



HAL
open science

Les descriptions d'ouvrages chez Luxorius

Florence Garambois-Vasquez

► **To cite this version:**

Florence Garambois-Vasquez. Les descriptions d'ouvrages chez Luxorius . Post Veteres, les épigrammes de l'anthologie entre tradition et innovation , Apr 2016, Lyon-Saint-Etienne France. hal-01708502

HAL Id: hal-01708502

<https://hal.science/hal-01708502>

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.

À parcourir l'*Anthologie latine*, on comprend aisément que la production poétique de ce recueil témoigne, d'abord, que ces poèmes constituent un témoignage du maintien des usages romains tant dans la vie quotidienne que lors d'occasions officielles¹ que leur appropriation par l'aristocratie vandale.

De Luxorius souvent nommé le Martial vandale², l'*AL* a conservé un corpus de 90 épigrammes constituant les pièces 287-375 pour Riese et un épithalame en l'honneur du mariage de Fridus³. Ces pièces composées sous le règne des derniers rois vandales, Thrasamond, Hildiric et Gélimer entre 523 et 534, soit une courte période, par un poète à la fois *grammaticus*, *rhetor*, *uir clarissimus et spectabilis*, qui semble être un lettré reconnu par l'élite⁴ font écho certes à Martial mais aussi aux *carmina minora* d'Ausone ou de Claudien, notamment par le goût du descriptif, de l'objet ordinaire pris comme sujet poétique, par la démonstration de la prouesse métrique, l'humour et le goût de la boutade dont Luxorius donne une magistrale démonstration. Conçues en recueil, ces épigrammes témoignent, notamment par l'apostrophe au lecteur, par la reprise de qualificatifs –désormais banalisés- pour évoquer son œuvre *nugae*, *pusillo* (par référence à l'*ingenium pusillum* de Martial), le *dulce loquentem*, de la bonne connaissance qu'a Luxorius des codes et de la tradition du genre⁵, particulièrement pour ce qui relève de la dimension parodique et satirique. Toutefois, loin d'être une poésie « à la manière de », ces épigrammes dessinent une réalité nouvelle qu'il nous faut examiner.

Le corpus

Les épigrammes descriptives d'œuvres d'art qui n'occupent pas la place la plus importante dans le recueil de notre poète donnent l'allure d'une promenade esthétique dans les rues de Carthage. On peut ainsi proposer la classification suivante : des poèmes consacrés aux monuments (chambre d'audience, fontaine, amphithéâtre), objets d'art et statuaire (Vénus, Chimère, Achille, Hector), peintures ou fresques (La Renommée). On pourrait affiner ce classement en soulignant qu'il s'agit de représentations relevant de *realia* ou d'occasions plus solennelles. Elles dessinent, en tout état de cause, une société où les activités de spectacle, notamment les jeux du cirque, les activités cynégétiques occupent une place importante et

¹ Pour la société vandale et son degré de romanisation, voir COURTOIS, 1955, LEPALLEY, 1981, THOMASIMORESCHINI, 2009.

² L'appellation attribuée au XIX^{ème} siècle par MEYER paraît rapide et sujette à discussion. Pour ROSENBLUM 1961 p. 52 comme pour ZURLI 1993 p. 123-124, on ne voit pas dans les poèmes de Luxorius un panorama de la vie à Carthage comme on pourrait voir Martial détailler la vie romaine.

³ Pour analyse voir GARAMBOIS, 2011 p. 174-199.

⁴ Si l'on croit le témoignage de Coronatus (233R). Voir pour des éléments complémentaires de bibliographie, ROMANO, 1968, p.157-187.

⁵ Voir pour les emprunts de Luxorius à Martial E.WOLFF, 2015, pp. 81-100.

jouissent d'une grande faveur, prolongeant ainsi les thématiques d'épigrammatistes précédents.

Ces pièces doivent être lues en gardant à l'esprit l'art poétique qui les informe et que définit Luxorius en 371R et 288R, à savoir la recherche du divertissement et de la forme brève, parce que la forme longue, dit le poète, ne donne pas de plaisir⁶. Luxorius s'inscrit, en effet, dans la tradition poétique des *nugae* : plusieurs épigrammes liminaires (287R, v.5-6, 21-24) évoquent l'idée de plaisanterie et de jeu. Pour le poète, il s'agit à la fois d'une forme de jeu semblable à celui pratiqué par ses prédécesseurs et pratiqué en son temps à Carthage lors de représentation de mimes et autres jeux théâtraux dont la société vandale semblait friande.

L'éloge du Prince et de la civilisation

On s'attendrait à ce que le poète, comme d'autres dans l'*AL* (387R qui loue les grands travaux du roi Héméric, la série 210-214 R consacrées aux thermes d'Alianas bâtis par Thrasamond, célèbre l'évergétisme des rois vandales) célèbre plus amplement ses mécènes. Or, si l'on exclut le poème en l'honneur d'un riche personnage, Fridamal, expressément nommé⁷, à qui est consacrée une tour, on constate que ce topos encomiastique du roi bâtisseur impliquant, en général, une mention du nom du souverain permettant au poète de se livrer à des jeux d'acrostiche onomastiques (par exemple le poème 214R qui travaille le nom du souverain Thrasamund) est peu représenté : quelques épigrammes sur des fontaines, le poème en distiques élégiaques 203R qui a pour titre *In Anclas saluatorium domini regis* décrivant la splendeur d'une salle d'audience dans un palais royal bâti par Hilderic entre 523 et 530. Sur les murs de cette salle, si l'on en croit le poète, Hilderic a fait représenter les victoires de ses ancêtres. Mais Luxorius ne s'y étend pas, pas plus qu'il ne précise l'organisation architecturale de cette pièce. De l'endroit il ne mentionne que son extraordinaire beauté qui, par métonymie, pourrait-t-on dire, véhicule l'éloge du Prince. La description focalisée sur la lumière et ses reflets n'est pas sans rappeler la peinture qu'offre Martial des villas de Faustinus à Baïes (3,58), d'Apollinaris à Formies (10, 30), Stace de la villa de Manilius Vopiscus (I, 3), les miniatures descriptives du palais de Vénus chez Claudien (*Noces d'Honorius*, v. 80 et ss), le *carmen* 2, 56 d'Ennode de Pavie ou l'éloge des villas restaurées par Léonce de Bordeaux chez Venance Fortunat⁸ (I, 18-19-20).

In Anclas saluatorium domini regis

⁶ Le recueil de Luxorius est le seul dans l'Antiquité tardive qui s'exprime clairement sur la notion de *breuitas* de l'épigramme. L'ensemble se conçoit comme une *Kleinform* à même de joindre *utilitas* et *gratia*, par opposition à des formes littéraires plus amples. Pour une analyse des poèmes programmatiques, voir M.GIOVINI, 2003, p. 325-359.

⁷ Pour les indications bibliographiques pour ce personnage, voir Y. HUEN, 2007, p.81-83.

⁸ Voir pour les analyses de détails G. HERBERT [de la Portbarré-Viard](#), 2010, pp. 218-237.

