



***SPIRANTIA SIGNA* OU LES ENJEUX DE LA REPRÉSENTATION :
À PROPOS D'UNE ÉPIGRAMME D'AUSONE (EP. 12)**

FLORENCE GARAMBOIS-VASQUEZ
UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE

Résumé

Dans un corpus à la dimension aussi fortement réflexive que celui d'Ausone, cet article se propose d'étudier l'une des épigrammes consacrées à la statuaire et à la sculpture : celle en l'honneur d'Occasion. Au travers de la description d'une oeuvre d'art qu'il n'avait pas sous les yeux et qu'il n'a sans doute jamais vue, le poète interroge les rapports entre art et nature en proposant une fausse imitation de ses modèles, afin de mettre en lumière les enjeux et limites de la représentation.

Abstract

Considering Ausonius poetry's mostly metapoetic tendency, in this paper, we intend to appraise the poet's discourse on art through a curious epigram on Occasio. Although he obviously could not have seen the marble statue, Ausonius, under the pretence of description, works up a discourse on art.

La poésie d'Ausone, savante et érudite, est fortement marquée par une dimension réflexive et pose, à l'instar des œuvres d'artistes et d'écrivains de l'Antiquité tardive, la question de la *mimesis*. Dans cette période où triomphent la réception culturelle et l'exégèse, où foisonne la *mimesis* littéraire et rhétorique, Ausone s'interroge également sur les mobiles présidant à la création littéraire et artistique. En satisfaisant aux exigences de la renaissance théodosienne qui s'incarnent notamment dans la volonté de construire, par le biais de l'imitation, une identité culturelle avec la période classique passée, notre poète a donc recours à la description comme symbole d'un fonctionnement métapoétique. Cette dernière en effet contient le plus souvent un manifeste poétique et sa récurrence constitue un discours programmatique.

Parmi les métaphores utilisées pour leur valeur réflexive se trouvent celles grâce auxquelles le poète-artisan développe les motifs du tissage, de la ciselure d'armes et de la statuaire¹. C'est à ce dernier point que nous nous intéresserons, notamment au travers de l'épigramme décrivant la statue de l'Occasion.

Dans un contexte de célébration du réalisme de la représentation, notamment à propos des statues², le rappel de la matière dont est constituée l'œuvre sculpturale renvoie à ce qui constitue le topos littéraire des statues qui semblent parler ; il est mentionné par Virgile³ au livre III des *Géorgiques* au moment où le poète affirme qu'il donnera fastueusement des jeux en l'honneur du prince ; à ces trophées il ajoutera les villes d'Asie :

*Stabunt et Parii lapides, spirantia signa,
Assaraci proles demissaeque ab Ioue gentis
nomina Trosque parens et Troiae Cynthus auctor.
Invidia infelix Furias amnemque seuerum
Cocytus metuet tortosque Ixionis anguis
immanemque rotam et non exsuperabile saxum. (Georg. III, 34-39)*

« Là se dresseront aussi dans la pierre de Paros les images vivantes de la postérité d'Assaracus, et cette race renommée descendue de Jupiter, et Tros, leur père, et le Cynthien, fondateur de Troie ; l'Envie infortunée y aura peur

¹ Voir le recensement de DEREMETZ 1995.

² Concernant un discours sur la sculpture dans l'Antiquité, on possède peu de choses : Plin l'Ancien bien sûr, Pausanias, quelques descriptions chez Lucien, quelques épigrammes chez Ausone ou dans l'*Anthologie grecque*, et puis Philostrate et Callistrate.

