies séparent, au minimum, la composition des *Aenigmata* (fin du IV^e^ siècle – milieu du V^e^) de celle d'*AL* 214 R (règne de Thrasamund : 496-523). Le compilateur vandale qui produisit, peu avant 534, l'anthologie épigrammatique qui sera l'ancêtre du *Salmasianus* pouvait sans doute encore avoir accès au texte d'*AL* 214 R dans une disposition graphique proche de l'original, et peut-être même à son inscription sur pierre. À l'inverse, à cette époque, le texte des énigmes avait déjà été altéré sur un certain nombre de points[47] : il ne serait donc pas étonnant que les effets de mise en page originels (pagination, couleurs), quels qu'ils aient pu être, aient déjà été perdus.

À ce stade, aucun argument définitif ne nous permet d'affirmer ou d'infirmer que la mise en couleur des acrostiches a constitué une habitude des poètes antiques et que Symposius l'a adoptée. La pratique a d'ailleurs pu évoluer selon les époques, les auteurs et les circonstances matérielles : les exemples survolés couvrent en effet plusieurs siècles. De plus, l'existence d'une tradition n'implique pas qu'on ne puisse pas s'en émanciper si un projet particulier le nécessite. Dès lors, le positionnement de Symposius face à une pratique générale nous semble pouvoir être réduit à trois cas de figure :

a) l'hypothèse la plus facile à défendre, du moins sur la base des traces matérielles dont nous disposons, serait que les *technopaignia* littéraires antiques – sauf exceptions impliquant notamment les constructions figuratives ou les agencements trop complexes – n'étaient pas mis en évidence sur le plan graphique, et que Symposius s'était conformé à la pratique générale. C'est dans cette perspective que nous avons jusqu'à présent analysé les constructions littérales du recueil. Les acrostiches de Symposius auraient donc bien été des messages cachés dont la recherche représentait un jeu pour le *lector*, guidé dans cette quête par un système de signalisation de nature métalinguistique et autoréférentielle mis en place par l'auteur. Ce système ne serait alors pas une innovation du poète, mais trouverait un champ d'application particulièrement légitime dans une œuvre énigmatique.
b) à l'extrême inverse, on peut imaginer que la plupart des *technopaignia* antiques n'avaient rien de secret : faisant partie intégrante de leurs œuvres respectives et de l'expérience idéale de lecture que celles-ci impliquaient, ils avaient pour but d'être visibles et étaient, dans cette perspective, mis en évidence dès l'origine par l'emploi de couleurs ou d'effets de lettrage. Les acrostiches de Symposius n'auraient alors pas dérogé à la règle. Les éléments métalinguistiques et autoréférentiels que nous avons identifiés resteraient en partie valables, mais n'auraient alors pas pour but de dévoiler des constructions cachées ; ils se borneraient à préciser le fonctionnement de *technopaignia* déjà visibles et à en faciliter l'interprétation (sens de lecture, etc.). C'est donc sur la pleine compréhension des *technopaignia*, et non sur leur découverte visuelle, qu'aurait reposé la réflexion active du *lector*.
c) enfin, le dernier cas de figure présuppose aussi que la plupart des *technopaignia* étaient conçus dans une perspective de mise en évidence graphique. Toutefois certains projets particuliers, comme la supercherie auctoriale de Denys le Transfuge, pouvaient impliquer leur

[47] Cf. I.D.1.

dissimulation. L'entreprise ludique de Symposius aurait alors, justement, représenté un projet particulier : l'auteur aurait voulu élaborer un jeu dans lequel des énoncés proprement énigmatiques, sollicitant une capacité à dissocier le signifié et le signifiant, guideraient le *lector* vers des messages cachés. Ce jeu appliquerait donc à des acrostiches « secrets » un système d'autoréférence métatextuelle qui, dans l'absolu, pouvait déjà exister pour des acrostiches rubriqués.

Le survol que nous avons effectué ne nous permet pas de définir si la mise en évidence graphique des acrostiches représentait une norme livresque pendant l'Antiquité. Toutefois, en ce qui concerne Symposius, un élément textuel récurrent nous pousse à éliminer l'hypothèse b) et à défendre que l'auteur a bel et bien conçu ses *technopaignia* comme de réelles dissimulations.

Dans l'absolu, la référence au caractère visuel de constructions littérales (76, 1 : *semper inest intus, sed raro cernitur ignis* ; 94, 1 : *cernere iam fas est quod uix tibi credere fas est*) ne nous renseigne pas sur la question de leur mise en évidence graphique : cette référence pourrait en effet aussi bien renvoyer à des lettres noires et régulières qu'à des lettres colorées ou spécifiquement formatées. Or un autre élément, déjà entrevu, nous paraît décisif. En effet, Symposius cultive en plusieurs endroits de son livre un langage que nous pouvons lier à la *latitatio*. En deux occasions, ce langage se manifeste directement dans une séquence signalant un jeu littéral : 76, 2 : *intus enim latitat* ; 91, 1 : *fui primo… abscondita*. Mais il peut aussi se manifester plus librement à l'intérieur des vers sur lesquels s'étendent un acrostiche ou un télestiche : 14, 3 : *me nemo uidebat* ; 97, 1 : *de fraude latenti* ; 97, 3 ; 99, 3 : *me nemo uidet*. Cette présence explicite du latent, du caché et de l'invisible semble donc témoigner de jeux réellement dissimulés au *lector*. Certes, on pourra encore objecter que l'expression de la *latitatio* n'est a priori pas exclusive aux passages où Symposius a disposé un jeu de lettres : on la relève aussi en 21, 3 (*sic me quoque nemo uidebit*), 63, 3 (*intus… latet*), 72, 1 (*latitant in stipite*) et 82, *le*. (*Conditum*), près desquels nous n'avons pas – ou pas encore – trouvé de *technopaignia* (à moins de considérer en 63-64 l'acrostiche *MVTIVI* et en 79-81 l'acrostiche *DAMN*). Elle n'aurait donc pas systématiquement valeur d'indicateur. Cependant sa récurrence contribue à établir l'ensemble du recueil comme un terrain propice aux dissimulations : elle fait du livre un objet mystérieux où tout n'est pas (ou pas immédiatement) visible et maintient le *lector* dans un état d'interrogation et d'attention.

Nous pensons donc que le projet initial de Symposius impliquait bien la compréhension d'instructions métalinguistiques dévoilant au *lector* de réelles dissimulations littérales. La découverte dissociée du texte horizontal et des *technopaignia* répond donc à l'une des caractéristiques mêmes de l'énigme, à savoir son appréhension en deux temps, comme le définissait le grammairien Sacerdos au III^{e} siècle : *aenigma uel griphus est dictio obscura, quaestio uulgaris, allegoria difficilis antequam fuerit intellecta, postea ridicula*.

II.C.2. Un itinéraire de lecture ?

Pour des raisons narratives ou plus largement logiques, la lecture d'un ouvrage littéraire antique implique, en principe, un parcours linéaire d'un bout à l'autre de l'œuvre. Toutefois un livre d'épigrammes dans lequel chaque poème a sa propre unité semble, a priori, laisser davantage de liberté : Martial et certains de ses successeurs tardifs plaisantent d'ailleurs sur le sujet, en invitant le lectorat à passer outre les pièces qui l'ennuient ou le choquent, et à mettre un terme au livre quand il le souhaite[1]. Cette posture ironique ne doit pas nous tromper. En effet, la valeur d'une épigramme lue isolément doit être fortement relativisée : chez Martial, un poème est souvent composé en réponse à une ou plusieurs pièces qui le précèdent (immédiatement ou non) et ne peut alors être pleinement apprécié que par la prise en compte de celles-ci[2]. Un parcours continu et intégral des livres reste donc la lecture idéale.

Symposius ne tient pas de discours explicite sur cette question. A priori, chaque énigme représente une unité en soi et l'aspect « catalogue » de l'ouvrage pourrait sembler propice à une lecture plus ou moins libre, voire déstructurée. Toutefois, nous avons vu que certains principes d'écriture ont pour effet de favoriser une lecture linéaire du livre : ainsi la *catenatio* des poèmes assure systématiquement, par un ensemble de liens thématiques et/ou verbaux, la transition naturelle d'une énigme à celle qui la suit directement, comme l'indique l'autoréférentiel *uincior ipsa prius, sed uincio uincta uicissim* (*Aenig*. 5, 2). Nous avons aussi défendu que l'énigme *Funambulus* présentait le parcours de lecture comme une *semita* (95, 3), ce qui pourrait sous-entendre un cheminement continu. Mais surtout, nous avons démontré que l'appréhension linéaire du recueil était fondamentale en tant qu'élément d'un processus didactique qui permettra au *lector* de comprendre le second niveau d'une énigme. En effet, nous avons à plusieurs reprises relevé la présence d'un cheminement qui va progressivement du simple au complexe, ou de l'explicite à l'implicite :

- le tout premier usage de *soluere* (*Praef*. 10, au sens de « résoudre [une énigme] ») oriente l'interprétation du même verbe dans ses deux autres occurrences (5, 3 et 55, 3) ;
- un jeu littéral explicite, présenté une première fois en 36, 3 (*porcus*/*orcus*) puis en 74, 3 (*lapis*/*apis*), permet au *lector* d'intégrer un mécanisme qui sera réutilisé de manière implicite en 76, 3 (*lignis*/*ignis*) et en 94, 2 (*oculus*/*culus*) ;
- un jeu prosodique explicite en 84, 3 (*mālum*/*mălum*) se montre plus implicite en 93, 2 (*pĕdēs*/*pēdēs*), puis réapparaît de manière tout à fait latente en 94, 2 (*ĭnēst ŏcŭlūs*/*ĭnēstō cūlūs*) ;

[1] Mart. I, *praef*. 12 sq. ; VI, 65 ; X, 1 ; en particulier XIV, 1-2 avec LEARY (1996), pp. 57-58 ; LAUSBERG (1982), pp. 52 sq. Plus tardivement, voir par exemple l'anonyme *AL* 90 R (78 ShB), 3-4 ; Luxorius, *AL* 290 R (285 ShB), 7-10.
[2] Voir LÓPEZ-CAÑETE QUILES (2013), pp. 234-235 ; MALTBY (2008) ; MERLI (1998) ; GREWING (1997), pp. 30-31.

- le jeu d'anagramme *beta*/*tabernam* (42), soutenu par une indication métalinguistique, précède des anagrammes plus implicites et plus complexes : *silex*/*lexis* et *intus*/*nisut* (76) ; *luscus alium tenens*/*sulcus sine mentula* (94).

En d'autres cas, la lecture linéaire d'une séquence établit un contexte qui orientera l'interprétation d'une énigme :

- les thématiques de composition poétique, de notoriété et de mort développées dans les énigmes 19 à 21 permettent de lire l'épigramme 22 comme une réflexion du poète sur sa gloire littéraire ;
- la succession des *lemmata* au pluriel *Rotae* (77) puis *Scalae* (78) met en évidence la singularisation abusive du *lemma* suivant, *Scopa* (79), qui induit un second niveau d'interprétation de l'énigme.

Toutefois, il faut souligner que certains cas témoignent d'un processus inverse, en impliquant une compréhension rétrospective d'une énigme ou d'un jeu :

- le jeu implicite du décompte des vers du tristique (92) ne peut être envisagé qu'à partir du modèle explicite du décompte des mots dans chaque vers (96) ;
- la découverte du téléstiche *Tisias reitor* (96-99) est rétrospective, car l'instruction renvoyant aux *ultima* n'apparaît qu'en 100, 1 ; il en va de même pour celle de l'acrostiche *Pendunt* (89-91) qui n'est signalé qu'en 91, 1.

De même, la répartition de certaines constructions littérales semble aller du plus complexe au plus simple : l'acrostiche-boustrophédon dissimulé dans la première énigme nous semble en effet plus difficile à déceler que les simples acrostiches (15-17 ; 89-91) ou que le téléstiche (96-99).

La pleine compréhension des *Aenigmata* implique donc des retours en arrière ; lire l'ouvrage de manière rectiligne et ininterrompue aurait alors pour conséquence de faire manquer au *lector* un certain nombre de jeux. Or plusieurs arguments nous font penser que cela n'est pas le fait d'une incohérence de Symposius dans l'agencement de ses énigmes, mais bien d'un réel projet didactique poussant le *lector*, une fois instruit des mécanismes utiles, à relire l'œuvre et à réexaminer les jeux restés ignorés ou incompris lors de son premier parcours.

Le premier argument est d'ordre cognitif. En effet, parmi les différents mécanismes ludiques utilisés par Symposius, nous avons défendu la présence, relativement éparse sur l'ensemble de l'ouvrage, du principe de réflexion métalinguistique. Or la majeure partie du livre n'induit pas d'apprentissage inéluctable de ce type de jeu : nous avons certes établi qu'un certain nombre d'indices avaient pour but de guider le *lector* vers une dissociation du signifié et du signifiant, mais cela n'implique pas que ces indices soient forcément compris dès la première traversée de l'œuvre. Toutefois un fait doit être souligné : si le texte de Symposius encourage à plusieurs reprises la lecture métalinguistique, il ne la rend manifeste et obligatoire qu'en une unique occasion, à savoir sur la fin du recueil, dans l'énigme *Verba* (96) qui est la seule où le *lemma* nécessite de comprendre le fond du poème comme une

référence à sa forme. Par cela, l'auteur rend son lectorat définitivement conscient d'un principe ludique qui, habituellement latent, aurait pu jusque-là rester ignoré. La fonction réellement didactique de cette énigme nous semble d'ailleurs soulignée par le rôle de *magister monstrans* (96, 2) exercé par le poète : le maître s'adresse ici directement à son *lector* et l'instruit d'un principe qui lui ouvrira de nouvelles perspectives ludiques, pour peu que l'élève ait la curiosité de l'appliquer à d'autres énigmes – ce qui reste, en dernier lieu, de son ressort. Quoi qu'il en soit, le fait que Symposius ne dévoile qu'en fin d'ouvrage cet important mécanisme nous semble alors témoigner d'un projet dans lequel l'œuvre, pour être entièrement comprise, doit être lue jusqu'au bout, puis relue et redécouverte.

En ce sens, on notera que la fin de l'ouvrage se caractérise par une surcharge de jeux métalinguistiques (91, 1 ; 92-93-94 ; 96 ; 100, 1), mais aussi d'éléments inhabituels qui peuvent avoir valeur de signaux. Ces éléments sollicitent l'attention du *lectorat* ou titillent sa curiosité. Ainsi, la série des énigmes 92-93-94 se montre étrangement dissonante en regard du reste de l'ouvrage, à la fois par la forme de ses *lemmata* et par son contenu (personnages humains grotesques, logique difficile). Cette originalité, à la limite de la bizarrerie, doit-elle nous pousser à nous émanciper des *tituli* pour chercher d'autres solutions ? Il en va de même des deux adresses directes au *lector* annonçant des choses incroyables en 94, 1 et en 96, 1[3]. En somme, notre impression est que plus l'on s'approche de la fin du recueil, plus il est difficile de ne pas penser que le poète nous cache des choses – et qu'il cherche à nous les montrer. Cette impression acquise au terme de l'ouvrage nous poussera donc à relire en conséquence les énigmes antérieures.

Enfin, un jeu de Symposius nous dirige très concrètement vers une deuxième lecture de l'ensemble de l'œuvre. En effet, comme nous l'avons vu, la dernière énigme du livre (*Monumentum*, 100) renvoie le *lector*, de manière rétrospective, au téléstiche ascendant *Tisias reitor* (96-99). En suivant du regard le mouvement de ce message vertical, nous sommes alors guidés vers l'arrière du texte et ainsi encouragés à retourner au commencement du livre. Ce mouvement littéral du bas vers le haut sera parachevé par l'acrostiche-boustrophédon *Taurod*, lui aussi ascendant, dans le tout premier poème de l'ouvrage (*Graphium*) : les lettres marginales prescrivent ainsi un parcours de lecture qui relie, à rebours, la clôture et l'ouverture du livre. Par de telles « balises », l'auteur nous indique donc un itinéraire de lecture qui n'est alors plus, à proprement parler, celui d'une *Ringkomposition*, comme on l'a supposé[4], mais plutôt celui d'un aller-retour (de 1 à 100, puis de 100 à 1) au fil duquel notre compréhension des *Aenigmata* sera amenée à s'affiner.

[3] 94, 1 : *cernere iam fas est quod uix tibi credere fas est* ; 96, 1 : *nunc mihi iam credas fieri quod posse negatur*.
[4] Voir notamment LEARY (2014), p. 14 ; SEBO (2013), p. 190 ; BERGAMIN (2005), p. XXXIII ; PIZARRO SÁNCHEZ (1999), p. 243 ; cf. I.B.2.

Ce parcours impliquant une première lecture naïve, puis une complexification en fin de livre et un retour vers le sommet n'était-il pas annoncé depuis le début ? En effet, l'énigme *Graphium* (1), certes déjà riche en couches interprétatives, peut aussi être comprise en tant que programme de lecture :

> [1] GRAPHIVM
> De summo planus, sed non ego planus in imo.
> Versor utrimque manu diuerso et munere fungor :
> altera pars reuocat quidquid pars altera fecit.

Comme vu précédemment, Bergamin perçoit dans ce poème une image de l'énigme symposienne et de ses deux niveaux de signification. Cette interprétation repose sur la polysémie de *planus* (« plat », mais aussi « clair, évident ») : le premier vers renverrait alors métaphoriquement à « un testo chiaro in superficie (*de summo*), ma oscuro nel suo significato profondo (*in imo*)[5] ». Or cette épigramme nous semble une métaphore non de l'énigme symposienne, mais – plus concrètement – du livre de Symposius. En effet cet ouvrage, où les *lemmata* donnent d'emblée les solutions des énigmes, peut sembler dépourvu de toute complexité lorsqu'il est lu pour la première fois linéairement « à partir du sommet » (*de summo*), c'est-à-dire depuis le début ; mais l'intérêt ludique de l'ouvrage est renouvelé, comme nous l'avons vu, « tout en bas » (*in imo*), c'est-à-dire dans ses derniers poèmes. Notons que cette interprétation est la seule où la préposition *de* trouve réellement un sens ! Ensuite, comme le précise déjà Bergamin, *uersor utrimque manu* (v. 2) renvoie à l'expression horatienne *uersare manu*, « dérouler un papyrus ; lire »[6]. Pour Bergamin, l'interprétation d'*utrimque* est métaphorique : l'énigme se lit « dans les deux sens », c'est-à-dire à deux niveaux d'interprétation différents. Or nous pouvons à nouveau y voir un acte concret : le livre doit être lu « dans les deux sens », c'est-à-dire déroulé du début à la fin, puis en sens inverse de la fin au début. L'expression *uersare manu* trouve son sens le plus adéquat avec un *uolumen* que l'on déroule, et l'on pourrait voir ici un indice du format projeté à l'origine par Symposius pour son livre ; cependant l'interprétation resterait valide dans le cas d'un *codex*, pour peu que l'expression soit prise au sens figuré. Enfin, notre analyse reste cohérente dans le dernier vers, où le verbe *reuocat* prend lui aussi un sens concret, selon *OLD* 5b, « to direct (one's step, gaze) backwards; also, to cause (a person's gaze) to return ». La *pars inferior* du livre fera donc revenir en arrière la lecture initiée par sa *pars superior*. Cette nouvelle analyse de l'énigme 1 n'exclut pas notre précédente interprétation (qui révélait la dissimulation d'un acrostiche-boustrophédon), mais s'y superpose : le va-et-vient de *Taurod* reste d'ailleurs en parfaite adéquation avec le principe d'aller-retour souligné ici, et l'on peut penser que ce *technopaignion* exprime en miniature un mouvement que le lectorat doit appliquer à l'échelle du livre. Comprendre le poème *Graphium* comme un mode

[5] BERGAMIN (2005), p. 80 ; cf. I.C.2.
[6] Voir BERGAMIN (2005), p. 81, avec Hor. *Ars* 268-269 : *uos exemplaria Graeca* / *nocturna uersate manu, uersate diurna*.

d'emploi non de l'énigme, mais du livre nous permet par ailleurs de mieux distinguer les fonctions métapoétiques des épigrammes 1 et 55 (*Acus*).

Un tel itinéraire de lecture en aller-retour peut être mis en parallèle avec celui d'un autre recueil énigmatique de tradition symposienne : les *Aenigmata* de Tatwine (VIII[e] siècle). Nous y avons déjà relevé un *technopaignion* disposant sur l'ensemble des quarante poèmes le distique *SVB DENO QVATER HAEC DIVERSE ENIGMATA TORQVENS* / *STAMINE METRORVM EXSTRVCTOR CONSERTA RETEXIT* : une moitié en est lisible dans les initiales du premier vers de chaque énigme, considérées de haut en bas ; l'autre dans les lettres finales de ces mêmes premiers vers, prises à rebours. Le dernier vers de la *Conclusio* de l'œuvre de Tatwine indique explicitement le parcours nécessaire à la perception du message : *conuersus gradiens rursum perscandat ab imo* (« que [le lecteur-*uates*] fasse demi-tour et qu'en revenant sur ses pas, il remonte du bas jusqu'en haut »). Ce cheminement en aller-retour de Tatwine a été interprété par Veyrard-Cosme comme une invitation, pour le lecteur, à relire les énigmes et à mieux les comprendre : « ce dernier a pour ainsi dire la mission de terminer le processus d'interprétation, en lisant et surtout en relisant – on l'a vu avec le jeu proposé par Tatwine au terme de son recueil – des énigmes qu'il s'agit de soumettre à d'autres investigations. (…) le lecteur-*uates* devient, par conséquent, non seulement relais herméneutique, mais se doit aussi de porter à un degré supérieur l'interprétation première[7] ». Bien sûr, les *Aenigmata* de Tatwine diffèrent de celles de Symposius dans leur enjeu même (qui repose alors sur une quête de la sagesse chrétienne) et dans leurs mécanismes ludiques (basés en grande partie sur une compréhension allégorisante du texte) ; mais il nous semble légitime de défendre, chez notre poète aussi, une même invitation à la relecture et à l'investigation approfondie des énigmes.

Le parallélisme des itinéraires proposés par Symposius et par Tatwine implique une dernière réflexion. Faut-il en effet comprendre que le parcours en aller-retour présenté par Tatwine résulte de l'imitation d'un procédé que celui-ci avait déjà perçu chez son prédécesseur ? Les modalités communes l'appuient. Dans les deux cas, le *lector* parvenu au terme du livre sera renvoyé en arrière par un téléstiche ascendant. De plus, on peut observer des similitudes verbales entre les instructions explicites de Tatwine (*conuersus gradiens rursum perscandat ab imo*) et les directives implicites de Symposius (*de summo planus, sed non ego planus in imo* / *uersor utrimque manu…*). Nous pensons donc pouvoir défendre que l'auteur médiéval imite ici Symposius, et qu'il valide notre analyse de ce dernier ; mais cela ne va pas sans soulever des questions de texte et de réception.

[7] VEYRARD-COSME (2013), p. 46 ; voir aussi pp. 37-38 ; 45.

II.C.3. Une réception éclairée ?

Comme nous l'avons fait ponctuellement au cours de ce travail, nous venons d'invoquer un successeur médiéval de Symposius pour confirmer l'une de nos interprétations. Cette démarche présuppose que des lecteurs, plusieurs siècles après la publication de l'œuvre, aient encore été capables de comprendre les jeux conçus par leur modèle – quitte à bénéficier d'une tradition exégétique aujourd'hui perdue. Néanmoins ce présupposé n'a rien d'une évidence. On pourrait, en contre-exemple, relever tous les cas où les auteurs d'énigmes médiévaux n'ont pas compris Symposius – ou du moins n'ont pas cherché à le manifester. On trouve ainsi dans les *Aenigmata Bernensia* une énigme *De scopa* (18) qui ne nous semble pas consciente de son solécisme[8] ; les *Aenigmata* de Tatwine contiennent une énigme *De lusco* (20), très différente du *Luscus alium tenens*, dans laquelle nous ne percevons ni obscénité, ni jeu littéral[9]. De plus, ce n'est pas parce que Symposius et ses successeurs partagent une pratique que les seconds l'empruntent nécessairement au premier : par exemple, l'usage systématique des acrostiches dans les *Aenigmata* de Boniface (ou chaque poème est bordé d'un acrostiche qui en indique la solution) rappelle a priori davantage la méthode ordonnée des *Instructions* de Commodien que la pratique disparate de notre poète.

Les premières traces d'une réception « exégétique » de l'œuvre ne montrent pas de signes beaucoup plus encourageants. Comme on l'a dit, les plus anciennes explications des énigmes de Symposius (comme celles qui sont contenues dans l'*Historia Apollonii regis Tyri* puis dans la *Disputatio Pippini regalis et nobilissimi iuuenis cum Albino scholastico*, ou encore les gloses interlinéaires de certains manuscrits) ne vont pas au-delà d'un commentaire assez terre-à-terre, voire d'une paraphrase du texte des poèmes, et, surtout, ne s'émancipent jamais des solutions données par les *lemmata*. Enfin, la tradition textuelle de l'ouvrage rend très tôt difficiles d'accès certaines de nos interprétations. Par exemple, nous venons de souligner l'importance du *lemma* du poème 96, *Verba*, dans le cheminement cognitif du *lector* sur l'ensemble du livre. Or nous avons vu que ce *lemma*, aujourd'hui reconstruit par conjecture, avait assez vite disparu de la tradition manuscrite : il avait sans doute déjà été perdu au VI^e^ siècle, comme en atteste virtuellement le *Salmasianus*, et n'est attesté qu'indirectement par le témoin h. Parallèlement, la disparition de ce *lemma* a entraîné la perte de l'entier du poème dans toute une famille de manuscrits (*rec*. B), y rendant ainsi illisible – ou du moins incomplet – le téléstiche ascendant *Tisias reitor* dont nous avons relevé le rôle de « balise » pour le parcours du *lector*. Or, pour que

[8] *DE SCOPA. Florigeras gero comas, dum maneo siluis, / et honesto uiuo modo, dum habito campis. / Turpius me nulla domi uernacula seruit / et redacta uili solo depono capillos : / cuncti per horrendam me terrae puluerem iactant, / sed amoena domus sine me nulla uidetur.*

[9] *DE LVSCO. Vnus sum genitus lucifer fratris sine fructu, / eius sed propriam post ditabor comitatu / mortem, una uitam deinceps sine fine tenemus / in uita, natum nullus quem creuerat umquam. / Hoc qui non credit uerum tunc esse uidebit.*

Tatwine comprenne et imite les subtilités de Symposius, il fallait qu'il ait à disposition un texte qui le permette.

Nous pouvons certes imaginer que les auteurs d'énigmes du VII^{e} et du VIII^{e} siècles bénéficiaient encore de matériel textuel antérieur plus satisfaisant ; mais cela n'en génère pas moins plusieurs interrogations. Jusqu'à quand a-t-on pu lire et comprendre Symposius dans des conditions optimales ? Mais surtout, qui en était capable ? Si la première question sort de notre objet d'étude, la seconde touche directement au projet de l'auteur et nous nous devons d'y apporter quelques éléments de réponse. Il est désormais temps de conclure.

III. Conclusions

III.A. Symposius : mise à jour des éléments biographiques et contextuels

Notre recherche n'a touché qu'indirectement à la question de la personne de l'auteur et à celle du contexte de rédaction de l'œuvre. Nous devons cependant nous demander si elle a pu faire progresser le débat sur certains points. À l'issue de cette étude, le problème de l'identité du poète reste malheureusement entier : d'une part, nous tendons à rejeter l'hypothèse d'un nom Cisius/Cirius (ou Caesius/Caerius), telle que nous l'avions formulée avec Castelletti en 2016 ; d'autre part, nous avons choisi de ne pas interpréter le téléstiche *TISIAS REITOR* comme une signature de l'auteur. Dès lors, nous continuerons – mais toujours par convention plus que par conviction – à appeler le poète Symp(h)osius. Le profil culturel de l'auteur a toutefois pu être affiné : plusieurs de nos observations appuient l'hypothèse d'un poète-grammairien, ou du moins témoignent de préoccupations propres au milieu de l'enseignement grammatical (*infra*). À la question de la datation de l'œuvre, nous n'apportons aucun argument définitif : nous avons tout au plus émis l'hypothèse d'une influence du *Technopaignion* d'Ausone, publié en 390, et du poème *Carm*. *min*. 13 de Claudien, vraisemblablement publié en 404 : tous deux deviennent de possibles *termini post quem* qui rétréciraient la vaste fourchette temporelle retenue jusqu'alors (pour rappel, celle-ci allait de 368, date de rédaction du *Griphus ternarii numeri* d'Ausone, à la fin du V^{e} siècle, date de rédaction supposée de l'*Historia Apollonii regis Tyri* dans sa version dite RA). La localisation géographique de Symposius reste quant à elle une question ouverte : nous n'avons pu ni infirmer ni confirmer que celui-ci ait été africain, comme a pu le faire supposer la présence des *Aenigmata* dans l'*Anthologia Salmasiana*.

Le problème de la foi de Symposius nécessite un bilan plus développé. L'une des interprétations de l'œuvre, on l'a dit, est celle d'un texte profondément empreint de culture chrétienne et qui, bien qu'explicitement païen (Saturnales, mythologie, polythéisme), jouerait sur une ambiguïté allégorique ou symbolique pour évoquer des réalités propres au christianisme. C'est avant tout la thèse de Bergamin qui, pourtant, ne se prononce pas sur la foi de l'auteur. Or l'analyse de Bergamin, qui ne va pas non plus dans le sens d'un projet parodique ou polémique envers le christianisme, ne nous semble pas pouvoir conclure à autre chose qu'à un auteur chrétien dont la démarche serait implicitement religieuse : l'œuvre s'apparenterait alors une sorte de parcours mystique dans lequel une vérité transcendante se dissimulerait derrière un premier niveau de lecture trivial et souvent païen. Or notre étude ne corrobore pas cette lecture : dans les faits, nous n'aurons rien trouvé de spécifiquement chrétien. Bien sûr, ce constat n'est pas tout à fait surprenant, puisque nous n'avons rien cherché de spécifiquement chrétien et que nos comparaisons intertextuelles se sont concentrées sur des sources

essentiellement païennes. Toutefois notre démarche n'excluait pas, par nature, les découvertes chrétiennes. C'est notamment le cas en ce qui concerne la recherche d'acrostiches et d'autres jeux littéraux : ceux-ci auraient pu représenter un champ propice à la dissimulation de messages à visée religieuse. Or, si nous excluons les trop hypothétiques *CIRIVS* (*Aenig*. 3) et *DAMN* (*Aenig*. 79-81), il n'en est rien. Nos quatre *technopaignia* renvoient tous à des sujets mythiques ou historiques (Argo ; le rhéteur Tisias ; les origines de l'écriture ; les premières monnaies) ; nous les associons à une démarche étiologique, ancrée dans les sources classiques. Le monde ancien, plus ou moins légendaire, qui y transparaît est celui de la haute Antiquité gréco-romaine, non celui de l'Ancien Testament. En somme, ce propos sous-jacent n'est pas plus chrétien que ne l'est le propos explicite des *Aenigmata*.

