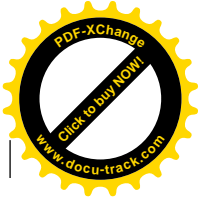
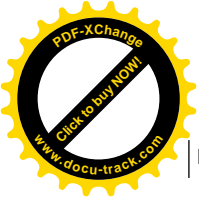


LA RENAISSANCE DE L'ÉPIGRAMME DANS LA LATINITÉ TARDIVE





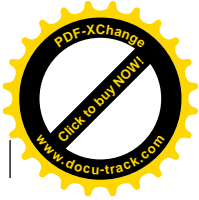
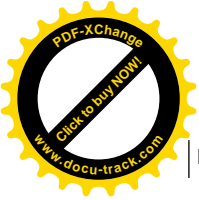
ÉTUDES D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE en vente aux Éditions De Boccard

- E. Frézouls (éd.), *Les villes antiques de la France*, tome III, *Lyonnaise I : Autun – Chartres – Nevers*, 1997.
M.-L. Freyburger-Galland, *Aspects du vocabulaire politique et institutionnel de Dion Cassius*, 1997.
A. Chauvot, *Opinions romaines face aux barbares au IV^e siècle ap. J.-C.*, 1998.
J.-M. David (éd.), *Valeurs et mémoire à Rome. Valère Maxime ou la vertu recomposée*, 1998.
A. Chauvot et alii (éd.), *Carcer. Prison et privation de liberté dans l'Antiquité classique*, 1999.
A. Vigourt, *Les présages impériaux, d'Auguste à Domitien*, 2001.
M. Coudry et T. Spaeth (éd.), *L'invention des grands hommes de la Rome antique. Die Konstruktion der grossen Männer Altroms*, 2001.
J.-Y. Feyeux, *Le verre mérovingien du quart nord-est de la France*, 2003.
A. Chauvot et alii (éd.), *Carcer II. Prison et privation de liberté dans l'Empire romain et l'Occident médiéval*, 2005.
Z. Tarzi et D. Vaillancourt (éd.), *L'art et l'archéologie des monastères gréco-bouddhiques du Nord-Ouest de l'Inde et de l'Asie centrale*, 2005.
J. Gascoü, *Sophrone de Jérusalem, Miracles des saints Cyr et Jean (BHG I 477-479)*, 2006.
C. Freu, *Les figures du pauvre dans les sources italiennes de l'Antiquité tardive*, 2007.
M.-L. Freyburger et D. Meyer (éd.), *Visions grecques de Rome. Griechische Blicke auf Rom*, 2007.
D. Lenfant (éd.), *Athénée et les fragments d'historiens*, 2007.
A. Mouton, *Les rituels de naissance kizuwatniens*, 2008.
J.-L. Fournet (éd.), *Les archives de Dioscore d'Aphrodité cent ans après leur découverte*, 2008.
P. Heilpomp, *Thèbes et ses taxes. Recherches sur la fiscalité en Égypte romaine (Ostraca de Strasbourg II)*, 2009.
D. Bodi, *Israël et Juda à l'ombre des Babyloniens et des Perses*, 2010.
J.-M. Husser et A. Mouton (éd.), *Le cauchemar dans les sociétés antiques*, 2010.
M.-F. Guipponi-Gineste, *Claudien poète du monde à la cour d'Occident*, 2010.
L. Martzolf, *La décoration des pylônes ptolémaïques d'Edfou et de Philae*, 2012.
A. Becker, *Les relations diplomatiques romano-barbares en Occident au V^e siècle*, 2013.

CAHIERS DE LA BIBLIOTHÈQUE COPTE

vol. 1-12, Peeters ; vol. 13, Chr. Cannuyer, (21 rue Haute, B-7800 Ath)
vol. 14 et suiv., Éditions de Boccard

1. *Écritures et traditions dans la littérature copte (Journée d'études coptes, Strasbourg 28 mai 1982)*, Louvain, 1983.
2. M. O. Strasbach, B. Barc, *Dictionnaire inversé du copte*, Louvain, 1984.
3. *Deuxième journée d'études, Strasbourg 25 mai 1984*, J.-M. Rosenstiehl (éd.), Paris-Louvain, 1986.
4. *Études coptes III, Troisième journée d'études, musée du Louvre 23 mai 1989*, J.-M. Rosenstiehl (éd.), Paris-Louvain, 1989.
- 5 et 6. H. De Vis, *Homélies coptes de la Vaticane I et II*, J.-M. Rosenstiehl (éd.), Paris-Louvain, 1990².
7. *L'Égypte en Périgord – Dans les pas de Jean Clédat* (catalogue raisonné de l'exposition, musée du Périgord, 1991), Paris-Louvain, 1991.
8. *Études coptes IV, Quatrième journée d'études, Strasbourg 26-27 mai 1988*, J.-M. Rosenstiehl (éd.), Paris-Louvain, 1995.
9. *Christianisme d'Égypte. Hommages à René-Georges Coquin*, J.-M. Rosenstiehl (éd.), Paris-Louvain, 1995.
10. *Études coptes V, Sixième journée d'études, Limoges 18-20 juin 1993 et Septième journée d'études, Neuchâtel 18-20 mai 1995*, M. Rassart-Debergh (éd.), Paris-Louvain, 1998.
11. *Études coptes VI, Huitième journée d'études, Colmar 29-31 mai 1997*, A. Boud'hors (éd.), Paris-Louvain, 2000.
12. *Études coptes VII, Neuvième journée d'études, Montpellier 3-4 juin 1999*, N. Bosson (éd.), Paris-Louvain-Sterling, Virginia, 2000.
13. *Études coptes VIII, Dixième journée d'études, Lille 14-16 juin 2001*, Chr. Cannuyer (éd.), Lille-Paris, 2003.
14. *Études coptes IX, Onzième journée d'études, Strasbourg, 12-14 juin 2003*, A. Boud'hors, J. Gascoü, D. Vaillancourt (éd.), Paris, 2006.
15. *Huitième congrès international d'études coptes (Paris 2004) I. Bilans et perspectives 2000-2004*, A. Boud'hors et D. Vaillancourt (éd.), 2006.
16. *Études coptes X, Douzième journée d'études, Lyon, 19-21 mai 2005*, A. Boud'hors et C. Louis (éd.), 2008.
17. *Études coptes XI, Treizième journée d'études, Marseille, 7-9 juin 2007*, A. Boud'hors et C. Louis (éd.), 2010.
18. *Études coptes XII, Quatorzième journée d'études, Rome, 11-13 juin 2009*, A. Boud'hors et C. Louis (éd.), 2012.



Collections de l'Université de Strasbourg
Études d'archéologie et d'histoire ancienne

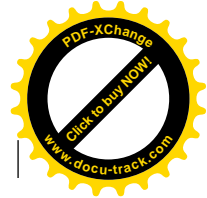
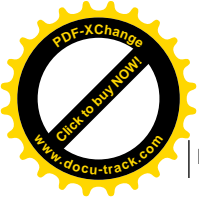
LA RENAISSANCE DE L'ÉPIGRAMME DANS LA LATINITÉ TARDIVE

Actes du colloque de Mulhouse (6-7 octobre 2011)

Édités par Marie-France GUIPPONI-GINESTE et Céline URLACHER-BECHT

Ouvrage publié avec le concours
de l'Université de Strasbourg et de l'UMR 7044, ARCHIMÈDE

ÉDITIONS DE BOCCARD
11, rue de Médicis – 75006 Paris
2013

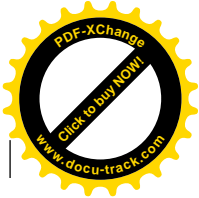
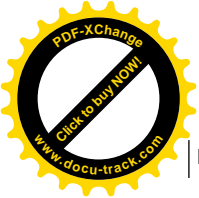


Collection Études d'archéologie et d'histoire ancienne
dirigée par Dominique LENFANT



ISSN: 1284-6325
ISBN: 978-2-7018-0346-3
© ÉDITIONS DE BOCCARD – 2013





SOMMAIRE

Introduction (Marie-France GUIPPONI-GINESTE et Céline URLACHER-BECHT)	11
Abréviations	25

PANORAMA LIMINAIRE DE L'ÉPIGRAMME LATINE TARDIVE

L'épigramme latine tardive (Jean-Louis CHARLET)	29
--------------------------------------------------------------	----

1. Le renouveau de l'épigramme traditionnelle

Ausone

De Martial à Ausone : éléments d'une poétique

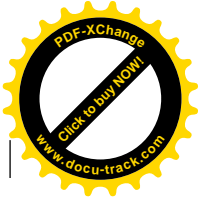
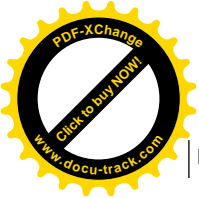
Livre et lecteurs dans les épigrammes d'Ausone : la trace (ambiguë) de Martial (Silvia MATTIACCI)	45
Les épigrammes d'Ausone : une poétique de la diversité (Florence GARAMBOIS-VASQUEZ)	63

Ausone et la tradition épigrammatique grecque

Le statut littéraire des <i>Epitaphia heroum</i> d'Ausone (Alfredo Mario MORELLI)	75
<i>Ludificata sequor uerba aliena meis</i> . Jeux avec les conventions et conscience de l'artifice dans quelques épigrammes d'Ausone inspirées de la tradition grecque (Lucia FLORIDI)	89
Le miroir et l'écho : réflexivité et création artistique dans quelques épigrammes d'Ausone (Doris MEYER)	107

Claudien

Quelques réflexions sur le corpus épigrammatique de Claudien : une esthétique entre tradition et expérimentation (Marie-France GUIPPONI-GINESTE).	125
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----



6	LA RENAISSANCE DE L'ÉPIGRAMME DANS LA LATINITÉ TARDIVE	
	Réminiscences de l'épigramme hellénistique dans les <i>Carmina Minora</i> de Claudien (Évelyne PRIOUX)	145

2. L'épigramme chrétienne : histoire et esthétique d'un « genre »

	Culture païenne et culture chrétienne dans les épigrammes de Damase (Delphine VIELLARD)	165
	L'évolution de l'épigramme chrétienne du genre des <i>tituli</i> au recueil à vocation didactique (Michele CUTINO)	179
	<i>Le Liber epigrammatum</i> de Prosper d'Aquitaine, un petit catéchisme augustinien (Jérémy DELMULLE)	193
	Il genere iconologico e i suoi rapporti con i <i>Bildepigramme</i> dell'Antichità (Francesco LUBIAN)	211
	La riflessione patristica negli epigrammi cristiani : il <i>De Maria Virgine</i> attribuito ad Andreas Orator (<i>AL</i> 494 ^c R. [?]) (Rocco SCHEMBRA)	229