*Hildirici regis fulget mirabile factum
 Arte, opera, ingenio, diuitiis, pretio.
 Hinc radios sol ipse capit quos huc dare possit.
 Altera marmoribus creditur esse dies.
 Hic sine nube solum ; nix iuncta et sparsa putatur.
 Dum steterint, creda mergere posse pedes.*

Le roi Hildiric a fait cette merveille, resplendissant chef d'œuvre de travail, génial et somptueux séjour où le soleil lui-même puise les rayons qu'il pourrait y darder. On croirait que les marbres redoublent la lumière du jour. Ici c'est un sol sans nuages, on dirait un tapis de glace fragmenté : on est bien là debout et on craint de s'enfoncer.

L'éclat de l'architecture est à la mesure de la splendeur du Prince dont le pouvoir ordonne le monde et les éléments. Hildiric a su capter la lumière du jour et la soumettre à sa propre puissance.

À l'instar d'autres poètes de l'*Anthologie*, Luxorius célèbre la puissance du souverain de manière plus orientée et plus indirecte en la reliant au thème de l'eau. La maîtrise de l'eau, en effet, par les aqueducs, les puits, les fontaines est le signe par excellence de la romanité et de la romanisation d'un territoire, ainsi qu'un marqueur d'assimilation des populations à la culture romaine⁹, elle témoigne également de la riche activité édilitaire des rois vandales (notamment Thrasamund¹⁰) à laquelle rend hommage notre poète à travers une petite épigramme en distiques élégiaques consacrée à une fontaine représentant Neptune (348R=343 ShB) :

De Neptuno in marmoreo alueo aquas fundente

*Quam melior Neptune tuo sors ista tridentia est
 Post pelagus dulces hic tibi dantur aquae.*

Combien, Neptune, ce sors qui est désormais le tien est meilleur pour ton trident : après les eaux marines voilà qu'ici te sont données les eaux douces

Le distique fait écho au livre I de l'*Énéide*¹¹ *non illi imperium pelagi saeuumque tridentem / sed mihi sorte datum*, dans lequel le dieu des mers reproche aux vents d'avoir outrepassé leurs droits. Le jeu intertextuel passe par la reprise des trois noms *pelagus*, *tridens*, *sors*, qui constituent justement les attributs de Neptune qui a le pouvoir de décider du sort des marins. Or, ici, le redoutable dieu des mers se trouve emprisonné dans une fontaine, réduit à faire couler de l'eau douce, comme le souligne l'oxymore aux résonances statiennes (*Sil.*, II, 2, 17-19) *pelagus dulces*. De son impétuosité première, il ne reste que les échos phoniques

⁹ Voir par exemple GROGIEZ, 2002, p. 128-132, . PICHOT, 2011, p. 171-192.

¹⁰ Voir par exemple l'ouvrage consacré aux thermes de THEBERT, , 2013.

¹¹ Luxorius connaissait sans doute Virgile par les éditions de luxe qui témoignent que le commerce de livres avait été florissant jusqu'à la fin du Vème siècle. En Afrique romaine à cette époque même si les mécanismes de transmission prenaient déjà forme avec les *scriptoria* monastiques, il est évident qu'il était encore possible de se procurer la plupart des auteurs latins. Voir en appui. GIOANNI et GREVIN, 2008.

allitérants (t/d) qui miment la cascade d'eau. Telle est donc la puissance civilisatrice du Prince qui peut domestiquer les éléments naturels les plus incontrôlables, soumettre Neptune ou comme dans l'épigramme 347R (= 342 ShB), soumettre Cupidon qui a abandonné ses feux ardents que rien ne pouvait éteindre, pour servir de bouche à une fontaine :

De sigillo Cupidinis aquas fundentis

*Ignem lutifero Veneris puer omnia flammans
Pro facibus proprias arte ministrat aquas.*

Le fils de Vénus qui enflamme toute chose de son feu salutaire, à la place de ses faisceaux ordonne, dans les règles de l'art, ses eaux.

Le feu du dieu est devenu salutaire, il ne consumera plus, et par là, ne sera plus source de chaos. Cette soumission s'inscrit directement dans la veine des épigrammes de Martial (V, 1, 6) à la gloire de Domitien loué comme protecteur de l'Empire¹².

De manière plus concrète, Luxorius célèbre la capacité de l'homme à faire jaillir l'eau en rendant hommage aux constructions qui améliorent la vie quotidienne des Africains, telle cette épigramme sur un puits creusé à flanc de montagne (349R = 344ShB) qui amuse par l'écart entre le choix du mètre, le distique élégiaque et l'objet concret représenté :

De puteo excavato in montis iugo

*Quis hunc non credat ispis dare Syrtibus amnes
Qui dedit ignotas uiscere montis aquas ?*

Qui ne croirait qu'il puisse amener des fleuves jusque chez les Syrtes ce puits qui a donné de l'eau jusque –là inconnue des flancs des montagnes.

La recherche formelle du distique et sa réussite sont indéniables (oxymore effets homéoptotiques, jeux phoniques), à la mesure de la merveille que représente ce puits¹³, elle se fonde également sur un procédé cher à Martial, celui de la figure de l'adynaton¹⁴ *Syrtibus amnes* puisque le puits est capable d'apporter de l'eau douce à une région traditionnellement représentée comme lointaine (sans doute mois pour Luxorius), désertique et inhospitalière, accablée de chaleur. Lucain comme Silius Italicus évoquaient les étendues désolées du pays des Syrtes (*Phars.*, IX, 446-447, *Pun.*, III, 655). Pour Claudien qui est moins précis géographiquement, ce pays du bout du monde est à l'image de l'avidité et de l'aridité de

¹² C'est aussi une topique encomiastique voir passim *Le lierre et la statue*.

¹³ Notons d'ailleurs que le poème commence par une interrogative *quis* à l'instar des poèmes de l'*Anthologie* consacrés aux merveilles voir notamment 240 Riese, 1 (*quis me feruor agit ?*), 243 Riese, 1 (*quae manus hos animauit equos ?*), 270 Riese, 1 (*quis deus has incedit aquas ?*) à comparer avec 176 Riese, 7 (*quis non credat equum Graiam celasse phalangem ?*).

¹⁴ Voir sur le sujet TRONCHET 1998, p. 56-74,

Rufin¹⁵. C'est ce jeu intertextuel qui donne à l'*adynaton* luxorien son effet poétique et confère au distique un grossissement teinté d'humour.

Comme les thermes, les édifices de spectacle font partie intégrante de la civilisation romaine et sont perçus comme tels par notre poète : pour preuve 11 épigrammes du *corpus* concernent cet épisode. Consacrée à un amphithéâtre, l'épigramme 346 R (=341 ShB) met en lumière la marque civilisatrice que l'homme imprime à son milieu :

De amphitheatro in villa vicina mari fabricato

*Amphitheatrales mirantur rura triumphos
Et nemus ignotas cernit adesse feras.
Spectat arando nouos agrestis turba labores
Nautaque de pelago gaudia mixta uidet.
Fecundus nil perdit ager, plus germina crescunt
Dum metuunt omnes hic sua fata ferae.*

La campagne admire les triomphes de l'amphithéâtre et le bois observe la présence d'étranges bêtes fauves. La foule agreste regarde en labourant les nouvelles constructions et le marin, depuis la haute mer, voit la variété des divertissements. Le champ ne perd rien de sa fertilité, mieux les plantes poussent tandis que les bêtes sauvages redoutent le destin qui les attend ici.

