



HAL
open science

La postérité des épigrammes ausoniennes sur *Écho* et sur *Occasion*

Florence Garambois-Vasquez

► **To cite this version:**

Florence Garambois-Vasquez. La postérité des épigrammes ausoniennes sur *Écho* et sur *Occasion*. La réception d'Ausone dans les littératures européennes Université Paris Nanterre, Bâtiment Max Weber jeudi 26 et vendredi 27 octobre 2017 Colloque international, Oct 2017, Nanterre, France. hal-01706145

HAL Id: hal-01706145

<https://hal.science/hal-01706145>

Submitted on 13 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.

La postérité des épigrammes d'Ausone sur Écho et Occasion¹

Florence Garambois-Vasquez, Université Jean Monnet
Université de Lyon

Non exprimis, aliquis inquit, Ciceronem ? Quid tum ? Non enim sum Cicero, me tamen, ut opinor, exprimo.
Politien à Paolo Cortesi

Le mythe de Narcisse est l'un des mythes les plus féconds en production artistique de tout ordre et est considéré comme un mythe décisif en Occident. Le mythe d'Écho² qui lui est affilié est l'histoire d'une métamorphose mais une métamorphose particulière puisqu'il n'est question ni d'arbres, ni de fleurs, ni de fleuves, mais d'une sorte de métamorphose perpétuelle, celle d'un son. L'histoire d'Écho se fonde sur deux fables, l'une qui l'associe très étroitement à Narcisse et que traiteront Ovide et Ausone, l'autre qui l'associe au dieu Pan que traitera notamment Longus. Ces fables disent toutes deux la perte du corps, que ce soit par minéralisation ou par déchirement. En effet, la non-reconnaissance de la nymphe entraîne sa disparition physique, puisque chez Ovide par exemple, les deux récits sont en miroir, Écho se dissout en sonorités faute d'avoir obtenu une réponse à son désir et Narcisse trouve un amour sans retour faute d'avoir répondu au désir d'Écho. Toutefois, lorsqu'on évoque la riche transmission de cette figure mythique, c'est à Ovide que l'on pense, plus rarement à Ausone qui ne semble pas apporter d'élément décisif dans le traitement du mythe. Pourtant nous nous attacherons à montrer que la lecture que fait le Bordelais du poème ovidien modifie de manière sensible la postérité du mythe.

Le traitement ovidien d'Écho

Ovide est certes le premier à relier le destin d'Écho et de Narcisse³ et à articuler, au plan narratif, les deux aventures. Il est indéniable qu'avec le succès des *Métamorphoses*, le mythe d'Écho connaît un réinvestissement chez pratiquement tous les poètes mais particulièrement chez les poètes

¹ Je remercie ici E. Wolff et G. Scarfoglio pour leurs remarques.

² Il y a bien un mythe d'Écho, comme le souligne Gély-Ghédira, éd. 2000, p. 27, du fait d'une certaine indécision du sens, de la présence de couples antinomiques organisés autour de son nom. Mais dans ce cas précis le mythe d'écho sort du cadre strictement littéraire pour devenir symbole, dans la mesure où Echo est miroir du son et d'une certaine manière parole, à part entière.

³ Voir Pellizer, éd. 1984, p. 21-351.

du début de l'âge baroque⁴ dans la mesure où il devient l'emblème du lyrisme mélancolique qui inspire la production poétique de ce début de siècle. Fidèles à la tradition ovidienne, les baroques conçoivent Écho comme l'écho des forêts, nymphe des bois, plaintive et dolente, pour paraphraser La Roque, qui incarne les souffrances de l'amour dont elle répercute les plaintes. Les poètes baroques re-sémantiseront toutefois la version ovidienne en faisant de la nymphe un symbole de la compassion, ce qui n'existait pas dans la fable originelle ovidienne. Se mêlent ainsi la douleur d'amour d'Écho, assimilée aux tourments de l'amant-poète et la plainte solitaire que forme sa voix défaillante. Écho devient ainsi à l'âge baroque une figure de la poésie, acquérant une dimension métalittéraire, à la jonction de la mythologie, de la médecine, de la théorie des tempéraments. Par ailleurs, la déferlante sur l'Europe que constitue la mythologie ovidienne depuis le XII, fait naître le genre poétique du poème-écho, tel que le conçoit Politien dans les *Cose Vulgare*⁵, où il est question d'un dialogue entre Pan et Echo .

Le traitement ausonien

Pour notre poète Ausone qui interroge le sens et la place de la voix dans bon nombre de ses épigrammes (depuis les statues parlantes jusqu'aux voix des songes), il n'est pas étonnant que cette riche figure d'Écho retienne son intérêt. Deux épigrammes lui sont consacrées (et 3 à Narcisse, epigr. 108-111 G) dont l'une est une libre adaptation d'un groupement de poèmes de l'*Anthologie grecque*

Epigr. 110 Green

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

Epigr. 11 Green

*In Echo pictam
Vane quid affectas faciem mihi ponere pictor
Ignotamque oculis sollicitare deam ?
Aeris et linguae sum filia, mater inanis
Indicij, 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, pinge sonum.*

L'épigramme 11 que nous ne trouvons que dans les manuscrits de la famille Z ne signifie pas nécessairement malgré son titre, que le poème a été fait d'après un modèle précis mais plutôt qu'il

⁴ Luccioni, éd. 2008, p. 285-309.

