



HAL
open science

Dire l'indicible dans les épigrammes d'Ausone : quelques exemples

Florence Garambois-Vasquez

► **To cite this version:**

Florence Garambois-Vasquez. Dire l'indicible dans les épigrammes d'Ausone : quelques exemples .
Stadium in libris, 2016. hal-01705830

HAL Id: hal-01705830

<https://hal.science/hal-01705830>

Submitted on 9 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dire l'indicible dans les épigrammes d'Ausone : quelques exemples

*À Jean-Louis Charlet, avec mes plus vifs
remerciements pour m'avoir accompagnée dans mon travail*

Le célèbre poème ausonien sur la Moselle est remarquable à plus d'un titre : sa longueur d'abord, sa propension à décrire non seulement le fleuve et ses rives mais encore tout un monde autour de lui. Cette description qui revendique son statut de fiction, comme invite à le penser le catalogue des poissons, cherche à mettre le réel en spectacle, à créer l'illusion. Mais elle a aussi une dimension réflexive : elle met en lumière l'habileté du poète, mais permet également une forme de distanciation vis-à-vis du réel. À l'examen, ce procédé se révèle être cher à Ausone, dont l'œuvre témoigne de la volonté de « déréaliser » ce qui se vit et se voit, en lui donnant une dimension imaginaire. Le *Cupidon mis en croix* illustre bien ce jeu entre rêve et réalité, où les contours de l'un estompent ceux de l'autre, où le lecteur passe du songe à l'éveil dans un poème dont la construction singulière presque en fondu enchaîné concentre les éléments poétiques propres à Ausone : la supériorité, dans la représentation, du verbal et de l'écriture sur la peinture certes, comme dans le *Cupidon*, mais également sur toutes les formes artistiques, la poétisation du thème du sommeil et un goût prononcé pour la description « floutée »¹. Fondre le réel dans l'évanescence dimension du rêve, lui ôter sa dimension référentielle pour le reconstruire dans une dimension littéraire est donc bel et bien l'une des lignes de force de l'art poétique ausonien, qui traverse, force est de le constater, tous les genres

1 . Sur Cupidon, voir l'édition commentée de A. FRANZOI, [Cupido messo in croce](#), *Decimo Magno Ausonio* ; introduzione, testo e commento, Napoli, 2002 et F. GARAMBOIS-VASQUEZ, « *Cupidon mis en croix* d'Ausone : le tableau au miroir du songe », [La trame et le tableau](#) : poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine [colloque, 21-23 octobre 2010], M. Briand éd., Rennes, 2012, p. 469-477.

explorés par le poète. Nous nous efforcerons donc de montrer comment ce « programme » s'applique à un genre particulier, très prisé d'Ausone : l'épigramme.

À l'origine de l'épigramme, se trouve la minéralité de l'inscription épigraphique pour célébrer la mémoire d'un individu. Immédiatement, en revêtant la forme de l'inscription, le genre en assume les fonctions dédicatoires, officielles et commémoratives. Mais loin de se limiter à ce champ-là, l'épigramme s'est très vite ouverte à toutes les thématiques et s'est notamment appliquée à la saisie de l'objet afin de le faire vivre et ce, le plus souvent, même s'il existe de longues épigrammes, sous une forme brève.

Comme l'explique A. Montadon², la séduction qu'exerce la forme brève naît d'un paradoxe. En effet, malgré sa concision, « elle n'ôte rien à la richesse du réel parce qu'elle est comme une ombre, une esquisse (...) avec un plein et un vide, une densité maximale et un bord de dentelle, une marge d'indéfinissable ». En peu de mots, elle est capable d'englober la totalité du monde.

