[p. 189-205]

X

IMAGO AGNETIS

(Prudence *Pe*. XIV)

par Laurence GOSSEREZ
Maître de Conférences à l'Université de Grenoble III

SOMMAIRE. — *Le quatorzième et dernier poème du* Peristephanon *de Prudence est intitulé « Passion d'Agnès ». On s'interroge sur le genre de ce poème : est-ce* ***une hymne, une épopée, ou un sermon en vers?*** *Prudence célèbre les exploits de la jeune fille comme Tite-Live et Virgile les actions d'éclat des guerriers des temps héroïques, mais il en tire aussi* ***un exemple de vertu chrétienne*** *pour exhorter à la vie parfaite, et il compose un discours soigné comme il convient pour s'adresser à l'aristocratie et aux sénateurs romains. Enfin, la méditation se déploie à travers l'allégorie, si bien qu'Agnès est présentée à la fois* ***comme une figure de l'Église et comme une image du Christ****. Le poète peint la mort de cette vierge sous les plus vives couleurs, et il la met sous les yeux des lecteurs : on dirait* ***une ekphrasis****. On serait porté à croire que Prudence a représenté les six panneaux entourant la grande figure de la vierge couronnée, qui avaient peut-être orné l'abside de l'ancienne basilique.*

EPITOME. — *In Prudentii Peristephanon libro quartum decimum ultimumque carmen inscribitur « Passio Agnetis ». Cuius carminis de genere quaeritur* ***utrum hymnus an epicum opus sit an uersibus oratio****. Nam non solum Prudentius res a puella gestas celebrat, uelut Titus Liuius Vergiliusque praeclara temporum heroicorum uirorum facta, sed etiam* ***christianae uirtutis exemplum*** *ab illa petit ad perfectam uitam ut hortetur, et orationem accuratam conficit, ut decet optimis uiris Romanis legentibusque senatoribus. Denique meditatio continua translatione adeo explicatur ut Agnes* ***et Ecclesiae figura et imago Christi*** *habeatur. Cuius uirginis mortem summo colore poeta illustrat, atque ante oculos ita ponit ut «* ***ekphrasin*** *» dicas. Itaque dubitarimus an Prudentius depinxerit sex paruas imagines et in medio magnam coronatae uirginis figuram quibus antiquae basilicae absis ornata esse posset.*

La XIVe pièce du *Peristephanon* de Prudence raconte le supplice d'une jeune chrétienne Romaine de 12 ans, Agnès [1]. Les plus anciens martyrologes [2] situent sa mort le 21 janvier dans une fourchette chronologique qui va de 254 à 305, généralement en 304, à la suite de la grande persécution de Dioclétien. Agnès aurait été condamnée à mort pour avoir refusé de sacrifier à la déesse Minerve. L'historicité des faits racontés par Prudence,

1. Prudence, *Livre des couronnes* (*Peristephanon liber*), éd. et trad. M. LAVARENNE, dans *Œuvres IV*, Paris, 1963, p. 190-200.

2. Martyrologe hiéronymien (peu après 431), calendriers de Carthage et de Naples, etc.

environ un siècle plus tard, est très incertaine, car il ne subsiste aucun document contemporain du martyre [3]. Son poème de 133 vers a généralement été considéré comme une hymne triomphale inspirée des *Odes* d'Horace, en raison d'abord du mètre employé, l'hendécasyllabe alcaïque. Toutefois Prudence emploie ce mètre seul, *kata stichon,* ce qui est peu courant ; il mêle une grande variété de tons apparemment disparates. L'unité et le genre du poème sont problématiques. Nous montrerons qu'en réalité, il ne s'agit pas uniquement d'une hymne, mais plutôt d'une méditation poétique conforme au projet d'édification personnelle annoncé dans la préface [4] : la figure de sainte Agnès, proposée ici en modèle et en sujet d'oraison, présente une cohérence profonde. À la narration linéaire se superposent trois structures entrelacées qui correspondent aux trois genres dominants combinés par le poète chrétien : l'hymne, le sermon, et surtout l'*ekphrasis*. Ce dernier genre permet seul de rendre compte du poème dans son ensemble : c'est en effet une image, réelle ou fictive, qui sert de support à l'exercice spirituel.

Cette hypothèse permet d'abord d'expliquer la disparité des différents épisodes du noyau narratif, vers 10 à 120. En effet, le récit de Prudence ne coïncide pas avec ceux de Damase et d'Ambroise [5] ; il s'enrichit en particulier d'une péripétie sordide. La sainte est d'abord condamnée à la prostitution [6] ; en vain. Le premier jeune homme qui ose jeter sur elle un regard lubrique, tombe, miraculeusement aveuglé ; il sera ensuite guéri à la prière d'Agnès. Ce type de retournements romanesques était traditionnellement utilisé pour corser les passions de saintes [7] ; le poème repose également sur

3. H. DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, 1905 (rééd. 1955), p. 208 : « Sur sainte Agnès, il circulait, dès le IV^e^ siècle, des versions discordantes qui toutes, probablement, contrediraient l'histoire, si l'histoire n'était malheureusement muette cette fois. » ; F. JUBARU suppose même qu'il y a eu deux saintes Agnès ; mais le nom d'Agnès peut aussi n'être qu'un surnom attribué lors du baptême de la jeune fille — un *agnomen* baptismal signifiant « pure », « sainte » (F. JUBARU, *Sainte Agnès, vierge et martyre de la voie Nomentane, d'après de nouvelles recherches*, Paris, 1907, p. 58).

4. *Praef.*, 35 : *peccatrix anima stultitiam exuat ; / saltem uoce deum concelebret, si meritis nequit* : *« que mon âme pécheresse dépouille sa sottise ; qu'elle célèbre du moins Dieu par ses chants, si elle ne le peut par ses mérites. »* M. P. CUNNINGHAM penche pour une origine liturgique : *The Nature and Purpose of the Peristephanon of Prudentius,* dans *S.E.J.G.*, 14, 1963, p. 44-45. Mais le fait que les poèmes aient été employés par la suite dans la liturgie n'est pas une preuve de leur destination initiale ; le rythme des dévotions privées suivait probablement celui de la liturgie, à moins qu'il ne l'ait influencé au moment même de sa formation. Sur l'interprétation de la préface, *cf.* A. M. PALMER, *Prudentius on the martyrs*, Oxford, 1989, p. 6-20.

5. G. NAUROY : commentaire de l'hymne 8, *Agnes beatae uirginis*, dans Ambroise de Milan, *Hymnes*, éd. sous la direction de J. FONTAINE, Paris, 1992, p. 364 : comparaison du poème de Prudence et de l'hymne d'Ambroise sur le même sujet.

6. La prostitution forcée a réellement existé : G. W. BOWERSOCK, *Rome et le martyre*, Cambridge University Press, 1995, trad. E. DAUZAT, Paris, 2002, p. 84.

7. Aveuglement du persécuteur : *Gen.* 19, 11 ; II *Rois*, 6, 18 ; *Actes des Apôtres* (13, 11) ; H. DELEHAYE, *Les Passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, 1921, p. 302 ; *Passio SS. Galactionis et Epistemis, B.H.G.* 665, Act. SS., Nov. t. III, p. 40, n. 14 ; *Passio SS. Victoris et Coronae, B.H.L.* 8559, Act. SS., Maii t. III, p. 267 ; A.-J. FESTUGIÈRE, *Lieux communs littéraires et thèmes de folklore dans l'hagiographie primitive*, dans *Wiener Studien*, 73, 1960, p. 146-152 ; guérison immédiate de l'ennemi : *Pe.* XIV, 57-60 ; *Passio S. Januarii, B.H.L.* 4115-19, Act. SS., Sept. t. VI, p. 867, n. 7, 8 ; *Passio SS. Thyrsi*

les canevas tragiques de la mort d'Iphigénie ou de Polyxène. L'apostrophe du vers 124 : *O uirgo felix, o noua gloria* reprend l'exclamation de l'*Énéide* à propos de Polyxène (*Aen.* III, 322) : *O felix una ante alias Priameia uirgo*, et se combine aux références des *Métamorphoses* (XIII, 451) : *fortis et infelix et plus quam femina uirgo*. Ces références confèrent au sujet quelque peu scabreux l'atmosphère noble de l'épopée. Le motif avait un corollaire biblique, le sacrifice de la fille de Jephté[8] ; et, dans *l'Histoire romaine* de Tite-Live (III, 44-48), la mort de Virginie fournissait un *exemplum uirtutis* spécifiquement latin de l'innocence outragée par une condamnation inique[9]. Enfin, Prudence, qui emprunte une expression prosaïque de Suétone, est le seul à affirmer qu'Agnès a été décapitée : *uno sub ictu nam caput amputat*[10]. Chaque scène juxtaposée, de tonalité différente, théâtrale ou épique, forme un médaillon épigrammatique à la manière alexandrine.

