XI

SCENES BACHIQUES EN PAYS MOSELLAN
(Ausone, *Moselle*, 152-198*)*.

par Anne-Marie TAISNE
Professeur honoraire à l'Université de Tours

SOMMAIRE — *A la fin du IV^e^s., le poète latin Ausone, brillant représentant de la romanité en Aquitaine, est appelé à Trèves auprès de Valentinien et de Gratien. C'est là qu'il compose* ***le poème de la Moselle qui comporte apparemment une triple ambiguïté : celle du genre choisi, celles des intentions et des croyances de l'auteur.*** *L'analyse de trois scènes qu'il évoque dans le théâtre naturel que représente le fleuve entouré de coteaux plantés de vignes laisse percevoir la* ***contaminatio de nombreux modèles littéraires et artistiques.*** *Ausone mélange les genres, combine le plaisant et le sérieux, rêve sur les vieux mythes sans y voir un obstacle à la foi nouvelle et aspire à transmettre tout l'héritage d'une civilisation qu'il considère comme* ***le meilleur rempart contre la barbarie qui menace.***

EPITOME — *At the end of the IVth century, the Latin poet Ausonius, a famous figure of the Roman civilization in Aquitania, is called to the city of Augusta Treuerorum to be at the side of Valentinian and Gratian. It is there that he composes* ***the poem Mosella which at first seems to contain a triple ambiguity : that of the selected genre, that of the intentions and that of the beliefs of the author****. The analysis of three scenes, that he evokes in the natural theatre formed by a river surrounded by hills with vineyards, illustrates the contaminatio by many literary and artistic models. Ausonius mixes styles, combines both pleasant and serious manners, reflects on old myths, without viewing this as an obstacle to the new faith. He aspires to transmit the heritage of a civilization that he considers to be* ***the best barrier against the threatening barbarity.***

La rédaction de la *Moselle* correspond dans la carrière poétique d'Ausone à une sorte d'acmè : en effet, après une trentaine d'années d'enseignement à Bordeaux, sa ville natale, où il fut *grammaticus*, puis *rhetor*, il est appelé sans doute en 367 à Trèves, alors résidence impériale, pour être le précepteur de Gratien, fils de Valentinien. C'est dire la renommée dont il jouit à travers l'Empire, renommée que prouvera d'ailleurs sa correspondance, et qui est favorisée au sein d'une Université dont le rayonnement est particulièrement intense [1]. Quand Ausone le bordelais arrive à Trèves, c'est un peu comme si la Gaule méridionale, dépositaire privilégiée de la civilisation romaine, venait conforter celle du Nord menacée par la

1. Voir J. FONTAINE, *L'éclat de la romanité dans l'Aquitaine du IV^e^s., B.A.G.B. 1989, 1*, pp. 72-85.

barbarie. En fait, dès la fin du II e s., Trèves dans la province de Belgique « prit de l'importance contre la pression des tribus germaniques [.....], puis en 287 fut choisie par Dioclétien comme capitale de l'Empire quadripartite » écrit R. Bianchi-Biandinelli [2]. La ville est dès lors ornée de magnifiques édifices. Ausone lui-même, dans son ouvrage sur l'*Ordo nobilium urbium* mentionnera cette ville en 6ème place parmi les plus belles de l'Empire.

Toutefois, si Bordeaux a connu des conditions paisibles qui ont garanti à Ausone une vie heureuse et prospère [3], le séjour à Trèves va l'introduire au cœur d'un monde beaucoup plus troublé. Dès l'année 368, Valentinien repart en campagne contre les Alamans en emmenant Gratien et Ausone avec sa suite.

C'est dans les années 370 qu'Ausone compose le poème célébrant la Moselle : alors sexagénaire, occupant un poste qui lui permet de poursuivre son activité d'enseignant au plus haut niveau et ses talents d'écrivain, il rédige les 483 hexamètres qui représentent son poème le plus long et qui est considéré comme son chef-d'œuvre [4].

La *Moselle* correspond à ce que d'aucuns considèrent comme la seconde grande période littéraire dans l'œuvre d'Ausone [5]. On y trouve aussi des poèmes plus légers ou plus graves conformes à la variété de ton de l'œuvre entière [6].

Précisément la *Moselle* semble bien refléter l'ambiguïté inhérente à la personnalité d'Ausone, ambiguïté du genre choisi tout d'abord. J. Fontaine y voit l'éloge d'un fleuve, mais aussi un hymne, ainsi qu'une épopée en miniature [7]. R. Martin insiste davantage sur sa valeur de célébration [8]. B. Combeaud dans une thèse récente va jusqu'à parler d'une *Silve* [9]. Même ambiguïté concernant le caractère descriptif du poème : P. Galand-Hallyn analyse en profondeur les ecphraseis qui constituent la majeure partie de l'œuvre [10], alors qu'Y.M. Duval nous invite à y voir des « paysages intérieurs autant qu'extérieurs » [11]. Le sujet lui-même traduirait-il chez Ausone « le goût du petit ou l'impuissance du grand » selon la formule un peu sévère de J. Bayet [12] ou un désir de propagande politique dans la lignée de Virgile par rapport à Auguste d'après Ch. M. Ternes [13] ? Une autre ambiguïté tient à l'inspiration « païenne » dominante, ce qui sur-

2. *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1970, p. 175.
3. Voir R.P.H. Green, *The works of Ausonius*, Oxford, 1991, p.XXVI.
4. R.P.H. Green, *op. cit.*, p. XXIV.
5. Voir H.G. Evelyn-White, *Ausonius. With an English Translation*, 2 vol., Londres, 1961, 3e éd., I pp. XIV sq., cité par Ch.M. Ternes dans *Ausone, La Moselle*, Paris, 1972, pp. 12-13.
6. Le *Gryphus* et le *Cento nuptialis* illustrent surtout la première catégorie, les écrits d'Ausone en tant que consul la seconde.
7. *Le mélange des genres dans la poésie de Prudence, Forma futuri, Mél. M. Pellegrino*, Torino, 1975, pp. 766-767, et *Ausone, Ambroise, Ammien* dans *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive en Occident (Entretiens sur l'Antiquité classique, t.23)*, Fond.Hardt, Vandœuvres-Genève, 1977, p. 439.
8. *La Moselle d'Ausone est-elle un poème politique ? R.É.L. 63*, 1985, p. 237 sq.
9. *Ausone de Bordeaux. Œuvres* (Thèse dact. Tome V, p. 879), Paris, 2003.
10. *Le reflet des fleurs*, Genève, 1994, ch.V.
11. *La poésie latine au IVe s de notre ère*, *B.A.G.B.* 1987, 2, p. 190.
12. *Littérature latine*, Paris, 1960, 9e éd., p. 689.
13. *Etudes Ausoniennes* III, Luxembourg, 2002, pp. 45, 63,98, 136.

prend dans l'entourage proche d'empereurs très chrétiens. Si R.P.H. Green conclut à la profonde originalité de l'œuvre [14], on peut s'interroger sur la multiplicité de ses facettes. De fait, sous une apparence parfois ludique, le poème témoigne de réalités profondes concernant le destin de l'Empire, en cette fin du IV^e^ s. de notre ère, et de la culture littéraire et artistique qu'il véhicule, envers et contre tous les bouleversements. Sans parler de l'anarchie militaire du III^e^ s. qui a fait taire notamment la voix des poètes, les années des règnes respectifs de Valentinien et de Gratien sont marquées par une angoisse bien justifiée tant par les périls extérieurs, comme la terrible défaite d'Andrinople à l'Orient, que par les conflits internes dans l'Empire d'Occident.

Mais les armes personnelles d'Ausone sont surtout celles de la parole, et singulièrement celles de la poésie. Il est vrai qu'il témoigne de la formidable renaissance de la littérature latine en ce siècle : si l'inspiration profane semble alors éclipsée par le christianisme [15], du moins Ausone, dans la majorité de ses œuvres, renoue surtout avec les plus grands modèles de la période préchrétienne.