Dans l'Antiquité tardive, l'épigramme connaît une renaissance et un épanouissement en retrouvant la richesse et la diversité qui furent les siennes jusqu'à Martial. La vitalité du genre est étonnante mais semble correspondre, selon M. F. Guiponi-Gineste³, à un besoin. Visant à épuiser la réalité, les épigrammes restituent des fragments de réel et correspondent peut-être à la conscience aiguë de la perte de l'unité et de sens qui caractérise cette époque. En cette période obscure et incertaine, les poètes ont du mal à dégager le sens derrière l'opacité et l'incohérence du réel. L'épigramme, particulièrement quand elle est déclinée en séries, peut leur apporter le moyen de donner sens au fragmentaire en l'incluant dans un ensemble plus large.

Ausone dont la familiarité avec les poèmes de l'*Anthologie grecque* est connue, s'est adonné à l'épigramme (122 épigrammes conservées) et en a utilisé

2 . A. MONTADON, *Les Formes brèves*, Paris, 1992, p. 14.

3 . M.F. GUIPONI-GINESTE, *Claudien, poète du monde à la cour d'Occident*, Paris, 2010, p. 406.

toutes les possibilités⁴, afin d'exprimer la totalité du monde. Tel est du moins ce qu'affirme le poème au contenu programmatique qui ouvre le recueil⁵ :

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.

Hoc mitrata Venus probat, hoc galeata Minerva,

Stoicus has partes, has Epicurus amat ;

Salua mihi ueterum maneat dum regula morum,

*Plaudat permissis sobria Musa iocis*⁶.

« La vie n'a pas qu'une couleur et les vers, pas qu'un seul lecteur ; chaque page a son moment. Il y a de quoi lire le matin, il y a aussi de quoi lire le soir ; à la gaîté j'ai mêlé le sérieux pour plaire quand c'est le moment. Cela, c'est Vénus coiffée de la mitre qui l'approuve, ceci c'est Minerve casquée ; un stoïcien aime ce morceau, un épicurien, tel autre ; pourvu que je respecte la règle des vieilles mœurs, ma sobre muse applaudira à des plaisanteries permises⁷. »

A priori, il est question ici d'une déclaration de *uarietas*, habituelle dans l'épigramme, propre à indiquer que chaque lecteur peut trouver son miel. Si cette pratique est constitutive du genre⁸, l'épigramme ausonienne se distingue

4 . Y compris métriques : si, comme le souligne F. E. CONSOLINO (« Metri, temi e forme letterarie nella poesia di Ausonio », *Forme letterarie nella produzione latina di IV-V secolo*, Roma, 2003, p. 147-194), le distique élégiaque est omniprésent (98 poèmes sur 122) rapprochant Ausone plus des épigrammatistes grecs que de Martial, le poète recourt également à l'hexamètre, aux distiques et trimètres iambiques et une seule fois au choliambe.

5 . La place de cette épigramme ainsi que l'ordre de ses premiers distiques a posé problème. Pour R. P. H. GREEN ([ed.], *The Works of Ausonius*, Oxford, 1991, p. 378-379) et N. J. KAY ([ed.], *Ausonius, Epigrams. Text with Introduction and Commentary*, London, 2001, p. 150), elle introduisait un *liber epigrammatum* perdu dédié à un destinataire particulier. A contrario, PEIPER ([ed.], *D. M. Ausonii opuscula*, Leipzig, 1886, *epigr.* 28) et S. PRETE ([ed.], *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*, Leipzig, 1978, *epigr.* 25, p. 296), placent le poème à l'intérieur du recueil. Voir pour cela S. MATTIACI, « Musa sobria e lettori ebbri per l'epigramma di Ausonio », *Harmonia, Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, 2, 2012, p. 414-512.

6 . AUSONE, *epigr.* 1. Édition de référence : R. P. H. GREEN (ed.), *The Works of Ausonius*, Oxford, 1991.

7 . Les traductions, personnelles, sont inspirées de B. COMBEAUD (éd.), *D. M. AUSONII Opuscula omnia*, Bordeaux, 2010.

