



HAL
open science

La figure du Kairos traduction, invention, re-création, de l'Anthologie grecque à l'épigramme latine

Florence Garambois-Vasquez

► To cite this version:

Florence Garambois-Vasquez. La figure du Kairos traduction, invention, re-création, de l'Anthologie grecque à l'épigramme latine . La traduction comme source de création, 2018. hal-01706148

HAL Id: hal-01706148

<https://hal.science/hal-01706148>

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.

Kairos : « *ce moment miraculeux advient à l'occasion, au petit moment extraordinaire que les Grecs appelaient le kairos, c'est-à-dire le moment, Monsieur, où la chance décroche de sa ceinture la petite bourse spéciale, celle qu'on n'attendait plus, et que d'ailleurs on n'attend jamais.* »

Pierre Michon, *Les Onze*, IV, 124, 2009.

Le travail que je me propose de présenter aborde la notion de traduction et de création sous un angle particulier puisqu'il traite de deux supports, un support statuaire initial et ses avatars iconographiques et un texte littéraire, appartenant au genre de l'épigramme, qui est censé être le témoignage, la traduction de cette statue.

En guise de préambule, il me faut revenir sur un point à la fois de méthode et de poésie qui concerne le rapport entre texte et image dans l'antiquité. En effet le lien entre épigramme (au sens originel du mot, gravé sur la pierre) et objet d'art est intense dès l'origine parce que c'est une pratique antique que de faire graver sur le support de l'oeuvre d'art une inscription poétique qui, à l'origine répond à une nécessité informative et non esthétique. C'est là l'origine de l'*ekphrasis* constituée plus tard en genre littéraire. Toutefois, après avoir accompagné, à titre d'inscription, les oeuvres d'art et leur avoir servi de signature ou de commentaire, l'épigramme s'est émancipée de sa forme épigraphique, elle existe comme un objet littéraire, de manière autonome, avec un objectif différent de celui des oeuvres d'art qu'elle représente. C'est pourquoi, l'épigramme est restée l'un des vecteurs privilégiés des discours et des jugements sur l'art. Par ailleurs, l'épigramme est particulièrement adaptée pour décrire l'oeuvre d'art du fait de sa brièveté générique qui est la transcription physique du moment fugace du regard que l'on jette à l'objet d'art.

Pour autant, les épigrammes descriptives n'étaient pas systématiquement destinées à figurer sur les oeuvres d'art mais à circuler en marge de celles-ci afin de les faire connaître. En effet, il a été maintes fois démontré¹ que, plus les descriptions abondent de détails « vraisemblables² », plus

1 Graham ZANKER, *Modes of viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, University of Michigan Press, 2003.

2 La vraisemblance est entendue en son sens antique, tel qu'il a été formulé par Quintilien, *I.O.*, IV, 2, 59, à savoir qu'un récit sera crédible s'il est en accord avec les faits commis et les caractères.

grandes sont les probabilités que l'épigramme ne soit pas sur l'objet d'art décrit. Compte tenu des conditions de productions de l'épigramme sur lesquelles nous reviendrons, on s'attendrait à ce que l'épigramme soit le texte de l'image dans une articulation des discours semblable à ce que propose le Moyen-Âge, notamment chrétien, qui considère qu'une inscription donnée ne peut être envisagée sans l'image dans laquelle ou pour laquelle elle existe, faute de ne pouvoir être signifiante. Or dans l'Antiquité, il n'en est rien, les textes que nous possédons et que nous examinerons ne sont pas, bien qu'ils s'en défendent en apparence, des traductions verbales d'une image identifiée.

Que définit le *kairos*³ ?

Le *kairos* est un concept central dans la pensée grecque (toujours en usage aujourd'hui en grec moderne particulièrement sous forme de proverbe) parce qu'il relève au départ du champ sémantique du Temps. Mais ce n'est pas le temps conçu comme une entité négative qui détruit et consume mais plutôt comme une entité positive incarnant les possibilités offertes à l'homme, une entité qui rend efficace l'action. Il est un ensemble de représentations complexes qui nous sont parvenues sous des formes variées.

Le *kairos* s'applique quasiment à tous les domaines de l'activité humaine, sa plasticité est très grande, il intervient dans les sciences ; les arts, la médecine, la politique, la navigation dans des proportions toutefois très différentes. Avec l'essor des techniques pendant la seconde moitié du Vème siècle avant J. C, l'importance du *kairos* grandit, ce qui va de pair avec le changement politique et social que connaît Athènes⁴. En effet, on note à ce moment-là une modification profonde des conceptions philosophiques, qui va amorcer un recentrage sur l'homme. L'époque marque la fin d'une unique conception religieuse originelle du monde et aux traditionnels dieux de l'Olympe va se substituer peu à peu ce concept sous forme de destin ou de fortune.