⁵ Politien, *Cose Vulgare*, Bologne, 1493, F3 (Carducci, *Poliziano, Le Stanze, l'Orfeo e le rime*, Florence, 1863, p. 231.)

existe une tradition iconographique sur le sujet que le lecteur pouvait aisément identifier. On pense ainsi aux peintures pompéiennes qui, décrivant le mythe, usent de stratagèmes variés pour décrire les parties invisibles du sujet, telle Écho portant une main à sa bouche, couverte d'un voile pour dire son invisibilité, fondue avec la roche⁶ etc...

Ausone commence en quelque sorte là où Ovide s'est arrêté : Écho s'adresse à un peintre dont il faut imaginer qu'il essaie de la peindre, et lui explique, à l'appui de la position de *uane* en ouverture d'hémistiche et de la figure d'hyperbate d'encadrement que son entreprise est inutile. Le corps de la nymphe n'existe plus (*auribus in vestris* par contraste avec l'ovidien 3, 401, *sonus est qui uiuit in illa*), son identité et son apparence physiques ont été complètement éliminées, nous sommes donc face à un cas limite d'*ekphrasis* puisqu'il s'agit de décrire ce qui ne se voit plus (manière également de mettre en scène les artifices du genre ekphrasique). La structuration du poème sur l'opposition sphère visible / sphère auditive condensée chez Ovide en fin d'épigramme occupe ici tout l'espace du texte. Par ailleurs, le poète a opéré, à la suite d'Ovide mais de manière plus systématique, le rapprochement du phénomène d'écho et de la personnification mythique de la nymphe, ce que l'épigramme grecque ne faisait pas explicitement.

Le tour de force d'Ausone est, en effet, alors même que la description de la représentation plastique d'Écho est volontairement négligée, de donner une identité propre 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, Ausone affirme une fois encore la supériorité de la poésie et parvient à faire de l'immatérialité une forme qui concentre en elle toutes les caractéristiques du langage poétique, à faire concrètement le portrait (*faciem, oculis, linguae, auribus*) d'un son tandis qu'il suggère non sans humour au peintre d'utiliser, pour y parvenir, la matière propre du poète, le *carmen*, c'est à dire une succession de sons. Au moment où le poète dénonce l'insuffisance du moyen visuel et l'inefficacité de l'art pictural, il montre par contre partie toutes les possibilités de la parole poétique. C'est là une des lignes de structure de la poésie ausonienne que j'ai mis en lumière ailleurs⁷ mais qui me semble parfaitement s'incarner également dans le poème commentant le portrait de la petite esclave suève, Bissula (épigr. 5; Green) :

*Bissula nec ceris nec fuco inimitabilis ullo
Naturale decus fictae non commodat arti.
Sandyx et cerusa, alias simulate puellas ;
Temperiem hanc uultus nescit manus. Ergo, age, pictor,
Puniceas confunde rosas et lilia misce,
Quique erit ex illis color aeris, ipse sit oris.*

⁶ Pour la tradition iconographique d'Echo voir Bonnadeo, 2003, p. 131.

⁷ Voir Garambois-Vasquez, éd. 2018.

Le poète, reprenant un topos de la poésie lyrique⁸, affirme que nulle couleur organique n'est en mesure de rendre la beauté de ce visage, mais la charge du poème est concentrée sur l'apostrophe au peintre qui se veut un véritable défi, l'art pictural est impuissant à rendre réellement la beauté tandis que la parole poétique y parvient notamment par le jeu de ses connotations et de ses allusions qui permettent au lecteur une véritable visualisation⁹. Ici l'écho littéraire est celui de Virgile, *Aen.*, 12, 67 à propos de Lavinia qui se met à pleurer en entendant les paroles de sa mère :

*Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro
siquis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa : talis uirgo dabat ore colores.*

Ainsi, par le truchement de l'écho littéraire, la parole poétique donne au lecteur érudit la possibilité de voir l'invisible et jouant du paradoxe de la tradition ekphrastique ne donne pas seulement voix à une image muette mais se substitue à elle. L'écho devient donc ce dialogue entre les textes précédents qui constituent et se constituent dans l'épigramme.

Lancée comme un défi à l'art du peintre, puisque le poème ausonien est structuré dès l'ouverture sur une opposition sphère visible et sphère auditive, à la différence d'Ovide qui en faisait sa conclusion, cette épigramme sera aussi comprise, par la suite, comme une sorte de frustration des sens : Écho n'est pas perceptible par la vue (*ignotam oculis*) et pose la question de ce que peut être le son sans le sens. Défi lancé au logos également, puisqu'au lieu de signifier, Écho réduit les mots à leur dernière syllabe et joue ainsi le trouble et la confusion du langage et de la pensée. Dans le même temps, l'épigramme se focalise sur le vers pénultième : *penetrabilis Echo* qu' Ausone a substitué ici au *resonabilis* ovidien, sans qu'il y ait de modification métrique, mais qu'il utilise pour décrire la nymphe dans l'épigramme 110 consacrée à Narcisse. Le sens de l'adjectif peut se comprendre de deux manières, Écho est pénétrante, elle est image du son qui entre dans l'oreille, ou Écho que l'on pénètre et dans ce cas, elle serait alors un signe vide, laissé au sens qu'on veut lui donner.