L'inspiration profane domine précisément dans la *Moselle*. Rappelons-en les développements successifs :

Les 22 premiers vers relèvent du thème de l'itinéraire précisant que le poète voyage de Bingen à Neumagen avant d'arriver aux bords de la Moselle.

Suit une longue salutation au fleuve (23-74 : c'est grâce à lui que Trèves a été jugée digne d'abriter les empereurs, lui dont les coteaux sont couverts de vignobles, les rives tapissées de gazon verdoyant, ses flots permettant une navigation heureuse, flots dont la transparence permet de distinguer le fond).

Précisément Ausone enchaîne sur un dénombrement des poissons qui peuplent ses eaux en demandant l'inspiration à la Naïade du lieu (75-149).

Il nous invite ensuite à admirer les scènes qui se déroulent en une journée dans le théâtre naturel formé par les coteaux couverts de vigne encadrant le fleuve (150-198).

Il répartit le développement suivant entre l'évocation de jeux nautiques auxquels se livrent des jeunes gens et des scènes de pêche (199-239 ; 240-279).

Puis il se plaît à décrire les villas qui bordent le fleuve (280-348) ; il énumère ses affluents (349-380), avant d'adresser une deuxième salutation solennelle à la Moselle (qui se clôt sur une invitation à la Muse de renfermer sa lyre) (381-391).

De fait il se propose, quand viendra l'heure de l'*otium ignobile*, d'une retraite obscure, de rédiger l'éloge des grands hommes de Belgique et de sa patrie (392-414). En attendant, il s'applique à relier l'éloge de la Moselle à celui du Rhin (414-437). Il projette, quand il sera de retour dans sa patrie, de donner à son poème de plus vastes dimensions (438-468).

14. *Op. cit.*, p. XXIV.
15. Voir à ce sujet H. Zehnacker et J.C. Fredouille, *Littérature latine*, Paris, 1993, ch. XI.

Dans l'hymne qui clôt le poème, Ausone souhaite que, grâce à ses vers, la Moselle soit connue et célébrée par la postérité et la Gaule entière (avec ses différents fleuves dont l'énumération finit par la Garonne, comme si ce point d'orgue renvoyait aux premiers vers où la petite patrie du poète était déjà évoquée : 469-483).

La multiplicité des modèles et des sources littéraires de la *Moselle* a été largement perçue au point que les commentateurs ont parlé de « patchwork », de « bigarrure », de « polychromie » ou encore de « *poikilia* » à son propos [16]. En ce qui concerne la culture poétique qui y transparaît, J.Fontaine parle de trois strates, « flavienne, néronienne et augustéenne » [17]. Le même auteur y a suggéré une influence artistique quand il évoque à propos du poème « la polychromie des tesselles juxtaposées dans l'art de la mosaïque » [18] ; plus précisément, Ch. M. Ternes a suggéré l'influence possible de peintures et de bas-reliefs en pays trévire et bordelais [19]. C'est cette double influence littéraire et artistique que nous tenterons de mettre en lumière à propos d'un extrait qui nous a semblé particulièrement révélateur à ce sujet.

En effet, au cœur du poème, Ausone bâtit une sorte de petit drame en trois actes correspondant aux activités qui se déroulent dans le théâtre naturel (156 *naturali theatro*) que représente la Moselle entourée de ses coteaux couverts de vignobles (152-198) [20]. On y trouve une unité d'action, centrée autour de la vigne et de Bacchus (le dieu lui-même sera évoqué plus loin aux vers 208-210), une unité de temps puisque les scènes correspondent sensiblement au matin, au midi et au soir - cette tripartition de la journée n'étant pas pour déplaire au futur auteur du *Griphus* [21]. Si la saison n'est pas nommée, il ressort aisément du contexte qu'il s'agit de l'automne, saison où la vigne est dans sa splendeur, et plus précisément du mois de septembre associé trois fois à Bacchus dans les *Eglogues* [22]. L'unité de lieu, enfin, est assurée par le fleuve avec ses rives et ses coteaux. Un tel développement était en germe dès le proème quand, découvrant la Moselle après la traversée des sombres forêts du Hunsrück, Ausone s'était

16. Le premier terme est de C. Hosius dans *Die Moselgedichte des Decimus Magnus Ausonius und des Venantius Fortunatus*, Marburg, 1894, à propos de *Mos.*77sq. ; les autres termes sont surtout employés par J. Fontaine et P. Galand dans leurs articles et ouvrages cités. Les commentateurs ont détaillé ces influences variées depuis H. de La Ville de Mirmont en 1889 dans *La Moselle d'Ausone*, Bordeaux, Paris, jusqu'à B. Combeaud dans sa thèse déjà citée en passant par R.P.H. Green en 1991 dans *The works of Ausonius*, Oxford, etc.

17. *Université et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques auteurs latins de la fin du IV^e s. : Ausone, Ambroise, Ammien, art. cit.*, p. 442.

18. *Art. cit.*, p. 440.

19. *Op. cit.*, p. 17 ; voir aussi ses *Etudes ausoniennes* citées *supra*, p. 63 et 168. Qu'il nous suffise de citer dans l'œuvre du poète son *Cupido cruciatus* ou de nombreuses Epigrammes descriptives pour illustrer sa culture artistique.

20. Ausone adapte ici une notion virgilienne à propos du site choisi pour les Jeux dans l'*Enéide* (V, 287-9). D'autres termes renforcent cette assimilation : *spectacula* et *pompam* (152) ; *scena* (169) ; *choros* (180) ; *spectata* (185).

21. Le *Griphus ternarii numeri* (classé par Ternes parmi les *opera iocosa* du poète et daté de 380) évoque au vers 25 les *caeli...uices* qui à notre avis pourraient correspondre aux trois étapes de la journée signalées dans notre extrait.

22. *September, Bacchi munere praela rigans* (3, 18) ; *Autumnique/principium referens Bacchi September alumnus* (7, 7-8) *; Sidere, Virgo, tuo Bacchum September opimat* (9, 9).

extasié sur la lumière quasi-élyséenne du lieu et sur « ces collines où verdoie Bacchus » (v. 21 *uirides Baccho colles*), ajoutant quelques vers plus loin une nuance olfactive quand il évoque alors « le fleuve riche en coteaux que parfume Bacchus » (v. 25 *Amnis odorifero iuga uitea consite Baccho)*.

La vigne, associée de longue date chez les Romains au culte de Dionysos-Bacchus, est en effet omniprésente dans les tableaux brossés par Ausone comme le confirme l'abondance des termes qui la désignent en tout ou partie [23] : la référence au dieu est spécialement explicite dans les expressions *Baccheia munera* (v. 153) et *uiridi...Lyaeo* (v. 162).

Une dizaine de vers campent d'abord le décor (v. 152-162) :

> *Inducant aliam spectacula uitea pompam,*
> *sollicitentque uagos Baccheia munera uisus,*
> *qua sublimis apex longo super ardua tractu*
> *et rupes et aprica iugi flexusque sinusque*
> *uitibus assurgunt naturalique theatro.*
> *Gauranum sic alma iugum uindemia uestit*
> *et Rhodopen, proprioque nitent Pangaea Lyaeo ;*
> *sic uiret Ismarius super arquora Thracia collis ;*
> *sic mea flauentem pingunt uineta Garunnam.*
> *Summis quippe iugis tendentis in ultima cliui*
> *conseritur uiridi fluuialis margo Lyaeo.* [24]

La vigne y est mentionnée presque à chaque vers et sa situation sur les coteaux de la Moselle illustre en quelque sorte les vers virgiliens du chant II des *Géorgiques* : *Apertos/ Bacchus amat collis* (v. 112-3) et *mitis in apricis coquitur uindemia saxis* (v. 522). Cette évocation s'enrichit d'une triple comparaison avec le Gaurus, le Rhodope, le Pangée et l'Ismare, enfin les coteaux de la Garonne (v. 157-160), les deux premières renvoyant à Virgile et à Stace, la dernière à Ausone lui-même [25]. Ces lieux ne sont pas choisis au hasard puisqu'ils appartiennent respectivement à la Campanie, à la Thrace et à l'Aquitaine et correspondent aussi aux trois Préfectures du prétoire administrées par Rome [26]. Ceci n'est pas indifférent de la part d'un homme qui, avant d'accéder au consulat en 379 assumera des fonc-