Cette nouvelle puissance du *kairos* est consacrée par la religion qui fait de cette notion une divinité masculine, soit le plus jeune fils de Zeus. Cette réalité cultuelle et culturelle va donc s'incarner dans une statue du dieu qui eut son autel à l'entrée du stade d'Olympie, statue dont il ne reste rien⁵.

³ Voir l'ouvrage de Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Seuil, 1988.

⁴ Voir Claude MOSSE, *Naissance d'une démocratie : Athènes*, Paris, Seuil, 1971, Claude WEILL, *Le siècle de Périclès*, Paris, CNRS éditions, 2010.

⁵ Voir sur le sujet, Paolo MORENO, « La Vie de Lysippe », in *Lysippe et son influence*, J. CHAMAY et J-L. MAÏER (éds), Paris, Droz, 1987, p. 32.

Le *kairos* comme notion sera également utilisée et théorisée par la première et la seconde sophistique⁶ et les écoles de rhétorique. Les sophistes et notamment Gorgias furent, en effet, les premiers à conceptualiser l'à-propos en faisant de celui-ci une composante essentielle et déterminante de la rhétorique ; en ce sens le *kairos* incarne le rapport bienheureux du logos au réel ; mais ce rapport ne consiste pas pour le premier à reproduire fidèlement le second, mais à faire mouche dans un dialogue. Le rapport au réel est un rapport au discours lui-même, autrement dit, le *kairos* est l'à-propos du discours dans une réalité, dans un monde du discours⁷.

D'un point de vue linguistique, le mot est attesté pour la première fois sur un support épigraphique, un cippe du V^eme siècle avant JC⁸, consacré au *Kairos* divin et Olympien. Dans la littérature, Hésiode, dans les *Travaux et les jours*⁹, l'emploie pour décrire les difficultés de la navigation. Le poète fait d'ailleurs du *kairos* un des axes autour duquel s'organise son propos didactique ; chez Homère, le terme n'existe que sous forme d'adjectifs dérivé (*Illiade* IV, VIII, XI), puis s'impose comme nom commun à partir de Ménandre.

Kairos à l'origine

Dans ce bouillonnement créateur qu'engendre le *Kairos*, je m'arrêterai sur deux moments qui fondent une tradition :

- la représentation statuaire du *Kairos* par le bronzier Lysippe¹⁰, IV^eme siècle av JC, originaire de Sycone, qui fut sculpteur d'Alexandre et très célèbre de son vivant. Dans ses *Chiliades*, le moine polygraphe Tzetzés, écrit au XII^eme siècle, que cette statue du *Kairos* aurait été offerte à Alexandre. Sa reproduction aurait été amenée à Constantinople au IV^eme siècle de notre ère dans la demeure

6 Sur la notion de Kairos dans la 1^{ère} et 2^e sophistique voir Alonso TORDESILLAS in *Le plaisir de parler. Etudes de sophistique comparée*, B. Cassin (éd), éd de Minuit, Paris, 1986, p. 31-61 et George Briscoe KERFERD, *Le mouvement sophistique*, Paris, Vrin, 2000.

⁷ Voir Patrice GUILLAMAUD, « L'essence du kairos », *Revue des Études Anciennes*. Tome 90, 1988, n°3-4. pp. 359-371 qui précise que « le *kairos*, c'est le résultat d'une heureuse rencontre entre la riche profusion du savoir et du discours d'une part, et d'un manque d'autre part, c'est-à-dire de ce que l'instant demande. C'est par le discours et l'a propos que le sophiste prétend maîtriser l'occasion. ».

8 Voir le Kairos trouvé sur la quatrième terrasse de la crête de Yelia avec les cippes de Zeus Ourios et de Pompaïos (fig. 1, 4), un cippe du V^e siècle (probablement peu après le milieu du siècle) porte l'inscription *Olympios Kairos*.

⁹ Vers 694 et ss. Voir l'analyse de détail de Flora MANAKIDOU, « Autour de la structure des Travaux et les Jours d'Hésiode », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 10, 2006. pp. 149-167.

¹⁰ Voir une reproduction : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0704011847.html>

d'un riche patricien. Elle en aurait disparu lors de la destruction du fastueux édifice par l'incendie de 476¹¹.