En trois cas, nous avons proposé des solutions alternatives nouvelles là où Bergamin proposait des interprétations allégoriques chrétiennes. En effet, elle voyait dans *Catena* (5) une image typiquement chrétienne de la mort ; nous y avons vu une réflexion métapoétique sur l'enchaînement des énigmes au sein du livre. Dans *Nauis* (13), elle percevait le bateau comme une métaphore de la brièveté de la vie humaine, renvoyant en grande partie à la culture chrétienne ; nous y avons identifié le mythique Argo. Elle défendait derrière *Formica* (22) l'image d'un chrétien s'assurant la vie éternelle par sa sagesse et son effort ; nous y avons perçu une allusion au poète lui-même, obtenant la gloire littéraire par son travail d'écriture. On pourrait certes supposer que les solutions de Bergamin et les nôtres ne sont pas contradictoires, mais complémentaires. Toutefois d'autres cas nous semblent plus difficilement compatibles avec l'idée d'une démarche énigmatique fondamentalement chrétienne : les poèmes *Scopa* (79) et *Luscus alium tenens* (94), où nous avons perçu des plaisanteries obscènes, témoigneraient en effet d'une spiritualité très légère.

Dans l'identification des sources de Symposius, notre étude a parfois minimisé, voire réfuté l'influence présumée de textes chrétiens. Ainsi nous avons montré que la succession *Scalae-Scopa* (78-79) jouait sur un poncif de l'enseignement grammatical latin et ne devait vraisemblablement pas grand-chose aux *Formulae* d'Eucher de Lyon. De même, les qualificatifs appliqués aux convives dans la *Praefatio* (*delirus*, *ineptus*, *friuolus*, *uerbosus*, *insanus*), que Bergamin associe au lexique de la polémique chrétienne contre les philosophes païens, nous semblent plutôt tenir d'Ausone et de Martial, mais peut-être aussi, en partie, du *De diuinatione* de Cicéron. Notre apport, très ponctuel, n'est certes pas déterminant ici ; mais il invite à une critique plus précise des parallèles textuels rassemblés par Bergamin.

Au terme de notre enquête, la démarche énigmatique de Symposius ne nous paraît donc pas particulièrement religieuse, au sens où elle ne nous semble pas avoir pour but principal de dissimuler une vérité chrétienne derrière un premier niveau banal et païen. Il arrive en effet trop souvent que

notre second niveau de lecture soit tout aussi profane que le premier. Nous maintenons certes que quelques énigmes – au minimum celles du *Conditum* et du *Vinum in acetum conuersum* (82-83) – contiennent des allusions au christianisme. Néanmoins notre étude démontre, si besoin était, qu'il faut en relativiser l'importance sur l'ensemble du projet énigmatique : oui, l'imagerie chrétienne fournit ponctuellement matière à construire un second niveau de signification, mais il s'agit d'un ressort ludique parmi d'autres, non de la clé de lecture fondamentale de l'ouvrage. Bergamin, qui tend à en faire l'axe interprétatif principal de l'œuvre (ou peut-être son axe interprétatif par défaut), est sans doute allée trop loin : son commentaire doit donc être appréhendé avec le recul nécessaire.

En somme, si l'œuvre exploite quelques éléments de religion, elle ne représente pas pour autant un écrit religieux. Il faut d'ailleurs se garder de concevoir obligatoirement la cohabitation littéraire du christianisme et du paganisme comme un conflit. Un auteur tardif comme Ausone le montre bien : son *Griphus ternarii numeri*, l'une des sources supposées de Symposius, intègre de nombreux éléments païens, mais se conclut sur une évocation du Dieu trinitaire, sans polémique apparente (XV, 88 Green). À l'issue de notre étude, la question de la foi de Symposius reste donc relativement ouverte, bien qu'il ne nous semble certainement pas avoir été un chrétien rigoriste. Cela ne signifie pas nécessairement qu'il ait été païen : il pourrait avoir été, à l'image d'un Ausone, un chrétien modéré, prêt à jouer ponctuellement sur les images de sa propre religion, et prompt à recourir à un paganisme avant tout littéraire[1].

III.B. Le texte : bilan

Notre apport concret à l'établissement du texte aura été minime, mais permet de dégager certains principes importants. Nous avons en effet confirmé la valeur de leçons pourtant mises en cause par les éditeurs pour des critères de métrique (93, 2 *sex*), de clarté (94 *le*. *tenens*), de logique (94, 2 *inest… multa*), de style (98, 2 *lingua*) ou encore d'isolation au sein de la tradition textuelle (31 *le*. *Pedicul-* ; 90, 2 *uertor*). Le critère qui a alors prévalu dans nos réflexions était celui du rôle ludique que pouvaient exercer ces leçons dans la construction d'un second niveau énigmatique. Ce critère de sélection ne peut certes pas être appliqué sans un examen approfondi d'un poème ou d'une séquence, mais ces quelques résultats nous indiquent qu'il ne faut pas refuser par principe les leçons qui contreviendraient à la qualité générale de l'écriture de Symposius : à l'inverse, dans ce jeu énigmatique, c'est justement en vertu de leur valeur illogique, fautive ou plus largement disruptive que ces variantes doivent être considérées. Ceci devra davantage être pris en compte, à l'avenir, dans l'établissement et l'exégèse du texte. Notons enfin, si besoin était, que notre analyse ne conclut pas indubitablement à la supériorité

[1] Sur la question de la religion et de la foi d'Ausone, voir par exemple la synthèse de MARTIN (2015), p. 261, n. 16.

d'une *recensio* sur l'autre, puisque, sur ces points de détail, nous avons favorisé tantôt les variantes de la branche B, tantôt celles de la branche D.

Un autre point touchant à l'édition du texte, et influençant l'appréhension même du jeu énigmatique, est celui de sa mise en page. En effet, la nature visuelle de plusieurs jeux induit certaines considérations sur la disposition graphique originelle de l'œuvre. Il faut notamment garder à l'esprit que nos éditions actuelles, en ne respectant pas la *scriptio continua*, dénaturent l'expérience énigmatique originale, puisque celle-ci jouait parfois sur la capacité du *lector* à distinguer lui-même les mots dans une masse de lettres (*Aenig*. 76 ; 94). Plus concrètement, la présence d'acrostiches nous renseigne sur la disposition primitive des *lemmata* dans l'espace de la page : en effet, il fallait que ceux-ci n'interfèrent pas dans la lecture des acrostiches. Cela tend à valider l'hypothèse selon laquelle les *lemmata* étaient, à l'origine, alignés dans la marge gauche du texte et non superposés aux énigmes. Une question plus complexe, mais peut-être vaine, est celle de la répartition primitive des cent énigmes sur les *paginae* du livre : faut-il supposer, comme nous l'avons fait, que l'auteur avait aménagé sa mise en page de manière à ne pas fractionner un acrostiche sur deux colonnes successives, pour ne pas en amoindrir la lisibilité ? Notre hypothèse de découpage du livre en dix *paginae* de dix énigmes chacune (soit trente vers par page) correspond aux standards antiques, mais ne répond qu'imparfaitement au problème : l'acrostiche *Pendunt* (89-91) se trouverait ainsi fractionné entre deux pages successives. En l'état, la question reste ouverte. Enfin, on peut se demander si l'œuvre avait été initialement destinée à une production sous forme de *uolumen* ou de *codex* : en effet, la datation tardive de l'œuvre penche en faveur du *codex*, mais on sait que l'emploi du *uolumen* a longtemps conservé son prestige chez les élites savantes. Seule amorce de réflexion, l'usage de la tournure horatienne *uersare manu* (*Ars* 269 ; *Aenig*. 1, 2) pourrait faire allusion au déroulement d'un *uolumen*.

III.C. Nouvelle définition du projet littéraire

Notre analyse laisse transparaître, dans les *Aenigmata*, un projet pour le moins multiforme. L'auteur poursuit en effet des buts variés : composer des énigmes, établir un jeu sous-jacent avec son *lector*, s'inscrire dans une tradition littéraire et interagir avec elle, fonder un genre, définir son propre travail d'écriture, jouer sur la grammaire, exploiter la dimension visuelle du texte, développer en filigrane une réflexion étiologique… Quelle cohérence se dessine derrière cette pluralité d'objectifs ? Et, par extension, à qui s'adressait Symposius à travers un tel livre ? Une revue synthétique de nos découvertes nous permettra d'y répondre.

III.C.1. Projet énigmatique

Notre question principale était de déterminer si la lecture des *Aenigmata* pouvait représenter, malgré la présence des *lemmata*-solutions, une réelle expérience ludique ; en d'autres termes, si le recueil présentait ou non de « vraies » énigmes. À l'issue de notre étude, nous pouvons répondre positivement : l'œuvre instaure, du moins par endroits, un réel jeu énigmatique. Si nous n'émettons pas de conclusion absolue, c'est d'abord parce que notre analyse de l'ouvrage aura été sélective : nous nous sommes limités à deux axes de lecture définis, à savoir le jeu métapoétique et le jeu de langage. D'autres axes restent envisageables, comme ceux, déjà été exploités avant notre recherche, des analogies physiques ou logiques entre différents objets (*Aenig*. 6, *Tegula*-homme ; 67, *Lanterna*-Lune ; 82, *Conditum*-Trinité) ; mais il est finalement assez rare que les énigmes s'y prêtent de manière totalement satisfaisante. Nos deux axes ont ensuite été exploités dans une mesure que nous estimons, malgré la nature hypothétique de certaines découvertes, prudente : nous avons ainsi volontairement passé sous silence plusieurs énigmes pour lesquelles nous esquissions une interprétation qui n'était pas entièrement satisfaisante, ou qui s'avérait trop difficile à démontrer. Il n'était pas question de faire de ces deux axes des clés de lecture par défaut.

Plus fondamentalement, il nous semblerait sans doute forcé de vouloir défendre la présence d'un système ludique total où chaque énigme aurait nécessairement une solution alternative. En effet, plusieurs des jeux étudiés n'existent – ou ne deviennent pleinement compréhensibles – que par la prise en compte non d'une énigme isolée, mais d'une plus large séquence (13-17 ; 19-22 ; 77-79 ; 88-91 ; 95-100). Par exemple, dans notre analyse de la séquence 77-79, les énigmes *Rotae* et *Scalae* établissent un contexte grammatical orientant l'interprétation de *Scopa*, mais n'ont pas d'enjeu énigmatique propre : il est donc possible que la fonction ludique de certains poèmes ne soit qu'auxiliaire. Dans le même temps, il faut aussi envisager que bon nombre de poèmes n'aient tout simplement aucune fonction ludique et forment une masse nécessairement normalisée à partir de laquelle se détacheront, par contraste, un certain nombre de « vraies » énigmes.

Ces vraies énigmes sont donc celles qui proposent un second niveau de lecture. Notre définition de ce que peut être un second niveau, plus restreinte que celle de Bergamin, est liée à la nécessité d'une réflexion active de la part du *lector*, et cela même en connaissance du *lemma*. Il s'agit, d'une part, de la possibilité de formuler une nouvelle solution pertinente à l'ensemble des clauses d'une énigme : c'est le cas dans *Catena* (enchaînement textuel des énigmes), *Aranea* (poète), *Formica* (poète), *Pediculi* (énigmes), *Acus* (composition d'énigmes), *Silex* (le texte du poème, en tant qu'amas de lettres), *Scopa* (solécisme sexuel), *Mulier quae geminos pariebat* (tristique), *Miles podagricus* (hexamètre goutteux), *Luscus alium tenens* (eunuque prostitué) et *Funambulus* (lecteur). Il s'agit, d'autre part, de la possibilité que le texte contienne un jeu littéral dévoilant un message dont la compréhension n'engendre pas forcément de solution alternative, mais qui tende à approfondir ou à préciser un *lemma* : avec *Taurod*,

le *Graphium* devient un outil qui laboure le texte (1) ; avec *Peilion (inesse)*, la *Nauis* devient le mythique Argo (13) ; avec *Pendunt*, la *Pecunia* devient un as de bronze (91) ; avec *Tisias reitor*, le *Monumentum* devient la stèle funèbre du rhéteur Tisias (100). Notre analyse a montré que, dans de nombreux cas, le second niveau ne se construisait pas indépendamment du *lemma*, mais bien en interaction avec celui-ci. Contre toute attente, alors qu'elle semblait a priori anéantir tout enjeu énigmatique, la présence des *lemmata* s'est souvent révélée nécessaire à la compréhension d'un jeu ou à l'interprétation d'un passage. Les *lemmata* font donc partie de l'expérience idéale de lecture et ne doivent en aucun cas être ignorés.

Les règles du jeu : pratique idéale et possibilité d'un système

Le jeu énigmatique que Symposius instaure subtilement n'a pas de règles explicites : le *lector* est, pour ainsi dire, livré à lui-même face à ce curieux recueil. Toutefois, notre analyse tend à montrer des étapes récurrentes dans l'interaction ludique avec le texte et nous pensons que celles-ci sont le résultat d'une construction habile : par le biais de signaux et d'indices textuels, l'auteur induit et suggère des réflexions à son lectorat. Il développe en cela de réelles stratégies énigmatiques.

Dans ce livre d'énigmes où tout est a priori déjà résolu, Symposius doit en premier lieu chercher à susciter la curiosité et l'interrogation du *lector*. En ce sens, nous avons montré que certaines de nos « vraies » énigmes étaient signalées par un ou plusieurs traits notables, que nous regrouperons dans les catégories suivantes :

a) utilisation d'un langage lié à la *latitatio* marquant une dissimulation : soit directement (76, 2 *intus enim latitat* ; 91, 1 *fui primo… abscondita*), soit par proximité (14, 3 *me nemo uidebat* ; 97, 1 *latenti* ; 99, 3 *me nemo uidet*) ;
b) interaction entre la voix énonciatrice et le *lector* par le biais d'adresses directes à la deuxième personne : 14, 1 *mira tibi referam… primordia* ; 31, 1-2 *ut si quid capias… / … ipse reportes* ; 94, 1 *cernere iam fas est quod uix tibi credere fas est* ; 96, 1-3 *nunc mihi iam credas… / octo tenes manibus, sed me monstrante magistro / … tibi sex remanebunt* ;
c) sujets étranges aux logiques difficiles et aux *lemmata* inhabituellement longs : 92 *Mulier quae geminos pariebat*, 93 *Miles podagricus*, 94 *Luscus alium tenens* ;
d) erreurs ou bizarreries formelles : 79, solécisme (*Scopa*) ; 93, 2, erreur prosodique (*sex pedes*), peut-être déjà en 16, 3 (*prŏfeci*) ; usage libre du genre neutre, si l'on admet la conjecture *Pedicula* en 31 *le*. ;
e) incohérences énonciatives : 96, 2 *me monstrante magistro*, où le narrateur s'exprime à la première personne du singulier, en désaccord avec le *lemma* pluriel, *Verba*.

Plusieurs de ces éléments (catégories b-c-d-e) opèrent des ruptures par rapport à la pratique établie sur l'ensemble du livre : rupture des conventions d'énonciation des poèmes, de la cohérence thématique ou logique du recueil, de la pureté grammaticale du texte. Nous défendons que l'auteur a justement aménagé ces ruptures afin de suggérer des interrogations au *lector*. Qui parle ? À qui s'adresse-t-on ? Pourquoi un groupe d'énigmes diffère-t-il particulièrement des autres ? Pourquoi

l'auteur commet-il des erreurs flagrantes ? Ces interrogations représentent souvent, pour le *lector*, la première étape de la réflexion ludique. La tradition critique et exégétique de l'œuvre démontre – souvent malgré elle, à vrai dire – la capacité de Symposius à soulever des questions sur ces ruptures, puisqu'à la fois les scribes, les éditeurs et les commentateurs ont pu peiner à les justifier, avec pour première conséquence l'*emendatio* inutile de plusieurs passages. En réalité, nos prédécesseurs n'ont simplement pas pris en compte la possibilité que Symposius ait délibérément aménagé des effets disruptifs, parfois fautifs ou incohérents, en vue d'attirer l'attention du *lector* sur un point particulier.

Au-delà de ce principe de signalisation, Symposius va chercher à suggérer des associations d'idées par le jeu des résonnances intra- et intertextuelles. La mise en perspective de ces réminiscences peut notamment sensibiliser le *lector* à la polysémie d'un mot, à sa portée métaphorique ou à ses connotations particulières dans un contexte spécifique ; elle peut aussi lui rappeler un type de jeu (littéral, prosodique) existant ailleurs. À cela s'ajoute, on l'a vu, la construction d'un parcours didactique, en partie linéaire, induisant au cours du livre un apprentissage des mécanismes nécessaires à la résolution des « vraies » énigmes.

Ces différents effets vont guider le *lector* vers la réflexion énigmatique proprement dite, c'est-à-dire sur la recherche d'un glissement de sens, d'un changement de plan logique ou référentiel à effectuer pour donner une nouvelle valeur à un énoncé. Dans les cas étudiés, ces glissements allaient, d'une part, d'un sens concret à un sens littéraire ou métapoétique, par le biais de termes ambivalents comme *soluere* (« délier » et « résoudre [une énigme] »), *texere* (« tisser » et « écrire »), *labor* (« travail [indéterminé] » et « travail d'écriture »), *tenuis* (« fin » et « [stylistiquement] raffiné »), *corpus* (« corps » et « corpus littéraire »), etc. Ils allaient, d'autre part, d'un sens propre à un sens grammatical, comme c'est le cas dans *primordia* (« commencements » et « [lettres] initiales »), *pes* (« pied physique » et « pied métrique ») ou *scopa* (« balai » et « solécisme »). À cela s'est souvent ajouté le passage du niveau immatériel de l'énoncé à celui de sa manifestation écrite ou concrète, comme on l'a vu avec *cernere* (« visualiser mentalement » et « voir [dans le livre] ») : le texte faisait alors référence à la disposition des vers, des mots et des lettres dans l'espace de la page. À différents degrés se mêlaient aussi d'autres types de glissement, liés notamment à des analogies physiques (ainsi le *luscus* et la *mentula*). C'est la capacité du *lector* à changer adéquatement de plan logique ou référentiel qui va entraîner la résolution de l'énigme.

En dernier lieu, la résolution du jeu énigmatique peut entraîner une phase ultérieure d'interprétation ; celle-ci permet d'accéder à une réflexion sous-jacente sur le sujet présenté ou, plus largement, sur l'œuvre elle-même.

Les stratégies ludiques de Symposius guident donc le *lector* à travers plusieurs étapes récurrentes : interrogation ; mise en perspective intra- et/ou intertextuelle ; réflexion ; résolution ; interprétation. Évidemment, dans la pratique, ce découpage très schématique atteindra vite ses limites ; le cheminement cognitif du *lector* n'est pas inéluctable, d'autant plus que ce cheminement dépend souvent d'un bagage culturel préalable.

De simples traits récurrents, pouvons-nous déduire la présence d'un réel système ludique à l'échelle de l'œuvre, notamment en ce qui concerne la signalisation des « vraies » énigmes ? Cela reste à prouver. Par exemple, le langage de la *latitatio* apparaît couplé à des verbes de vision en 21, 2-3 (*sol mihi cernitur ullus* / *… me quoque nemo uidebit*) ou en 59, 2 (*intus enim crines mihi sunt quos non uidet ullus*), tout comme dans la séquence 68-69[2] ; le vers 41, 2 associe verbe de vision et adresse à la deuxième personne (*nec duo sunt tantum [pedes], sed plures ordine cernis*). Ces différents passages pourraient donc indiquer des jeux visuels, mais pour l'instant, ceux-ci nous échappent. Enfin, les erreurs formelles ne sont pertinentes en tant que signaux que si l'on peut en démontrer le caractère intentionnel : par exemple, l'énigme 30 a pour titre *Ericius*, terme considéré comme incorrect (la forme régulière étant *erinaceus*)[3], mais nous ne parvenons pas à rattacher cette apparente maladresse à un jeu plus développé. En l'état, notre système de signaux est imparfait, mais nous ouvre de nouvelles pistes de réflexion.

Symposius instaure donc un réel jeu énigmatique dans son livre. À la question du « comment » succède maintenant celle du « pourquoi ». Bien sûr, rendre ludique un recueil d'*Aenigmata* est en soi un but légitime qui pourrait suffire à justifier la démarche de l'auteur ; mais souvent, le jeu énigmatique se fait l'intermédiaire d'un discours plus profond. En somme, Symposius cherche à nous parler ; alors écoutons-le.

III.C.2. Projet poétique

Notre recherche a permis d'identifier, au fil des énigmes, un discours autoréflexif définissant l'entreprise poétique de Symposius. Ce discours, on l'a vu, répond en grande partie à des éléments déjà avancés dans la *Praefatio*. Parmi ceux-ci, le plus fondamental pour notre propos, à défaut d'être le plus développé dans l'œuvre, est celui qui touche à la nature de l'énigme et du jeu énigmatique (*Praef*. 10 ; *Aenig*. 5 ; 31 ; 55). En définissant ses *Aenigmata* comme un ensemble de nœuds pouvant être dénoués, mais aussi renoués (5, 3 ; 55, 3), Symposius théorise la possibilité qu'une énigme,

[2] [68] *SPECVLAR. Perspicior penitus nec luminis arceo uisus, / transmittens oculos intra mea membra meantes ; / nec me transit hiems, sed sol tamen emicat in me*. [69] *SPECVLVM. Nulla mihi certa est, nulla est peregrina figura. / Fulgor inest intus radiant luce coruscus, / qui nihil ostendit nisi si quid uiderit ante*.
[3] *De dub. nomin.* p. 774, l. 281-282 Glorie : *« erinaceus », non « ericius » ; tamen Rabirius : « portarumque fuit custos ericius »*. Le commentaire de LEARY (2014), p. 119, considère simplement que la forme est tardive.

d'emblée résolue par la présence du *lemma*, puisse retrouver un autre intérêt ludique mettant au défi l'*acumen* du lectorat. Ses énigmes sont aussi présentées comme des *Pediculi* (31), des pièges que le *lector* peut comprendre ou non.

En plusieurs points, le discours métapoétique de Symposius entre en contradiction avec le propos de la préface. Cela concerne en premier lieu la posture de l'auteur et son rapport à l'écriture. Ainsi, le poète indique, dans sa *Praefatio*, avoir improvisé parmi les *insani* un *carmen subitum* sous l'inspiration d'une *ebria Musa*, mais définit ailleurs un travail d'écriture réfléchi et minutieux (*Aenig*. 1 ; 22), soigneusement structuré (5), conforme à l'idéal de la *tenuitas* (55) et né de l'enseignement de la docte Pallas (17). L'auteur a donc verbalisé ce que la teneur globale du texte avait depuis longtemps rendu apparent : l'œuvre n'est pas le fruit spontané d'une ivresse inspirée, mais l'aboutissement d'un important *labor* poétique. Par cet écart conscient, Symposius se positionne dans une controverse littéraire héritée des classiques, à savoir celle de l'opposition entre *ingenium* et *ars*, théorisée par Horace : derrière l'improvisation prétendue, notre poète prône alors un idéal de l'*ars*. Les contraintes littérales induites par certains jeux trahissent un idéal similaire : les acrostiches, interprétés à la lumière de la théorie cicéronienne (*Diu*. II, 110-112), manifestent un *ars* et une *diligentia* poétiques qui sont incompatibles avec l'*incitatio* d'un *insanus*. Il nous semble alors que Symposius, lecteur d'Horace mais aussi, très certainement, du *De diuinatione*, a cherché à définir son travail en réutilisant des termes ou des procédés déjà bien ancrés dans les discussions littéraires de ses prédécesseurs.

Notre poète tient également un discours sous-jacent sur l'ambition de son œuvre. D'autres avaient relevé avant nous la contradiction entre la posture auto-dépréciative de la *Praefatio* et la revendication d'immortalité littéraire de l'énigme *Monumentum* (100) : or nous avons confirmé cette ambition de gloire dans l'énigme *Formica* (22). Cependant notre apport le plus important est sans doute d'avoir démontré, dans l'épigramme *Graphium* (1), la volonté, pour Symposius, de se positionner en *conditor* (ou nouveau *conditor*) du genre littéraire de l'énigme, comme Virgile l'avait fait pour l'épopée. La posture auctoriale qui se dessine ici s'éloigne alors de l'humilité, toute topique, que l'on percevait dans la préface. Dans la mesure où nous ne connaissons aucun autre livre qui soit exclusivement constitué d'énigmes latines (ni sous forme d'anthologie, ni sous celle de projet d'auteur), il est possible que la prétention de Symposius soit légitime. Sa place dans l'histoire de l'énigme demeure une vaste question, mais notre analyse a montré que le poète était souvent bien plus original qu'on ne le croyait. Ainsi, les épigrammes 92, 93, 94 et 96 ne sont pas des énigmes « populaires » ou liées à une « tradition indo-européenne », comme on l'a souvent supposé, mais de subtils poèmes autoréflexifs qui ne trouvent leur vrai sens que dans la réalité structurelle et littéraire du recueil.

L'un des défis, mais aussi l'une des opportunités que propose cette nouvelle entreprise littéraire est d'adapter dans une forme écrite un genre traditionnellement lié à l'oralité. Cette opposition est rendue manifeste par la juxtaposition de la *Praefatio*, où l'oralité des échanges est plusieurs fois soulignée, et de l'énigme *Graphium* (1), qui évoque, tout en contraste, le travail d'écrivain. Mais la transition de l'oral à l'écrit bouscule très concrètement la pratique de l'énigme : les énoncés ne sont plus introduits par la parole d'un convive, mais par l'objet matériel que représente le livre. Ce changement de *medium* a pour conséquences de figer le discours et d'anéantir les possibilités d'interactions orales qui pouvaient faire le sel d'un échange entre joueurs ; mais, dans le même temps, la mise à l'écrit du langage et sa transposition graphique dans l'espace des pages offrent à l'énigme des ressources jusqu'alors inaccessibles. Ainsi, le terme *Pediculi* n'aurait pas pu être ambigu à l'oral, puisque la diction du locuteur aurait nécessairement tranché entre *pēdiculi* et *pĕdiculi*. Parallèlement, les acrostiches et autres dissimulations littérales sont des jeux qui sollicitent la vision du *lector*, non son écoute. Symposius le verbalise par l'emploi d'indications adéquates : il faut voir (*cernere*, *uidere*) ce que le texte montre (*ostendere*, *monstrare*). À notre sens, l'exploitation ludique des ressources graphiques du texte représente l'essence même de ce en quoi une entreprise énigmatique livresque pouvait se démarquer de la pratique orale : elle témoigne, chez Symposius, d'une volonté de penser la pratique de l'énigme en symbiose avec le *medium* employé[4]. La dimension quasi figurative de certains jeux de lettres le souligne : ainsi le va-et-vient de l'acrostiche-boustrophedon *TAVROD* imite le mouvement du labour de la terre ; l'énigme 76 reproduit littéralement un silex dissimulant des atomes de feu ; le téléstiche de 96-99, par sa verticalité, figure un *Monumentum* parfaitement délimité dans l'espace du texte. La compréhension intégrale du recueil présuppose donc un lectorat, non une audience, et l'énigme *Funambulus* (95) souligne, en ce sens, le rapport du lecteur-*uiator* aux pages du livre qu'il surplombe. Bien sûr, il reste possible que, dans leur réception, les poèmes aient assez rapidement pu être réutilisés en tant qu'énigmes à échanger oralement ; mais notre analyse prouve qu'il ne s'agissait pas de leur emploi idéal, et que cet emploi ne reflète pas le projet initial de l'auteur.

Bien que Symposius ait pour ambition de fonder un genre à part entière, il s'inscrit assez naturellement dans une tradition préexistante, à savoir celle de la poésie épigrammatique, qui présentait déjà de

[4] Comparer KWAPISZ (2016), p. 158, à propos de l'évolution littéraire de l'énigme à l'époque hellénistique : « what changed the rules of the game was the transition of the riddle from the oral domain (especially the domain of the symposium) to written culture. Contrary to the epigram, the riddle is an oral genre *par excellence*; it entails direct interaction between the Riddler and the Guesser. However, at the dawn of Hellenistic book culture, when poets were more prone than ever to experiment with writing, a new type of elaborate literary riddle was conceived. In such bookish riddles the lack of the play of oral interaction was compensated by an increased richness of sophisticated allusiveness. As a result, what characterises such riddles is that either the solution can be found only after repeated rereadings or at least a number of rereadings are necessary to fully appreciate the intricate way the object to be guessed has been concealed ».

nombreux points de contact avec l'énigme[5]. Plusieurs poèmes peuvent d'ailleurs être lus comme des réécritures déguisées d'épigrammes antérieures (*Aenig*. 92 et Mart. XIV, 2 ; *Aenig*. 93 et Claud. *Carm*. *min*. 13 ; *Aenig*. 94 et Mart. XIV, 204). Notre interprétation de *Scopa*, faisant du balai une *mentula soloecizans*, n'est accessible que par l'intermédiaire de Mart. XI, 15 et 19 : une compréhension idéale du livre passe donc, pour le *lector*, par une connaissance préalable de la littérature épigrammatique. Symposius manifeste surtout une grande conscience des normes de l'épigramme et de la réflexion critique autour de celles-ci. Martial représente sur ce point un paradigme que notre poète peut suivre ou dont il peut se distancier. Ainsi, la question de la *breuitas* d'un poème ou du livre entier transparaît par le biais d'un discours métapoétique (22, 3 ; 55, 1 ; 92, 1-3) dans lequel Symposius décrit paradoxalement son travail comme copieux et trop long : il adopte ici une posture ironique semblable à celle de Martial. Néanmoins ce jugement, a priori négatif, se voit contrasté par la valorisation du travail d'écriture (17, 1 ; 22, 1 ; 55, 1-2). L'autre sujet de réflexion hérité de Martial est celui de l'obscénité. Sur ce point, Symposius puise directement ses sujets de l'imagerie de son modèle (79 et 94 : solécisme sexuel, *mentula* borgne), mais le traitement adopté diffère profondément : à la franchise du langage s'oppose chez notre poète une ambiguïté énigmatique née de complications grammaticales ou littérales. L'obscénité est donc bien présente, mais dissimulée : la norme épigrammatique se voit ici soumise à l'entreprise énigmatique. Cette révision des préceptes de Martial nous semble soulignée par la mise en anagramme des termes *sine mentula* (94 *le*. : *alium tenens*), fondamentaux dans le débat poétique de Mart. I, 35.

Enfin, au-delà du choix de quelques sujets, nos prédécesseurs ont parfois peiné à justifier sur le plan poétique le contexte de Saturnales évoqué dans le premier vers de la préface. La découverte de doubles sens obscènes (79 ; 94) justifie désormais, du moins en partie, ce contexte, puisque les fêtes de décembre sont souvent prétexte à des poèmes lascifs, comme le rappelle notamment Martial (XI, 2). Notre travail appuie aussi, d'une certaine manière, l'idée d'une poétique saturnalienne du retournement, comme le défendait Sebo. Plus généralement, les *Aenigmata* s'inscrivent dans une littérature de l'*otium* propre aux Saturnales (période de fêtes et de vacances), c'est-à-dire à la fois née de l'*otium* du poète (22, 2, *securae praemia brumae*) et produite pour un *lector* lui-même libre d'occupations. Cette dernière implication des Saturnales n'est peut-être pas sans lien avec ce qui nous semble être l'un des autres buts de l'ouvrage, comme nous le verrons plus bas (cf. III.C.4.).