3. Entre épigramme traditionnelle et épigramme chrétienne

Sidoine Apollinaire

	Les objets et les lieux : quelques réflexions sur les épigrammes de Sidoine Apollinaire (Luciana FURBETTA)	243
	Gli epigrammi funerari di Sidonio Apollinare (Silvia CONDORELLI)	261

Ennode de Pavie

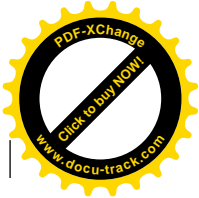
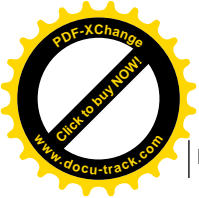
	Ennode de Pavie, diacre et auteur d'épigrammes profanes (Céline URLACHER-BECHT)	283
	Formazione scolastica e sperimentalismo poetico : i cicli epigrammatici di Ennodio di Pavia (Daniele DI RIENZO)	303

Venance Fortunat

	Présence de l'édifice chrétien dans les épigrammes sur les monuments religieux de Venance Fortunat : intertextualité, enjeux poétiques et spirituels (Gaëlle HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD)	329
	Les épigrammes gourmandes de Venance Fortunat (Laure CHAPPUIS SANDOZ)	345

Une tradition commune : l'*epos* biblique

	Gli autori dell' " <i>epos</i> biblico" negli epigrammi latini della tarda antichità : Giovenco, Sedulio, Aratore <i>et alii</i> (Roberto MORI)	363
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----



SOMMAIRE

7

4. «Collections» d'épigrammes***Les Epigrammata Bobiensia***

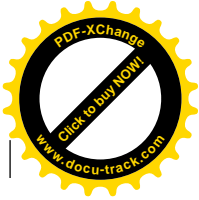
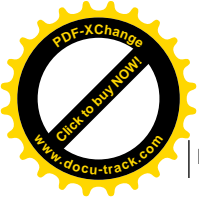
<i>Epigrammata Bobiensia</i> e prassi di scuola (Francesca Romana NOCCHI)	383
„Fur furiose!“ Spott in den <i>Epigrammata Bobiensia</i> am Beispiel von Gedicht 41 (Wolfgang KOFLER)	399
L'ultima preghiera. Temi, modelli e forme di un epigramma tardoantico : Naucellio, <i>Epigr. Bob.</i> 9 (Angelo LUCERI)	407

L'Anthologie latine

Les poèmes introductifs du recueil épigrammatique de Luxorius (Étienne WOLFF)	423
La fabrique de l'épigramme en Afrique vandale : l' <i>exemplum</i> , arme esthétique et éthique au service d'une réflexion sur le langage chez Luxorius (Annick STOEHR-MONJOU)	433
<i>Ponere diuerse uel soluere quaeque uicissim.</i> Les caractéristiques des devinettes de Symposius et leur rapport avec la tradition énigmatique latine et grecque (Simone BETA)	453
Überlegungen zum sogenannten Peiper- <i>libellus</i> der <i>Anthologia Salmasiana</i> (AL 90-197 R ² [78-188 ShB.]) (Alfred BREITENBACH)	463

LES TÉMOIGNAGES TARDO-ANTIQUES SUR L'ÉPIGRAMME : UN BILAN

Mesure (et nature) de l'épigramme latine tardive dans les témoignages littéraires du IV ^e au VI ^e siècle (Alessandro FRANZOI)	481
Bibliographie générale	493
Index <i>locorum</i>	547
Index des noms	555
Index des notions	561



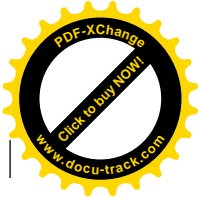
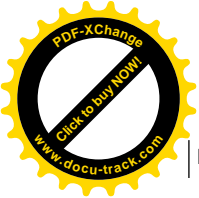
LVDIFICATA SEQVOR VERBA ALIENA MEIS.
JEUX AVEC LES CONVENTIONS
ET CONSCIENCE DE L'ARTIFICE
DANS QUELQUES ÉPIGRAMMES D'AUSONE
INSPIRÉES DE LA TRADITION GRECQUE¹

Lucia FLORIDI
(Università degli Studi di Milano)

RESUMÉ. – Par l'analyse de certaines épigrammes d'Ausone, différemment liées aux typologies traditionnelles, d'origine épigraphique, où la connaissance des conventions et des mécanismes de la composition aboutit à une réflexion et à un jeu sur ces mêmes conventions et ces mêmes mécanismes, on cherchera à éclaircir dans quelle mesure la tradition épigrammatique grecque offre à l'auteur non seulement un répertoire des modèles à traduire et à récrire, mais aussi un répertoire de techniques de composition. On analysera, en particulier, l'épigramme 37, une «épithaphe» (au sens large) qu'on peut rapprocher de la typologie hellénistique des «énigmes épitaphiques», et les textes de la série sur l'orateur Rufus qui se fondent sur la parodie des modalités ecphrastiques (45-46-47-51-52). Nous terminerons avec des observations sur les épigrammes 11 et 67, dont on peut proposer une interprétation métapoétique.

RIASSUNTO. – Tramite l'analisi di alcuni epigrammi di Ausonio variamente legati alle tipologie tradizionali, di origine epigrafica, dove la conoscenza delle convenzioni e dei meccanismi della composizione comporta una riflessione e un gioco su queste stesse convenzioni e questi stessi meccanismi, si cercherà di chiarire in che misura la tradizione epigrammatica greca offra all'autore non solo un repertorio di modelli da tradurre e riscrivere, ma anche un repertorio di tecniche compositive. In particolare, saranno analizzati l'epigramma 37, un «epitafio» (in senso lato) avvicicabile alla tipologia ellenistica degli «enigmi epigrafici», e i testi della serie sul retore Rufo basati sulla parodia delle modalità ecfrastiche (45-46-47-51-52). Concluderemo con alcune osservazioni sugli epigrammi 11 e 67, che si prestano a una lettura metapoetica.

1. Je voudrais remercier Céline Urlacher-Becht pour avoir révisé mon texte français, et les deux organisatrices pour leur hospitalité à Mulhouse. Pour l'œuvre d'Ausone, toutes les références suivent la numérotation de GREEN.



Dans l'épigramme qui est, probablement, la préface de son recueil (*epigr.* 1), Ausone formule explicitement son intention de traiter des thèmes d'une grande variété :

- 1 *Non unus uitae color est nec carminis unus
lector : habet tempus pagina quaeque suum.
Est quod mane legas, est et quod uespere. Laetis
seria miscuimus, temperie ut placeant*².
- 5 *Hoc mitrata Venus probat, hoc galeata Minerua,
Stoicus has partes, has Epicurus amat.
Salua mihi ueterum maneat dum regula morum,
ludat permissis sobria Musa iocis*³.

En se plaçant dans une longue tradition littéraire, le poète donne à l'avance des informations sur le contenu du recueil et il fait allusion à la présence de poèmes de tons très différents; pour ceux qui ont un caractère moins sérieux – avec une probable allusion aux poèmes obscènes du *libellus*⁴ – l'auteur s'excuse préalablement auprès de ses lecteurs, en utilisant l'argument apologétique traditionnel de la séparation entre l'homme et son œuvre⁵. Notamment, on a remarqué la présence d'expressions propres à Martial⁶ : le v. 3, *est quod mane legas, est et quod uespere*, où est exprimée l'idée qu'il y a des lectures pour le matin et d'autres pour le soir, rappelle Mart. XI, 17 *non omnis nostri nocturna est pagina libri : / inuenies et quod mane, Sabine, legas*, une épigramme qui ouvre une section du livre XI particulièrement licencieuse⁷; le syntagme *regula morum*, à la fin du poème, reprend, en le modifiant, Mart. XI, 2, 3-4 *et personati fastus et regula morum / quidquid et in tenebris non sumus, ite foras*. L'allusion à Martial peut constituer un argument significatif en faveur de la thèse selon laquelle le poème aurait été conçu au départ pour ouvrir le *corpus* des épigrammes, et il ne se serait pas trouvé au début par le hasard de la transmission ou par le caprice de quelque éditeur⁸. Martial est l'*auctor* indiscuté du genre épigrammatique dans le monde

2. J'accepte ici la transposition des v. 1-2 après les v. 3-4 proposée par GREEN (et admise aussi par KAY 2001, *ad loc.*; *contra*, voir MONDIN 1994, p. 157-158).

3. «La vie n'est pas d'une seule couleur, et il n'y a pas un seul lecteur de poésie : chaque page a son moment. Il y a des textes à lire le matin, d'autres le soir. Nous avons mêlé les poèmes sérieux et facétieux, pour qu'ils plaisent par leur union. Vénus mitrée approuve une chose, Minerve casquée en approuve une autre : le Stoïcien aime certains morceaux, Épicure en aime d'autres. Du moment que je respecte la norme des antiques coutumes, souffre que ma sobre Muse se divertisse avec des plaisanteries permises.» (Toutes les traductions des textes sont personnelles).

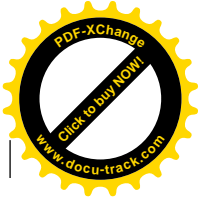
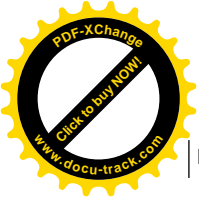
4. Voir, par exemple, 73-75; 82-87.

5. Voir, par exemple, CATVLL. 16, 5-6; MART. I, 4, 8 avec CITRONI 1975, *ad loc.*; MART. XI, 15, 11-13 avec KAY 1985, *ad loc.*; HADR. fr. 2 avec MATTIACCI 1982, *ad loc.*

6. Voir KAY 2001, *ad loc.*

7. Voir KAY 1985, *ad loc.*

8. Le poème se trouve, en intégralité, uniquement dans le manuscrit B; les témoins de la famille Z, où il figure en position initiale, comportent seulement les trois derniers vers (voir l'apparat critique de GREEN). Prudemment, KAY 2001, p. 11, fait remarquer qu'Ausone n'utilise jamais le mot *epigramma* à propos de ses poèmes auxquels la tradition décerne cette dénomination; il n'y a donc aucune preuve qu'il ait recueilli ses poèmes courts dans un *libellus* : «one consequence of this is that



romain et il serait tout à fait naturel qu'Ausone, au début d'un recueil d'épigrammes écrites pour la plupart en latin, ait voulu se rattacher à son illustre prédécesseur pour légitimer son entreprise littéraire et en préciser, au moins en général, les ascendances culturelles⁹. Le poème contient donc des indications sur le contenu, placé sous le signe d'une variété qui n'est pas dépourvue d'accents scabreux, mais il donne aussi, probablement, des informations d'ordre poétique, en précisant à l'intérieur de quelle tradition littéraire l'auteur veut s'inscrire, selon une habitude commune dans les avant-propos¹⁰.