- l'épigramme de Posidippe (AG XVI, 275), poète originaire de Pella, contemporain de Lysippe, tout en étant plus jeune. Cette épigramme se présente comme la description de cette statue dont il aurait vu une copie dans le palais royal de sa ville d'origine. Posidippe¹², qui vécut dans la première moitié du III^{ème} siècle avant JC, a également décrit nombre d'oeuvres d'art aujourd'hui perdues (et peut-être perdues dès son époque), notamment le Phare d'Alexandrie ou le temple d'Arsinoé sur le promontoire du Zéphyrion. Les traditions manuscrites et papyrologiques nous ont livré de l'oeuvre de Posidippe environ 140 épigrammes – ce qui devait être sa spécialité et véritablement son métier, ou du moins ce pour quoi il était reconnu, puisque l'inscription de la ligue Étolienne et une scolie à Apollonios de Rhodes (I 1289) le qualifie d'épigrammatiste. Posidippe a été lu, sans doute assez largement, encore trois siècles après sa mort. Par la suite, les données changent : les épigrammes de Posidippe se sont noyées dans le flot des compilations hellénistiques, impériales et chrétiennes ; leur diffusion devint peut-être plus confidentielle, dans un milieu plus érudit, mais elles ont tout de même continué à être sélectionnées et recopiées jusqu'au XVI^{ème} siècle¹³.

On s'accorde à penser que cette épigramme sur l'oeuvre de Lysippe a initié une tradition littéraire, que prolongeront pour le monde grec Callistrate, Himérios, Tzetzès, et qui survivra dans le monde romain notamment par le biais du poète Ausone

Du point de vue iconographique, de la même manière, on s'accorde à considérer que la création de Lysippe fut le paradigme des représentations postérieures de *Kairos* qui toutes traduiront à leur manière les choix esthétiques opérés par le bronzier de Sycone.

On s'est beaucoup interrogé sur les raisons qui ont poussé Lysippe à créer une statue de *Kairos* ; pour certains¹⁴, le choix du sujet de la statue était étroitement lié à l'intimité que pouvait entretenir Lysippe à la fois avec le souverain perse et avec Aristote précepteur d'Alexandre. Le sculpteur aurait ainsi été influencé par la conception aristotélicienne du temps et de l'action. Pour

11 Voir Mario GARDUCCI, « Divinità fausta nell'antica Velia », *PP*, 21, 1966, p. 279-294 ou encore du même auteur « Nuovi cippi sacri a Velia », in *Velia II*, 1970, p.252-261.

12 Voir Evelyne PRIOUX, *Regards alexandrins, Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Leuven, Paris, Peeters, 2007.

13 Voir Evelyne PRIOUX, « Une histoire des styles en épigrammes : Essai de confrontation entre Posidippe et Dioscoride », 2010, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00498609>.

14 voir Zaccaria RUGGIÙ, *Le forme del tempo. Aion*, Padova, 2006.

Schwartz¹⁵ par exemple, la statue a une valeur épideictique, permettant de faire l'éloge d'Alexandre et de sa capacité à tirer parti des situations les plus complexes pour les retourner en sa faveur.

Au-delà de ces explications conjoncturelles, les historiens de l'art ont considéré que le *Kairos* de Lysippe avait une signification éthique et esthétique : la statue est une allégorie qui incarne une théorie esthétique sur laquelle nous devons revenir.

Le *Kairos* sculpté par Lysippe au IV^e siècle avant J-C nous est connu par quelques œuvres plus tardives : un relief jadis découvert à Rome¹⁶ (II^e siècle de notre ère), que l'on a longtemps considéré comme l'œuvre d'un atelier néo-attique mais qui ornait sans doute le petit côté d'un sarcophage attique, et deux reliefs fragmentaires (I^{er} siècle de notre ère) découverts, l'un sur l'Acropole d'Athènes¹⁷, l'autre sur la côte dalmate¹⁸. Ces reliefs montrent un jeune homme se hâtant sur la pointe des pieds, muni d'ailettes aux chevilles et de grandes ailes aux épaules, et tenant de la main gauche une balance en équilibre sur la lame d'un rasoir. Des mèches ondulées tombent sur son front et sur ses tempes, mais le reste de la chevelure, sur le haut du crâne et sur la nuque, est rasé. Avec cette statue, Lysippe donnait à voir un manifeste esthétique appliqué à la statuaire. En effet, le bronzier a mis en place pour cette allégorie un ensemble de symboles signifiants qui tendaient à modifier le canon établi par Polyclète¹⁹ : en effet le *Kairos* lysippéen est doté à la fois d'un couteau/rasoir et d'une balance. Ces deux objets se justifient en effet par l'idée que le *kairos* suppose un calcul habile des points d'équilibre et des rapports de proportion. En cela ils incarneraient la recherche par Lysippe de la *summetria*, symétrie²⁰ que, si l'on en croit Pline (*H.N.*, 34, 65), le bronzier a cherché à substituer aux proportions jusque là établies par Polyclète ; ainsi, si l'on admet l'hypothèse du *Kairos* comme manifeste esthétique, il s'articule sur les notions de mouvement et d'équilibre.