8 . Chez Martial, le premier livre s'ouvre sur la multiplicité des lecteurs auxquels le poète destine son œuvre. Voir sur ce point M. CITRONI, « Pubblicazione e dediche dei libri in Marziale. Gli epigrammi di fronte a imperatori, amici, lettori », *Marco Valerio Marziale. Epigrammi*, I, Milano, 1996, p. 5-54.

toutefois de celle de Martial : d'une part, le poète condense dans un système d'antithèses la richesse des images choisies par son prédécesseur pour signifier la diversité des lecteurs et des moments, d'autre part, la liberté que réclame Ausone est certes celle de la variété mais dans une légèreté qui reste de « bon ton ». En ce sens, en refusant l'emploi systématique d'un lexique sexualisé, il s'oppose profondément à Martial qui fait de l'obscénité et de l'adhésion à la réalité un art poétique⁹ : pour Ausone, il ne s'agit nullement de faire de l'écriture de l'épigramme une défense et illustration du genre mais plutôt le lieu et le moyen d'une expérimentation poétique¹⁰.

L'épigramme laisse donc attendre au lecteur une diversité de thèmes et de sujets et, partant, la déclinaison de types humains, à la manière de Catulle ou de Martial. Or, il n'en est pas tout à fait ainsi : certes on trouve quelques portraits bien sentis (l'ivrognesse, la débauchée, les frères mal nommés, le grammairien inculte) mais le corpus frappe surtout par la part consacrée à la description de statues, de peintures ou autres objets d'art qui donne une place importante à l'*ekphrasis* et par là invite à une lecture intertextuelle¹¹.

Or de cette double dimension à la fois descriptive et référentielle qu'il met à l'œuvre, le poète tire un questionnement sur le sens même de dire. Qu'est-ce que dire ? Est-ce seulement « décrire » une réalité, une vérité ? La poésie ausonienne propose de répondre en revendiquant la capacité à dire l'ineffable et l'indicible, à transcrire une réalité fugace et impalpable, telle celle des épigrammes 32 et 100 consacrées à une figure célèbre dans la poésie latine¹², Écho.

Comme beaucoup de phénomènes naturels, ce phénomène acoustique connu très tôt une forme de personnification et fut associé, sur le plan mythique, à une nymphe dont l'espace est celui de l'Arcadie primitive, des bois, des buissons, des montagnes. Celle-ci est, en outre, souvent liée à deux autres grandes figures mythologiques, Pan et Narcisse, qui ont, chacune, alimenté une tradition littéraire avec une charge symbolique bien différente¹³. D'une manière générale,

9 . MARTIAL, 11, 2.

10 . Même dans ses épigrammes les plus obscènes (AUSONE, *epigr.* 87 *Eunus ligurritor* notamment), la sexualité est soumise à une dimension symbolique, parfois obscure, et à un jeu littéraire. Eunus voit l'anatomie féminine comme des lettres – grecques ! – se rattachant ainsi à une certaine tradition érotique (le *lambda* chez ARISTOPHANE, *Assemblée des femmes* 311-326 et STRABON, *Géographie* 12 par exemple) qui joue de l'intertexte.

11 . Pour le lien entre intertextualité et description, voir particulièrement pour l'épigramme J. ELSNER, « The genres of ekphrasis », *Ramus*, 31, 2002, p. 1-18.

12 . E. TABOUROT au chapitre XVI de ses *Bigarrures*, 1583 (cf. F. GOYET [éd.], ESTIENNE TABOUROT, *les Bigarrures du seigneur des Accords*, Genève, 1986, 2 vol.) s'interroge sur l'histoire de l'écho et la fait remonter pour la langue française au poème XVII des *Regrets* de Du Bellay.

13 . Le premier échantillon du genre se trouve dans l'ANTHOLOGIE PALATINE, 12, 43.

c'est l'interprétation ovidienne qui s'est imposée : la nymphe incarne un drame de la communication. En effet, d'une part, Junon lui enlève la parole parce qu'elle a fauté par le verbe, d'autre part, Écho est ignorée de Narcisse dont elle ne peut que répéter les mots, tandis qu'absorbé par lui-même, il est incapable de relations avec les autres.