Le *corpus* des épigrammes d'Ausone est en effet placé sous le signe de la *ποικιλία* : à côté de poèmes qui traitent des thèmes liés à la cour (2-6), il y en a bien d'autres de caractère amoureux (14; 39-40; 88-91; 102-103), des épitaphes (7; 8; 13; 38; 53-54), des morceaux satiriques (16-18; 21; 26; 41-52; 73-75; 77-87; 95; 99-101; 104; 115-121), des *ecphraseis* (11-12; 22; 34; 57; 59; 61-71; 106), des poèmes épидictiques¹¹ (60), des exhortations (92-94) etc. C'est donc un livre d'épigrammes «à la Martial» plutôt qu'«à la grecque», vu que le critère de la variété, bien qu'il ait présidé à la compilation des *libelli* et des anthologies à l'âge hellénistique, pendant la première période impériale romaine et jusqu'aux auteurs du *Cycle* d'Agathias, a été abandonné essentiellement en faveur d'une spécialisation à dominante thématique¹². Et l'impression de variété que l'on tire du recueil d'Ausone est encore plus grande si l'on tient compte de la quantité des modèles auxquels l'auteur se réfère; en effet, à côté de certains morceaux relevant

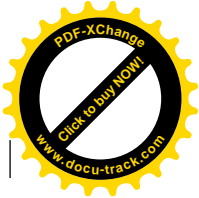
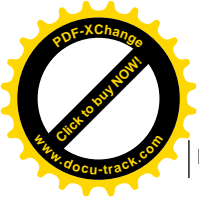
we have no idea what works Ausonius intended to introduce with prefatory pieces such as *epig. 1* » (on remarquera aussi que l'écriture d'Ausone présente une forme épigrammatique dans beaucoup de ses œuvres : cf. par exemple les *Epitaphia heroum qui bello Troico interfuerunt*, avec les observations d'A.M. Morelli dans ce volume; la *Bissula*, un cycle des poèmes courts sur une esclave souabe; les *Caesares*, des monodistiques sur les Césars de Suétone, suivis de *tetrasticha* élégiaques de Jules César jusqu'à Héliogabale). Mais Kay lui-même admet que des épigrammes ont clairement été conçues comme *companion pieces* et l'on peut aussi distinguer des séries d'épigrammes dans le *corpus*; il est donc bien probable que l'auteur ait recueilli ses épigrammes dans un livre pourvu, traditionnellement, d'une préface et d'une conclusion (qui pourrait être représentée par les *epigr.* 116-121, contre un certain Silvius Bonus, qui critique les vers du poète, ou par *eph. 7*, sur la figure du tachygraphe); voir aussi MONDIN 2008, p. 412-413.

9. Le poète de Bilbilis est seulement l'un des modèles auxquels l'auteur se mesure – comme on le verra aussi, en partie, dans les pages qui suivent; on ne sait pas, d'ailleurs, si le poème était accompagné par d'autres avec une pareille fonction d'introduction : à ce propos, voir aussi GREEN 1991, *ad loc.*

10. Voir, par exemple, l'allusion, avec des buts similaires, à Méléagre, de la part de Straton dans l'épigramme *AP XII, 2, 3-4 = 2, 3-4* FLORIDI, avec mes observations *ad loc.*

11. Sur l'origine et le sens de cette dénomination, que l'on utilise encore par commodité de classification, cf. LAUXTERMAN 1998.

12. Pour se limiter aux exemples les plus significatifs, Straton et Rufin, qui ont vécu, probablement, au I^{er} siècle de notre ère (cf. HÖSCHELE 2006, p. 49-58; FLORIDI 2007, p. 1-13), écrivent des épigrammes d'inspiration amoureuse (Straton se spécialise dans le thème pédérastique), Lucillius et Nicarque, qui ont vécu sous Néron, écrivent des épigrammes satiriques. On ne peut pas être sûr que ces auteurs n'ont pas écrit des poèmes différents de ceux qui nous sont parvenus (voir, par exemple, le cas de Straton, auquel est attribuée au moins une épigramme de ton très différent du reste de sa production, *AP XI, 117 = 101* FLORIDI; on ne peut pas écarter la possibilité que le lemme soit inexact, mais la prudence s'impose : cf. FLORIDI 2007, p. 2-3; 414-415). Il serait, en tout cas, pour le moins curieux que cette vision «monolithique» soit due seulement à un manque d'information de notre part.



de la tradition épigrammatique latine¹³, il y en a beaucoup d'autres qui sont strictement liés à la tradition grecque¹⁴. Comme on le sait, certains poèmes sont des traductions, plus ou moins libres, d'épigrammes conservées dans l'*Anthologie palatine* – ce qui est souvent spécifié dans les *tituli* dont ils sont précédés¹⁵. Le problème de l'identification des modèles dont Ausone se serait inspiré à diverses reprises et la détermination des techniques de traduction choisies ont occupé à plusieurs reprises les savants¹⁶. On peut même affirmer que l'Ausone épigrammatiste est souvent essentiellement considéré comme un traducteur, cela dit habile et non dépourvu d'originalité; on est allé jusqu'à soutenir – et non sans autorité¹⁷ –, que les modalités de la réécriture, de la part d'Ausone, des « originaux » grecs démontreraient sa moindre familiarité par rapport à Martial avec les thèmes et les techniques de l'épigramme grecque¹⁸. Mais ce cadre pourrait être précisé, et au moins en partie modifié, par une recherche visant à éclaircir dans quelle mesure la tradition épigrammatique grecque offre à l'auteur, au-delà d'un répertoire des modèles à traduire et à récrire, également un répertoire de techniques de composition.

Dans cette contribution, nous avons l'intention de nous concentrer sur un aspect qui nous semble particulièrement fructueux pour entreprendre une réflexion sur ce thème : la présence, parmi les épigrammes d'Ausone, de morceaux différemment liés aux typologies traditionnelles, d'origine épigraphique, où la connaissance des conventions et des mécanismes de la composition aboutit à une réflexion et à un jeu sur ces mêmes conventions et mécanismes. La manipulation des formules épigraphiques est en effet un élément caractéristique de l'épigramme littéraire grecque : sa présence chez Ausone trahit une relation qui n'est pas purement superficielle avec la tradition hellénistique, et qui mérite d'être précisée. Les auteurs grecs continuèrent toujours à avoir une conscience précise de l'origine épigraphique, même après que l'épigramme se fut affirmée comme un genre littéraire, dégagé de ses fonctions pragmatiques originelles. Toute l'histoire de l'épigramme grecque peut être lue comme une prise de distance progressive avec les origines

13. Voir, par exemple, 115, une épigramme satirique à la manière de Martial sur la fréquentation des thermes de la part d'un personnage atteint d'une maladie de la peau (pour une analyse de ce texte, voir MATTIACCI 2011). Sur le rapport entre Ausone et Martial, voir KAY 2001, p. 19-20 et S. Mattiacci dans ce volume.

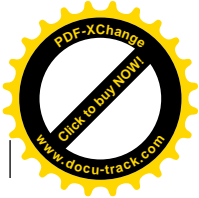
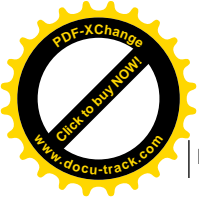
14. Pour ne pas faire mention des épigrammes écrites en grec (33; 34; 98), ou partie en latin et partie en grec (31; 35; 41), ou qui comprennent des mots grecs (82; 85; 86; 100).

15. Que ces *tituli* ne remontent pas à Ausone semble certain : cf. SCHRÖDER 1999, p. 199-200; même s'ils ne sont pas toujours soignés, ils nous donnent parfois des informations utiles sur la genèse ou sur le contenu des textes : cf. KAY 2001, p. 27.

16. D'après MUNARI 1956, s'est surtout occupé de ce problème BENEDETTI 1980 (avec TRAINA 1982); il y a une bonne synthèse du rapport entre Ausone et ses modèles grecs dans KAY 2001, p. 13-19; l'on trouve des observations plus circonstanciées dans son commentaire *ad loc.*

17. CAMERON 1993, p. 92.

18. Une moindre familiarité qui serait due, selon CAMERON 1993, p. 92, au fait que les épigrammes grecques furent soudain disponibles en Occident, après qu'elles furent longtemps oubliées, en 390 environ ap. J.-C., grâce à la publication d'une anthologie. Sur les points faibles de cette théorie, voir KAY 2001, p. 14 (avec bibliographie).



épigraphiques ; si les auteurs de l'âge hellénistique offrent des réflexions continues sur le thème, en révélant, surtout avec Callimaque, l'artificialité de certaines conventions¹⁹, la parodie ouverte des tournures épigraphiques est l'une des modalités dont les auteurs de la première période impériale romaine, notamment Lucilius, se servent pour renouveler le genre, en utilisant les conventions inscriptionsnelles pour faire la satire d'un individu²⁰. Naturellement, l'épigramme littéraire romaine de l'âge archaïque est elle aussi conditionnée, dans les formes et les thèmes, par sa fonction d'inscription métrique monumentale originelle²¹, et la présence, dans le *corpus* de Martial, de morceaux aux mouvements épigraphiques au sens large (épitaphes, dédicaces, *ecphraseis* etc.) démontre que la mémoire des racines historiques du genre ne s'est jamais complètement perdue. Mais c'est dès la fin du II^e siècle av. J.-C., alors que le goût pour l'utilisation « mondaine » de ces textes brefs commence à s'affirmer, que l'épigramme à Rome a suivi une route substantiellement différente²², où le jeu, typiquement grec, avec les conventions épigraphiques ne trouve pas sa place, ou bien y trouve une place très marginale. Martial lui-même, bien qu'il puise abondamment dans un auteur comme Lucilius²³, ne montre pas un intérêt particulier pour cet aspect de sa production : il pratique d'une manière sporadique le jeu ouvert avec les conventions épigraphiques, à la manière de Lucilius et d'autres épigrammatistes du Haut-Empire²⁴.