Le corpus

15 Gerarht SCHWARZ, « Der Lysippische Kairos », *GB*, 4, 1975, p. 243-266.

¹⁶ voir <http://www.limc-france.fr/objet/14519>

¹⁷ Inv. N°2799, provenance de l'Acropole

¹⁸ Le relief est conservé au Musée de Trogir.

¹⁹ Polyclète, sculpteur grec entre 460 et 420 avant JC, a rédigé un Canon détaillé dont le texte est perdu mais qui a été souvent paraphrasé. On le considère comme le père de l'anthropométrie grecque classique.

²⁰ Pour les Grecs de l'Antiquité, ce terme qualifie des objets commensurables, qui rendent l'ensemble harmonieux, bien équilibré et traduit finalement une sensation de la beauté. En ce sens la symétrie se tient à l'écart des extrêmes. Comme le souligne Vitruve (*De Architectura*, I), « quant à la symétrie, c'est un accord convenable des membres, des ouvrages entre eux, [...] le rapport de chacune des parties avec l'ensemble, ainsi que dans le corps humain... ».

Posidippe proclame le caractère extraordinaire de cette statue dans un recueil qu'on appelle les *Andriantopoiika* composé en cycle : le cycle se subdivise en deux groupes de quatre épigrammes suivis d'une conclusion. Quatre épigrammes s'intéressent principalement à Lysippe (62–65), puis quatre épigrammes s'intéressent principalement à Myron (66–69) et enfin un texte de conclusion qui semble à nouveau célébrer l'invention par Lysippe d'un nouveau canon se substituant à celui de Polyclète. L'épigramme consacrée au *Kairos* de Lysippe possède la particularité de se présenter non pas sous une forme expositive comme on s'y attendrait mais sous forme de dialogue à phrases courtes qui rejoue l'adresse traditionnelle du défunt au passant et promeneur afin de s'entretenir avec lui. En outre, c'est en créant cette voix dans l'épigramme, en représentant la statue en train de converser avec son spectateur que Posidippe rend pleinement possible, par les mots, la représentation du temps en mouvement.

- 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 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.

Posidippe s'il mentionne la statue de Lysippe comme étant référentielle ne suit pourtant pas les attendus de la description : il passe sous silence la matière même de la statue et ne donne qu'une ébauche de caractérisation de l'oeuvre, bien moins développée que celle de Callistrate sur le même sujet. Mais à l'instar de Lysippe, il accorde une place centrale au rasoir et à la balance qui semblent incarner à ses yeux le *kairos* allégorique, ainsi que la présence des ailes.

Ces attributs ont une double portée : à un premier niveau ils incarnent symboliquement le moment qui ne dure pas et la difficulté de la décision à prendre dans ce laps de temps imparti ; à un second degré, ils traduisent la légèreté et l'équilibre, non plus seulement au plan « philosophique » pourrait-on dire, mais au plan esthétique. En effet, en reprenant ces trois motifs, Posidippe signifie qu'il propose au lecteur une conception d'esthétique qui s'oppose à la norme du Canon²¹ de Polyclète, déjà contestée par Lysippe. Ainsi Posidippe, par cette épigramme notamment, valide une forme d'équivalence entre style statuaire et style poétique. Alors même qu'il ne décrit pas tout à fait la statue de Lysippe, Posidippe traduit la conception de l'art de Lysippe. Les contemporains et la postérité de l'épigrammatiste ne s'y sont d'ailleurs pas trompés puisque cette épigramme a exercé

21 Le Canon de Polyclète implique un art plus massif et charnu. L'équilibre est assuré par un système de réponses croisées (la ligne du bassin répond, de façon inversée, en *contrapposto*, à celle des épaules) ainsi que par une composition intellectualisée de l'anatomie, qui ne doit rien au hasard. On constate par exemple que l'arc thoracique répond à celui formé par l'aîne, tandis que la largeur des pectoraux est égale à la distance qui les sépare du nombril et à celle séparant le nombril du sexe. L'harmonie de l'ensemble passe également par la lisibilité de la "cuirasse musculaire", organisée en masses claires et bien délimitées. Voir pour un appui théorique Warren G. MOON, *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.

une profonde influence sur la réception de l'allégorie de Lysippe. Le texte de Callistrate (*Ekphrasis*, 6) témoigne déjà de cette influence puisqu'il voit dans Posidippe le poète qui a eu le génie d'être le vrai lecteur de Lysippe et d'avoir été capable de comprendre le sens de cette image particulière :

J'aimerais dresser pour toi par la force des mots une oeuvre de Lysippe, la plus belle de statues que le sculpteur offrit de contempler aux habitants de Sycone. C'était un bronze à l'effigie du Kairos où l'art le disputait à la nature dans toute la fleur de sa jeunesse.