23. V. 152 : *uitea ;* 153 : *Baccheia munera ;* 156 : *uitibus* ; 157 : *uindemia ;* 158 : *proprio...Lyaeo* ; 160 *: uineta ;* 162 : *Lyaeo* ; 168 : *silua* ; 175 : *uuas ;* 191 : *palmite* ; 195 : *pampinus, uindemia* ; 196 : *uites.*

24. « Que le spectacle de la vigne nous amène vers un autre cortège, et que les présents de Bacchus attirent nos regards errants du côté où le sommet élevé, en haut des pentes abruptes, s'étire en longueur, ainsi que là où les rochers, les crêtes ensoleillées, leurs renflements et leurs concavités se rehaussent de vignes, dans un théâtre naturel. C'est ainsi que la grappe nourricière revêt les coteaux du Gaurus, le Rhodope, et que le Pangée resplendit des propres dons de Lyaeus. Ainsi verdoie la colline de l'Ismarus qui domine la mer de Thrace, ainsi mes vignobles colorent la blonde Garonne. De fait, du haut des sommets jusqu'en bas de la pente qui s'étend, la rive du fleuve est plantée de vignes verdoyantes. » (trad. personnelle).

25. Virgile : Rhodope et Ismare (*Buc.* VI, 30) ; Rhodope et Pangée (*Gé.* IV, 461-2) ; Ismare planté de vignes (*Gé.* II, 37-8) ; Stace : Ismare (*S.* V, 3, 6) ; Th. IV, 655-6) ; associé au Pangée (*S.* V, 3, 6-7) en relation avec Bacchus ; Gaurus avec vignes (*S.* III, 1, 147 ; 5, 99 ; IV, 3, 63-4 (avec le Massique *uuifer*) ; *Th.* VIII, 744-5) ; Ausone : vignobles de Bordeaux (*iuga uitea, Ordo* 138) ; *Ep.* 23, 92 *(uitiferi...colles) ; De herediolo,* 20 sq.

26. Le Gaurus appartient à celle d'Illyrie, d'Italie et d'Afrique ; les monts de Thrace à celle d'Orient ; les coteaux de la Garonne à celle des Gaules.

tions importantes dont celle de Préfet du Prétoire des Gaules et de l'Italie [27].

La première scène qui se déroule dans un tel décor grouille de personnages appartenant à trois catégories : une multitude de vignerons parcourt les coteaux (v. 163-4), un voyageur marche sur la rive (v. 165-6), tandis qu'un batelier glisse sur le fleuve (v. 166-7) :

Laeta operum plebes festinantesque coloni
uertice nunc summo properant, nunc deiuge dorso,
certantes stolidis clamoribus.Inde uiator
riparum subiecta terens, hinc nauita labens,
probra canunt seris cultoribus ; astrepit ollis
et rupes et silua tremens et concauus amnis.

(v. 163-8) [28].

Ainsi chaque élément du « théâtre naturel » est animé par des acteurs dynamiques qui, de plus, dialoguent entre eux par des cris et des chants amplifiés par l'écho. Ausone adapte ici avec bonheur des thèmes essentiellement virgiliens mêlés de souvenirs d'Horace et de Stace. En effet, les vignerons apparaissent à la tâche au chant II des *Géorgiques* et rires et chants éclatent une fois le *labor* accompli [29]. Les paysans chez Horace échangent de « rustiques sarcasmes » (*opprobria rustica*, *Ep.* II, 1, 145-6) et le voyageur interpelle le vigneron qui s'attarde (*Sat.* I, 7, 28-31). Le phénomène de l'écho sur lequel se clôt la scène est déjà mentionné par Stace dans les *Silves* précisément à propos du Pangée, de l'Ismare et du Gaurus plantés de vignes [30]. Ausone reprend ce phénomène qui constitue une sorte de dialogue avec la nature environnante évoquée dans le groupe ternaire *rupes*, *silua*, *amnis* (118), dialogue qu'a mis en valeur M. Desport à propos de Virgile [31]. Les influences artistiques semblent bien se combiner avec les modèles littéraires dans l'élaboration de ce premier tableau tant pour le décor que pour les personnages qui y jouent un rôle. En effet, l'importance prise par le décor naturel correspond à celle prise par le paysage dans l'art pictural romain. Dès l'époque augustéenne, un certain Ludius (ou Studius), d'après Pline l'Ancien, se plaisait à peindre des *topiaria opera* (*i.e.* des peintures de paysages) et il y introduisait différents personnages où figuraient, entre autres, les trois catégories évoquées par Ausone : « personnages se promenant à pied ou en barque [...] ou même (en train) de vendanger » [32]. De fait, J.M. Croisille notamment a recensé nombre de

27. Voir à ce sujet Green, op.cit., p. XXX et Ch. M. Ternes, *Etud. Aus. III*, Luxembourg, 2002, p. 20.

28. « Plein de joie, le peuple à l'ouvrage et les paysans qui se pressent se hâtent les uns en haut des sommets, les autres sur les pentes des collines, faisant assaut de cris spontanés. D'un côté le voyageur qui foule en bas les rives, de l'autre le batelier qui glisse sur l'onde lancent des chants moqueurs aux vignerons attardés : leur font écho les rochers, les pampres qui frissonnent, et la vallée du fleuve ». (trad. personnelle).

29. Chants et rires : 385-9 ; joie après le *labor* : 417. Sur un autre plan, Virgile inaugure ce même chant par une invocation à Bacchus, en pleine saison des vendanges (4-6).

30. Echos qu'éveille le cortège de Bacchus sur le Pangée et l'Ismare : *S.*I, 2, 223-4 ; échos sur le Gaurus de la construction de la Voie Domitienne : *S.*IV, 3, 63-4.

31. *L'incantation virgilienne*, Paris, 1952. L'auteur y indique les paysages privilégiés de l'écho : *siluae*, *colles*, *nemus*, *saxa*, *montes*, *ripae*, *undae*, *lacus*.

32. *N.H.*, XXXV, 116 (texte établi et traduit par J.M. Croisille, éd. C.U.F., Paris, 1985).

peintures campaniennes du 1er s. représentant des villas au bord de l'eau où l'on discerne souvent un arrière-plan de collines et de végétation ; parfois on y distingue des promeneurs et parfois aussi des bateliers [33]. Au 2e s., Philostrate dans ses *Imagines* décrit de plus des peintures campaniennes où des vignobles bordent les flots et parfois sont animés par la présence de vendangeurs [34]. A l'époque impériale, les scènes de vendange plus précisément se multiplient tant sur les mosaïques que sur les reliefs de sarcophages : si les *Bacchoi*, les Satyres et les Amours y figurent souvent comme vignerons, ce sont des personnages bien humains qui font la vendange sur une mosaïque de Cherchell au 3e s. [35].

Le deuxième « acte », beaucoup plus développé que le précédent [36], nous entraîne du monde des hommes à celui des divinités :

Nec solos homines delectat scaena locorum :
hic ego et agrestes Satyros et glauca tuentes
Naidas extremis credam concurrere ripis,
capripedes agitat cum laeta proteruia Panas
insultantque uadis trepidasque sub amne sorores
terrent, indocili pulsantes uerbere fluctum.
Saepe etiam mediis furata e collibus uuas
inter Oreiadas Panope fluuialis amicas
dicitur et, medio cum sol stetit igneus orbe,
ad commune fretum Satyros uitreasque sorores
consortes celebrare choros, cum praebuit horas
secretas hominum coetu flagrantior aestus ;
tunc insultantes sua per freta ludere Nymphas
et Satyros mersare uadis rudibusque natandi
per medias exire manus, dum lubrica falsi
membra petunt liquidosque fouent pro corpore fluctus.
Sed non haec spectata ulli nec cognita uisu
fas mihi sit pro parte loqui ; secreta tegatur
et commissa suis lateat reuerentia riuis.