Ausone choisit d'exploiter la thématique de cet amour malheureux et de mettre en scène la douleur de la nymphe :

*Commoritur, Narcisse, tibi resonabilis Echo,
Vocis ad extremos exanimata modos,
Et pereuntis adhuc gemitum resecula querellis
Ultima nunc etiam uerba loquentis amat*¹⁴.

« Elle se meurt avec toi, Narcisse, Écho qui renvoie les sons de ta voix, à tes derniers accents, elle expire et poursuit de ses plaintes les gémissements du mourant : maintenant encore, ce sont ses derniers mots qu'elle aime. »

Du point de vue thématique, l'épigramme reprend la scène finale de l'épisode des *Métamorphoses*, sur le plan stylistique, elle joue des nombreuses réminiscences lexicales et des répétitions mais enrichies par une technique allusive qui laisse attendre, pour le lecteur connaissant l'hypotexte ovidien, derrière les paroles de lamentation, un sens plus érotisé.

En effet, le *commoritur* du vers 1 est à double sens, il implique, au figuré, la participation de la nymphe à la douleur de son amant et, au sens propre, la mort réelle de l'un, et par consommation d'amour, de l'autre. La *iunctura* « resonabilis Echo » est assurément une fin de vers ovidienne (*met.* 3, 358) qui place, dans les mêmes conditions métriques, le nom de la nymphe en fin de vers (3, 339 et 510). La formule *resecula querellis* condense, par l'emploi du préfixe *re-*, l'insistance du texte ovidien sur le verbe *sequor* (3, 370-375), souvent répété ; la nymphe suit l'être aimé à la fois physiquement, mentalement en retraçant le chemin de son désir et par sa voix, en répétant les mots de Narcisse. L'adjectif *ultimus*, enfin, indique à la fois que Narcisse, mourant, prononce ces derniers mots et qu'Écho en reproduit les dernières syllabes ; ils sont tendus vers le verbe *amat*, dont la position finale dans le vers renvoie à celle de son sujet, Écho.

En choisissant de ne traiter dans l'épigramme que l'issue fatale de l'histoire d'Écho et de Narcisse, Ausone met en lumière, plus que le drame amoureux ou l'impossibilité de communiquer entre les êtres, l'importance de la parole qui

survit malgré tout et qui reste à chérir, comme en témoigne le jeu d'opposition vie / mort que file le poème¹⁵.

La figure d'Écho est ainsi reprise dans une autre épigramme, d'une facture et d'une thématique très différentes, qui s'attache à décrire la nymphe devenue invisible mais où cette invisibilité est compensée par un dialogue avec un personnage-miroir :

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

Ludificata sequor uerba aliena meis.

Auribus in uestris habito penetrabilis Echo :

*Et si uis similem pingere, pingere sonum*¹⁶.

« Pourquoi, en vain, t'attacher à me donner un visage, peintre, et chercher du regard une déesse inconnue ? Je suis fille de l'air et de la parole, mère d'une langue sans réalité, j'ai une voix mais pas d'esprit. Renvoyant les dernières modulations d'un mot qui meurt, je m'amuse à suivre les mots des autres avec les miens. Dans vos oreilles j'habite moi, insinueuse Écho, et si tu veux peindre quelque chose qui soit ressemblant, peins donc un son. »