III.C.3. Projet encyclopédique

Le livre de Symposius a pu être décrit comme un « microcosme » : par une somme de descriptions

[5] Cf. I.A.2.c.

elles-mêmes miniaturistes, touchant à la nature ou à l'activité humaine, et à travers un parcours qui va de la vie quotidienne aux mystères de la mort, il dessine une image pointilliste du monde dans ce qu'il a de commun, mais aussi d'étrange ou de fascinant. Parallèlement, on reconnaît aussi à l'œuvre une dimension « encyclopédique » : celle-ci est parsemée d'allusions à des anecdotes mythologiques ou historiques, intègre des réflexions linguistiques et dissémine des traits savants touchant à une multitude de sciences (botanique, zoologie, géographie, astronomie, technique). Microcosme encyclopédique, ou encyclopédie microcosmique, le livre englobe un monde miniature sur lequel il porte un regard savant et pluridisciplinaire. Or le second niveau de certaines énigmes apparaît comme une prolongation de ce projet érudit, en apportant un complément d'information à certains sujets. C'est le cas, en particulier, pour les quatre *technopaignia* que sont les acrostiches *Peilion (inesse)* et *Pendunt*, le télestiche *Tisias reitor* et l'acrostiche-boustrophédon *Taurod*. Ceux-ci, qui ne sont accessibles qu'à travers la compréhension du jeu métalinguistique de Symposius, ont pour but commun de raconter en filigrane les origines d'un objet ou d'une pratique (navigation, monnaie, rhétorique, écriture). Ces messages peuvent être perçus comme l'ultime manifestation d'un projet étiologique déjà présent à un niveau plus concret dans les énigmes, puisque Symposius accorde souvent une place importante à l'origine des sujets qu'il présente, à leur filiation généalogique ou à leur provenance géographique.

Le projet de Symposius, pour être qualifié d'encyclopédique, ne doit toutefois pas être compris au sens d'un traité ou d'un manuel didactique visant à exposer et à expliquer sa matière, comme le serait l'*Histoire naturelle* de Pline ou, plus tardivement, les *Étymologies* d'Isidore de Séville. Par exemple, les anecdotes mythologiques ou historiques ne sont souvent transmises que sous une forme elliptique n'ayant aucune valeur informative pour qui ne connaît pas déjà les épisodes impliqués (2, 1 : [*harundo*] *dulcis amica dei* désigne Syrinx, aimée de Pan ; 84, 1 : [*malum*] *contentio magna dearum* renvoie au jugement de Pâris). Il en va de même pour nos quatre *technopaignia* : à eux seuls, ceux-ci n'ont pas le pouvoir d'apprendre quoi que ce soit au *lector*, qui devra alors leur donner du sens par l'interprétation, à la lumière de ses lectures antérieures. En somme, au premier comme au second niveau, le texte interroge plus qu'il n'instruit vraiment.

III.C.4. Projet grammatical

L'opinion commune, on l'a vu, tend à situer Symposius dans un milieu scolastique. Notre recherche semble appuyer cette hypothèse ; ou du moins elle souligne, dans l'œuvre, des préoccupations communes à celles de l'enseignement grammatical. Il s'agit de comprendre ici la grammaire dans un

sens large. Pour rappel, la matière transmise par le *grammaticus* concerne plusieurs domaines[6]. Les premiers sont la grammaire proprement dite et ce que nous appellerions aujourd'hui la linguistique. Or le second niveau des énigmes repose souvent sur ces savoirs : plusieurs fois, le texte est appréhendé comme la somme des éléments qui le constituent (lettres, mots, pieds, vers) ; établit des liens étymologiques entre différents mots (*Aenig*. 95 : *Funambulus* et *funis*) ; intègre des graphies archaïsantes (*taurod*, *Peilion*, *reitor*) qu'il s'agit de reconnaître comme telles ; joue sur les *uitia orationis* (solécisme, erreur prosodique, *amphibolia per casus*, *amphibolia ex diuiso* et *cacemphaton*). Le cas de la séquence 78-79 (*Scalae-Scopa*) est particulièrement intéressant puisqu'il renvoie implicitement à la discussion des théoriciens sur la distinction entre barbarisme et solécisme, quintessence de ce que l'enseignement grammatical pouvait offrir de pointu – mais aussi de rébarbatif ! Un troisième domaine propre au *grammaticus* est celui de l'exégèse littéraire, impliquant en particulier l'explication des poètes ; dans ce cadre-là, le grammairien peut aussi toucher aux détails mythologiques, historiques ou géographiques des textes. Or nous avons vu que la résolution du jeu énigmatique de Symposius nécessitait souvent de connaître et d'avoir interprété les œuvres classiques, parfois bien au-delà de leur sens premier. Cette intertextualité ludique renvoie en grande partie à un canon littéraire scolaire, notamment à Virgile, Horace, Ovide et Lucrèce, qui sont abondamment cités par les traités de grammaire tardifs. Martial, autre auteur-clé à partir duquel Symposius étend son jeu énigmatique, est, en comparaison, beaucoup moins employé par les grammairiens, mais n'est pas pour autant absent de leurs travaux où il représente aussi une figure d'autorité linguistique[7]. Les *Aenigmata* dessinent donc Symposius comme un auteur parfaitement acclimaté au milieu culturel et intellectuel des *grammatici*.

Certaines de nos interprétations ont fait de Symposius le dénonciateur d'une dégénérescence du langage. Ainsi, dans l'énigme du *Miles podagricus*, il évoque en filigrane les réalités prosodiques de son temps, qui ne correspondent déjà plus aux normes classiques, et déplore le déclin de la pratique de l'hexamètre ; parallèlement, en érigeant un *monumentum* au célèbre rhéteur Tisias, il pourrait aussi viser à dénoncer la mort de la rhétorique, c'est-à-dire une décadence de l'art de la parole. Ces apitoiements pourraient donc refléter un certain type de milieu culturel, celui de l'enseignement grammatical tardif, à une époque où les traités se multiplient en vue de maintenir, voire de reconstruire un latin idéal, fondé sur l'autorité des classiques, « comme si leurs auteurs voulaient arrêter l'évolution de la langue et imposer aux lettrés les règles qui firent autrefois la force du latin[8] ».

[6] Voir BAJONI (2008), pp. 23-35, avec HOLTZ (1981), pp. 24-25 ; MCNELIS (2007), pp. 286-287 ; BONNER (1977), pp. 47-64 ; Cic. *De or*. I, 42, 187 ; Quint. *Inst*. I, 4, 1-2 ; Diom. *Ars*, *GL* I, 426, 16-20.
[7] Voir Mar. Vict. *Ars*, *GL* VI, 92, 22 ; Char. *Ars*, *GL* I, 122, 21 ; 163, 12 ; Ps.-Probus, *Cath*. *GL* IV, 20, 29 ; 24, 33 ; 36, 23.
[8] RICHÉ (1995), p. 10, cité par BAJONI (2008), p. 31.

Enfin, on se gardera de penser que les quelques plaisanteries sexuelles du recueil trahissent un état d'esprit incompatible avec le milieu scolaire. À l'inverse, un cliché souvent attesté attribuait aux *magistri* une réputation de lascivité sur laquelle il était d'ailleurs possible de jouer dans ses vers, pour peu que l'on distingue production littéraire, obscène, et vie réelle, probe[9]. Ainsi Ausone, qui fut lui-même *grammaticus* puis *rhetor*, s'amuse à « sexualiser » la matière grammaticale : tantôt les lettres de l'alphabet sont comparées à des organes génitaux (XIII, 87 Green), tantôt un collage textuel rend Virgile pornographique (*Cento nuptialis*). Symposius, en associant *uitia orationis* et *uitia* moraux, joue sur ce même registre.

L'auteur exerçait-il alors lui-même une charge scolaire de *grammaticus* ou de *rhetor* (voire une charge de rang inférieur : *subdoctor*, *proscholus*), comme le laissait penser, en premier lieu, le titre assez vague de *scolasticus* donné par le manuscrit A ? C'est ce qui nous semble le plus probable, même si nos nouvelles analyses ne montrent, en elles-mêmes, aucun élément biographique. On peut en effet, en tant que poète, jouer sur la matière grammaticale sans être soi-même professeur : Martial, entre autres, l'a montré en son temps. Parallèlement, le fait que l'auteur se désigne lui-même comme un *magister* en 96, 2 n'a pas nécessairement de valeur réelle : le poète est ici avant tout *magister* du *lector*, comme on l'a vu. Cependant, le projet énigmatique de Symposius nous semble impliquer des objectifs qui pourraient s'inscrire dans la continuité d'un cursus scolaire. Pourtant ces objectifs ne sont pas, à proprement parler, didactiques. Contrairement aux *Aenigmata* médiévales d'Aldhelm, qui viseront à instruire leur lectorat en élargissant son vocabulaire (explications étymologiques, énumération de synonymes)[10], le jeu grammatical de Symposius n'apporte pas de nouvelles connaissances au *lector* ; il ne fait qu'interroger ses acquis préalables. Par exemple, dans *Scopa*, le poète n'explique pas ce qu'est un solécisme, comme le ferait un traité conventionnel ; mais il soumet tacitement au jugement du *lector* un type de solécisme particulier, abondamment discuté par la tradition grammaticale. Un lectorat familiarisé avec cette littérature spécifique le relèvera sans doute rapidement, tandis qu'un public encore trop peu avancé dans son apprentissage ignorera tout bonnement le jeu sous-jacent de cette énigme. Symposius s'adresse donc, idéalement, à un public déjà conscient des subtilités de l'enseignement traditionnel.

Nous pensons donc que Symposius évoluait dans un milieu scolaire. Néanmoins cela ne veut pas dire que l'auteur a destiné en premier lieu ses *Aenigmata* à une utilisation pédagogique en salle de classe, même si l'énigme latine est ensuite devenue, avec Aldhelm, un outil d'acquisition de la langue. En ce sens, il n'est peut-être pas innocent que la préface ancre l'ouvrage dans le contexte des Saturnales,

[9] Voir BAJONI (2008), en particulier pp. 17-23 ; 87-107, avec Auson. *Prof*. 7 ; *Epigr*. 45 ; 82-87 ; *Cento nuptialis* ; voir aussi BECKELHYMER (2014), pp. 230-232.
[10] Voir HOWE (1985) ; cf. I.A.3.b ; I.C.1.

qui représentent justement une période de vacances scolaires[11]. Une interprétation intéressante serait alors de considérer le recueil comme une alternative ludique à l'école pendant cette période de congé ; un cahier de vacances poétique, pour ainsi dire, visant à occuper l'*otium* du *lector*, dans l'attente de la reprise des cours.

Quel type de *lector* représenterait alors le public idéal d'un tel ouvrage ? La résolution du jeu énigmatique, on l'a dit, implique d'avoir déjà assimilé la matière transmise par le *grammaticus*. Le *lector* idéal des *Aenigmata* pourrait donc être un étudiant de niveau supérieur, ayant déjà terminé sa formation grammaticale et désormais dans le giron du *rhetor*… mais un public sans doute plus légitime encore nous semble celui des *grammatici* et des *rhetores* eux-mêmes. Fins connaisseurs de la langue et de la littérature, rompus aux formes canoniques de leur enseignement, prompts à corriger les vices du discours, ceux-ci seraient en effet les plus aptes à repérer les ambiguïtés et les allusions de Symposius. L'*otium* des Saturnales pourrait avoir représenté, pour cette frange érudite de la société, un prétexte à une récréation savante, faite de discussions littéraires et de réflexions linguistiques, comme le montre l'imagerie littéraire d'Aulu-Gelle (XVIII, 2) ou de Macrobe[12] : les *Aenigmata* fourniraient alors matière adéquate à l'occupation de cet *otium*. En cela, la fonction du téléstiche *Tisias reitor*, inséré en clôture d'ouvrage, pouvait aussi être de commémorer un patron commun, un père fondateur dont descendrait toute la communauté des grammairiens et des rhéteurs. Notons en dernier lieu que la dédicace des vers [1-2] indique pour destinataire un certain Sextus, lui-même *magister*. Nous avons considéré ces vers comme *spurii* ; mais qu'ils soient ou non authentiques, ils pourraient montrer que l'ouvrage a rapidement trouvé sa place dans les cercles de *scholastici*. L'œuvre aurait donc été conçue comme un défi ludique (tantôt léger, tantôt profond) lancé par l'auteur à ses pairs, qui partageaient les mêmes références et les mêmes lectures.

[11] Voir LEARY (1996), p. 292 ; CITRONI (1989), pp. 210-211, avec Mart. XIV, 223.
[12] Voir LEARY (2014), pp. 11-12.

III.D. Épilogue

Les *Aenigmata*, récréation savante pour grammairiens en vacances ? Conclusion logique mais insuffisante. Nous avons mis en lumière, au cours de notre entreprise, ce qui nous semblait être une lecture idéale de nos énigmes ; cette lecture idéale a elle-même induit un lectorat idéal. Les grammairiens contemporains de Symposius formaient sans doute un groupe de *happy few* capables de saisir les différentes couches ludiques du livre, mais cela ne signifie pas pour autant que l'auteur n'ait pas eu de prétentions plus universalistes et que son ouvrage ne se soit pas aussi adressé à un public plus large. Ce public, moins instruit et moins exigeant, se serait alors borné à apprécier les *Aenigmata* pour ce qu'elles ne sont qu'en apparence : de « simples » énigmes. Il est en effet possible que, dès les premiers stades de la diffusion de l'œuvre, les dissimulations littérales et autres ambiguïtés grammaticales ou poétiques soient passées complètement inaperçues auprès d'une partie du lectorat : c'est par exemple ce que laisse supposer l'exégèse, très basique, fournie par l'*Historia Apollonii regis Tyri* à dix de nos énigmes. Symposius ne s'attendait probablement pas à ce que tout le monde puisse le comprendre. Nous aimons croire qu'il s'en amusait.

La possibilité même de résoudre le jeu énigmatique de Symposius s'amenuisera très vite, au gré de la corruption rapide du texte mais aussi de l'évolution des normes scripturales, voire matérielles dans la production des livres (abandon de la *scriptio continua*, usage de la minuscule, abréviations ; passage du *uolumen* au *codex* ?). Cette évolution perturbera la disposition graphique du texte, condition essentielle à la résolution des jeux visuels. Au IX^{e} siècle, Sedulius Scottus (*Coll. misc.* VI, 28-29) comprenait encore le caractère métapoétique du vers 17, 1 (*Pallas me docuit texendi nosse laborem*), mais rien n'indique qu'il ait encore pu percevoir l'acrostiche *PEILION* qui en dépendait. Deux ou trois siècles ont sans doute suffi à dégrader ces conditions textuelles. Peut-être trouvons-nous chez Aldhelm et ses successeurs médiévaux les dernières traces d'une lecture « idéale » de Symposius, puisqu'on retrouve dans leurs recueils d'*Aenigmata*, cette fois-ci à un niveau explicite, des éléments qui n'étaient présents qu'à un niveau latent chez notre poète, comme la métaphore du *stilus-uomer*, l'emploi d'acrostiches et, chez Tatwine, la conception d'un itinéraire de lecture en aller-retour. Ces auteurs avaient-ils compris et imité le jeu de leur prédécesseur (quitte à être aidés, dans cette tâche, par une tradition exégétique antérieure) ou faut-il supposer ici l'interférence d'autres sources ? Dans tous les cas, la question de l'enjeu ludique de leurs énigmes, qui ont maintenu l'inversion symposienne des solutions et des énoncés, doit encore être creusée ; notre étude ouvre la porte à de nouvelles réflexions.

La nécessité d'imiter Symposius dans l'usage de ces curieux « spoilers » que sont les *lemmata* a sans doute disparu en même temps que se perdait la vraie nature de son jeu. Il n'est dès lors pas surprenant

que, lorsqu'elle transite vers les langues vernaculaires, l'énigme littéraire de tradition symposienne se soit affranchie de ces encombrants *tituli*. Ainsi les poèmes de l'*Exeter Book* reviennent à une pratique plus conventionnelle de l'énigme, puisque les solutions n'y sont tout simplement pas données. Pourtant, certains énoncés y semblent insolubles pour qui ne connaît pas Symposius (Riddle 82 Williamson) :

Wiht cwom gongan	þær weras sæton
monige on mæðle,	mode snottre;
hæfde an eage	ond earan twa,
ond II fet,	XII hund heafda,
hrycg ond wombe	ond honda twa,
earmas ond eaxle,	anne sweoran
ond sidan twa.	Saga hwæt ic hatte.

Une créature vint en marchant là où étaient assis de nombreux hommes en assemblée, tous sages d'esprit ; elle avait <u>un œil</u>, deux oreilles, deux pieds, <u>douze fois cent têtes</u>, un dos, un ventre et deux mains, bras et épaules, un cou et deux côtés. Dis comment je m'appelle.

On reconnaîtra là notre borgne et son ail (*Aenig*. 94), bien que dépossédé, autant qu'il nous paraisse, des ambiguïtés littérales et sexuelles qui faisaient son intérêt. Devenue obscure ou simplement intraduisible, l'énigme du *Luscus alium tenens* se voit alors nécessairement réinventée : on en a fait une « mock-riddle », un piège. Car il ne s'agit pas de deviner comment s'appelle la créature, mais bien le locuteur qui la décrit (*saga hwæt <u>ic</u> hatte*)[13]. On joue donc, ici encore, sur la rupture des conventions d'énonciation. Symposien dans l'esprit, à défaut de la lettre ? Nous laissons aux anglicistes le soin d'y répondre.

Finalement, le plus grand paradoxe de la réception des *Aenigmata* est que celles-ci aient été appréciées, copiées, adaptées, imitées au cours des siècles, même quand leur jeu avait, en grande partie, perdu son sens. Au terme de notre étude, nous pensons en avoir retrouvé quelque chose.

Nous avons, en somme, joué avec Symposius.

[13] Voir NILES (2006), p. 87 et n. 8 ; WILCOX (1996), pp. 180-185.

IV. Texte et traduction

Rappel[1] : à l'exception des passages discutés expressément au cours de notre travail (*Praef*. 13 ; 31 *le*. ; 90, 2 ; 93, 2 ; 94 *le*. ; 96 *le*. ; 98, 2), nous reproduisons ici le texte de Bergamin. Notre ambition n'étant pas de réviser intégralement l'établissement du texte, nous ne discuterons qu'occasionnellement les variantes manuscrites (en notes), au hasard des difficultés rencontrées. Nous reproduisons aussi la ponctuation de Bergamin, mais ne la suivons pas toujours dans la traduction. Celle-ci se veut poétique et, conformément à l'esprit d'une œuvre énigmatique, vise à cultiver une certaine ambiguïté dans le langage ; d'où une fréquente liberté dans la tournure. Nous n'avons pas non plus la volonté de fournir un nouveau commentaire *ad lineam* : les annotations explicatives seront donc réduites au strict minimum.

	[Haec quoque Symposius de carmine lusit inepto ;	[1]
	sic tu, Sexte, doces ; sic te deliro magistro.]	[2]
[PRAEFATIO]	Annua Saturni dum tempora festa redirent,	
	perpetuo semper nobis sollemnia ludo,	
	post epulas laetas, post dulcia pocula mensae,	
	deliras inter uetulas puerosque loquaces,	
	cum streperet late madidae facundia linguae,	5
	tum uerbosa cohors studio sermonis inepti	
	nescio quas passim magno de nomine nugas	
	est meditata diu, sed friuola multa locuta est.	
	Nec mediocre fuit magni certaminis instar	
	ponere diuerse uel soluere quaeque uicissim.	10
	Ast ego, ne solus foede tacuisse uiderer,	
	qui nihil adtuleram mecum quod dicere possem,	
	hos uersus feci subito de carmine uocis.	
	Insanos inter sanum non esse necesse est.	
	Da ueniam, lector, quod non sapit ebria Musa.	15

[Ces vers de poésie insensée aussi, Symposius s'est amusé à les écrire. Instruit à ton école, je délire, Sextus, aussi bien que tu enseignes.]

PRÉFACE. Tandis que revenait la période des fêtes annuelles de Saturne, événement que nous consacrons toujours à un amusement continu, après les festins joyeux, après les douces coupes du banquet, parmi les vieilles folles et les garçons bavards, quand résonnait abondamment la verve des langues imbibées, une verbeuse cohorte, férue d'inutiles conversations, prépara longuement je ne sais quelles broutilles de grande importance, pêle-mêle, mais ne dit que des frivolités. Et ce n'était pas une médiocre affaire, à l'image d'une grande lutte, que de tour à tour poser et résoudre, avec variété, chaque question. Quant à moi, pour ne pas sembler le seul à me taire honteusement, moi qui n'avais rien apporté que je puisse dire, j'ai produit ces vers, au gré d'une soudaine composition orale. Il faut, parmi les fous, ne pas jouer au sage. Pardonne, lecteur, l'ignorance d'une Muse ivre.

[1] Cf. I.D.4.

[1] GRAPHIVM	De summo planus, sed non ego planus in imo. Versor utrimque manu diuerso et munere fungor : altera pars reuocat quidquid pars altera fecit.
[2] HARVNDO	Dulcis amica dei, ripae uicina profundae ; suaue canens Musis, nigro perfusa colore ; nuntia sum linguae, digitis signata magistris.
[3] ANVLVS CVM GEMMA	Corporis extremi non magnum pondus adhaesi : ingenitum dicas, ita pondere nemo grauatur. Vna tamen facies plures habitura figuras.
[4] CLAVIS	Virtutes magnas de uiribus affero paruis : pando domus clausas, iterum sed claudo patentes. Seruo domum domino, sed rursus seruor ab ipso.
[5] CATENA	Nexa ligor ferro, multos habitura ligatos. Vincior ipsa prius, sed uincio uincta uicissim. Et solui multos, nec sum tamen ipsa soluta.
[6] TEGVLA	Terra mihi corpus, uires mihi praestitit ignis ; De terra nascor[1], sedes est semper in alto ; et me perfundit qui me cito deserit umor.
[7] FVMVS	Nunc mihi sunt lacrimae, sed non est causa doloris. Est iter ad caelum, sed me grauis impedit aer ; et qui me genuit, sine me non nascitur ipse.
[8] NEBVLA	Nox ego sum facie, sed non sum nigra colore inque die media tenebras tamen affero mecum. Nec mihi dant stellae lucem nec Cynthia lumen.
[9] PLVVIA	Ex alto uenio, longa delapsa ruina. De caelo cecidi, medias transmissa per auras : sed sinus excepit qui me simul ipse remittit.
[10] GLACIES	Vnda fui quondam, quod me cito credo futuram. Nunc rigidi caeli duris conexa catenis et calcata pati possum nec unda[2] teneri.

[1] Favorisée par la plupart des éditeurs, la leçon *de terra nascor* (A s G I X V Z^2 M^2 *Cast. Baehr. Riese ShB. Ohl Leary Berg.-Wolff*) est une *lectio facilior*. Les variantes principales du vers sont : est domus in alto sedis (sedes Z) est semper in alto F α M N O R Q Z est domus in alto (summo S) sedes est (est sed g sed h^1) semper in imo S d e H c β g h R^2 est domus exella sed est mici semper in alto E. Le vers original pourrait, en fait, avoir reposé sur le paradoxe que représente la situation d'une tuile, qui n'habite pas dans une maison, mais au-dessus d'une maison. La formulation exacte reste toutefois problématique. Eusèbe s'inspire assurément de ce vers dans sa première énigme (*De Deo*), v. 3 : *alta domus mea, cum sit sedes semper in imis*. Glorie propose une conjecture satisfaisante au niveau du sens, mais amétrique (*est domus in imo, sedes est semper in alto*).

[2] Contre la leçon *nec unda* (E c) choisie par Bergamin (« non posso restare acqua »), la plupart des éditeurs, suivant la majorité des manuscrits, impriment ici *nec nuda* (Leary : « I cannot be held uncovered ») : il est en effet nécessaire de porter des gants pour tenir de la glace. Nous pourrions toutefois favoriser une troisième variante : *uel nuda* (M R Z s). Le dernier vers exprimerait ainsi deux caractéristiques de la glace, solide, par opposition à l'eau, liquide (vv. 1-2) : on peut marcher sur elle ou la tenir sans récipient (avec *nuda* au sens d'*OLD* 13, « taken or considered by itself, bare, pure, simple, having nothing added »).

1. STYLET. Je culmine en platitudes, mais dans le fond je m'affine ; en un tournemain, je suis mis sens dessus dessous. Je remplis des fonctions contraires : ce qu'une partie de moi a fait, l'autre l'annule.

2. ROSEAU. D'un dieu la douce amie, je ne suis jamais loin de la rive profonde. De mon chant je charme les Muses ; quand de noir je suis imprégnée, je me fais porte-parole, marquée par les doigts des maîtres.

3. ANNEAU SERTI D'UNE PIERRE PRÉCIEUSE. Moi qui, aux confins du corps, ne suis pas un poids lourd, je me suis accroché : on me croirait inné, tant ce poids n'importune. Ma face, bien qu'unique, aura bien des figures.

4. CLÉ. Je tire grands pouvoirs de faibles forces : j'ouvre les maisons closes, clos celles qui sont ouvertes. Pour mon maître, je garde la maison ; mais lui, en retour, me garde.

5. CHAÎNE. Mise aux fers, attachée, nombreux sont ceux que je tiendrai attachés. Je suis liée moi-même, mais liée je lie à mon tour ; et j'en ai détaché beaucoup sans moi-même être détachée.

6. TUILE. Mon corps vient de la terre et mes forces du feu. Si je nais de la terre, mon siège est dans le ciel ; et je suis trempé d'eau qui vite m'abandonne.

7. FUMÉE. On me doit bien des larmes, mais je ne cause aucun chagrin. Cheminant vers les cieux, je me vois ralentie par la lourdeur de l'air ; et celui qui m'engendre ne peut naître sans moi.

8. NUAGE. Je ressemble à la nuit, mais je ne suis pas noir lorsqu'au milieu du jour, j'apporte les ténèbres. Jamais étoile ne m'illumine ; jamais Cynthie ne m'éclaire.

9. PLUIE. Je viens d'en haut et, partant de loin, je m'écroule. Je tombe du ciel, portée au milieu des airs ; mais le giron même qui m'a reçue me renvoie aussitôt.

10. GLACE. Jadis je fus eau ; je le serai, je crois, bientôt. Enchaînée, aujourd'hui, par les liens durs d'un ciel sévère, je peux supporter qu'on me foule, mais je ne peux pas rester eau.

[11] NIX

Puluis aquae tenuis, modico cum pondere lapsus,
sole madens, aestate fluens, in frigore siccus,
flumina facturus totas prius occupo terras.

[12] FLVMEN ET PISCIS

Est domus in terris, clara quae uoce resultat :
ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes.
Ambo tamen currunt, hospes simul et domus una.

[13] NAVIS

Longa feror uelox, formosae filia siluae,
innumeris pariter comitum stipata cateruis.
Curro uias multas, uestigia nulla relinquens.

[14] PVLLVS IN OVO

Mira tibi referam nostrae primordia uitae :
nondum natus eram nec eram iam matris in aluo ;
iam posito partu natum me nemo uidebat.

[15] VIPERA

Non possum nasci, si non occidero matrem ;
occidi matrem, sed me manet exitus idem :
id mea mors patitur quod iam mea fecit origo.

[16] TINEA

Littera me pauit, nec quid sit littera noui ;
in libris uixi nec sum studiosior inde.
Exedi Musas nec adhuc tamen ipsa profeci.

[17] ARANEA

Pallas me docuit texendi nosse laborem :
nec pepli radios poscunt nec licia telae.
Nulla mihi manus est, pedibus tamen omnia fingo.

[18] COCLEA

Porto domum mecum, semper migrare parata,
mutatoque solo non sum miserabilis exul,
sed mihi concilium[3] de caelo nascitur ipso.

[19] RANA

Raucisonans ego sum media uocalis in unda,
cumque canam semper, nullus mea carmina laudat ; (3)
sed uox laude sonat quasi se quoque laudet et ipsa. (2)

[20] TESTVDO

Tarda, gradu lento, specioso praedita dorso,
docta quidem studio, sed saeuo prodita fato ;
uiua nihil dixi, quae sic modo mortua canto.

[3] Le terme *concilium*, donné par la grande majorité des manuscrits (conchilium L g V h^1 consilium e E c s consili hum X), est placé entre *cruces* par Leary et Shackleton Bailey ; Castalio, Heumann et Dominicy conjecturent *conchylium* ; APTHORP (2007) suggère *mobilitas*. Toutefois le texte des manuscrits n'est pas insatisfaisant. Nous suivons BERGASA & WOLFF (2016), p. 126, n. 20, qui rejoignent BERGAMIN (2005), p. 106 : « le dernier vers signifie que, selon le temps qu'il fait (chaleur ou humidité), [l'escargot] reste dans sa coquille ou sort rejoindre ses semblables ». Voir la discussion textuelle de DOMINICY (2020), pp. 200-205 ; LEARY (2014), pp. 97-99 ; l'apparat critique de BERGAMIN (2005), p. 16.

11. NEIGE. Fine poussière d'eau, tombée sans grand poids, je ruisselle au soleil, coule en été, sèche en hiver. Pour un jour engendrer des fleuves, j'occupe d'abord l'entier des terres.

12. FLEUVE ET POISSON. Dans la terre se trouve une maison qui, d'une voix claire, retentit. Oui, la maison résonne ; mais pas son habitant, qui garde le silence. Tous deux pourtant cavalent, maison et habitant, ensemble et en même temps.

13. NEF. Longue et rapide fille d'une belle forêt, je me laisse porter ; des compagnons m'escortent, en innombrables troupes également réparties. Je parcours bien des voies sans y laisser de traces.

14. POUSSIN DANS UN ŒUF. Je vais te raconter les extraordinaires prémisses de ma vie : sans être encore né, je n'étais déjà plus dans le ventre de ma mère ; une fois l'accouchement accompli, personne ne voyait que j'étais né.

15. VIPÈRE. Je ne peux naître sans avoir tué ma mère. Ma mère, je l'ai tuée, mais la même fin m'attend. Ma mort subit ce qu'a déjà fait ma naissance.

16. MITE. Nourrie à la lettre et pourtant illettrée, j'ai vécu dans les livres sans m'en voir plus savante. J'ai dévoré les Muses et je n'ai cependant, jusque-là, progressé.

17. ARAIGNÉE. La leçon de Pallas m'a instruite des labeurs du tissage. Pour mes manteaux, nul besoin de navettes ; pour mes toiles, nul besoin de lices. Les mains me manquent, mais je fais tout avec les pieds.

18. ESCARGOT. J'emporte avec moi ma maison, toujours prêt à déménager. Après avoir quitté ma terre, je ne connais pas la misère de l'exil : pour moi le ciel lui-même convoque une assemblée.

19. GRENOUILLE. C'est moi le rauque cri qui au milieu des eaux résonne ; et bien que toujours je chante, mes chants, nul ne les adule. Pourtant c'est adulée que ma voix retentit, comme si elle aussi s'adulait elle-même.

20. TORTUE. Lente, le pas traînant, dotée d'un dos brillant, rendue savante par l'étude mais à un cruel sort livrée : de mon vivant je n'ai rien dit, moi qui sitôt morte chante.