(v. 169-188) [37].

33. *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Latomus, Bruxelles, 1982, II, pl.78 à 103 ; avec promeneurs : pl.89, 1 ; 93, 1 et 2 ; 94, 1 et 2 ; avec bateliers : pl.96, 2 ; 97 ; 100 : voir notre fig. 1.

34. *La Galerie de tableaux*, Paris, 1991, II, 17, 8 : « Les Iles » et 18, 1 : « Le Cyclope ».

35. Pour des exemples de *Bacchoi* vendangeurs sur des mosaïques, voir *e.g.* L. Foucher, *La maison de la procession dionysiaque à El Jem*, Paris, 1963, Appendice, p. 163, A3, A4, G12. Pour les reliefs représentant des Amours ou des Satyres vendangeurs on consultera R. Bianchi-Bandinelli, *op. cit.*, fig. 38, Rome (sarcophage attique du IIIe s.), F. Cumont, *Symbolisme funéraire*, Paris, 1966, fig. 75 et comment. p. 343 ; des satyres vendangeurs figurent encore sur un couvercle de sarcophage du Musée du Louvre no 284. Les êtres humains font la vendange sur la mosaïque qui est reproduite chez R. Bianchi-Bandinelli, *op. cit.*, fig. 237, Cherchell, Mus. Arch., IIIe s.

36. Il représente environ la longueur consacrée au 1er et au 3ème actes.

37. « Et le théâtre de ces lieux ne réjouit pas seulement les hommes : là, pour ma part je peux l'imaginer, les Satyres des champs et les Naïades aux yeux verts accourent en foule au bord des rives lorsqu'une joyeuse pétulance agite les Pans aux pieds de chèvre, qu'ils bondissent dans les flots, effrayent leurs sœurs tremblantes sous les ondes et frappent les vagues de coups désordonnés. Souvent même, quand elle a dérobé des raisins au cœur des collines, parmi ses amies les Oréades, Panopé fille de l'onde fuit les Faunes lascifs, divinités des campagnes. On dit même que, lorsque le soleil ardent s'est arrêté au milieu de sa course, aux bords de leurs communes eaux, les Satyres et leurs sœurs diaphanes s'assemblent en chœurs harmonieux, quand la chaleur plus brûlante leur a offert des heures à l'écart des mortels. Alors les Nymphes bondissent et jouent dans les flots, leur domaine ; elles plongent les Satyres au fond des eaux et échappent aux étreintes de ces nageurs maladroits, tandis que, bernés, ils tentent de saisir des membres

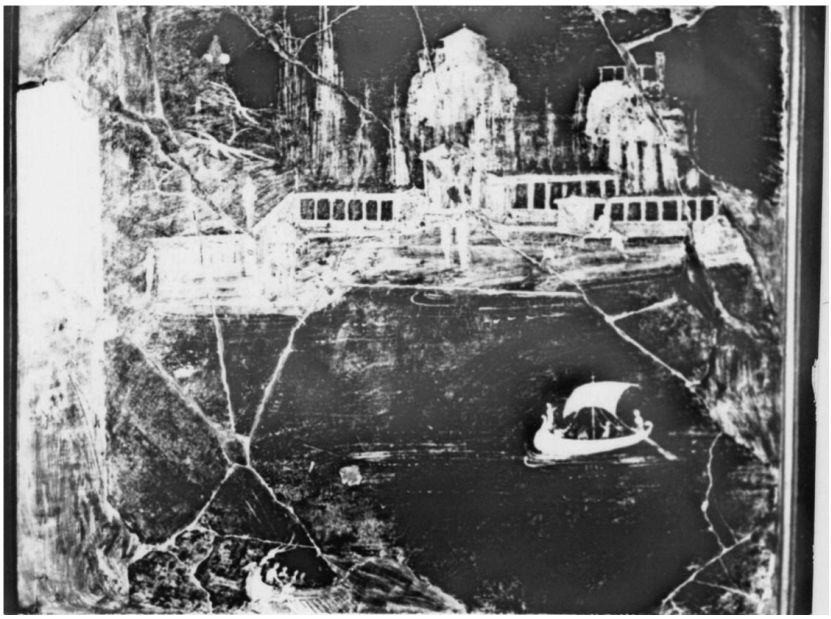


FIG. 1.

A trois reprises Ausone insiste sur le caractère sacré et secret de ces scènes [38]. Si la *scaena locorum* est identique ainsi que l'atmosphère d'allégresse qui y règne [39], les personnages ont changé. Satyres, Nymphes, Pans et Faunes se livrent à leurs jeux favoris : courses le long des rives, escalades des coteaux et plongeons dans le fleuve se succèdent à un rythme effréné dont l'initiative revient d'abord à l'élément masculin (170-7), puis au féminin (182-5) [40]. Ces jeux sont entrecoupés à l'heure du midi par des chœurs cadencés et harmonieux qu'un soleil de feu illumine (179-181).

La plupart des commentateurs apprécient la grâce de ce développement : toutefois ils le considèrent plutôt comme un ornement, parfois même comme une digression, ou encore comme une parodie « frôlant la farce » [41]. A notre avis, Ausone fait preuve ici de la plus grande cohérence car tous ces acteurs mythologiques se rattachent de longue date à la *pompa* dionysiaque tant en art qu'en littérature.

glissants et au lieu d'un corps n'embrassent que de l'eau fluide. Mais ces scènes que personne n'a contemplées, ni connues de ses yeux, qu'il me soit licite d'en parler seulement en partie : protégeons leurs secrets respectables et laissons les cachés, confiés à leurs flots. » (trad. personnelle).

38. Le subjonctif *credam* (171) et le passif *dicitur* (178) créent déjà une distance entre scènes réelles et scènes mythiques. Cette distance est encore marquée aux vers 169, 181 et 185-7. Toutefois, avant le catalogue de poissons qui se veut « réaliste », le poète invoquait la Naïade de la Moselle (82-4) !

39. Comme le suggèrent les termes *delectat (*169), *laeta* (172), *ludere* (182).

40. Le dynamisme des scènes ressort de l'abondance des verbes de mouvement : *concurrere* (171), *agitat* (172), *insultant* (173), *pulsantes* (174), *fugit* (177), *insultantes* et *ludere* (182), *mersare* (183), *exire* (184), *petunt* (185).

41. J. FONTAINE parle d'une « fantaisie mythologique sur les Satyres et les Naïades » (*Etudes sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Paris, 1980, p. 41). LA VILLE DE MIRMONT d'une « digression » (*La Moselle d'Ausone*, Bordeaux, 1889, *ad loc.*). P. GALAND (*op. cit.*, p. 397) affirme que dans ce passage « l'amplification d'Ausone frôle la farce ».

Intéressons-nous d'abord aux poètes qui ont associé ces divinités à Bacchus-Dionysos : dès l'*Hymne homérique à Pan*, ce dernier se promène à travers les prairies boisées avec les Nymphes accoutumées aux danses tantôt dans le courant d'une onde, tantôt dans les collines, et il suscite la joie de Dionysos Bacchos ; dans l'*Hymne* II *à Dionysos*, c'est cette fois le « dieu des belles vendanges » en personne qui parcourt les vallons boisés- « suivi des Nymphes ». Les poètes latins à leur tour réalisent de gracieuses variations sur les jeux teintés d'érotisme des divinités de l'entourage de Bacchus : c'est d'ailleurs au phénomène de l'écho que Lucrèce relie les propos du voisinage qui croit entendre les courses, les cris et les ébats des Satyres, des Nymphes et des Faunes dans les collines désertes, la nuit (*N.R.* IV, 580 *sq.*). L'alternance entre les poursuites désordonnées qui éloignent ces divinités les unes des autres et les chœurs qui les rassemblent apparaît déjà dans les *Odes* d'Horace [42] tandis qu'Ovide, le spécialiste des Nymphes poursuivies, permet à Ausone de généraliser à propos des Satyres la désillusion de Pan après la métamorphose de Syrinx [43]. Stace pour sa part, s'il a recréé des scènes voisines en célébrant des jardins ou des thermes romains (*S.* I, 5 et II, 3), a surtout suggéré au poète bordelais la mise en scène charmante d'une Nymphe escaladant les rochers pour dérober des grappes de raisin tandis que Satyres et Pans à sa poursuite tombent dans les flots (*S.* II, 2, 100-6).