Ausone opère donc une substantielle modification de sens par rapport à la fois au modèle grec et au modèle ovidien notamment en énonçant que, dans toute répétition, se produit une altération, qui

⁸ Voir par exemple *AL*, 23, R :

*Ad pictorem
Pinge precor, pictor, tali candore puellam
Qualem finxit amor, qualem meus ignis anhelat.*

*nil pingendo neges: tegat omnia Serica vestis,
quae totum prodat tenui velamine corpus:*

*te quoque pulset Amor; crucient pigmenta medullas.
si bonus es pictor, miser in suspiria pinge.*

⁹ Sur les yeux érudits capables de voir ce qui n'est pas le plus explicite, voir Barchiesi, éd. 2004, a. p. 11-19.

remet en question, par le retour acoustique de l'énoncé sur lui-même, l'identité et l'intention d'origine.

Postérité de la lecture ausonienne

Il faut ici mentionner une curiosité, la littérature médiévale, alors même qu'elle est centrée sur et portée par la voix, comme en témoignent les fabliaux, par exemple, qui bruissent de mille voix narratives, a évacué la figure d'Écho à la fois comme mythe et comme phénomène échoïque à dimension poétique, préférant s'intéresser à Narcisse¹⁰, tantôt à la source du chant qui paraît sortir de l'image, tantôt briser l'enchantement de Narcisse et le détourner de sa propre contemplation. C'est le cas notamment du *Lai de Narcisse*, qui me semble bien incarner ce processus : le poème substitue à la dolente Écho, la belle Dané, avide de passion tout autre que platonique et montre la conversion de Narcisse à l'amour charnel. L'auteur médiéval donne à la fois à Narcisse la possibilité de se tourner vers l'autre, vers une jeune fille aimable et qui crie (peut crier, à la différence d'Écho) son droit à être aimée, et lui fait découvrir l'étreinte des corps, à défaut de l'échange des mots d'amour.

Mais, revenons à Ausone . Notre poète tient une place particulière à la période humaniste et pré-humaniste qui est familière de ses oeuvres qu'elle lit et commente¹¹. Leur intérêt s'explique pour partie par la découverte dans les premières années du XIVème siècle, du manuscrit dans la cathédrale de Vérone, par Benzo d'Allessandria et par l'*Historia Imperialis* de Giovanni Mansionario¹². Par ailleurs, par un autre vecteur, l'*Anthologie de Planude*, qui arrive en Italie par l'entremise d'un marchand et humaniste sicilien, est éditée par Lascaris en 1494, elle contient l'épigramme du byzantin Gauradas sur Écho et Narcisse. Cette dernière est traduite et adaptée (à la fois en latin et en vernaculaire) par Politien qui, sans doute sur l'influence d'un de ses maîtres byzantin Calliste, manifeste un intérêt soutenu pour l'épigramme et pour les *versus echoïci*, en particulier¹³.

Mais si l'écho, comme type de rime, fut importée en France par les *Miscellanea* de Politien, c'est semble-t-il, Gratien du Pont qui, la première fois, décrit l'écho en 1539 dans son *Art et Science de Rhétorique*, définition reprise par Sébillet indiquant qu'Écho est une espèce de rime couronnée

¹⁰ Voir notamment Noacco, *La métamorphose dans la littérature française du XII et XIIIème siècles*, éd. 2008, p. 77-94.

¹¹ Voir Prete, éd. 1976, p. 53-74.

¹² Le détail de cette opération est donnée dans Witt, éd. 2003., p. 166-168.

¹³ Je renvoie ici aux travaux de P. Galand et tout particulièrement, 1997, p. 253-276.

mais rejetée hors du vers. De rime, elle deviendra genre à part entière selon des modalités que je ne développerai pas ici¹⁴.

Par ailleurs, il est intéressant de mentionner, à l'appui des travaux de M. Fumaroli¹⁵, à partir de la moitié du XIV, dans la littérature critique s'occupant de théorie poétique, un puissant mouvement qui vise à substituer une poétique de l'*ingenium* à celle de la *mimesis* et du *iudicium*, avec comme corollaire une inflation des termes désignant l'ingéniosité ou la pratique ingénieuse et un infléchissement du sens de l'*ingenium* (ainsi que le dit la définition du *Tesoro* de Covarrubas de 1611: *Ingenio latine ingenium a gignendo proprie natura dicitur cuique ingenita indoles*) vers la faculté inventive.

Dans ce contexte comment mesurer l'influence ausonienne ? Une thématique du poème étroitement liée au mythe de la nymphe, un jeu savant qui s'adresse à de doctes esprits susceptibles de comprendre ce qui ne se voit pas, une forme dialogique ou une apostrophe virtuelle et enfin une réflexion sur la poésie associée au jeu poétique, constituent quelques éléments sur lesquels se fonder.