Comme d'autres dans l'*Anthologie latine*, cette épigramme a un arrière-plan concret qui témoigne, au travers de l'univers du cirque, du théâtre et de l'amphithéâtre, d'une continuité des spectacles africains à l'époque vandale¹⁶. De plus, en décrivant ce type de bâtiment et les spectacles qui s'y donnent, Luxorius s'inscrit dans la veine de Martial dont l'œuvre est émaillée de poèmes consacrés aux jeux et aux divertissements. Toutefois, si le *Liber de Spectaculis* est composé avec une intention encomiastique affichée à l'égard de l'empereur, il contient dans le même temps une violence diffuse qui se manifeste dans la mise en scène d'une forme de cruauté sociale (VIII, 10, 14 par exemple) qui est absente du corpus luxorien qui semble gommer la violence. Par ailleurs lorsque Martial met en scène des animaux sauvages, il fait de leur soumission un symbole moral¹⁷ (I, 104), registre que notre poète exploite peu.

Construit sur un domaine au bord de la mer, l'amphithéâtre est présenté comme un point vers lequel convergent tous les regards (regard de la campagne environnante, regard du marin mais aussi à un deuxième niveau, regard des spectateurs, regard des habitants), tous teintés

¹⁵ Il semblerait que, quelle que soit l'époque, il n'y ait pas d'évolution significative dans la représentation de l'Afrique malgré les progrès dans la connaissance de la région liées à l'implantation romaine et à son affermissement progressif. Voir DELATTRE, 2011 en ligne.

¹⁶ Sur ce thème, les épigrammes de Luxorius ne sont pas sans similitude avec celles de l'AG composées au Vème siècle : alors même qu'une rupture politique était intervenue entre l'Empire romain d'Orient et les Brabares, les échanges n'avaient pas cessé. Pour HUGONOT, 2008, p. 200, la connaissance qu'a le poète du cirque de Constantinople provient des ambassades envoyées par les souverains vandales notamment Hildéric qui semblait avoir des relations d'amitié avec Justinien.

¹⁷ Voir les analyses de WOLFF, 2013, p. 51-60.

d'étonnement ; il apparaît presque comme un *locus amoenus*. Toutefois, rien n'est dit de la spécificité de son architecture. Luxorius met surtout en avant l'aspect paradoxal du lieu, un lieu rural (*rura, nemus, arando, agrestis, laboras*) au cœur duquel s'élève une construction essentiellement urbaine jouant l'opposition habituelle dans les poèmes de l'*AL* entre *urbs* et *rus*. Or dans ce schéma d'opposition s'insère un autre registre d'opposition, celui du sauvage / civilisé. En incluant la sauvagerie des *ferae* dans l'espace de l'amphithéâtre, Luxorius montre que non seulement celle-ci peut être domptée, mais une fois soumise, produire un enrichissement économique (*germina, fecundus*). Si les terres sur lesquelles est installé ce bâtiment ne sont plus cultivées, il n'y a toutefois pas de manque à gagner parce que les bêtes sauvages enfermées, ne peuvent ravager les cultures. Par le biais de la domestication de cette sauvagerie, Luxorius fait l'éloge de la sophistication toute romaine de la société vandale, perpétuant une thématique épideictique de l'épigramme bien attestée ; mais la soumission des bêtes sauvages, comme l'a montré E. Wolff, doit se lire également en termes politiques en rapport direct avec ce que vivent nos poètes, leur propre soumission aux maîtres vandales qu'ils étaient tenus de célébrer parce qu'il leur arrivait de reproduire en en quelque sorte la quintessence de leur culture.

Le poème 350R consacré aux thermes de Cino en Proconsulaire, au texte très corrompu illustre ce double mouvement :

De aquis calidis Cirnensibus

*Ardua montanos inter splendentia lucos
 Culmina et indigenis nunc metuenda feris
 Quo deserta prius solum nemus alta tenebat
 Tetraque incessam sederat umbra uiam :
 Qua uos laude canam quantoque in carmine tollam
 In quibus extracta est atque locata salus ?*

Toits élevés resplendissant d'entre les bois montagneux et que craignent désormais les bêtes sauvages de ces lieux, là où, auparavant, seul le bois occupait la montagne déserte et où une ombre noire était installée sur le chemin jamais foulé, quels chants d'éloge vous adresserai-je et par quels vers pourrai-je célébrer les lieux sur lesquels s'est élevé et auxquels est lié notre salut.

L'édifice s'insère encore dans un lieu d'opposition et provoque un paradoxe : la nature environnante produit d'un côté la terreur par le biais des bêtes qui l'habitent et de l'autre fait surgir de l'eau chaude curative pour les hommes et fertilisantes pour le sol. Le poète ne recherche pas une description picturale ou esthétisante du monument ce qui pourrait donner lieu à un morceau de bravoure descriptif, mais procède à une évocation en creux à l'instar des poèmes de Felix consacrés aux thermes d'Alianas (210-214) qui ne mentionnent que les voûtes, arcatures et toitures altières. Dans notre poème, le bâtiment est seulement évoqué par

une hyperbate marquant la verticalité triomphale *ardua culmina splendentia* (qui rappelle les v. 4 et 5 du poème 119R attribué à Florentinus).

L'éloge de l'édifice thermal annoncé par l'intervention auctoriale des v.5-6 se fonde d'abord sur sa capacité à s'insérer dans un milieu hostile et à le pacifier : implanter des bains permet d'écarter les *ferae* qui peuplaient la montagne. La présence humaine a inversé le cours naturel des choses et s'avère désormais terrifiante pour les animaux (avec une reprise en écho du *mettunt ferae*). L'épigramme se concentre ensuite sur la source d'eau chaude et les vapeurs qui jaillissent de la montagne. À plusieurs égards cette description rappelle le poème de Claudien consacré à la source Apone¹⁸ : en effet, si tout le poème de Luxorius est émaillé d'échos provenant de Claudien¹⁹, les vers 9 et 10 et 13-14 sont sans aucun doute une interpolation directe de ce poème. Pour montrer le caractère bénéfique des eaux et bien que l'étonnement que suscitent les sources d'eaux chaudes soit un sujet (cf Claudien encore) Luxorius ne recourt pas ici à une image traditionnelle du loisir balnéaire montrant Vulcain dans sa forge (comme peut le faire Ausone dans la Moselle par ex, v. 357 : *innumerisque super nitentia tecta columnis / Quid quae fluminea substructa crepidine fumant/balnea, feruenti cum Mulciber haustus operto / uoluit anhelat tectoria per caua flammis / inclusum glomerans aestu expirante uaporem?*) ou Neptune ou montrant la lutte entre l'eau et le feu, mais à un vocabulaire plus technique, une isotopie médicale (AL 377R), *fotu*, etc L'entreprise humaine apporte donc à la nature environnante bienfaits et salut. Par ailleurs, si dans l'*Anthologie grecque*, les poèmes consacrés aux eaux merveilleuses et aux thermes sont légion, la perspective est ici bien différente. Dans l'AL s'opère une métamorphose du matériau grec de départ : en effet, dans l'AG les thermes sont souvent décrites comme un lieu marqué par l'amour et l'érotisme, un lieu où la puissance des divinités est omniprésente ; dans l'AL rien de tel, on assiste plutôt à une forme d'effacement des éléments érotiques au profit de la célébration de la beauté de l'architecture .