[21] TALPA	Caeca mihi facies, atris obscura tenebris ; nox est ipse dies nec sol mihi cernitur ullus. Malo tegi terra : sic me quoque nemo uidebit.	
[22] FORMICA	Prouida sum uitae, duro non pigra labore, ipsa ferens umeris securae praemia brumae. Nec gero magna simul, sed congero multa uicissim.	
[23] MVSCA	Inproba sum, fateor : quid enim gula turpe ueretur ? Frigora uitabam, quae nunc aestate reuertor. Sed cito submoueor falso conterrita uento.	
[24] CVRCVLIO	Non bonus agricolis, non frugibus utilis hospes, non magnus forma, non recto nomine dictus, non gratus Cereri, non paruam sumo saginam.	
[25] MVS	Parua mihi domus est, sed ianua semper aperta ; exiguo sumptu furtiua uiuo sagina. Quod mihi nomen inest, Romae quoque consul habebat.	
[26] GRVS	Littera sum caeli, penna perscripta uolanti, bella cruenta gerens uolucri discrimine Martis ; nec uereor pugnas, dum non sit longior hostis.	
[27] CORNIX	Viuo nouem uitas, si me non retia fallunt, atraque sum semper nullo compulsa dolore, et non irascens ultro conuicia dico.	
[28] VESPERTILIO	Vox[4] mihi dat nomen primo de tempore noctis ; pluma mihi non est cum sit mihi penna uolantis ; et sedeo in tenebris nec me commito diebus.	
[29] PHOENIX	Vita mihi mors est, morior si coepero nasci ; sed prius est fatum leti, quam lucis origo. Sic solus Manes ipsos mihi dico parentes.	(31)
[30] ERICIVS	Plena domus spinis, parui sed corporis hospes, incolumi dorso telis confixus acutis ; sustinet armatas segetes habitator inermis.	(29)

[4] *Vox* n'est transmis que par le manuscrit S ; les autres témoins donnent ici *nox*. Les éditeurs impriment généralement *nox*, mais ne s'accordent pas à lui trouver un sens satisfaisant (Leary le place entre *cruces* : voir son commentaire *ad loc*.). Bergamin imprime *uox*, selon nous à raison ; le sens du terme est ici grammatical (*OLD* 10 : « word »). Notre traduction s'éloigne toutefois de celle de Bergamin (« una parola mi dà il nome dalla prima parte della notte »), car, au niveau du sens, il nous semble plus pertinent de faire dépendre *primo de tempore noctis* de *uox* plutôt que de *nomen*. Ce « mot relatif à la première partie de la nuit », dont dérive le terme *uespertilio*, est évidemment *uesper* (« soir »).

21. TAUPE. Aveugle est mon visage, de sombres ténèbres obscurci ; le jour même est la nuit et pour moi nul soleil ne luit. Mieux me vaut être ensevelie : ainsi nul ne me verra non plus.

22. FOURMI. Pour mon avenir prévoyante, dans la rude tâche vaillante, sur mes épaules je porte mon butin en vue d'un hiver sans soucis. En une livraison, je ne convoie que de petits morceaux ; mais tour à tour, j'assemble bien des monceaux.

23. MOUCHE. Je suis perverse, je l'avoue : quelle immondice ma bouche craint-elle ? J'évitais les grands froids, moi qui maintenant reviens, en même temps que l'été. Pourtant je disparais vite : un faux coup de vent m'effraie.

24. CHARANÇON. En hôte qui n'est ni bénéfique aux paysans ni utile aux récoltes, ni bien bâti ni bien nommé, ni agréable à Cérès, je prends de la graisse, et pas des moindres.

25. SOURIS. Petite est ma maison, mais sa porte est toujours ouverte ; à peu de frais, je vis de rapines furtives. Ce nom qui est le mien, un consul de Rome le portait également.

26. GRUE. Je suis une lettre du ciel, écrite par une plume volante ; je mène de sanglantes guerres dans des combats ailés ; et je ne crains pas les batailles, tant que l'ennemi n'est pas trop long.

27. CORNEILLE. Je vis neuf vies, à moins qu'un filet ne m'abuse. Je reste toujours sombre, sans pour autant être affligée, et sans colère aucune, je répands des insultes spontanées.

28. CHAUVE-SOURIS. Le mot relatif à la première partie de la nuit me donne mon nom. Dépourvue de plumes, bien que j'aie les ailes d'un oiseau, je reste dans les ténèbres, sans me risquer au grand jour.

29 (31). PHÉNIX. Pour moi, la vie est la mort : je meurs quand je commence à naître, mais ma mort, inévitable, prélude au début de ma vie. Moi seul peux ainsi déclarer avoir les Mânes pour parents.

30 (29). HÉRISSON. La maison est pleine d'épines, mais son habitant est petit de corps ; transpercé de traits pointus sans que son dos n'en souffre, il résiste, désarmé, à une moisson d'armes.

[31] PEDICVLI

Est noua nostrarum cunctis captura ferarum : (30)
ut si quid capias, hoc tu tibi ferre recuses,
et quod non capias, tecum tamen ipse reportes.

[32] TAVRVS

Moechus eram regis, sed lignea membra sequebar ;
Et Cilicum mons sum, sed non sum nomine solo[5] ;
et uehor in caelis et in ipsis ambulo terris.

[33] LVPVS

Dentibus insanis ego sum qui uinco bidentes,
sanguineas praedas quaerens uictusque cruentos.
Multaque cum rapiam uocem quoque tollere possum.

[34] VVLPES

Exiguum corpus sed cor mihi corpore maius ;
sum uersuta dolis, arguto callida sensu ;
et fera sum sapiens, sapiens fera si qua uocatur.

[35] CAPRA

Alma Iouis nutrix, longo uestita capillo,
culmina difficili peragrans super ardua gressu,
custodi pecoris tremula respondeo uoce.

[36] PORCVS

Setigerae matris fecunda natus in aluo,
desuper ex alto uirides exspecto saginas,
nomine numen habens si littera prima periret.

[37] MVLA

Dissimilis patri, matri diuersa figura,
confusi generis, generi non apta propago ;
ex aliis nascor, nec quisquam nascitur ex me.

[38] TIGRIS

A fluuio dicor, fluuius uel dicitur ex me.
Iunctaque sum uento, quae sum uelocior ipso ;
et mihi dat uentus natos nec quaero maritum.

[39] CENTAVRVS

Quattuor insignis pedibus manibusque duabus,
dissimilis mihi sum; quia sum non unus et unus ;
et uehor et gradior, quia me duo corpora portant.

[40] PAPAVER

Grande mihi caput est, intus sunt membra minuta ;
pes solus est unus, sed pes longissimus unus.
Et me somnus amat, proprio nec dormio somno.

[5] La leçon *sed non sum nomine solo* (e c w_b G I V M^2 *Cast*. *Pith*. *Werns*. *Lengl*. ; Leary place *sum* entre *cruces*) est concurrencée par *sed mons sum nomine solo* (S d H Ang. α N O R Q A g h $β^1$ *Cam. Glor. Riese Ohl* ; Baehrens conjecture *sed mons sum nomine multo*). La formulation est discutable, mais l'interprétation la plus plausible est que le vers renvoie aux multiples noms que connaît le mont Taurus : voir les commentaires de Bergamin et de Leary *ad loc*., avec Plin. *Nat*. V, 98.

31 (30). POUX. Faire la chasse à nos bêtes est pour tous une chose étrange : si tu en saisissais un, tu refuserais de l'emporter ; et celui que tu ne saisirais pas, tu le rapporterais quand même avec toi.

32. TAUREAU. J'étais amant royal, mais je cherchais des organes de bois ; je suis un mont de Cilicie, mais je ne le suis pas sous un seul nom ; je me déplace aussi dans les cieux et me promène sur la terre même.

33. LOUP. Je suis celui qui, de ses dents monstrueuses, vaincs ceux qui en ont deux[6] *; je réclame proies sanglantes et mets saignants. Puisque je vole bien des choses, je peux aussi ravir la voix*[7]*.*

34. RENARD. J'ai un corps menu ; mais mon cœur est plus grand que mon corps. Versée dans des idées retorses, ingénieuse dans la ruse, je suis une bête savante, si l'on peut nommer savante celle qui est bête.

35. CHÈVRE. De Jupiter la nourrice bienfaisante, vêtue d'une longue toison, cheminant difficilement sur les sommets abrupts, je réponds d'une voix tremblante au gardien du troupeau.

36. PORC. Né dans le ventre fécond d'une mère aux soies dures, j'attends que du ciel tombent de vertes pâtures ; une divinité réside dans mon nom, si la première lettre périt.

37. MULE. Dissemblable à mon père, différant, par l'aspect, de ma mère, progéniture d'une lignée confuse que je ne peux perpétuer, je nais d'autrui et de moi nul ne naît.

38. TIGRE[SSE]. Je tire mon nom d'un fleuve, ou lui tire son nom de moi. Je me suis unie au vent, mais le surpasse en vitesse. Le vent me donne des fils ; je ne veux pas de mari.

39. CENTAURE. J'ai pour trait distinctif quatre pieds et deux mains. Dissemblable à moi-même, car je suis un sans l'être, je me fais porter et je marche en même temps, car deux corps me transportent.

40. PAVOT. J'ai la tête grande ; à l'intérieur, des membres menus ; un seul pied, mais immense. Aimé du sommeil, je dors d'un sommeil qui ne m'appartient pas[8]*.*

[6] Ces *bidentes* sont des ovidés : ceux-ci ont deux dents proéminentes (Paul. Fest. p. 30, ll. 18-19 Lindsay : *bidentes autem sunt oues duos dentes longiores ceteris habentes*).

[7] Selon une croyance populaire attestée notamment chez Plin. *Nat*. VIII, 80, le loup peut faire perdre sa voix à l'humain s'il le voit avant d'être vu lui-même.

[8] Le sens du dernier hémistiche est difficile et les commentateurs n'en proposent pas d'explication satisfaisante. Peut-être faut-il comprendre que les vertus soporifiques du pavot sont destinées à autrui ; ou, selon Bergasa et Wolff, que le pavot « procure un sommeil qui n'est ni spontané ni naturel ».

[41] MALVA

Anseris esse pedes similes mihi, nolo negare ;
Nec duo sunt tantum, sed plures ordine cernis ;
et tamen hos ipsos omnes ego porto supinos.

[42] BETA

Tota uocor graece, sed non sum tota Latine ;
ante tamen mediam cauponis scripta tabernam.
In terris nascor, lympha lauor, unguor oliuo.

[43] CVCVRBITA

Pendeo, dum nascor, rursus dum pendeo, tunc cresco ;
pendens commoueor uentis et nutrior undis.
Pendula si non sim, non sum iam iamque futura.

[44] CEPA

Mordeo mordentes, ultro non mordeo quemquam.
Sed sunt mordentem multi mordere parati :
nemo timet morsum, dentes quia non habeo ullos.

[45] ROSA

Purpura sum terrae, pulchro perfusa rubore,
saeptaque, ne uioler, telis defendor acutis.
O felix, longo si possim uiuere fato !

[46] VIOLA

Magna quidem non sum, sed inest mihi maxima uirtus ;
spiritus est magnus, quamuis sim corpore paruo.
Nec mihi germen habet noxam nec culpa ruborem.

[47] TVS

Dulcis odor nemoris, flamma fumoque fatigor ;
et placet hoc superis, medios quod mittor in ignes.
Nec mihi poena datur, sed habetur gratia danti.

[48] MVRRA

De lacrimis et pro lacrimis mea coepit origo ;
ex oculis fluxi sed nunc ex arbore nascor,
laetus honor frondis, tristis sed imago doloris.

[49] EBVR

Dens ego sum magnus populis cognatus Eois.
Nunc ego per partes in corpora multa recessi ;
nec remanent uires, sed formae gratia mansit.

[50] FENVM

Herba fui quondam, uiridi de gramine terrae ;
sed chalybis duro mollis praecisa metallo
mole premor propria, tecto conclusa sub alto.

41. MAUVE. Mes pieds ressemblent à ceux d'une oie, c'est indéniable. Je n'en ai pas seulement deux : plusieurs s'alignent, vois-tu. Pourtant, tous ces pieds, je les porte inversés.

42. BETTE. Je suis entière en grec, incomplète en latin ; mon nom est inscrit devant la médiocre taverne d'un aubergiste. Je nais dans la terre, je me lave à l'eau, j'aime quand on m'enduit d'huile.

43. COURGE. Lorsque je nais, je pends ; lorsque je croîs, je pends de même. Lorsque je pends, les vents m'agitent, l'eau m'alimente. Si je cesse de pendre, je ne suis et ne serai plus.

44. OIGNON. Je mords qui me mord ; de moi-même, je ne mords personne. Mais beaucoup sont prêts à me mordre : nul ne craint ma morsure, car je n'ai pas de dents.

45. ROSE. Je suis la pourpre de la terre, teinte de belles rougeurs ; et, protégée de toutes parts, pour éviter qu'on ne m'outrage, je me défends de traits aigus. Ô, serais-je heureuse, si je pouvais vivre longtemps !

46. VIOLETTE. Je ne suis certes pas grande, mais en moi réside la plus grande vertu ; je ne manque pas de souffle, bien que mon corps soit petit. Mon bourgeon ne saurait nuire ; ce n'est pas la faute qui me fait rougir.

47. ENCENS. Je suis la douce odeur d'un bois ; flamme et fumée me tourmentent. Il plaît à ceux d'en haut qu'on me jette au milieu du feu : ce n'est pas un châtiment, et qui m'offre obtient grâce.

48. MYRRHE. Je suis née de larmes pour remplacer des larmes[9] *; j'ai coulé d'yeux, mais proviens maintenant d'un arbre, gloire heureuse d'un feuillage, triste image du chagrin.*

49. IVOIRE. Je suis une grande dent, parente aux peuples d'Orient. Désormais réduite en morceaux et en corps innombrables, j'ai perdu de mes forces, mais gardé ma beauté.

50. FOIN. Je fus l'herbe, jadis, du verdoyant gazon terrestre ; mais le dur métal de l'acier m'a tranché, encore tendre. Sous mon propre poids je croule, cloîtrée sous un haut toit.

[9] Le vers joue sur la polysémie de *lacrima*, à la fois « larme, pleurs » et « goutte de gomme » produite par certaines plantes. *De lacrimis* renvoie aux gouttes de gomme de l'arbre à myrrhe. *Pro lacrimis* fait référence à l'épisode de Myrrha qui, une fois métamorphosée en arbre, génère des gouttes de myrrhe en guise de pleurs (Ov. *Met*. X, 499-502).

[51] MOLA

Ambo sumus lapides, una sumus, ambo iacemus.
Quam piger est unus, tantum non est piger et alter :
hic manet immotus, non desinit ille moueri.

[52] FARINA

Inter saxa fui quae me contrita premebant ;
vix tamen effugi totis collisa medullis.
Et nunc forma mihi minor est, sed copia maior.

[53] VITIS

Nolo toro iungi, quamuis placet esse maritam.
Nolo uirum thalamo: per me mea nata propago est.
Nolo sepulcra pati: scio me submergere terrae.

[54] HAMVS

Exiguum munus flexu mucronis adunci
fallaces escas medio circumfero fluctu.
Blandior, ut noceam ; morti praemitto saginam.

[55] ACVS

Longa sed exilis, tenui producta metallo,
mollia duco leui comitantia uincula ferro ;
et faciem laesis et nexum reddo solutis.

[56] CALIGA

Maior eram longe quondam, dum uita manebat ;
at nunc exanimis, lacerata, ligata, reuulsa,
dedita sum terrae, tumulo sed condita non sum.

[57] CLAVVS CALIGARIS

In caput ingredior, quia de pede pendeo solo.
Vertice tango solum, capitis uestigia signo ;
sed multi comites casum patiuntur eundem.

[58] CAPILLVS

Findere me nulli possunt, praecidere multi.
Sed sum uersicolor, albus quandoque futurus ;
malo manere niger: minus ultima fata uerebor.

[59] PILA

Non sum cincta comis et non sum compta capillis :
intus enim crines mihi sunt quos non uidet ullus ;
Meque manus mittunt manibusque remittor in auras.

[60] SERRA

Dentibus innumeris sum toto corpore plena.
Frondicomam subolem morsu depascor acuto ;
mando tamen frustra, quia respuo praemia dentis.

51. MEULE. Toutes deux sommes pierres, mais unies, et toutes deux étendues. Autant l'une paresse, autant l'autre s'active: l'une reste immobile, l'autre bouge inlassablement.

52. FARINE. Je suis passée entre deux rocs qui m'ont broyée en me pressant ; avec peine, pourtant, je leur ai échappé, une fois écrasée dans le tréfonds de mes entrailles. Et ce que j'ai perdu en taille, je le compense par la quantité.

53. VIGNE. Je ne veux pas des liens de l'hymen, bien qu'il me plaise d'être mariée. Je ne veux pas d'un époux dans mon lit, car ma lignée naît par moi seule. Je ne veux pas d'une tombe : je sais que la terre me recouvrira[10]*.*

54. HAMEÇON. Petit cadeau à la courbure sinueuse et pointue, je jette au milieu des flots de trompeurs appâts. Flattant pour mieux nuire, j'offre un engrais à la mort.

55. AIGUILLE. Longue mais mince, d'un métal finement étiré, je file de souples liens qui suivent mon fer léger. Je rends son aspect à ce qui a été déchiré et raccommode ce qui a été délié.

56. SANDALE. Je fus jadis bien plus grande, quand j'étais en vie ; à présent inanimée, lacérée, attachée, arrachée, je suis livrée à la terre, sans connaître de tombeau[11]*.*

57. CLOU D'UNE SANDALE. Je marche sur la tête, suspendu à un pied ; de mon sommet je touche le sol en y laissant des empreintes de tête ; mais bien des compagnons partagent mon sort.

58. CHEVEU. À défaut de pouvoir me fendre, beaucoup peuvent me couper. De couleur versatile, je blanchirai tôt ou tard, mais je préfère garder le noir, pour moins craindre la mort.

59. BALLE. Nulle crinière ne me ceint, nulle chevelure ne m'orne : car c'est en moi qu'est ma toison et personne ne la voit. Des mains m'envoient en l'air et d'autres m'y renvoient.

60. SCIE. Je suis pleine, en tout mon corps, de dents indénombrables. Ma morsure aiguisée dévore une lignée à la toison feuillue ; pourtant je mâche en vain, car je recrache ensuite le butin de ma dent.

[10] L'énigme, difficile à traduire, joue sur l'ambiguïté d'un vocabulaire et de situations propres à la viticulture (*torus*, *marita*, *propago*). Voir les commentaires de Leary et Bergamin *ad loc*.

[11] Le poème fait référence au cuir animal dont la sandale est composée. Le vers 2 renvoie au processus de fabrication ; au vers 3, la sandale est « livrée à la terre » car on l'utilise pour marcher sur le sol.

[61] ANCHORA

Mucro mihi geminus ferro coniungitur uno ;
cum uento luctor, cum gurgite pugno profundo.
Scrutor aquas medias, ipsas quoque mordeo terras.

[62] PONS

Stat nemus in lymphis, stat in alto gurgite silua,
et manet in mediis undis inmobile robur.
Terra tamen mittit quod terrae munera praestat.

[63] SPONGIA

Ipsa grauis non sum, sed aquae mihi pondus inhaeret ;
uiscera tota tument patulis diffusa cauernis :
intus lympha latet, sed non se sponte profundit.

[64] TRIDENS

Tres mihi sunt dentes, quos unus continet ordo ;
unus praeterea dens est et solus in imo ;
Meque tenet numen, uentus timet, aequora curant.

[65] SAGITTA

Saepta graui ferro, leuibus circumdata pinnis,
aera per medium uolucri contendo meatu.
Missaque discedens nullo mittente reuertor.

[66] FLAGELLVM

De pecudis dorso pecudes ego terreo cunctas,
obsequio cogens moderati lege doloris.
Nec uolo contemni, sed contra nolo nocere.

[67] LANTERNA

Cornibus apta cauis, tereti perlucida gyro,
lumen habens intus, diuini sideris instar,
noctibus in mediis faciem non perdo dierum.

[68] SPECVLAR

Perspicior penitus nec luminis arceo uisus,
transmittens oculos intra mea membra meantes ;
nec me transit hiems, sed sol tamen emicat in me.

[69] SPECVLVM

Nulla mihi certa est, nulla est peregrina figura.
Fulgor inest intus radianti luce coruscus,
qui nihil ostendit nisi si quid uiderit ante.

[70] CLEPSYDRA

Lex bona dicendi, lex sum quoque dura tacendi,
ius auidae linguae, finis sine fine loquendi,
ipsa fluens, dum uerba fluunt, ut lingua quiescat.

61. ANCRE. Mes deux pointes se mêlent en l'unité d'un fer. Je lutte contre le vent, combats la profondeur des gouffres. Je fouille le milieu des eaux et mords aussi les terres elles-mêmes.

62. PONT. Sur les eaux se dresse un bois, des arbres se dressent sur un gouffre profond ; jeté au milieu de l'onde, le chêne demeure immobile. De la terre est sorti ce qui remplit ses fonctions.

63. ÉPONGE. Moi-même je ne suis pas lourde, mais le poids de l'eau s'attache à moi ; mes entrailles toutes entières se gonflent, élargies en de larges cavités : à l'intérieur se cache le liquide, mais il n'en reflue pas spontanément.

64. TRIDENT. J'ai trois dents contenues par une rangée unique ; l'une d'elles les domine et reste seule, au fond. Un dieu me tient, le vent me craint, les mers m'obéissent.

65. FLÈCHE. Armée d'un fer lourd, entourée de légères plumes, au milieu des airs je hâte ma course ailée. On m'a lancée, je m'éloigne ; je reviens sans qu'on me lance[12]*.*

66. FOUET. Tiré du dos d'une bête, je terrifie toute bête ; je contrains à obéir par la loi d'une douleur mesurée, refusant qu'on me méprise, sans vouloir pour autant nuire.

67. LANTERNE. Pourvue de corne incurvée, diaphane dans mon cercle poli, j'ai en moi une lumière qui tient d'un astre divin ; au milieu de la nuit, je ne perds l'aspect du jour.

68. VITRE. On voit clair dans mon jeu ; je n'écarte aucun regard, laissant passer les yeux à l'intérieur de mes membres ; le froid ne peut me franchir, mais en moi brille le soleil.

69. MIROIR. Nulle forme n'est pour moi fixe, mais aucune ne m'est étrangère. À l'intérieur de moi réside une étincelle qui brille d'un éclat de lumière et qui ne peut montrer une chose avant de l'avoir vue.

70. CLEPSYDRE. Juste règle de parole, dure règle du silence aussi, je régis la langue avide, met un terme à l'interminable discours, coulant moi-même quand coulent les mots, pour qu'enfin la langue se repose.

[12] Le vers est d'interprétation difficile. Selon Bergasa et Wolff, il « suggère une sorte de boomerang, à moins qu'il ne faille comprendre que la flèche est envoyée à la verticale et retombe ».

[71] PVTEVS

Mersa procul terris in cespite lympha profundo,
non nisi perfossis possum procedere rimis,
et trahor ad superos alieno ducta labore.

[72] TVBVS

Truncum terra tegit, latitant in stipite lymphae.
Alueus est modicus, qui ripas non habet ullas.
In ligno uehitur medio, quae ligna uehebat.

[73] FOLLIS

Non ego continuo morior, dum spiritus exit :
nam redit adsidue, quamuis et saepe recedit ;
et mihi nunc magna est animae, nunc nulla facultas.

[74] LAPIS

Deucalion ego sum, crudeli sospes ab unda,
affinis terrae sed longe durior illa.
Littera decedat: uolucris tum nomen habebo.

[75] CALX

Euasi flammas, ignis tormenta profugi.
Ipsa medella meo pugnat contraria fato :
ardeo de lymphis, gelidis incendor ab undis.

[76] SILEX

Semper inest intus, sed raro cernitur ignis :
intus enim latitat, sed solos prodit ad ictus.
Nec lignis ut uiuat eget, nec ut occidat undis.

[77] ROTAE

Quattuor aequales currunt ex arte sorores ;
sic quasi certantes, cum sit labor omnibus unus,
et properant pariter nec se contingere possunt.

[78] SCALAE

Nos sumus ad caelum quae scandimus alta petentes,
concordi fabrica quas unus continet ordo,
ut simul haerentes per nos comitentur ad auras.

[79] SCOPA

Mundi magna parens, laqueo conexa tenaci,
iuncta solo plano, manibus compressa duabus,
ducor ubique sequens et me quoque cuncta sequuntur.

[80] TINTINNABVLVM

Aere rigens curuo patulum componor in orbem ;
mobilis est intus linguae crepitantis imago.
Non resono positus, motus quam longe resulto !

71. PUITS. Je suis l'onde engloutie loin des terres, dans les profondeurs du sol. En fuir m'est impossible, à moins qu'on y creuse des fentes ; je me laisse entraîner vers ceux d'en haut, tirée par l'effort d'autrui.

72. TUYAU. La terre recouvre le tronc, dans la souche est cachée l'onde. Le lit est modeste et dépourvu de rives. Au milieu du bois se meut ce qui charriait le bois.

73. SOUFFLET. Je ne meurs pas sitôt que le souffle me quitte ; car sans cesse il revient, bien que souvent il reparte aussi. Tantôt grande et tantôt nulle est ma réserve d'air.

74. PIERRE. Je suis un Deucalion, sauvé des eaux cruelles, un parent de la terre, mais bien plus dur qu'elle. Qu'une lettre tombe : j'aurai alors le nom d'un volatile.

75. CHAUX. J'ai échappé aux flammes, fui les tourments du feu. Le remède même m'est hostile et combat pour ma mort : je suis brûlé par l'eau, l'onde gelée m'enflamme.

76. SILEX. À l'intérieur réside toujours le feu, mais rarement on l'aperçoit ; il se cache à l'intérieur et ne sort qu'à force de coups. Il n'a besoin ni de bois pour vivre, ni d'eau pour mourir.

77. ROUES. Quatre sœurs, avec brio, courent, toujours ex-aequo. Ainsi, dans ce quasi concours où toutes ont l'effort en partage, elles se pressent, sans contact, et ne se départagent.

78. [MARCHES D'UNE] ÉCHELLE. Nous sommes celles qui, cherchant l'altitude, faisons des cieux l'escalade. De facture harmonieuse, une structure ordonnée nous relie, afin que nous accompagnions dans les airs ceux qui s'y attachent.

79. BALAI. Grande génitrice de l'ordre universel, solidement nouée, unie à un sol plat, fermement prise en mains, partout menée, je suis, et tout vient à ma suite.

80. GRELOT. Rigide, fait de bronze recourbé, je suis constitué d'une sphère ouverte. On trouve à l'intérieur une sorte de langue mobile qui claque. Je ne résonne pas quand je suis posé ; une fois agité, comme je retentis longtemps !

[81] LAGENA	Mater erat Tellus, genitor est ipse Prometheus, auriculaeque regunt redimitae uentre cauato. Dum cecidi, subito mater mea me laniauit.	
[82] CONDITVM	Tres olim fuimus qui nomine iungimur uno ; ex tribus est unus, et tres miscentur in uno ; quisque bonus per se ; melior qui continet omnes.	
[83] VINVM IN ACETVM CONVERSVM	Sublatum nihil est, nihil est extrinsecus auctum : nec tamen inueni quidquid prius ipse reliqui. Quod fuerat non est ; coepit quod non erat esse.	(3) (2)
[84] MALVM	Nomen ouis Graece, contentio magna dearum, fraus iuuenis pulchri[13], multarum cura sororum, hoc uolo, ne breuiter mihi syllaba prima legatur.	
[85] PERNA	Nobile duco genus magni de gente Catonis. Vna mihi soror est, plures licet esse putentur. De fumo facies, sapientia de mare nata est.	
[86] MALLEVS	Non ego de toto mihi corpore uindico uires, sed capitis pugna nulli certare recuso : grande mihi caput est, totum quoque pondus in illo.	
[87] PISTILLVS	Contero cuncta simul uirtutis robore magno. Vna mihi ceruix, capitum sed forma duorum : pro pedibus caput est, nam cetera corporis non sunt.	
[88] STRIGILIS AENEA	Rubida, curua, capax, alienis humida guttis, luminibus falsis auri mentita colorem, dedita sudori, modico subcumbo labori.	
[89] BALNEVM	Per totas aedes innoxius introit ignis ; est calor in medio magnus quem nemo ueretur. Non est nuda domus, sed nudus conuenit hospes.	
[90] TESSERA	Dedita sum semper uoto, non certa futuri ; uertor in ancipites uaria uertigine casus, non ego maesta malis, non rebus laeta secundis.	

[13] Bergamin adopte avec *pulchri* la *lectio facilior*, transmise par le seul manuscrit V : les autres témoins donnent ici le difficile *functi*, qui a engendré de nombreuses conjectures et que Leary imprime entre *cruces*. Or PAOLUCCI (2014) démontre que *pulchri* dérive d'une ancienne glose dont on observe encore une trace dans le *Salmasianus*. Nous pouvons suivre son interprétation de *functi*, p. 107 : « *functi* è pienamente corrispondente agli usi post-classici di *fungor* (…), sinonimo di *utor* (…), di modo che l'emistichio del v. 2, con gen. soggettivo, verrebbe a significareche la mela è 'l'inganno del giovane/di ogni giovane che se ne servi' ». La ruse évoquée dans l'hémistiche peut faire allusion à l'histoire d'Acontius et de Cydippe (par exemple Ov. *Her*. XX-XXI ; *Ars* I, 457-458) ou à celle d'Hippomène et d'Atalante (Ov. X, 560 sq.).

81. CRUCHE. J'eus la Terre pour mère, Prométhée même pour père ; mes oreilles, ornées d'un ventre creux, me guident[14]*. Quand je suis tombée, ma mère m'a soudain mise en pièces.*

82. VIN AROMATISÉ. Jadis nous étions trois, nous qui à présent sous un seul nom sommes unis ; du triple naît l'unité et trois en un se mêlent. Chacun est bon en soi ; meilleur est celui qui les contient tous.

83. VIN TOURNÉ EN VINAIGRE. Rien n'a été retiré, rien d'externe n'a été ajouté ; pourtant je n'y ai pas trouvé ce que j'y ai laissé plus tôt. Ce qui avait été n'est plus ; ce qui n'était pas a commencé à être.

84. POMME. Nom grec du mouton, grande dispute des déesses, ruse d'un beau jeune homme, objet des soins de sœurs nombreuses, voilà ce que je veux : qu'on ne lise pas ma première syllabe en l'abrégeant.

85. JAMBON. Tirant ma noble origine de la famille du grand Caton, je n'ai qu'une sœur, même si l'on en suppose davantage. De la fumée est né mon aspect ; la mer m'a donné mon piquant[15]*.*

86. MARTEAU. Je ne prétends pas être fort par l'entier de mon corps, mais jamais je ne refuse un affrontement à coups de tête, car j'ai la tête grande et tout mon poids est en elle.

87. PILON. Je broie tout en même temps par la grande force de ma vigueur. En un seul cou, j'ai l'air d'avoir deux têtes : j'ai la tête aux pieds car, pour le reste, je manque de corps.

88. STRIGILE DE BRONZE. Rougeaude, incurvée, insatiable, humide des gouttes d'autrui, feignant la couleur de l'or par mes reflets fallacieux, vouée à la sueur, je fléchis sous ma modeste tâche.

89. BAIN. Un feu inoffensif parcourt tout l'édifice ; on trouve en son milieu une grande chaleur que nul ne craint. La maison n'est pas nue, mais c'est dénudé qu'on la visite.

90. DÉ. Je suis toujours soumis aux vœux, indécis quant à l'avenir. Dans une rotation inconstante, je roule vers une issue ambiguë, ni triste dans les échecs, ni joyeux dans les succès.

[14] Il faut comprendre, avec Bergasa et Wolff (*ad loc*.), que « les anses oreilles de la cruche, fixées au-dessus de sa large panse, permettent de la déplacer ».

[15] Le mot *sapientia* est ici volontairement ambigü : l'apparente description d'un personnage impliquerait le sens de « sagesse » ou de « savoir », mais le jambon parle en réalité de sa « saveur » : nous trouvons ici l'unique acception du terme dans son sens étymologique.