Epigrammes descriptives et ecphraseis d'œuvres d'art confirment le lien entre l'inspiration des poètes et l'art figuré. Statues de Pan et de Nymphes veillant sur des vignobles, statues de Pan amoureux de la Nymphe Echo, divinités parfois directement associées au dieu Bacchus, inspirent nombre de pièces de l'*Anthologie Grecque* [44]. Au II^e^ s., Philostrate dans ses *Imagines* décrit souvent des Satyres et des Nymphes, parfois en compagnie de Pan [45]. Au même siècle, Longus, dans son roman qui est déjà présenté comme une immense fresque, y évoque de surcroît statues et peintures de ces mêmes divinités jusque dans le temple de Dionysos [46] !

De fait, toutes les divinités du thiase dionysiaque étaient parvenues chez les Romains tant dans les peintures qui ornaient leur maison, comme l'a rappelé K. Schefold [47], que dans les sculptures de leur jardin comme l'a bien mis en lumière P. Grimal [48], sans compter les nombreux sarcophages dont R. Turcan a fait une étude approfondie [49]. Ausone lui-même n'avait-il pas installé une statue dédiée à Liber Pater dans son domaine de

42. On comparera notamment l'expression « Faunus, amoureux des Nymphes qui te fuient » (*Faune, Nympharum fugientum amator, C. III*, 18, 1) et « les chœurs légers des Nymphes unis à ceux des Satyres » (*Nympharumque leues cum Satyris chori, C.* I, 1, 31).

43. *Mét.* I, 689 sq.

44. Ainsi l'épigramme IX, 249 célèbre Pan et les Nymphes veillant sur « le vignoble aux pampres verts » et « aux grappes de pourpre » ; Pan amoureux d'Echo est souvent évoqué (*Ep.* VI, 78, 79, 87 ; *Planude*, 152-6 ; 225, etc.) ; l'épigramme 156 de l'*Anthologie de Planude* évoque encore une statue d'Echo « dans le vestibule de Bacchus ».

45. Voir I, 20 : « Les Satyres » ; I, 22 : « Midas » ; II, 8 : « Mélès » ; II, 11 : « Pan » ; II, 12 : « Pindare ».

46. *Daphnis et Chloé* : allusion aux statues des Nymphes et de Pan (*e.g.* II, 24) ; on retiendra surtout les scènes dionysiaques peintes dans le temple du dieu où figurent des Satyres et Pan (IV, 3).

47. *La peinture pompéienne*, Bruxelles, 1972, pp. 74sq, 82sq, 89sq, 103sq, etc.

48. *Les jardins romains*, 2^e^ éd., Paris, 1969, pp. 317-330.

49. *Les sarcophages romains à représentation dionysiaque*, Paris, 1966.

Lucaniacum comme le confirment deux de ses *Epigrammes* (30 et 31) ? Plus précisément, les jeux et les ébats des divinités qu'il recrée dans ses vers ont pu lui être inspirés par des groupes érotiques comme ceux de la statuaire hellénistique étudiés par J. Charbonneaux et M. Bieber [50]. Si telle peinture de Pompéi montre une Nymphe tenant une grappe à la main, telle autre de la Maison de Livie (aujourd'hui perdue) montrait Polyphème tentant en vain de rejoindre Galatée dans les flots, on a la confirmation d'une interaction entre art et poésie [51]. Quant aux chœurs qui regroupent les Nymphes des eaux et leurs compagnons agrestes, la céramique grecque nous en offre de gracieux exemples [52]. La peinture et la sculpture grecques avaient, il est vrai, familiarisé plus souvent les Romains avec les danses de Satyres et de Ménades dont le Vase Borghèse du Musée du Louvre donne un somptueux exemple [53].

Quand le soir tombe, un 3ème acte conclut le spectacle de la journée :

> *Illa fruenda palam species, cum glaucus opaco*
> *respondet colli fluuius, frondere uidentur*
> *fluminei latices et palmite consitus amnis.*
> *Quis color ille uadis, seras cum propulit umbras*
> *Hesperus et uiridi perfundit monte Mosellam !*
> *tota natant crispis iuga motibus et tremit absens*
> *pampinus et uitreis uindemia turget in undis.*
> *Annumerat uirides derisus nauita uites,*
> *nauita caudiceo fluitans super aequora lembo*
> *per medium, qua sese amni confundit imago*
> *collis et umbrarum confinia conserit amnis.*
>
> (v.189-199) [54].

Sommes-nous ramenés ici au monde réel comme semble l'indiquer l'ouverture du vers 189 avec l'adverbe *palam* ? En fait l'illusion revient en force avec le verbe *uidentur* qui ferme le vers suivant. Une confusion va s'opérer entre le monde terrestre et le monde aquatique par le jeu des reflets qui s'apparente au « narcissisme cosmique » dont parle G. Bachelard [55]. Le spectacle cette fois se situe au fond des eaux où se reflète la colline couverte de vignes : le poète trouve là un moyen ingénieux de

50. J. Charbonneaux (avec texte de J. Marcadé), *Grèce hellénistique*, Paris, 1970, fig.353, Aphrodite, Eros et Pan ; 349, Satyre enlaçant une Nymphe ; 351-2 : invitation à la danse (comment. p. 316). M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1961, fig. 627 : Satyre et Nymphe ; 628 : Pan et Daphnis ; 626 : Satyre et Hermaphrodite.

51. Pour le premier exemple on se reportera à S. Reinach, *R.P.G.R.*, Paris, 1932, 108, 8 ; pour le second à S. Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata*, Palerme, 1968, tav. IXe : voir notre fig. 2.

52. *L.I.M.C.*, *Suppl. Nymphes*, p. 899, Pan dansant avec une Nymphe, céramique nº 34 : voir notre fig. 3. On retrouve une harmonie voisine dans le couple d'un Faune et d'une Bacchante sur une fresque de Pompéi : voir notre fig. 4.

53. J. Charbonneaux, *Grèce hellénistique*, Paris, 1970, fig. 334.

54. « Voilà un spectacle dont on peut jouir ouvertement, quand la verte pâleur du fleuve reproduit l'ombre de la colline : les flots du courant semblent voir pousser le feuillage et le fleuve semble planté de vignes. Quelle teinte prennent alors les ondes, quand Hespérus allonge les ombres du soir et répand sur la Moselle la montagne verdoyante ? Tous les coteaux nagent dans les ondulations mouvantes, le pampre absent frissonne et le raisin se gonfle dans la transparence des eaux. Joué, le batelier compte les ceps verdoyants, le batelier qui vogue au gré des flots dans sa barque de bois, au milieu des ondes, là où le reflet de la colline se confond avec le fleuve, et où le fleuve rassemble la limite des ombres ». (trad. personnelle).

55. *L'eau et les rêves*, Paris, 1947, p. 38.