Ici la dimension mythologique a disparu au profit de la seule voix de la nymphe ; à l'instar des dédicataires d'épithètes, Écho interpelle non les passants mais le peintre (*pictor, pingue*) pour mettre en lumière les limites de son art : il ne peut représenter ni le souffle d'air, ni le son, ni la matière évanescence, au contraire de la poésie capable de donner corps (*sonum*) à la fugacité de l'air et de rendre même l'inanité du langage d'Écho (*linguae inanis*). L'habileté du poète se trouve donc de donner corps, sans le support de l'*ekphrasis*, à ce qui n'est au fond que la duplication partielle d'un langage articulé. Mais, sous la plume du poète, Écho prend réellement vie, ne se contente pas de répéter les sons prononcés par Narcisse et parle vraiment. Ausone affirme une fois encore la supériorité du langage poétique et parvient à faire de l'immatérialité une forme poétique, à faire concrètement le portrait d'un son (*faciem, oculis, linguae, auribus*) tandis qu'il suggère non sans humour au peintre d'utiliser, pour y parvenir, la matière propre du poète, le *carmen* et le son. Au plan stylistique, le poète démontre que l'écho n'est pas un bavardage creux, qu'il est

15 . « Commoritur / resonabilis ; uocis / exanimat ; pereuntis / querellis ; ultima / uerba ».

16 . AUSONE, *epigr.* 11.

au contraire un genre qui semble concentrer en lui les principales qualités que les théoriciens antiques exigent du langage poétique : la *mimesis* poétique des sons, l'effet d'*enargeia* rendu par la synesthésie, l'aspect ludique et le divertissement.

Cette capacité de la poésie à dire ce qui autrement ne pourrait être dit se retrouve dans certaines épigrammes décrivant des statues qui traitent du thème de la matière et, particulièrement, lorsqu'elles abordent le thème de la pétrification. Parmi les sujets soumis à ce type de métamorphose, arrêtons-nous sur la figure de Niobé. Le mythe est connu : pour s'être trop vanté de sa progéniture, Niobé voit tous ses enfants mourir sous ses yeux, tués par Artémis et Apollon. Inconsolable, elle se mure dans un douloureux silence et est transformée en un rocher qui pleure éternellement. Dès l'origine, les textes¹⁷ s'attardent peu sur les étapes de la métamorphose de Niobé, ils s'intéressent davantage au résultat, comme si la pétrification était instantanée, comme si le contour du personnage importait peu. Les représentations iconographiques semblent, elles, plus précises mais oscillent entre la pierre et la statue. Les vases apuliens du IV^e siècle¹⁸, par exemple, montrent une Niobé réfugiée sur le tombeau de ses enfants, tête voilée, appuyée sur une main. Le bas de son vêtement est recouvert de peinture blanche à l'instar des colonnes qui entourent le tombeau, signe que la pétrification est en cours et que, de fait, Niobé sera enracinée sur cette tombe. Comme l'écrit F. Frontisi-Ducroux¹⁹, l'iconographie présente trois virtualités de la pétrification d'un être vivant : de la statue qui conserve, figée dans la pierre, l'intégrité de sa forme humaine au rocher informe en passant par le bloc de matière. Ces trois éléments ont un point commun : ils assument tous une valeur funéraire et sont en relation avec la mort.

L'énigmatique épigramme 5 du corpus des *Epigrammata Varia*, par la saturation textuelle du terme *mortuus*, traduit cette image de la mort :

*Habet sepulcrum non id intus mortuum,
habet nec ipse mortuus bustum super ;
sibi sed est ipse hic sepulcrum et mortuus*²⁰.

« Ce sépulcre ne contient pas de mort à l'intérieur et le mort lui-même ne possède pas de tombeau. Mais ici ne font qu'un le sépulcre et la mort. »

17 . Cf. HOMÈRE, *Il.*, 24, 602 et la *Niobé* d'Eschyle.

18 . Loutrophores apuliennes : Naples, 3246, Malibu 82 AE 16, Bonn 99.

19 . F. FRONTISI-DUCROUX, « Dédale, Niobé et quelques autres, entre le roc et la statue », *L'Art, effacement et surgissement des figures*, Paris, 1991, p. 17-29.

20 . AUSONE, *epigr.* 5.

