HAL
open science

Mira textilis arte : le motif du tissu brodé dans quelques poèmes de l'Antiquité tardive

Florence Garambois-Vasquez

To cite this version:

Florence Garambois-Vasquez. Mira textilis arte : le motif du tissu brodé dans quelques poèmes de l'Antiquité tardive. Vita Latina, A paraître. hal-03539927

HAL Id: hal-03539927

https://hal.science/hal-03539927

Submitted on 22 Jan 2022

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.

« *Mira textilis arte* : le motif du tissu brodé dans quelques poèmes de l'Antiquité tardive »

Florence GARAMBOIS
Université de Lyon
HiSoMA (UMR 5189)

Les descriptions de pièces de tissu brodé abondent dans la littérature ancienne : pour ce qui est de la littérature latine, on pense évidemment à la célèbre couverture d'épousée décrite par Catulle dans le *carmen* 64[1]. L'intérêt du motif réside en général dans le fait qu'il se trouve au croisement de l'image ou du tableau et de l'art poétique, entendu en son sens le plus large[2]. Le motif a également permis la production de nombreuses *ekphraseis*, notamment dans la latinité tardive dont elles constituent un des traits esthétiques majeurs[3]. L'abondance des descriptions de lieux, monuments, animaux, végétaux de cette époque, témoigne de ce que l'*ekphrasis* fonctionne en elle-même comme une œuvre d'art qui tient sa valeur du regard en mouvement qu'on lui porte, de son lien avec l'*enargeia*[4] ; elle indique également que la littérature tardive rencontre de bien des manières l'art figuré, notamment dans la tension entre le goût pour la monumentalisation et la grandeur d'un côté et l'intérêt pour la miniature et l'orfèvrerie du détail, de l'autre. Par ailleurs, cette osmose entre *textus* et *imago* connaît son plein aboutissement dans les *carmina figurata* de l'Antiquité tardive et du Moyen-Âge, ces derniers constituant des cas-limites où se joue une certaine transcendance du signe qui a pour but le sublime qu'il soit esthétique ou religieux. Dans les poèmes qui nous occupent, nous nous interrogerons, sans nécessairement respecter la chronologie de composition des œuvres, sur la fonction de ce motif dans la stratégie du texte et sa situation de communication.

1. Le corpus

Nous avons choisi de nous intéresser aux poèmes de trois auteurs : Ausone, Claudien et Corippe, dont les poétiques respectives sont représentatives, y compris dans leur diachronie, de la latinité tardive[5]. Nous ne comprendrons pas dans notre étude les poèmes de Venance Fortunat alors même que le poète exploite abondamment l'image du texte-toile, notamment dans sa lettre

---

[1] La métaphore du textile héritée du monde grec s'impose dans le monde romain dès Cicéron. Voir pour un panorama SCHEID 1994, PAPADOPOULOU, 1994.

[2] Il illustre en cela la célèbre formule d'Horace *Ut pictura poesis* par la légitimation de la recherche d'une forme d'osmose entre arts figurés et écriture, rendue possible par l'abolition de la frontière sémiologique qui les oppose parfois. L'*Ars poetica* et d'une manière générale l'œuvre d'Horace est en proie à une profonde désaffection au moment où l'Antiquité touche à sa fin. Au VIe siècle disparaissent en effet, presque soudainement, tous signes de lecture du corpus horatien (voir GOLDEN, 1995 : 85) et il faut attendre plus de deux siècles pour que l'auteur soit à nouveau fréquenté. À partir du IXe siècle, Horace, réintroduit en France par des moines irlandais, s'impose à nouveau comme l'un des grands modèles de la culture latine antique, comme en témoigne le nombre de manuscrits d'époque carolingienne dans lesquels l'œuvre tout entière et particulièrement l'*Ars poetica* figurent. Voir pour un panorama complet MUNK OLSEN, 1985 :169-181 et GLINATSIS, 2012 : 123-146.

[3] Après les travaux de Jacques Fontaine, voir les travaux de ELSNER, 1995 et plus récemment WEBB 2009.

[4] Voir ROBERTS, 1989.

[5] Les trois poètes viennent en effet d'horizons différents, Ausone est un notable aquitain à la renommée immense, Claudien un grec venu d'Alexandrie, Corippe un *grammaticus* africain que l'on trouve à la cour de Carthage puis de Constantinople où il récite le panégyrique de Justin II. Pour la biographie d'Ausone, voir l'édition de COMBEAUD, 2011, pour celle de Claudien, l'édition de CHARLET 2000, et pour Corippe, CHARLET 1994. Corippe est considéré comme le dernier poète latin, faisant le pont entre le monde de la latinité et celui du Moyen-Âge. Voir sur ce point GOLDLUST 2015.

à l'évêque d'Autun pour le rachat d'un prisonnier (*Carm.* V, 6*)*, et qu'il enrichit la métaphore textile de l'écrit en qualifiant son art d'arachnéen, jouant sur les deux sens de *carminare* (carder et faire des vers). La métaphore est filée dans l'ensemble de cette lettre : ses vers sont des fils (*fila*), son poème une toile *(tela*[6]) et le voilà devenu tisserand exposant à son destinataire les difficultés et les contraintes de son art. Si la réflexion métapoétique est menée ici à un degré très avancé, il n'en reste pas moins qu'elle ne s'incarne pas dans le motif qui nous occupe, ni dans la manière dont le motif est traité. En effet, les poèmes que nous avons choisis exploitent le motif du tissu brodé comme objet représenté et brodé par une femme : Ausone met en scène Sabina son épouse trop tôt disparue, Claudien, Sérène, nièce de Théodose Ier et épouse de Stilicon dont le poète est le chantre, Corippe, Sophie, épouse de l'empereur Justin II qui offre à la dépouille de Justinien un *sudarium* brodé de la geste impériale et de ses victoires[7].