On trouve alors chez Pasquier une épigramme qui utilise la thématique de l'écho dans un sens très ausonien, comme l'indique le titre, et avec la reprise des mots phares du lexique de l'épigramme 11, à l'identique ou en légère variation *fingere* / *pingere* :

De Echo Stephani Paschasii, Echus Ausonianae aemula
Vox ego ? Non; saltem uocis sum nata ? Nec istud :
At soleo uocem, corpus ut umbra sequi.
Vmbra igitur uocis ? Minime : sed uocis imago
Quam manus artificii fingere nulla potest.
De me hoc iudicium facio, lex ista perennis
Naturae, penitus me nihil esse iubet.
Tu tamen, adscribis nobis uitamque genusque
Id cum tu facias, cur ego negem ?
Mi pater est aer, mater sine corpore uita
Tam breuis, ut simul et nascar et inteream.

Comme Ausone, Pasquier structure l'épigramme autour de l'opposition image/voix. Écho commence par se définir, explicitant en quelque sorte le modèle ausonien, le *sonum* est devenu chez Pasquier *imago uocis*. Elle constate ensuite de manière très appuyée l'incapacité du peintre à la représenter, puis s'adresse au poète pour le remercier de lui donner *vitam genusque*. En un sens, Pasquier, qui a identifié les enjeux de l'épigramme ausonienne, va plus loin que le Bordelais : sans mettre en scène de rime échoïque à proprement parler comme peuvent le faire Du Bellay, Sébillon ou Tabourot, mise en scène qui rend une vie à la nymphe par le redoublement graphique de la voix

¹⁴ Voir pour un panorama complet, Lote, éd., 1990, passim.

¹⁵ M. Fumaroli, éd. 1999, p. 75.

en fin de vers, Pasquier affirme à son tour que, sans la poésie, le lecteur ne pourrait ni entendre ni voir l'écho.

Plus tard, Écho est évoquée, en 1623, dans la *Galeria* du Cavalier Marin, recueil de poèmes en hommage à la peinture, composé de quatre sections, *favole, storie, ritratti* et *capricci*, selon les sujets des artistes¹⁶. Marino, qui cite dans ses *Dicerie sacre* le dernier vers de l'épigramme d'Ausone, insère, à la suite d'un commentaire sur le *Narcisse* de Bernardo Castello¹⁷, une épigramme sur Écho, peinte par l'artiste siennois Salimbeni :

Echo di Ventura Salimbeni
La bella di Narciso
Amante desperata
Qui vedi effigiata
Vedi il crin, vedi gli occhi, e vedi il viso,
Vedi la bocca replicar gli accenti,
ma le vocce non senti.
Ben, sentiresti ancor le voci istesse
si dipingere le voce si potesse

La belle de Narcisse
Amante désespérée,
tu la vois ici en effigie.
Tu vois la chevelure, tu vois les yeux, et tu vois le visage,
tu vois la bouche redoubler les accents,
mais tu n'entends pas les paroles.
Tu entendrais bien aussi les paroles elles-mêmes
si peindre la voix était possible.

Le poème joue de la référence à Ausone, le peintre a su trouver, par son art, le moyen de représenter Écho, un portrait en est presque ébauché : chevelure, yeux, visage. Mais l'aporie soulignée par Ausone ressurgit : ce que décrit Marino, ce que le spectateur voit, c'est une amante au désespoir ...sans voix. Pour faire de cette amante la nymphe Écho, il faudrait pouvoir peindre la voix. Or, constate Marino, la figurabilité d'Écho dépasse les capacités strictement iconiques de la peinture, la peinture est au fond silence, et quelle que soit sa capacité d'illusion, elle ne peut peindre cette voix , ce manque, la poésie le comble.

Ce questionnement se retrouve chez un des protégés du Cavalier Marin, le peintre Nicolas Poussin, dans son tableau *Écho et Narcisse*¹⁸. On me pardonnera de sortir du cadre fixé par le colloque mais il y a une continuité qui est digne d'intérêt.

¹⁶ Voir pour une étude de l'œuvre, Paulicelli, éd. 1996, p. 112-134.

¹⁷ Ce poème fait partie de la section *Favole*, composée de onze pièces en vers qui sont dédiés à la description et à l'éloge de autant de tableaux créés par huit peintres italiens particulièrement aimés par Marino, qui sont Giacomo Palma, Bernardo Castello, Francesco Maria Vanni, Ventura Salimbeni, Carlo Veniziano, Lodovico Civoli, Alessandro Casolari et Michelangelo Merisi, le Caravaggio.

¹⁸ Voir pour une analyse du tableau Cousinié, éd. 1996, p. 281-317, que nous suivons dans son analyse.