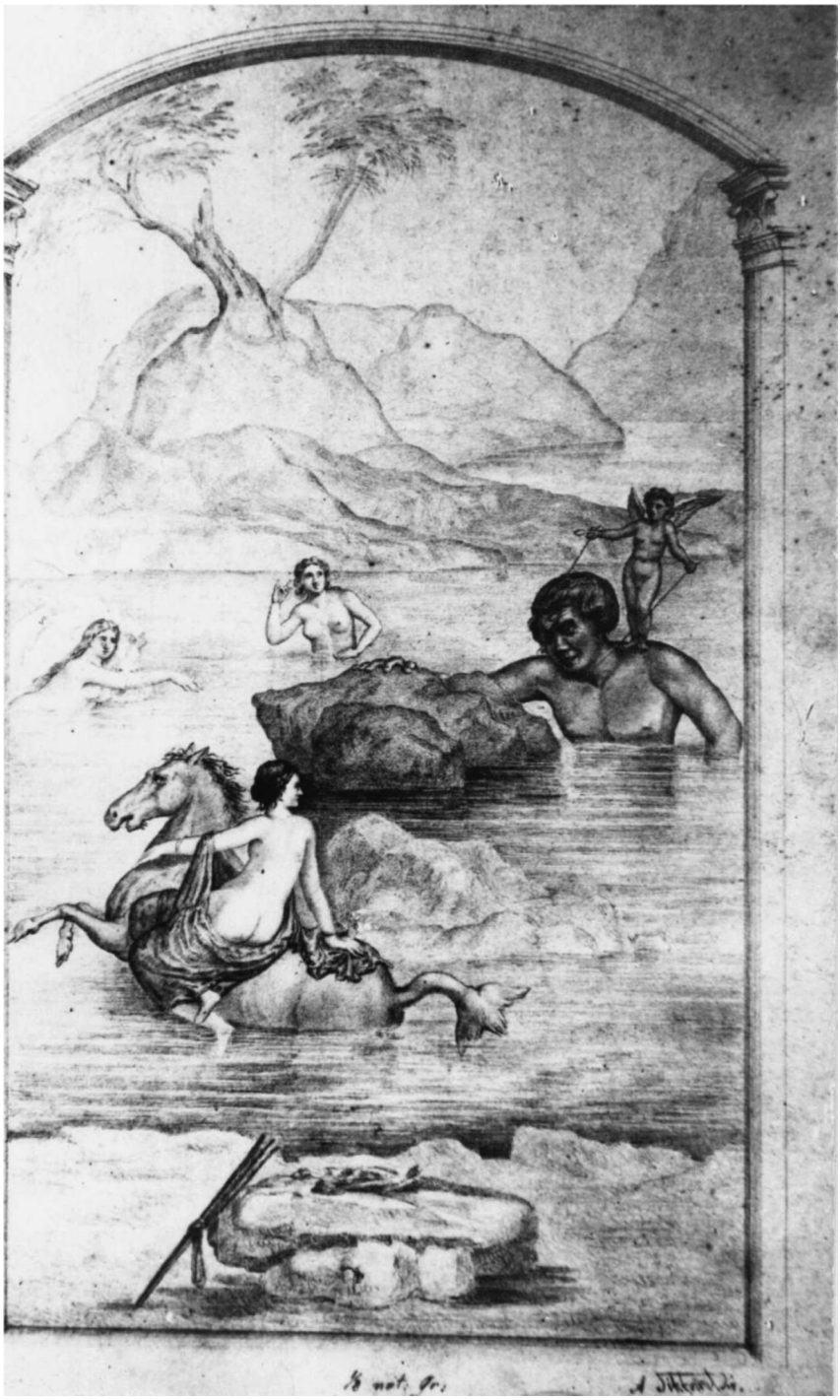


FIG. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

décrire minutieusement les détails du vignoble qu'il avait brossé à grands traits avant le 1er acte [56]. Le dynamisme imprègne encore la scène : cette fois les éléments en quelque sorte dialoguent entre eux grâce à l'arrivée d'Hespérus et la vibration des eaux entraîne la mobilité merveilleuse des vignes dans l'eau que le batelier, balancé lui aussi dans sa barque, s'efforce de compter, comme fasciné - *derisus* écrit Ausone à son propos -, non pas comme certains l'ont cru par moquerie envers son personnage [57], mais plutôt, croyons-nous, victime des illusions de la Nature, émule de Bacchus, lui-même capable de faire jaillir des sarments de vigne à son gré ou encore de dédoubler les visions de son entourage [58].

Les souvenirs littéraires d'Ausone sont nombreux dans ce 3ème acte : les poètes latins en effet avaient largement exploité la valeur esthétique du reflet qui dédouble les images et peut en accroître la beauté. Pour nous limiter aux reflets paysagers, Virgile avait notamment évoqué le reflet de la végétation sur les flots du Tibre où voguent Enée et ses compagnons (*En.* VIII, 96) ou encore l'ombre des collines qui s'allonge à l'approche du soir (*Buc.* I, 82-3). Stace surtout avait multiplié de tels effets en esquissant le reflet des bois de Tibur sur les flots de l'Anio (*S.* I, 3, 17-9), l'ombre des collines de Sorrente sur la mer quand le soir tombe (*S.* II, 2, 45-9), ou l'ombre du mont Athos sur la mer (*Th.* V, 51-2). Ausone reprend nombre d'expressions à ses prédécesseurs et surtout décrit les reflets du vignoble mosellan avec beaucoup plus de détails. Nous sommes ici dans « un monde renversé », dans un jeu d'*adynata* qui caractérisait déjà l'art baroque d'un Apulée [59] : ce dernier dans sa célèbre ecphrasis d'Actéon avait évoqué le reflet mouvant, dans les eaux d'un nymphée, de grappes de raisin sculptées dans le marbre au point de tromper le regard du spectateur (*Mét.* II, 4, 7-9). Le romancier semble avoir en somme mieux tracé la voie à Ausone que Pline le Jeune évoquant sur la rive du Clitumne les divers arbres dont on peut compter dans l'eau les vertes images (*Ep.* VIII, 8, 4) [60]. Ainsi, grâce à de tels reflets, la Nature reproduit merveilleusement le vignoble : d'une certaine façon, n'est-ce pas là un rappel du thème de la Nature-artiste que le poète avait déjà suggéré (v. 51) ? Le batelier trompé par le réalisme des reflets ne s'apparente-t-il pas aux oiseaux attirés par les célèbres raisins peints par Zeuxis (Pline, *N.H.* 35, 65) ?

Plus précisément, tous les détails de la vigne évoqués à partir de leur reflet — feuillage, sarments, grappes — avec des indications sur leur volume et leur couleur rapprochent l'art d'Ausone de celui des artistes qui avaient largement tiré partie de la valeur ornementale de ces éléments pour

56. On retrouve certes le terme *uindemia* (195 ; cf 157), *uites* (195 ; cf *uitibus* 156), et deux fois la teinte verte des feuillages (*uiridi* 192 ; *uirides* 196 ; cf *uiret* 159 et *uiridi* 162).

57. Green, *op. cit.*, *ad loc.*

58. On pense par exemple à l'épisode des marins tyrrhéniens et à celui de Penthée, le premier évoqué dès l'*Hymne homérique à Dionysos (I)*, le second retracé entre autres par Euripide dans *Les Bacchantes*, 918sq.

59. Voir à ce sujet l'article de J. Amat, *Sur quelques aspects de l'esthétique baroque dans les Métamorphoses d'Apulée*, *R.E.A.*, 1972, p. 121.

60. Le rapprochement avec Pline se trouve notamment chez Green, *op. cit.*, *ad loc.*

illustrer surtout des scènes dionysiaques [61]. Les vases grecs des époques classique et hellénistique en donnent de superbes exemples [62]. Les détails des pampres avec leurs feuilles de vigne et leurs grappes de raisin se laissent voir aussi bien entendu (de plus en plus au détriment du lierre) sur les attributs de Dionysos-Bacchus et de sa suite comme sur ceux des Génies de l'automne : la statuaire et les reliefs gréco-romains nous en offrent une multitude d'exemples [63]. Les peintures et les mosaïques offrent de plus une riche palette de couleurs qui complètent avec bonheur la représentation de la vigne : telle mosaïque dionysiaque de Délos ou telle peinture pompéienne nous en fournit de beaux exemples [64] ; mais ce sont surtout les mosaïques africaines qui nous montrent surtout le dieu triomphant au cœur d'un décor foisonnant de vignes chargées de grappes au point que le décor semble même l'emporter sur les personnages représentés : parfois des personnages mythiques y font de surcroît la vendange en sorte que l'artiste semble avoir combiné en un seul chef-d'œuvre les « trois actes » d'Ausone [65] !