1.1. Tisser la toile : une relecture du mythe d'Arachné ?

L'image de la femme tisseuse, dont le substrat mythique a pris corps avec la figure originelle des Parques, puis d'Arachné, est une image féconde tant sur le plan artistique que littéraire ; toutefois les tisseuses de notre corpus ne peuvent être associées à la figure d'Arachné, figure à la très riche postérité[8], dans l'Antiquité tardive et le Moyen-Âge, parce qu'elles ne subissent pas, comme dans le mythe ovidien, la brutalité du pouvoir qui détruit les ambitions de l'artiste. Pourtant, la figure d'Arachné se trouve chez Claudien, dans le *De Raptu Proserpinae,* au moment du célèbre épisode de la tapisserie de Proserpine, destinée à Cérès. Le dessin du *peplos* inachevé célèbre l'ordre du monde, gouverné par les dieux dont le triomphe est inscrit partout. Mais, emmenée par les déesses vers son futur époux, Proserpine n'achève pas sa broderie. L'ouvrage gît au sol, lorsque Cérès le trouve : l'ordre du monde et son harmonie si méticuleusement décrits par le poète sont ainsi abandonnés. En suivant les déesses, Proserpine a jeté à terre le monde ancien qui devient, nous dit le poète, la proie des araignées, sous la toile desquelles il disparaît *(perit*). Si on a pu lire[9] cet épisode comme la réfutation et l'effondrement des valeurs portées par Minerve et dont les dieux sont garants, Claudien n'a pas, en revanche, souhaité maintenir cet état de révolte contre le pouvoir des dieux, puisque Proserpine sera sacrifiée et que ce sacrifice contribuera à préserver l'ordre initial. De même, l'*Araneola* de Sidoine[10], dont le nom même est programmatique, hérite de ce potentiel de rébellion contre l'autorité divine qui caractérisait l'héroïne ovidienne, et se présente comme une figure certes plus ironique mais aussi beaucoup plus adoucie, bien qu'elle refuse dans un premier temps l'aide de Minerve[11].

---

[6] *Littera uero quae tinguitur in discendenti uersiculo et tenetur in uno et currit in altero et, ut ita dicatur, et stat pro stamine et pro trama currit in tramite, ut esse potest in pagina licia.* (« Quant à la lettre peinte qui est dans le sens vertical, elle s'accroche à un vers et court dans un autre et, pour ainsi dire, elle est fixe en tant que chaîne et, en tant que trame (*pro trama*), elle court dans le tissu (*in tramite*) ») et *Igitur huius telae cum licia numero collegissem, ut texere coeperam, et se et me fila rumpebant[...] Nam huius opusculi quae sit hinc conicitur difficultas: ubi cum uolueris, si addis, crescit linea;subtrahis, perit gratia; mutas, non consonant capita; figis nec fugis litteram* (« Donc, comme j'avais rassemblé selon le nombre fixé les lices de cette toile, je me mis à tisser et, aussitôt, les fils se rompaient et me rompaient la tête[...] On devine en effet quelle est la difficulté de ce travail: si l'on y ajoute où bon vous semble, la ligne est trop long; on l'enlève, l'élégance disparaît; on change, les tranches en acrostiches ne vont plus »)). Traduction M. Reydellet, Paris, Belles-Lettres, 1998.

[7] Pour l'analyse de cette cérémonie particulière de funérailles, voir PUECH, 2018 : 75-96.

[8] BALLESTRA-PUECH, 2006 et BOYAN, 2011.

[9] ROSATI, 2014.

[10] *Épithalame de Polemius et d'Araneola, carm. 14-15*, édition de G. Ravenna, Bologne, Patron, 1990.

[11] Voir infra les analyses de ROSATI 2014.

Les tisseuses de nos textes ne présentent pas ce profil ; au contraire, leur geste ne peut être lu comme une forme de vengeance vis-à-vis de la toute-puissance des dieux ou de Dieu, il signale avant tout, par la médiation du tissu, la transmission symbolique du pouvoir.

2. Claudien-Corippe : broder pour représenter le pouvoir légitime

2.1 Claudien

Dans le recueil des *Carmina Minora*, Claudien consacre un cycle de 4 épigrammes (46, 47, 48, 4) à la description de cadeaux destinés aux empereurs d'Orient et d'Occident. Il s'agit de sangles, de harnais, de manteaux brodés par Sérène. 3 épigrammes ont pour destinataire Honorius et une seule Arcadius. Elles se constituent en une sorte de diptyque, les poèmes 46 et 47 sont écrits en hexamètres dactyliques, les 48 et 4, qui font miroir, en distiques élégiaques. Le centre de symétrie de ces poèmes est Sérène.

Non semper clipei metuendum gentibus orbem
dilecto studiosa parens fabricabat Achilli,
Lemnia nec semper supplex ardentis adibat
antra dei nato galeam factura comantem,
sed placidos etiam cinctus et mitia pacis
ornamenta dabat, bello quibus ille peracto
conspicuus reges inter fulgeret Achivos.
ipsa manu chlamydes ostro texebat et auro,
frenaque, quae volucrem Xanthum Baliumque decerent,
aequore quaesitis onerabat sedula gemmis.
At tibi diuersis, princeps altissime, certant
obsequiis soceri. Stilicho Mauortia confert
munera, barbaricas strages Rhenique triumphos.
reginae contenta modum seruare Serena
in tua sollicitas urget uelamina telas.

Ce n'est pas toujours que la mère d'Achille s'appliquait à faire fabriquer pour son fils un bouclier destiné à terroriser les nations, elle n'allait pas sans cesse supplier le dieu ardent dans son antre de Lemnos pour qu'il forge pour son fils un casque chevelu. Elle lui donnait aussi des parures apaisées et des ornements propres aux douceurs de la paix, grâce auxquels, une fois la guerre finie, remarquable, il brillait parmi les rois des Grecs. De sa propre main, elle tissait des chlamydes de pourpre et d'or, avec zèle, elle sertissait de pierreries recueillies au fond des mers des freins dignes de Xanthus et de Balius, ses rapides coursiers. Et toi, le plus grand des princes, tes beaux-parents rivalisent pour t'offrir les hommages les plus divers. Stilicon t'offre les exploits de Mars, les défaites des Barbares, les triomphes du Rhin. Sérène, se contentant d'être reine pour te servir, travaille sans relâche à tisser des étoffes pour te parer, (ép. 46)[12].

O felix sonipes, tanti cui frena mereri
numinis et sacris licuit seruire lupatis,
seu tua per campos uento iuba lusit Hiberos,
seu te Cappadocum gelida sub ualle natantem
Argaeae lauere niues, seu laeta solebas
Thessaliae rapido perstringere pascua cursu:
accipe regales cultus et crine superbus
erecto uirides spumis perfunde smaragdos.

[12] Les traductions de Claudien sont personnelles.

luxurient tumido gemmata monilia collo,
nobilis auratos iam purpura uestiat armos,
et medium te zona liget uariata colorum
floribus et castae manibus sudata Serenae,
Persarum gentile decus. sic quippe laborat
maternis studiis nec dedignatur equestres
moliri phaleras genero latura decorem.