Le *corpus* d'Ausone, au contraire, ne comprend pas seulement, comme on l'a déjà mentionné, des épigrammes « traditionnelles », épitaphiques, et surtout *ecphrastiques*²⁵, mais il se caractérise aussi par un nombre relativement élevé de textes où les tournures inscriptionsnelles sont consciemment manipulées, et ce,

19. Pour le rapport entre épigramme littéraire et origines épigraphiques, voir surtout le chapitre sur l'épigramme de Fantuzzi dans FANTUZZI & HUNTER 2004, p. 283-284.

20. Voir les arguments développés dans FLORIDI 2010.

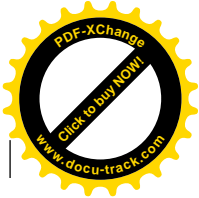
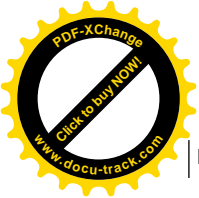
21. Voir MORELLI 2000, p. 11-100 et MORELLI 2007, p. 521-531.

22. Une bonne synthèse sur le développement de l'épigramme grecque à Rome est proposée par CITRONI 1996a, p. 76-85.

23. Voir BURNIKEL 1980 ; sur le rapport entre Martial et l'épigramme grecque voir aussi, de manière plus générale, au moins PRINZ 1911 ; PERTSCH 1911 ; LAURENS 1965 ; HOLZBERG 2002.

24. Voir IX, 15, qui joue avec les tournures épitaphiques pour dénoncer la scélératesse d'une femme ayant survécu aux maris qu'elle-même a tués (VEYNE 1964) ; X, 63, aux accents également épitaphiques, révèle, dans la clôture obscène, sa nature plaisante ; sont aussi des épitaphes parodiques X, 67, également sur une femme luxurieuse, et XI, 14, où la formule sépulcrale *sit tibi terra leuis* est instrumentalisée en fonction du métier du défunt, qui travaillait péniblement la terre, quand il était vivant ; sur les parodies sépulcrales voir PRINZ 1911, p. 17 ; FAIN 2008, p. 143-144. L'on peut peut-être aussi rapprocher de cette typologie l'épigramme IX, 44, « *ecphrastique* », s'il y a, dans la clôture, une allusion à l'habitude des marchands d'art d'attribuer aux artistes les plus illustres du passé des objets modernes (mais le poème pourrait aussi être un hommage véridique rendu à la statue, même s'il est exprimé sur un ton plaisant ; sur les problèmes du texte, voir HENRIKSEN 1998, *ad loc.*). Comme on le voit, très peu de cas sont concernés, au vu de l'abondance de la production de Martial.

25. On utilise ici le terme, en accord avec les études modernes sur l'épigramme, pour désigner des poèmes qui ont pour sujet des œuvres d'art, même s'ils ne les décrivent pas d'une façon détaillée : cf., par exemple, LAUXTERMANN 1998, p. 525-537 ; GUTZWILLER 2004, p. 340, n. 3 ; ZANKER 2003, p. 59-62 ; sur le rapport entre *ecphrasis* et épigramme voir aussi, plus récemment, SQUIRE 2010b, p. 75-77.



d'une manière ouvertement plaisante. En effet, dans ces textes, la fonction épigrammatique n'obéit pas aux finalités communicatives traditionnelles, toujours unies, même dans la variété des typologies et des occasions, par un caractère célébratif, mais vise à des buts différents, ironiques, ou ouvertement satiriques. C'est sur ces épigrammes, qui ne se limitent pas à reprendre la *facies* épigrammatique du point de vue formel, en s'avérant elles-mêmes comme une répétition de structures codifiées, mais qui, d'une manière typiquement grecque, manipulent les conventions pour proposer, de quelque manière, une réflexion sur ces mêmes conventions, que nous avons l'intention de nous concentrer.

Nous allons commencer par l'épigramme 37²⁶ :

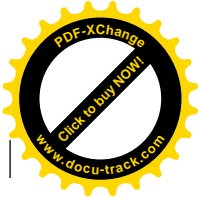
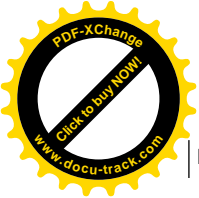
- 1 *Lucius una quidem, geminis sed dissita punctis*
littera; praenomen sic nota sola facit.
Post M incisum est. Puto sic, non tota uidetur;
dissiluit saxi fragmine laesus apex.
- 5 *Nec quisquam, Marius seu Marcius anne Metellus*
hic iaceat, certis nouerit indicis.
Truncatis conuulsa iacent elementa figuris,
omnia confusis interiere notis.
Miremur periisse homines? Monumenta fatiscunt,
10 *mors etiam saxis nominibusque uenit*²⁷.

L'épigramme met en scène la lecture, par un passant anonyme, de l'épigramme gravée sur le tombeau, conformément à un *topos* bien diffusé dans les pièces funéraires, où l'on demande régulièrement au survivant d'instaurer avec la pierre une sorte de dialogue fictif, grâce auquel il obtient les informations sur le défunt qu'il convient à l'épigramme de donner. Chez Ausone, néanmoins, il n'y a pas de dialogue entre le monument funéraire et le passant : le tombeau est muet et c'est l'observateur, dans une sorte de monologue improvisé, qui dramatise sa propre lecture de l'épigramme. Cette attitude trouve des parallèles dans certaines épigrammes hellénistiques où la problématisation du déchiffrement du message gravé sur la stèle était le véhicule d'une réflexion sur les conventions épigrammatiques et sur leur haut degré d'artificialité. En particulier, les difficultés dans l'identification, et la formulation de conjectures qui s'ensuit – v. 3 *puto sic* – renvoient à la typologie des énigmes épigrammatiques²⁸ : l'habitude de joindre au message verbal gravé sur le tombeau une symbolique iconique, toujours plus complexe, inspira en effet à cer-

26. Pour les problèmes liés à l'exégèse du texte, cf. KAY 2001, *ad loc.*, dont les conclusions nous semblent pertinentes.

27. «Lucius est sans doute une seule lettre, mais séparée par deux pointes – c'est ainsi qu'une seule lettre indique un prénom. Ensuite est gravé un M. Ou, du moins, il me semble : on ne le voit pas tout entier. Une pointe a disparu avec un fragment de la pierre qui s'est brisée. Personne ne pourrait donc reconnaître à des indices sûrs si c'est Marius, Martius ou Metellus qui repose en ce lieu. Les lettres, dont les traits sont mutilés, gisent détachées de la pierre ; au milieu de ces signes confus le nom a péri. Nous nous étonnons donc que les hommes meurent ? Les monuments mêmes s'écroulent, et la mort arrive aussi bien pour les pierres que pour les noms.»

28. Voir à ce sujet GUTZWILLER 1998, p. 265 sqq.; FANTUZZI dans FANTUZZI & HUNTER 2004, p. 328 sqq.



tains auteurs de la *Couronne* de Méléagre des *griphoi* alambiqués, que les lecteurs/observateurs du monument devaient déchiffrer, nouveaux Œdipes aux prises avec de nouveaux Sphinx²⁹. Leon. *AP VII*, 422 = *HE* 2092 sqq., par exemple, s'interroge au sujet du sens de la représentation d'un dé avec le point de Chios (c'est-à-dire le score le plus bas dans le jeu des dés) sur le tombeau de son ami Pisistratos, pour arriver à la conclusion, après avoir formulé beaucoup d'hypothèses, qu'il mourut à cause du vin de Chios. Encore plus complexes sont les figurations interprétées avec succès par Antip. Sid. *AP VII*, 427 = *HE* 396 sqq. ou par Meleagr. *AP VII*, 428 = *HE* 4660 sqq., grâce auxquelles sont transmises certaines informations sur l'identité du défunt, son origine, les modalités de la mort etc. L'opération de lecture mise en scène par Ausone s'inscrit dans cette tradition typiquement littéraire³⁰, et typiquement grecque³¹. Cependant, dans l'épigramme étudiée, la nature du *griphos* est modifiée. Dans la tradition, en effet, les efforts herméneutiques du lecteur se concentraient sur le référent iconique : l'observateur du monument devait compléter, avec sa propre intelligence, les informations que le tombeau exprimait par des symboles; le nom pouvait aussi y être inclus³²; au contraire, c'était parfois précisément le nom, écrit avec les signes alphabétiques traditionnels, qui était destiné à révéler sans équivoque l'identité du défunt, en dépit de l'insuffisance de l'image représentée sur le tombeau³³, ou par opposition au caractère énigmatique du symbole iconique utilisé pour communiquer d'autres informations³⁴. En revanche, dans l'épigramme d'Ausone, la perplexité du lecteur ne provient pas de symboles incertains, mais des lettres, qui devraient communiquer sans équivoque un message objectif et non problématique, c'est-à-dire le nom de la personne à laquelle le monument est dédié. C'est l'information essentielle que le tombeau et l'épigraphe, nés pour perpétuer la mémoire du disparu, doivent garantir³⁵. Comme le disait l'inscription gravée sur le tombeau de Péto-

29. On trouve cette image dans *ALCAE. AP VII*, 429, 8 = *HE* 103, l'un des premiers poèmes avec cette structure.

30. Fantuzzi dans *FANTUZZI & HUNTER* 2004, p. 330, parle, à propos des énigmes épitaphiques hellénistiques, de «riddles for stelae which had never existed».

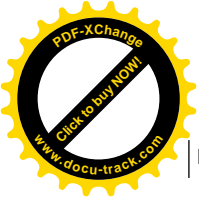
31. Et basée sur une mode orientale : c'est dans la partie orientale du monde hellénistique que s'est développée la pratique funéraire de lier un symbole iconique au tombeau et à l'inscription (cf. *GUTZWILLER* 1998, p. 265, avec bibliographie). Qu'Ausone fût familier avec cette typologie épigrammatique est confirmé par un poème comme *epigr.* 54, une épitaphe pour Diogène le cynique inspirée d'un poème grec (anonyme *AP VII*, 64), basée sur le déchiffrement du symbole iconique gravé sur le tombeau du philosophe. Pour la présence de poèmes directement situables dans la tradition de la littérature énigmatique dans le *corpus* d'Ausone cf. *epigr.* 85; *technop.* 13, ainsi que le *Griphus Ternarii Numeri* (mais sur le caractère inhabituel de ce texte, voir *GREEN* 1991, p. 444-446).

32. Cf., par exemple, *ANTIP. SID. AP VII*, 427 = *HE* 396 sqq., déjà cité.

33. Cf. *CALL. AP VII*, 522 = *HE* 1227 sqq., avec les observations de Fantuzzi dans *FANTUZZI & HUNTER* 2004, p. 318-320.