Ainsi amplifié et transformé, le récit du martyre est lui-même englobé dans une structure hymnique en amande : deux parties lyriques, la louange, puis la demande. Cette composition symétrique est mise en valeur par une inclusion « en abîme » : l'action de grâces des vers 69 à 84, qui rapportent au style direct les paroles d'Agnès, constitue en effet une hymne miniature enchâssée dans l'hymne, et se situe de plus au centre du poème. *L'exulto* du vers 69 renvoie au *magnificat*, soulignant du même coup la relation privilégiée d'Agnès avec Marie.

Mais cette prière lyrique s'insère également dans les cadres rhétoriques d'un éloge funèbre romain. Le poème, fictivement prononcé à Rome sur le tombeau, peut en effet être analysé comme un discours en vers où la figure d'Agnès, stylisée, est proposée en exemple : selon les valeurs caractéristiques de l'Antiquité tardive, elle incarne deux vertus fondamentales, la chasteté et le courage. Elle résiste aux tentations insinuantes du juge, en renonçant sans hésiter au mariage et à la vie ; « elle demeur(e) inébranlable dans sa force intrépide[11]. » Il serait anachronique de prétendre, comme certains commentaires récents, que la jeune fille est une virago sexuellement

et soc., *B.H.G.* 1845, p. 552, n. 39 ; *Act. SS. Fausta et Evilasius*, *B.H.L.* 2833, Sept. t. VI, p. 145- 146. T. A. SABATTINI, *Storia e leggenda nel Peristephanon di Prudenzio*, dans *R.S.C.* 20, 1972, p. 32-53 et 187-221. Le romanesque s'accentue dans *La légende dorée :* le propre fils du Préfet, séduit par Agnès, lui propose le mariage ; Jacques de Voragine, I, 1967, p. 200.

8. La jeune fille sacrifiée à la saison des noces : la fille de Jephté, *Livre des Juges*, 11, 29-40 ; Iphigénie, Polyxène : Euripide, *Hécube*, vers 545-570 ; Lucrèce (I, 80-101), Ovide (*Mét.* XII, 24-39 et XIII, 439 sqq.), Sénèque (*Troad.* 1132-1161) ; Philon d'Alexandrie, *Quod omnis probus*, 116, p. 124 Petit.

9. Tite-Live III, 44-48 ; *cf.* Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, VI, 1-2.

10. *Pe.* XIV, 89 ; Suétone, *Calig.* 32 : *miles decollandi artifex quibuscumque e custodia uno ictu capita amputabat*. Selon Damase, Agnès meurt brûlée vive sur le bûcher. Les deux récits d'Ambroise semblent à première vue divergents ; mais F. JUBARU (*Sainte Agnès...*) a montré que les deux formulations pouvaient désigner l'égorgement ; *cf.* G. NAUROY, commentaire de l'hymne 8, *Agnes beatae uirginis*, dans Ambroise de Milan, *Hymnes*, éd. sous la direction de J. FONTAINE, Paris, 1992, p. 369.

11. *Pe.* XIV, 18 : *stabat feroci robore pertinax* ; *cf.* J. FONTAINE, *Un cliché de la spiritualité antique tardive : « stetit immobilis »*, dans *Romanitas-christianitas. Untersuchungen zur Geschichte und Literatur der römischen Kaiserzeit (= Mélanges J. Straub)*, Berlin-New York, 1982, 528-552.

ambiguë [12]. Les modèles de *fortitudo* féminine ne manquaient ni dans l'histoire légendaire latine, ni dans la Bible, ni dans les *Actes des martyres* [13]. L'intrépidité d'Agnès est proprement romaine, digne des héroïnes de Tite-Live et de Virgile, — Clélie, Camille, Lucrèce [14] —, aussi bien que des grandes figures bibliques, — Esther ou Judith. D'autres vertus complètent ces deux traits majeurs, le désintéressement, l'absence de coquetterie, la prière perpétuelle, en une perfection qui fait de l'enfant un *puer senex*, paradoxalement plus sage que les adultes ; l'ensemble constitue un modèle d'ascétisme pour les jeunes moniales [15]. Au vers 24, Prudence appelle en effet Agnès : *uirgo dicata*, « vierge consacrée » [16]. Sa pureté s'oppose aux vices des Vestales que Prudence a fustigées dans le *Contre Symmaque* [17], pour leur cruauté et et leur concupiscence [18]. La saveur stoïcienne de certains termes, empruntés à Lucain, comme le rire et le regard méprisant jeté sur le monde, confirme la convergence entre l'ascétisme chrétien et certains aspects de l'idéal philosophique : le *ridet* (vers 96) reprend le *risit* de Pompée dans la *Pharsale* de Lucain [19]. La sainte s'élève au-dessus des servitudes humaines et triomphe de ses passions [20]. Le poème joue donc le rôle d'un sermon versifié, ponctué d'*exempla*. Et l'image d'Agnès clôt la série de types héroïques dont le *Peristephanon* fournit un catalogue [21], remplaçant les répertoires constitués à Rome par les historiens, les moralistes, les rhéteurs.

12. Martha A. MALAMUD, *A Poetics of Transformation. Prudentius and Classical Mythology*, Ithaca and London, 1989, p. 159-162 sqq. ; selon M.A. MALAMUD, cette force virile serait un trait d'ambivalence sexuelle : l'adolescente oscillerait entre agressivité castratrice et inhibition, tantôt vierge victime, tantôt mâle guerrière à la puissance médusante, à l'image de Minerve ou de Gorgo ; son évolution psychologique suivrait un processus freudien de sublimation ; M. ROBERTS rejette cette interprétation, qui ne tient pas compte des catégories culturelles de l'époque : « Prudentius' poetry is a product of its time » (*Poetry and the Cult of the Martyrs*, p. 4-5). Dans un tout autre contexte, Jean-Pierre VERNANT a souligné le caractère anachronique de ce genre d'interprétation psychanalytique, inacceptable pour l'anthropologue historien de l'Antiquité (*La mort dans les yeux*, dialogue avec Pierre Kahn, Paris (1996), Hachette, coll. Pluriel, 1998, p. 97 sqq.) ; voir aussi V. BURRUS, *Reading Agnes : the Rhetoric of Gender in Ambrose and Prudentius*, dans *Journal of Early Christian Studies* 3, 1, 1995, p. 25-46.

13. S. DÉLÉANI-NIGOUL, *Les* exempla *bibliques du martyre*, dans *Le monde latin antique et la Bible*, éd. J. FONTAINE-C. PIETRI, *Bible de tous les temps* 2, Paris, 1985, p. 260 ; et *L'utilisation des modèles bibliques du martyre par les écrivains du IIIe siècle*, p. 317-318.

14. A. MAHONEY, *Vergil in the works of Prudentius*, Washington, 1934, p. 180-181. La langue de l'hymne XIV a, comme le reste du recueil, une couleur épique due à de nombreux emprunts au vocabulaire de *l'Énéide*. A. MAHONEY en signale dix-neuf.

15. *Pe.* 8-10, et 16 : Agnès renonce aux noces, à la superstition, et aux tentations du juge ; P. BROWN, *Le renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif* (Columbia University Press1988), trad. fr., Paris, Gallimard, 1995, chapitre XIII, *« Filles de Jérusalem ». La vie ascétique des femmes au IVe siècle*, p. 318 sqq.