- les œuvres d'art

A l'instar des bâtiments qui symbolisent la puissance du Prince, Luxorius puise pour nourrir la propagande impériale, dans la thématique de la chasse et sa représentation dans deux épigrammes en distiques élégiaques qui fonctionnent en miroir (334R et 335 R)

De uenatore picto in manibus oculos habente

¹⁸ Pour une analyse du poème voir GARAMBOIS, 2014, p. 532-540.

¹⁹ *Alto colle minor, planis erectior aruis / conspicuo cliuus molliter orbe tumet* (Claudien, *carm. mi.*, 26, 11-12)
Salve Paeoniae largitor nobilis undae / Dardanii salve gloria magna soli (Claudien, *Carm. min.* 26, 67-68) renvoie à *Ardua ..culmina*

*Docta manus saeuis quotiens se praebuit ursis
numquam fallentem tela dedere necem.
Hinc etiam digitis oculos pictura locauit
quod uisum frontis prouida dextra tulit.*

Aliter unde supra

*Venatori oculos manibus pictura locauit
et geminum egeregia lumen ab arte manet.
Hic quocumque modo uenabula fulgida pressit.
signatum ueluti contulit exitium.
Naturae lucem uicerunt fortia facta :
iam uisus proprios coepit habere manus.*

Sur un chasseur dont les mains portent la peinture d'un oeil.

Chaque fois que sa main habile s'est dressée contre les ours sauvages, jamais ses traits n'ont donné la mort, à tort. C'est pourquoi l'artiste a placé des yeux sur les doigts parce sa main qui voit tout possède la faculté de voir de son front.

Variation sur le précédent

Le peintre a placé des yeux sur les mains du chasseur et l'art admirable a créé deux paires d'yeux . De quelque façon qu'il a brandi son trait éclatant, il a affronté la mort comme un signe clairement envoyé. Ses hauts faits l'ont emporté sur sa capacité naturelle à voir. Sa main a désormais sa propre vision.

La première épigramme évoque l'extraordinaire habileté d'un chasseur dont les traits ne manquent jamais la cible, une habileté si étonnante que le peintre a, pour la souligner, dessiné des yeux sur les doigts du chasseur. La seconde, pour laquelle la liaison thématique est assurée par la reprise à l'identique du syntagme *oculos pictura locauit*, est un commentaire développant et expliquant le choix d'une telle représentation. Le poème est saturé de termes indiquant la vue *oculos, lumen, lucem, uisus*, l'éclat et l'omniscience étant traditionnellement le propre des héros. Au sein de l'épigramme s'opère une subtile métamorphose : de chasseur exceptionnel, le sujet devient un être doué de pouvoirs exceptionnels (*uisus proprios coepit habere manus*) et ce grâce au regard qu' a porté l'artiste sur lui : l'art a donc transformé la nature humaine en quelque chose hors du commun, en élément merveilleux (*naturae lucem uicerunt fortia facta*). Le mot final de l'épigramme *manus* renvoie de manière métatextuelle au geste ultime de l'artiste qui transcende la réalité. Par ailleurs, l'objet d'el'épigramme *ouculos pictura locauit* peut aussi se lire comme un effet de réel des procédés d'hypotypose : mettre sous les yeux une thématique particulière (l'habileté du chasseur) devient ici une thématique sur laquelle on a mis des yeux .

La description d'œuvres d'art fictives ou non, thème omniprésent dans le genre épigrammatique puisqu'elle en constitue un sous-genre, l'épigramme ecphrastique, occupe également une place importante dans le corpus de Luxorius, mais chez notre poète, cette

thématique s'oriente quelque peu différemment. En effet, les objets d'art également très représentés chez Martial signalent l'opulence de la ville et l'abondance esthétique de Rome (préfigurant au demeurant la désagrégation du corps social). Pour Luxorius, les oeuvres d'art apparaissent comme des témoignages parfois isolés d'une culture en train de disparaître. Par ailleurs, d'un point de vue générique, à la différence d'Ausone (la vache de Myron *épiqr* 63-71 G) ou de Claudien (le cristal dans une roche, *épiqr* 33-39), Luxorius ne procède pas par *series* descriptives qui déclinent le même sujet épigrammatique. Peu de pièces sont ainsi dédoublées ou redoublées en miroir.

Parmi ces épigrammes ekphrastiques, certaines interrogent les rapports entre art et nature mais dans une optique qui dépasse la réflexion habituelle sur la *mimesis* pour se poser en miroir du travail du poète, ou plus exactement comme miroir de la représentation, de la fonction, du travail de la poésie. À ce titre, l'épigramme 367 R consacrée à la statue d'Achille et d'Hector offre un exemple d'*ekphrasis* au sens étroit du terme, qui n'est pas sans rappeler le *carmen* 7 de Claudien décrivant un quadriges de marbre et le 17 qui représente deux frères dont le comportement héroïque lors d'une éruption volcanique a permis de sauver leurs parents.

*Quis dedit innumeros uno de marmore uultus ?
surgit in aurigam currus, paribusque lupatis
unanimi frenantur equi : quos forma diremit,
materies cognata tenet discrimine nullo.
Vir redit in currum ; ducuntur ab axe iugales ;
ex alio se quisque facit. Quae tanta potestas ?
una silex tot membra ligatductusque per artem
mons patiens ferri uarios mutatur in artus.*

Qui a pu d'un seul bloc de marbre tirer des figures si nombreuses ? Les chevaux se redressent vers le cocher, et, ensemble, obéissent aux mêmes rênes. Leurs formes sont bien tranchées, mais une matière commune les unit, sans solution de continuité. L'homme tient au char, les chevaux sortent de l'essieu, chaque sujet semble extrait de l'autre. Quelle puissance de génie ! Le même bloc relie tous ce corps ; et le ciseau de l'artiste a forcé le marbre obéissant à s'assouplir en mille formes diverses.

Dans ces deux poèmes, Claudien évalue le travail du sculpteur insistant particulièrement sur la transformation de la matière traditionnellement considérée comme inerte et amorphe²⁰ en une forme donnant l'illusion de vie ; on croit voir le conducteur de char s'envoler (dans le *carm.* 7) et dans le *carm.* 17 le métal changer de couleur sous l'effet de la terreur qu'éprouvent les deux frères. Le poète insiste d'ailleurs sur l'habileté de l'artiste qui est capable d'imprégner la matière d'un sentiment que le spectateur peut percevoir.