34. Cf. *MELEAGR. AP VII*, 428, 19-20 = *HE* 4678 sq. καὶ δὴ σύμβολα ταῦτα τὸ δ'οὔνομα πέτρος αἰεῖει, / Ἀντίπατρον.

35. Cela est bien connu et il n'y a pas donc besoin de citer des exemples : je mentionne seulement ici, pour son caractère exceptionnel, *CLE* 1552 = *CIL VIII*, 212-213 = *Musa lapidaria* 199A, une longue inscription entièrement construite sur le thème du monument qui s'unit avec la poésie pour immortaliser la mémoire du défunt; voir en particulier v. 5-8 *iam tamen inuenta est blandae*



siris, «prononcer le nom d'un homme signifie vraiment le faire vivre de nouveau»³⁶. Dans l'épigramme d'Ausone, au contraire, les lettres, qui auparavant étaient là, ne sont plus lisibles : le nom du défunt n'est plus livré à la mémoire de la postérité, et on ne peut formuler à son sujet que des hypothèses, sans aucune certitude (v. 5-6 *Nec quisquam... /... indiciis*). La fatigue du déchiffrement du message ne conduit pas au résultat de la «conjecture victorieuse»³⁷, comme il arrivait dans la tradition des *griphoi* épitaphiques, mais elle comporte au contraire la prise de conscience de l'insolubilité de l'énigme. La conclusion de l'épigramme exprime, avec un ton mélancolique et sentencieux, le message évident sous-entendu par la situation décrite, et déjà anticipé par l'utilisation de *iaceo*, verbe technique pour indiquer le défunt qui gît dans le sépulcre (v. 6), à propos des lettres (v. 7) : ce ne sont pas seulement les personnes qui meurent, mais aussi leurs monuments et leurs noms (et donc leur souvenir). Le délabrement des monuments comme symbole de la mortalité des choses terrestres est un thème commun dans la littérature latine³⁸, mais ici on lui donne une nuance différente, car on l'emploie pour exprimer, par un paradoxe sans doute voulu, la mortalité de ces monuments qui devraient précisément se porter garants d'une survie idéale après la mort. L'idée de la nature périssable du tombeau, en soi, n'est pas nouvelle : généralement le monument funéraire, dans son éternité, est conçu comme une compensation de la mort³⁹, mais il y a aussi des poèmes où l'on affirme la mortalité⁴⁰. Cependant, ce motif a, la plupart du temps, une fonction célébrative-consolatrice, car le tombeau est opposé à la gloire immortelle du défunt, obtenue par l'héritage qu'il a su laisser aux vivants⁴¹. L'épigramme d'Ausone joue avec ces thèmes pour abolir toute consolation conventionnelle : le poète nie la valeur du monument funéraire avec son appareil verbal, et il le fait, de manière raffinée, en habillant sa réflexion d'une tournure (au sens large) épitaphique. L'épigramme est donc une négation de la valeur du tombeau et de l'épigraphe comme instruments pour immortaliser la mémoire du disparu et, au moins dans une certaine mesure, une

rationis imago / per quam prolatos homines in tempora plura / longior excipiat memoratio multa que seruet / secum per titulos mansuris fortius annis.

36. Cf. Fantuzzi dans FANTUZZI & HUNTER 2004, p. 292 (et n. 27 pour la bibliographie). Le nom du défunt manque donc très rarement dans les épitaphes : quand cela se produit, c'est toujours pour des raisons contingentes et/ou présentées comme exceptionnelles. Une série d'épigrammes hellénistiques, par exemple, traite le thème du tombeau négligé, violé ou détourné, ou du cadavre outragé : dans ces cas, l'absence du nom rappelle la cruauté de la violation du sépulcre. Sur ces derniers et dans le cas d'autres tombeaux sans nom, voir encore Fantuzzi dans FANTUZZI & HUNTER 2004, p. 292 sqq.

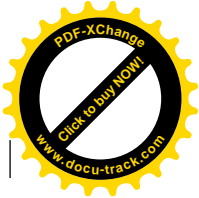
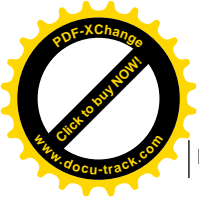
37. L'expression est de Fantuzzi dans FANTUZZI & HUNTER 2002, p. 437.

38. Voir les *loci similes* cités par KAY 2001, *ad loc.*

39. Voir LATTIMORE 1942, p. 227-228.

40. Voir, par exemple, Ivv. X, 146 *quandoquidem data sunt ipsis quoque fata sepulchris* ; dans MART. I, 88, 3-4, une épitaphe, le thème de la caducité des sépulcres, bien que fastueux, sert à justifier le choix d'honorer le défunt par un *cepotaphium*, forme plus simple et plus durable. La formulation de Martial, inusuelle, est exprimée en des termes qui rappellent le *topos* du contraste entre la caducité des sépulcres et la nature impérissable de la poésie, qui seule a le pouvoir de donner l'immortalité (voir CITRONI 1975, *ad loc.*)

41. L'héritage est souvent constitué par la poésie, selon le *topos* de la poésie immortelle : voir, par exemple, PINYTUS AP VII, 16 = *GPh* 3939 sq. ; SIMIAS AP VII, 21 = *HE* 3280 sqq.



prise de distance avec les fonctions pragmatiques de l'épigramme inscriptionnelle – ce qui est bien conforme à la nature littéraire et livresque des textes composés par le poète⁴². Il est difficile de résister à la tentation de voir, derrière le motif des lettres qui périssent, une réflexion plus générale sur le caractère transitoire de l'écriture et de la poésie, épigrammatique et autre, produit humain destiné à la mort comme tout ce qui est humain – et ce en opposition avec la tradition qui prétendait, pour la poésie, à l'immortalité⁴³. Une réflexion de ce type est naturellement possible seulement dans un milieu socio-culturel qui a une claire conscience de sa nature d'«épigone», et qui sait qu'elle prend place à la fin d'une ère.

L'on trouve des tons plus ouvertement enjoués, mais qui, d'une façon similaire, supposent la connaissance de l'héritage de motifs et d'images liés aux genres épigrammatiques traditionnels, d'origine inscriptionnelle, dans la série⁴⁴ sur l'orateur Rufus⁴⁵ (*epigr.* 45-52). Parmi les huit – ou, plus probablement, sept⁴⁶ – épigrammes dont elle est composée, cinq se fondent sur la parodie des modalités ecphrastiques :

45

*Rhetoris haec Rufi statua est, nil uerius; ipse est,
ipse : adeo linguam non habet et cerebrum.
Et riget et surda est et non uidet : omnia Rufi.
Vnum dissimile est : mollior ille fuit*⁴⁷.

46

*Elinguem quis te dicentis imagine pinxit?
Dic mihi, Rufe. Taces? Nil tibi tam simile est*⁴⁸.

47

*“Haec Rufi tabula est?” “Nil uerius.” “Ipse ubi Rufus?”
“In cathedra.” “Quid agit?” “Hoc quod et in tabula.”*⁵⁰

42. Même si certaines épigrammes, naturellement, peuvent avoir eu aussi une fonction pratique, inscriptionnelle : cf., par exemple, 32, sur une statue de Liber placée, selon le *titulus*, dans la villa du poète.

43. Cf. *supra*, n. 40 et 41.

44. Pas proprement un cycle : les épigrammes offrent une série de variations sur un thème commun, mais ne développent pas un caractère, comme dans les cycles de Martial (cf. KAY 2001, p. 168).

45. Le nom est probablement fictif et n'indique pas une personne réelle, selon la tendance, typique de l'épigramme satirique, à stigmatiser des «types» et non pas des individus : voir KAY 2001, *ad* 51.2.

46. 49 ne semble pas faire partie du groupe : cf. KAY 2001, *ad loc.*

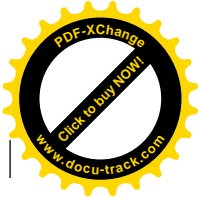
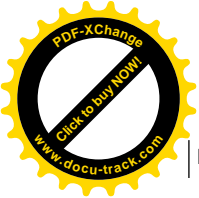
47. «Voici la statue de Rufus, rien de plus vraisemblable. C'est elle, c'est bien elle : sans langue, sans cerveau, et roide, et sourde, et aveugle : c'est tout Rufus. Sur un seul point la ressemblance n'est pas parfaite : il était plus mou que cela.»

48. «Toi qui ne sus jamais parler, qui t'a ainsi représenté sous les traits d'un orateur? Conte-moi cela, Rufus. Tu ne dis mot? Rien de plus fidèle.»

49. Pour ce vers, je suis la ponctuation proposée par M. Reeve *apud* KAY 2001, *ad loc.*, grâce à laquelle on a trois questions et trois réponses.

50. «Ceci est le portrait de Rufus?». «Rien de plus vrai». «Mais Rufus, où est-il?». «Sur sa chaire». «Que fait-il?». «Ce qu'il fait dans le tableau».





51

“*Ore pulchro et ore muto scire uis quae sim?*” “*Volo.*”
 “*Imago Rufi rhetoris Pictauici.*”
 “*Diceret sed ipse uellem rhetor hoc mi.*” “*Non potest.*”
 “*Cur?*” “*Ipse rhetor est imago imaginis.*⁵¹”

52

“*Rhetoris haec Rufi statua est?*” “*Si saxea, Rufi.*”
 “*Cur id ais?*” “*Semper saxeus ipse fuit.*⁵²”