16. Cela ne signifie pas obligatoirement qu'elle ait prononcé des vœux officiels avant le moment du supplice ; en effet, le martyre était considéré en lui-même comme une consécration.

17. *C.S.* II, 1064 sqq. J. FONTAINE, *La femme dans la poésie de Prudence*, dans *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Paris, 1980, p. 432-433.

18. Ambroise, *Hymne 8, 19-20*, dans *Hymnes*, *opus cit.* p. 396-397.

19. Lucain, *Pharsale*, IX, 11-16 ; M. ROBERTS rapproche aussi l'énumération d'un poème de Paulin de Nole, C. 28, 286-291, daté traditionnellement de 404, qui énumère les tentations de l'âme : *Poetry and the cult of the Martyrs*, p. 101.

20. M. SPANNEUT, *Le stoïcisme des Pères de l'Église*, Paris, 1957.

21. Si l'on admet la classification de M. LAVARENNE.

Là encore un médaillon en abîme reflète le discours parénétique et sert de péroraison. La vision de sainte Agnès, vers 94 à 111, apparaît en effet comme une réduplication du sermon. Prudence adopte implicitement le point de vue surplombant de la sainte lorsqu'elle s'envole vers le ciel après sa mort. Il nous dépeint alors ce qu'elle voit, nous fait pénétrer dans ses pensées, et présente ainsi le discours parénétique sur les vanités du monde comme le propre fruit de sa méditation et de sa joie. Le sermon est alors emporté dans un extraordinaire mouvement ascensionnel, et dans le double élan de mépris et d'allégresse qui saisit la sainte en l'aspirant vers le haut. La focalisation interne produit l'effet d'une perspective inversée : le regard d'Agnès se dirige vers le monde qu'elle quitte, c'est-à-dire tombe sur le lecteur-spectateur, qui se sent directement interpellé par ce prêche d'un nouveau genre. Ce regard d'outre-tombe est comme une seconde représentation du poème tout entier. La « vision » de sainte Agnès, synecdoque du discours parénétique, crée un enchâssement décentré par rapport à la composition symétrique de l'hymne. Elle s'accompagne d'une inversion spectaculaire des rôles : la sainte devient chantre et prédicateur, la morte s'envole, la victime triomphe. Prudence emprunte à Ovide une esthétique de la surprise qui semble préfigurer les gloires en trompe-l'œil des plafonds peints baroques.

Mais cette armature oratoire et poétique s'intègre à son tour dans une composition plastique manifestement liée au site du tombeau romain que Prudence a visité vers 400[22].

Les deux strophes symétriques au présent, le prologue et l'épilogue d'une dizaine de vers, relient le temps de l'énonciation à celui de la visite. Le prologue imite une épigramme funéraire ; Prudence a peut-être cherché à rivaliser avec l'épitaphe de Damase. Il inscrit le poème dans le cadre de la cité où s'élèvent vers la sainte les prières des Romains ainsi que des étrangers venus en pèlerinage :

> *Agnes sepulchrum est Romulea in domo,*
> *fortis puellae, martyris inclitae*[23].

L'épilogue introduit la première personne tantôt du singulier *(purgabor,* vers 130), tantôt du pluriel *(nostris conluuionibus,* vers 126 ; *nostrum iecur,* vers 131) ; c'est une prière adressée à la sainte. Mais la première personne, le « je » et le « nous », peut aussi avoir une valeur collective, associant les lecteurs et les fidèles d'une communauté pieuse. Cet épilogue imite, comme le prologue, le texte d'une inscription[24].

22. Contrairement à I. Lana, *Due Capitoli Prudenziani. La biografia. La cronologia delle opere. La poetica,* Rome, 1962, p. 48 sqq.

23. *Pe. XIV,* 1-2 ; C. Pietri, *Épigraphie et culture : l'évolution de l'éloge funéraire dans les textes de l'Occident chrétien (IIIe-Ve siècles),* dans *Christiana Respublica III,* Rome, 1997, p. 1491-1517.

24. A-M Palmer, *Prudentius on the martyrs,* Oxford, 1989, p. 84 ; M. Roberts, *Poetry and the cult of the Martyrs,* The University of Michigan, 1993, p. 12 ; J. Gomez Pallarés, *Los Carmina Latina epigraphica precursores de la primera hagiographia latina,* dans *Rivista di cultura classica e medioevale,* 38, 1996, p. 261-287.

Le récit proprement dit du martyre est présenté comme une tradition orale multiple rapportée d'abord au style indirect ; le verbe *aiunt*, repris au vers 55 par l'expression : *sunt qui retulerint*, suggère l'existence de plusieurs sources dont Prudence a probablement pris connaissance sur place, à Rome même, et a ensuite effectué la synthèse. Or, il existe deux pièces du *Peristephanon* qui utilisent ce procédé ; ce sont précisément des *ekphraseis* déclarées : la pièce IX, sur la *Passion de Cassien*, et la pièce XI, sur la *Passion d'Hippolyte*, qui sont des descriptions de peintures commentées, suivant le principe de l'hypotypose.

De fait, la composition du chant XIV du *Peristephanon* ressemble à celle des polyptyques où de petites scènes narratives encadraient souvent un grand motif central. Elle comprend une succession de 6 scènes ou médaillons symétriques [25] (le procès, l'exécution de la sentence, le miracle du jeune homme aveuglé, le défi, la décapitation, l'envol) et d'un septième tableau : la scène de couronnement qui peut correspondre à la figure du centre. En effet, dès l'Antiquité, existaient des « icônes païennes dont le portrait du personnage divin occupe le champ central et les épisodes de sa vie, ou de ses exploits, remplissent le cadre », par exemple les portraits de Mithra, la dalle d'Hercule et d'Omphale du Musée de Naples [26]. Ce type de composition a servi de modèle aux premières icônes chrétiennes. Or, comme dans le poème de Prudence, des différences de style coexistaient dans ce genre d'icône, et distinguaient les petites scènes narratives pittoresques et la grande figure centrale stylisée.

C'est pourquoi le poème semble finalement assez proche de *l'ekphrasis*, un genre littéraire antique où déjà l'image « racontée », réelle ou fictive, servait de base à un commentaire. Telle était par exemple la conception des *Tableaux* de Philostrate.

De même, dans le *Péristéphanon*, c'est la richesse visuelle du poème qui sous-tend la méditation. L'ampleur de la mise en scène, l'organisation de l'espace, le choix de quelques objets symboliques, suggèrent en même temps une exégèse et une vision intérieure.

En effet le supplice se confond avec les noces mystiques, thème déjà traditionnel dans les *Actes* de martyres [27] ; le bourreau s'identifie au Christ époux [28]. L'épée qu'Agnès s'apprête à recevoir « jusqu'au fond de son

25. *Cf.* tableau récapitulatif à la fin de l'article.

26. A. GRABAR, *Le portrait paléochrétien*, dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, vol. I, p. 601.

27. L'allégorie de l'Erôs comme image de l'Agapè remonte aux interprétations rabbiniques du *Cantique des cantiques* ; on trouve dès le christianisme primitif le thème de l'amour réciproque de Dieu et des hommes ; l'Évangile appelle le Christ Époux (Mt 9, 15 ; 22, 2 ; *II Cor.* 11, 2) ; *cf. Odes de Salomon*, 42, 8 (l'époux, la fiancée) et 17 *(« Ouvre-nous la porte… »)*, trad. M.-J. PIERRE, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris, 1997, p.741-743 ; et c'est aussi une formulation fréquente des *Actes* de martyres ; Mgr Victor SAXER, *Bible et hagiographie*, Berne. Francfort-s. Main. New York, 1986, p. 235 sqq.