Heureux coursier, toi qui as mérité d'être guidé par une main divine, et d'obéir au frein sacré : soit que, dans les plaines, le vent d'Ibérie ait joué dans ta crinière; soit que, dans les vallons glacés de Cappadoce, tu te sois baigné dans les neiges du mont Argée ; soit que, dans ta course rapide, tu aies foulé les verdoyants pâturages de la Thessalie; reçois ce royal présent, et redressant ta superbe crinière, répands sur les vertes émeraudes de ton mors ton écume. Que ton cou se gonfle, orgueilleux, sous le collier de perles ; que la noble pourpre recouvre tes épaules couvertes d'or ; que tes flancs soient entourés d'une ceinture émaillée de fleurs, ornement digne des rois de Perse, et qui a fatigué les doigts de la chaste Sérène. Car telle est sa sollicitude maternelle, qu'elle ne dédaigne pas de travailler aux harnais qui doivent accroître l'éclat de son gendre, (ép. 47)

Accipe parua tuae, princeps uenerande, sororis
munera, quae manibus texuit ipsa suis,
dumque auro phalerae, gemmis dum frena renident,
hac uterum zona cinge frementis equi,
siue illum Armeniis aluerunt gramina campis
turbidus Argaea seu niue lavit Halys,
sanguineo uirides morsu uexare smaragdos
et Tyrio dignum terga rubere toro.
o quantum formae sibi conscius erigit armos
spargit et excussis colla superba iubis!
augescit breuitas doni pietate Serenae,
quae uolucres etiam fratribus ornat equos.

« Reçois, prince auguste, reçois les légers présents que ta sœur a brodés de sa propre main. Déjà les harnais de ton coursier brillent de plaques d'or, et son frein étincelle de pierreries, entoure ses flancs frémissants de cette sangle. Soit qu'il ait été nourri dans les pâturages de l'Arménie, ou qu'il se soit baigné dans les flots de l'Halys, grossi des neiges de l'Argée ; il est digne de rougir d'une écume sanglante les vertes émeraudes de son mors, et de rougir ses flancs de la pourpre de Tyr. Oh ! Comme il est conscient de sa beauté, quand il se redresse son poitrail, et qu'il inonde son cou superbe des flots de son ondoyante crinière ! La modestie du présent se trouve augmentée par la tendresse de Sérène ; une parure identique orne les coursiers ailés de ses frères », (ép. 48).

Stamine resplendens et mira textilis arte
balteus alipedis regia terga liget
quem decus Eoo fratri pignusque propinqui
Sanguinis Hesperio misit ab orbe soror.
Hoc latus adstringi uelox optaret Arion
hoc proprium uellet cingere Castor equum.

Que de sa trame brillante cette sangle travaillée avec un art merveilleux presse les flancs de ton royal coursier aux pieds ailés. C'est une parure, gage de tendre parenté qu'une sœur envoie des bords de l'Hespérie à son frère d'Orient. Le rapide Orion voudrait en ceindre ses flancs, Castor lui-même voudrait en parer son cheval, (ép. 4, app).

Le motif du tissu brodé croise dans les épigrammes celui du cheval impérial, particulièrement vivace au IVe siècle à la fois dans sa dimension épique et symbolique[13]. Traditionnellement vanté pour ses qualités physiques et sa résistance à la guerre, le cheval est, dans sa représentation, souvent anthropisé, dans la mesure où il apparaît comme le compagnon de l'empereur. La noblesse et la beauté du cheval sont alors à l'image du cavalier impérial qui le monte.

Notons d'abord que, dans l'épigramme, les destinataires de ces précieux cadeaux ne sont pas explicitement nommés : à la faveur d'une apostrophe, ils sont désignés par leur titre (*princeps uenerande / princeps altissime*) et surtout par le lien de parenté qui les unit à Sérène. Claudien insiste sur ce point, créant en cela les conditions d'une lecture politique de l'*ekphrasis* du cadeau. Sérène est la soeur (*soror)* d'Honorius et d'Arcadius, ce qui est conforme à la réalité, puisqu'elle est la fille adoptive de Théodose. Elle est aussi présentée comme la belle-mère d'Honorius, une belle-mère pleine d'une sollicitude toute maternelle à qui revient la tâche de tisser les étoffes quand son époux sert l'empereur (*At tibi diuersis certant / Obsequiis soceri*)[14]. La mention de Stilicon et de Sérène comme *soceri* invite à penser que le destinataire (outre Sérène) de l'épigramme 4 est Honorius. Or, la manière dont Claudien met en scène les liens qui unissent les différents personnages de l'épigramme est problématique. La légitimité est, en effet, incarnée dans sa dimension dynastique par Honorius et Arcadius et dans sa dimension politique par Rufin puis Eutrope, tous deux ministres d'Arcadius. Stilicon n'est pas ministre d'Honorius, il en est le régent (peut-être autoproclamé d'ailleurs), un régent qui assume toutefois le pouvoir effectif de la partie occidentale de l'Empire. Toute la stratégie de Claudien[15], à l'œuvre dans les grands poèmes politiques comme dans les *minora* consistera à rendre légitime la gouvernance de Stilicon en renforçant ses liens avec la famille impériale, à justifier ses actions, alors même qu'il fut largement contesté dans l'Empire au point d'être déclaré *hostis publicus*[16], en mettant en scène la relation particulière qui unit le jeune empereur à son régent[17] : à l'un, la fonction honorifique, à l'autre, la gestion concrète, *Mauortia munera, barbaricas strages, Rhenique triumphos* (ép.46). Il paraît, dès lors, difficile d'envisager que le destinataire de l'épigramme soit Arcadius ; en aucun cas, Arcadius, en âge de régner, ne pouvait être sous la tutelle de Stilicon.

La dimension politique de l'épigramme 48 s'affirme également par l'introduction d'une thématique chère à Claudien la *concordia imperii*, qui prend tout son sens dans le contexte géopolitique particulièrement complexe de cette époque, marquée par les guerres intestines et les usurpations. À de nombreuses reprises[18], Claudien a affirmé que la loyauté absolue de Stilicon à l'égard de Théodose et de ses fils était la condition *sine qua non* du maintien de l'unité de l'Empire ; le poète a toujours rejeté sur la partie orientale la responsabilité des conflits et a toujours peint Stilicon comme l'artisan de la paix entre les deux *partes*. Ici, dans le cadre d'un genre moins directement encomiastique, le thème réapparaît par le biais des cadeaux de Sérène. En offrant aux deux frères des objets identiques, Claudien fait de Sérène la médiatrice entre

---

[13] L'époque hérite d'une tradition hellénistique et romaine. Voir GUIGOU, 1994 :491-496, MOLIN, 2001 : 291-300

[14] Selon J. L Charlet, éd 2000, les poèmes 48 et 4 ont été composés avant le mariage d'Honorius et de Marie, puisque Sérène y est présentée comme *soror* (voir aussi 6ème cons. 453), les *carmina* 46 et 47 semblent avoir été composés après le mariage impérial. La date de composition retenue est celle de 397-398.