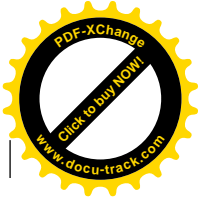
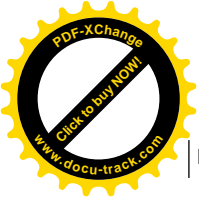
Selon un procédé typique dans ces circonstances, est mise en scène la réaction d'un observateur anonyme devant une œuvre d'art (une statue ou, avec variation, un tableau). Cette dramatisation peut prendre tantôt la forme d'un monologue (45), tantôt d'un dialogue (46; 47; 51; 52); le dialogue – qu'il soit réel (47; 51; 52) ou seulement engagé (46) – a comme interlocuteur tantôt l'image elle-même (46; 51), tantôt un «tu» anonyme, un second observateur avec qui le premier échange des commentaires sur l'image que tous les deux sont en train de regarder (52) et sur son objet de référence (47). Toutes ces modalités sont typiques de l'*ecphrasis* épigrammatique : se présentent par exemple comme des commentaires en forme de monologues des poèmes comme Antip. (Thess.)⁵³ *AP IX*, 728 = *GPh* 541 sq.; anonyme *AP IX*, 593; pour le dialogue avec l'image voir, e.g., Posidipp. *API* 275 = *HE* 3154 sqq. = 142 A.-B.; le dialogue entre deux interlocuteurs est lui-même l'une des modalités les plus caractéristiques de l'*ecphrasis* – il suffira de penser aux *Syracusaines* de Théocrite. Pour revenir à l'épigramme, la perspective d'un observateur qui parle avec d'autres observateurs est implicite, par exemple, dans Noss. *AP IX*, 332 = *HE* 2803 sqq.; *AP IX*, 605 = *HE* 2811 sqq. Les réactions émotives à chaque fois représentées sont aussi typiques : de l'admiration pour la vraisemblance de l'objet (45; 47; cf., par exemple, anonyme *API* 96) ou de la perplexité, avec la requête subséquente à l'image de donner les informations qu'on ne tire pas immédiatement de l'observation de l'image même (46); cf., par exemple, Posidipp. *API* 275, *cit.*); elles expriment aussi le doute sur l'identité du personnage représenté (52; cf., par exemple, Asclep. ou Posidipp. *API* 68 = Asclep. *HE* 995a sq.)⁵⁴. Ausone écrit donc une série de variations sur le même sujet en exploitant les différentes possibilités formelles offertes par le répertoire ecphrastique, et il obtient un effet de polyphonie qui était tout aussi typique : le changement de «voix», de point de vue, dans des épigrammes sur le même sujet (ou gravées sur le même

51. « Avec ma belle bouche et ma bouche muette, veux-tu savoir qui je suis? ». « Oui ». « Je suis le portrait de Rufus, le rhéteur de Poitiers ». « Mais je voudrais que le rhéteur lui-même me dit cela ». « Il ne peut pas ». « Pourquoi? » « Le rhéteur lui-même est l'image de son image ».

52. « Est-ce là la statue de Rufus le rhéteur? » « Si elle est en marbre, c'est bien elle. » « Pourquoi dis-tu cela? » « C'est que Rufus lui-même a toujours été de marbre. »

53. Pour cette attribution, voir GOW-PAGE, *ad loc.*, bien que douteux; *contra*, voir ARGENTIERI 2003, p. 142.

54. Observations sur la représentation, dans l'épigramme, des réactions du spectateur en face de l'œuvre d'art dans GUTZWILLER 2002, p. 95-104.



monument)⁵⁵ était, en effet, un procédé issu d'une longue tradition. L'affirmation de l'identité (presque) parfaite entre l'image fictive et son modèle, autour de laquelle jouent les textes, est elle aussi un *topos* ecphrastique, dont dépend l'éloge de la qualité de l'œuvre et de l'habileté de l'artiste qui l'a réalisée. La ressemblance entre l'œuvre d'art et le sujet qu'elle représente est, en effet, le critère d'après lequel on juge de sa qualité, conformément à un modèle esthétique amplement partagé⁵⁶. Pour ne citer qu'un exemple, la célèbre série d'épigrammes sur la vache de Myron⁵⁷, à laquelle Ausone même dédie des variations⁵⁸, est généralement fondée sur l'équivoque qui se crée entre l'image fictive et son référent réel. Dans les poèmes sur Rufus, au contraire, l'affirmation traditionnelle de la correspondance entre le simulacre et le référent humain est destinée, avec une technique typiquement skoptique, à faire la satire du personnage, dont l'incapacité professionnelle est dénoncée : comme son image, lui – un rhéteur – est muet (45, 2 *linguam non habet*; 46; 47; 51); comme le matériel qui en reproduit les traits, il est roide, sourd, sans cervelle (45); en bref, il est de marbre (52), avec toutes les implications d'insensibilité émotive, d'absence d'activité, de stupidité associées à la comparaison avec la pierre dans le monde gréco-romain⁵⁹. Est ainsi établie une comparaison entre le simulacre et son référent humain, qui tourne au désavantage de ce dernier, avec la claire inversion du formulaire, typique de l'éloge, de la personne vivante qui a la beauté et la perfection de l'image fictive⁶⁰. Cette tendance à transformer l'eulogie en *σκαῶμια* est caractéristique de l'épigramme satirique⁶¹ et l'opération ausonienne trouve des antécédents précis dans l'*Anthologie palatine*. La comparaison aux visées satiriques entre la statue et l'être vivant est utilisée, par exemple, par Lucill. *AP XI*, 85, où un coureur en armes est si lent qu'il est pris pour la statue d'un coureur en armes (l'ironie est accentuée par le fait que les statues des hoplites, naturellement, étaient vouées à immortaliser la mémoire d'une excellente performance athlétique; le texte satirique, au contraire, stigmatise l'insuccès); d'une manière comparable, Lucill. *AP XI*, 259 conseille de dégrader un cheval immobile en offrande votive, avec une claire inversion du formulaire ecphrastique, où la statue est dédiée pour éterniser la mémoire du coursier qui, un temps, par sa vitesse, a donné la victoire à l'aurige dans les compétitions⁶². Pour l'utilisation en clé satirique du *topos* de la ressemblance de l'image à son référent, on peut indi-

55. Dans cette perspective, par exemple, FANTUZZI 2009, p. 297, lit les épigrammes sur les portraits sculptés de la Villa d'Élien, analysées par PRIOUX 2008, chap. 1.3.

56. Voir GUTZWILLER 1998, p. 84, avec la bibliographie citée (n. 92).

57. *AP IX*, 713-742; 793-798 et POSIDIPP. 66 A.-B. (voir sur ces épigrammes, plus récemment, MÄNNLEIN-ROBERT 2007a, p. 265-269; MÄNNLEIN-ROBERT 2007b, surtout p. 98-104, avec bibliographie antérieure; SQUIRE 2010a; sur la *bucula Myronis* dans les *Epigrammata Bobiensia*, D'ANGELO 2011).

58. 63-71.

59. Données dans TOSI 1991, p. 190-191.

60. La comparaison avec la statue (notamment d'une divinité) est utilisée surtout dans des contextes érotiques pour adresser un compliment à la personne aimée : quelques exemples dans PETROVIC-PETROVIC 2003, p. 190-191.

61. Voir FLORIDI 2010, en part. p. 10.

62. Voir mes observations dans FLORIDI 2011.

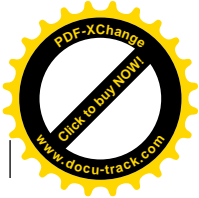
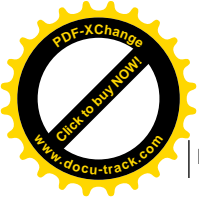
quer l'anonyme ou Leon. *AP XI*, 213, où un peintre incapable réalise un portrait qui ressemble à tout excepté au sujet qu'il devrait représenter; Lucill. *AP XI*, 215, où un autre peintre n'obtient pas, lui non plus, la ressemblance de ses fils, avec l'idée sous-entendue qu'il n'est pas seulement incapable dans son travail, mais qu'il est aussi trahi par sa femme. Dans les deux cas, l'intention parodique à l'égard du formulaire ecphrastique est garantie par l'utilisation de l'adjectif ὅμοιος, terme technique pour exprimer l'éloge de la qualité de l'œuvre d'art⁶³, un trait parodique qui trouve une correspondance dans les épigrammes sur Rufus : 46, 2 *nil tibi tam simile est*; 45, 1 = 47, 1 *nil uerius*⁶⁴. Mais l'on trouve surtout des affinités, comme on n'a pas manqué de le remarquer, entre les épigrammes d'Ausone et trois distiques anonymes de l'*Anthologie palatine*, *AP XI*, 149; *AP XI*, 151; *API* 318, qui traitent d'une manière très similaire le thème paradoxal du rhéteur muet. En particulier, l'épigramme 46 est très proche de *API* 318 Τίς σὲ τὸν οὐ λαλέοντα τύπῳ ῥητῆρος ἔγραψε; / σιγᾶς; οὐ λαλέεις; οὐδὲν ὁμοιότερον. BENEDETTI 1980, p. 139-140, pense que le poème grec est le modèle traduit par Ausone; KAY 2001, *ad loc.*, au contraire, émet l'hypothèse d'un rapport inverse de filiation, et il fait remarquer aussi les affinités avec l'anonyme *AP XI*, 149 Αὐτὸν ὀρῶ σέ, Μέδον, τὸν ῥήτορα. φεῖ, τί τὸ θαῦμα; / στειλάμενος σιγᾶς· οὐδὲν ὁμοιότερον, que ce soit pour l'appel direct au rhéteur ou pour les derniers mots. De plus, on a remarqué qu'il y avait des points communs entre l'épigramme 52 et Palladas *API* 317 Κωφὸν ἄναυδον ὀρῶν τὸν Γέσσιον, εἰ λίθος ἐστὶ, / Δήλιε, μαντεύου, τίς τίνοσ ἐστὶ λίθος, et dans ce cas, les tentatives de préciser les influences réciproques ne sont pas non plus parvenues à des résultats assurés; les affinités entre les textes, par ailleurs, ne sont pas telles, peut-être, qu'on doive nécessairement penser à un rapport direct de filiation⁶⁵. Les difficultés chronologiques, en tout cas, nous empêchent de prendre position d'une manière définitive, soit en ce qui concerne le rapport entre Ausone et Palladas, soit en ce qui concerne le rapport entre Ausone et les distiques anonymes de l'*Anthologie palatine*. Si l'on excepte 46, et en partie 52, pour les autres épigrammes de la série sur Rufus qui jouent avec le formulaire ecphrastique, on ne peut pas indiquer des parallèles grecs bien déterminés⁶⁶. D'un autre côté, il faut remarquer la désinvolture, qu'on ne trouve pas dans les épigrammes de l'*Anthologie Grecque* sur le rhéteur muet, avec laquelle Ausone, dans les poèmes 45 et 52,

63. Cf., par exemple, ASCLEP. ou POSIDIPP. *API* 68, 2 = ASCLEP. *HE* 995b; MACED. *AP VI*, 175, 3 = 22, 3 MADDEN; anonyme *API* 352, 1.

64. Pour l'utilisation de *uerius* cf., par exemple, ERINN. *AP VI*, 352, 3 = *HE* 1799 ἐτύμως.

65. BENEDETTI 1980, p. 125-126 nie, pour des raisons chronologiques – les deux poètes furent presque contemporains – que Palladas puisse être compté parmi les épigrammatistes dont se serait inspiré Ausone et il explique les affinités entre les deux poètes – ici comme ailleurs – par la dépendance des modèles communs perdus, ou par l'élaboration indépendante de jeux qui auraient circulé à l'époque; KAY 2001, p. 174-175, au contraire, estime probable que l'un connaissait l'œuvre de l'autre, même si on ne peut pas préciser la chronologie relative. Une nouvelle datation de Palladas, qui en ferait un prédécesseur d'Ausone (il aurait vécu entre 250/260 et 320/330) a été proposée récemment par WILKINSON 2012.