28. *Pe*. XIV, 79 : *Sic nupta Christo* ; sur cette exégèse de la passion d'Agnès, voir Ambroise, hymne 8, vers 11 et 12, commentaire de G. NAUROY dans l'édition des *Hymnes* d'Ambroise, Paris, 1992, p. 387-388.

cœur » (*Pe.* XIV, 77-78) symbolise l'amour passionné, avec un mauvais goût souvent condamné par les modernes [29]. Les exagérations horribles et dramatiques de la littérature impériale rejoignent ici la vigueur du style scripturaire [30]. Dans l'Évangile, la métaphore de l'épée symbolise déjà le choix douloureux pour ou contre le Christ, que devra accomplir tout chrétien, et qu'assume déjà Marie [31]. Mais cette image se combine sans doute ici avec le souvenir de l'épée de l'*Apocalypse* (1, 16), et d'une exégèse de saint Paul dans *l'Épître aux Hébreux* (4, 12). La parole de Dieu y est comparée à un glaive tranchant « qui pénètre jusqu'à la division de l'âme et de l'esprit, des articulations et des moelles ». Dans le *Cathemerinon* (VI, 85-86), Prudence a placé dans la main du Fils de l'Homme l'épée à double tranchant, qui dans l'*Apocalypse* sort de sa bouche [32]. Le Christ apparaît alors comme le juge suprême et l'exécuteur sacré ; ce qui peut expliquer pourquoi, dans le martyre de sainte Agnès, c'est le Christ Époux qui se profile derrière l'image du bourreau [33].

Le sens du supplice est alors inversé, il devient une union amoureuse [34]. Le caractère concret de l'image a sans doute aussi pour but de corriger le platonisme éthéré d'un renoncement qui pourrait cautionner une conception dualiste, gnostique ou marcionnite. Et sans doute la polémique contre les hérésies a-t-elle contribué à donner un relief nouveau au thème nuptial dès l'époque de Tertullien [35]. D'autres expressions bibliques évoquent le contexte fastueux des noces royales. Les termes « beauté sacrée » (*sacram formam* vers 44-45), « cour céleste », *caelestis aulae* (vers 62), et le cortège nuptial que forme la troupe des anges. En ce sens, l'hymne XIV du *Peristephanon* est aussi un épithalame. L'hendécasyllabe alcaïque est d'ailleurs le mètre utilisé par Claudien à la même époque pour le début des *Vers fescennins sur les Noces d'Honorius et de Marie*. Le chant d'Agnès préfigure le langage mystique de l'âge baroque, celui des

29. Agnès semble envisager ici un égorgement plutôt qu'une décapitation, mais si Prudence semble hésiter entre les deux versions, c'est pour les nécessités de l'allégorie biblique.

30. Selon J.-L. CHARLET, Prudence s'est servi d'une *Vetus latina*, *cf. Prudence et la Bible*, *opus cit.* p. 149 ; pour désigner l'épée, il reprend en effet ici le terme utilisé dans l'ancienne Bible latine : *gladius*, tandis que la Vulgate dit *machaera* ; A.-M. PALMER, *Prudentius on the martyrs*, p. 188-193, influence de Sénèque surtout à propos de *Pe.* XI.

31. *La Bible de Jérusalem*, nouvelle édition, Paris, 1998, note b p. 1941 ; Ambroise, in *Luc*, 10, 132 ; *Inst. Virg.* 7, 49.

32. J.-L. CHARLET, *Prudence et la Bible*, dans *Recherches Augustiniennes*, 18, 1983, p. 81.

33. G. W. BOWERSOCK, *Rome et le martyre*, Cambridge University Press, 1995, trad. E. DAUZAT, Paris, 2002, p. 82 : « Les premiers martyrs voient en Dieu ou dans le Christ, plutôt que dans les divers gouverneurs qui décrètent leur mort, l'agent de leur martyre. Autrement dit, il s'agit d'un spectacle orchestré par Dieu. »

34. La jeune fille (*Christo calentem Pe.* XIV, 12) présente elle-même son supplice comme une union amoureuse : « le bourreau est l'amant qui [lui] plaît, [elle] ne s'opposera pas à [ses] désirs brûlants ». L'épée qui s'enfoncera dans son cœur symbolise pour elle l'union avec son fiancé divin. Elle conclut : « C'est ainsi qu'épouse du Christ, je m'élancerai » (vers 79) ; F. CORSARO, *Amore e morte nel Peristephanon liber di Prudenzio*, dans *Siculorum Gymnasium*, 1997, p. 123-134.

35. Tertullien, *Contre Marcion*, IV, 11, P.L., 2, 411 ; *De monogam.*, VIII, P.L., 2, 993 ; la métaphore des noces traduit l'union de la personne au corps mystique du Christ, la chair étant appelée à ressusciter.

extases de sainte Thérèse d'Avila. Son âme « se meurt du désir de mourir » [36].

Incarnation de l'amour parfait, Agnès devient une allégorie de l'âme fidèle. Sa vie retrace en effet un itinéraire spirituel qui reproduit les différentes étapes d'un parcours initiatique par degrés [37]. Chaque péripétie marque un progrès vers la perfection et un pas vers le sublime, que symbolise l'image de la montée [38].

Après la mort, l'ascension merveilleuse d'Agnès (vers 91 à 111) fait pendant à l'envol de l'âme d'Eulalie [39]. Elle contient, sinon un écho lointain d'Euripide, du moins le "réemploi" au dénouement des structures d'un mythe ancien, où la mort et la divinisation étaient étroitement liées. Iphigénie fut enlevée sur l'autel par la déesse Artémis et transportée mystérieusement « à travers l'air brillant jusqu'à la Tauride lointaine » dit Euripide (*Iph. en Tau.,* Prologue 27 et s.) ; histoire également racontée par Ovide (*Met.* XII, 24 à 38). De même au chant XI de l'*Énéide* (*Aen. XI,* 593-594), Diane se promet d'enlever la jeune Camille dans un nuage après sa mort. Mais l'envol d'Agnès rejoint surtout le thème néo-platonicien ou gnostique du retour de l'âme dans sa patrie céleste [40]. La fuite de la terre est soulignée ici par la triple reprise du préfixe *ex-* : *exutus, emicat, exilit* (*Pe.* XIV, 91-92) [41]. La référence à l'apothéose de Daphnis dans la cinquième *bucolique* (*Buc.* 5, 57) se mêle peut-être au souvenir du *Songe de Scipion* [42]. Il évoque l'envol de Psyché transportée dans les airs jusqu'au palais de

36. Thérèse d'Avila, *Œuvres complètes*, texte français par Marcelle AUCLAIR, Desclée de Brouwer, 1964, p. 86.

37. *Pe. XIV, 61-63 : Primum sed Agnes hunc habuit gradum /caelestis aulae ; mox alius datur /ascensus* : « Tel fut le premier pas d'Agnès vers la cour céleste ; bientôt un autre degré lui est accordé ». Le poète souligne la supériorité du second degré : paraphrasant un verset de l'Évangile de Matthieu (13, 8), il évalue les deux récompenses finales ; la première couronne apporte un bénéfice soixante fois multiplié, la seconde un bénéfice au centuple (*Pe.* XIV, 121-123) ; sur le symbolisme ascensionnel : G. BACHELARD, *L'Air et les songes,* Paris, 1943, p. 17 ; Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystères,* Paris, 1957, p. 141 ; G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris (1969) 1984, p. 138 ; sur le symbole de la verticalité chez Prudence, *cf.* L. GOSSEREZ, *Prudence et la poésie de la lumière, opus cit.* p. 429-469.

38. Ces degrés ne correspondent pas exactement aux trois voies spirituelles définies par Origène dans son *commentaire sur le Cantique* : la voie purgative ou purificative, qui consiste à « lutter contre ses passions et ses vices pour acquérir des vertus », est déjà entièrement parcourue ; Agnès semble posséder d'emblée la connaissance spirituelle et le discernement ; reste la voie unitive ou perfective qui consiste à « progresser dans une adhésion de plus en plus parfaite au bien et à Dieu » (*cf.* A. SOLIGNAC, article *« Voies »*, dans *Dic. Asc. Spirit.* fasc. CVI-CVII, c. 1201-1203) ; Prudence met l'accent sur la dernière étape du renoncement total, si bien que les degrés spirituels se réduisent à deux : l'ascèse et le martyre .

39. Analogies de structure, *cf.* Benedetto RIPOSATI, *La struttura degli Inni alle tre vergini martiri del Peristephanon di Prudenzio (III, IV, 109-114, XIV),* dans *Paradoxos politeia, Mélanges Lazzati,* Milano, 1979.