[91] PECVNIA	Terra fui primo, latebris abscondita terrae ; nunc aliud pretium flammae nomenque dederunt, nec iam terra uocor, licet ex me terra paretur.
[92] MVLIER QVAE GEMINOS PARIEBAT	Plus ego sustinui quam corpus debuit unum. Tres animas habui, quas omnes intus habebam : discessere duae, sed tertia paene secuta est.
[93] MILES PODAGRICVS	Bellipotens olim, saeuis metuendus in armis, sex pedes habui quos numquam nemo negauit. Nunc mihi uix duo sunt ; inopem me copia fecit.
[94] LVSCVS ALIVM TENENS	Cernere iam fas est quod uix tibi credere fas est : unus inest oculus, capitum sed milia multa. Qui quod habet uendit, quod non habet unde parabit ?
[95] FVNAMBVLVS	Inter lucifluum caelum terrasque iacentes, aera per medium docta meat arte uiator. Semita sed breuis est, pedibus nec sufficit ipsis.
[96] VERBA	Nunc mihi iam credas fieri quod posse negatur. Octo tenes manibus, sed me monstrante magistro sublatis septem reliqui tibi sex remanebunt.
[97] VMBRA	Insidias nullas uereor de fraude latenti ; nam deus attribuit nobis haec munera formae, quod me nemo mouet, nisi qui prius ipse mouetur.
[98] ECHO	Virgo modesta nimis legem bene seruo pudoris ; ore procax non sum, nec sum temeraria lingua ; ultro nolo loqui, sed do responsa loquenti.
[99] SOMNVS	Sponte mea ueniens, uarias ostendo figuras. Fingo metus uanos nullo discrimine ueri, sed me nemo uidet, nisi qui sua lumina claudit.
[100] MONVMENTVM	Nomen habens hominis post ultima fata relinquor. Nomen inane manet, sed dulcis uita profugit. Vita tamen superest morti post tempora uitae.

91. MONNAIE. Terre je fus en premier lieu, cachée dans des recoins de la terre ; maintenant que les flammes m'ont donné nouvelle valeur et nouveau nom, on ne m'appelle plus terre, bien que la terre par moi s'acquière.

92. FEMME QUI DONNAIT NAISSANCE À DES JUMEAUX. J'ai plus souffert qu'un corps ne l'aurait dû. J'ai eu trois âmes, que j'avais toutes en moi ; deux sont parties, mais la troisième les a presque suivies.

93. SOLDAT GOUTTEUX. Jadis guerrier puissant, redoutable parmi de cruelles armes, j'ai eu six pieds, que personne, jamais, n'a contestés. Aujourd'hui, c'est avec peine que j'en ai deux ; l'abondance m'a rendu pauvre.

94. BORGNE TENANT DE L'AIL. Il est désormais permis de voir ce qu'il t'est à peine permis de croire : il n'y a en lui qu'un seul œil, mais des milliers de têtes. Celui qui vend ce qu'il a, où se procurera-t-il ce qu'il n'a pas ?

95. FUNAMBULE. Entre le ciel lumineux et l'étendue des terres, un passant, instruit d'un art savant, circule au milieu des airs. Mais le sentier, étroit, à ses pieds ne suffit pas.

96. MOTS. Maintenant, crois-moi : ce qu'on dit impossible se produit. Tu en tiens huit en mains ; mais en maître, je te montre qu'après en avoir soustrait sept, il t'en restera six autres.

97. OMBRE. Je ne crains nullement les pièges d'une tromperie cachée, car une divinité m'a gratifié de ces dispositions formelles : nul ne me déplace sans d'abord se déplacer lui-même.

98. ECHO. Vierge trop modeste, j'observe bien la loi de la pudeur. Par ma bouche, nulle hardiesse ; par ma langue, nulle témérité. Spontanément je veux me taire, mais je réponds à qui me parle.

99. SOMMEIL. Venant spontanément, je fais voir des figures variées. Je forge de vaines craintes qu'on ne distingue pas du vrai ; mais nul ne me voit sans fermer ses yeux.

100. MONUMENT. Portant le nom d'un homme, on m'abandonne après son ultime sort. Le nom, vide, demeure, mais la douce vie s'est enfuie. La vie survit à la mort, pourtant, quand la vie a fait son temps.

V. Bibliographie

ADAMS, James N. (1981), « Ausonius *Cento nuptialis* 101-131 », *Studi italiani di filologia classica* 53, pp. 199-215.

ADAMS, James N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*, London : Gerald Duckworth & Co.

ADAMS, James N. (2007), *The Regional Diversification of Latin, 200 BC-AD 600*, Cambridge : Cambridge University Press.

ADKIN, Neil (2008), « Biblia cacemphatica », *Koinonia* 32, pp. 7-8.

ADKIN, Neil (2014), « 'Read the Edge': Acrostics in Virgil's Sinon Episode », *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 50, pp. 45-73.

ADKIN, Neil (2015), « On a New Virgil Acrostic: *Aeneid* 6.77-84 », *Mnemosyne* 68, pp. 1018-1019.

ADKIN, Neil (2015b), « *Quis est nam ludus in undis ?* (Virgil, *Eclogue* IX 39-43) », *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 51, pp. 43-58.

ADKIN, Neil (2015c), « A political acrostic in Virgil (*Ecl*. 6, 14-24) », *Bollettino di Studi Latini* 45, n° 2, pp. 433-455.

ADKIN, Neil (2016), « Acrostic Shit (*Ecl*. IV 47-52) », *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 52, n° 1, pp. 21–37.

ADKIN, Neil (2017), « Valerius Flaccus' *LANIABOR*-acrostic (*Argonautica* 4.177-84) », *The Classical Quarterly* 67, n° 1, pp. 327-328.

ADKIN, Neil (2021), « Virgilian Acrostics: A Typology », *Bollettino di Studi Latini* 51, n° 1, pp. 128-136.

AHL, Frederick (1985), *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca-London : Cornell University Press.

ALLEN, William Sidney (1987), *Vox Graeca. The Pronunciation of Classical Greek*, troisième édition, Cambridge : Cambridge University Press.

AMAT, Jacqueline (1997), *Consolation à Livie, Élégies à Mécène, Bucoliques d'Einsiedeln. Texte établi et traduit*, Paris : Les Belles Lettres.

AMHERDT, David (2004), *Ausone et Paulin de Nole : correspondance. Introduction, texte latin, traduction et notes*, Bern : Peter Lang.

ANDERSON, William S. (1988), « Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets by Frederick Ahl ; Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry by Peter E. Knox » [compte rendu de AHL 1985], *The American Journal of Philology* 109, n° 3, pp. 457-461.

APTHORP, Michael J. (2007), « Symphosius' mobile snail », *Acta classica* 50, pp. 147-151.

ARKINS, Brian (1988), « The Freedom of Influence: Callimachus and Latin Poetry », Latomus 47, n° 2, pp. 285-293.

ASPER, Markus (1997), *Onomata allotria: zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag.

ASSAËL, Jacqueline (2002), « Tisser un chant, d'Homère à Euripide », *GAIA* 6, pp. 145-168.

AUBERT, Jean-Jacques (2005), « 'Du lard ou du cochon'? The *Testamentum Porcelli* as a Jewish Anti-Christian Pamphlet », in : AUBERT, Jean-Jacques & VÁRHELYI, Zsuzsanna (éds.), *A Tall Order. Writing the Social History of the Ancient World*, Berlin : De Gruyter, pp. 107-142.

AUSTIN, Roland G. (1968), « *Ille ego qui quondam…* », *Classical Quarterly* 18, pp. 107–115.

BAEHRENS, Emil (1882), *Poetae Latini minores*, IV, Lipsiae : Teubner.

BAILEY, Cyril (1947), *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura libri sex ; Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary*, Oxford : The Clarendon Press.

BAJONI, Maria Grazia (2008), *Les Grammairiens lascifs. La grammaire à la fin de l'Empire romain*, Paris : Les Belles Lettres.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie (2006), *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève : Droz.

BARBAUD, Thierry (2017), *Catulle : poèmes*, Paris : Les Belles Lettres.

BARBIERI, Guido (1975), « Una nuova epigrafe d'Ostia e ricerche sugli acrostichi », in : AIRES FODERÀ, Manuela (et al.), *Quarta Miscellanea Greca e Romana*, Roma : Istituto italiano per la storia antica, pp. 301-403.

BARCHIESI, Alessandro (2011), « Roman Callimachus », in : ACOSTA-HUGHES, Benjamin, LEHNUS, Luigi & STEPHENS, Susan (éds.), *Brill's Companion to Callimachus*, Leiden : Brill, pp. 509-533.

BARWICK, Karl (1932), « Zur Kompositionstechnik und Erklärung Martials », *Philologus* 87, pp. 63-79.

BARWICK, Karl (1958), « Zyklen bei Martial und in den kleinen Gedichten des Catull », *Philologus* 102, pp. 284-318.

BASSINO, Paola (2019), *The 'Certamen Homeri et Hesiodi': A Commentary*, Berlin : De Gruyter.

BASSINO, Paola (2013), *Certamen Homeri et Hesiodi: Introduction, Critical Edition and Commentary*, Durham University : Durham theses [en ligne], consulté le 10 décembre 2020.
URL: http://etheses.dur.ac.uk/8448/

BAYLESS, Martha (2002), « Alcuin's Disputatio Pippini and the early medieval riddle tradition », in : HALSALL, Guy (éd.), *Humour, History and Politics in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 157-178.

BAŽIL, Martin (2017), « *Elementorum uarius textus*: atomisches und anagrammatisches in Optatians Textbegriff », in : SQUIRE, Michael and WIENAND, Johannes (éds.), Morphogrammata / *The Lettered Art of Optatian: Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn : Wilhelm Fink, pp. 341-368.

BECKELHYMER, Samuel David (2014), « The Way That Our Catullus Walked: Grammar and Poetry in the Late Republic », Publicly Accessible Penn Dissertations [en ligne], URL :
http://repository.upenn.edu/edissertations/1205

BELLUCCI, Nikola (2015), « Indagini metriche sul distico elegiaco in Claudiano », *Eruditio Antiqua* 7, pp. 185-212.

BENEFIEL, Rebecca R. (2013), « Magic Squares, Alphabet Jumbles, Riddles and More: The Culture of Word-Games among the Graffiti of Pompei », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 65-79.

BERGAMIN, Manuela (1994), « Note a Simposio », *Atti dell'Accademia Virgiliana* 62 (1994), pp. 37-68.

BERGAMIN, Manuela (2004a), « Gli Aenigmata Symposii », in : LACHIN, G., & ZAMBON, F. (éds.), *Obscuritas. Atti del XXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2001)*, Trento, pp. 35-46.

BERGAMIN, Manuela (2004b), « I mirabilia negli Aenigmata Symposii », in : BIANCHI, Olivier et THÉVENAZ, Olivier (2004), *Conception et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique. Actes du colloque international (Lausanne, 20-22 mars 2003)*, Berne : Peter Lang.

BERGAMIN, Manuela (2004c), « Il riccio e la rosa. Vicende di immagini e parole dall'antico al tardoantico (a proposito di Simposio, *aenig*. 29 e 45 », *Incontri triestini di filologia classica* 3, pp. 199-214.

BERGAMIN, Manuela (2005), *Aenigmata Symposii. La fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, Firenze : Edizioni del Galluzzo.

BERGAMIN, Manuela (2007), « Eucherio di Lione e la poesia epigrammatica. Materiali per un'indagine », *Incontri Triestini di Filologia Classica* 6, pp. 313-331.

BERGASA, Ingrid & WOLFF, Etienne (2016), *Épigrammes latines de l'Afrique vandale (anthologie latine)*, Paris : Les Belles Lettres.

BERGMANN, Bettina (2007), « A Painted Garland: Weaving Words and Images in the House of the Epigrams in Pompeii », in : NEWBY, Zahra & LEADER-NEWBY, Ruth E. (éds.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 60-101.

BERNARDI, Anne-Marie (2006), « Regards croisés sur les origines de Rome : la fête des *Brumalia* chez Jean Malalas et Jean Lydos », in : AGUSTA-BOULAROT, Sandrine (et al.), *Recherches sur la Chronique de Jean Malalas, II : Actes du colloque "Jean Malalas et l'histoire" organisé les 21 et 22 octobre 2005 à Aix-en-Provence*, Paris : Association des Amis du Centre d'histoire et civilisation de Byzance, pp. 53-68.

BERRA, Aurélien (2008), *Théorie et pratique de l'énigme en Grèce ancienne*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), publié en ligne le 12 février 2012 (version 1), consulté le 17 août 2015, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00674183/document.

BERRA, Aurélien (2009) « *Obscuritas lycophronea*. Les témoignages anciens sur Lycophron », in : CUSSET, Christophe & PRIOUX, Évelyne (éds.), *Lycophron : éclats d'obscurité*, Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne, pp. 259-318.

BETA, Simone (2009), « Riddling at Table: Trivial Aenigmata vs. Philosophical Problemata », in : RIBEIRO FERREIRA, José, LEÃO, Delfim, TRÖSTER, Manuel & BARATA DIAS, Paula (éds.), *Symposion and Philanthropia in Plutarch*, Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 97-102.

BETA, Simone (2013), « *Ponere diuerse uel soluere quaeque uicissim*. Les caractéristiques des devinettes de Symphosius et leur rapport avec la tradition énigmatique latine et grecque », in : GUIPPONI-GINESTE, Marie-France & URLACHER-BECHT, Céline (éds.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris : De Boccard, pp. 453-461.

BETA, Simone (2013a), « Jouer avec les mots et les lettres. Les devinettes grecques et latines sur l'écriture », in : SUÁREZ, María Pilar (éd.), *Homo Ludens, Homo Loquens: El juego y la palabra en la Edad Media – Le jeu et la parole au Moyen Âge*, Madrid : UAM Ediciones, pp. 323-331.

BETA, Simone (2014), « An Enigmatic Literature: Interpreting an Unedited Collection of Byzantine Riddles in a Manuscript of Cardinal Bessarion (*Marcianus Graecus* 512) », *Dumbarton Oaks Papers* 68, pp. 211-240.

BETA, Simone (2016), *Il labirinto della parola. Enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Torino : Giulio Einaudi.

BETA, Simone (2019), « The Riddles of the Fourteenth Book of the Palatine Anthology: Hellenistic, Later Imperial, Early Byzantine, or Something More? », in : KANELLOU, Maria, PETROVIC, Ivana & CAREY, Christopher (éds.) : *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*, Oxford : Oxford University Press, pp.119-134.

BETA, Simone (2021), « To Play (and to Have Fun) with Literature: Comic Wordplay in Greek Poetry », in : ZUCKER, Arnaud & LE FEUVRE, Claire (éds.), *Ancient and Medieval Greek Etymology. Theory and Practice I*, Berlin : De Gruyter, pp. 305-319.

BIELER, L. (1957), « *Nachaugusteische nichtchristliche Dichter*. II : von Hadrian bis zum Ausgang des Altertums », *Lustrum* 2, pp. 207-307.

BING, Peter (1984), « Callimachus' Cows: A Riddling Recusatio », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 54, pp. 1-8

BIRT, Theodor (1882), *Das antike Buchwesen in seinem Verhältniss zur Litteratur*, Berlin : Wilhelm Hertz Verlag.

BITTERLI, Dieter (2009), *Say What I Am Called. The Old English Riddles of the Exeter Book & the Anglo-Latin Riddle Tradition*, Toronto : University of Toronto Press.

BITTERLI, Dieter (2010), « Alkuin von York und die angelsächsische Rätseldichtung », *Anglia* 128, n° 1, pp. 4-20.

BIVILLE, Frédérique (1987), *Graphie et prononciation des mots grecs en latin*, Louvain : Peeters.

BIVILLE, Frédérique (1990), *Les emprunts du latin au grec. Approche phonétique. Tome I : Introduction et consonantisme*, Louvain-Paris : Peeters.

BIVILLE, Frédérique (1995), *Les emprunts du latin au grec. Approche phonétique. Tome II : Vocalisme et conclusions*, Louvain-Paris : Peeters.

BIVILLE, Frédérique (2005), « Formes et fonctions de l'ambiguïté volontaire dans les textes latins », in : BASSET, Louis et BIVILLE, Frédérique (éds.), *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, pp. 57-71.

BIVILLE, Frédérique, PLANTADE, Emmanuel & VALLAT, Daniel (éds.) (2008), *« Les vers du plus nul des poètes… ». Nouvelles recherches sur les* Priapées, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée.

BLOSSIER-JACQUEMOT, Anne (2010), « Le *Cento Nuptialis* d'Ausone ou le mariage de Virgile », *Mosaïque* 3 [en ligne], mis en ligne le 3 mars 2010, consulté le 26 février 2015, pp. 109-142. URL : https://revuemosaique.files.wordpress.com/2010/07/3-6_blossier-jacquemot.pdf

BOISSONADE, Jean-François (1831), *Anecdota Graeca e codicibus regiis*, Vol. 3, Paris : in Regio Typographeo.

BONNER, Stanley F. (1977), *Education in Ancient Rome. From the elder Cato to the younger Pliny*, London : Methuen & Co.

BONSIGNORE, Chiara (2011), « Ο ΚΑΜΩΝ ΑΙΝΙΓΜΑ: ovvero i bambini che uccisero Omero », *Appunti Romani di Filologia* 13, pp. 11-28.

BORGO, Antonella (2001), « La *praefatio* del II libro di Marziale: La *breuitas* principio di poetica », *Bollettino di studi latini* 31, pp. 497-506.

BORTHWICK, E. Kerr (1970), « The Riddle of the Tortoise and the Lyre », *Music & Letters* 51, n° 4, pp. 373-387.

BREITENBACH, Alfred (2017), « Zur Komposition des poetischen Florilegiums im Codex Salmasianus », *Wiener Studien* 130, pp. 361-380.

BRINK, Charles Oscar (1971), *Horace on Poetry. The 'Ars poetica'*, Cambridge : Cambridge University Press.

BRINK, Charles Oscar (1982), *Horace on Poetry. Epistles Book II: The Letters to Augustus and Florus*, Cambridge : Cambridge University Press.

BRIQUEL, Dominique (2018), *Romulus vu de Constantinople. La réécriture de la légende dans le monde byzantin : Jean Malalas et ses successeurs*, Paris : Hermann.

BROWN, Edwin L. (1963), Numeri Vergiliani. *Studies in "Eclogues" and "Georgics"*, Bruxelles : Latomus.

BÜCHELER, Franz (1895-1897), *Anthologia Latina. Pars posterior: Carmina Latina Epigraphica*, fasc. I-II, Leipzig : Teubner.

BUCHHEIT, Vinzenz (1962), *Studien zum* Corpus Priapeorum, München : C. H. Beck Verlag.

BUFFIÈRE, Félix (1970), *Anthologie Grecque : Anthologie Palatine, Livres XIII-XV*, Paris : Les Belles Lettres.

BUONGIOVANNI, Claudio (2009), « L'epigramma prefatorio da Marziale a Sidonio Apollinare », *Voces* 20, pp. 49-79.

BURGHINI, Julia & MEYNET, Beatriz Carina (2012), « Casos equívocos entre barbarismos y solecismos: *scala*, *scopa*, *quadriga* en Quintiliano, Donato, Diomedes, Pompeyo y Consencio », *Argos* 35.2 [en ligne], consulté le 1er septembre 2016, pp. 40-59. URL : http://www.scielo.org.ar/pdf/argos/v35n2/v35n2a03.pdf

BURNIKEL, Walter (1980), *Untersuchungen zur Struktur des Witzepigramms bei Lukillios und Martial*, Wiesbaden : F. Steiner.

CAMERON, Alan (1965), « Palladas and Christian Polemic », *The Journal of Roman Studies* 55, pp. 17-30.

CAMERON, Alan (1970), *Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, Clarendon Press : Oxford University Press.

CAMERON, Alan (1993), *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford : Clarendon Press.

CAMERON, Alan (1995), *Callimachus and his Critics*, Princeton : Princeton University Press.

CAMERON, Alan (1995a), « Ancient Anagrams », *The American Journal of Philology* 116, n°3, pp. 477-484.

CAMPBELL, John Scott (1982), « Damoetas's Riddle: A Literary Solution », *The Classical Journal* 78, n° 2, pp. 122-126.

CANOBBIO (2008), « *Epigrammata longa* e *breves libelli*: Dinamiche formali dell'epigramma marzialiano », in : MORELLI, Alfredo Mario (éd.), *Epigramma longum: Da Marziale alla tarda antichità / From Martial to Late Antiquity. Atti del Convegno internazionale (Cassino, 29-31 maggio 2006)*, Cassino : Edizioni Università di Cassino, Vol. I, pp. 169-194.

CANOBBIO, Alberto (2011), *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber quintus. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Napoli : Loffredo.

CASSATA, Letterio (1978), « Sul metro (e sul testo) dell'indovinello veronese », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 8, n° 3, pp. 1229-1236.

CASTALIO, Josephus (1607), *Aenigmata Symposii poetae ueteris* : *cum scholiis auctoribus Iosephi Castalionis I. C. Romani ; Elogiisque doctissimorum uirorum de Symposio. Romae, apud Haeredes Aloysii Zannetti*.

CASTELLETTI, Cristiano (2008), « Riflessioni sugli acrostici di Valerio Flacco », *Giornale Italiano di Filologia*, 60, pp. 219–234.

CASTELLETTI, Cristiano (2012), « Following Aratus' Plow: Vergil's signature in the Aeneid », *Museum Helveticum* 69, pp. 83-95.

CASTELLETTI, Cristiano (2012a), « A 'Greek' Acrostic in Valerius Flaccus (3.430-4) », *Mnemosyne* 65, n° 2, pp. 319-323.

CASTELLETTI, Cristiano (2014), « Aratus and the Aratean tradition in Valerius' *Argonautica* », in : AUGOUSTAKIS, A. (ed.), *Flavian Poetry and its Greek Past*, Leiden-Boston : Brill, pp. 49-72.

CASTELLETTI, Cristiano (2015), « Virgile, Properce, Auguste et la *Roma Quadrata*. La *sphragis* comme acte de fondation ? », *Revue des Études Latines* 93, pp. 211-234.

CASTELLETTI, Cristiano & SIEGENTHALER, Pierre (2016), « Virgilian Echoes in the *Aenigmata Symposii*: Two Unnoticed *Technopaignia* », *Philologus* 160, n° 1, pp. 133-150.

CÈBE, Jean-Pierre (1966), *La caricature et la parodie dans le monde romain antique : des origines à Juvénal*, Paris : De Boccard.

CHAPPUIS-SANDOZ, Laure (2008), « *P dico* : les lettres et la chose (*Pr*. 7, 54 et 67) », in : *« Les vers du plus nul des poètes… ». Nouvelles recherches sur les* Priapées, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, pp. 121-135.

CHARLET, Jean-Louis (2008), « Manuela Bergamin, *Aenigmata Symposii. La fondazione dell'enigmistica come genere poetico* » [compte rendu de BERGAMIN 2005], *Latomus* 67, n° 4, pp. 1067-1068.

CHARLET, Jean-Louis (2018), *Claudien. Œuvres, tome IV : petits poèmes. Texte établi et traduit*, Paris : Les Belles Lettres.

CHARLOTTE, M. (1947), « The Latin Riddle Poets of the Middle Ages », *The Classical Journal* 42, n° 6, pp. 357-360.

CHARPIN, François (1978), « La notion de solécisme chez les grammairiens latins », in : COLLART, Jean (et al.), *Varron : grammaire antique et stylistique latine*, Paris : Les Belles Lettres, pp. 211-216.

CIGNOLO, Chiara (2002), *Terentiani Mauri : De litteris, De syllabis, De metris. II : Commento, appendici e indici*, Hildesheim : Olms.

CIPROTTI, Pio (1961), « Inscriptiones parietales Ostienses », *Studia et Documenta Historiae et Iuris* 27, pp. 324–341.

CITRONI, Mario (1968), « Motivi di polemica letteraria negli epigrammi di Marziale », *Dialoghi di Archeologia* 2, pp. 259–301.

CITRONI, Mario (1975), *M. Valerii Martialis epigrammaton liber primus* : *introduzione, testo, apparato critico e commento*, Firenze : La Nuova Italia.

CITRONI (1989), « Marziale e la Letteratura per i Saturnali (poetica dell'intrattenimento e cronologia della pubblicazione dei libri) », *Illinois Classical Studies* 14, pp. 201-226.

CITRONI, Mario (1992), « Letteratura per i Saturnali e poetica dell' intrattenimento », *Studi Italiani di Filologia Classica* 10, pp. 425-447.

CITRONI (2008), « Les proèmes des *Priapées* et le problème de la datation du recueil », in : *« Les vers du plus nul des poètes… ». Nouvelles recherches sur les* Priapées, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, pp. 35-51.

CLAES, Paul (2002), Concatenatio Catulliana*: A New Reading of the* Carmina, Amsterdam : J. C. Gieben.

CLAUSEN, Wendell V. (1964), « Callimachus and Latin Poetry », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 5, pp. 181-196.

CLAUSS, James J. (1995), « A Delicate Foot on the Well-Worn Threshold: Paradoxical Imagery in Catullus 68b », *The American Journal of Philology* 116, n° 2, pp. 237-253.

CLAUSS, James J. (1997), « An Acrostic in Vergil (*Eclogues* I 5-8): the Chance that Mimics Choice? », *Aevum Antiquum* 10, pp. 267-287.

CLÉMENT-TARANTINO, Séverine (2017), « Le réflexe métapoétique : le *Miroir des Muses* et les commentaires virgiliens », *Dictynna* 14 [en ligne], mis en ligne le 21 décembre 2017, consulté le 23 septembre 2020. URL : https://journals.openedition.org/dictynna/1488.

COBETTO GHIGGIA, Pietro (2012), « *Ainos* e *ainigma* nella Grecia classica », in MONDA, Salvatore (éd.), Ainigma *e* griphos. *Gli antichi e l'oscurità della parola*, Pisa : Edizioni ETS, pp. 81-97.

COLBORN, Robert (2013), « Solving Problems with Acrostics: Manilius dates Germanicus », *The Classical Quarterly* 63, n° 1, pp. 450-452.

COLE, Thomas (1991a), *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press

COLE, Thomas (1991b), « Who was Corax? », *Illinois Classical Studies* 16, pp. 65-84.

COLEMAN, Kathleen M. (2006), *Martial: Liber Spectaculorum. Edited with Introduction, Translation & Commentary*, Oxford : Oxford University Press.

COLLOMBET, François-Zénon (1842), *Mélanges théologiques, historiques et moraux, empruntés des œuvres de Saint Jérôme, et traduits en français, avec le texte en regard,* Tome III, Paris : Perisse Frères.

COLTON, Robert E. (1991), *Juvenal's Use of Martial's Epigrams. A Study of Literary Influence*, Amsterdam : Adolf M. Hakkert.

COMBEAUD, Bernard (2010), *D. M. Ausonii Burdigalensis opuscula omnia – Ausone de Bordeaux : œuvres complètes. Texte établi, traduit et commenté*, Bordeaux : Mollat.

CONSOLINO, Franca Ela (2004), « Poetry and politics in Claudian's *carmina minora* 22 and 50 », in : EHLERS, Widu-Wolfgang, FELGENTREU, Fritz & WHEELER, Stephen, *Aetas Claudianea. Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002*, Berlin : De Gruyter, pp. 142-174.

COOK, Eleanor (2006), *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge : Cambridge University Press.

CORNELL, Tim J. (2013a), *The Fragments of Roman Historians. Volume II: Texts and Translations*, Oxford : Oxford University Press.

CORNELL, Tim J. (2013b), *The Fragments of Roman Historians. Volume III: Commentary*, Oxford : Oxford University Press.

CORPET, Étienne-François (1868), *Énigmes de Symposius revues sur plusieurs manuscrits et traduites en vers français*, Paris : Jouaust.

COURTNEY, Edward (1980), « Observations on the Latin Anthology », *Hermathena* 129, pp. 37-50.

COURTNEY, Edward (1981), « Towards a Text of “Anthologia Latina” » [compte rendu de SHACKLETON BAILEY 1979], *The Classical Review* 31, n° 1, pp. 39-42.

COURTNEY, Edward (1989), « Supplementary notes on the Latin Anthology », *Classica et Mediaevalia* 40, pp. 197-211.

COURTNEY, Edward (1990), « Greek and Latin Acrostichs », *Philologus* 134, pp. 3-13.

COURTNEY, Edward (1995), *Musa lapidaria : A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta : Scholars Press.

COUSIN, Jean (1975), *Quintilien : Institution oratoire. Tome I, livre I*, Paris *:* Les Belles Lettres.

COUTELLE, Eric (2005), *Poétique et métapoésie chez Properce. De l’*Ars amandi *à l’*Ars scribendi, Leuven : Peeters.

COWAN, Robert (2014), « Fingering Cestos: Martial’s Catullus’ Callimachus », in : AUGOUSTAKIS, Antony (éd.), *Flavian Poetry and its Greek Past*, Leiden : Brill, pp. 345-371.

CROTTO, Alberto (2021), « Acrostici petroniani e altri *technopaignia*: indagine preliminare su alcuni *lusus* letterari nel *Satyricon* », *Bollettino di Studi Latini* 51, n° 1, pp. 39-51.

CUCCHIARELLI, Andrea & TRAINA, Alfonso (2012), *Publio Virgilio Marone: Le Bucoliche*, Roma : Carocci editore.

CUGUSI, Paolo (1981), « *Un tema presente nei CLE: la gloria raggiunta in vita* », *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari* V, 1, pp. 5-20.

CUGUSI, Paolo (1996), *Aspetti letterari dei* Carmina epigraphica, Bologna : Pàtron Editore.

CURTIUS, Ernst Robert (1948), *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern : A. Francke Verlag.

CUSSET, Christophe & KOLDE, Antje (2013), « The Rhetoric of the Riddle in the *Alexandra* of Lycophron », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 168-183.

CUSSET, Christophe (2013), « Souffrance et vaillance. Sur un acrostiche méconnu du chant III des *Argonautiques* d’Apollonios de Rhodes », *Revue des Études Grecques* 126, n° 2, pp. 623-633.

DAL COROBBO, Fabio (2006), *Per la lettura di Lussorio.* Status quaestionis*, testi e commento*, Bologna : Pàtron Editore.

DALY, Lloyd William et SUCHIER, Walther (1939), *Altercatio Hadriani Augusti et Epitecti Philosophi*, Urbana : The University of Illinois Press.

DALZELL, Alexander (1987), « Language and atomic theory in Lucretius », *Hermathena* 143, pp. 19-28.

DAMSCHEN, Gregor et HEIL, Andreas (2004), *Marcus Valerius Martialis. Epigrammaton liber decimus. Das zehnte Epigrammbuch. Text, Übersetzung, Interpretationen*, Frankfurt am Mein : Peter Lang.

DAMSCHEN, Gregor (2004), « Das Lateinische Akrostichon. Neue Funde bei Ovid sowie Vergil, Grattius, Manilius und Silius Italicus », *Philologus* 148, n° 1, pp. 88-115.

D’ANGELO, Rosa Maria (2001), Carmen de figuris vel schematibus. *Introduzione, testo critico e commento*, Hildesheim : Georg Olms.

DANIELEWICZ, Jerzy (2005), « Further Hellenistic Acrostics: Aratus and Others », *Mnemosyne*, 58, n° 3, pp. 321-334.

DANIELEWICZ, Jerzy (2013), « Vergil’s *certissima signa* reinterpreted: the aratean *lepte*-acrostic in *Georgics* I », *Eos* 100, pp. 287-295.