Toutefois, dans une autre épigramme consacrée à la même figure, Ausone réoriente le propos. Si le sujet de l'œuvre et la matière se confondent puisque l'héroïne est précisément en train de se changer en pierre, Ausone choisit une démarche inverse, semblable à celle de Pygmalion qui obtint que la Galatée d'ivoire se transformât en femme de chair. Cette métamorphose, châtimement du destin, les mains de l'artiste se l'approprient pour donner à nouveau la vie :

Viuebam ; sum facta silex, qua deinde polita

Praxiteli manibus uiuo iterum Niobe.

Reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu :

hunc ego, cum laesi numina, non habui²¹.

« Je vivais ; je devins roc : Praxitèle de ses mains ensuite m'a polie : je revis, Niobé. La main de l'artisan m'a tout rendu, la raison exceptée, mais moi, quand j'ai défié les dieux, je ne devais pas en avoir un brin²². »

Une fois encore, Ausone montre que l'écriture poétique permet de traduire et de dire ce que les autres formes d'art ne peuvent exprimer, à savoir l'au-delà et l'en-deçà de la métamorphose, le moment d'un entre-deux, et qu'elle rend le pouvoir des mots à féconder des images. C'est en ce sens qu'il faut lire les épigrammes consacrées à Némésis.

La légende de la fondation et de l'origine du culte de Némésis est peu traitée dans la littérature. Pausanias²³ les relie à la bataille de Marathon, trois épigrammes²⁴ de l'*Anthologie de Planude* rapportent également cette histoire et

21 . AUSONE, *epigr.* 57.

22 . Voir la traduction de Ronsard, *Építaphe de Niobé, fait par Ausone, tant admiré de Marulle* : « Je vivois, un rocher Praxitèle m'a faite. Pourquoi sa main qui fut d'animer si parfaite, ne t'a l'âme et l'esprit, en ce rocher laissé ? Je les perdy tous deux quand les Dieux j'ai offensé. » Orthographe non modernisée.

23 . PAUSANIAS, 1, 33, 5 : « Rhamnonte se trouve à environ soixante stades de Marathon (...), à peu de distance au-dessus de la mer, il y a un sanctuaire de Némésis, déesse inexorable pour les hommes coupables de démesure : on pense que les barbares qui débarquèrent à Marathon rencontrèrent eux aussi le courroux de cette déesse, car ils pensaient, dans leur orgueil, que rien ne les empêcherait de s'emparer d'Athènes, et ils emportèrent un bloc de marbre de Paros pour en faire un trophée, comme s'ils avaient déjà réalisé leur ambition. Et c'est de ce marbre que Phidias sculpta la statue du culte de Némésis. » (Traduction M. YON [éd.], PAUSANIAS, *Description de l'Attique : Livre I* [collection Voix, Nouvelle série], Montpellier, 1972).

24 . ANTHOLOGIE GRECQUE, 16, 221, 222 et 263. Les traductions sont tirées de R. AUBRETON (éd.), ANTHOLOGIE GRECQUE. *Deuxième partie, Anthologie de Planude*, livre 16, tome 13 (CUF), texte établi et traduit avec le concours de F. BUFFIERE, Paris, 1980. Épigramme 222 : « Pour les Mèdes, c'était leur espoir, j'étais le marbre de leur trophée : je fus métamorphosée en fatale Némésis. Déesse de justice, dressée à Rhamnonte sur la côte de

célèbrent le mémorial pour la Victoire des Athéniens. Pline, dans son *Histoire Naturelle*²⁵, mentionne la statue et dit que c'est celle d'une déesse pour laquelle il n'y a pas de nom latin mais qui punit la transgression. De cet ensemble qu'il paraît connaître, au moins pour les poèmes grecs, Ausone tire l'épigramme suivante²⁶ :

Me lapidem quondam Persae aduexere, tropaeum

ut fierem bello ; nunc ego sum Nemesis

ac sicut Graecis uictoribus asto tropaeum,

*punio sic Persas uaniloquos Nemesis*²⁷.