À l'époque romaine cette figure du *Kairos* est traitée par un poète du IV^{ème} siècle de notre ère, Ausone, notable de Bordeaux qui eut une carrière politique exceptionnelle puisqu'il fut précepteur de Gratien, fils de l'empereur Valentinien 1^{er}. Dans l'œuvre importante qu'il nous a laissée il s'est essayé à tous les genres littéraires avec un souci constant de considérations esthétiques ainsi qu'une interrogation permanente sur l'acte d'écrire et sur sa représentation. L'épigramme 27 décrit une statue de l'Occasion.

Sur une statue de l'Occasion et du Repentir

De qui ce travail ? — De Phidias, qui a fait la statue de Pallas, puis celle de Jupiter ; son troisième chef-d'œuvre, c'est moi. Je suis déesse, je suis l'Occasion, rare et connue de peu de mortels. — Pourquoi te tiens-tu sur une roue ? — Je ne puis rester en place. — Pourquoi ces talonnières ? — Je vole comme l'oiseau. Les coups heureux que Mercure favorise, je les retarde quand je veux. — Des cheveux couvrent ton visage. — Je ne veux pas être connue. — Oui, mais tu es chauve par derrière. — Pour qu'on ne me retienne pas dans ma fuite. — Quelle est la compagne qu'on t'a donnée là ? — Qu'elle te le dise elle-même. — Dis-moi, je te prie, qui tu es. — Je suis une déesse à qui Cicéron lui-même n'a pas donné de nom. Je suis la déesse qui punit le fait parce qu'il est accompli, et parce qu'il n'est pas accompli, afin qu'on se repente. Aussi je m'appelle la Repentance. — Toi, maintenant, dis-moi ce qu'elle fait là avec toi. — Si parfois je m'envole, elle reste : on la retient, si on me laisse échapper. Toi-même, qui nous questionnes, pendant que tu t'amuses à m'interroger, tu diras que je t'ai glissé des mains.

L'épigramme qui se présente comme la description ou le commentaire d'une statue de l'Occasion et du Repentir s'inspire très vraisemblablement de l'épigramme de Posidippe à la fois par sa forme dialoguée et par la concentration de la description, mais il semble évident qu'Ausone intègre une autre source. La contamination d'épigrammes hellénistiques différentes est fréquente chez notre poète qui connaît bien les textes les plus anciens de l'*Anthologie*. Il s'agit très probablement d'un emprunt à une élégie de Callimaque, consacrée à l'Apollon délien. Callimaque compose en effet un diptyque consacré à deux statues archaïques d'Apollon (probablement datées de la première moitié du VI^{ème} siècle av. J-C). Le colosse délien de bois et d'or (connu par des sceaux déliens, par des monnaies, le bas-relief d'une maison et surtout des documents administratifs à son effigie²²) offert par Ptolémée II, se présente certes sous la plume de Callimaque comme une allégorie politique de la justice et du bon gouvernement. Mais à l'évidence, il sert aussi un discours sur l'art. Les deux poèmes celui de Callimaque et celui de Posidippe entreraient donc dans un système d'échos l'un avec l'autre ou l'un avec les autres dans une architecture assez subtile, celui de

22 Pour une revue d'ensemble des hypothèses sur cette statue, voir François PROST, « La statue cultuelle d'Apollon à Délos », *Revue des études grecques*, 1999, 112, 1, p. 37-60.

Callimaque rappelant celui de Posidippe par un système de références intertextuelles. En effet, tout comme Posidippe, Callimaque réfléchit à l'évolution des arts figurés dans le temps et notamment à des notions comme la rapidité de la composition et du moment opportun. Posidippe célèbre également la rapidité d'exécution et la puissance de l'instant présent tout comme Lysippe qui considère que cette notion incarne le triomphe sur l'art archaïque.

À ce parti pris, Callimaque oppose la lenteur qui émane de l'Apollon délien, lenteur qu'il associe au lent travail de constitution de l'oeuvre d'art. Il rejetterait donc une forme de création dont la valeur esthétique serait principalement liée à sa puissance de conviction dans l'instant et à son lien avec le moment présent²³.

Comment Ausone qui connaissait le grec a-t-il traduit pour le monde romain l'épigramme de Posidippe? Il a conservé l'architecture dialogique et de questionnement qui préside aux deux poèmes, il a conservé dans leur plus grande partie les attributs des divinités, et choisi, comme Callimaque, de faire converger l'ensemble de l'épigramme vers la figure de la *Metanoia* (repentance) soigneusement amenée par l'interrogation sur son identité. Toutefois Ausone a apporté quelques modifications notables qui feront de ce poème un paradigme dont la postérité s'inspirera.