³ Voir également *Énéide* 6, 847 ; PROPERCE 2, 3, 17 sq. ; 3, 9, 7-16 ; pour l'ensemble des attestations, voir BÖMER 1952, p. 121-122.

des Furies, et du fleuve sévère du Cocyte, et des serpents d'Ixion enroulés, et de la roue monstrueuse, et de l'insurmontable rocher⁴. »

De même, Pline le Jeune, à propos d'une statue de bronze qu'il a acquise, mentionne le caractère vivant de l'ouvrage qui fait, à ses yeux, toute sa valeur :

Est enim nudum, nec aut uitia si qua sunt celat, aut laudes parum ostentat. Effingit senem stantem ; ossa musculi nerui, uenae rugae etiam ut spirantis apparent ; rari et cedentes capilli, lata frons, contracta facies, exile collum ; pendent lacerti, papillae iacent, uenter recessit ; a tergo quoque eadem aetas ut a tergo. Aes ipsum, quantum uerus color indicat, uetus et antiquum ; talia denique omnia, ut possint artificum oculos tenere, delectare imperitorum.

« Elle est petite, mais jolie et bien travaillée, si j'en juge d'après mes connaissances qui ne vont loin en aucune matière, mais en celle-ci moins qu'en toute autre. Je crois pourtant pouvoir apprécier le mérite de cette figurine. Comme elle est nue, elle ne cache point ses défauts, et nous étale toutes ses beautés. C'est un vieillard debout. Les os, les fuselés, les nerfs, les veines, les rides mêmes ont quelque chose de vivant. Les cheveux sont rares et tout en arrière, le front large, le visage étroit, le cou maigre, les bras pendants, les seins flasques et le ventre rentré. Le dos seul accuse son âge, autant que le dos peut l'indiquer. Le bronze, à en juger par sa couleur, est fort ancien. Enfin tout dans cette statue peut intéresser les artistes et charmer les ignorants⁵. »

Mais l'origine est plus ancienne : Callistrate⁶, par exemple, dans le catalogue des statues qu'il présente, admire celle, célèbre, de Lysippe, le *Kairos*⁷, pour sa ressemblance avec la réalité. La statue représente en effet un jeune dieu dans un mouvement ailé qui transcende l'immobilité de la matière :

« Kairos avait la forme d'une statue de bronze où l'art rivalisait avec la nature (...) sous nos yeux, les artifices du bronze reproduisaient les artifices de la nature. »

⁴ Traduction J. PERRET, C.U.F., 2002.

⁵ Correspondance, III, 6. Traduction A.M. GUILLEMIN, C.U.F., 1927.

⁶ Cf. *Ecphr.* 6 et HIMERIOS, *Ecl.*, 14, 1, et l'épigramme de POSIDIPPE, *Anthologie grecque*, XVI, 275. Callistrate semble être le seul à donner une suite de descriptions de statues avec des critères qui soient propres à cet art. Durant trois siècles, il a joué un rôle dans les débats sur la sculpture, notamment dans l'élaboration de certaines questions : le rôle de l'inspiration, la notion de « beau réel » et de « beau idéal ». Voir MAGNIEN 2010.

⁷ La représentation la plus célèbre du dieu Kairos, par le sculpteur grec Lysippe date du IV^e siècle. Un bas-relief romain de l'époque de l'Empire (conservé au Musée archéologique de Turin) représente le jeune dieu Kairos suivant le schéma de la statue de Lysippe. Toute la symbolique du *kairós* semble contenue dans cette représentation par Lysippe, dont seules quelques reproductions subsistent. La chevelure ramenée sur l'avant et sa calvitie post-crânienne le caractérisent en même temps qu'elles expriment sa double dimension : au carrefour des catégories du pas-encore et du jamais-plus. Voir, pour une analyse plus détaillée, JALABERT 2010.

Plus tard, suivant une démarche identique prônant la conception heuristique de l'art, Claudien compose deux épigrammes particulières qui décrivent des sculptures, le *carmen* 7⁸ à propos d'un quadriges de marbre, et le *carmen* 17⁹, ekphrasis d'un groupe statuaire, les frères de Catane, qui emportent dans leurs bras leurs parents pour échapper à un incendie provoqué par une éruption volcanique.