« Jadis je fus un roc que les Perses ont apporté pour leur trophée de guerre ; me voici maintenant, Némésis, et de même que je me dresse comme trophée pour les Grecs, je punis, de même, en Némésis, les Perses pleins de morgue. »

B. Combeaud, dans sa récente édition du corpus ausonien²⁸, considérait qu'il s'agissait là d'une simple « traduction » des épigrammes grecques ; c'est de notre point de vue une appréciation réductrice. Certes, Ausone respecte quasi à la lettre le schéma de construction à la fois en double et en miroir de l'original grec : la répétition à une place identique du terme *Nemesis*, de *tropaeum* et de *Persae* l'alternance passé / présent (*quondam* / *nunc*), la sobriété lexicale et grammaticale qui interdit tout adjectif superflu, mettant d'autant plus en lumière le terme *uaniloquos*, ajout ausonien qui ne doit rien au hasard. Mais l'épigramme ne s'attache pas en priorité à illustrer le double témoignage qu'incarne cette statue. Ce que met en scène Ausone, c'est un devenir, une métamorphose inverse de celle de Niobé : du bloc de marbre à la statue polie et de la statue polie à la statue « parlante », que traduit le changement de *fierem* à *sum*. Une fois devenue capable de parler, ce que ne pouvait accomplir le sculpteur, elle peut alors exercer sa forme de justice sur ceux-là mêmes qui utilisent mal le langage. Au fond, cette statue parle plus vrai que certains hommes. C'est aussi de ce dont s'amuse la série d'épigrammes consacrées au rhéteur poitevin Rufus, série qui, parodiant les tournures épigrammatiques

sa victoire, de son génie je rends hommage à l'Attique ». Épigramme 263 : « Même le marbre que je suis, les Perses l'ont ici amené pour dresser leur trophée de victoire. Et maintenant, me voici Némésis ; je me dresse en double témoignage ; trophée pour la victoire des Grecs, et, de la guerre, pour les Perses, Némésis ».

25 . PLINE L'ANCIEN, 21, 22.

26 . Voir également la mention de Némésis dans la lettre 24 à Paulin de Nole (AUSONE, *epist.* 24, 42-47).

27 . AUSONE, *epigr.* 22.

28 . B. COMBEAUD (éd.), *D. M. Ausonii Opuscula...*, 2010, p. 760.

conventionnelles destinées à l'éloge de ce qu'elles représentent, opère un bouclage à la fois thématique et chronologique du passé au présent.

Rufus comme type est moqué de notre poète parce qu'il est un rhéteur sans esprit, sans cervelle et, comble de l'ironie, sans langue. Il est donc muet comme la pierre qui le représente. En effet, la statue de Rufus d'abord, puis son portrait, signalent la parfaite adéquation entre l'œuvre d'art et son modèle vivant, les critères de vraisemblance sont respectés, l'œuvre d'art ne parle pas tout comme ne parvient pas à parler le sujet dont elle est le portrait. Toutefois, Ausone opère un retournement. En choisissant les codifications de l'épigramme dialoguée pour cette satire, le poète crée l'effet d'*enargeia* et donne à voir et à entendre précisément ce que le modèle vivant ne sait prodiguer correctement, la parole (*epigr.* 51). Mieux encore, la parole vient ici à l'image pour dire qu'elle est plus animée que l'être vivant qui est à son origine, comme en témoigne la récurrence du terme *imago* :

Ore pulchro et ore muto scire vis quae sim ? - Volo

imago Rufi rhetoris Pictaui.

Diceret sed ipse uellem rhetor hoc mi. - Non potest.

- Cur ? - Ipse rhetor est imago imaginis²⁹.