40. *Pe.* XIV, 83 : *animam* ; on pense à la remontée gnostique de la « pistis Sophia » ; mais la ressemblance reste superficielle, en raison de l'universalité du message chrétien (Irénée, *Contre les hérésies*, I, 11, 1).

41. L'âme-oiseau dans *l'Hamartigénie. H.* 845 ; *H.* 849 sqq. : *Concretum celeri relegens secat aëra lapsu, / Exsuperatque polum fervens scintilla remensum, / Carcereos exosa situs quibus haeserat exul* ; *Pe.* XIII, 63 ; *Cath.* X, 11 et 12, 92 ; *Pe.* III, 165 ; *Pe.* VI, 123.

42. J. FONTAINE, *Images virgiliennes de l'ascension céleste dans la poésie latine chrétienne*, dans *Jahrbuch für Antike und Christentum,* Ergänzungsband 9, Münster, 1982, p. 63 ; Cic. *Rep.* VI.

l'Amour dont les exégèses pythagoriciennes fournissaient déjà une interprétation mystique.

En fait, Prudence s'inspire surtout ici du *De Isaac* d'Ambroise (VIII, 78, éd. Schenkl, *C.S.E.L.*, t. XXXII, 1, p. 696, 22) qui lui-même repose, comme l'a montré P. COURCELLE [43], sur une paraphrase de Plotin (*Ennéades* I, 8, 1, 14 éd. Bréhier, p. 115). Le développement néo-platonicien sur la montée de l'âme vers les régions supérieures, le thème du mépris moqueur, celui du dépouillement des vêtements, celui de l'amour et du désir qui devient celui du mariage mystique (*Pe.* XIV, 74 *amator*, 79 *nupta)* se trouvent déjà chez Ambroise et sont passés chez Prudence. La structure syntaxique des vers 100 et suivants du *Péristéphanon* XIV semble une *retractatio* et une amplification de l'énumération ambrosienne : « ni royaumes, ni richesses, ni magistratures, ni gloire, ni pouvoir ». Le développement cosmique de Prudence s'inspire donc probablement du traité théologique d'Ambroise, même si Prudence amplifie le caractère spectaculaire de la scène en clair-obscur, chamarrant sa méditation de réminiscences profanes. Le poète transpose, par l'intermédiaire d'Ambroise et de Plotin, la montée du *myste* païen vers le sanctuaire et le processus initiatique [44]. Le sens chrétien du parcours est accentué par une référence au psaume 118 :

> *Aeterne rector, diuide januas*
> *Caeli…*

qui renvoie à la parabole des vierges sages (Mt 25, 1 ; *Pe.* XIV, 81 et s.). C'est le symbole judaïque de la montée au temple de Jérusalem lors de la fête des Tabernacles, et l'image de la cité céleste qui, dans *l'Apocalypse*, ouvre ses portes aux cœurs purs (*Ap.* 22, 4).

L'aboutissement de cette montée nuptiale vers le ciel est une scène double de triomphe et de couronnement, ajoutant un second tableau sublime dans le registre surnaturel au-dessus de la scène de l'envol (*Pe.* XIV, 112 et s.). C'est dans ce tableau final qu'éclate l'imagination visuelle de Prudence, évoquant la description, réelle ou fictive, d'une œuvre d'art : peinture, fresque, décor d'abside ?

Agnès en s'élevant dans les airs écrase de son pied le dragon [45]. La lutte contre le démon est un *topos* ancien des *Actes* et des *Passions*. Déjà Perpétue écrase sous ses pieds le serpent, en un geste symbolique du

43. P. COURCELLE, *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, Paris, 1968, p. 107.

44. Plotin compare en effet les âmes aux hommes qui montent vers les sanctuaires en vue de l'initiation aux mystères (*Ennéades* I, 65, 49) ; cette comparaison a été supprimée par Ambroise. Mais elle reste sous-jacente au mouvement du texte.

45. *Pe.* XIV, 112 et s. ; *cf. Cath. III*, 146 sqq., 126 sqq.

triomphe[46] calqué sur l'image du Christ piétinant l'aspic et le basilic[47]. Cette citation du *Psaume* 109 se rattache à la théologie de l'ascension et faisait probablement partie d'un dossier de *testimonia* qui s'applique régulièrement aux martyrs[48].

Ici, Agnès reçoit peut-être un reflet assourdi d'Eurydice piquée au talon par une vipère qu'elle avait foulée (Ovide, *Met.* X, 23). Le Christ, plus heureux qu'Orphée qu'il surpasse en pouvoir, délivre son « amante » de l'enfer du monde et la fait remonter à la lumière.

Cependant le tableau chrétien repose moins sur un fond de représentations mythologiques que sur la topique des panégyriques et l'iconographie impériale. Le dragon transpercé par le labarum figure en effet sur certaines monnaies de Constantin[49]. Il est l'emblème officiel du christianisme victorieux à une époque où les persécutions ont cessé. Dans l'hymne X le triomphe des saints s'exprime déjà par le trophée du serpent agonisant[50]. Il signifie le triomphe à la fois politique et spirituel de la nouvelle Rome sur Satan[51].

La scène du couronnement de la sainte par Dieu semble elle aussi dériver des images triomphales constantiniennes liées à l'iconographie de la victoire : plusieurs tableaux figurent l'empereur couronné par un génie ou par une main divine[52]. Or, vers 338-350, Constance, fille de Constantin, avait fait construire près de son futur tombeau sur la voie Nomentane une basilique funéraire dédiée à sainte Agnès[53]. Le peu de vestiges archéologiques ne permet pas de juger s'il existe un rapport entre la description du *Peristephanon* et ce monument, probablement celui que visita le poète lors de son séjour à Rome[54]. Quoi qu'il en soit, l'idéologie théodosienne avait repris les thèmes triomphalistes hérités d'Eusèbe de Césarée, qui s'étaient épanouis dans l'euphorie constantinienne[55]. Le thème de l'unité de l'Église et de l'État était à nouveau d'actualité au début du V^e^ siècle, devant le péril goth et la contestation païenne.

46. Les bas-reliefs antiques du grand autel de Pergame, Max KUNZE, *Le grand autel de marbre de Pergame*, Staatliches Museum zu Berlin Antikensammlung, Berlin, 1990, p. 44, fig. 44.

47. *Passion de Perpétue*, 4, 7 et 14 ; *Épître de Barnabé* 4, 10 ; 20, 1 ; Cyprien, *Ep.* 39, 2-3 ; *cf.* V. SAXER, *Bible et hagiographie*, Berne, Francfort, New York, 1986, p. 87 sqq. ; *Cath.* IX, 89.

48. *I Cor.* 15, 25 - 27 ; *Eph.* 1, 20-22 ; *Act.* 2, 30 - 35 ; J. DANIÉLOU, *Théologie du judéo-christianisme* (Tournai, 1958), Paris, 1991, p. 320 sqq.

49. A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 43-45.

50. *Pe.* X, 26 et s.

51. F. HEIM, *La théologie de la victoire de Constantin à Théodose*, Paris, 1992, p. 271 sqq.

52. A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, p. 114-115 et p. 202-205 ; *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, vol. I, p. 601.

53. F. MANCINELLI, *Les catacombes romaines*, Firenze, 1981, p. 49-51 ; M.-A. CRIPPA et M. ZIBAWI, *L'art paléochrétien des origines à Byzance*, Milan et Paris, 1998, p. 192.

54. L'abside de l'Église actuelle, qui date du VII^e^ siècle, est ornée d'une représentation du couronnement de sainte Agnès en costume de cour. M.-A. CRIPPA et M. ZIBAWI, *op. cit.*, p. 382, fig. 327 ; *Lexicon der christilichen Ikonographie*, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1973, p. 58 ; *cf.* maintes compositions plus tardives, à Ravenne par exemple : Christ couronnant un saint, Saint-Vital, Ravenne, VI^e^ siècle.

55. Eusèbe, *Vita Const.* III, 3 ; G. MADEC dans saint Augustin, *De catechizandis rudibus*, « Bibliothèque Augustinienne » 11/1, Paris, 1991, p. 260.