L'intérêt de Claudien s'est surtout porté sur le processus de transformation et de métamorphoses de la matière brute en œuvre où la vie a été insufflée : le cheval semble se redresser vers le cocher, le char subit les soubresauts de la course, et, dans le *carm.* 17, le poète témoigne de son admiration pour l'habileté de l'artiste à rendre par le changement de couleur l'effroi qui s'empare des personnages :

*Erexit formido comam perque omne metallum
fusus in attonito palluit aere tremor* (17, 11-12)

« Leurs cheveux se dressent d'épouvante et un tremblement se coulant dans toute la statue de métal a fait pâlir le bronze frappé de stupeur. »

Le poète célèbre également ici l'art du sculpteur à exprimer au sein de la matière le paradoxe du même et de l'autre, de la ressemblance, subtilement alliée à la diversité, et de la différence, une image au fond très précise de la vie :

*Dissimiles animos sollertia temperat artis ;
alter in alterius redditur ore parens ;
et noua germanis paribus discrimina praebens,
diuisit uultus cum pietate faber.* (17, 23-26)

⁸ *Carm.* 7 : *Quis dedit innumeros uno de marmore uultus ? / Surgit in aurigam currus, paribusque lupatis / unanimes frenantur equi : quos forma diremit / materies cognata tent discrimine nullo. / Vir redit in currum : ducuntur ab axe iugales : / ex alio se quisque facit. Quae tanta potestas ? / Vna silex tot membra ligat, ductusque 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, avec 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 ces corps ; et le ciseau de l'artiste a forcé le marbre obéissant à s'assouplir en mille formes diverses. »

⁹ *Carm.* 17, 15-21 : *Reiectae uento chlamydes : dextram exserit ille / contentus laeua sustinuisse patrem. / Ast illi duplices in nodum colligit ulnas / cautior in sexu debiliore labor. / Hoc quoque praeteriens oculis ne forte relinuas / artificis tacitae quod meruere manus. / Nam consanguineos eadem cum forma figuret (...).* « Le vent a rejeté leurs manteaux ; l'un lève le bras droit, ayant assez du gauche pour soutenir son père, l'autre, avec plus de précaution, pour un sexe plus faible, enlace sa mère de ses deux bras. N'allez pas, en passant d'un œil distrait, négliger le mérite discret de l'artiste : à leurs figures semblables on reconnaît deux frères (...) ». Pour une analyse de ce poème, voir RICCI 1985-1986 et GUIPPONI-GINESTE, 2010, p. 325-326.

« La différence même de leur caractère est marquée adroitement par le sculpteur : chacun des deux parents revit dans les traits d'un des fils et, par quelques particularités dans leur ressemblance, l'artiste a fait varier leur tendresse avec leur physionomie. »

En décrivant la sculpture, le poète dit l'habileté de l'artiste à façonner la matière première : du bloc de marbre, il tire une représentation qui non seulement imite la nature mais la surpasse.

Si l'admiration d'Ausone devant la création artistique se manifeste par un enthousiasme plus contenu, il n'en reste pas moins que, comme Claudien le fera plus tard, il vante la capacité de l'artiste à cacher les marques de son génie afin que le rendu soit le plus naturel possible. Mais dans le même temps, il invite le lecteur ou le spectateur à dépasser cette conception ovidienne (*Mét.* 10, 252 : *ars adeo latet arte sua*), à aller chercher au-delà du naturel pour retrouver les traces d'un travail qui s'est effacé devant la recherche de l'illusion de réalité.

Ausone revendique, en effet, l'exhibition du processus créatif, afin d'attirer l'attention du destinataire du poème ou de l'œuvre sur autre chose que le strict référent. Dès lors la relation-confrontation art / nature doit être réévaluée par rapport à l'idée d'un artifice source de vie.

De ce point de vue, l'*ekphrasis* des statues, qui affirme le pouvoir de l'artiste parce qu'il a insufflé une âme à la pierre, est une pratique littéraire privilégiée pour appréhender les rapports entre art et nature et mesurer la subversion culturelle à laquelle cette dernière est soumise.

Cette approche s'incarne particulièrement dans un type d'épigrammes prisées de notre poète, l'épigramme dialoguée.