Il a, tout d'abord, modifié le nom du sculpteur et substitué au célèbre Lysippe, le non moins célèbre Phidias, deux sculpteurs grecs qui s'affrontèrent aussi dans des querelles d'esthétique²⁴. Mais choisir Phidias, c'était dénaturer volontairement le poème de Posidippe, puisque Phidias n'a, selon nos sources, jamais sculpté de figure du *Kairos*. De plus, Ausone opère une transformation de genre : au dieu masculin Kairos que célébraient Posidippe et Callimaque, il substitue deux divinités féminines, *Occasio* et *Metanoia* (figure absente de l'épigramme de Posidippe mais présente chez Callimaque). Enfin, notre poète modifie l'intention de l'épigramme et apporte au *metanoïen* callimachéen une substantielle modification de sens. Perçue chez le poète de Cyrène comme la possibilité d'une seconde chance et par conséquent comme le moyen d'une réhabilitation, la divinité devient chez Ausone beaucoup plus radicale : point d'indulgence possible, la Repentance valide les jugements d'Occasion.

En outre, l'épigramme d'Ausone prépare un renversement : contrairement à ses prédécesseurs, Ausone ne fait pas l'éloge d'une seule statue mais de deux et en affirmant que la statue décrite est celle de Phidias, Ausone crée une oeuvre parfaitement fictive qui se donne pourtant

23 Voir Évelyne PRIOUX, « Images de la statuaire archaïque dans les *Aitia* de Callimaque », *Aitia*, 1 | 2011, mis en ligne le 07 juillet 2011, <http://aitia.revues.org/74> ; DOI : 10.4000/aitia.74

24 Voir pour une mise au point Pierre GROS, « Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve et Plin », *Revue des études latines*, 56, 1978, p. 289-313.

pour référentielle. Quel est alors l'objectif d'Ausone ? Il ne s'agit pas pour notre poète, de donner aux poèmes grecs une identité latine (dans la dialectique de la double fondation²⁵) : quelques siècles plus tôt, l'épigramme a été intégrée, grâce à Martial, dans la tradition romaine et Ausone s'essaie à un genre qui peut se prévaloir de siècles d'histoire. Réactivant la thématique traditionnelle de la *retractatio*, il réalise une opération de réappropriation qui prend sens dans un contexte historique troublé. Comme beaucoup de ses contemporains dans cette période de transition et de profonde mutation qu'est l'Antiquité tardive, Ausone a la perception qu'un monde s'effondre, que d'une certaine manière il est l'un des derniers tenants de la culture romaine, et que, pour être sauvée, cette culture doit être comprise et diffusée ; face à l'émergence de cette nouvelle société, il y entre sans doute la volonté d'ériger le dernier des *monumenta* dont on peut espérer qu'il résiste aux assauts du temps.

Ausone et sa descendance

Après Ausone, la voix de la Repentance continuera de se faire entendre comme celle de la divinité qui fait naître regret et remord. Ce couple aura une postérité particulièrement riche à la Renaissance. Les humanistes de la Renaissance en retrouvant l'intérêt des sources antiques ont retravaillé le thème du *Kairos* et l'ont orienté dans un sens également politique, à l'image du traitement qu'en propose Machiavel²⁶. Dans cette approche à la fois pragmatique et satirique, la Pénitence n'est plus le vecteur de la rédemption spirituelle mais de manière ironique l'incarnation du regret perpétuel de qui n'a pas su saisir la bonne occasion. Dans le cadre de cet article, nous nous en tiendrons à une représentation particulière du *Kairos*, celle de Girolamo da Carpi qui a l'intérêt de fondre les traditions grecques et romaines.

En 1540 Girolamo da Carpi, à la cour de Ferrare, peint une oeuvre intitulée *Kairos et Paenitentia*²⁷. La peinture, chargée de traduire le rapport de l'homme à sa destinée, pose la problématique de la liberté humaine face aux événements, thème essentiel pour l'époque, et abondamment traité aussi bien par la philosophie que la littérature ou l'art, de la Renaissance au XVIème siècle. Carpi se tourne vers l'antiquité à une époque où celle-ci est largement redécouverte et lui emprunte le thème du *kairos*, un *kairos* qui possède les attributs traditionnels du *kairos* grec et latin : la mèche, le crâne chauve, le rasoir, la sphère. Le peintre se réfère toutefois plus au modèle grec du *Kairos* que latin d'*Occasio*, et dans le même temps le tableau rappelle la description de

²⁵ Voir Alain DEREMETZ, *Le Miroir des Muses*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 286.