Prudence réintègre d'anciens schèmes archaïques qui renforcent le caractère spécifiquement romain du personnage d'Agnès. La sainte devient la nouvelle patronne de la ville : elle succède aux anciens dieux tutélaires familiers, et aux statues des héros divinisés qui avaient, au prix de leur sang, fondé la nationalité. Dès les premiers vers, le rapprochement du nom d'Agnès et de Romulus met la jeune fille en parallèle avec le héros éponyme fondateur de la capitale impériale. Le tombeau, *sepulchrum*, situé en lisière de la ville (*conspectu in ipso turrium*), est présenté comme un poste de garde où sainte Agnès veille sur le salut des citoyens, telle une déesse gardienne des portes. L'emploi du terme *condita* qui s'applique à la fois à l'enterrement et à la fondation suggère un lien profond entre le tombeau d'Agnès et les origines de la cité. Faut-il voir une prolongation de ce parallélisme surprenant dans l'analogie entre le mythe de l'apothéose de Romulus et l'ascension céleste d'Agnès telle que la raconte Prudence ? Ou cette notion de seconde fondation par le sang des martyrs, — notion que Prudence évoque aussi aux chants IV (9-72) et VIII (12-18) du *Peristephanon* [56] —, trouve-t-elle sa source dans le schème archaïque d'un ancien rite sacrificiel ?

L'animal emblématique d'Agnès, l'agneau, est la victime sacrificielle et propitiatoire par excellence, immolée pour la pâque juive et chrétienne [57]. Agnès elle-même joue le rôle de victime royale ; elle s'attribue le nom d'hostie (*Pe.* XIV, 84). En faisant d'une nouvelle victime pure et librement offerte la protectrice de l'ancien meurtrier et de sa descendance, Prudence n'affirme-t-il pas le désir de purifier la tradition romaine de ses crimes originels comme de ses turpitudes présentes [58] ?

La « gémellité » d'Agnès avec les saintes espagnoles Eulalie de Mérida et, à un moindre degré, Encratis de Saragosse [59], marque l'universalité du message chrétien qui s'adresse désormais aux nations et pas seulement aux

56. L. Gosserez, *Prudence et la poésie de la lumière*, thèse de doctorat, Lille III, (microfiches) 1996, chapitre VII, *la blancheur incandescente ;* et *Poésie de lumière, une lecture de Prudence*, ed. Peeters, Louvain, 2001, p. 105-106.

57. J. Chevalier et A. Cheerbant, art. *« Agneau »*, dans *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982, p. 10-12 ; X. R. M. Ferro, art. *« Agneau »*, dans *Symboles animaux*, Paris, 1996, p. 15-16.

58. R. Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, 1982, Le livre de poche, p. 62 sqq., et surtout p.134-139. Cette idée permet peut-être de comprendre l'expression : *prius hostiarum / pignere functae* (*Pe.* IV, 50-51), jugée obscure par M. Lavarenne : les cités ont versé leur caution de victimes. Le martyre d'Agnès serait alors à mettre en parallèle avec l'autre version de la légende : la mise à mort de Romulus par les sénateurs. Plutarque, *Rom.*, 27 ; Dion, Hal. 2, 56, 4 ; Tite-Live I, 16, 1-4 ; B. Liou-Gille, *Cultes héroïques romains,* Paris, 1980, p. 176-179 et *Une lecture « religieuse » de Tite-Live*, Paris, 1998, p. 87.

59. Trame analogue, épisodes interchangeables : Benedetto Riposati, *La struttura degli Inni alle tre vergini martiri del Peristephanon di Prudenzio (III, IV, 109-114, XIV)*, dans *Paradoxos politeia, Mélanges Lazzati,* Milano, 1979. Le nombre réduit des femmes dans le *Peristephanon* coïncide avec le pourcentage habituel dans les recueils hagiographiques anciens : il reflète le statut des femmes dans une société patriarcale ; *cf.* P. Delooz, *Sociologie et canonisations,* La Haye, 1969, p. 270 ; Jean-Pierre Albert, *Le sang et le ciel. Les saintes mystiques et le monde chrétien,* Paris, 1997, p. 22 ; il n'y a donc pas là d'intention misogyne particulière. Au contraire, la valorisation de ces trois femmes est déjà en elle-même significative du nouveau rôle que leur accorde le christianisme. *Gen.* 1, 27 ; *1 Co.* 11, 12 ; *cf.* Anne-Marie Pelletier, article *« Femme »*, dans le *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, 1998, p. 459-460. Ces figures sont étroitement liées aux structures archaïques des mythes latins.

Romains de souche : *et ipsos protegit aduenas*, dit le poète au vers 5. L'Espagne, pays d'origine de Prudence ainsi que de la dynastie théodosienne, est en même temps valorisée [60]. Et les cités provinciales sont spirituellement liées à la fondation et au rachat de Rome par le sang des martyrs [61].

Mais le poème transcende ce thème national et impérial. La figure de la sainte prend la valeur d'un symbole récapitulatif, nouvelle patronne fondatrice de la cité, emblème des victoires de tous les autres saints, elle ressemble à une figure héraldique, car elle présente, en abîme, les couronnes que mentionne le titre du recueil. Cette structure donne au triomphe de sainte Agnès une valeur symbolique collective : elle suppose que la sainte a reçu une place prédominante dans la cité céleste, tout comme l'Église de Rome dans la chrétienté (*Pe.* XIV, 125) . Elle ne suggère pas seulement l'unité nouvelle de l'Empire converti, mais aussi le mystère de la communion des saints. Bref, elle finit par apparaître comme une allégorie de l'Église romaine [62]. Déjà saint Paul fait de l'Église l'épouse du Christ (*Eph.* 5, 22 sqq.) [63] ; Origène reprend la même typologie ; c'est lui qui applique en premier ce thème à la fois à l'Église et à l'âme fidèle, et Prudence adopte ici un point de vue analogue [64].

Quant aux sources visuelles de cette allégorie, elles paraissent multiples. La vogue des personnifications de cités dans l'iconographie tardo-antique pouvait fournir des modèles ; c'est ainsi que dans les hymnes IV et VI du *Peristephanon*, Prudence énumère les villes espagnoles, et Tarragone au précieux diadème (*Pe.* IV, 21 sqq. & *Pe.* VI, 1-6). Il existait par ailleurs des représentations nombreuses de l'*Ecclesia* personnifiée [65], par exemple à Sainte-Sabine ; et sur la mosaïque de l'église Sainte-Pudentienne (construite à la fin du IV^e^ siècle), on ne sait pas si les deux femmes figurent simplement sainte Pudentienne et sainte Praxède, ou symbolisent deux Églises, l'*Ecclesia ex circumcisione* et l'*Ecclesia ex gentibus* [66]. La scène représentée

60. A.-M. PALMER, *op. cit.*, p. 261 ; J. FONTAINE, *Romanité et hispanité dans la littérature hispano-romaine des IV^e^ et V^e^ siècles*, dans *Assimilation et résistance à la culture gréco-romaine dans le monde ancien*, Travaux du VI^e^ congrès international d'études classiques, Bucuresti-Paris, 1976, p. 301-322.

61. J. PETRUCCIONE, *The martyr death as sacrifice : Prudentius, Peristephanon* 4, 9-72, dans *Vigiliae Christianae*, Leiden-New York, 1995, volume 49, n° 3, p. 245-257. Cette notion est assez rare chez les Pères de l'Église. Seul Origène développe des idées très voisines de celles de Prudence dans son commentaire sur Jean (1, 29) ; mais il n'est pas possible de déterminer s'il y a dépendance directe ou indirecte.

62. Cette typologie ecclésiale est conforme à une conception ancienne attestée dans plusieurs *Passions* où l'Église, conçue d'une façon très concrète, désigne l'ensemble des martyrs ; *cf.* V. SAXER, *op. cit.*, p. 236.

63. *Pe.* XIV, 79 : *nupta Christo* ; *cf. Secunda Clementis* (III^e^ siècle) : « l'Église vivante est le Corps du Christ (*Éph.* 1, 22-23), car l'Écriture dit : « Dieu fit l'humanité homme et femme » (*Gen.* 1, 27), l'homme c'est le Christ, la femme c'est l'Église ».