À l'origine, l'épigramme dialoguée, qui se prête tout particulièrement à l'expression de la pensée, reproduit les paroles qu'un passant est censé échanger avec un défunt ou son tombeau. Le premier engage la conversation avec le second qui doit répondre à ses questions. Celles-ci concernent le plus souvent l'identité du personnage et sur les raisons qui ont présidé à la construction du monument.

On classe généralement ces épigrammes en quatre catégories¹⁰ :

- des épigrammes en forme d'inscription qui mentionnent l'identité administrative d'une personne ;
- des poèmes qui reproduisent le dialogue entre une divinité et un passant ;
- des épitaphes destinées à mettre en lumière la signification biographique d'une représentation funéraire symbolique ;
- des épigrammes en forme d'étiologie religieuse qui expliquent le symbolisme des représentations allégoriques de la grande statuaire ou la signification des attributs portés par les dieux.

¹⁰ Nous reprenons la classification de PRIOUX 2007, p. 142 sq.

Dans ces épigrammes, l'alternance entre descriptions et essais d'interprétations annonce la structure binaire de l'emblème, traditionnellement composé d'une image et d'une épigramme interprétative¹¹. De même, les questions posées par le spectateur fictif, en multipliant les effets d'*enargeia*, permettent de donner au monument ou à l'œuvre un sentiment de vie. Ausone en offre un exemple saisissant avec l'épigramme consacrée à *Occasio et Paenitentia* :

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

« – De qui est cette oeuvre ? – De Phidias; celui qui a sculpté la statue de Pallas et celle de Jupiter, moi je suis sa troisième gloire. Je suis une déesse rare, que peu connaissent, l'Occasion. – Pourquoi es-tu posée sur une roue ? – Je ne peux rester sur place. – Pourquoi ces ailes au talon ? – Je vole, Mercure a coutume de dispenser les biens de fortune, moi je les distribue comme je le veux. – Tu caches ton visage avec tes cheveux. – Je ne veux pas être reconnue. – Mais quoi ? Tu as la nuque chauve ? – C'est pourqu'on ne m'attrappe pas quand je fuis. – De qui t'a-t-on accompagnée ? – Elle va te le dire. – Dis, je t'en prie, qui tu es. – Je suis une déesse à qui Cicéron lui-même n'a pas donné de nom, je suis une déesse qui réclame la rançon de ce qu'on a fait et de ce qu'on n'a pas fait, pour qu'on le regrette. Voilà pourquoi on m'appelle le Repentir. – Quant à toi, maintenant, dis-moi, que fait-elle avec toi ? – Quand je me suis envolée, elle, elle reste, elle est retenue par ceux que j'ai laissés derrière moi. Toi aussi, pendant que tu m'interroges, pendant que tu me retardes de tes questions, tu diras que je t'ai glissée entre les mains. »

Le poème semble s'inspirer de deux épigrammes hellénistiques¹² qu'il contamine, épigrammes qui célébraient les dieux *Kairos* et *Metanoia* ; aussi est-il

¹¹ Voir LAURENS 1989, p. 435.

¹² D'ALESSIO 1995 soutient qu'Ausone s'est conjointement inspiré pour cette épigramme d'une épigramme de POSIDIPPE (142 A.-B) décrivant le *Kairos* de Lysippe et d'une élégie de

intéressant de voir comment Ausone a retravaillé les épigrammes de ses prédécesseurs.

S'il a gardé l'architecture poétique de questionnement qui préside aux deux poèmes, conservé dans leur plus grande partie les attributs des divinités, et choisi, comme Callimaque, de faire converger l'ensemble de l'épigramme vers la figure, soigneusement amenée par l'interrogation sur son identité, de la *Metanoia*, Ausone a toutefois substitué deux déesses aux dieux que célébraient Posidippe et Callimaque.