[15] Voir GARAMBOIS 2007.

[16] Eutrope fait déclarer Stilicon *hostis publicus* en 398. Voir CAMERON, 1970 : 93 et CHARLET, 2000 : 23-25

[17] Rappelons que le concept de régence n'existe pas à Rome voir HURLET, 2009.

[18] Voir notamment le panégyrique en l'honneur du 3ème consulat d'Honorius.

l'Occident et l'Orient, celle par qui le rapprochement des deux Empires est rendu possible malgré tous les obstacles. Cette idée est encore renforcée au poème suivant (4 app) dans lequel le distique exprime à la fois la dualité Occident /Orient et le lien indéfectible qui les unit :

> *Quem decus Eoo fratri pignusque propinqui*
> *sanguinis Hesperio misit ab orbe soror*
>
> C'est une parure, gage de tendre parenté qu'une sœur envoie des bords de l'Hespérie à son frère d'Orient.

Ici la distance est mise en lumière par la place dans le vers des éléments géographiques (*orbe Hesperio* signalant une frontière), mais cette distance même se trouve abolie par le verbe *misit* et par la charge affective que véhicule le rappel des liens familiaux (*pignusque propinqui sanguinis).* Par ailleurs, dans le poème 46, Claudien compare Sérène à Thétis la mère d'Achille, occupée à préparer des cadeaux pour son glorieux fils. Le poète explique alors qu'elle n'est pas uniquement la commanditaire de l'illustre bouclier destiné au combat mais qu'elle offre aussi la paix (*Sed placidos etiam cinctus et mitia pacis / ornamenta dabat).* De la même manière, parce que Stilicon a pu assurer les victoires et consolider la paix, Sérène, se conformant à son rôle de reine qui exige grandeur et majesté et à son rôle de belle-mère qui exige humilité et bienveillance, peut offrir une parure brodée à ses deux frères. Dans la circonstance du texte, le don prend toute sa dimension politique et dialectique permettant le passage symbolique de la guerre à la paix, d'un lieu de pouvoir à un autre. Enfin, Claudien souligne l'importance qu'accorde Sérène à maintenir le "fil" entre Occident et Orient, en insistant sur le soin qu'elle met à tisser de ses propres mains : *ipsa manu texebat* (46), *castae manibus sudat Sérenae* (47) *quae manibus texuit ipsa suis* (48).

Dans chacun des poèmes du cycle, la parure du cheval est évoquée dans sa précieuse ornementation : or, pourpre, pierreries, perles, émeraudes, désignés du terme générique *cultus* qui constitue l'un des éléments fondateurs de la poésie de Claudien[19]. S'y ajoutent de nombreuses notations de lumière et d'éclat (*renidere* 48, *resplendens* 4, *fulgebat* 46, *luxurient* 47) qui donnent à cette *ekphrasis* disséminée sur 4 poèmes tout le pouvoir de l'image et de l'*enargeia*. La parure destinée à Arcadius est évoquée en des termes très généraux, pas de notation chromatique, peu d'adjectifs descriptifs[20], Claudien semble vouloir mettre en lumière un autre aspect du cadeau, l'habileté du tissage (*mira textilis arte*) et sa brillance. Pour les cadeaux destinés à Honorius, au contraire, le poète multiplie les termes soulignant la polychromie en jouant sur l'association de l'or (46 *auro*,47 *auratos armos*, 48 *auro phalerae*) à la pourpre (46 *ostro*, 47 *purpura*, 48 *Tyrio rubere toro*), du vert des émeraudes aux multiples reflets des pierreries (46 *smaragdos* , 47 *gemmata monilia, zona variata colorum floribus*).

Dans ces épigrammes centrées sur la figure de Sérène dont le rôle évolue légèrement à l'intérieur même du cycle, se rejoignent des thèmes encomiastiques et politiques mais qui sont traités de manière très différente de ceux des grands poèmes de circonstance. Le motif du tissu brodé et sa description permettent ainsi, à la fois de dire l'éclat du pouvoir, faisant de la parure

---

[19] La richesse des pierreries n'est pas sans évoquer la trabée d'Honorius décrite lors de son accession au IVème consulat, dont la description a pour but de montrer le prestige et la grandeur d'Honorius emblématiques de son pouvoir.

[20] Peut-on penser que Claudien rechigne à célébrer le luxe impérial quand il s'agit de l'Orient ? On constatera que lorsque Claudien décrit le corps du prince et sa trabée, il ne s'agit jamais d'Arcadius.

du cheval de l'empereur le miroir de la parure impériale, signalant l'harmonie profonde entre l'objet et la personne, et de tisser le poème d'un des thèmes chers à Claudien, celui de l'unité de l'Empire, montrant, dans un cadre générique tout autre, les liens possibles entre Occident et Orient.

2.2 Corippe

Deux siècles plus tard, Corippe[21] compose un long panégyrique en hexamètre dactyliques, ou épopée princière[22], composé en 3 parties[23]. La première, écrite peu après la mort de Justinien en novembre 565, est une préface à un panégyrique en l'honneur de son supérieur Anastase pour lui demander une aide financière. La deuxième est constituée par les trois livres de l'éloge proprement dit de Justin II, écrits entre la fin de 566 et la fin de 567[24]. La troisième, rédigée à la fin de 567 ou au début de 568, comporte la préface et le livre IV, qui célèbre l'inauguration du premier consulat de Justin II, le 1er janvier 566. Le panégyrique est marqué par une ambition et une amplification épiques[25], qui visent à légitimer une succession impériale qui n'avait rien d'évident[26]. Le passage qui nous intéresse concerne les funérailles de Justinien, cérémonie qui obéit à un rituel codifié depuis la mort de Constantin[27]. Corippe introduit toutefois un élément de variation en mettant en scène Justin II et son épouse Sophie offrant à la dépouille de Justinien un tissu de pourpre brodé des victoires de la conquête impériale.