DEHON, Pierre-Jacques (1989), « Une amphibologie chez Lucain (B. C., VII, 81) ? », *Latomus* 48, n° 1, pp. 120-126.

DEHON, Pierre-Jacques (2003), « *Concatenatio Catulliana* : A New Reading of the *Carmina* » [compte rendu de CLAES 2002], *L’Antiquité Classique* 72, p. 387.

DEHON, Jean-Jacques (2003b), « Aratos et ses traducteurs latins : de la simple transposition à l'adaptation inventive », *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 81, n° 1, pp. 93-115.

DELLA BONA, Maria Elena (2013), « Gare simposiali di enigmi e indovinelli », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 104, n° 2, pp. 169-182.

DE MARCO, Maria & GLORIE, François (1968), *Tatuini opera omnia. Variae collectiones aenigmatum Merovingicae aetatis. Anonymus De dubiis nominibus* (Corpus Christianorum, Series Latina CXXXIII), Turnholti : Brepols.

DEREMETZ, Alain (1995), *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

DESBORDES, Françoise (1996), *La Rhétorique Antique. L'Art de Persuader*, Paris : Hachette.

DETIENNE, Marcel (1970), « Le navire d'Athéna », *Revue de l'histoire des religions* 178, n°2, pp. 133-177.

DETTMER, Helena (1988), « Design in the Catullan Corpus: A Preliminary Study », *The Classical World* 81, n° 5, pp. 371-381.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (1977), « Para la critica de los *Aenigmata* de Sinfosio », *Helmantica* 28, pp. 121-136.

DI GIOVINE, Carlo (1996), *Decimus Magnus Ausonius* Technopaegnion*, Introduzione, testo critico e commento*, Bologna : Pàtron Editore.

DI STEFANO, Anita (2013), *Rustico Elipidio.* Tristicha*.* De Christi Iesu beneficiis. *Introduzione, testo e traduzione, commento*, Napoli: Loffredo Editore.

DIX, T. Keith (1995), « Vergil in the Grynean Grove: Two Riddles in the Third Eclogue », *Classical Philology* 90, n° 3, pp. 256-262.

DOLBEAU, François (1990), « Recherches sur le *Collectaneum miscellaneum* de Sedulius Scottus », *Archiuum Latinitatis Medii Aeui* 48, pp. 47-84.

DOMERGUE, Claude (1990), *Les mines de la péninsule Ibérique dans l'Antiquité romaine*. Rome : École Française de Rome.

DOMINICY, Marc (2020), « Notes critiques sur les *Aenigmata* de Symphosius », *Museum Helveticum* 77, n° 2, pp. 194-215.

DRÄGER, Paul (2012), *Decimus Magnus Ausonius Sämtliche Werke. Band I: (Auto-)biographische Werke. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert,* Trier : Kliomedia.

DRÄGER, Paul (2015), *Decimus Magnus Ausonius Sämtliche Werke. Band III: Spätwerke aus Bordeaux. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert*, Trier : Kliomedia.

DRÄGER, Paul (2016), *Decimus Magnus Ausonius Sämtliche Werke. Band II: Trierer Werke. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert* (deuxième édition), Trier : Kliomedia.

DUBUISSON, Michel & SCHAMP, Jacques (2006), *Jean le Lydien : Des magistratures de l'État romain. Texte établi, traduit et commenté. Tome I, 2e partie*, Paris : Les Belles Lettres.

DURU, Louis-Maximilien (1858), *Énigmes de Caelius Symposius traduites en vers français, avec des notes et un choix d'énigmes de divers auteurs*, Paris : Auguste Durand.

DYCK, Andrew R. (2020), *A Commentary on Cicero* De Divinatione II, Ann Arbor : University of Michigan Press.

EBERT, Adolf (1877), « Die Rätselpoesie der Angelsachsen », *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Säachsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig* 29, pp. 20-56.

EHLERS, Iohannes (1867), *Αἴνιγμα et γρῖφος*, Diss., Bonn.

ELLIS, Robinson (1889), *A Commentary on Catullus*, Oxford : Clarendon Press.

ELSNER, Jaś (2017), « *Late Narcissus*. Classicism and Culture in a Late Roman Cento », in : ELSNER, Jaś & HERNÁNDEZ LOBATO, Jesús (éds.), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford : Oxford University Press, pp. 176-204.

ERHARDT-SIEBOLD, Erika von (1932), « An Archeological Find in a Latin Riddle of the Anglo-Saxons », *Speculum* 7, 252-256.

FABISZEWSKI, Maxwell J. (2014), « Acrostic Authority in Germanicus' *Phaenomena* », *Sunoikisis Undergraduate Research Journal* [en ligne] 2, n° 2, mis en ligne le 14 août 2014, consulté le 18 décembre 2017. URL : http://www.sunoikisis.org/surs/2014/08/14/acrostic-authority/

FANTUZZI, Marco & HUNTER, Richard (2004), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge : Cambridge University Press.

FARINA, Giulia (2018), *Indovina chi sono: per uno studio degli Aenigmata Tullii* [thèse de doctorat], Universités de Sienne et de Pise. En ligne : https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-06252018-145618/unrestricted/tesi.pdf, consulté le 2 février 2020.

FEENEY, Denis & NELIS, Damien (2005), « Two Virgilian acrostics: certissima signa? », *The Classical Quarterly* 55, pp. 644-646.

FERGUSON, John (1987), « Epicurean language-theory and Lucretian practice », *Liverpool Classical Monthly* 12, pp. 100-105.

FERRISS, Jennifer L. (2009), « Catullus Poem 71: Another Foot Pun », *Classical Philology* 104, n°3, pp. 376-384.

FITZGERALD, William (1995), *Catullan Provocations. Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press.

FITZGERALD, William (2007), *Martial : The World of the Epigram*, Chicago : University of Chicago Press.

FLOBERT, Pierre (1987), « Le solécisme d'après les grammairiens latins », in : *École pratique des hautes études. 4e section, sciences historiques et philologiques. Livret 3. Rapports sur les conférences des années 1983-1984 et 1984-1985*, Paris : Sorbonne, p. 53.

FLORIDI, Lucia (2019), « Enigmi sessuali nella tradizione letteraria greca », *Enthymema* 23, pp. 348-373.

FONTAINE, Michael (2008), « The Lesbia Code: Backmasking, Pillow Talk, and *Cacemphaton* in Catullus 5 and 16 », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 89, 55-69.

FONTAINE, Michael (2010), *Funny Words in Plautine Comedy*, Oxford : Oxford University Press.

FORDYCE, Christian James (1961), *Catullus: a Commentary*, Oxford : Clarendon Press.

FORSTER, Edward Seymour (1945), « Riddles and Problems from the Greek Anthology », *Greece & Rome* 14, n° 41/42, pp. 42-47.

FOWLER, Don P. (1983), « An acrostic in Vergil (*Aeneid* 7. 601-4)? », *Classical Quarterly* 33, p. 298.

FREIS, Richard (1993), « *Exiguos Elegos*: Are *Ars Poetica* 75-78 Critical of Love Elegy ? », *Latomus* 52, n° 2, pp. 364-371.

FRIEDLÄNDER, Paul (1941), « Pattern of sound and Atomistic Theory in Lucretius », *American Journal of Philology* 62, n° 1, pp. 16-34.

FRIEDRICH, Anne (2002), *Das Symposium der XII Sapientes: Kommentar und Verfasserfrage*, Berlin : De Gruyter.

FROESCH, Hartmut (1991), « *Arma virumque cano*. Beobachtungen zu den Eingangswörtern der Aeneis », *Anregung* 37, n° 5, pp. 309-312.

FRÖHNER, Wilhelm (1892), « Kritische Studien », *Rheinisches Museum für Philologie* 47, pp. 291-311.

FRY, Carole (2007), « *Concatenatio Catulliana* : A New Reading of the *Carmina* » [compte rendu de CLAES 2002], *Latomus* 66, pp. 442-444.

FUSI, Alessandro (2006), *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber tertius. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Hildesheim : Georg Olms Verlag.

FUSI, Alessandro (2016), « Un verso callimacheo di Virgilio (*Aen*. 8.685). Nuovi argomenti a favore di una congettura negletta. Appendice: Un acrostico greco in Virgilio, Aen. 8.664-8? », *Lexis* 34, pp. 217-248.

GAERTNER, Jan Felix (2005), *Ovid, Epistulae ex Ponto, Book 1, Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford : Oxford University Press.

GAIDE, Françoise (1998), « *Maladies aiguës* et *Maladies chroniques* de Caelius Aurelianus », in : DEBRU, Armelle & SABBAH, Guy (éds.), *Nommer la maladie. Recherches sur le lexique gréco-latin de la pathologie*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp.133-142.

GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan (2018), « Las expresiones denigratorias de Marcial sobre su propia obra poética », *Euphrosyne* 46, pp. 83-100.

GALÁN VIOQUE, Guillermo (2002), *Martial, Book VII. A Commentary*, Trad. ZOLTOWSKI, J. J., Leiden : Brill.

GALAND-HALLYN, Perrine (1994), *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève : Droz.

GALLEGO MOYA, Elena (1996), « Sobre los *Aenigmata Symphosii* », in : ALDAMA, Ana María (éd.), *De Roma al siglo XX*, t. 1, Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 263-296.

GARBUGINO, Giovanni (2004), *Enigmi della* Historia Apollonii Regis Tyri, Bologna : Pàtron Editore.

GARDELLA, Mariana (2020), « Los enigmas de *Antología griega*: presentación y traducción », *Journal of Ancient Philosophy* 14, n° 2, pp. 210-232.

GARLAND, Robert (2010), *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*, London : Bristol Classical Press.

GEE, Emma (2000), *Ovid, Aratus and Augustus. Astronomy in Ovid's* Fasti, Cambridge : Cambridge University Press.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil.

GERBER, Gustav (1873), *Die Sprache als Kunst. Zweiter Band*, Bromberg : Mittler'sche Buchhandlung H. Heyfelder.

GEVAERT, Bert (2012), « *Hominem (debilem) pagina nostra sapit ?* Mentally and physically challenged persons in Martial's epigrams », in : BREITWEISER, Rupert, *Behinderungen und Beeinträchtigungen / Disability and Impairment in Antiquity*, Oxford : Archaeopress.

GEYMONAT, Mario (2008), *Grafia e interpunzione nell'antichità greca e latina, nella cultura bizantina e nella latinità medievale*, in : MORTARA GARAVELLI, Bice, *Storia della punteggiatura in Europa*, Roma : Laterza, pp. 25-62.

GIANVITTORIO-UNGAR, Laura (2020), « Lousy Boys and Pseudo-Homeric Giggles », *Prometheus* 46, pp. 39-48.

GIGNAC, Francis Thomas (1976), *A Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine Periods, Vol. I: Phonology*, Milano : Istituto Editoriale Cisalpino – La Goliardica.

GIRONE, Maria (1998), *Ἰάματα. Guarigioni miracolose di Asclepio in testi epigrafici*, Bari : Levante editori.

GIUSTI, Elena (2015), « Caesar Criss-Crossing the Rubicon: a Palindromic Acrostic in Lucan (1.218-22) », *The Classical Quarterly* 65, n° 2, pp. 892-4.

GLORIE, François (1968), *Variae collectiones aenigmatum Merovingicae aetatis* (Corpus Christianorum, Series Latina CXXXIII A), Turnholti : Brepols [fait suite à DE MARCO & GLORIE (1968)].

GODWIN, John (1999), *Catullus, the Shorter Poems, edited with introduction, translation and commentary*, Warminster : Aris & Phillips Ltd.

GOETZ, Georg (1886), « Lactantius und die Räthsel des Symphosius », *Rheinisches Museum für Philologie* 41, pp. 318-319.

GOLDBERG, Christiane (1992), Carmina Priapea *: Einleitung, Übersetzung, Interpretation und Kommentar*, Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag.

GOOLD, George P. (1983), *Catullus. Edited with introduction, translation and notes*, London : Duckworth.

GOULET-CAZÉ, Marie Odile (dir.) (1999), *Diogène Laërce : Vies et Doctrines des Philosophes illustres*, Paris : Le Livre de Poche.

GRAVER, Margaret (1993), « *Quaelibet Audendi*: Fortunatus and the Acrostic », *Transactions of the American Philological Association* 123, pp. 219-245.

GREEN, Peter (1997), *The Argonautika by Apollonios Rhodios. Translated, with an Introduction, Commentary and Glossary*, Berkeley : University of California Press.

GREEN, Peter (2005), *The Poems of Catullus. A Bilingual Edition, Translated with Commentary*, Berkeley : University of California Press.

GREEN, Roger P. H. (1991), *The Works of Ausonius. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford : Clarendon Press.

GREWING, Farouk (1997), *Martial, Buch VI: Ein Kommentar*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

GREWING, Farouk (1998), « Etymologie und etymologische Wortspiele in den Epigrammen Martials », in : GREWING, Farouk (éd.), *Toto notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, pp. 315-356.

GREWING, Farouk (2010), « Karneval in Rom: Metapoetische Quisquilien in Martials Epigrammen », *Wiener Studien* 123, pp. 131-166.

GRISHIN, Alexei A. (2008), « *Ludus In undis*: an Acrostic in *Eclogue* 9 », *Harvard Studies in Classical Philology* 104, pp. 237-240.

GUARDUCCI, Margherita (1991), « La chiocciola cristiana », *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 119, pp. 447-456.

GUIPPONI-GINESTE, Marie-France (2010), *Claudien, poète du monde à la cour d'Occident*, Paris : De Boccard.

GULICK, Charles Burton (1930), *Athenaeus: The Deipnosophists, with an English Translation*, Vol. IV, Cambridge : Harvard University Press.

GURLITT, Ludwig (1923), *Petronius: Satiren*, Berlin : Propyläen Verlag.

GUTZWILLER, Kathryn J. (1998), *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley : University of California Press.

HABINEK, Thomas (2009), « Situating Literacy at Rome », in : JOHNSON, William A. & PARKER, Holt N. (éds.), *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford : Oxford University Press, pp. 114-140.

HAMDOUNE, Christine (éd.) (2011), *Vie, mort et poésie dans l'Afrique romaine, d'après un choix de* Carmina Latina Epigraphica, Bruxelles : Latomus.

HANSES, Mathias (2014), « The Pun and the Moon in the Sky: Aratus' ΛΕΠΤΗ Acrostic », *The Classical Quarterly* 64, n° 2, pp. 609-614.

HAPP, Heinz (1986), *Luxurius : Text, Untersuchungen, Kommentar. I : Text und Untersuchungen*, Stuttgart : Teubner.

HARDER, Annette (2012), *Callimachus* Aetia*. Introduction, Text, Translation and Commentary. Volume 2: Commentary*, Oxford : Oxford University Press.

HARDIE, Philip R. (2019), *Classicism and Christianity in Late Antique Latin Poetry*, Oakland : University of California Press.

HARICH-SCHWARZBAUER, Henriette (2015), « *Over the rainbow*. Arachne und Araneola – Figuren der Transgression », in : HARICH-SCHWARZBAUER, Henriette (éd.), *Weben und Gewebe in der Antike: Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik / Texts and Textiles in the Ancient World: Materiality – Representation – Episteme – Metapoetics*, Oxford : Oxbow Books, pp. 147-163.

HARKNESS, Albert Granger (1910), « The Final Monosyllabe in Latin Prose and Poetry », *The American Journal of Philology* 31, n° 2, pp. 154-174.

HARRIES, Byron (1990), « The Spinner and the Poet: Arachne in Ovid's *Metamorphoses* », *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 36, pp. 64-82.

HAWKINS, Shane (2014), « Catullus 60: Lesbia, Medea, Clodia, Scylla » *American Journal of Philology* 135, n° 4, pp. 559-597.

HEIL, Andreas (2002), *Alma Aeneis: Studien zur Vergil- und Statiusrezeption Dante Alighieris*, Frankfurt am Main : Peter Lang.

HEJDUK, Julia (2018), « Was Vergil Reading the Bible? Original Sin and an Astonishing Acrostic in the *Orpheus And Eurydice* », *Vergilius* 64, pp. 71-102.

HEJDUK, Julia (2020), « Sacrificial Acrostics and the Fall of Great Cities in Virgil and Lucan », *The Classical Journal* 115, pp. 302-307.

HENDRY, Michael (1994), « A Martial Acronym in Ennius? », *Liverpool Classical Monthly* 19, pp. 108-109.

HENKEL, John (2014), « Metrical Feet on the Road of Poetry: Foot Puns and Literary Polemic in Tibullus », *Classical World* 107, n° 4, pp. 451-475.

HENRIKSÉN, Christer (2006), « Martial's Modes of Mourning », in : NAUTA, Ruurd R., SMOLENAARS, Johannes J. L. & VAN DAM, Harm-Jan (éds.), *Flavian Poetry*, Leiden : Brill, pp. 349-367.

HENRIKSÉN, Christer (2012), *A Commentary on Martial,* Epigrams *Book 9*, Oxford : Oxford University Press.

HERNÁNDEZ LOBATO, Jesús (2017), « *To Speak or Not to Speak*. The Birth of a "Poetics of Silence" in Late Antique Literature », in : ELSNER, Jaś & HERNÁNDEZ LOBATO, Jesús (éds.), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford : Oxford University Press, pp. 278-310.

HESBOIS, Laure (1988), *Les jeux de langage*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

HEUMANN, Christoph August (1722), *L. Caecilii Firmiani Lactantii Symposium, siue centum epigrammata tristicha aenigmatica*, Hannover : Nicolaus Förster.

HICKMAN DU BOIS, Elizabeth (1912), *The Hundred Riddles of Symphosius*, Woodstock : Elm Tree Press.

HILALI, Arbia (2009), « Les repas funéraires: un témoignage d'une dynamique socio-culturelle en Afrique romaine », in : HEKSTER, Olivier, SCHMIDT-HOFNER, Sebastian & WITSCHEL, Christian (éds.), *Ritual Dynamics and Religious Change in the Roman Empire. Proceedings of the Eighth Workshop of the International Network Impact of Empire (Heidelberg, July 5-7, 2007)*, Leiden : Brill, pp. 269-284.

HILBERG, Isidor (1899), « Ist die Ilias Latina von einem Italicus verfasst oder einem Italicus gewidmet? », *Wiener Studien* 21, pp. 264–305.

HILTON, John (2013), « The Hunt for Acrostics by some Ancient Readers of Homer », *Hermes* 141, n° 1, pp. 88-95.

HINDS, Stephen (1985), « Booking the Return Trip: Ovid and *Tristia* 1 », *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 31 (n. s.), pp. 13-32.

HINDS, Stephen (1987), *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge : Cambridge University Press.

HINKS, David A. G. (1940), « Tisias and Corax and the Invention of Rhetoric », *The Classical Quarterly* 34, n° 1, pp. 61-69.

HOFMANN, Heinz (1985), « Ovid's *Metamorphoses*: *carmen perpetuum*, *carmen deductum* », *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 5, pp. 223-241.

HOLLIS, Adrian S. (2007), « Some Poetic Connections of Lycophron's Alexandra », in : FINGLASS, P. J., COLLARD, C., and RICHARDSON N. J. (éds.), *Hesperos: Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M. L. West on his Seventieth Birthday*, Oxford : Oxford University Press, pp. 276–93.

HOLTZ, Louis (1981), *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Etude et édition critique*, Paris : Editions du CNRS.

HOLZBERG, Niklas (2003), « Catullan Concatenations » [compte rendu de CLAES 2002], *The Classical Review* 53, n° 2, pp. 354-355.

HOOLEY, Daniel M. (1997), *The Knotted Thong. Structures of Mimesis in Persius*, Ann Arbor : The University of Michigan Press.

HOPKINSON, Neil (1982), « Juxtaposed Prosodic Variants in Greek and Latin Poetry », *Glotta* 60, pp. 162-177.

HÖSCHELE, Regina (2009), « Meleager and Heliodora. A Love Story in Bits and Pieces ? », in : NILSSON, Ingela (éd.), *Plotting with Eros. Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhagen : Museum Tusculanum Press, pp. 99-134.

HÖSCHELE, Regina (2009b), « Catullus' Callimachean Hair-itage and the Erotics of Translation », *Rivista di Filologia Classica* 137, n° 1, pp. 118-152.

HOUGHTON, Luke B. T. (2013), « Epitome and Eternity: Some Epitaphs and Votive Inscriptions in the Latin Love Elegy », in : LIDDEL, Peter & LOW, Polly (éds.), *Inscriptions and Their Uses in Greek and Latin Literature*, Oxford : Oxford University Press.

HOUGHTON, Luke B. T. (2017), « A Hidden Anagram in Valerius Flaccus? », *Classical Quarterly* 67, n°1, pp. 329-332.

HOWE, Nicholas (1985), « Aldhelm's *Enigmata* and Isidorian etymology », *Anglo-Saxon England* 14, pp. 37-59.

HOWELL, Peter (1980), *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*, London : The Athlone Press.

HOWELL, Peter (1995), *Martial: The Epigrams Book V. With an Introduction, Translation and Commentary*, Oxford : Harris & Phillips Classical Texts.

HUNT, John M. (1982), « On Editing Minor Latin Poets », *Classical Philology* 77, pp. 253-257.

HUNTER, Richard (2006), *The Shadow of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome*, Cambridge : Cambridge University Press.

HURKA, Florian (2006), « Ein Akrostichon in Ciceros *Aratea* (vv. 317-320) », *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 30, pp. 87-91.

HYMAN, Malcolm D. (2003), « One-Word Solecisms and the Limits of Syntax », in : SWIGGERS, P. & WOUTERS, A. (éds.), *Syntax in Antiquity*, Leuven : Peeters, pp. 179-192.

INGEMANN, Vibeke (1981-1982), « *Albus an ater* – A Double Entendre in Catullus 93? », *Classica et Mediaevalia* 33, pp. 145-150.

INGLEHEART, Jennifer (2015), « *Exegi monumentum*: Exile, Death, Immortality and Monumentality in Ovid, *Tristia* 3.3 », *The Classical Quarterly* 65, n° 1, pp. 286–300.

INWOOD, Brad (2007), *Seneca : Selected Philosophical Letters, Translated with an Introduction and Commentary*, Oxford : Oxford University Press.

JACKSON, Steven (1997), « Argo: The First Ship? », *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 140, n° 3, pp. 249-257.

JACQUES, Jean-Marie (1960), « Sur un acrostiche d'Aratos (Phén. 783-787) », *Revue des Études Anciennes* 62, pp. 48-61.

JAY, Peter (1973), *The Greek Anthology and Other Ancient Greek Epigrams : A Selection in Modern Verse Translations*, New York : Penguin Press.

JEDRKIEWICZ, Stefano (2017), « La fable ésopique grecque a-t-elle eu des origines 'populaires' ? », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine* 28, pp. 11-28.

JOHANNSEN, Nina (2006), *Dichter über ihre Gedichte. Die Prosavorreden in den »Epigrammaton libri« Martials und in den »Silvae« des Statius*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

JOHNSON, William A. (2010), *Readers and Reading Culture in the High Roman Empire: A Study of Elite Communities*, Oxford : Oxford University Press.

JONES, Julian Ward Jr. (1998), « Catullus' 'Passer' as 'Passer' », *Greece & Rome* 45, n° 2, pp. 188-194.

JULHE, Jean-Claude (2004), *La critique littéraire chez Catulle et les élégiaques augustéens. Genèse et jeunesse de l'élégie à Rome (62 avant J.-C. – 16 après J.-C.)*, Leuven : Peeters.

KAHANE, Ahuvia (2005), *Diachronic Dialogues: Continuity and Authority in Homer and the Homeric Tradition*, Lanham : Rowman & Littlefield.

KARAKASIS, Evangelos (2011), *Song Exchange in Roman Pastoral*, Berlin : De Gruyter.

KATZ, Joshua T. (2006), « The Riddle of the *sp(h)ij-*: The Greek Sphinx and Her Indic and Indo-European Background », in : PINAULT, Georges-Jean & PETIT, Daniel (éds.), *La langue poétique indo-européenne*, Paris : Peeters, pp. 157-194.

KATZ, Joshua T. (2007), « An Acrostic Ant Road in Aeneid 4 », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 59, pp. 77-86.

KATZ, Joshua T. (2008), « Vergil Translates Aratus: *Phaenomena* 1–2 and *Georgics* 1.1–2 », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n° 60, pp. 105-123.

KATZ, Joshua T. (2013), « The Muse at Play: An Introduction », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 1-30.

KATZ, Joshua T. (2016), « Another Vergilian Signature in the *Georgics* ? », in : MITSIS, Phillip & ZIOGAS, Ioannis, *Wordplay and Powerplay in Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 69-85.

KAY, Nigel M. (1985), *Martial Book XI : a Commentary*, London : Duckworth.

KAY, Nigel M. (2001), *Ausonius : Epigrams. Text with Introduction and Commentary*, London : Duckworth.

KAY, Nigel M. (2006), *Epigrams from the Anthologia Latina. Text, translation and commentary*, London : Duckworth.

KEIL, Heinrich (1855-1880), *Grammatici Latini*, Vol. I-VIII, Leipzig : Teubner.

KEITH, Alison M. (1999), « Slender Verse: Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory », *Mnemosyne* 52, n° 1, pp. 41-62.

KELLING, Vanda (2010), « *Aenigmata Symphosii*. Die Affinität von Rätsel und Epigramm », *Graeco-Latina Brunensia* 15, n°2, pp. 101-115.

KELLING, Vanda (2013), *Dary čtenářům: srovnání Martialových knih* Xenia *a* Apophoreta *a sbírky* Aenigmata Symposii [en ligne], consulté le 05.03.2020. URL : https://is.muni.cz/th/x6phe/disertace.pdf.

KENNEDY, George A. (1986), « Helen's Web Unraveled », *Arethusa* 19, n° 1, pp. 5-14.

KERSTEN, Marcus (2013), « Ein Akrostichon im zweiten Buch *De bello ciuili*? Lucan. 2,600–608 », *Rheinisches Museum für Philologie* 156, n° 2, pp. 161-171.

KERSTEN, Marcus (2017), « Who were you, Pompey? On the 'Random Acrostic' in Lucan 8.245ff. and the Issue of Randomness », *Mnemosyne* 70, n° 1, pp. 159–166.

KILPATRICK, Ross S. (1992), « The *Ilias Latina* Acrostic: a Milder Remedy », Latomus 51, n° 4, pp. 857-859.

KIRSTEIN, Robert (2008), « 'Der mitdenkende Leser'. Überlegungen zum antiken Rätselepigramm », *Hermes* 136, n° 4, pp. 466-483.

KIRSTEIN, Robert (2019), « New Borders of Fiction? Callimachean Aetiology as a Narrative Device in Ovid's Metamorphoses », in : KLOOSTER, J. J., HARDER, M. A., REGTUIT, R. F. & WAKKER G. C. (éds.), *Callimachus Revisited. New Perspectives in Callimachean Scholarship*, Leuven : Peeters, pp. 193-220.

KISSEL, Walter (1990), *Aules Persius Flaccus Satiren. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert*, Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag.

KLEBS, Elimar (1899), *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen*, Berlin : G. Reimer.

KLEIN, Florence (2010), « Une réponse ovidienne à Asclépiade ? Hypothèse d'une allusion à l'épigramme sur la *Lydé* d'Antimaque (*AP* IX, 63) dans le *certamen* de Pallas et Arachné (*Met*. VI) » *Dictynna* 7 [en ligne], mis en ligne le 25 novembre 2010, consulté le 22 février 2019. URL : http://journals.openedition.org/dictynna/221.

KLEIN, Johann (1868), « Zu Symphosius und Aldhelmus », *Rheinisches Museum für Philologie* 23, pp. 525-531.

KLEIN, Johann (1868b), « Handschriftliches. Räthsel », *Rheinisches Museum für Philologie* 23, pp. 662-665.

KLEIN, Thomas (2019), « *Pater Occultus*: The Latin Bern Riddles and Their Place in Early Medieval Riddling », *Neophilologus* 103, pp. 399-417.

KNOX, Peter E. (2007), « Catullus and Callimachus », in : SKINNER, Marilyn B. (éd.), *A Companion to Catullus*, Malden : Blackwell, pp. 151-172.

KNOX, Peter E. (2013), « Language, Style, and Meter in Horace », in : GÜNTHER, Hans-Christian (éd.), *Brill's Companion to Horace*, Leiden : Brill, pp. 527-546.

KONIARIS, George Leonidas (1971), « On Homer and the Riddle of the Lice », *Wiener Studien* (N. F.) 5, pp. 29-38.

KONSTANTAKOS, Ioannis M. (2010), « Aesop and Riddles », *Lexis* 28, pp. 257-290.

KONSTANTAKOS, Ioannis M. (2011), « A Passage to Egypt: Aesop, the Priests of Heliopolis and the Riddle of the Year (*Vita Aesopi* 119–120) », *Trends in Classics* 3, n° 1, pp. 83-112.

KORENJAK, Martin (2009), « ΛΕΥΚΗ: Was bedeutet das erste ‚Akrostichon'? », *Rheinisches Museum für Philologie* 152, n° 3, pp. 392-396.

KÖRFER, Anna-Lena (2017), « *Lector ludens*. Spiel und Rätsel in Optatians Panegyrik », in : SQUIRE, Michael and WIENAND, Johannes (éds.), Morphogrammata / *The Lettered Art of Optatian: Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn : Wilhelm Fink, pp. 191-225.

KORTEKAAS, George A. A. (2004), *The Story of Apollonius, King of Tyre. A Study of its Greek Origin and an Edition of the two oldest Latin Recensions*, Leiden : Brill.

KORTEKAAS, George A. A. (2007), *Commentary on the* Historia Apollonii Regis Tyri, Leiden : Brill.

KOSSAIFI, Christine (2018), « Le poète-araignée : quelques réflexions sur les *Carmina* de Catulle », *Paideia* 73, n° 3, pp. 1617-1637.

KRENKEL, Werner (2006), Naturalia non turpia*. Sex and gender in Ancient Greece and Rome*, Hildesheim : Olms.

KRONENBERG, Leah (2017), « The Tenth of Age of Apollo and a New Acrostic in *Eclogue* 4 », *Philologus* 161, n° 2, pp. 337-339.

KRONENBERG, Leah (2018), « Seeing the light, Part I: Aratus's interpretation of Homer's LEUKĒ acrostic », *Dictynna* 15 [en ligne], mis en ligne le 21 décembre 2018, consulté le 26 août 2019. URL : http://journals.openedition.org/dictynna/1535.

KRONENBERG, Leah (2018b), « Seeing the light, Part II: The reception of Aratus's LEPTĒ acrostic in Greek and Latin literature », *Dictynna* 15 [en ligne], mis en ligne le 21 décembre 2018, consulté le 14 novembre 2019. URL : https://journals.openedition.org/dictynna/1575.

KÜPPERS, Jochen (1977), *Die Fabeln Avians. Studien zu Darstellung und Erzählweise spätantiker Fabeldichtung*, Bonn : Rudolf Habelt Verlag.

KWAPISZ, Jan (2013), « Were There Hellenistic Riddle Books? », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 148-167.

KWAPISZ, Jan (2013a), *The Greek Figure Poems*, Leuven : Peeters.

KWAPISZ, Jan (2016), « When Is a Riddle an Epigram? », in : SISTAKOU, Evina & RENGAKOS, Antonios (éds.), *Dialect, Diction, and Style in Greek Literary and Inscribed Epigram*, Berlin : De Gruyter, pp. 151–171.