²⁶ Voir sur le sujet Filippo DEL LUCHESE, Fabio FROSINI, Vittorio MORFINO, *The Radical Macchiavelli, Politics, Philosophy and Language*, Boston, Brill, 2015, p.245 et ss.

²⁷ Voir <https://fr.pinterest.com/pin/459930180671671450/>

Callistrate dans le choix de la jeunesse du personnage. On retrouve la sphère et le rasoir Le visage expressif du personnage s'adresse au spectateur l'engageant à une silencieuse conversation. À l'arrière plan mais la tête tournée vers lui et le corps le touchant presque, jetant une ombre sur le jeune homme, on aperçoit *Metanoia*. Seuls son visage et ses pieds sont dans la lumière. La direction que prennent ses pieds, à l'opposé du reste de la personne du *Kairos*, fait écho au relief de Torcello²⁸. *Metanoia* en revanche, est ici une figure distincte du *Kairos* quoique intrinsèquement liée à lui, dans un rapport d'ombre et de lumière qui rend la dualité morale ausonienne.

Le personnage de Carpi possède certains des attributs traditionnels du *Kairos* grec : la mèche de cheveux au vent, le rasoir, les ailes au talon, la sphère. Mais ce qui frappe particulièrement c'est l'androgynie du personnage et sa féminité marquée. Les traits de son visage sont, en effet très proches dans leur représentation de ceux de *Metanoia*, la ligne du corps par sa souplesse et sa fluidité, par la légèreté de la gestuelle sont génériquement marqués comme féminins. Cette féminité est encore renforcée par les plis du vêtement dont on sait à quel point ils traduisent dans le monde antique et dans le monde de la Renaissance une attitude et un marqueur sexuel²⁹.

Le choix d'une représentation androgyne du *Kairos* peut s'expliquer par l'influence et la contamination à cette époque de l'iconographie de la Fortune (voir la *Némésis* de Dürer³⁰). La figure de la Fortune est, en effet, omniprésente à la fois au Moyen-Âge³¹ et à la Renaissance³², liée sans doute au questionnement de l'époque et à ses interrogations face aux grands bouleversements du monde (en cela la période n'est pas sans points communs avec l'antiquité tardive). Il n'est pas rare de voir la coiffure de la Fortune prendre l'aspect de celle de l'Occasion, caractérisée par une mèche de cheveux sur le front mais le crâne et la nuque chauves. Cette assimilation de Fortune et Occasion est notamment visible dans les illustrations de livres d'emblèmes, les *Emblemata*³³ (Augsbourg,

²⁸ Ce bas-relief décrirait une épigramme de Theodoros Prodromos : voir pour le détail de cette attribution Kelly A. MEYERS, *Changes of mind and heart : navigating Emotion in an Expanding Theory of Kairos*, Stanford, 2008, Publications de l'Université d'Arizona. Le bas-relief daterait de 1008, sa particularité n'est pas seulement de décrire le moment opportun mais surtout de mettre en scène, dans un point de vue plus large, le temps qui passe de la jeunesse à la vieillesse.

²⁹ Voir sur la question Florence GHERCHANOC et Valérie HUET, « Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique », *Revue historique* 1/2007 (n° 641), p. 3-30.

³⁰ Voir metmuseum.org/art/collection/search/359998

³¹ L'image de la Fortune et de sa roue, dérivés du livre II de la *Consolation* de Boèce semble être l'image didactique la plus importante de l'art médiéval.

³² Voir passim Yasmina FOEHR-JANSSENS, Emmanuelle MÉTRY, *La Fortune : thèmes, représentations, discours*, Paris, Droz, 2003.

³³ http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2975

1531) d'Andrea Alciati³⁴ ou encore, par exemple, sur les *Symbolicae Quaestiones* d'Achille Bocchi où l'on voit l'Occasion en équilibre précaire sur la roue de la Fortune. Girolamo avait d'ailleurs, pour une autre commande, dessiné une Fortune avec les cheveux au vent rassemblés à l'avant du crâne exactement comme son Kairos.

La fusion iconographique d'*Occasio* et *Fortuna*, loin d'être anecdotique, signale donc un changement conceptuel que laissent déjà pressentir les épigrammes ausoniennes: à la certitude de la toute-puissance des dieux ou du Dieu, se substitue l'idée que la volonté humaine peut enfin accomplir quelque chose et que l'homme peut tirer parti de la variabilité de la fortune. Ses propres décisions – et non uniquement une puissance extérieure – jouent de manière essentielle sur le cours de sa destinée. Le *kairos* devient ainsi positif. Cette réorientation conceptuelle se traduit chez notre peintre par une fusion de la tradition grecque et latine, Girolamo traduit le *kairos* ausonien indomptable et tranchant comme quelque chose d'aimable, la figure de la pénitence est mise sur le côté est dans l'ombre, contrairement au jeune dieu qui irradie la lumière pour mettre en valeur la capacité de l'homme à saisir une occasion plutôt que le remord de l'avoir manquée.