L'*ekphrasis* du tissu est insérée dans la trame narrative, ce qui est habituel dans le cadre d'un panégyrique. Elle est amenée par un mouvement du nouveau couple impérial qui s'écarte de la foule des dignitaires, ce qui vient rompre l'aspect fortement hiératique de la cérémonie (I, 274-290). Il n'est pas explicitement mentionné que c'est Sophie qui a procédé au tissage mais, en tout état de cause, elle en assume la charge symbolique :

Exequiis adicit solito plus dona paternis
ireque contractas denso iubet agmine turbas.
Attulit intextam pretioso murice uestem,
Iustinianorum series ubi tota laborum
neto auro insignita fuit gemmisque corusca.
Illic barbaricas flexa ceruice phalanges,
occisos reges subiectasque ordine gentes
pictor acu tenui multa formuerat arte.
Fecerat et fuluum distare coloribus aurum,
omnis ut aspiciens ea corpora uera putaret.

---

[21] Sur le personnage voir infra GOLDLUST, 2015. Voir également pour les commentaires du texte CAMERON, 1976, et STACHE, 1976.

[22] Expression utilisée par l'éditeur du texte S. Antès, Paris, Belles-Lettres, 1981.

[23] L'ouvrage présente la particularité d'être écrit en latin, à une époque où il n'est plus guère utilisé à Constantinople, signe qu'il était destiné à un public de cour et de lettrés.

[24] Dans le livre I sont exposés les événements de la nuit du 14 au 15 novembre 565 (mort de Justinien), dans le livre II et le début du livre III ceux de la journée du 15 (obsèques de Justinien et avènement de Justin II), dans la fin du livre III ceux de la matinée du 21 (réception des ambassadeurs avars).

[25] Assez semblable en cela aux panégyriques de Claudien qu'ils excèdent toutefois par leur dimension (1600 vers).

[26] Justin II était le fils de la sœur de Justinien, Vigilantia. Depuis au moins 552, il était consul honoraire et curopalate. Justinien étant sans descendance, Justin pouvait apparaître comme l'héritier privilégié, mais sans que cela ne soit clairement établi. Justin avait un rival en la personne de son homonyme Justin (*Iustinus*), consul en 540 et maître des milices, qui fut assassiné sur ordre de la faction de l'impératrice Sophie. Voir PLOTON-NICOLLET, 2015 : 271-302. Ce dernier montre que Corippe souligne à l'envi cette parenté : pour désigner Justinien, il emploie trois fois le terme d'*auunculus* (oncle maternel) et trente-trois fois celui de *pater* (père), afin d'accréditer l'idée d'une succession de père en fils.

[27] Voir BOISSAVIT-CAMUS, 2003.

Effigies auro, sanguis depingitur ostro.
Ipsum autem in media uictorem pinxerat aula
effera Vandalici calcantem colla tyranni,
plaudentem Libyam fruges laurumque ferentem.
Addidit antiquam tendentem brachia Romam,
exerto et nudam gestantem pectore mammam,
altricem imperii libertatisque parentem.

[Sophie] ajoute pour les obsèques de son père plus de présents qu'on ne le fait habituellement et fait s'avancer la foule rassemblée en rangs serrés. Elle apporta aussi un tissu brodé, de pourpre précieuse, où se trouvait représentée par des fils d'or toute la série des travaux de Justinien et où étincelaient les joyaux : là des escadrons barbares à la nuque fléchie, des rois tués et des peuples assujettis avaient été d'une fine aiguille façonnés à la suite avec beaucoup d'art par le brodeur. Il avait aussi fait contraster l'or fauve avec les couleurs, de sorte que chacun aurait cru à de véritables corps en les voyant. Les figures sont brodées en or, le sang en pourpre. Quant à [Justinien], il l'avait brodé en vainqueur au milieu de la Cour, foulant aux pieds le cou sauvage du tyran vandale, tandis que la Libye applaudissait et apportait des céréales et du laurier. Il ajouta la Rome d'autrefois qui tendait les bras et qui, la poitrine découverte, présentait son sein nu, en nourricière de l'empire et en mère de la liberté[28].

La description du *sudarium* brodé a pour fonction de renforcer l'hommage aux hauts-faits de l'empereur, notamment le triomphe de 534 sur les Vandales d'Afrique, l'*ekphrasis* à mi-chemin entre épique et épidictique[29], prend ici une coloration très fortement politique en mettant en scène l'empereur foulant aux pieds les vaincus (*Ipsum autem in media uictorem pinxerat aula / effera Vandalici calcantem colla tyranni).* L'image célèbre non seulement la *fortitudo* et la *uirtus* du prince, elle renvoie aussi à la figuration symbolique de la victoire de Rome et de la soumission de l'ennemi, et est également le reflet d'une pratique ancienne, la *calcatio* ou *calcatio colli*. Il s'agit pour le vainqueur de poser le pied sur le chef vaincu, affirmant ainsi sa victoire totale et donnant aux autres prisonniers le signal de la soumission et de la prosternation[30]. La légitimité de Justinien est ici renforcée par les applaudissements de l'Afrique et la présence de Rome antique représentée en Terre nourricière de l'Âge d'or tant célébré par Auguste. Dans la description de la province africaine, Corippe s'inscrit dans une tradition littéraire bien établie qui fait de l'Afrique le grenier à blé du monde, dès la plus lointaine conquête romaine. Toutefois, il n'apporte aucun élément de spécificité africaine[31], au contraire il recourt à la symbolique traditionnelle des céréales et du laurier pour signifier l'abondance. Pourtant, placer dans l'*ekphrasis*, sur deux vers, *Libyam* et *Romam antiquam* sur le même plan grammatical, est un moyen d'insister sur le sens et la valeur de la geste impériale. En effet, l'histoire africaine s'est construite sur une relation d'opposition et de soumission à Rome. Or de

[28] Traduction S. Antès, Collection Université de France, Paris, 1981.

[29] Les panégyriques de l'Antiquité tardive se caractérisent souvent par un mélange d'épique et d'épidictique, l'alliance des deux permettant une légitimation et une stabilisation du pouvoir. KIRSCH (1982 : 282-283.) parle d'ailleurs de « fonctionalisation panégyrique des éléments structurels de l'épopée traditionnelle".Voir aussi SCHINDLER, 2009.