66. Différent est le cas de l'*epigr.* 50, elle aussi incluse dans la série sur Rufus, qui présente des affinités avec PALLAD. *AP IX*, 489 (pour le rapport entre les deux textes, voir KAY 2001, *ad loc.*, avec bibliographie antérieure).



réalise un soudain passage de l'*ecphrasis* à la commémoration *post mortem* : le dernier mot des deux textes, *luit*, relègue d'une manière inattendue dans un passé déjà accompli la vie du rhéteur, dont les deux épigrammes deviennent soudain ainsi une sorte d'évocation satirique. L'*auxesis* laudative, typique des contextes funéraires, y est remplacée, ironiquement, par la dénonciation ouverte des limites du personnage⁶⁷. Ce procédé démontre la familiarité de l'auteur avec un trait caractéristique de l'épigramme grecque au moins depuis l'âge hellénistique : la tendance à jouer avec les différentes typologies en combinant, dans un même poème, des tournures typiques de sous-genres divers⁶⁸. Dans cette perspective, il faut remarquer que, dans l'épigramme 51, le lecteur est fallacieusement porté à croire que l'*ecphrasis* va déboucher sur une épitaphe : l'affirmation que le rhéteur ne peut pas satisfaire à la requête de l'observateur, c'est-à-dire parler (v. 3 *non potest*), nous fait penser que le portrait vise à révéler que Rufus est mort⁶⁹. Mais la clôture, au contraire, confirme d'un ἀπροσδόκητον cinglant que l'orateur est vivant, car, tout simplement, il n'est pas capable de proférer un mot. On ne peut pas exclure, naturellement, qu'Ausone ait pu puiser à des modèles grecs perdus pour nous, mais peut-être n'est-il pas nécessaire de le penser⁷⁰. Au-delà de la possible influence de modèles particuliers, il faut sans doute souligner l'appartenance des textes d'Ausone à une typologie satirique très précise, qui transfigure de façon parodique les tournures épigrammatiques traditionnelles, ecphrastiques en particulier, perçues depuis longtemps comme conventionnelles et maniérées, afin qu'elles expriment des contenus opposés aux thèmes originels, traditionnellement élogieux. Qu'il ait puisé ou non à des modèles spécifiques, dans les épigrammes sur Rufus, il montre une familiarité certaine avec les conventions du genre et une maîtrise des techniques de composition, grâce auxquelles, à la manière de Lucilius et d'autres auteurs du Haut-Empire, il s'amuse à manipuler des tournures expressives bien connues pour les employer dans des buts très différents. Le jeu avec les tournures ecphrastiques est surtout significatif si l'on pense que, depuis l'âge hellénistique, cette typologie d'épigrammes avait souvent été utilisée pour exprimer des principes métapoétiques, spécialement par la réflexion sur le rapport entre les arts visuels et le langage. Le poème qui était composé pour commenter/décrire une œuvre d'art, qu'elle fût réelle ou fictive, devait paradoxalement donner la voix à quelque chose qui, par sa nature même, en était dépourvu, selon l'interprétation presque oxymorique de l'épigramme comme αὐδὴ τεχνήεσσα λίθο (CEG 429, 1 = SGO 01/12/05, v. 1)⁷¹. La limite de l'image tient précisément au silence inhérent à son

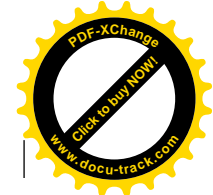
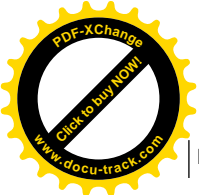
67. Voir en particulier *epigr.* 45, où est révélé un vice sexuel : Rufus était *mollior* que sa statue, c'est-à-dire qu'il était un *pathicus* (voir KAY 2001, *ad loc.*).

68. À ce sujet, voir plus récemment MÄNNLEIN-ROBERT 2007a, p. 252 (et n. 10 pour exemples et bibliographie).

69. Dans un contexte funéraire le monument peut être destiné à renseigner sur la mort : voir, par exemple, CALL. AP VII, 522 = HE 1227 sqq., fondé sur l'effet de surprise qui dérive de cette soudaine prise de conscience de la part du passant.

70. Il faut aussi remarquer que les *tituli* indiquent généralement l'existence d'un original grec, et ici il n'y a pas cette indication. Pour la question de savoir s'ils sont dignes de foi ou non, voir *supra*, n. 15.

71. Sur le sujet, voir surtout GUTZWILLER 2002 ; MÄNNLEIN-ROBERT 2007a.



objet : la ressemblance entre l'image et son référent ne pouvait pas être parfaite à cause de l'absence de voix, comme certains textes ne manquent pas de l'expliquer⁷². Dans les épigrammes sur le rhéteur muet, ce thème topique est renversé : le critère de la vraisemblance est parfaitement respecté précisément parce que l'image ne parle pas, comme ne parle pas le sujet dont elle est le portrait. Et cela est d'autant plus ironique, si l'on pense qu'un rhéteur devrait trouver exactement dans l'élocution sa caractéristique distinctive. Ces épigrammes burlesques veulent donc frapper un personnage typique, le rhéteur incompetent⁷³, mais elles notent aussi la contradiction qu'il y a dans le fait même d'ériger une statue en l'honneur de cette catégorie professionnelle⁷⁴ : l'œuvre d'art est dépourvue de la qualité que, précisément, l'image aurait la tâche d'immortaliser. À ce manque devrait suppléer, selon les conventions, la parole épigrammatique, dans la forme d'écriture gravée sous l'objet de référence, mais si elle se refuse à le faire, l'image reste muette. Il n'est pas donc fortuit que, dans les épigrammes d'Ausone, le mutisme de l'image soit souligné avec force, non seulement par des déclarations explicites, mais aussi par des choix structurels : dans l'épigramme 45, outre l'affirmation du v. 2, c'est la forme même du monologue de l'observateur, avec le renoncement à la convention de l'objet parlant, qui sert à indiquer l'incapacité de la statue à parler ; la même observation vaut pour les épigrammes 47 et 52, où Ausone a choisi la forme du dialogue entre deux observateurs. Dans l'épigramme 46, la même idée, au contraire, est exprimée par le dialogue avorté ; l'observateur note, en effet, dans l'*incipit*, la contradiction qu'il y a dans le fait qu'on a représenté Rufus *elinguis*⁷⁵ alors même qu'il parle, mais cette contradiction est résolue tout de suite par l'absence d'une réponse de la part de l'image, dont on reconnaît alors la parfaite ressemblance avec son référent. L'épigramme 51, la seule où l'on donne effectivement la parole à l'image, selon la convention ecphrastique, va encore plus loin, puisque le paradoxe y est poussé jusqu'à ses possibilités extrêmes : le référent humain est « l'image de son image »⁷⁶. Le rhéteur est réduit à l'image de lui-même ; la statue est plus vraie que son modèle et elle est la seule qui puisse parler, avec une inversion évidente. On a, de cette façon, une sorte de comparatif hyperbolique, une autre structure typique de l'éloge, qui est dégradée ici en $\sigma\kappa\omega\mu\mu\alpha$.

En prenant ironiquement ses distances avec la fiction de l'objet parlant – l'une des stratégies rhétoriques les plus typiques autour desquelles les épigrammes de mémoire épigraphique sont composées –, Ausone réalise un jeu avec les conventions ecphrastiques ; par ce jeu, il confirme l'autonomie de la parole à l'égard de l'image et il en revendique burlesquement la supériorité, à travers ce qui peut être

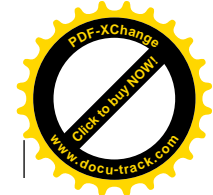
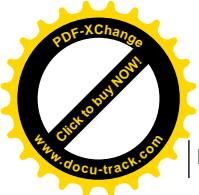
72. Cf., par exemple, ERINN. AP VI, 352 = HE 1797 sqq.

73. Avec qui Ausone, professeur de rhétorique à Toulouse, fut sans doute familier.

74. Un usage répandu à l'époque impériale : données dans KAY 2001, p. 169.

75. Adjectif qui joue, dans le contexte, sur le double-sens de *mutus* et de *infacundus*, techniquement opposé à *disertus* : voir BENEDETTI 1980, p. 140.

76. *Imago imaginis*, une expression qu'on peut comparer avec anonyme AP XI, 151, 1 et 145, 2 εἰκόνας εἰκόνων, fondé sur le même paradoxe.



lu comme une sorte de réponse parodique aux réflexions hellénistiques, y compris tardives, autour du rapport entre art visuel, écriture et son.

Des conventions ecphrastiques d'autre part, et de leur haut degré d'artifice, surtout en ce qui concerne ce rapport, Ausone montre aussi ailleurs qu'il a une conscience claire : dans l'épigramme 11, un poème dédié à une image d'Écho – un thème que l'on trouve également dans l'*Anthologie palatine*⁷⁷, sans que l'on puisse reconnaître des correspondances précises avec le texte d'Ausone⁷⁸ –, le peintre est invité d'une manière explicite à peindre le son, comme la seule possibilité pour reproduire l'objet qu'il cherche en vain à représenter :

- 1 *Vane, quid affectas faciem mihi ponere, pictor,
ignotamque oculis sollicitare deam?
Aeris et linguae sum filia, mater inanis
indicii, uocem quae sine mente gero.
Extremos pereunte modos a fine reducens,*
5 *ludificata sequor uerba aliena meis.
Auribus in uestris habito penetrabilis Echo :
et, si uis similem pingere, pinge sonum*⁷⁹.