L'attachement de Poussin à Écho s'inscrit dans l'intérêt que manifeste le 17^{ème} siècle en accordant une place nouvelle au phénomène de l'écho comme à la figure de la nymphe ; aux recherches scientifiques menées pour comprendre le phénomène acoustique et ses caractéristiques¹⁹, correspond l'exploration des limites expressives de la peinture qu'impose la représentation d'Écho. Par ailleurs, dans ce tableau précisément, s'opère un glissement de l'objet de la représentation (Narcisse), habituellement sujet principal, vers la nymphe, image de la voix, au travers d'un défi extrême, la représentation visuelle de la voix. Mettre les deux "personnages" sur un plan quasi équivalent invite le spectateur à questionner moins le rapport de Narcisse à son image que sa relation à Écho. Le tableau de Poussin réserve quelques surprises : Écho est encore visible alors qu'elle devrait avoir disparu, Narcisse, est représenté, certes mourant, mais avec un corps inaltéré et s'y ajoute ce qu'aucun récit n'explique, mais qui est partout présent : Cupidon, divinité de l'amour certes, présidant également aux cérémonies funéraires²⁰. À l'évidence, Poussin s'écarte de la théorie dominante de son époque qui impose un rapport de projection quasi homothétique entre textes antiques (et en l'espèce ovidien) et images et joue, de manière déceptive, sur l'érudition et la culture du spectateur qu'il cherche à surprendre. Plutôt que de traiter l'épisode de Narcisse à la fontaine qui aurait permis un beau morceau de bravoure, Poussin choisit, à la manière d'Ausone, de mettre en lumière la présence d'Écho et la représentation qu'il en donne devait être lue et vue à la fois comme l'expression évidente, au sens étymologique du terme, du destin de la nymphe vouée à la disparition progressive, mais aussi comme une expression visible de sa nature sonore. Si l'on accepte d'adapter nos catégories perceptives à celles très différentes du XVII^{ème} siècle, on voit s'opérer, notamment par l'apport des recherches de Mersenne²¹, une sorte de "convertibilité synesthésique²²" du dire et du voir, convertibilité très marquée par l'époque qui engendrerait selon les mots de Mersenne, une vue par les oreilles et une écoute par les yeux ou par la lumière, se référant, par exemple, au vers fameux de Virgile *Visae canes latrare per umbram*. C'est là l'affirmation que l'ouïe serait moins parfaite que la vue et ne rendrait qu'en partie compte du réel

¹⁹ Sur la question voir la thèse de Baskevitch, éd. 2008.

²⁰ Cupidon est ainsi représenté sur certains sarcophages, voir celui de Cupidon et psyché, comme emblématique.

²¹ L'ouvrage de Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* date de 1636. *L'Harmonie Universelle* n'est pas un traité de musique au sens moderne ; l'entreprise est plus vaste, elle relève de la somme : il s'agit de décrire la musique sous toutes ses formes comme vecteur privilégié de *l'harmonia mundi*. Les sujets dont traite Mersenne incluent tous les champs du savoir liés à la musique à la Renaissance, de l'acoustique à l'organologie, de la physique à la médecine, de l'astrologie à la théorie des passions Cette variété apparaît dans le découpage des cinq traités qui forment un volume de quelque 1600 pages in-folio.

²² Terme utilisé par J. Fontanille, « Synesthésie et sémiotique fondamentale », https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes.../AsynesthésieTarasti.pdf

ou, tout du moins, de manière incomplète. D'où le choix de peindre une image dégradée d'Écho : disparition de ses pieds fondus avec la roche, flou général autour d'elle et atténuation de la couleur qui incarnent en quelque sorte un corps visible mais un visible de l'entre-deux, aporique, insaisissable, qui ne traduit qu'une relative invisibilité. Au fond le constat du peintre rejoint celui d'Ausone....

La figure du Kairos

Si la postérité d'Ausone concernant son traitement d'Écho s'avère plus riche que ce à quoi on s'attend de prime abord, il en va de même pour l'épigramme consacrée à la notion Kairos²³, thème également très fécond dans la littérature et qui, sous la plume ausonienne, devient l'épigramme 12 Green.

- *Cuius opus ? - Phidiae: qui signum Pallados, eius
 Quique Iouem fecit ; tertia palma ego sum.
 Sum dea quae rara et paucis Occasio nota.
 - Quid rotulae insistis ? - Stare loco nequeo.
 - Quid talaria habes ? - Volucris sum. Mercurius quae
 fortunare solet, trado ego cum uolui.
 - Crine tegis faciem. - Cognosci nolo. - Sed heus tu
 occipiti caluo es ? - Ne teneat fugiens.
 - Quae tibi iuncta comes ? - Dicat tibi. - Dic, rogo, quae sis.
 - Sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit.
 Sum dea quae facti non factique exigo poenas
 nempe ut paenitat. Sic Metanoia uocor.
 - Tu modo dic, quid agat tecum. - Quandoque uolauit,
 haec manet ; hanc retinent, quos ego praeterii.
 - Tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris,
 elapsam dices me tibi de manibus.*

Ausone connaissait sans aucun doute l'épigramme de Posidippe (AP, 16, 275) consacrée à la statue de Lysippe représentant le dieu Kairos²⁴. Le poème se présente sous forme d'un dialogue entre un

²³ Baert, éd. 2017, p. 136-150.