Le groupe statuaire, très probablement fictif, que décrit Luxorius en hexamètres dactyliques (le choix du mètre est peut-être lié au choix d'un sujet épique) relève de cette démarche ; il

²⁰ Dualité entre forme et matière selon E. PANOFKY, 1968, p. 45 témoigne non plus d'une conception mimétique de l'art mais "heuristique". La matière n'a de sens que si elle est modelée en une forme.

représente le combat d'Hector et Achille et les ultimes moments qui précèdent la mort du troyen. L'effroi qui s'empare du héros est tel que le marbre transpire cette peur, qu'elle en devient presque palpable et rendue par le jeu d'allitération, (f) du vers 4. L' épigramme réactive et renouvelle un topos thématique et générique abondant dans l'AL de l'art surpassant la nature²¹ :

De statua Hectoris in Ilio, quae uidet Achillem et sudat

*Ilion in medium Paro de marmore facti
stant contra phrygius Hector uel Graius Achilles
Priamidae statuam sed uerus sudor inundat
et falsum fictus Hector formidat Achillem;
Nescio quid mirum gesserant Tartara saeclo :
credo quod aut superis animas post funera reddunt
aut ars mira potest legem mutare barathri.
Sed si horum nihil est certus stat marmore Hector
testaturque suam uiua formidine mortem.*

Au centre d'Ilion faits dans du marbre de Paros, se dressent l'un en face de l'autre le phrygien Hector et le grec Achille . Or une véritable sueur inonde la statue du Priamide et un Hector sculpté craint un faux Achille. Je ne sais quels miracles fit le Tartare dans le siècle. Mais je crois qu'après la mort il rend les âmes au monde d'en haut ou bien que le miracle de l'art peut changer la loi du Barathre . Mais si rien de cela n'est assurément, c'est Hector en marbre qui se dresse et témoigne de sa mort par une crainte bien vivante.

Ici, le jeu antithétique vrai/faux, réalité /illusion (*uiua /mortem, uerus sudor / statuam, uerus/falsum /fictus*) qui s'énonce en dialectique structure le poème pour aboutir à l'oxymore final *uiua / mortem* qui est résolu par le génie artistique. L'affrontement épique entre les deux héros est redoublé par l'affrontement/opposition entre vraisemblance et réalité. L'admiration du poète va certes, comme chez certains de ses prédécesseurs, à la capacité de l'art à créer l'illusion de vie et le miracle du merveilleux. Mais Luxorius va plus loin et affirme que l'art peut changer le cours des choses et peut même changer ce qui ne peut être modifié sauf par intervention divine *ars mira potest mutare Barathri*. L'épigramme 355R, en mètres phalécien, va plus loin : dédiée à un *monstrum* mythologique, la Chimère, souvent représenté dans les arts picturaux et la statuaire, elle invite le lecteur à observer un processus de métamorphose.

De Chimaera aenea

*Aeris fulgiduli nitens metallo
Igne pertulit arte quos uomebat*

Et facta est melior Chimaera flammis

Brillante d'un métal de bronze étincelant, les feux qu'elle vomissait, la Chimère les a supportés grâce à l'art et par les flammes, elle est devenue meilleure.

²¹ Voir les analyses de STOEHR-MONJOU 2013, p. 448.

L'isotopie du feu domine l'épigramme (*aeris, fulgiduli, nitens, ignes, uomebat, flammis*) suggérant à la fois le travail et la fusion du bronze et le feu craché par le monstre. Cette Chimère modelée par l'artiste s'avère plus inoffensive que l'animal original et surtout plus resplendissante : le poète met en lumière le moment précis du passage de la créature vivante à l'objet figé mais lui-même métamorphosé par le pouvoir de l'art en quelque chose d'e plus somptueux (*fulgidi*²² *nitens*). L'originalité du poète, par comparaison, par exemple avec le poème 98 R *De Chimaera* attribué à Florus²³ qui insiste surtout, comme le mentionne la tradition depuis Homère Lucrèce, 5, 904 et ss, sur la capacité du monstre à lancer des flammes, tient à ce qui constitue la pointe de notre épigramme : le monstre est devenu un splendide objet poétique ou du moins le sujet de la sculpture est devenu poétique, du fait même de sa nature mythique, autrement dit à l'univers antique auquel appartient la Chimère, il est encore possible de puiser une forme poétique nouvelle et féconde (cette idée parcourt d'ailleurs le corpus luxorien, s'incarnant dans l'épigramme 356 R sur la statue de Vénus entourée de violettes qu'a finement analysée D. Vallat²⁴). L'éclat retrouvé de la Chimère constitue également un indice métapoétique, il est le résultat du travail du poète qui cherche à faire du nouveau avec de l'ancien mais aussi, par des procédés de symbiose et de fusion, à polir le matériau initial pour le transcender et d'une certaine manière lui donner vie, une dernière fois ?

Il est indéniable que, tandis que l'œuvre de Luxorius ne se ressent pas apparemment des bouleversements politiques et sociaux qui agitent cette période, la volonté de faire vivre la culture dont le poète perçoit l'héritage, traverse, comme une ligne de force, l'ensemble des épigrammes. Dans cette optique, il nous faut nous intéresser à l'épigramme 371 R , de tonalité très différente, en distiques élégiaques évoquant une saynète agreste représentée sur un plat, dans laquelle une paysanne enlève une épine plantée dans le pied d'un satyre qui se tord de douleur sous le regard moqueur de Cupidon.

Le sujet, d'inspiration hellénistique, a une présence forte dans l'iconographie, à l'image de la statue visible au Louvre de Pan retirant l'épine du pied d'un satyre, datée du 1-2 siècle de notre ère. Il existe de nombreuses variantes d'époque romaine de ce groupe probablement inspiré d'une œuvre grecque du milieu du Ier siècle avant J.-C., écho sur le mode grotesque du

²² *fulgidi* est une correction nécessaire du point de vue métrique de la leçon A.

²³ *Ore leo tergoque caper postremaque serpens / bellua tergemino mittit ab ore faces*. Pour une analyse du poème, voir KAY, 2006, p. 88-89.

²⁴ 2013, p. 83-104.

célèbre *Tireur d'épine* difforme et grossier²⁵. Toutefois, rien n'indique non plus que Luxorius ait eu cette œuvre sous les yeux

De rustica in disco facta, quae spinam tollit de planta Satyri

Cauta nimis spinam satyri pede rustica tollit

luminibus certis vulneris alat notans

Illum pandori dolatur uoce Cupido

Inridens, pariter, triste uirum gemere.

Nil falsum credas artem lusisse figuris.

Viua minus speciem reddere membre solent.

Une paysanne enlève avec beaucoup de soin une épine du pied d'un satyre, en observant attentivement la profonde blessure. Cupidon le console en jouant de sa pandore, se moquant évidemment de ce que, lui, un homme pleure tristement. L'art n'a rien représenté d faux dans ces personnages, il faut le croire. Les membres vivants sont souvent moins beaux que ceux-là.