Pour conclure et rassembler les fils de cette longue histoire du *Kairos*, il apparaît que, si d'ordinaire la tradition poétique se développe d'un côté et la tradition iconographique (au sens large) d'un autre, le cas de la figure du *kairos* est un contre-exemple remarquable. Une partie de la tradition iconographique est le miroir de la corruption ou d'erreur d'interprétation des textes littéraires, une partie de la tradition littéraire vient d'une reconstitution des supports iconographiques, chacune des deux traditions procédant à une forme de traduction qui oscille entre création et théorie de l'art. S'il est vraisemblable qu'Ausone se soit inspiré de Posidippe, l'idée de faire intervenir *Metanoia* vient peut-être d'une oeuvre que le poète a vue mais que nous avons perdue. De même, à la Renaissance, la redécouverte de la poésie tardive permet aux artistes de cette période de retravailler la double tradition et traduction³⁵ grecques et latines, de les fusionner. En effet, Le *Kairos* et plus encore l'*Occasio* tendent à se fondre et à se simplifier en associant divers traits traduisant en cela un souci constant de préserver une part de libre arbitre à l'action humaine face à ces forces supérieures.

Bibliographie

³⁴ Voir sur la question Denis DRYSDALL, *Hieroglyphs, speaking pictures and the law: the context of Alciati's emblems*, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 16, 2013.

³⁵ Voir sur le sujet, par exemple, Ausone annoté par Montaigne sur le manuscrit de Venise ([Opera], Venise, A. Manuzio et A. Torresanus, 1517) et pour plus de détail Alain LEGROS, « La main grecque de Montaigne », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 61, 1999 (2), p. 461-478. Voir également la libre traduction de l'épigramme ausonienne par Machiavel et reprise par Giraldis et Cartari.

DEL LUCCHESI F., FROSINI F., MORFINO V., *The Radical Macchiavelli, Politics, Philosophy and Language*, Boston, Brill, 2015, p.245-257.

DEREMETZ A., *Le Miroir des Muses*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

DRYSDALL D., *Hieroglyphs, speaking pictures and the law : the context of Alciato's emblems*, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 16, 2013.

FOEHR-JANSSENS Y., MÉTRY E., *La Fortune : thèmes, représentations, discours*, Paris, Droz, 2003.

GARDUCCI M., « Divinità fauste nell'antica Velia », *PP*, 21, 1966, p. 279-294.

- « Nuovi cippi sacri a Velia », in *Velia II*, 1970, p.252-261.

GHERCHANOC F., HUET V., « Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique », *Revue historique* 1/2007 (n° 641), p. 3-30.

GROS P., « Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve », *Revue des études latines*, 56, 1978, p. 289-313.

GUZWILLER K., *The new Posidippus*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2005.

JANKÉLÉVITCH V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Seuil, 1988.

KERFERD G.B., *Le mouvement sophistique*, Paris, Vrin, 2000.

LEGROS A., « La main grecque de Montaigne », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 61, 1999 (2), p. 461-478.

MANAKIDOU F., « Autour de la structure des Travaux et les Jours d'Hésiode », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 10, 2006. pp. 149-167.

MEYERS K.A., *Changes of mind and heart : navigating Emotion in an Expanding Theory of Kairos*, Stanford, 2008,

MOON W. G., *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.

MORENO P., « La Vie de Lysippe », in *Lysippe et son influence*, J. CHAMAY et J-L. MAÏER (éds), Paris, Droz, 1987, p. 32.

- *Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo*, Trévis, Canova, 1973.

MOSSE C., *Naissance d'une démocratie : Athènes*, Paris, Seuil, 1971, Claude WEILL, *Le siècle de Périclès*, Paris, CNRS éditions, 2010.

PRIoux E. : « Une histoire des styles en épigrammes : Essai de confrontation entre Posidippe et Dioscoride », 2010, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00498609>.

- *Petits musées en vers : épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris: CTHS : INHA, Institut national d'histoire de l'art, 2008.

- *Regards alexandrins, Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Leuven, Paris, Peeters, 2007.

PROST F., « La statue cultuelle d'Apollon à Délos », *Revue des études grecques*, 1999, 112, 1, p. 37-60

RUGGIÙ Z., *Le forme del tempo. Aion*, Padova, 2006.

TORDESILLAS A. in *Le plaisir de parler. Etudes de sophistique comparée*, B. Cassin (éd), éd de Minuit, Paris, 1986, p. 31-61.

ZANKER G., *Modes of viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, University of Michigan Press, 2003.