²⁴ Τίς, πόθεν ὁ πλάστης; – Σικυώνιος. – Οὕνομα δὴ τίς;
 – Λύσιππος. – Σὺ δὲ τίς; – Καιρὸς ὁ πανδαμάτωρ.
 – Τίπτε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηκας; – Αἰὶ τροχάω. – Τί δὲ ταρσοῦς
 ποσσὶν ἔχεις διφυεῖς; – Ἴπταμ' ὑπηνέμιος.
 – Χειρὶ δὲ δεξιτερῇ τί φέρεις ξυρόν; – Ἄνδράσι δεῖγμα,
 ὡς ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος τελέθω.
 – Ἡ δὲ κόμη τί κατ' ὄψιν; – Ὑπαντιάσαντι λαβέσθαι,
 νῆ Δία. – Τάξόπιθεν πρὸς τί φαλακρὰ πέλει;
 – Τὸν γὰρ ἄπαξ πτηνοῖσι παραθρέξαντά με ποσσὶν
 οὕτως ἔθ' ἰμείρων δράζεται ἔξόπιθεν.
 – Τοῦνεχ' ὁ τεχνίτης σε διέπλασεν; – Εἶνεκεν ὑμέων,
 ζεῖνε, καὶ ἐν προθύροις θῆκε διδασκαλίην. (- Qui est le sculpteur, et d'où vient-il? - Il est de Sicyone. - Quel est son nom? - Lysippe. - Et toi, qui es-tu? - L'Occasion, qui dompte tout. - Pourquoi marches-tu donc sur la pointe

spectateur fictif et la statue qui répond elle-même ; il s'attache à expliquer la signification allégorique de différentes caractéristiques du dieu de Lysippe. Il commence par des questions relatives à l'identification de la statue puis à des questions qui traduisent l'étonnement du spectateur devant l'apparence inhabituelle du dieu et s'achève sur l'explication des intentions du sculpteur. Mais la statue de Lysippe, parce qu'elle immobilise et pétrifie le temps qui passe, est en elle-même une contradiction artistique : représenter le temps par une simple image serait vide de sens, ce n'est qu'en représentant la statue conversant avec son spectateur que Posidippe rend possible, par le langage, la représentation visuelle du temps en mouvement.

Par rapport à ses prédécesseurs grecs et latins (notamment Phèdre²⁵, V, 8), Ausone apporte plusieurs corrections dont la plus importante est celle du changement de genre des divinités (passage du masculin Kairos au féminin *Occasio* et *Metanoia*) et intègre un certain nombre de données nouvelles, à la fois dans les attributs du sujet décrit (en équilibre instable et non pas sur la pointe des pieds, il ne possède pas de rasoir...) et dans la structure même de l'épigramme. Celle-ci est désormais orientée vers la figure de *Metanoia*, nouvellement ajoutée, dont la description redouble l'*ekphrasis* d'*Occasio*. Elle délivre ainsi une leçon de morale absente chez les prédécesseurs et qui constitue véritablement un retournement de l'épigramme, contenu dans le couple *moraris /elapsam* : il n'y a pas de seconde chance, pas d'indulgence, si l'occasion n'est pas saisie, restent le repentir et le regret éternels. Par ailleurs l'aspect de la chevelure d'*Occasio* tient, selon Ausone, à ce que la divinité ne veut pas être reconnue alors que dans l'épigramme de Posidippe, la chevelure permettait qu'elle ne soit pas attrapée.

Ainsi, à partir d'Ausone, les voix associées de la Repentance, thème central de la doctrine chrétienne notamment véhiculée par Paulin ou Augustin, et d'Occasion continueront de se faire entendre, l'une comme celle de l'irréversibilité du temps, de sa fugacité et de sa volatilité, l'autre comme celle de la déesse qui fait naître le regret et le remord. Le couple -au féminin- qui se consolide au fil de sa transmission aura une postérité particulièrement riche. À la différence d'autres allégories classiques, moins marquées, incarnant le temps, qui ont complètement disparu, elles s'adapteront aisément à la fois au processus chrétien de moralisation et à la littérature didactique au Moyen-âge, en partie parce qu'Ausone a fixé leur identité.

des pieds? - Je cours sans cesse. - Pourquoi as-tu une paire d'ailes à chaque pied? - Je vole comme le vent. - Pourquoi as-tu un rasoir dans la main droite? - Pour montrer aux hommes que je suis plus vif qu'aucun tranchant. - Pourquoi tes cheveux cachent-ils tes yeux? Pour être saisi par celui qui me rencontre, par Zeus. - Mais pourquoi es-tu chauve, sur le derrière du crâne? - Parce que nul ne m'agrippera par derrière, quelque envie qu'il en ait, une fois que je l'aurai dépassé, avec mes ailes aux pieds. - Dans quel but l'artiste t'a-t-il sculpté? - Pour vous, ô étranger ; et il m'a placé dans le vestibule, pour que j'y serve de leçon. Traduction E. Prioux).

²⁵ Voir les emprunts d'Ausone à Phèdre dans Mattiacci, éd., 2011, p. 197-232.

Le Moyen-Âge qui a beaucoup utilisé les exercices scholastiques que sont les *Disticha Catonis*²⁶ (II, 26) transmettent une réécriture de l'épigramme ausonienne:

*Rem tibi quam nosces aptam, dimittere noli
Fronte capillata, post est occasio calua.*

Les *Disticha Catonis*²⁷, par leur transmission qui en fait un des recueils les plus connus à la fois de sentences morales et pour l'étude du latin, comme en témoignent le nombre élevé de commentaires, éditions commentées et traductions de l'oeuvre en langue vernaculaire qui apparaissent en Italie à la fin du XIIIème jusqu'au XVIIème siècle²⁸, ont constitué un vecteur important de l'influence ausonienne. Puis plus tard, entre les années 1472 et 1507 se succèdent de nombreuses éditions d'Ausone imprimées dans les plus grandes villes italiennes qui contribuent à la diffusion de cette épigramme à un moment où l'époque tend à associer *Occasio* et *Fortuna* et où l'idée d'une responsabilité individuelle face au cours des choses et non plus relevant des dieux commence à émerger. On le voit notamment, chez l'influent humaniste de la cour d'Isabelle d'Este, Mario Equicola qui cite quelques vers de l'épigramme ausonienne à la fin de son *De opportunitate* et également dans une lettre de 1503 adressée au marquis de Gonzaga, dont il était le secrétaire, où il est plus question de diplomatie que de poésie :