[30] Voir DINKLER-VON SCHUBERT, 1970 : 67-69 ; NEUMANN, 1980 :164-217 et BALDWIN,1990 : 225-242. La *calcatio* faisait partie du répertoire iconographique dès le IIe siècle de notre ère mais son intégration au rituel triomphal n'est documentée dans les sources littéraires qu'à partir du début du Ve siècle. Ainsi, en 415, lors du triomphe d'Honorius sur Priscus Attalus, celui-ci, contraint de marcher devant le char de son vainqueur est piétiné par l'empereur (Philos., *H. E.*, XII, 5 et Niceph Xanthophorus, *H. E.*, XIII, 35 ; voir MC CORMICK, 1986 : 56-58. Le rituel de la *calcatio* sera également observé par des empereurs byzantins, notamment en 610 par Héraclius, après sa victoire sur Phocas, puis en 673 le roi visigoth Wamba, fait s'agenouiller l'usurpateur Paul devant son trône, avant de lui piétiner le cou.

[31] Voir DELATTRE, 2012.

429 à 533, l'Afrique avait échappé à Rome en passant sous domination vandale ; les troupes byzantines de Justinien la ramenèrent dans le giron romain (dans le sens qu'il prend au VIe siècle de notre ère), rétablissant ainsi un ordre du monde incontestable. La lutte contre les Vandales avait donc bien été au cœur de la propagande impériale pour justifier et légitimer la reconquête[32]. Et c'est sans doute ce que met en valeur le contraste pictural très réussi des vers 279-284, entre or et pourpre, la pourpre renvoyant au sang versé dans la bataille, où les personnages ondoient comme brodés en relief, dans l'iridescence des reflets. Le poète se livre alors à une réflexion métapoétique sur la valeur de l'œuvre d'art *pictor acu tenui multa formauerat arte* et sur la puissance de l'*ekphrasis* qui donne vie à la broderie (*ut aspiciens ea corpora uera putaret*).

Corippe ne mentionne pas explicitement que le créateur de la broderie soit Sophie, mais dans la mesure où le poète montre la future impératrice ayant en main l'objet précieux (*afferit*), l'assimilation de l'artiste à l'épouse de Justin est possible. Dans le cadre de ce panégyrique, la description du tissu brodé transmet le message politique de la succession impériale que soutient Corippe : l'Afrique a été reconquise, la présence byzantine y est, aux yeux du poète indispensable, charge à Justin d'assurer la continuation de cet empire.

2.3 Ausone : *nitor et lusus*

Notre étude s'achève sur un retour au IVe siècle avec le poète Ausone, quasi-contemporain de Claudien. La dimension d'éloge du Prince est totalement absente des épigrammes que nous examinerons, il s'agit d'épigrammes descriptives qui célèbrent Sabina, l'épouse du poète, pour son habileté de tisseuse et de poétesse.

> *Laudet Achaemenias Orientis gloria telas*
> *Molle aurum pallis, Graecia, texe, tuis,*
> *Non minus Ausoniam celebret dum fama Sabinam,*
> *Parcentem magnis sumptibus, arte parem.*
>
> Que l'Orient exalte comme sa gloire les toiles d'Achéménie ; ô Grèce brode tes manteaux d'un flexible tissu d'or : la renommée n'en célèbrera pas moins la Sabina d'Ausone, économe de dépenses somptuaires, et leur égale en talent, (ép. 27).

> *Siue probas Tyrio textam subtemine uestem*
> *Seu placet inscripti commoditas tituli*
> *Ipsius hoc dominae concinnat utrumque uenustas ;*
> *Has geminas artes una Sabina colit.*
>
> Que tu loues la broderie de pourpre tissée dans ce vêtement, ou que te plaisent l'élégance de l'inscription, l'une et l'autre la grâce de la maîtresse les réunit: à elle seule, Sabina cultive les deux arts, (ép. 28).

> *Licia qui textunt et carmina, carmina Musis*
> *Licia contribuunt, casta Minerua, tibi*
> *Ast ego rem sociam non dissociabo Sabina,*
> *Versibus inscripsi quae mea texta meis.*

[32] Voir les analyses de MODERAN, 2003, chap. 12 et RICHARDOT, 2009 : 129-158.

> Ceux qui tissent des étoffes et des vers, les vers aux Muses ils les offrent, et leurs étoffes à toi, chaste Minerve. Moi, Sabina, je ne séparerai pas deux choses inséparables, puisque ce sont mes vers que j'ai brodés dans mes étoffes, (ép. 29).

Les 3 épigrammes (27, 28, 29 G[33]) constituent un cycle dans lequel Sabina tantôt assume la première personne, tantôt est désignée à la troisième. Elles oscillent entre amplification épique avec la mention de l'Orient et de la Grèce, l'évocation des Muses et de Minerve et "rhétorique du petit"[34], de l'intime et du familier, avec une intonation lyrique qui les rapproche de l'esthétique du *tenuis*[35]. L'évocation de la broderie et du tissage de l'étoffe renvoie certes aux occupations féminines traditionnelles et dessine le portrait d'une épouse vertueuse occupée aux travaux domestiques, véritable *matrona* conforme à la tradition romaine. Mais les qualités domestiques semblent secondaires, ce qui importe, ce sont les qualités de poète de Sabine, justement mentionnées par la métaphore auto-référentielle du tissage. Pour décrire le tissu brodé, le poète convoque les éléments traditionnels que sont la pourpre et l'or, mais ne s'attarde pas sur leur description, à la lumière, à la brillance et au chatoiement de l'étoffe, il substitue l'éclat de la renommée et du talent. En faisant de Sabina une tisseuse à la fois de fils et de mots[36], Ausone, dont la formation de *grammaticus* affleure sans cesse dans son œuvre, examine, non sans humour, le fonctionnement, en son sens propre et figuré, de l'image que constitue le motif du tissu brodé. Au caractère métapoétique répertorié de cette image, le poète ajoute *in fine*, un effet miroir, les vers de Sabine renvoyant l'éclat de ceux du grand homme lui-même mis en scène dans l'expression *Ausoniam Sabinam*[37] . Pour dire l'habileté du tissage et son caractère éclatant et précieux, le poète offre alors une démonstration de sa propre habileté, notamment dans l'épigramme 29, qui, avec un vocabulaire réduit et dépouillé, sans adjectif descriptif, joue de la répétition (*licia, carmina*), de la dérivation (*sociam, dissociabo*) pour imposer un bouclage sémantique (*texunt* v.1 et *texta* v.4) autour du mot *Versibus.* De même, l'épigramme 28 mentionne la grâce de la *domina Sabina*, mais le terme *uenustas* en fin de vers évoque nécessairement le concept cicéronien[38] pour caractériser le charme et la beauté du style.