Le poème qui pose de nombreux problèmes d'établissement du texte est construit en trois temps : d'abord une description croquée sur le vif de la scène posant le cadre du décor, que détaille Luxorius en introduisant dans un second temps Cupidon et le 3^{ème} distique évoque le thème de la *mimésis* dans l'art affirmant que la représentation est plus belle que la réalité. Si l'épigramme est orientée vers la pointe paradoxale, cette dernière est préparée par le v.4 en tous points problématique et qui souligne la moquerie de Cupidon.

inridens pariete teste gemere uirum

Cette leçon donnée par le Salmasianus est difficilement défendable aussi bien du point de vue du sens que du point de vue métrique. V. Tandoi en fournit une lecture intéressante et propose *inridens pariter triste gemere* du fait que l'expression *triste gemere* se retrouve chez Claudien, *In Ruf.* II, 472 au moment de la description de la tour du Phlégéon. ou chez Venance Fortunat, *Carm.* 4,3,14. *Triste* serait ici employé adverbialement et *pariter* synonymique de *simul*, équivalence, par ailleurs bien attestée en poésie. Cette hypothèse évacue le *pariete* qui laisserait entendre que notre poète s'est directement inspiré d'une œuvre d'art comme a pu le prétendre Ausone dans le *Cupido cruciatus*. Il y a là une forme d'impossibilité entre le *discus* et le *paries* : la saynette est reproduite soit sur un plat soit sur un panneau soit alors dans un jeu plus habile (ou plus facétieux) de mise en abyme sur un plat sur un panneau.

L'intention est claire : il s'agit de se moquer de la souffrance du satyre, souffrance jugée bien excessive par Cupidon. De ce fait, nous pouvons suivre l'hypothèse qu'émet F. Razetti et qui oriente le texte plus encore dans le sens de la dérision :

inridens par est triste gemere uirum.

²⁵ La figurine de bronze du Musée du Louvre est l'adaptation grotesque du bronze du Tireur d'épine, jeune homme concentré sur l'épine plantée dans son pied. La difformité du personnage relève de la veine pittoresque des productions créées à Alexandrie durant l'époque hellénistique puis abondamment imitées à l'époque romaine. L'œuvre témoigne du succès dont jouissent alors les figures pathologiques, dotées sans doute de vertus protectrices, et les scènes de genre, où le réalisme côtoie volontiers la caricature.

Par est est ici entendu au sens de "naturellement" : Cupidon se moque ouvertement du satyre qui, quoique d'une virilité insolente, n'attire aucunement l'attention de la *rustica*. Cette *rustica* peut prendre différents sens : ce terme désigne certes une paysanne mais en contexte élégiaque, par exemple, il peut signifier, on le voit chez Ovide par exemple, une femme insensible à l'amour. De manière parodique Luxorius met ainsi en lumière cette indifférence par focalisation croissante sur l'attitude du personnage, très concentrée sur la tâche qu'elle a à accomplir *cauta nimis*. L'objet de cette attention est la profondeur de la blessure *vulneris alta* qui fait écho de manière à la fois ampoulée et antiphastique à l'expression épique *altum uulnus*. On la trouve au livre X de l'*Énéide* (857) lorsque Mazence profondément blessé ne s'autorise pas à quitter le combat contre Laurus et au livre I de l'*Achilléide* quand Mars s'apprête à boire dans le sang dans les blessures. Mais, si l'on replace le poème dans un ensemble thématique de roses, d'épines, de Vénus et de Cupidon, il est alors possible de proposer une autre lecture : l'épigramme serait une reprise sinon parodique du moins humoristique d'une épigramme peu connue de Dracontius composée de sept distiques élégiaques, le *De origine rosarum*²⁶ dans laquelle Vénus se blesse au pied sur une épine de rose. Dracontius évoque alors une *tenero uulnere* alors même qu'il insiste sur le fait qu'elle saigne abondamment, par l'extension à la totalité du poème de la couleur du sang. Cet apparent paradoxe conduit à penser qu'au-delà de l'explication étiologique sur l'origine des roses, le poème prend une dimension érotique puisque *spina* peut désigner le sexe masculin *blandus*, les caresses, *tener* la jeune épouse. Annick Stoehr-Monjou²⁷ explique par ailleurs le problème que soulève le choix de Corio de *tenero uulnere*. Alfonsi puis Zurli corrigent en *teneras*, pour l'accorder à *plantas* désignant les pieds de Vénus, correction qui annule l'effet d'oxymoron et lisse l'ambiguïté fondamentale de Vénus qui préside aux rituels de défloration et dont la blessure par *spina* signifie l'union charnelle. À son tour, Luxorius procède à une réappropriation plus « réaliste » (à Vénus se trouve substitué un satyre) avec effet burlesque, d'où l'intention érotique est bannie puisque la *rustica* ne cherche qu'à retirer la fameuse *spina*, sous l'œil amusé de Cupidon²⁸.

L'épigramme s'achève sur une topique qui prône que l'art produit quelque chose de supérieur à la réalité²⁹. L'originalité du poème ne provient donc pas du sujet de la composition ni des

²⁶ L'humaniste B. Corio, dans son *Historia di Milano* (1503) transmet cette épigramme avec l'autre épigramme connue de Dracontius le *De Mensibus*, ce qui explique qu'elles aient été éditées dans le corpus des œuvres profanes du poète et soient présentes dans l'*Anthologie 874b R*. Pour une étude de détail voir STOEHR-MONJOU, 2013.

²⁷ 2014.

²⁸ Traditionnellement c'est Cupidon qui est blessé par les épines de rose. Voir Ausone, *Cupido cruciatus* où Vénus punit son fils en le fouettant d'un bouquet de roses et fait jaillir son sang, *AL 86* montrant Amour blessé dans le jardin de Vénus ; mais à l'époque tardive la légende la plus répandue est celle de Vénus qui se blesse et donne ainsi, par le sang versé, naissance à la rose. Voir STOEHR-MONJOU, 2014.

²⁹ voir Claudien *épigr 42*

éléments mis en scène individuellement, ni de sa structure qui manifeste la capacité de notre poète à respecter le schéma épigrammatique de ses prédécesseurs. Ce qui change assurément, c'est le regard que porte le poète : d'un motif classique, de l'utilisation d'un mètre traditionnel dans l'épigramme pour raconter une histoire discrètement érotique dont la pointe s'élargit en une considération sur l'art, le poète a su proposer une lecture plus "humanisée" où Cupidon et le satyre ont perdu leur caractère mythologique pour une présentation plus "réaliste", plus banalement égrillarde.