Surtout, notre poète modifie l'intention de l'épigramme et apporte au *metanoien* callimachéen une substantielle modification de sens. Perçue chez le poète de Cyrène comme la possibilité d'une seconde chance et par conséquent comme le moyen d'une réhabilitation, la divinité devient chez Ausone beaucoup plus radicale : point d'indulgence, la Repentance valide les jugements d'Occasion.

En outre, notre poète ne prétend pas rendre compte d'un groupe statuaire qu'il a sous les yeux ou qu'il retrace d'après son souvenir, à la différence par exemple de la peinture qu'il dit avoir vue et dont il s'inspirait dans le *Cupido cruciatus*, son poème dialogué se présente comme une imitation, une *retractatio* du commentaire descriptif de ses « modèles ». Le poème ausonien apparaît donc comme « subordonné » au texte dont il s'inspire tout comme ce dernier l'était par rapport à l'œuvre d'art célèbre qu'il représentait. Dans ce schéma, Ausone met en scène un degré supplémentaire de « dépendance » par rapport à l'épigramme de Posidippe¹³ ou l'élégie de Callimaque¹⁴ : en mentionnant avec une modestie toute

CALLIMAQUE (*Aitia* III, fr. 114b) célébrant l'*Apollon délien* en bois doré de Tectaios et d'Angéliion. Il utiliserait ainsi les mots de Callimaque pour exprimer une idée tirée de Posidippe substituant, aux dieux célébrés par les poètes, les déesses de l'Occasion et du Repentir. Si cette hypothèse ne peut être rejetée, il n'est toutefois pas nécessaire de postuler une imitation simultanée des deux auteurs. Les allégories de *Kairos* et *Metanoia* étaient sans doute communément associées dans la tradition iconographique, ainsi qu'en témoigne, par exemple, le bas-relief de la cathédrale de Torcello. Voir MYERS 2011.

¹³ Τίς, πόθεν ὁ πλάστης; – „Σικυόνιος.“ – Οὐνομα δὴ τίς; – „Λύσιππος.“ – Σὺ δὲ τίς; – „Καιρὸς ὁ πανδαμάτωρ.“ – Τίπτε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηκας; – „Αἰὶ τροχάω.“ – Τί δὲ ταρσοῦς ποσσὶν ἔχεις διφυεῖς; – „Ἰπταμ' ὑπηνέμιος.“ – Χειρὶ δὲ δεξιτερῇ τί φέρεις ξυρόν; – „Ἀνδράσι δεῖγμα, ὡς ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος τελέθω.“ – Ἡ δὲ κόμη τί κατ' ὄψιν; – „Υπαντιάσαντι λαβέσθαι, νῆ Δία.“ – Τάξόπιθεν πρὸς τί φαλακρὰ πέλει; – „Τὸν γὰρ ἅπαξ πτηνοῖσι παραθρέξαντά με ποσσὶν οὔτις ἔθ' ἰμείρων δράζεται ἐξόπιθεν.“ – Τοῦνεχ' ὁ τεχνίτης σε διέπλασεν; – „Εἶνεκεν ὑμέων, ξεῖνε, καὶ ἐν προθύροις θῆκε διδασκαλίην.“
« Qui est le sculpteur, et d'où vient-il ? – Il est de Sicyone. – Quel est son nom ? – Lysippe. – Et toi qui es-tu ? – L'Occasion qui dompte tout. – Pourquoi marches-tu donc sur la pointe des pieds ? – Je cours sans cesse. – Pourquoi as-tu une paire d'ailes à chaque pied ? – Je vole comme le vent. – Pourquoi as-tu un rasoir dans la main droite ? – Pour montrer aux hommes que je suis plus vif qu'aucun tranchant. – Pourquoi tes cheveux cachent-ils tes yeux ? – Pour

ironique qu'il ne fait que reproduire une statue de Phidias, son troisième chef-d'œuvre, qui n'existe pas, il offre ainsi au lecteur une description qui donne réalité à une œuvre d'art fictive.