3. Le tissu brodé : un topos de l'*ornatus* ?

Le motif du tissu brodé par une femme permet donc dans le cadre de textes à dimension encomiastique d'aborder l'éloge et la justification du pouvoir d'une manière moins narrative. Mais pour nos trois poètes l'*ekphrasis* de la pourpre tissée assume aussi la fonction de représenter le beau discours. Elle entre alors dans l'esthétique de l'*ornatus*. L'*ornatus* fait partie des grandes *uirtutes* du discours selon Quintilien[39], elle est la vertu la plus brillante puisqu'elle

---

[33] Le texte est celui de l'édition Green, 1991. Les traductions sont personnelles.

[34] Expression tirée du titre de l'ouvrage *La rhétorique du petit dans l'épigramme grecque et latine,* D. MEYER et C. URLACHER-BECHT (dirs), Paris, 2018.

[35] Voir MORELLI, 2018 pour la présence de Catulle dans l'œuvre d'Ausone.

[36] Rien n'atteste que l'épouse d'Ausone, prématurément disparue, ait écrit des vers ni qu'ils aient été conservés.

[37] Nous ne pensons pas que l'emploi de la tournure d'infériorité *non minus* soit une marque de modestie, au contraire, elle permet de situer (non sans subtilité et humour) le nom même d'Ausone dans un réseau lexical de la célébrité *: gloria, celebret, fama.*

[38] Cic, *de Or.* , 3, 150. Voir plus amplement LEVY, 2008 :165-77. Quint., *I. O.*, 6, 3, 18, définit également ce qui est *uenustum* comme ce qui est dit avec « une certaine grâce et élégance » (*cum gratia quadam et uenere*).

[39] Quint., *I. O.* I, 5, 1 désigne ainsi l'ordre grammatical, la l*atinitas*, la *perspicuitas*, l'*aptum*, *l'ornatus.*

désigne l'art de parer et d'embellir et a pour finalité, le *delectare*, notamment grâce au *nitor*. M. Roberts[40] a montré comment dans l'Antiquité tardive, l'*ornatus* s'est particulièrement incarné dans l'image de la fleur[41] comme dans celle du bijou, images qui sont elles-mêmes comprises comme des métaphores du texte. L'étoffe brodée et tissée incarne alors l'aboutissement de l'ornement du style parce qu'elle peut concentrer toutes ces images[42] qui permettent le déploiement de la *poikilia* et de la *uarietas*. Elle est précieuse au même titre qu'est précieux le moment descriptif du poème, tableau autonome qui concentre l'art poétique de leur auteur.

Conclusion

Au sein de notre corpus, nous avons tenté de montrer comment le motif du tissu brodé, quand il donne lieu à une *ekphrasis*, n'est pas seulement employé comme un moment brillant de suspension du récit qui se rapprocherait de la notion d'art pour l'art mais qu'il vient en appui d'un discours, parce qu'il recèle toujours une dimension métapoétique, indifférente au genre même du texte dans lequel il s'insère. En cela il appartient à l'esthétique de l'*ornatus* qui rencontre, à cette époque tardive, d'autres pratiques artistiques, notamment la mosaïque qui connaît au IVe siècle un nouvel âge d'or lors de l'édification des bâtiments chrétiens[43]. Les mosaïstes, par une technique raffinée, travaillent la fragmentation de la couleur qu'ils rehaussent par l'or pour en sublimer la profondeur, afin de singulariser sur le plan chromatique chacune des tesselles, et la fragmentation de la lumière pour donner un caractère précieux à l'ensemble[44]. Dans un monde que menacent le désordre et le chaos, qui est ressenti comme *an age of anxiety*[45], la puissance visuelle de ces représentations d'une richesse somptueuse permet de construire une vision du monde encore harmonieuse.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

TEXTES ANCIENS

Ausone, *The work of Ausonius*, édition R.P.H. GREEN, Oxford, Clarendon Press, 1991.
Ausone, *Ausone de Bordeaux Oeuvres complètes*, édition B. COMBEAUD, Toulouse, Mollat, 2011.
Cicéron, *De Oratore*, tome III, (E. COURBEAUD, H. BORNECQUE éds), Paris, Les Belles-Lettres, CUF, (1930), 1967.
Claudien, *Carmina minora*, (J.B. HALL éd), Leipzig, Teubner, 1985.

---

[40] ROBERTS, 1989. Ces images se trouvent aussi bien chez les prosateurs que chez les poètes. Pour ne donner que quelques exemples : Prudence considère l'éloquence de Symmaque comme un bijou (C. S I, 633) ou Paulin de Nole parle de vers comme de petits bijoux précieux (Lettres V, 6, 11). Ammien XXIX, 1, 11 emploie la métaphore des fleurs, comme Ennode I, 10, 1 ou II, 7.
[41] Claudien dans l'épigramme 47 évoque les *colorum flores.*
[42] Notons que dans le texte de Corippe la brodeuse est nommée *pictor*.
[43] Le IVème siècle témoigne d'un usage assez systématique des mosaïques ornant parois, voûtes et plafonds, mettant en œuvre principalement des tesselles en verre, opaque ou à feuille d'or. Si les sujets sont encore empruntés à la tradition classique, des thématiques chrétiennes apparaissent et dès 400, un répertoire véritablement chrétien (Christ trônant, apôtres, évangélistes, chrisme…) se constitue pour orner les églises (l'abside de Sainte-Pudentienne, à Rome ou le baptistère San Giovanni à Naples). Voir BLANC-BIJON, 2016 : 1003-1017.
[44] On pense ici à la mosaïque représentant Théodora et ses dignitaires de cour dans la basilique San Vitale de Ravenne.
[45] L'expression est de DODDS, 1965.

Claudien, *Œuvres,* Tome I, (J-L CHARLET éd.), Paris, Les Belles-Lettres, CUF, 1991.
Corippe (Flavius Cresconius Corippus). *Éloge de l'Empereur Justin II* (S. ANTES éd.), Paris, Les Belles-Lettres, CUF, 1981.
Quintilien, *Institution Oratoire,* Tome I, (Traduction J. COUSIN), Paris, Les Belles-Lettres ; CUF, 1975.
Sidoine Apollinaire, *Le nozze di Polemio e Araneola (Sidonio Apollinare, Carmina XIV-XV).* (G. RAVENNA éd), Bologne, Patron, 1990.
Sidoine Apollinaire, *Poèmes*, (A. LOYEN éd), Paris, Les Belles-Lettres, C.U.F., 1960.
Venance Fortunat, *Poèmes,* tome II (M. REYDELLET éd.), Paris Les Belles-Lettres, CUF, 2002.