Cette veine réaliste se fait jour avec une intention satirique et obscénité plus marquées dans deux épigrammes, la 319 R, dans la veine de Martial, décrivant le sarcophage sur lequel Balbus a fait représenter ses *turpia* et l'épigramme 374 R qui reproduit une peinture sur laquelle le sévère Diogène est occupé à batifoler avec la prostituée Laïs, tandis qu'une 3ème personne Cupidon, si l'on en croit le titre, urine sur les écrits du grand philosophe. Sur cette dernière nous nous arrêterons :

De Diogene picto ubi lasciuneti menetris barbam euellit et Cupido mingit in codice eius.

*Diogenem meretrix derisum Laida monstrat
barbatamque comam frangit amica Venus.
Nec uirtus animi nec castae semita uitae
nec philosophum reuocat turpiter esse uirum
Hoc agit infelix, alios quo saepe notauit;
quodque nimis miserum est : mingitur artis opus.*

La prostituée Laïs le tourne en ridicule et elle, la compagne de Vénus, lui attrape la barbe fournie. Ni sa force d'âme, ni sa règle de vie chaste n'empêchent le philosophe de se comporter honteusement comme un homme. Le malheureux agit exactement comme ceux qu'il a souvent vitupérés. Et, plus misérable encore, son œuvre est trempé d'urine.

Rire d'un philosophe pris en flagrant délit de contradiction entre ses actes et ce qu'il prêche est une thématique courante de l'épigramme (Martial, Claudien, Ausone). Mais traditionnellement les épigrammatistes moquent le personnage "in situ", ici Luxorius, comme Ausone avec la série d'épigrammes consacrées au rhéteur Rufus (45-52 Green) choisit de rendre compte d'une scène qu'il présente comme une peinture sur un plat, d'une œuvre d'art, une autre manière de réinvestir le topos et utilisant un motif traditionnel ekphrastique pour en amplifier la portée ironique, notamment par le jeu sur la notion même d'œuvre, *l'artis opus* inondé d'urine n'a certainement rien à voir du point de vue de sa valeur ni avec l'œuvre peinte ni évidemment avec l'œuvre que compose Luxorius. Par ailleurs, le choix du distique élégiaque contribue à cette amplification, comme c'est le cas dans le poème 54 et 56 d'Ausone consacré au philosophe cynique ainsi que la présence de Cupidon. Celle -ci n'est explicitement mentionnée que dans le titre mais il est nécessaire qu'il y ait intervention d'une troisième personne puisque Diogène et Laïs occupés à leurs ébats amoureux ne peuvent être sujets de *mingitur*. Une fois de plus, Cupidon ou du moins les aiguillons de l'amour viennent

perturber l'ordre des choses, il console le satyre qui ne parvenait pas à intéresser la *rustica*, il fait succomber le philosophe aux charmes d'une prostituée qui se moque de lui. L'humour de la scène provient certes de la mésaventure du philosophe qui se laisse détourner de ses tâches de l'esprit pour celles du corps mais s'accroît encore l'image des écrits trempés d'urine; C'est ainsi, par métonymie, toute la philosophie qui se trouve réduite à néant par le bon plaisir de l'amour. Peut-être faut-il aller plus loin : si on admet que Diogène désigne les philosophes en général, ce que pourrait signifier Luxorius dans cette saynète amusante c'est que désormais l'héritage classique ne sert plus à grand monde. En revanche, la poésie, elle, reste. À l'appui de cette hypothèse selon laquelle le vent de l'histoire a tout balayé sur son passage, vient l'épigramme 325 R en hexamètres dactyliques, rare *exemplum* « historique » du recueil, qui a pour sujet le portrait de Romulus peint sur les murailles de la ville :

De Romulo picto ubi in muris fratrem occidit

*Disce piū facinus : percusso Romule fratre
sic tibi Roma datur. Huius iam nomine culpā
Nemo te cedis, murorum si decet omen .*

Sache que ce crime fut pieux : Romulus, en tuant ton frère, c'est Rome qui t'est donnée. De ce nom d'assassin plus personne ne t'accuse, puisque bien au contraire le présage des murailles est honorable.

Au-delà des jeux de palindrome, l'épigramme révèle une première surprise : dans ce qui se présente comme un portrait, rien n'est dit de ses traits physiques, de la posture du sujet ou de ses mouvements. Tout se concentre sur ce qui constitue la légende même de la fondation : le fratricide. Le choix du mètre met d'ailleurs bien en lumière la solennité du moment que les césures des deux premiers vers viennent encore renforcer. Que nous dit cette épigramme ? Que ce crime fondateur a permis l'existence de Rome et qu'il doit être considéré comme *piū*. Au cours de l'histoire romaine, ce fratricide initial a été très diversement dans la littérature, certains auteurs à certaines époques le condamnant absolument, d'autres le justifiant³⁰. Il est

³⁰ Dans la tradition ancienne (de Caton notamment), Romulus n'est pas considéré comme coupable ; il ne fait que protéger une ville que les dieux lui ont ordonné de fonder. En outre, dans la plupart des sociétés primitives, le roi ne peut mourir de mort naturelle, il est le plus souvent tué par son successeur. Or Romulus en tant que roi fondateur n'a pas de successeur, c'est son jumeau, son double qui remplit cette fonction. En le tuant, il se conforme à la règle : le règne doit commencer par le meurtre rituel d'un roi mais un roi virtuel. Voir pour plus de détails FARTZOFF, SMADJA, GENY (éds), Paris, 2002. Toutefois à la fin de la République, l'appréciation change et le fratricide est considéré comme une malédiction contenant en germe les luttes civiles sanglantes. Cicéron dans le *De Off.*, III, 10-41, évoque une faute fondamentale (*peccare*) et Horace, *Ep.* VII parle de meurtre impie. À l'époque augustéenne Romulus est lavé du crime de fratricide parce qu'il se veut un nouveau Romulus et que l'image des jumeaux réconciliés ouvre l'âge d'or du Principat (Virg., *En.I.*, 291-293). Tite-live (I, 6, 3), dans le récit de la fondation de Rome explique qu'après l'auspication primordiale Rémus n'est pas victime directement de Romulus mais d'un coup perdu dans une bagarre. Cette version, retouchée par Ovide (*Fastes*, IV, 833-856) ne fait plus de Romulus le meurtrier, mais Céler. Dès cette époque, est attestée une figure de *Remus conditor* qui aura une certaine postérité (Valère-Maxime, 2,29 et Orose, par exemple, *hist.* 2,4,1) et sera notamment récupérée par Maxence dans la partie orientale de l'empire. Avec Augustin le point de vue se modifie encore puisqu'il fait du fratricide le péché originel de Rome (*C.D.*, 3, 6) avec une nuance particulière. Il ne lui importe pas que Romulus ait été le meurtrier direct ou indirect de son frère, sa responsabilité est entière ; disculper Romulus revient à reporter sur Rome la responsabilité de ce crime qu'elle n'a pas puni. Enfin, dans les scholies (*aen.*, 11, 603) qui traitent de la fondation de Rome, Servius évoque le fratricide pour innocenter

difficile d'affirmer que Luxorius connaissait la lecture de Servius sur ce fratricide, même si nous savons que les classiques de la littérature latine étaient lus par les auteurs de l'époque tardive à travers le corpus des commentateurs érudits. Dans ce cas, pourrait s'expliquer l'absence de considération morale du *facinus*. L'épigramme montre néanmoins que le récit de fondation est désormais tellement éloigné dans le temps qu'il est dépouillé de sa charge symbolique ou allégorique, ou du moins qu'elle n'est plus opérante au moment où le poète écrit. Le poète semble s'en amuser tout en réactivant le vieil adage *omen /nomen*. En fin de compte, le récit de fondation qui a longtemps servi un discours dynastique est maintenant sans importance compte tenu du contexte culturel dans lequel le poète évolue. En effet, il ne devait guère être possible pour Luxorius, de naissance élevée, d'inscrire, comme l'avait fait Claudien pour Stilicon par exemple, le pouvoir vandale dans le destin éternel et mythique de Rome. Au mieux pouvait-il trouver un arrangement qui donne l'illusion que rien n'avait changé.