64. Origène, *Seconde homélie sur le Cantique*, 3, dans *Homélies sur le Cantique des cantiques*, introduction, traduction et notes de DOM O. ROUSSEAU, O. S. B., Sources Chrétiennes, n° 37, Paris, 1953, p. 27 et 64 sqq.

65. H. LECLERC, article « *Église* », dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 4/2, 1921, col. 2228-2229.

66. Simon Claude MIMOUNI, *La représentation figurative de l'Ecclesia ex circumcisione et de l'Ecclesia ex gentibus dans les mosaïques romaines*, dans *Le judéochristianisme ancien*, Paris, 1998, p. 25-37.

par Prudence repose sur un symbolisme du même genre, où les deux significations, individuelle et collective, se superposent implicitement [67].

Cette figure interfère avec la théologie mariale. En effet, le thème de Marie figure de l'Église procède à la fois de Jean, 19, 26, et de « la théologie de la virginité affirmant la fécondité spirituelle des vierges qui ont Marie pour modèle » [68]; il figure déjà chez Origène (*Commentaire sur Jean* I, IV, 23) et surtout chez Ambroise (*De l'institution des vierges,* 89) ; on le retrouve chez Augustin (*De la sainte virginité* II, 2). Il est donc probable qu'une méditation sur la ressemblance entre Agnès et Marie, mères selon l'esprit, l'une de l'Église de Rome, l'autre de tout le genre humain, sous-tend l'analogie des représentations. Sur certaines coupes à fond doré paléochrétiennes, Marie est d'ailleurs associée à Agnès [69].

De là vient la riche fonction exégétique dont la figure d'Agnès est investie. En effet, le vers 112 paraphrase la *Genèse* (3, 15) où il est dit que la femme écrasera la tête du serpent qui la meurtrira au talon. Agnès renvoie probablement à la Vierge victorieuse du diable et figure inversée d'Ève dont elle efface le péché (*2 Co.* 11, 3), car cette exégèse apparaît dés le deuxième siècle chez Justin, Irénée et Tertullien [70]. Mais l'analogie reste implicite, car c'est une autre référence qui s'impose, celle de l'*Apocalypse*. Tout le tableau préfigure l'*Apocalypse* suivant les liens typologiques calqués sur l'exégèse mariale (*Jean* 19, 25; *Ap.* 12, 9-13 et s.). C'est la figure johannique de la femme sauvée du dragon qui transparaît. Celle-ci « s'envole au désert », munie des deux ailes du grand aigle (*Ap.* 12, 14) [71]. Agnès représente ainsi l'Église persécutée, puis triomphante. En calquant ses figures sur la typologie biblique, la poésie hagiographique atteste et prolonge l'exégèse ; la vision de l'apothéose d'Agnès manifeste l'espérance eschatologique, et l'héroïsme de la sainte entre dans l'économie du salut [72].

L'image ne se réfère donc à la cérémonie païenne du triomphe qu'en un premier temps, pour fournir un support pédagogique au message métaphy-

67. Par la suite, les couronnements de la Vierge se sont multipliés ; alors que le thème a disparu du répertoire iconographique de sainte Agnès. Mais dans l'art paléochrétien, on ne trouve pas de couronnement de la Vierge ; C. RAGER, *Dictionnaire des sujets dans l'art,* Brepols, 1994, p. 453 ; C. PIETRI, *Imago Mariae. Les origines,* dans *Christiana Respublica II,* Rome, 1997, p. 1391-1403. D'autre part, l'envol d'Agnès fait irrésistiblement penser à une assomption. Or, la doctrine de l'Assomption n'est pas du tout établie à la fin du IVe siècle. *Cf.* Épiphane, *Panarion* 78, 11, *G.S.C.*, t. 3, 462 ; en outre, le thème doctrinal de Marie, épouse ou fiancée du Christ, ne se développera qu'au XIIe siècle. Ambroise en donne bien une formulation, mais sans relier ce titre au thème nuptial : *De l'institution des vierges,* 89 sqq. Le glaive qui « *transpercera l'âme de Marie* », selon la prédiction de Syméon (Lc 2, 35) renvoie plutôt à la souffrance maternelle. Plus tard Jean Damascène (vers 650-750) applique à Marie les versets du *Cantique*, *Sur la dormition* I, 11.

68. Maurice JOURJON et Bernard MEUNIER, *Dictionnaire critique de théologie,* Paris, P.U.F., 1998, p. 709 ; la virginité de Marie, mentionnée dès le IIe siècle, est affirmée au temps du concile d'Éphèse en 431, et professée par le pape Léon dans les actes de Chalcédoine en 451 ; le dogme de l'Immaculée Conception sera défini par Pie IX en 1854.

69. C. R. MOREY, *The Goldglass Collection of the Vatican library,* Cité du Vatican, 1959, numéro 33.

70. *Dictionnaire critique de théologie*, sous la direction de J.-Y. Lacoste, Paris, 1998, article « *Marie* », p. 707.

71. F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes,* Paris, 1996, p. 487 sqq.

72. Augustin, *De catechizandis rudibus*, 27, 53.

sique. Elle prend sa source dans la Bible. Dans le contexte messianique de la fête des Tabernacles, le couronnement signifiait en effet la participation à l'immortalité, comme le signale Jean Daniélou en s'appuyant sur le texte des *Jubilés*, XVI, 30[73]. Or cette signification reparaît dans *l'Apocalypse* de Jean où la « couronne de vie » récompense celui « qui est fidèle jusqu'à la mort » (*Ap.* 11, 10) ; à peu près à la même époque que Prudence, le thème des élus couronnés, décrit dans le texte apocryphe du V^e^ *livre d'Esdras* (II, 45-47), a sans doute inspiré la mosaïque de Sainte-Praxède (IV^e^ siècle). Et pour la couronne de lumière éternelle que reçoit sainte Agnès, les résonances pindariques et romaines du motif se subordonnent à cette tradition judéo-chrétienne. Comme les athlètes vainqueurs et les généraux triomphateurs Agnès se voit couronnée, mais c'est de lumière éternelle (*Pe.* XIV, 122) et son diadème (*Pe.* XIV 122 et 127) éclipse la crête enflammée du serpent (*Pe.* XIV, 117). Parure impériale radiée[74], sa coiffure rappelle surtout la couronne de douze étoiles qui orne la tête de la femme à son apparition dans le ciel au verset 12, 1 de *l'Apocalypse*. Prudence souligne la bienveillance dont rayonne la bienheureuse *oris propitiabilis fulgore*, d'un trait de foudre qui change la violence en grâce (*Pe.* XIV, 130). Le thème du mariage mystique rejoint le symbolisme ecclésial et l'illumination eschatologique. Dans *l'Apocalypse*, c'est la Jérusalem nouvelle qui est l'Épouse, et elle descend du ciel, pure et parée pour les noces. Ici, la nouvelle épouse transfigurée monte de la terre, sous les traits individualisés de la jeune sainte Agnès. Elle anticipe la résurrection promise en s'unissant au Christ. En ce sens la montée d'Agnès à travers le firmament est réellement une naissance, un *dies natalis* qui préfigure la résurrection des fidèles à la fin des temps[75].

Bien plus, le nom d'Agnès est fréquemment rapproché de son paronyme « agneau », sa victoire se confond avec celle de l'Agneau sur la bête (*Ap.* 13). Cette image se superpose à la figure ecclésiale, et accentue la tonalité apocalyptique du symbole. L'agneau est en effet une figure traditionnelle du Christ dans l'art paléochrétien, il orne la voûte du presbyterium dans la basilique de saint Vital à Ravenne. La scène a donc une signification anagogique : en une vision prophétique, elle représente la Parousie, et propose en transparence une image du salut promis à tous les fidèles par l'intercession de la sainte, médiatrice du Rédempteur. Le martyre a en effet permis à Agnès de prendre part à la Passion, et, à ce titre, elle se trouve associée à la gloire du Christ. La ressemblance du nom traduit cette identification mystique.