Ainsi, dans l'imaginaire des Anciens, et singulièrement des Romains, la représentation de la vigne était associée à la présence du dieu et de sa suite ; d'ailleurs, quelques vers plus loin, Ausone évoque Bacchus en personne contemplant d'autres spectacles du haut des coteaux de Campanie chargés de vignobles :

> *Tales Cumano despectat in aequore ludos*
> *Liber, sulphurei cum per iuga consita Gauri,*
> *perque uaporiferi graditur uineta Veseui.*
>
> (v. 208-210)

« Tels sont les jeux que Liber contemple sur la mer de Cumes, quand il parcourt les coteaux cultivés du Gaurus sulfureux et les vignobles du Vésuve fumant » (trad. C.U.F.). Ces vers semblent illustrer précisément la curieuse peinture pompéienne du Musée National de Naples où Bacchus, dont le corps se confond pour ainsi dire avec une grappe de raisin, se promène en effet sur les pentes du Vésuve (fig. 7).

Nous avons donc vérifié que la longue description de ce théâtre naturel que constitue la Moselle coulant à travers des coteaux plantés de vigne échappe certes à toute monotonie du fait de la diversité des scènes qui s'y déroulent au fil des heures : les acteurs sont tantôt des personnages bien

61. La célèbre mosaïque d'Antioche qui représente le Jugement de Pâris au musée du Louvre chez R. Bianchi-Bandinelli, *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1970, fig. 352, constitue une des plus belles exceptions à cette règle.

62. Pour l'époque classique, deux vases de terre cuite, la *nestoris* de Londres et l'œnochoé de New York en donnent une belle illustration (J. Charbonneaux, *Grèce classique*, Paris, 1969, fig. 352 et 378) ; pour l'époque hellénistique, on citera le fameux cratère en bronze doré de Thessalonique ou encore le Vase Borghèse du Louvre (J. Charbonneaux, *Grèce hellénistique*, Paris, 1970, fig. 236 et 334).

63. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, 6 vol., Paris, 1910-1931 et *Répertoire des reliefs grecs et romains*, 3 vol., Paris, 1909-1912. Parmi les multiples représentations du *L.I.M.C.*, on privilégiera la statue du dieu couronné de pampres appuyé sur un tronc entouré de vigne (p. 307, *Dionysos*, 123c, Paris, Louvre M.A. 337 : voir notre fig. 5).

64. Voir dans *Grèce hellénistique*, fig. 192 et dans *R.P.G.R.*, 108, fig. 8.

65. Voir notamment les mosaïques d'El Jem (Gauckler, *inv. mos.* II, nº 67 : voir notre fig. 6) et de Sousse (R. Bianchi-Bandinelli, *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1970, fig. 215).



FIG. 5.

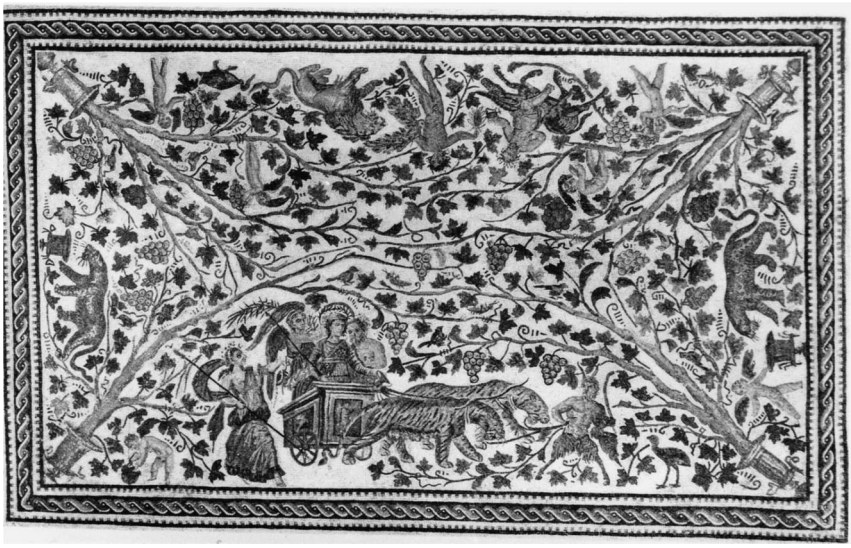


FIG. 6.



Fig. 7.

réels, tantôt des personnages mythiques, dans un décor qui, lui aussi, permet en quelque sorte aux éléments de dialoguer entre eux. L'unité de ces spectacles se fait autour de Bacchus dont la présence mystique éclate dans le don généreux de la vigne ; les *Baccheia munera* (v. 153) et la métonymie qui désigne à deux reprises le vignoble par le nom de *Lyaeus* (v. 158 et 162 : *Lyaeo*)soulignent bien en effet la présence d'un dieu qui,

selon l'origine grecque des termes qui le désignent ici, à la fois « emplit d'ardeur » ses fidèles et les « délivre » de tout souci. N'est-ce pas en effet sous l'influence de Bacchus que les différents acteurs sont les uns animés de la plus franche gaîté, les autres adonnés à des jeux teintés d'érotisme ou rassemblés dans une même ferveur, et le dernier fasciné par l'illusion [66] ?

Ces descriptions d'Ausone se font, nous l'avons constaté, à partir d'une combinaison savante de souvenirs littéraires et artistiques. L'intertexte poétique va de la citation à l'anecdote et le choix du cadre et des personnages se fait dans le sens de l'amplification. Le poète en effet multiplie le nombre de personnages et de précisions concernant le décor ; il amplifie encore chaque scène en la dédoublant tantôt par l'usage de la comparaison, tantôt en signalant un phénomène d'écho ou de reflet : ainsi chaque évocation est enrichie par un jeu de « correspondances » que le poète Stace surtout avait développées [67]. L'influence de l'art se fait sentir à travers le goût d'Ausone pour la description tant du décor où la nature tient un rôle prépondérant que des personnages saisis dans des attitudes qui traduisent les mouvements les plus variés, du plus vif au plus lent, du plus désordonné au plus harmonieux, pour se figer enfin dans une immobilité quasi-absolue. Les couleurs évoquées suggèrent plutôt une peinture ou une mosaïque où la teinte verte dominerait, avec toutes ses nuances, avec quelques touches traduisant l'éclat, l'ombre ou la blondeur des flots, ce qui correspond aux constatations de J.André sur l'importance des couleurs chez les poètes latins (ce qui illustre d'une certaine façon la formule *ut pictura poesis*...) [68]. De plus le rapprochement avec une mosaïque composite semble adéquat, vu le souci du poète de séparer chaque scène à la façon de médaillons et notamment de distinguer ainsi les scènes réalistes des scènes mythologiques [69].

Que penser à la fin de notre analyse des questions posées par le poème et des ambiguïtés, sans aller jusqu'à parler de l' « ésotérisme » qu'il recèle [70] ?

En ce qui concerne l'extrait qui a focalisé notre attention, l'unité en est réalisée par les activités autour de la vigne et de son dieu protecteur Bacchus. Qu'il s'agisse d'actions impliquant un *labor*, de divertissement ou de contemplation, les personnages agissent dans une atmosphère de joyeuse exaltation liée d'abord à la vendange, puis aux jeux et aux danses de

66. On constate en effet l'abondance des termes désignant la liesse et le jeu : *laeta* (163 et 172) ; *delectat* (169) ; *ludere* (182) ; *derisus* (196).