KWAPISZ, Jan (2019), « The *Technê* of Aratus' *Leptê* Acrostich », *Enthymena* 23, pp. 375-389.

KYRIAKIDIS, Stratis & DE MARTINO, Francesco (éds.) (2004), *Middles in Latin Poetry*, Bari: Levante.

LA BARBERA, Sandro (2006), « Divinità occulte. Acrostici nei proemi di Ovidio e Claudiano », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 56, pp. 181-184.

LAIRD, Andrew (1993), « Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64 », *The Journal of Roman Studies* 83, pp. 18-30.

LAMBERTON, R. & KEENEY, J. J. (éds.) (1992), *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Eariest Exegetes*, Princeton : Princeton University Press.

LAMBIN, Gérard (2002), *Anacréon. Fragments et imitations*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

LANDOLFI, Luciano (1986), « I *lusus* simposiali di Catullo e Calvo o dell'improvvisazione conviviale neoterica », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 24, pp. 77-89.

LARDET, Pierre (1993), *L'Apologie de Jérôme contre Rufin : un commentaire*, Leiden : Brill.

LASSERRE, François (1975), « L'élégie de l'huître (P. Louvre inv. 7733 v° inéd.) », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 19, pp. 145-176.

LASSÈRE, Jean-Marie (2011), « Éléments de biographie dans les *Carmina Latina Epigraphica* », in : HAMDOUNE, Christine (éd.), *Vie, mort et poésie dans l'Afrique romaine, d'après un choix de* Carmina Latina Epigraphica, Bruxelles : Latomus, pp. 323-335.

LASZLO, Renate (1997), *Köcherfliege und Seidenraupe in den altenglischen Rätseln*, Marburg : Tectum Verlag.

LASZLO, Renate (2002), *Die poetischen Dichtungen des Lactantius*, Marburg : Tectum Verlag.

LATEINER, Donald (2007), « Obscenity in Catullus », in : GAISSER, Julia Haig (éd.), *Catullus*, Oxford : Oxford University Press.

LATTIMORE, Richmond (1942), *Themes in Greek and Latin Epigraphs*, Urbana : The University of Illinois Press.

LAURENS, Pierre (1989), *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris : Les Belles Lettres.

LAURENS, Pierre (2007), *Anthologie de l'épigramme de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris : Gallimard.

LAURENT, Maxime (2014), « Nicandre, écrit-il (deux fois) : De l'acrostiche à l'intexte sonore » [en ligne], consulté le 19 décembre 2017. URL : https://www.academia.edu/8745642/Nicandre_écrit-il_deux_fois_une_introduction_aux_intextes_sonores

LAURENT, Maxime (2015), « Hylas au bois muet: visibilité et lisibilité d'une σελίς d'Apollonios de Rhodes » [en ligne], consulté le 15 août 2019. URL : https://www.academia.edu/18290862/Hylas_au_bois_muet_visibilité_et_lisibilité_d_une_σελίς_d_Apollonios_de_Rhodes

LAURENT, Maxime (2015b), « Vents de travers (Aratos, Apollonios, Virgile) : une introduction aux intextes transversaux » [en ligne], consulté le 4 novembre 2019, URL : https://www.academia.edu/18291689/Vents_de_travers_Aratos_Apollonios_Virgile_une_introduction_aux_intextes_transversaux.

LAURENT, Maxime (2016), « *Non transit in orbem sponte sua* (*Bellum Civile* : 700-705) » [en ligne], consulté le 12 janvier 2021. URL : https://www.academia.edu/24261711/_Non_transit_in_orbem_sponte_sua_Bellum_Civile_700_705_Caen_16_avril_2016_.

LAURENT, Maxime (2018), « Lange de nos campagnes – scato-lecture de l'*Églogue* 4 » [en ligne], consulté le 23 octobre 2019. URL : https://www.academia.edu/36567554/LANGE_DE_NOS_CAMPAGNES_SCATO-LECTURE_DE_LEGLOGUE_4_Paris_4_mai_2018_.

LAURENT, Maxime (2019), « Des larmes, de l'huile et des songes : un rituel littéral de Stace (Silv. V, 5 : 19-45) », *DAMON* 35 [en ligne], pp. 1-10, consulté le 7 novembre 2019. URL : https://www.academia.edu/40821029/Des_larmes_de_lhuile_et_des_songes_un_rituel_littéral_de_Stace_Silv._V_5_19-45_Damon_XXXV_2_novembre_2019_.

LAUSBERG, Heinrich (1963), *Elemente der literarischen Rhetorik : eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München : M. Hueber Verlag.

LAUSBERG, Marion (1982), *Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm*, München : Wilhelm Fink Verlag.

LEARY, Timothy J. (1996), *Martial Book XIV : The Apophoreta. Text with Introduction and Commentary*, London : Duckworth.

LEARY, Timothy J. (1998), « Martial's Early Saturnalian Verse », in : GREWING, Farouk (éd.), *Toto notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, pp. 37-47.

LEARY, Timothy J. (2001), *Martial, Book XIII : The Xenia. Text with Introduction and Commentary*, London : Duckworth.

LEARY, Timothy J. (2002), « Symphosius 80: A Bell of Brass », *The Classical Quarterly* 52, n° 2, pp. 634-635.

LEARY, Timothy J. (2006), « Six Fingers to Symphosius », *Classical Association News* 35, p. 10.

LEARY, Timothy J. (2014), *Symphosius: the Aenigmata. An Introduction, Text and Commentary*, London : Bloomsbury.

LEBEK, Wolfgang Dieter (1981), « Eine Eselei aus Ostia und die lateinischen Buchstabennamen », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 42, pp. 59-65.

LEMAIRE, Nicolas Éloi (1826), *Poetae Latini minores. De re hortensi et villatica carmina Columellae, Palladii, Vomani, et aliorum ; item amatoria et ludicra Maximiani Etrusci, Ofilii, Juventini, Sperati, Symposii, Hosidii Getae, et Ausonii. Volumen septimum et ultimum*, Paris : Lemaire.

LEVEN, Pauline (2013), « 'You Make Less Sense than a (New) Dithyramb': Sociology of a Riddling Style », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 44-64.

LEVITAN, William (1979), « Plexed Artistry: Aratean Acrostics », *Glyph* 5, pp. 55–68.

LEVITAN, William (1985), « Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfyry and the Field of Roman Verse », *Transactions of the American Philological Association* 115, pp. 245-269.

LINDSAY, Wallace M. (1903), *The Ancient Editions of Martial*, Oxford : James Parker & Co.

LOCKHART, Jessica Jane (2017), *Everyday Wonders and Enigmatic Structures: Riddles from Symphosius to Chaucer* [thèse de doctorat], Université de Toronto. En ligne: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/80937/3/Lockhart_Jessica_J_201711_PhD_thesis.pdf, consulté le 17.05.2020.

LOMBARDI, Michela (2015), « La poesia come enigma: le vie della notte e del giorno in *Od*. 10,82-86 », *Museum Helveticum* 72, n° 1, pp. 5-20.

LÓPEZ-CAÑETE QUILES, Daniel (2013), « A Pending Payment: on Martial 4.77 », *Hermes* 141, pp. 233-240.

LORIMER, W. L. (1940), « Punctum », *The Classical Review* 54, n° 2, pp. 77-79.

LOWE, Dunstan (2013), « Triple Tipple: Ausonius' *Griphus ternarii numeri* », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 335-352.

LUCK, Georg (1977), *P. Ovidius Naso, Tristia. Herausgegeben, übersetzt und erklärt. Band II: Kommentar*, Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag.

LUZ, Christine (2010), *Technopaignia: Formspiele in der griechischen Dichtung*, Leiden-Boston : Brill.

LUZ, Christine (2013), « What Has It Got in Its Pocketses? Or, What Makes a Riddle a Riddle? », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 83-99.

MACLEOD, M. D. (1967), *Lucian, with an English Translation*, Vol. VIII, Cambridge : Harvard University Press.

MAC GÓRÁIN, Fiachra (2015), « The Argo: Archaic Wonder and Innovation », *Maia* 67, n° 2, pp. 233-251.

MAGGIONI, Giovanni Paolo (2012), « Il genere letterario degli *Aenigmata* nella letteratura latina medievale », in : MONDA, Salvatore (éd.), Ainigma *e* griphos. *Gli antichi e l'oscurità della parola*, Pisa : Edizioni ETS, pp. 183-226.

MAIRS, Rachel (2013), « *Sopha grammata*: Acrostics in Greek and Latin Inscriptions from Arachosia, Nubia and Libya », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 279-306.

MALAMUD, Martha A. (1989), *A Poetics of Transformation: Prudentius and Classical Mythology*, Ithaca : Cornell University Press.

MALTBY, Robert (2006), « Proper names as a linking device in Martial 5.43–8 », in : BOOTH, Joan & MALTBY, Robert (éds.), *What's in a Name? The Significance of Proper Names in Classical Latin Literature*, Swansea : The Classical Press of Wales, pp. 159-167.

MALTBY, Robert (2008), « Verbal and Thematic Links between Poems and Books in Martial », *Papers of the Langford Latin Seminar* 13, pp. 255-68.

MÄNNLEIN-ROBERT, Irmgard (2017), « Klangbilder? Überlegungen zu Poetik und Medialität bei Optatian », in : SQUIRE, Michael and WIENAND, Johannes (éds.), Morphogrammata / *The Lettered Art of Optatian: Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn : Wilhelm Fink, pp. 319-339.

MANITIUS, Max (1893), « Zur Anthologia Latina », *Rheinisches Museum für Philologie* 48, pp. 474-476.

MARKOU, Paraskevi (2006), *Symphosii Scholastici Aenigmata* [en ligne], consulté le 19 février 2020. URL : https://www.academia.edu/12164291/SYMPHOSII_SCHOLASTICI_AENIGMATA.

MARTIN, René (2015), « Le phénomène de la radicalisation religieuse dans l'Antiquité tardive : réflexion sur quelques textes latins », *Revue des Études Latines* 93, pp. 251-270.

MARTIS, Chiara (2013), « L'enigma del P. Louvre inv. 7733 verso: l'epigramma dell'ostrica », *Studi di Egittologia e di Papirologia* 10, pp. 117-150.

MARTIS, Chiara (2018), « Il commentario del P. Louvre inv. 7733 verso: un esempio di esegesi antica », in : MELIS, Valeria (éd.), *Ricerche a confronto 2013. Dialoghi di Antichità Classiche e del Vicino Oriente, Cagliari - Bologna 2013*, Zermeghedo : Edizioni Saecula, pp. 30-55.

MARTORELLI, Luca (2018), Versus sapientum de diuersis causis. *Introduzione, testo critico, traduzione poetica e commento filologico*, Hildesheim : Weidmann.

MARTOS, Juan (2015), *Apuleyo de Madauros: Apología o Discurso sobre la magia en defensa propia. Floridas. Introducción, traducción y notas*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MARX, Friedrich (1928), *Plautus Rudens. Text und Commentar*, Leipzig : S. Hirzel.

MASSON, Olivier (1962), *Les fragments du poète Hipponax, édition critique et commentée*, Paris : Klincksieck.

MASTROCINQUE, Attilio (2019), « Cracking Antiochus' Riddle: Caracalla and Apollonius King of Tyre », *Klio* 101, n° 1, pp. 190-255.

MATELLI, Elisabetta (1997), « Sulle tracce di Cleobulina », *Aevum* 71, n° 1, pp. 11-61.

MATTHEWS SANFORD, Eva (1928), « De loquela digitorum », *The Classical Journal* 23, n° 8, pp. 588-593.

MATTIACCI, Silvia (2019), « *Ineptiae* e il lessico riduttivo in relazione alla poesia 'minore' », *Lexis* 37, pp. 236-255.

MCGILL, Scott (2005), *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford : Oxford University Press.

MCGILL, Scott (2017), « Rewriting Ausonius », in : ELSNER, Jaś & HERNÁNDEZ LOBATO, Jesús (éds.), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford : Oxford University Press, pp. 252-277.

MCGOWAN, Matthew M. (2016), « Pythagoras and Numa in Ovid: Exile and Immortality at Rome », in : MITSIS, Phillip & ZIOGAS, Ioannis, *Wordplay and Powerplay in Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 241-257.

MCNELIS, Charles (2007), « Grammarians and Rhetoricians », in : DOMINIK, William & HALL, Jon (éds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Malden : Blackwell Publishing, pp. 285-296.

MCPHEE, Brian D. (2017), « Numbers and Acrostics: Two Notes on Jason's Prayer at Pagasae in Apollonius' *Argonautica* », *Akropolis* 1, pp. 111-120.

MENNINGER, Karl (1979), *Zahlwort und Ziffer. Eine Kulturgeschichte der Zahl* [troisième édition], Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht. Édition originale = (1934), Breslau : Ferdinand Hirt.

MERKELBACH, Reinhold (1983), « Zwei Gespensternamen: Aelafius und Symphosius », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 51, pp. 228-229.

MERLI, Elena (1998), « Epigrammzyklen und 'serielle Lektüre' in den Büchern Martials. Überlegungen und Beispiele », in: GREWING, Farouk (éd.), *Toto notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, pp. 139-156.

MERLI, Elena (2010), « La *lima* e il testo da Ovidio a Marziale: poetica e comunicazione », *CentoPagine* 4, pp. 79-96.

MEYER, Doris & URLACHER-BECHT, Céline (éds.), *La rhétorique du « petit » dans l'épigramme grecque et latine : actes du colloque de Strasbourg (26-27 mai 2015). Etudes d'archéologie et d'histoire ancienne*, Paris : De Boccard, 2017.

MIGNE, Jacques-Paul (1844-1855), *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, Vol. 1-217, Paris.

MILOVANOVIĆ-BARHAM, Čelica (1993), « Aldhelm's *Enigmata* and Byzantine riddles », *Anglo-Saxon England* 22, pp. 51-64.

MINAUD, Gérard (2006), « Des doigts pour le dire. Le comput digital et les symboles dans l'iconographie romaine », *Histoire & Mesure* 21, n° 1, pp. 3-34.

MITCHELL, Keith (2020), « Acrostics and Telestichs in Augustan Poetry: Ovid's Edgy And Subversive Sideswipes », *The Cambridge Classical Journal* 66, pp. 165-181.

MORET, Jean-Marc (1984), *Œdipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique*, Vol. I, Genève : Institut suisse de Rome.

MONDA, Salvatore (1999), « *Fragm. Poet. Lat. Inc.* 59 Blänsdorf », *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 127, pp. 292-305.

MONDA, Salvatore (2000), « Gli indovinelli di Teodette », *Seminari Romani di cultura greca* 3, n° 1, pp. 29-47.

MONDA, Salvatore (2012), « Enigmi e indovinelli nella poesia scenica greca e latina », in : MONDA, Salvatore (éd.), Ainigma *e* griphos. *Gli antichi e l'oscurità della parola*, Pisa : Edizioni ETS, pp. 99-124.

MONDA, Salvatore (2012a), « Gellio, *Noctes Atticae* 12, 6 e l'antico nome latino degli *Aenigmata* », in : DE NONNO, Mario, PASSALACQUA, Marina & MORELLI, Alfredo Mario (éds.), *Venuste noster. Studi offerti a Leopoldo Gamberale*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, pp. 445-450.

MONDA, Salvatore (2016), « Beyond the Boundary of the Poetic Language: Enigmas and Riddles in Greek and Roman Culture », in : ERCOLANI, Andrea & GIORDANO, Manuela (éds.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. Volume 3: The Comparative Perspective*, Berlin : De Gruyter, pp. 131-154.

MONDIN, Luca (1995), *Decimo Magno Ausonio, Epistole. Introduzione, testo critico e commento*, Venezia : Il Cardo.

MONDIN, Luca & CRISTANTE, Lucio (2010), « Per la storia antica dell'Antologia Salmasiana », *AL. Rivista di studi di Anthologia Latina* 1, pp. 303-345.

MONDIN, Luca (2016), « Talia in cattedra: usi didascalici dell'epigramma tardolatino », in : CRISTANTE, Lucio, & VERONESI, Vanni, *Forme di Accesso al Sapere in Età Tardoantica e Altomedievale VI. Raccolta delle relazioni discusse nell'incontro internazionale di Trieste, Biblioteca statale, 24-25 settembre 2015*, Trieste : Edizioni Università di Trieste, pp. 189-235.

MONDIN, Luca (2020), « *Tecta libido* : les avatars de l'épigramme érotique dans la latinité tardive », in : FURBETTA, Luciana & URLACHER-BECHT, Céline (éds.), *Les « lieux » de l'épigramme latine tardive : vers un élargissement du genre* = *Revue des Études Tardo-antiques* 9, supplément 8, pp. 23-62.

MORELLI, Alfredo Mario (2008), « *Epigramma longum*: in cerca di una *básanos* per il genere epigrammatico », in : MORELLI, Alfredo Mario (éd.), *Epigramma longum: Da Marziale alla tarda antichità / From Martial to Late Antiquity. Atti del Convegno internazionale (Cassino, 29-31 maggio 2006)*, Cassino : Edizioni Università di Cassino, Vol. I, pp. 17-54.

MORELLI, Alfredo Mario (2016), « Calvus et l'image du poète dans l'œuvre de Catulle (à propos des thèmes du banquet en Catulle 50) », in : FOSCHIA, Laurence & SANTIN, Eleonora (éds.), *L'épigramme dans tous ses états : épigraphiques, littéraires, historiques*, Lyon : ENS Éditions, pp. 152-170.

MORENO SOLDEVILA, Rosario (2006), *Martial, Book IV. A Commentary*, Leiden : Brill.

MORENO SOLDEVILA, Rosario (2020), « Alusiones eróticas en los *Xenia* de Marcial y en algunos epigrammas de la *Anthologia Latina. Breves notas de lectura* », *Latomus* 79, pp. 747-760.

MORGAN, Gareth (1993), « *Nullam, Vare*… Chance or choice in *Odes* 1.18? », *Philologus* 137, n° 1, pp. 142-143.

MÜLLER, Lucian (1894), *De re metrica poetarum latinorum praeter Plautum et Terentium libri septem*, Leipzig : C. Ricker (= 1967, Hildesheim : Georg Olms).

MULLIGAN, Bret (2013), « Bad Scorpion: Cacemphaton and Poetics in Martial's Ligurinus-Cycle », *The Classical World* 106, n° 3, pp. 365-395.

MULLIGAN, Bret (2015), « Gout, Beasts, and Other Metaphorical Punishments in *AP* 11.226-231 », *Mnemosyne* 68, n°5, pp. 721-739.

MUNARI, Franco (1958), « Die spätlateinische Epigrammatik », *Philologus* 102 (1958), pp. 127-139.

MUÑOZ JIMÉNEZ, María José (1985), « Enigma y epigrama : de los Xenia y Apophoreta de Marcial a los Aenigmata Symposii », *Cuadernos de Filología Clásica* XIX, pp. 187-195.

MUÑOZ JIMÉNEZ, María José (1987), « Algunos aspectos de los *Aenigmata Symphosii*: título, autor y relación con la *Historia Apollonii Regis Tyri* », *Emerita* 55, n° 2, pp. 307-312.

MURGATROYD, Paule (2005), *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's* Fasti, Leiden : Brill.

MURRU, Furio (1980), « *Aenigmata Symphosii* ou *Aenigmata symposii* ? », *Eos* 68, pp. 155-158.

NADEAU, Yvan (2011), *A Commentary on the Sixth Satire of Juvenal*, Bruxelles : Latomus.

NAGY, Gregory, (2013), *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, Cambridge : Harvard University Press.

NAPPA, Christopher (1999), « The Goat, the Gout, and the Girl: Catullus 69, 71, and 77 », *Mnemosyne* 52, n° 3, pp. 266-276.

NAPPA, Christopher (2003), « *Num te leaena*: Catullus 60 », *Phoenix* 57, n° 1, pp. 57-66.

NAUTA, Ruurd R. (1987), « Seneca's *Apocolocyntosis* as Saturnalian Literature », *Mnemosyne* 40, n° 1, pp. 69-96.

NEGER, Margot (2012), *Martials Dichtergedichte. Das Epigramm als Medium der poetischen Selbstreflexion*, Tübingen : Narr Verlag.

NELIS, Damien (2006), « Wordplay in Vergil and Claudian », *Dictynna* 3 [en ligne], mis en ligne le 30 novembre 2010, consulté le 19 octobre 2014. URL : http://dictynna.revues.org/220.

NICHOLSON, John (1997), « Goats and Gout in Catullus 71 », *The Classical World* 90, n° 4, pp. 251-261.

NICOLAS, Christian (2009), « Ovidius Naso dans l'interstice : la signature masquée du poète des *Héroïdes* », in : BIVILLE, Frédérique et VALLAT, Daniel (éds.), *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Actes de la journée d'étude tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, le 14 mars 2005*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, pp. 109-120.

NILES, John D. (2006), *Old English Enigmatic Poems and the Play of the Texts*, Turnhout : Brepols.

NISBET, Robert G. M & HUBBARD, Margaret (1970), *A Commentary on Horace: Odes. Book 1*, Oxford : The Clarendon Press.

NISBET, Robert G. M. & RUDD, Niall (2004), *A Commentary on Horace,* Odes*, Book III*, Oxford : Oxford University Press.

NOBILI, Marcello (2002), « "Solecismi" di Marziale : *Epigr*. 11, 19 e 5, 38 », in : LELLI, Emanuele (éd.), *Arma uirumque… Studi di poesia e storiografia in onore di Luca Canali*, Pisa-Roma : Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 121-136.

NOCCHI, Francesca Romana (2016), *Commento agli* Epigrammata Bobiensia, Berlin : De Gruyter.

NOSCH, Marie-Louise (2015), « The Loom and the Ship in ancient Greece. Shared knowledge, shared terminology, cross-crafts, or cognitive maritime-textile archaeology? », in : HARICH-SCHWARZBAUER, Henriette (éd.), *Weben und Gewebe in der Antike: Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik / Texts and Textiles in the Ancient World: Materiality – Representation – Episteme – Metapoetics*, Oxford : Oxbow Books, pp. 109-132.

NOWAK, Maria (2011), « Mancipatio and its life in late-Roman law », *The Journal of Juristic Papyrology* 41, pp. 103-122.

NÜNLIST, René (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart : Teubner.

OHL, Raymond Theodore (1928), *The Enigmas of Symphosius*, Philadelphia : University of Pennsylvania.

OHL, Raymond Theodore (1932), « Symphosius and the Latin Riddle », *The Classical Weekly* 25, n° 25, pp. 209-212.

OHLERT, Konrad (1912), *Rätsel und Rätselspiele der alten Griechen*, Berlin : Mayer & Müller.

OLIENSIS, Ellen (1998), *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge : Cambridge University Press.

OLSON, S. Douglas (2009), *Athenaeus: The Learned Banqueters. Books 10.420e-11*, Cambridge : Harvard University Press.

OMONT, Henri (1881), « Poème anonyme sur les lettres de l'alphabet », *Bibliothèque de l'école des chartes* 42, pp. 429-441.

ORCHARD, Andy (2005), « Enigma variations: The Anglo-Saxon riddle tradition », in : O'BRIEN O'KEEFFE, Katherine & ORCHARD, Andy (éds.), *Latin learning and English lore: Studies in Anglo-Saxon literature for Michael Lapidge*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 284–304.

O'ROURKE, Donncha (2014), « Paratext and intertext in the Propertian poetry book », in : JANSEN, Laura (éd.), *The Roman Paratext: Frame, Texts, Readers*, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 156-175.

OTTO, August (1962), *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Hildesheim : Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

PABST, Bernhard (1994), *Atomtheorien des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

PANAYOTAKIS, Stelios (2012), *The story of Apollonius, King of Tyre: a Commentary*, Berlin : De Gruyter.

PAOLUCCI, Paola (2014), « La mela dell'inganno (Symph. *Aenigm*. 84 = *AL* 286 R2, vv. 267-269 », *Rivista di Studi di* Anthologia Latina 5, pp. 105-112.

PAPATHOMOPOULOS, Manolis (2010), Βίβλος Ξάνθου φιλοσόφου καὶ Αἰσώπου δούλου αὐτοῦ περὶ τῆς ἀναστροφῆς Αἰσώπου. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ Εἰσαγωγὴ καὶ Μετάφραση, Athènes : Aletheia.

PAPPAS, Alexandra (2013), « The Treachery of Verbal Images: Viewing the Greek *technopaegnia* », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 199-224.

PARSONS, Peter J. (1999), « 4502. Epigrams (Nicarchus II) », in : GONIS, Nikolaos et al. (éds.), *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. LXVI, London : Egypt Exploration Society, pp. 43-57 (et planche X).

PASCHALIS, Michael (2004), « Middles in Catullus 64: The pivotal *vestis* », in : KYRIAKIDIS, Stratis & DE MARTINO, Francesco (éds.), *Middles in Latin Poetry*, Bari: Levante, pp. 51-79.

PATILLON, Michel (2008), *Corpus rhetoricum. Anonyme,* Préambule à la rhétorique *; Aphthonios,* Progymnasmata *; en annexe : Pseudo-Hermogène,* Progymnasmata*. Textes établis et traduits*, Paris : Les Belles Lettres.

PAUL, Wilhelm Theodor (1854), *De Symphosii aenigmatis*, Berolini : Formis G. Schade.

PAVLOVSKIS, Zoja (1988), « The Riddler's Microcosm: from Symphosius to St. Boniface », *Classica et Mediaevalia* 39, pp. 219-251.

PERIONIUS, Joachimus (1533), *Symphosii ueteris poetae elegantissimi erudite iuxta ac arguta et festiua Aenigmata, nunc primum et inuenta et excusa. Accesserunt septem Graeciae sapientum sententiae, multo quam antehac emendatiores, et uersibus etiam aliquot auctiores. Parisiis apud Ludouicum Cyaneum sub duobus Gallis in uia Iacobea*.

PEROTTI, Pier Angelo (2013), « Sullo pseudo-proemio dell'Eneide », *Les Études Classiques* 81, pp. 277-297.

PETRAIN, David (2015), « Symphosius' Riddles » [compte rendu de LEARY 2014], *The Classical Review* 65, n° 2, pp. 485–486.

PETROUNIAS, E. B. (2007), « The pronunciation of Ancient Greek: Evidence and hypotheses », in : CHRISTIDIS, Anastassios-Fivos (éd.), *A History of Ancient Greek. From Beginnings to Late Antiquity*, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 545-555 [traduction de CHRISTIDIS A.-F. (2001), Ιστορία της ελληνικής γλώσσας από τις αρχές έως την ύστερη αρχαιότητα, Thessaloniki : The Centre of the Greek Language and the Institute of Modern Greek Studies (Manolis Triandafyllidis Foundation)].

PETSCH, Robert (1916), « Rätselstudien », *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 26, pp. 1-18.

PISANI, Vittore (1976), « ΕΛΛΗΝΙΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑΙ », in : DEVOTO, Giacomo, PAGLIARO, Antonio & PISANI, Vittore (éds.), *Scritti in onore di Giuliano Bonfante*, Vol. II, Brescia : Paideia Editrice, pp. 705-715.

PITHOU, Pierre (1590), *Epigrammata et poematia uetera. Quorum pleraque nunc primum ex antiquis codicibus et lapidibus alia sparsim antehac errantia, iam undecumque collecta emendatiora eduntur. Parisiis apud Nicolaum Gillium, uia S. Ioannis Lateranensis, sub trium Coronarum signo*.

PIZARRO SÁNCHEZ, Javier (1999a), « Estructura y tipología de los Aenigmata Symphosii », *Cuadernos de Filología Clásica* n° 16 (1999), pp. 239-246.

PIZARRO SÁNCHEZ, Javier (1999b), « Notas críticas del humanista Iosephus Castalio a los Aenigmata Symphosii », *Cuadernos de Filología Clásica* n° 17 (1999), pp. 219-228.

PLANTADE, Emmanuel (1999), « Les formes proverbiales chez Catulle », in : BIVILLE, Frédérique (éd.), *Proverbes et sentences dans le monde romain. Actes de la table-ronde du 26 novembre 1997*, Paris : De Boccard, pp. 105-110.

PLASS, Paul (1985), « An Aspect of Epigrammatic Wit in Martial and Tacitus », *Arethusa* 18, pp. 187-210.

POINSOTTE, Jean-Michel (2009), *Commodien : Instructions. Texte établi et traduit*, Paris : Les Belles Lettres.

POLARA, Giovanni (1973), *Publii Optatiani Porfyrii Carmina. II: commentarium criticum et exegeticum*, Torino : Paravia.

POLARA, Giovanni (1993), « *Aenigmata* », in : CAVALLO, Guglielmo, LEONARDI, Claudio & MENESTÒ, Enrico (éds.), *Lo spazio letterario del Medioevo*, Vol. I : « La produzione del testo », t. II, Roma : Salerno Editrice, pp. 197-216.

POLARA, Giovanni (1997), « Fra metrica e critica del testo: note di lettura agli enigma di Sinfosio », in : ROSELLI, Amneris (éd.), *Filologia antica e moderna. Due giornate di studio su tradizione e critica dei testi*, Soveria Mannelli : Rubbettino, pp. 89-111.

POLARA, Giovanni (2001), « Tra *ars* e *ludus*. Tecnica e poetica del *Technopaegnion* di Ausonio », in : SALVADORE, Marcello (éd.), *La poesia tardoantica e medievale : atti del I Convegno internazionale di studi, Macerata, 4-5 maggio 1998*, Alessandria : Edizioni dell'Orso, pp. 55-70.

POLIAKOFF, Michael (1985), « Clumsy and Clever Spiders on Hermann's Bridge: Catullus 68.49–50 and Culex 1–3 », *Glotta* 63, pp. 248-250.

POLIZZI, Gilles (2004), « L'énigme au XVI^{e} siècle. Orientations bibliographiques », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance* 59, pp. 63-72.

POLT, Christopher B. (2012), « Apollonius, the Launch of the Argo and the Meaning and Significance of *Decurrere* at Catullus 64.6 and Valerius Flaccus 1.186 », *The Classical Quarterly* 62, n° 2, pp. 692-704.

POLT, Christopher B. (2013), « Allusive Translation and Chronological Paradox in Varro of Atax's *Argonautae* », *American Journal of Philology* 134, n° 4, pp. 603-636.

PORTER, James L. (2011), « Against λεπτότης: rethinking Hellenistic Aesthetics », in : ERSKINE, Andrew & LLEWELLYN-JONES, Lloyd (éd.), *Creating a Hellenistic World*, Swansea : Classical Press of Wales, pp. 271-312.

POTAMITI, Anna (2015), « γρίφους παίζειν: Playing at Riddles in Greek », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 55, PP. 133-153.

PRAT, Louis C. (1975), *Morphosyntaxe de l'ablatif en latin archaïque*, Paris : Les Belles Lettres.

PRIOUX, Évelyne (2015), « Le Fromage et le Dentifrice : le couple Virgile-Ovide dans les *Xenia* et les *Apophoreta* de Martial », in : CLÉMENT-TARANTINO, Séverine & KLEIN, Florence (éds.), *La représentation du « couple » Virgile-Ovide dans la tradition culturelle de l'Antiquité à nos jours*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, pp. 111-136.

PRIOUX, Évelyne (2016), « L'ecphrasis dans l'*epyllion* », *Aitia* [En ligne] 6, mis en ligne le 22 juin 2016, consulté le 28 février 2019. URL : http://journals.openedition.org/aitia/1392.

RABE, Hugo (1931), *Prolegomenon sylloge*, Leipzig : Teubner.