ÉTUDES CRITIQUES

BALDWIN R. 1990, « I slaughter Barbarians : triumph as a mode in Medieval Christian art », *Konsthistorisk Tidskrift* 59/4, p. 225-242.

BALLESTRA-PUECH S. 2006, *Métamorphoses d'Arachné, l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Librairie Droz.

BLANC-BIJON V. 2016, « Mosaïque », in D. Albera; M. Crivello; M. Tozy ; G. Seimandi. *Dictionnaire de la Méditerranée*, Arles, Actes Sud, p.1003-1017.

BOISSAVIT-CAMUS B. 2003, *La mort du souverain. Entre Antiquité et haut Moyen Âge,* Paris, Éditions Picard, 2003.

BONNE J-C, DENOYELLE M, MICHEL C, NOUVEL-KAMMERER O COQUERY E « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective*, 1, 2010, 27-42.

BOYAN M. 2011, « Le double obscur de Prométhée. La métamorphose et la technique », *Multitudes*, 47, 4, p. 160-165.

CAMERON A. 1970, *Claudian. Poetry and propaganda at the Court of Honorius,* Oxford, Oxford Clarendon Press.

CAMERON A. 2000, « Claudian Revisited », in F. Consolino (dir.) *Letteratura e propaganda nell'Occidente latino da Augusto ai regni romanobarbarici*, Rome, L'Erma, p. 127-144.

CAMERON AV. 1976, *Flavius Cresconius Corippus. In laudem Iustini Augusti minoris libri IV*, London, The Athlone Press.

CHARLET J-L. 1994, « Corippe », *Encyclopédie berbère*, 14, p. 2104-2110.

DELATTRE A. 2012, « L'Afrique dans la poésie latine d'Ennius à Corippe. De la géographie à la poétique », *Sciences humaines combinées* [En ligne], 10.

DINKLER-VON SCHUBERT E 1970, « Fusstritt », *Lexikon der christlichen Ikonographie* II, p. 67-69.

DODDS E.R. 1965 *Pagan and Christian in an age of anxiety. Some aspects of religious experience from Marcus Aurelius to Constantine.* Cambridge, University Press.

ELSNER J., 1995 *Art and the roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity.* Cambridge, University Press.

GARAMBOIS F. 2007, *Les Invectives de Claudien, une poétique de la violence,* Bruxelles, Latomus.

GLINATSIS R. 2012, « L'*Épître aux Pisons* d'Horace dans l'Antiquité et au Moyen Âge : prégnance de l'interprétation théorique »**,** *Anabases,* 16, p. 123-146.

GOLDEN L. 1995, *Horace for Students of Literature : The* Ars Poetica *and its Tradition,* Gainesville, University Press of Florida.

GOLDLUST B. 2015, *Corippe, un poète latin entre deux-mondes,* Lyon, CEROR.

GUIGOU M. 1994, « Chevaux de l'ombre, chevaux de l'aube, ambivalence symbolique du cheval à travers l'image picturale » in *De Pégase à Jappeloup, Cahiers d'histoire,* 41-3, p. 491-496.

HURLET F. 2009, « Comment devenait-on empereur à Rome ? » in Th. Piel (dir) *Figures et expressions du pouvoir dans l'Antiquité,* Rennes, PUR.

KIRSCH w. 1982, « Probleme der Gattungsentwicklung am Beispiel des Epos », *Philologus,* n° 126, p. 282-283.

LEVY C. 2008, « *Venustas* chez Cicéron », in P. Chiron, C. Lévy (éds), *Les noms du style dans l'Antiquité classique,* Louvain-Paris-Dudley, Peeters, p. 165-77.

MCORMICK M. 1986, *Eternal victory : Triumphal rulership in late antiquity, Byzantium and the early Medieval West*, Cambridge/Paris, Cambridge Press et Maison des Sciences de l'Homme.

MODERAN Y. 2003, *Les Maures et l'Afrique Romaine (IV –VIIème siècle),* Rome, BEFAR.

MOLIN M. 2001, « Le char à Rome, véhicule de l'idéologie impériale » in *Images et représentations du pouvoir et de l'ordre social dans l'Antiquité,* Paris, De Boccard.

MORELLI A. M. 2018, « Catulle est-il un 'classique' pour Ausone ? La connaissance et l'émulation de Catulle chez Ausone », in É. Wolff (éd.), *Ausone en 2015 : bilan et nouvelles perspectives,* Paris, Collection des Études Augustiniennes, série Antiquité, 204, p. 43-62.

MUNK OLSEN B, " la popularité des textes classiques entre le IX ème et le XII ème siècle", *Revue d'Histoire des textes, 14-15,* 1985, p. 169-181.

NEUMANN E. 1980, *Herrschafts- und Sexualsymbolik. Grundlagen einer alternativen Symbolforschung,* Stuttgart, Kholhammer.

RICHARDOT P. 2009, « La pacification de l'Afrique byzantine 534 – 546 », *Stratégique,* 93-94-95-96(1), p. 129-158. doi:10.3917/strat.093.0129.

PLOTON-NICOLLET F. 2016, « Légitimité impériale et mise en scène du consensus dans l'*Éloge de Justin II* de Corippe », in B. Goldlust, *Corippe*....p. 271-302.

PAPADOPOULOU I. 1994, *Le chant des Parques, poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris-Berlin.

PUECH V. 2018, « Funérailles de Justinien et avènement de Justin II selon Corippe : la cohérence d'une cérémonie palatiale », in D. Carrangeot, B. Laurioux, V. Puech (dirs) *Rituels et cérémonies de cours de l'Empire romain à l'âge baroque*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

RAVENNA G. 1971, « L'*ekphrasis* poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi », *QIFL, 3*, p. 1-52.

ROBERTS M. 1989, *The Jeweled Style : Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca and London, Cornell University Press.

ROSATI G. 2004, « La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracné. Fortuna tardo-antica di un mito ovidiano », *Dictynna*, 1, en ligne.

SCHEID J. SVENBRO J., 1994, *Le métier de Zeus : mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, La Découverte.

SCHINDLER Cl. 2009, Per carmina laudes. *Untersuchungen zur spätantiken Verspanegyrik von Claudian bis Coripp*, Berlin-New York, Walter de Gruyter,

WEBB R. 2009, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, Ashgate.