« *Dicono li poeti essere una donna alata et tucti li capelli sonno voltati denanti al vulto per non essere cognosciuta et ad ciò fugendo, non possa per capelli essere revocata. Socto 'l piè dextro tene una palla per demonstratione de instabilità. Drieto ad costei sempre va la penitentia. Questa donna prefata è quel che vulgari chiamano 'pigliar il Tempo', che chi 'l lassa preterire, piglia quella compagna che è il pentirse non haver pigliata la occasione et oportunità. So certissimo la Excellentia Vostra harà pigliata questa donna per capelli et cavalcarà alli danni de Spagnoli...»*

Pour traduire la notion d'opportunité du moment, Equicola se livre à une sorte d'explication de texte de l'épigramme d'Ausone, en mettant l'accent sur les deux divinités féminines *Occasio* et *Paenitentia* et en reprenant, traduite en italien, la formule d'Ausone *crine tegis faciem, cognosci nolo*.

Par ailleurs, Érasme, dans l'adage *Nosce tempus*, (I, 7, 70) qui traite du temps et de la mutabilité des choses humaines, montre la transformation du *Kairos-Occasio*²⁹ profane en valeur chrétienne. Il

²⁶ Ce recueil de préceptes et d'aphorismes à visée éducative a posé de nombreux problèmes de datation : si l'on s'accorde généralement sur une fourchette large (IIIème-IVème siècle), É. Wolff, très récemment, éd. 2017, p. 67-79, reprend les divers arguments et penche pour une datation fin IIème et début du IIIème.

²⁷ Voir Roos, éd. 1984, Munk, éd. 1982, t. 1, p. 61-86; t. 2 (addenda et corrigenda), p. 8-11.

²⁸ Voir sur la question de la transmission, Schulze-Busacker, éd. 2005, p. 259-287.

²⁹ Ici Érasme semble corriger l'explication de Politien, première Centurie des miscellanées, chapitre 49, 578-579, qui écrivait *Ausoni poetae celebre est epigrama quo simulacrum describitur Occasionis. nam sic utique;*

décrit alors la divinité *Occasio*, en insistant sur les ailes, sur le mouvement et sur les cheveux et pour cela traduit d'abord l'épigramme de Posidippe, pour permettre à ceux qui ne lisent pas le grec de comprendre, puis cite intégralement l'épigramme d'Ausone, en expliquant ce que la création par Ausone du personnage de *Metanoia*, le remord qui suit les occasions perdues, apporte à la résonance d l'épigramme. Il est très probable que la présentation par Érasme des deux épigrammes ait inspiré un ensemble de dessins du XVIème siècle, exécutés par François Desmoulins, illustrant le manuscrit destiné à François d'Angoulême, futur roi de France. Sur l'un d'eux, intitulé *Occasio* et *Paenitentia*, les traductions des épigrammes de Posidippe et d'Ausone ont été reproduites et leur structure dialogique est le lieu d'une conversation à trois voix entre les deux divinités et le Prince.

Enfin, Alciat, d'abord dans les *Selecta Epigrammata* puis dans les *Emblèmes*, 16, reprend la thématique de l'Occasion dans une épigramme écrite en latin et traduite en français par Le Fèvre, *In Occasionem* :

*Lysippi hoc opus est, Sycion [Sicyon] cui patria, tu quis?
Cuncta domans capti temporis articulus
Cur pinnis stas, usque rector, talaria plantis
Cur retines? Passim me leuis aura rapit
In dextra est tenuis dic unde nouacula? Acutum
Omni acie hoc signum me magis esse docet
Cur in fronte coma occurrens ut prender, at heus tu
Dic cur pars calua est posterior capitis
Me semel alipedem si quis permitat [permittat] abire.
Ne possim apprenso crine deinde rapi
Tali opifex nos arte tui causa aedidit [edit] hospes
Vtque omnes moneam per gula [pergula] aperta tenet.*

Le poème s'ouvre sur une traduction latine du texte de Posidippe, comme en témoigne la reprise des attributs de la divinité, notamment le rasoir, mais la contamination ausonienne s'opère très vite, dans la mesure où l'allégorie est féminine et parce qu'Alciat reprend la leçon pressentie par Ausone, à savoir que l'individu est le protagoniste de sa propre histoire.

deu quem Graeci appellant kairon interpretatus est. Se denim longe mirror, quid ita Phidiae tribuerit quod erat Lysipi. Extat adhuc enim Posidippi Graecum comparis argumenti, de quo sum finxerunt Ausonius, quamquam in Graeco Lysippus Syconius artifex, in Latino Phidia perhibetur.