Cette fausse modestie prépare un renversement : contrairement à ses prédécesseurs, Ausone ne fait pas l'éloge d'une seule statue mais de deux ; en outre, il transforme la « leçon » de morale à l'adresse du spectateur sur laquelle s'achevait l'épigramme de Posidippe (« et il m' a placé dans le vestibule, pour que j'y serve de leçon ») et l'exécute en donnant la parole à la statue : « Toi aussi, quand tu le demandes et pendant que tu me retardes de tes questions, tu diras que j'ai glissé entre tes mains ».

être saisi par celui qui me rencontre, par Zeus. – Mais pourquoi es-tu chauve, sur le derrière du crâne ? – Parce que nul ne m'agrippera par derrière, quelque envie qu'il en ait, une fois que je l'aurai dépassé, avec mes ailes aux pieds. – Dans quel but l'artiste t'a-t-il sculpté ? – Pour vous, ô étranger ; et il m' a placé dans le vestibule, pour que j'y serve de leçon. » (Traduction adaptée de V. Gigante, *Posidippo di Pella, Epigrammi*, Naples, 2009)

¹⁴]κικλ[·]·[·]·α
 []η πολυγώνιε, χαῖρε
 πα]ιδὸς ἐπὶ προθύροις ;
] "ναί, Δῆλιος": "ἦ σύ γεπη
 []ν;" "ναὶ μὰ τὸν αὐτὸν ἐ[μέ."
 :]"ναί, χρύσεος": "ἦ καὶ ἀφα[ρής
 "μοῦνον] ζῶμα μέσον στ[ρέφεται].
 "τεῦ δ' ἔνεκα σκαιῆ μὲν ἔ]χεις χερὶ Κύνθιε τ[όξον,
 τὰς δ' ἐπὶ δεξιτερῆ] σάσ] ιδανὰς Χάριτας;"
]ν ἴν' ἀφρονας ὕβρ[
 ἀ]γαθοῖς ὀρέγω·
]ητοῖσι κολασμο[
 ἀργό]τερος·
 ν φίλα χειρὶ δατ[·]σ· αἰ
]ντες ἔτοιμον αἰεί,
 ἴ]ν' ἦ μετὰ καὶ τι νοῆσαι
]ἀγαθὸν βασιλεῖ.
]ας ἦν κεν ὀδεύση
]νον Ἀργολικὴν
]ατος, ἐκ γὰρ ἐκείνων
]·Βιστονίδες
]·ς ὄχον, ὥπασε γὰρ τοι
]μηνος ἀναξ
]·τισι χῶς σέ κοτ' ἀνδρες
]τ·[·]ν Ἰλιακοῦ

« – Cet Apollon est de Délos ? – C'est cela, de Délos. – Tu mesures deux fois neuf coudées n'est-ce pas ? – C'est bien cela, nom de moi-même ! – On t'a façonné avec de l'or ? – C'est cela, avec de l'or. – Tu es nu, n'est-ce pas ? – C'est cela, je n'ai qu'une ceinture qui m'entoure à mi-corps. – Dieu du Cynthe, pourquoi tiens-tu un arc dans la main gauche et tes Grâces délicates dans la main droite ? – Pour écarter les insensé de la démesure (...) pour accorder aux bons (...) châtier les mortels (...) plus lent ; (...) de chers présents avec la main (...) toujours prêt (...) afin qu'il soit possible de se repentir (...) bon pour un roi. » (Traduction E. Cahen, éd. Mazenod, 1958)

Enfin, le poète, s'il met en scène dans un premier temps l'imitation de ses modèles, retourne le processus puisque le poème crée lui-même l'objet de sa description tandis que l'existence du *Kairos* de Lysippe ou de l'*Apollon délien* était bel et bien attestée¹⁵.

Ainsi, la riche intertextualité dont joue Ausone incarne bien les relations complexes et problématiques entre l'œuvre d'art réelle et la description qu'elle induit d'une part, et l'œuvre d'art fictive qui prend corps dans la description, d'autre part¹⁶. Ce processus de subversion a principalement pour objet de valoriser le travail de l'artiste.