RADERMACHER, Ludwig (1951), *Artium scriptores (Reste der voraristotelischen Rhetorik)*, Wien : Österreichische Akademie der Wissenschaften.

RAGNI, Francesco (2014), « A proposito del carme LXXXIII *Vinum in acetum conuersum* degli *Aenigmata Symposii* (*AL* 286 R.) », *AL. Rivista di studi di Anthologia Latina* 5, pp. 125-127.

RAINART, Gérard (2014), *La langue de l'Apollon de Delphes : analyse linguistique, poétique et systématique des recueils d'oracles*, Nice : Université Nice Sophia Antipolis [en ligne], URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01127174/document

RAMELLI, Ilaria (2001), *Marziano Capella: Le Nozze di Filologia e Mercurio. Introduzione, traduzione, commentario e appendici*, Milano : Bompiani.

RAMSBY, Teresa R. (2005), « Striving for Permanence: Ovid's Funerary Inscriptions », *The Classical Journal* 100, n° 4, pp. 365-391.

RAMSBY, Teresa R. (2007), *Textual Permanence. Roman Elegists and the Epigraphic Tradition*, London : Duckworth.

REIFF, Arno (1959), Interpretatio, imitatio, aemulatio. *Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*. Bonn : Habelt.

RELIHAN, Joel C. (1992), « Rethinking the History of the Literary Symposium », *Illinois Classical Studies* 17, n° 2, pp. 213-244.

RENEHAN, Robert (1981), « Symphosius 42. 1: A Literal Interpretation », *The Classical Quarterly* 31, n° 2, p. 471.

RICCI, Maria Lisa (2001), *Claudii Claudiani Carmina Minora* : *Introduzione, traduzione e commento*, Quaderni di « Invigilata Lucernis », Bari : Edipuglia.

RICHÉ, Pierre (1995), *Éducation et culture dans l'Occident barbare : VI^e^-VIII^e^ siècles*, Paris : Le Seuil (quatrième édition).

RICK, Evelyn (2019), « Cicero belts Aratus: The Bilingual Acrostic at *Aratea* 317–20 », *The Classical Quarterly* 69, n° 1, pp. 222-228.

RIESE, Alexander (1869), *Anthologia Latina siue poesis latinae supplementum. Pars prior : Carmina in codicibus scripta, fasciculus 1 : Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Leipzig : Teubner.

RIESE, Alexander (1894), *Anthologia Latina siue poesis latinae supplementum. Pars prior : Carmina in codicibus scripta, fasciculus 1 : Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Leipzig : Teubner (2^e^ édition de RIESE 1869).

ROBIN, Léon, MORESCHINI, Claudio & VICAIRE, Paul (1985), *Platon. Œuvres complètes, Tome IV, 3^e^ partie : Phèdre*, Paris : Les Belles Lettres.

ROBINSON, Matthew (2019), « Arms and a Mouse: Thinking about acrostics in Vergil and Ovid », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 82, pp. 23-73.

ROBINSON, Matthew (2019b), « Looking Edgeways. Pursuing Acrostics in Ovid and Vergil », *The Classical Quarterly* 69, n° 1, pp. 290-308.

ROBINSON, Timothy J. (2006), « Under the Cover of Epic: Pretexts, Subtexts and Textiles in Catullus' Carmen 64 », *Ramus* 35, n° 1, pp. 29-62.

ROESSLI, Jean-Michel (2007), « Mon cou est blanc et ma tête fauve. L'énigme poétique dans la littérature anglaise du haut Moyen Âge », *Le Nouveau Recueil* 84, pp. 77-86.

ROMAN, Luke (2001), « The Representation of Literary Materiality in Martial's *Epigrams* », *Journal of Roman Studies* 91, pp. 113-145.

RONCAGLIA, Aurelio (1994), « Le plus ancien texte littéraire dans une langue romane », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 138, n° 1, pp. 129-136.

ROSATI, Gianpiero (1999), « Form in Motion: Weaving the Text in the *Metamorphoses* », in : HARDIE, Philip, BARCHIESI, Alessandro & HINDS, Stephen (éds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's* Metamorphoses *and its Reception*, Cambridge : Cambridge Philological Society, pp. 240-253.

ROSATI, Gianpiero (2018), « Enigmi e paradossi in Marziale (IV 3 e IV 18), o l'epigramma come teatro della vita », *Maia* 70, n° 2, pp. 291-299.

ROSEN, Ralph M. (2004), « Aristophanes' *Frogs* and the *Contest of Homer and Hesiod* », *Transactions of the American Philological Association* 134, n° 2, pp. 295-322.

ROSENBLUM, Morris (1961), *Luxorius: A Latin Poet among the Vandals*, New York : Columbia University Press.

ROUGEMONT, Georges (2005), « Les oracles grecs recouraient-ils habituellement à l'ambiguïté volontaire ? », in : BASSET, Louis et BIVILLE, Frédérique (éds.), *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, pp. 219-235.

RÜHL, Meike (2006), « Saturnalicio lusit et ipse luto: Martial und die Kunst in den *Apophoreta* », *Rheinisches Museum für Philologie* 149, pp. 287-309.

RÜSTOW, Alexander (1910), *Der Lügner: Theorie, Geschichte und Auflösung*, Leipzig : Teubner.

SAENGER, Paul (1989), « Physiologie de la lecture et séparation des mots », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations* 44, n° 4, 939-952.

SALANITRO, Maria (1985-1986), « Un solecismo, la *pietas* di una figlia e un insopportabile baciatore in Marziale (V, 38; VI, 27; XI, 98) », *AION (filol.)* 7-8, pp. 109-119.

SALANITRO, Maria (1991), « Il *sale romano* degli epigrammi di Marziale », *Atene e Roma* 36, pp. 1-25.

SALEMME, Carmelo (1976), *Marziale e la « poetica » degli oggetti*, Napoli : Società Editrice Napoletana.

SALVADOR-BELLO, Mercedes (2012), « The Sexual Riddle Type in Aldhelm's Enigmata, the Exeter Book, and Early Medieval Latin », *Philological Quarterly* 90, n° 4, pp. 357-385.

SALVADOR-BELLO, Mercedes (2012a), *Isidorean Perceptions of Order. The Exeter Book Riddles and Medieval Latin Enigmata*, Morgantown : West Virginia University Press.

SALVADOR-BELLO, Mercedes (2012b), « Patterns of Compilation in Anglo-Latin *Enigmata* and the Evidence of a Source-Collection in Riddles 1-40 of the *Exeter Book* », *Viator* 43, n° 1, pp. 339-374.

SALVIA, François (1984), « Le navire Argô sur les métopes sicyoniennes à Delphes », *Archaeonautica* 4, pp. 213-222.

SANDERS, Gabriel (1991), *Lapides memores : païens et chrétiens face à la mort. Le témoignage de l'épigraphie funéraire latine*, Faenza : Fratelli Lega.

SANTIROCCO, Matthew S. (1986), *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill : University of North Carolina Press.

SARGENT, Lucius M. (1807), *Caelii Symphosii Aenigmata*, Boston : Belcher & Armstrong.

SCAFFAI, Marco (1997), Ilias Latina*. Introduzione, edizione critica, traduzione italiana e commento*, Bologna : Pàtron Editore.

SCALIGER, Jules César (1574), *Poemata in duas partes divisa. Pleraque omnia in publicum iam primum prodeunt: reliqua vero quam ante emendatius edita sunt. Sophoclis Aiax Lorarivs stylo tragico a Iosepho Scaligero Iulii. F. translatus. Eiusdem Epigrammata quaedam, tum Graeca tum Latina, cum quibusdam e Graeco versis*, [s. l.].

SCARPANTI, Edoardo (2004), « Alcune annotazioni linguistiche in margine agli *Aenigmata* di Simposio », *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese* 45, pp. 2-12.

SCARPANTI, Edoardo (2010), « Gli aenigmata tardo-latini: strategie strutturali e semantiche », *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese* 5 n. s., pp. 195-202.

SCHAFER, John K. (2017), « Authorial Pagination in the *Eclogues* and *Georgics* », *Transactions of the American Philological Association* 147, n° 1, pp. 135-178.

SCHEIDEGGER LÄMMLE, Cédric (2014), « Martial on Ovid on Ovid: Mart. 11.104, The *Remedia Amoris*, and Saturnalian Poetics », *The Classical World* 107, n° 3, pp. 319-345.

SCHEIDEGGER LÄMMLE, Cédric (2015), « *Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur* », in : HARICH-SCHWARZBAUER, Henriette (éd.), *Weben und Gewebe in der Antike: Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik / Texts and Textiles in the Ancient World: Materiality – Representation – Episteme – Metapoetics*, Oxford : Oxbow Books, pp. 167-208.

SCHENKL, Karl (1863), « Zur Kritik späterer lateinischer Dichter », *Sitzungsberichte der philosophisch-historichen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* 43, pp. 11-73.

SCHENKL, Karl (1881), « Zur Textesgeschichte des Symphosius », *Wiener Studien* 3, pp. 143-147.

SCHERF, Johannes (1998), « Zur Komposition von Martials Gedichtbüchern 1-12 », in : GREWING, Farouk (éd.), *Toto notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, pp. 119-138.

SCHERF, Johannes (2008), « Epigramma longum and the arrangement of Martial's book », in : MORELLI, Alfredo M. (éd.), *Epigramma longum: Da Marziale alla tarda antichità / From Martial to Late Antiquity. Atti del Convegno internazionale (Cassino, 29-31 maggio 2006)*, Cassino : Edizioni Università di Cassino, Vol. I, pp. 195-216.

SCHIED, John & SVENBRO, Jesper (2003), *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris : Errance.

SCHMALE, Michaela (2004), *Bilderreigen und Erzähllabyrinth. Catullus carmen 64*, München : K. G. Saur Verlag.

SCHMELING, Gareth (1988), *Historia Apollonii regis Tyri*, Leipzig : Teubner.

SCHMELING, Gareth (2011), *A Commentary on the* Satyrica *of Petronius*, Oxford : Oxford University Press.

SCHMIDT, Ernst A. (1972), *Poetische Reflexion: Vergils Bukolik*, München : Wilhelm Fink Verlag.

SCHMIDT, Ernst A. (1973), « Catull's Anordnung seiner Gedichte », *Philologus* 117, pp. 215-242.

SCHMITZ-EMANS, Monika (2010) « Arachne im Wettstreit. Ovids *Metamorphosen* als poetologischer Text », in : HONOLD, Alexander und SIMON, Ralf (éds.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, München : Wilhelm Fink Verlag, pp. 251–271.

SCHNEIDER, Luisa (2020), *Untersuchungen zu antiken griechischen Rätseln*, Band 1, Berlin : De Gruyter.

SCHNEIDER, Luisa (2020a), *Untersuchungen zu antiken griechischen Rätseln*, Band 2, Berlin : De Gruyter.

SCHÖFFEL, Christian (2002), *Martial, Buch 8: Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag.

SCHÖNBERGER, Otto & Eva (2013), *Anthologia Latina I. Blütenlese lateinischer Dichtung*, Würzburg : Königshaufen & Neumann.

SCHUBERT, Christoph (1999), « Ein Zeugnis aus Neros Dichterkreis? Zu den Kryptogrammen des *Ilias Latina* », *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 23, pp. 137-141.

SCHULTZ, Wolfgang (1920), « Rätsel », in : KROLL, Wilhelm & WITTE, Kurt (éds.), *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Zweite Reihe (R-Z), Erster Band: Ra-Sarmathon*, Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, pp. 62-125.

SCHULZE, Wilhelm (1924), « Das Rätsel vom trächtigen Tiere », *Ungarische Jahrbücher* 4, pp. 20-26.

SCOTT, William C. (1969), « Catullus and Cato (*c.* 56) », *Classical Philology* 64, n° 1, pp. 24-29.

SCOTT, Peter Dale (1979), « Rhetorical and Symbolic Ambiguity: the Riddles of Symphosius and Aldhelm », in : KING, Margot H., *Saints Scholars and Heroes : Studies in Medieval Culture in Honour of Charles W. Jones*, Collegeville : Saint John's Abbey and University.

SEBO, Erin (2009), « Was Symphosius an African? A contextualizing note on two textual clues in the Aenigmata Symphosii », *Notes and Queries* 56, n° 3, pp. 323-324.

SEBO, Erin (2011), « Symphosius 93.2. A new interpretation », *Harvard Studies in Classical Philology*, 106 : 315-320.

SEBO, Erin (2013), « *In scirpo nodum*: Symphosius' Reworking of the Riddle Form », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 184-195.

SEBO, Erin (2018), « Translating *Symphosii Scholastici Aenigmata*: The problems of translating an enigmatic genre », *Journal of the Australian Early Medieval Association* 14, pp. 35-49.

SEGAL, Charles (1994), « Philomela's Web and the Pleasures of the Text: Reader and Violence in the *Metamorphoses* of Ovid », in : DE JONG, Irene & SULLIVAN, John P. (éds.), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden : Brill.

SHACKLETON BAILEY, David Roy (1979), *Towards a Text of "Anthologia Latina"*, Cambridge : The Cambridge Philological Society.

SHACKLETON BAILEY, David Roy (1982), *Anthologia Latina. I : Carmina in codicibus scripta, fasc. 1 : Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Stuttgart : Teubner.

SHEARIN, Wilson H. (2020), « Saussure's *cahiers* and Lucretius' *elementa*: A Reconsideration of the Letters-Atoms Analogy », in : O'ROURKE, Donncha (éd.), *Approaches to Lucretius. Traditions and Innovations in Reading the* De Rerum Natura, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 140-153.

SIMON, Johannes Alphons (1899), *Akrosticha bei den augustischen Dichtern. Exoterische Studien. Zweiter Teil, mit einem Anhang. Akrostichische und telestichische Texte aus der Zeit von Plautus bis auf Crestien von Troies und Wolfram von Eschenbach*, Köln.

SIMPSON, Dean (1988), *Sedulii Scotti : Collectaneum miscellaneum*, Turnholti : Brepols.

SKINNER, Marylin B. (1988), « Aesthetic Patterning in Catullus: Textual Structures, Systems of Imagery and Book Arrangements », *The Classical World* 81, n° 5, pp. 337-340.

SKLENÁŘ, Robert John (2006), « How to Dress (For) an Epyllion: The Fabrics of Catullus 64 », *Hermes* 134, pp. 385-397.

SKUTSCH, Otto (1933), « De uerborum dinstinctione ambigua », *Hermes* 68, p. 353.

SMOLAK, Kurt (1981), « *Sol calet igne meo* (Anthologia Latina 221 im Mittelalter) », *Wiener Studien* 94, pp. 233-248.

SMOLAK, Kurt (1993), « Symphosius », in : HERZOG, R. (éd.), *Nouvelle Histoire de la Littérature latine. V : Restauration et Renouveau*, version française sous la direction de G. Nauroy, Turnhout : Brepols, pp. 285-289.

SNÆDAL, Magnús (2009), « The 'Vandal' Epigram », *Filologia Germanica* 1, pp. 181-214.

SNYDER, Jane McIntosh (1980), *Puns and Poetry in Lucretius' De Rerum Natura*, Amsterdam : B. R. Grüner.

SNYDER, Jane McIntosh (1981), « The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets », *The Classical Journal* 76, n° 3, pp. 193-196.

SOCAS, Francisco (2011), *Antología Latina. Repertorio de poemas extraído de códices y libros impresos*, Madrid : Editorial Gredos.

SOMERVILLE, Ted, (2010), « Note on a reversed acrostic in Vergil Georgics 1. 429-33 », *Classical Philology* 105, pp. 202-209.

SOUBIRAN, Jean (1999), « De Virgile à Claudien : prosodie et métrique », *Vita latina* 155, pp. 26-35.

SPAHLINGER, Lothar (1996), *Ars latet arte sua. Die Poetologie der Metamorphosen Ovids*, Stuttgart : Teubner.

SPALLONE, Maddalena (1982), « Il *Par*. *Lat*. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica », *Italia Medioevale e Umanistica* 25, pp. 1-71.

SPALLONE, Maddalena (1982a), « Symphosius o Symposius ? Un problema di fonetica nell'Anthologia Latina », *Quaderni dell'Istituto di Lingua e Letteratura latina* 4, pp. 41-48.

SPALTENSTEIN, François (1990), *Commentaire des* Punica *de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, Genève : Droz.

SPALTENSTEIN, François (2002), *Commentaire des* Argonautica *de Valérius Flaccus (livres 1 et 2)*, Bruxelles : Latomus.

SPANGENBERG YANES, Elena (2020), *De nominibus dubiis cuius generis sint : Introduzione, testo critico e commento*, Hildesheim : Olms.

SPANOUDAKIS, Konstantinos (2002), *Philitas of Cos*, Leiden : Brill.

SPENGEL, Leonhard von (1853-1856), *Rhetores Graeci*, Vol. I-III, Leipzig : Teubner.

SPISAK, Art L. (1994), « Martial 6.61: Callimachean Poetics Revalued », *Transactions of the American Philological Association* 124, pp. 291-308.

SQUIRE, Michael (2016), « Sémantique de l'échelle dans l'art et la poésie hellénistiques », in : LINANT DE BELLEFONDS, Pascale, PRIOUX, Évelyne & ROUVERET, Agnès (éds.), *D'Alexandre à Auguste : dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 183-200.

SQUIRE, Michael (2017), « *POP Art*. The Optical Poetics of Publilius Optatianus Porfyrius », in : ELSNER, Jaś & HERNÁNDEZ LOBATO, Jesús (éds.), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford : Oxford University Press, pp. 25-99.

STAHL, William Harris & JOHNSON, Richard (1977), *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. Volume II: The Marriage of Philology and Mercury*, New York : Columbia University Press.

STAROBINSKI, Jean (1971), *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris : Gallimard.

STEINRÜCK, Martin (2018), « Springlesen: eine akrostichische Form bei Propertius und Filelfo », in : PÄLL, Janika & VOLT, Ivo (éds.), *Hellenostephanos. Humanist Greek in Early Modern Europe*, Tartu : University of Tartu Press, pp. 299-317.

STĘPIEŃ, Piotr (2014), « Acrostic Wordplays in John Tzetzes's στίχοι περὶ διαφορᾶς ποιητῶν (Koster XXIa) », *Classica et Mediaevalia* 65, pp. 321-328.

STEWART, Selina (2010), « 'Apollo Of The Shore': Apollonius Of Rhodes And The Acrostic Phenomenon », *Classical Quarterly* 60, n° 2, pp. 401-405.

SULLIVAN, John P. (1991), *Martial: the unexpected classic. A literary and historical Study*, Cambridge : Cambridge University Press.

SULLIVAN, Michael B. (2013), « Nicander's Aesopic Acrostics and Its Antidote », in : KWAPISZ, Jan (et al.), *The Muse at Play, Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin : De Gruyter, pp. 225-245.

SWANN, Bruce W. (1994), *Martial's Catullus. The Reception of an Epigrammatic Rival*, Hildesheim : Olms.

TARRANT, R. J. (1983), « Anthologia latina », in : REYNOLDS, L. D. (éd.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford : Clarendon Press, pp. 9-13.

TAYLOR, Archer (1948), *The literary riddle before 1600*, Berkeley : University of California Press.

TAYLOR, Barnaby (2020), *Lucretius and the Language of Nature*, Oxford : Oxford University Press.

THEODORAKOPOULOS, Elena (2000), « Catullus, 64: Footprints in the Labyrinth », in : MORALES, Helen & SHARROCK, Alison (éds.), *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*, Oxford : Oxford University Press.

THOMAS, Richard F. (2021), « Catullan Intertextuality », in : DU QUESNAY, Ian & WOODMAN, Tony (éds.), *The Cambridge Companion to Catullus*, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 47-69.

THOMSON, Douglas F. S. (1997), *Catullus, Edited with a Textual and Interpretative Commentary*, Toronto : University of Toronto Press.

THORNBURY, Emily V. (2014), *Becoming a Poet in Anglo-Saxon England*, Cambridge : Cambridge University Press.

THRAEDE, Klaus (1965), *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

TREU, Maximilianus (1893), *Eustathii Macrembolitae quae feruntur aenigmata*, Breslau : Otto Gutsmann.

TUPPER, Frederick Jr (1903), « The Comparative Study of Riddles », *Modern Language Notes* 18, n° 1, pp. 1-8.

TUPPER, Frederick Jr (1905), « Riddles of the Bede Tradition », *Modern Philology* 2, n° 4, pp. 561-572.

TURNER, J. Hilton (1951), « Roman Elementary Mathematics: the Operations », *The Classical Journal* 47, n° 2, pp. 63-74 ; 106-108.

TYBOUT, Rolf (2011), « Images, Inscriptions and Interpretation. Review article of Newby, Z., Leader-Newby, R. (éds.) 2007. Art and Inscriptions in the Ancient World » [compte rendu de BERGMANN 2007], *Mnemosyne* 64, n° 1, pp. 115-139.

URLACHER-BECHT, Céline (2013), « Ennode de Pavie, diacre et auteur d'épigrammes profanes », in : GUIPPONI-GINESTE, Marie-France & URLACHER-BECHT, Céline (éds.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris : De Boccard, pp. 283-301.

VAINIO, Raija (2003), « Borderline Cases between Barbarism and Solecism », in : SWIGGERS, P. & WOUTERS, A. (éds.), *Syntax in Antiquity*, Leuven : Peeters, pp. 193-201.

VALETTE-CAGNAC, Emmanuelle (1997), *La lecture à Rome. Rites et pratiques*, Paris : Belin.

VALLAT, Daniel (2008), *Onomastique, culture et société dans les Epigrammes de Martial*, Bruxelles : Latomus.

VALLAT, Daniel (2009), « Le commentaire de Tibère Claude Donat au Chant 1 de l'Énéide, sa place dans les débats virgiliens et ses relations avec Servius », *Eruditio antiqua* 1, pp. 155-184.

VALLAT, Daniel (2012), « Le *Servius de Daniel* : Introduction », *Eruditio antiqua* 4, pp. 89-99.

VALLAT, Daniel (2016), « De Catulle à Martial : la constitution d'un discours épigrammatique sur l'obscénité », in : FOSCHIA, Laurence & SANTIN, Eleonora (éds.), *L'épigramme dans tous ses états : épigraphiques, littéraires, historiques*, Lyon : ENS Éditions, pp. 192-205.

VALLAT, Daniel (2017), « *Sobria Musa* ? Ausone, l'épigramme obscène et l'héritage martialien », in : BERNARD-VALETTE, Clémentine, Delmulle, Jérémy & Gerzaguet, Camille (éds.), Nihil ueritas erubescit, *Mélanges offerts à Paul Mattei par ses élèves, collègues et amis*, Turnhout : Brepols, pp. 473-487.

VANNINI, Giulio (2014), « Note al testo della *Historia Apollonii regis Tyri* », *MAIA* 66, pp. 352-373.

VANNINI, Giulio (2018), *Storia di Apollonio Re di Tiro*, Mondadori : Fondazione Lorenzo Valla.

VAN SICKLE, John B. (2005), « *Concatenatio Catulliana*: A New Reading of the *Carmina* » [compte rendu de CLAES 2002], *Classical World* 99, n° 1, pp. 86-87.

VAN TRESS, Heather (2004), *Poetic Memory. Allusion in the Poetry of Callimachus and the* Metamorphoses *of Ovid*, Leiden : Brill.

VESSEY, David W. T. (1986), « Transience Preserved: Style and Theme in Statius' 'Silvae' », in : HAASE, Wolfgang (éd.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt [Teil 2]: Principat. Band 32 (Teilband 5): Sprache und Literatur.* Berlin: De Gruyter, pp. 2754-2802.

VEYRARD-COSME, Christiane (2011), « Procédés et enjeux des énigmes latines du Haut Moyen Âge. Les *Aenigmata Aldhelmi* (VII^{e}-VIII^{e} s.) », *Revue des études latines* 89, pp. 250-263.

VEYRARD-COSME, Christiane (2013), « *Lucifica nigris tunc nuntio regna figuris*. Poétique textuelle de l'*obscuritas* dans les recueils d'énigmes latines du Haut moyen Age (VII^{e}-VIII^{e} s.) », in : DOLEŽALOVÁ, Lucie, RIDER, Jeff & ZIRONI, Alessandro (éds.), *Obscurity in Medieval Texts*, Krems : Medium Aevum Quotidianum, pp. 32-48.

VIDEAU-DELIBES, Anne (1991), *Les* Tristes *d'Ovide et l'élégie romaine*, Paris : Klincksieck.

VILLESVIK, Miranda Chiharu (2017), *"Saga Hwaet Ic Hatte": The Riddles of the Aenigmata and the Exeter Book in Conversation*, thèse de Bachelor soutenue à Vassar College, *Senior Capstone Projects* 625 [en ligne], consulté le 29.08.2019. URL : https://digitalwindow.vassar.edu/senior_capstone/625.

VITALE, Maria Teresa (1986), « Gli enigmi di Simposio e le citazioni dei grammatici », *Studi e Ricerche dell'Istituto di Civiltà Classica Cristiana e Medievale. Facoltà di Magistero. Genova* 7, pp. 201-217.

VOLLMER, Friedrich (1971), *Publius Papinius Statius Silvarum libri, herausgegeben und erklärt*, Hildesheim : Georg Olms Verlag.

VON PREMERSTEIN, Anton (1904), « Lex Tappula », *Hermes* 39, n° 3, pp. 327-347.

VÖSSING, Konrad (1993), « Die Anthologia Salmasiana, das vandalische Karthago und die Grenzen der Stilanalyse », in : ZIMMERMANN, Konrad (éd.), *Der Stilbegriff in den Alterumswissenschaften*, Rostock : Universitätsverlag, pp. 149-155.

WALTZ, Pierre et al. (1929-1994), *Anthologie Grecque : Anthologie Palatine*, Vol. I-XII, Paris : Les Belles Lettres.

WATSON, Patricia A. (1982), « Martial's Fascination with *lusci* », *Greece & Rome*, Second Series 29, n° 1, pp. 71-76, Cambridge University Press.

WATT, William S. (1987), « Notes on the *Anthologia Latina* », *Harvard Studies in Classical Philology* 91, pp. 289-302.

WERNSDORF, Johann Christian (1794), *Poetae Latini minores*, *Tomi sexti qui carmina de re hortensi et villatica item amatoria et ludicra complectitur. Pars posterior*, Helmstadt : Fleckheisen.

WEST, David (2002), *Horace Odes III: dulce periculum. Text, Translation and Commentary*, Oxford : Oxford University Press.

WEST, Martin L. (2007), *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford : Oxford University Press.

WESTENDORP BOERMA, Roelf E. H. (1949), *P. Vergili Maronis Catalepton. Pars prior*, Assen : De Torenlaan.

WESTPHAL, Rudolf (1870), *Catull's Gedichte in ihrem geschichtlichen Zusammenhange übersetzt und erläutert*, Breslau : Leuckart.

WHEELER, Jamie K. (2021), « The Elements of Slaughter: On a Prophetic Acrostic in Lucan *Bellum ciuile* 7.153-58 », *Classical Philology* 116, n° 1, pp. 112-119.

WIFSTRAND SCHIEBE, Marianne (1986), « The Saturn of the *Aeneid* - Tradition or Innovation? », *Vergilius* 32, pp. 43-60.

WILCOX, Jonathan (1996), « Mock-Riddles in Old English: Exeter Riddles 86 and 19 », *Studies in Philology* 93, n° 2, pp. 180-187.

WILLIAMS, Craig Arthur (2002), « Ovid, Martial, and Poetic Immortality: Traces of *Amores* 1.15 in the *Epigrams* », *Arethusa* 35, n° 3, pp. 417-433.

WILLIAMS, Craig Arthur (2004), *Martial: Epigrams, Book II, edited with introduction, translation and commentary*, Oxford : Oxford University Press.

WILLIAMS, Craig Arthur (2008), « Epigrammata longa e strategie metapoetiche in Marziale », in : MORELLI, Alfredo Mario (éd.), *Epigramma longum: Da Marziale alla tarda antichità / From Martial to Late Antiquity. Atti del Convegno internazionale (Cassino, 29-31 maggio 2006)*, Cassino : Edizioni Università di Cassino, Vol. I, pp. 217-236.

WILLIAMS, Gareth D. (1991), « Conversing after Sunset: A Callimachean Echo in Ovid's Exile Poetry », *The Classical Quarterly* 41, n° 1, pp. 169-177.

WILLIAMSON, Craig (1977), *The Old English Riddles of the Exeter Book*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press.

WILLIAMSON, Craig (1982), *A Feast of Creatures: Anglo-Saxon Riddle-Songs*, Philadelphia : The University of Pennsylvania Press.

WOLFF, Étienne (2000), *La poésie funéraire épigraphique à Rome*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

WOLFF, Étienne (2001), « Les jeux de langage dans l'Antiquité romaine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 3, pp. 317-334.

WOLFF, Étienne (2006), « *Aenigmata Symposii. La fondazione dell'enigmistica come genere poetico* » [compte rendu de BERGAMIN 2005], *Revue des Études Latines* 84, pp. 481-482.

WOLFF, Étienne (2010), « La métamorphose d'un genre : de l'épigramme à l'énigme, l'exemple de Symphosius », in : PIGEAUD, Jackie (éd.), *Métamorphose(s), XIII^es^ Entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 153-164.

WOLFF, Étienne (2014), « Notules sur les énigmes 24, 38 et 56 de Symphosius (*AL* 286 Riese), *Rivista di Studi di* Anthologia Latina 5, pp. 97-103.

WOLFF, Étienne (2016), « Poètes latins auteurs et/ou destinataires d'épigrammes funéraires », in : FOSCHIA, Laurence & SANTIN, Eleonora (éds.), *L'épigramme dans tous ses états : épigraphiques, littéraires, historiques*, Lyon : ENS Éditions, pp. 137-151.

WOLFF, Étienne (2020), « L'énigme comme nouvelle forme de l'épigramme dans l'Antiquité tardive », in : FURBETTA, Luciana & URLACHER-BECHT, Céline (éds.), *Les « lieux » de l'épigramme latine tardive : vers un élargissement du genre = Revue des Études Tardo-antiques* 9, supplément 8, pp. 63-74.

ZEHNACKER, Hubert (1983), *Pline l'Ancien : Histoire naturelle, livre XXXIII. Texte établi, traduit et commenté*, Paris : Les Belles Lettres.

ZINGERLE, Anton (1873), *Zu späteren lateinischen Dichtern: Beiträge zur Geschichte der Römischen Poesie*, Vol. I, Innsbruck : Wagner.

ZIOLKOWSKI, Jan M. (1998), « Obscenity in the Latin Grammatical and Rhetorical Tradition », in : ZIOLKOWSKI, Jan M. (éd.), *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leiden: Brill, pp. 41-59.

ZOUGANELLI, Anna (2013), « La fonction des acrostiches de Chairémon et de Denys le Transfuge : poètes ἈΝΑΓΝΩΣΤΙΚΟΙ », *Camenulae* 10 [en ligne], pp. 1-9, consulté le 7 novembre 2019. URL : http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/ZOUGANELI_BAT_CAM_10.pdf.

ZURLI, Loriano (2005), « 'De conviviis barbaris' (285-285ª Riese = 279-280 Shackleton Bailey): una rivisitazione », *Giornale Italiano di Filologia* 58, n° 2, pp. 335-340.

ZURLI, Loriano (2008), *Anonymi in laudem Solis*, Hildesheim : Weidmann.

ZURLI, Loriano (2017), *The Manuscript Transmission of the* Anthologia Latina, Hildesheim : Weidmann.