Pour conclure,

Il y a une certaine ironie à constater qu'un pan de la postérité de ces deux épigrammes d'Ausone, de thématique très différente mais qui se rejoignent sur la notion de fugacité, est composé de peintures, fresques, dessins sculptures, alors que le poème ausonien est certes ekphrastique mais d'une oeuvre d'art très probablement fictive. D'une certaine manière, la postérité iconographique a donné corps au support descriptif qui manquait, prenant peut-être ainsi à rebours l'affirmation d'Ausone que seule la poésie, par sa supériorité incontestée sur tous les arts, peut tout rendre.

Le parcours que j'ai proposé se limitait à deux épigrammes qui me semblaient emblématiques dans une ère géographique donnée. L'expérience serait également intéressante, si l'on examinait les épigrammes du gallois John Owen (fin du XVI) qui ont connu une célébrité européenne. Owen est certes l'héritier de Martial, cela a été dit³⁰, mais également d'Ausone, notamment dans sa conception de l'épigramme comme laboratoire d'esthétique et de poétique.

Au fond la postérité d'Ausone peut être lue comme la solution de l'énigme de Symphosius (98 R) consacrée à Écho que je donne dans la traduction d'Ingrid Bergasa³¹ :

« jeune fille pleine de modestie, j'observe parfaitement la loi de la pudeur . Je n'ai pas une bouche hardie, je n'ai pas une langue effrontée. Je refuse de parler la première, mais je réponds à qui me parle ».

³⁰ Voir la thèse de Durand, éd. 2012, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00921382/document>

³¹ Bergasa, éd. 2016.

Bibliographie

Baert B., *Kairos or Occasion as paradigm in the Visual Medium. Nachleben, Iconography and Hermeneutics*, Louvain, 2016.

Barchiesi A., « Quel che resta dell'ekphrasis », in R. Ascarelli (éd), *Il classico violato. Per un museo letterario del '900*, Roma, 2004, 11-19.

Baskevitch F., *Les représentations de la propagation du son : d'Aristote à l'Encyclopédie*, 2008 en ligne <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00423362>

Bergasa I., *Épigrammes latines de l'Afrique Vandale*, Paris, Fragments, Les Belles-Letres, 2016.

Bonadeo A., « Mito e natura allo specchio: L'eco nel pensiero greco e latino ». *Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell' Università di Pavia*, 103, Pisa, 2003.

Cousinié F., « Imago Vocis : Écho, Image de la voix, dans Écho et Narcisse de Nicolas Poussin », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1996, 108, 281-317.

Durand S., *La récréation poétique : traduction et commentaire des Épigrammes de John Owen*, 2012, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00921382/document>

Fontanille J., « Synesthésie et sémiotique fondamentale », https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes.../AsynesthésieTarasti.pdf

Fumaroli M., *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, 1999,

Galand P., « Des "vers échoïques" ou comment rendre une âme à Écho », *Nouvelle Revue du XVIe siècle*, Vol. 15, No. 2 (1997), 253-276.

- *La Silve. Histoire d'une écriture libérée en Europe de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Galand P. et Laigneau-Fontaine S (éds), Turnhout, 2013.

Garambois-Vasquez F., *Natura Delectat* à paraître 2018

Gély-Ghédira V., *La nostalgie du Moi, écho dans la littérature européenne*, PUF, Paris, 2000.

Lote G., *Histoire du Vers Français*, tome V, *Le XVIe et le XVIIe siècles. II. Les vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes*, Aix-en-Provence, 1990.

Luccioni C., « Les accents d'une nymphe plaintive : Écho, miroir du dire mélancolique dans la poésie de l'âge baroque (1580-1630) », *Dix-septième siècle*, vol. 239, no. 2, 2008, 285-309.

Mattiacci S., « Favola ed epigramma : interazione tra generi « minori » (a proposito di Ph., 5, 5 ; Aus., 12 e 19 G » , *SIFC*, 2011, 197-232.

- « Da Kairos a Occasio: un percorso tra letteratura e iconografia », in L.Cristante e S. Ravalico (éds.), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. Polymnia* 13, 2011, 127-154.

Noacco C., *La métamorphose dans la littérature française du XII et XIIIème siècles*, Rennes, 2008, 77-94.

Paulicelli E., *Parole e immagine, sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Clavino*, Firenze, 1996.

Pellizer E., « L'eco, lo specchio e la reciprocità amorosa. Una lettura del tema di Narciso », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series*, 17, 2, 1984, 21-3515.

Prete S. « Ausonio nella testimonianza dei primi umanisti », *Interrogativi del Umanismo*, 1976, 2, 53-74.

Roos P., *Sentenza e proverbio nell'antichità e i "Distici di Catone": il testo latino e i volgarizzamenti italiani con una scelta e traduzione delle massime e delle frasi proverbiali latine classiche più importanti o ancora oggi vive nel mondo neolatino*, Brescia, 1984.

Schulze-Busacker E., « La constitution des recueils de proverbes et de sentences dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge », in *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*. P. Nobel (éd.), Paris, 1, 2005.

Witt R.O., *In the Footstpes of the Ancient : The Origins of Humanism from Levato to Bruni*, London, 2003.

Wolff É., « *Les Disticha Catonis*, la brièveté entre répétition et variation », in *Stratégies et pouvoirs de la forme brève*, P. Chardin et E Gavouillé (éds), Paris, 2017, 67-79.