67. Voir notre ouvrage, *L'esthétique de Stace : la peinture des correspondances*, Paris, 1994, première partie.

68. Ainsi on relève au v. 159 : *uiret (Ismarius)* ; au v. 162 : *uiridi (Lyaeo)* ; au v. 196 : *uirides (uites)* ; l'adjectif *glaucus* est appliqué aux Naïades (v. 170) et au fleuve (v. 189) : J.J. Ampère dans son *Histoire de la France avant le XII^e^ s.*, Paris, 1839, (t. I, p. 265) a d'ailleurs signalé l'importance de la couleur verte dans le poème tout entier. L'éclat du vignoble est rendu par *nitent* (v. 158), celui du soleil par *igneus* (v. 178), celui des Nymphes comme celui des flots par *uitreas* (v. 179 ;195) ; l'ombre des collines par *opaco* (v. 189), *umbras* (v. 192), *umbrarum* (v. 199) ; la blondeur de la Garonne par *flauentem* (v. 160).On consultera sur cette palette des couleurs dans la poésie latine l'ouvrage de J. André, *Les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, 1949, p. 19.

69. De telles transitions apparaissent aux vers 169, 185-7.

70. « Esotérisme » est le terme employé par les auteurs de la nouvelle version du manuel de Schanz-Hosius comme le signale Ch. M. Ternes, *Le lyrisme*.., p. 197.

la *pompa* dionysiaque, enfin à la fascination liée à l'illusion des reflets de la vigne. Si Ausone a mêlé quelques touches du didactisme des *Géorgiques* de Virgile, du lyrisme des *Odes* d'Horace et de la fantaisie des *Silves* de Stace, il a aussi en quelque sorte réalisé dans ce théâtre mosellan un drame satyrique à sa façon [71]. Ceci confirme bien la multiplicité des genres auxquels il se réfère et correspond au dessein du poète qui cherche en une seule œuvre — dont la dernière partie peut faire penser qu'il s'agissait au départ d'une *praelusio* à une œuvre plus vaste et plus structurée [72] — à faire briller aux yeux de tout lecteur les multiples facettes de la poésie latine que ses années de professorat avaient ancrées dans sa mémoire : il s'agissait là de transmettre un maximum d'héritage culturel dans un minimum de vers, ce qui explique un certain art de la miniature qu'on a pu discerner chez lui.

Qu'en est-il par ailleurs des ambiguïtés concernant les intentions d'Ausone de faire une œuvre politique ?

Certes l'extrait qui nous a intéressés aujourd'hui semble à bien des égards relever du pur divertissement. Les scènes variées qui se déroulent dans ce théâtre naturel à un rythme allègre font le bonheur des acteurs et des spectateurs [73]. Au labeur enjoué des êtres humains s'ajoute le ballet des divinités et pour finir le dialogue merveilleux des éléments entre eux : le ciel, la terre et l'eau. De plus, le jeu constant entre réalité et imagination, la confusion entre le monde et ses *imagines* participent déjà à la délectation exprimée plus loin à propos des reflets des joutes auxquelles se livrent les éphèbes :

> *Ambiguis fruitur ueri falsique figuris* [74]
> « Ils jouissent de ces formes indécises de la fiction et de la réalité »
> (v. 239)

Toutefois, si l'on songe à l'aspect civilisateur du dieu Bacchus, chanté en ce sens par les poètes latins, et Virgile en particulier, comment ne pas retrouver dans tout ce passage comme dans le poème entier l'intention d'Ausone de célébrer l'épanouissement de la civilisation romaine jusqu'à un *limes* proche des peuples barbares, selon un principe qui lui est cher : *laetis seria miscere* [75] (*Epigr.* I, 3-4) ? Comment ne pas y voir un message de la *restauratio imperii* ardemment souhaitée par les empereurs ?

Ce développement nous éclaire-t-il enfin sur les croyances religieuses du poète ? Pour sa part, R. Etienne considère qu'Ausone évolue vers le

71. Voir à ce sujet B. Combeaud, *op. cit.*, tome V, comment. aux vers 169-188.

72. Voir les vers 392sq, 448sq, et surtout le vers 453 : « Je reprendrai avec plus d'étendue l'éloge de mon fleuve du nord » (*Latius Arctoi praeconia persequar amnis*).

73. Le bonheur des acteurs apparaît surtout aux vers 163 (*laeta operum plebes*), 172 (*laeta proteruia*), 182 (*ludere Nymphas*) ; celui des spectateurs aux vers 169 (*delectat*) et 189 (*fruenda*).

74. J.Fontaine voit même dans cette expression la « clé du poème » dans *Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e^ s. : Ausone, Ambroise, Ammien (= Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive en Occident, Ent. Ant. Class., t. 23)*, Fond. Hardt, Vandœuvres-Genève, 1977, p. 443.

75. A. Bruhl rappelle le caractère civilisateur de Bacchus et renvoie notamment à l'*Enéide* (VI, 804) dans *Liber Pater*, Paris, 1953, p. 133sq. L'usage du *spoudogeloion* chez Ausone est signalé par E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, 1956, p. 657-8.

panthéisme et serait même un « dévot de Bacchus » en s'appuyant sur l'hommage au dieu qui ouvre l'éloge de Bordeaux dans l'*Ordo Urbium nobilium* (v.129), les deux épigrammes sur la statue de Liber Pater dans son domaine, et les propos du poète qui voit dans la coupe une « fidèle compagne des Muses » [76]. Toutefois quand, dans *La Moselle*, Ausone chante une Nature qui à notre avis, n'est pas violée, mais embellie par la main de l'homme [77], où tous les éléments sont en harmonie, il n'est pas en contradiction avec ses poèmes chrétiens comme le début de son *Ephemeris* ou les *Versus Paschales* où il s'adresse au « Puissant Père du monde » (v.6) tout comme son contemporain Ambroise qui chante le « *Deus creator omnium* » [78]. Nous adhérons donc plutôt à l'avis de J. Fontaine qui voit dans le poète une *anima naturaliter christiana* [79]. Sa conversion à la foi chrétienne n'exclut pas malgré tout sa fidélité à la tradition culturelle profane comme le prouvent ses relations amicales avec Symmaque autant qu'avec le futur Paulin de Nole.

Ainsi, nombre d'ambiguïtés relevées chez Ausone s'expliquent par sa ferveur de Romain cultivé, conscient de la force du verbe autant que de celle des armes pour défendre « une certaine idée » de Rome. La dernière partie de la célébration de la Moselle, avec une salutation au Rhin, constitue une réelle incantation pour que les deux fleuves réunis deviennent une barrière infranchissable à la barbarie qui menace (v. 418-437). L'histoire de l'Empire d'Occident nous apprend que ces incantations ne suffiront pas à enrayer les invasions pas plus que les efforts militaires de Valentinien et de Gratien qui vont périr quelques années plus tard. Dès l'année 383, le destin personnel d'Ausone et sa vision de la Moselle vont d'ailleurs être complètement inversés quand, comme un *omen* de mauvais augure, le poète écrit, selon la formule de Ch.M.Ternes, (*R.É.L.* 64, 1986, p. 208), une sorte d'*anti-Mosella* au départ de son fils sur ces mêmes eaux, dans sa VII^e^ *Epître* : le fleuve alors est glacé, ses flots sont devenus stagnants et surtout *Lux prima abiit* (v. 17), ce qui signifie qu'au-delà du temps qui passe la lumière du début s'est éteinte et que de jour et de nuit, comme le souligne le poignant *uersus aureus* du vers 18, *Sic geminas alterna rotat uertigo tenebras*, ce qui domine désormais, c'est la ténèbre.

---

76. *Ep.* 12, 138. Voir « Ausone et le vin » dans *Antiquité tardive et christianisme ancien*, Tome I, Paris, 1992, pp. 511-6 ; voir aussi *Bordeaux antique*, Bordeaux, 1962, p. 281-2.

77. Nous ne souscrivons pas aux conclusions de C.Newlands dans son article « *Naturae mirabor opus : Ausonius'Challenge to Statius in the Mosella* », *T.A. Ph. A. 118*, 1988, p. 403-419.

78. Formule admirée par St Augustin cité par A.Michel, *Parole et beauté*, Paris, 1982, p. 152. Plus généralement J. Fontaine a constaté les traits formels communs entre *La Moselle* et l'hymnodie ambrosienne (*Etudes...*, p. 52).

79. *Etudes...*, p. 245.