« Veux-tu savoir qui je suis, moi dont la bouche est muette et dont la tête est si belle ? Oui, je suis le portrait de Rufus, le rhéteur pictave. J'eusse aimé que Rufus lui-même me le dît. Ah ! Cela est impossible. Pourquoi ? Parce que le rhéteur est tout le portrait de son portrait »

La série épigrammatique est donc construite sur l'alternance paradoxale et oxymorique entre forme figée qui est celle du vivant, du modèle source de l'œuvre et forme animée qui est celle de l'objet artistique que décrit le poème. La comparaison entre la statue et son référent humain tourne rapidement au désavantage de ce dernier, avec notamment l'inversion du *topos* encomiastique de la personne vivante qui a la perfection de l'œuvre d'art :

Elinguem quis te dicentis imagine pinxit ?

Dic mihi, Rufe. Taces ? Nil tibi tam simile est³⁰.

« Qui t'a peint, toi qui es sans langue, en train de parler ? Dis-moi Rufus. Tu te tais ? Rien ne te ressemble plus ».

29 . AUSONE, *epigr.* 51.

30 . AUSONE, *epigr.* 45.

La notation *nil tam simile* que l'on retrouve déclinée à plusieurs reprises dans la série pose la question de la représentation pour Ausone : est-ce l'absolue conformité au réel qui fonde la vraisemblance ou un art qui contrefait délibérément le réel pour le dépasser dans le sens ici d'une parodie et d'une stigmatisation d'un personnage ? La réponse, dit Ausone, se trouve dans la parole poétique qui seule peut dire ce que l'art du sculpteur ne peut évoquer. Ces affirmations sont renforcées par la dernière épigramme de la série (qui renvoie d'ailleurs à la première) :

Rhetoris haec Rufi statua est. Si saxea Rufi.

*Cur id ais ? Semper saxeus ipse fuit*³¹.

« Voici la statue de Rufus. Si elle est en pierre, c'est Rufus. Pourquoi dis-tu cela ? Lui-même a toujours été de pierre. »

Ausone, avec ce poème, opère un changement de nature : à l'*ekphrasis* des précédentes épigrammes il substitue, par le biais du changement de temps grammatical (*est* à *fuit*), une épitaphe. Rufus a vécu et en lieu et place de son éloge, le poète s'amuse à une mise en scène ironique des limites du personnage mais aussi de l'œuvre d'art. Seule la parole poétique et épigrammatique peut pallier ce manque. Ausone souligne en effet, avec insistance, le mutisme de l'image soit de manière explicite comme dans l'épigramme 51 où le rhéteur est réduit à l'image de lui-même, soit par le jeu sur les conventions du genre³², en se plaçant du point de vue du passant ou du spectateur dont le dialogue ou le monologue aboutit au constat de l'incapacité de l'un et de l'autre à parler.

En outre, en prenant l'être vivant pour une statue et la statue pour un être vivant, le poète provoque un renversement dans la logique de l'*evidentia* qui aboutit à une reconstruction de la réalité, source d'une certaine jouissance et d'un certain plaisir.

Ainsi, l'épigramme descriptive, particulièrement quand elle a pour objet les statues, produit un discours esthétique : allant au-delà des limites et des paradoxes de la *mimesis*, elle est une performance verbale sur l'image. Cette performance verbale, Ausone ne cesse d'en montrer la supériorité parce qu'elle permet, alors même qu'elle reprend le matériau accumulé aussi bien par la tradition de Martial que par l'épigramme hellénistique, de dire, en détournant les

31 . AUSONE, *epigr.* 52.

32 . Pour la description et la représentation dans l'épigramme des réactions du spectateur face à une œuvre d'art, voir K. J. GUTZWILLER, « Seeing Thought : Timomachus' *Medea* and Epiphastic Epigrams », *AJPh*, 125, 2004, p. 95-104.

conventions du genre, ce que ni l'épithaphe, ni l'épigramme encomiastique ni l'œuvre d'art ne peuvent traduire.

Florence GARAMBOIS-VASQUEZ
Université Jean Monnet, Hisoma-Palermo (UMR 5189)