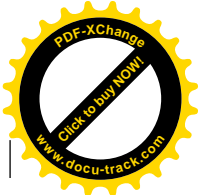
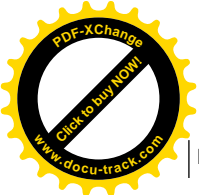
Le poème est raffiné et chargé de paradoxes : c'est Écho, désormais dépourvue de corporéité et réduite à un son pur (v. 7), inarticulé (v. 5-6), qui parle ; elle se définit elle-même comme une « voix dépourvue d'intellect » (v. 4 *uocem quae sine mente gero*), mais elle n'en parle pas moins, selon la convention ecphrastique, et relève très lucidement les limites de l'opération artistique que le peintre est en train d'essayer de réaliser. L'absence d'un corps à reproduire, avec l'invitation provocatrice à représenter le son pur, est la négation de l'union topique entre l'image artistique et la parole épigrammatique. En se présentant comme l'*ecphrasis* d'un tableau qui n'existe pas⁸⁰, l'épigramme affirme l'autonomie propre de son image et sa propre autosuffisance, en révélant, par un ludique jeu métalittéraire, l'artifice de la tradition ecphrastique, fondée sur le paradoxe de l'image muette qui se fait parole, et donc son. Dans les épigrammes sur Rufus, Ausone joue sur cette même contradiction d'une manière plus évidente, en l'utilisant en fonction satirique, selon une voie déjà empruntée par l'épigramme grecque des premiers siècles de notre ère.

77. Voir GUTZWILLER 2002, p. 105-107 ; MÄNNLEIN-ROBERT 2007b, p. 309-332.

78. Sur ce point, voir aussi GAGLIARDI 1990.

79. « Pourquoi, ô peintre, cherches-tu en vain à reproduire mon image, et à tourmenter une déesse qui est inconnue aux yeux ? Je suis la fille de l'air et de la langue, mère de l'indice fallacieux, moi qui ai une voix sans intellect. En répétant les dernières syllabes après leur fin, je suis en jouant les mots d'autrui avec mes propres mots. Moi, Écho pénétrant, j'habite dans vos oreilles : si tu veux me ressembler de manière ressemblante, représente le son. »

80. Que le tableau auquel on fait allusion n'existe pas, on peut l'affirmer, je crois, avec plus de sûreté que KAY 2001, *ad loc.*, est disposé à le faire. Voir, dans tous les cas, ses intéressantes remarques sur le texte. Pour l'iconographie d'Écho, voir BONADEO 2003, p. 131 sqq. Sur l'épigramme, par rapport à la consciente virtuosité qui caractérise la poésie d'Ausone, cf. aussi SQUILLANTE 2009.



Un dernier exemple. Dans la série de poèmes sur la vache de Myron, Ausone, qui est capable d'adhérer de manière très traditionnelle aux *topoi* liés au thème, est aussi disposé à écrire une épigramme qui joue habilement avec ces mêmes *topoi* pour révéler la fiction sur laquelle ils se fondent. L'une des manières traditionnelles de faire l'éloge de la vraisemblance de la statue, et donc de l'habileté de l'artiste, est d'affirmer que Myron ne sculpta pas la vache, mais qu'il a ôté la vie à un animal vivant et l'a fixé dans la pierre⁸¹; si la vache était détachée de sa base, elle irait paître avec ses compagnes⁸²; l'observateur s'attend à l'entendre mugir d'un moment à l'autre⁸³ – c'est-à-dire également à entendre ce son qu'un peintre ou un sculpteur, bien qu'habiles, ne peuvent pas reproduire – etc. À ces thèmes traditionnels, voilà la réponse d'Ausone (*epigr.* 67) :

*Aerea mugitum poterat dare uacca Myronis,
sed timet artificis deterere ingenium.
Fingere nam similem uiuae quam uiuere plus est,
nec sunt facta dei mira, sed artificis*⁸⁴.

La vache pourrait mugir, mais elle ne le veut pas, car elle ne veut pas nuire à la réputation de l'artiste : l'on apprécie mieux ce qui est semblable à la vie que la vie même. En d'autres mots, on admire l'artiste exactement parce qu'il n'arrive pas à reproduire la vie. Avec cette affirmation, Ausone révèle l'artifice du *topos* sur lequel étaient fondées les nombreuses variations sur la vache de Myron, un thème que les épigrammatistes traitaient alors depuis des siècles, en rivalisant de virtuosité car l'objet de référence n'était finalement qu'un prétexte pour faire des réflexions poétologiques⁸⁵. L'idée que c'est l'artifice qui doit émerveiller peut être interprétée comme la reconnaissance de cette virtuosité, dans une sorte d'hommage rendu à la tradition par un auteur qui sait qu'elle arrive à sa fin.

*
* *

Notre analyse, bien que nécessairement rapide et sélective, a confirmé qu'Ausone n'a pas une connaissance purement superficielle de l'épigramme grecque. En manipulant avec ironie le patrimoine des thèmes et des motifs liés à ce genre, l'auteur révèle au lecteur leur artifice, dans une sorte de *lusus* raffiné pétri de conscience métalittéraire.

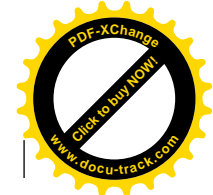
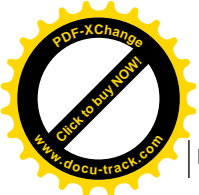
81. Voir, par exemple, [ANACR.] *AP IX*, 716 = *FGE* 530 sq.; LEON. *AP IX*, 719 = *HE* 2508 sq.

82. ANTIP. SID. *AP IX*, 720 = *HE* 428 sq.; *AP IX*, 723 = *HE* 434 sq.

83. Voir, par exemple, ANTIP. [THESS.] *AP IX*, 728 = *GPh* 541 sq.

84. «La vache de Myron pourrait bien émettre des mugissements, mais elle a peur de nuire à l'esprit de l'artiste. Il a plus de mérite, en effet, en modelant une vache qui ressemble à la vie (= à une vache vivante) que la vie mène : ce n'est pas de l'œuvre du dieu que l'on s'étonne, mais de celle de l'artiste.» Au v. 3, j'adopte le texte des manuscrits, *fingere*, contre la correction *fingi* proposée par Green.

85. Sur cet aspect, voir surtout, plus récemment, MÄNNLEIN-ROBERT 2007a, p. 268-269; SQUIRE 2010a, p. 616-624; SQUIRE 2010b.



Il est bien possible que des circonstances historiques particulières aient influencé les choix du poète et conditionné ses intérêts. On peut mettre en relation, par exemple, l'attention pour les formes épigrammatiques traditionnelles et le jeu avec les conventions épigraphiques avec la renaissance de l'épigramme inscriptionnelle en vers, qui commence exactement à partir du IV^e siècle et se poursuit jusqu'au VI^e, après une longue période où les inscriptions honorifiques et funéraires avaient surtout été écrites en prose et où l'on avait un peu oublié le rapport entre l'épigramme littéraire et son origine épigraphique⁸⁶.

Mais l'on doit sans doute aussi attribuer l'attitude différente envers la tradition grecque dont témoigne Ausone par rapport à Martial aux différents buts de leur réappropriation. À la différence de Martial, l'objectif d'Ausone n'est pas celui de *renouveler* le genre et de lui donner une identité « latine », en accord avec le climat historique et culturel différent dans lequel se place sa production littéraire ; depuis longtemps déjà, l'épigramme a été intégrée dans la tradition romaine et a trouvé son langage et ses thèmes grâce à la fusion, réalisée *in primis* par Martial, entre l'héritage grec et la tradition italique⁸⁷. Ausone, homme de lettres cultivé et éclectique, s'essaie, à travers un jeu intellectuel et livresque, à un genre qui peut désormais se prévaloir de siècles d'histoire, et lui donne beaucoup de possibilités expressives différentes : il ne renonce à aucune d'elles, entremêlant des pièces issues de la tradition latine avec d'autres qui rappellent la tradition grecque, même dans leur contenu plus spécifiquement lié à des contingences historiques et sociales particulières, dans une sorte de savante récupération archéologique⁸⁸, avec d'autres encore où l'adoption d'une certaine *facies* expressive est liée à la formulation de contenus nouveaux ou au jeu raffiné sur les thèmes traditionnels. De ce point de vue, Ausone se montre très habile dans l'art de la variation, fondamental dans l'épigramme littéraire depuis l'âge hellénistique⁸⁹. Amateur tardif d'un genre qui continue de se montrer vital dans un contexte historique, social et littéraire des plus différents, il réalise une opération de réappropriation qui n'est pas purement extérieure : il écrit des épigrammes en latin en accord avec la tradition hellénistique et hellénistique tardive la plus raffinée, en la transférant dans un code linguistique différent⁹⁰. Comme son Écho, voix tout à fait dépourvue d'intellect, Ausone

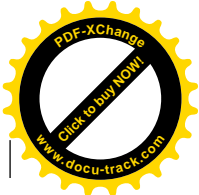
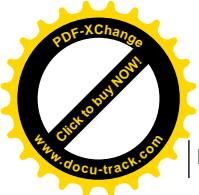
86. ROBERT 1948, p. 109 ; MONDIN 2008, p. 453-454. CAMERON 1993, p. 92-93 met en rapport cette reviviscence de l'épigramme inscriptionnelle avec la « renaissance » de l'épigramme littéraire dans l'Antiquité tardive, surtout avec les auteurs du *Cycle* d'Agathias.

87. À ce sujet, voir surtout CITRONI 2004.

88. C'est le cas, par exemple, des épigrammes de sujet « spartiate » (24-25), évidemment très lointaines de la réalité de l'époque à laquelle écrit Ausone (sur 24, et sur son rapport avec DIOSC. AP VII, 229 = HE 1651 sqq., voir BENEDETTI 1980, p. 16-27).

89. Comme précisé par FANTUZZI 2008 ; FANTUZZI 2010, qui fait remarquer l'absence du mécanisme de la variation dans l'épigramme épigraphique archaïque et classique, et, partiellement, hellénistique. Pour la variation dans l'épigramme littéraire hellénistique, voir surtout LUDWIG 1968 ; TARÁN 1979 ; KIRSTEIN 2002.

90. Voir aussi KAY 2001, p. 200 : « Ausonius was clearly acutely aware of his Greek heritage and picked up specific themes and ideas from it [...] ; he tries to rework the material to come up with something fresh, much as the Greek epigrammatists used their own precursors ».



106 LA RENAISSANCE DE L'ÉPIGRAMME DANS LA LATINITÉ TARDIVE

«suit les mots d'autrui avec ses mots», dans un jeu littéraire parfois moqueur (*ludificata*⁹¹ *sequor uerba aliena meis*), et toujours conscient.



91. Le participe *ludificata* peut être analysé (a) comme une forme déponente, construite transitivement avec l'objet *uerba aliena* («je suis les mots d'autrui en me moquant d'eux avec les miens»); ou en alternative – ce qui est plus probable, vu l'*usus* d'Ausone (cf. KAY 2001, *ad loc.*) – (b) comme une forme dérivée de l'actif, accordée avec *uerba aliena* («je suis les mots d'autrui, qui sont [ainsi] moqués par les miens»).