Au terme de ce parcours parmi les épigrammes descriptives de Luxorius, il nous faut rassembler les fils et esquisser une synthèse. Tout d'abord, le topos encomiastique se nourrit des représentations de l'activité architecturale des Princes : celle-ci est un *mirabile factum* au service d'un *memorable factum*. L'intervention humaine apporte un bouleversement que Luxorius présente comme nécessairement positif et durable, à l'image des puits ou des amphithéâtres. Ce procédé est aussi vrai pour l'art dont le pouvoir est si puissant que, ainsi que le décrit la chambre d'audience d'Anclas, la nature, la lumière viennent puiser leur éclat aux marbres qui pavent le sol et les murs. De la même manière, les descriptions montrent comment l'ancien monde, celui de la civilisation et la société romaines soumis à la *mutatio temporum* est capable de s'adapter aux réalités nouvelles de l'époque dans laquelle vit le poète. Pour le dire, Luxorius recourt à l'antique tradition de l'épigramme ekphrastique. En s'inscrivant dans cette tradition, le poète insuffle aux objets décrits sinon une nouvelle vie du moins une nouvelle dimension poétique qui, si elle n'est pas dépourvue d'humour ne me semble pas dénoncer plus ou moins malicieusement le caractère devenu purement rhétorique de la culture profane. De la même manière que dans les récits ovidiens, la métamorphose était un moyen, entre autres, de sublimer la mort et d'accéder à l'éternité, la transformation de Cupidon, la métamorphose de Vénus ou de Neptune sous la plume de notre poète, sont à l'image de l'épigramme tardive, un champ immense d'expérimentation auquel l'héritage intertextuel confère toute sa richesse.

BIBLIOGRAPHIE

Romulus qui a agi au nom de valeurs supérieures. Bien plus tard, à l'époque contemporaine, MICHELET, 1972, p. 393, considère qu'il n'y a pas d'homicide réel et que le couple Rémus /Romulus métaphorise la dualité primitive de la cité, à savoir plébéien et patricien.

COURTOIS C. 1955, *Les Vandales et l'Afrique*, Paris, Arts et Métiers graphiques.

FARTZOFF M., SMADJA E., GENY E., 2002 *Pouvoir des hommes, signe des dieux dans la Rome antique*, Paris, Puf.

GARAMBOIS F. 2014, « Du Nil à Apone : du jaillissement poétique dans quelques longues épigrammes de Claudien », *Polyphonia Romana*, I, 155, Olms, 2014, p. 53
- 2011 « Jeux d'amour, jeux de mots dans quelques poèmes nuptiaux: Claudien, Ausone, Luxorius », *Revue des études latines* Bd. 89 p. 174-199.

GIOANNI S. et GREVIN B. 2008., *L'Antiquité tardive dans les collections médiévales. Textes et représentations, VI^e-XIV^e siècle*, Rome, École française de Rome (« CEFR » 405).

GIOVINI M. 2003, « *Velut iocosa si theatra peruoles* : dichiarazioni programmatiche in Lussorio, 282-285ShB », *Maia*, 55, , p. 325-359.

GROGIEZ S. 2002, *Afrique du nord antique et médiévale, mémoire, identité, imaginaire, Introduction* PUR, Rouen , p.5-9.

HERBERT [de la portbarré-viard](#) G 2010, « [Venance Fortunat et l'esthétique de l'ekphrasis dans les Carmina : l'exemple des villas de Léonce de Bordeaux](#) » *REL*, 88, , pp. 218-237.

HUEN Y. 2007, *Roman Barbarians : The royal Court and Culture in the Early Medieval West*, Pallgrave Macmillan, New York, , p.81-83.

KAY N.M. 2006, *Epigrams from the Anthologia Latina*, Duckworth, p. 88-89.

LEPELLEY C. 2005, « Deux ruptures dans l'histoire de l'Afrique romaine : les Flaviens et les Vandales » *Pallas*, 68, *L'Afrique romaine: Ier siècle avant J.-C. début Ve siècle après J.-C.*—Actes du Colloque de la SOPHAU, Poitiers, 1 - 3 avril 2005, pp. 49-62

MICHELET J, *Histoire romaine*, I, Paris, 1972.

PANOFSKY E., 1968, *Idea*, Paris, Galimard.

PICHOT A. 2011, « Théâtres et amphithéâtres et thermes : un outil de romanisation en Maurétanie », *Études de Lettres*, 1-2 , p. 171-192.

ROMANO D, 1968, « *Ritratto di Lussorio* », *Atti dell Act. S.L.A di Palermo*, 29, p. 157-186.

ROSENBLUM M. 1961, *Luxorius a Latin poet among the Vandals*, N.Y., Columbia University Press.

STOEHR-MONJOU A. 2013; « La fabrique de l'épigramme en Afrique vandale: l'exemplum, arme esthétique et éthique au service d'une réflexion sur le langage chez Luxorius » in *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive* , Paris, De Boccard.

TOMMASI-MORESCHINI O. 2009, « [L'Africa tra Bizantini e Arabi. La prospettiva storico-letteraria](#) », in [Del Nilo al Ebro. Estudios sobre la fuentes de la conquista islámica](#), L.A. garcía moreno, M.J. viguera molins (éds), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares., Servicio de Publicaciones.

TRONCHET G. 1998, « Martial ou l'art des figures imposées », *Vita latina*, 149, 1, p. 56-74.

VALLAT D. , 2013, « Entre érotisme, symbolisme et poétique des ruines : les ekphrasis de Vénus dans l'AL (20,34, 356 R) », in *Le lierre et la statue*, p. 83-104.

VÖSSING K. 2014, « Les Vandales en Afrique du Nord, fossoyeurs ou héritiers de la *romanitas*? », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 113 | URL : <http://annuaire-cdf.revues.org/2807>

WOLFF E 2015, « Martial dans l'Antiquité tardive (IVe-VIe siècles) » in: Lucio Cristante e Tommaso Mazzoli (a cura di), *Il calamo della memoria VI. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 81-100.

ZURLI L. 1993, « Egesi critica del testo „qualche esempio da Lux. 371 R “, *BstudLat*, 24, 1994, p. 129-139.