Cette rapide incursion dans le processus créatif du poète au travers d'objets qu'il donne à voir témoigne d'une recherche réussie de la représentation combinant, ainsi que le prône la tradition « classique », *ingenium* et *ars*. L'alliance des deux permet également au poète d'exhiber une illusion de réalité qui crée son propre objet, lui-même fictif. Ici, la description autoréflexive déconstruit la perspective référentielle de l'œuvre. Mais, comme souvent chez Ausone, cet espace poétique est à la fois source et lieu de jouissance, un moyen peut-être de compenser les inquiétudes et l'angoisse du temps.

¹⁵ Dans une application assez différente du concept, dont on ne peut exclure qu'elle ne soit connue d'Ausone, *metanoia* est traitée comme un précepte rhétorique dont on trouve la source chez les rhéteurs antiques, tel P. RUTILIUS LUPUS (*Schemata* 16) : *Hoc schema fieri solet, cum ipse se, qui loquitur, reprehendit, et id quod prius dixit, posteriori sententia commutat, ita uti facit Demosthenes : Nunc quoniam de me, ut uolui, cognostis, iudicium per ipsius uitam ꝛconstituam. Nam dum opus est ꝛ parentes appellat, quos scitis non ignotos fuisse, sed huius modi, ut omnes eos execrarentur. Sed hic bonus uir grandis natu atque sero, sero loquor ? Immo uero nuper atque his paucis diebus simul et Atheniensis et eloquens est factus. Item : At hic omnium sceleratissimus, nouo more atque exemplo alieni facinoris uindex, ipse confidentissime non criminibus, sed armis reum lacessere conatus, conatus ? Nimium remisse loquor. Nam qui tantam caedem perfecit, huius inceptum dumtaxat arguere, paene malefici largitionem est facere.* Autrement dit, la figure de *metanoia*, également évoquée par le terme de *correctio*, permet de requalifier une affirmation en la formulant mieux, impliquant par là une révision du point de vue du locuteur, sans notion de regret ou de remords. L'occasion manquée peut alors devenir un espace d'action et la *metanoia* offrir une forme de réflexion dans laquelle l'impact émotionnel créé par la conscience de l'occasion manquée induit une modification positive de la pensée, poussant le rhéteur à avancer dans la compréhension d'une situation donnée. Ausone, avec cette épigramme, nous donnerait à voir le retournement possible que peut opérer le discours rhétorique quand il s'applique à la description d'une œuvre d'art.

¹⁶ L'épigramme d'Ausone servira de modèle à ANGE POLITIEN dans les *Miscellanea* et à ÉRASME pour les *Adagia*.

BIBLIOGRAPHIE

- BÖMER F. 1952, « *Excudent alii...* », *Hermes* 80, p. 117-123.
- D'ALESSIO G.B. 1995, « Apollo Delio, i Cabri milesii e le cavalle di Tracia. Osservazioni su Callimaco fr 114-115 Pf. », *ZPE* 106, p. 5-21.
- DEREMETZ P. 1995, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq.
- GUIPPONI-GINESTE M.F. 2010, *Claudien, poète du monde à la cour d'Occident*, Paris.
- JALABERT R. 2010, « Kairos, un concept opportun pour l'éducation et la formation ? », *Actes du congrès de l'Actualité de la recherche en éducation et en formation (AREF)*, Université de Genève (en ligne <https://plone.unige.ch/aref2010/communications-orales/.../Kairos.../view>).
- LAURENS P. 1989, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris.
- MAGNIEN A. (éd.) 2010, *Blaise de Vigenère, La description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze (1602)*, Paris.
- MYERS K.A. 2011, « *Metanoia* and the Transformation of Opportunity », *Rhetoric Society Quarterly* 41.1, p. 1-18.
- PRIOUX E. 2007, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain.
- RICCI M.L. 1985-1986, « Per il commento del carme minore di Claudiano sui fratelli di Catania (c. m. 17 Hall) », *InvLuc* 7-8, p. 175-191.