Quant à l'énergie bienfaisante qui émane de la dépouille d'Agnès, comme d'une semence sainte, elle peut évoquer certaines croyances

73. J. DANIÉLOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, 1961, p. 21-31.

74. Claudien, *De quartu consulatu Honorii*, 209 *stellati crines* ; *cf.* L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge*, t. I, Paris, 1993, p. 413 ; *Pe.* IV, 55 ; *Pe.* VI, 2, 6 ; *Pe.* V, 225.

75. *Pe.* XIV, 79-80 ; le tableau apocalyptique fait pendant à la vision de saint Jean qui figure à la fin de *l'Hamartigénie*, et transcende l'histoire de Rome.

païennes. Dans l'Antiquité tardive, la vénération des reliques apparaissait pour une part comme la christianisation de l'ancien attachement au *Palladium*, dont la vertu magique protégeait la cité [76]. C'est d'autant plus vrai pour sainte Agnès dont l'action foudroyante [77] rappelle étrangement les pouvoirs de la déesse Minerve qu'elle refuse d'adorer [78]. Prudence transfère à la martyre plusieurs traits de Pallas : la virginité, le courage guerrier, la puissance médusante, et surtout la sagesse [79]. L'image de la sainte remplace la déesse, mais aussi la transcende : comme incarnation la sagesse chrétienne, elle souligne la dimension mystique de l'idéal de l'ascétisme. Le Christ lui-même apparaît souvent comme une manifestation de la Sagesse divine qui existait de toute éternité [80]. Dans le *Cathemerinon* Prudence nomme le Christ *Sophia* (*Cath.* XI, 20). En devenant une pure émanation de la Sagesse sainte, Agnès tend à se confondre avec Lui d'une autre manière. C'est donc aussi une image de la Sagesse divine qui clôture le *Peristephanon* comme la *Psychomachie*. Cela confirme l'importance du motif dans l'œuvre de Prudence , fait que l'on a souvent rapproché du nom même du poète : *Prudentius* est le poète de la *Prudentia*, c'est-à-dire le poète de la Sagesse. Son œuvre a pour but de stimuler l'imagination pour favoriser le recueillement. La contemplation de l'image intérieure, qui se construit progressivement, sert de support à une méditation poétique, et, tout en empruntant les voies tracées par Horace, suggère une pensée spécifiquement chrétienne. Le tableau intérieur se transforme en vision mystique, aux sources d'une tradition qui passe par sainte Hildegarde de Bingen et sainte Thérèse d'Avila, mais dont la *Séraphita* de Balzac recueillera aussi l'héritage [81].

Toutefois, la figure d'Agnès ne s'évanouit pas dans l'abstraction; elle reste une personne vivante et active. À son pouvoir protecteur (*protegit,* 5) s'ajoute un pouvoir de purification intérieure et de médiation spirituelle, car elle intercède pour ceux qui l'implorent : *purgabor oris propitiabilis / fulgore :* « je serai purifié par l'éclat de ton visage secourable », dit le poète à la fin de l'hymne (XIV, 130-131) [82]. Agnès relie l'Église terrestre romaine et

76. Ch. PIÉTRI, dans *Hagiographie, cultures et société*, Paris, 1981, p. 469.

77. Dans la *Légende dorée* : le propre fils du Préfet, séduit par Agnès, lui propose le mariage; Jacques de Voragine, trad. J.-B. ROZE, Paris, 1967, I, p. 140.

78. Ovide, *Met.* V, 180 sqq.

79. Par ailleurs le poète mentionne à plusieurs reprises la statue mythique de Pallas étroitement associée aux Lares de la cité; il souligne son inutilité, son impuissance même à punir ses contempteurs. *Pe.* II, 511-512; *cf. S. I*, 143; *S. II,* 544-546.

80. *Pr*. 8, 22-26; *Si.* 24, 9.

81. Le 11 mars 1835, Balzac écrit à M^me^ Hanska à propos de *Séraphita*, sa nouvelle œuvre : « Lisez-la comme quelque mauvaise traduction faite d'un hymne rêvé depuis mon enfance… »; lettre citée par H. GAUTHIER, *La Comédie humaine*, vol. XI, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1980, p. 1623.

82. L'expression curieuse *nostrum iecur* reprend un terme rituel païen qui désignait le foie, espace sacré, vital, et microcosme où se manifestaient les dieux. Prudence fait du foie le symbole de la religiosité romaine traditionnelle que doit purifier en profondeur le culte chrétien de sainte Agnès. Sur la persistance des rites étrusques dans l'Antiquité tardive : Dominique BRIQUEL, *Chrétiens et Haruspices*, Paris, 1997; sur le rôle effectif des martyrs dans la fondation et la rédemption des cités, *cf.* J. PETRUCCIONE, *op. cit.*, p. 250.

l'Église céleste, apportant à Dieu les prières de tous les fidèles qui la prient [83].

En conclusion, le motif hagiographique est pleinement adapté au public lettré, les aristocrates romains, dont il exalte les valeurs fondamentales : courage, liberté, patriotisme. Mais l'image mentale qui se substitue aux représentations mythologiques de Minerve ou de la Victoire n'est qu'un support à la contemplation intérieure. L'icône de la martyre ne s'appuie sur d'anciennes formules picturales qu'en un premier temps, pour faciliter la compréhension. Elle les combine ensuite et les transforme afin de créer une figure complexe et nouvelle, qui ne peut se réduire ni à une image de déité, ni à une allégorie philosophique, ni même à un symbole polysémique : elle reste une personne vivante. Et elle est en même temps une figure qui conduit à une réalité métaphysique, où toutes les hiérarchies sont inversées : la faiblesse, la douceur, la pureté deviennent puissance. L'image de sainte Agnès permet d'appréhender la théologie du martyre, fondateur de l'Église romaine, elle propose une exégèse de l'*Apocalypse*, elle introduit au mystère de la communion des saints, et manifeste la Sagesse divine, en un sens à la fois parénétique — ascétique — et anagogique. Elle est un motif théologique offert à la contemplation, à la méditation et à la prière. Cette poésie, forme chrétienne de *l'ekphrasis*, devient ainsi, bien avant Ignace de Loyola, une application des sens et un exercice spirituel ; elle s'intègre pleinement dans le programme de vie ascétique qui était celui de Prudence. Bien plus, elle participe à la liturgie ; car l'union mystique dans la méditation, la prière et le chant, est une autre manière de constituer l'Église fondée par le sang des martyrs. Le poète propose ainsi à ses lecteurs d'entrer en communion avec l'assemblée dont sainte Agnès est à la fois l'image symbolique et la médiatrice privilégiée.

83. B. DEHANDSCHUTTER, *Hagiographie et histoire, à propos des actes et des Passions des martyrs*, dans *Martyrium in multidisciplinary perspective*, mémorial Louis REEKMANS, Leuven, 1993, p. 300-301.

LES TROIS STRUCTURES DE Pe. XIV

HYMNE	SERMON	EKPHRASIS
Prologue (vers 1 à 9) : Célébration de l'héroïque et bienveillante Agnès sur son tombeau à Rome.	**Exorde** Éloge de la martyre Agnès, double modèle de vertu : par sa virginité et par sa mort.	**Strophe épigraphique** Gloire d'Agnès commémorée par son tombeau à Rome.
Premier exploit glorieux (vers 10 à 60) : Échec de la condamnation au lupanar.	**Premier exemple :** La chasteté parfaite. **Transition** gradation (vers 61-63)	**Six scènes narratives :** **Série de scènes narratives n° 1** : Le procès, l'exécution de la sentence, le miracle du jeune homme aveuglé.
Second exploit (vers 61 à 120) : L'exécution.	**Second exemple** : Le courage dans la mort.	**Série de scènes narratives n° 2** : Le défi, la décapitation, l'envol.
Hymne de sainte Agnès (vers 69 à 84) : *Exulto*	**Péroraison** : Vision de sainte Agnès (vers 94 à 111)	**Figure centrale** : **Tableau apocalyptique** (vers 111 à 123) : Le couronnement
Épilogue (vers 124 à 133) : Prière d'imploration à sainte Agnès.		**Strophe épigraphique** : Invocation et prière.