IX

JEUX D'AMOUR, JEUX DE MOTS DANS QUELQUES POÈMES NUPTIAUX : CLAUDIEN, AUSONE, LUXORIUS

par Florence Garambois-Vasquez
Université de Saint-Étienne

Sommaire. — *La poésie nuptiale de l'Antiquité tardive relève d'**un genre codifié** et ritualisé, déterminé par les **rhéteurs** parce qu'elle glorifie **un acte social et politique**. Ce n'est pas seulement pour les époux qu'il s'agit d'écrire un poème mais souvent **pour la gloire du Prince** et de sa cour. La présente étude se propose de s'interroger sur **les conditions de réception** de ces textes, sur l'objet qu'ils célèbrent réellement et enfin sur **les enjeux d'ordre esthétique et poétiques** qu'ils contiennent.*

Summary. — *The wedding poetry of the late Antiquity has been **codified by rhetors** because it celebrates both **a social and a political act**. It doesn't only praise the husband and wife but mostly **the imperor's glory** and political action. The following study tries to explicit **the conditions of the reception** of those texts, the real object of their praise and especially **the aesthetic and poetics challenges** they are carrying.*

Dans la société romaine antique, le mariage est avant tout un acte social et religieux obéissant à un rituel très codifié [1] : celui-ci s'affirme aussi bien dans la couleur des vêtements (voile, tunique), dans la coiffure de la mariée, la séparation en six tresses ayant une vertu magique, que dans une gestuelle, hautement symbolique (*dextrarum iunctio, domum deductio* par exemple). Ce rituel romain évoluera sous l'influence du christianisme qui cherchera à le dépouiller de ses oripeaux païens pour en faire un enjeu idéologique [2].

À ce besoin social de célébration que représente le mariage répond la littérature épithalamique, curiosité antique dont la tradition s'est, pendant quelques siècles, étiolée pour connaître un regain très vif à la Renaissance, que ce soient le *Livre des Epithalames* de Jean Salmon Macrin ou l'*Epithalame d'Antoine de Bourbon* de Ronsard, pour ne citer qu'eux [3]. En revanche, la littérature latine classique offre quelques exemples de poèmes

1. Cf. C. Morelli, « L'epitalamio nella tarda poesia latina », *SIFC* 18, 1910, p. 319-432, N. Boëls-Janssen, *La vie religieuse des matrones dans la Rome archaïque*, Collection de l'Ecole française de Rome, 176, 1993.

2. Le IV^e^ siècle est traversé par les débats idéologiques sur le mariage et la chasteté, certains Pères de l'Église, tel Ambroise dans le *De Virginibus*, prônant la chasteté au sein même du mariage et la supériorité du célibat.

3. Pour un panorama assez complet voir J.-M. Girard, *Le livre d'or des épithalames ou chants nuptiaux*, Grignan, 1999. Voir également S. Malick-Prunier, *Le corps féminin et ses représentations*

nuptiaux, dont le plus célèbre est sans doute le *Carmen* 61 de Catulle, en l'honneur du mariage de Juna Aurunculeia et Manlius Torquatus, ou le chant nuptial du *Carmen* 62 dont Stace s'inspire plus tard dans son poème en l'honneur des noces de Stella et de Violentilla.

La célébration des noces trouve généralement sa traduction littéraire sous trois formes différentes : l'épithalame, les fescennins qui lui sont liés et le centon. C'est à ces trois formes, en vers, choisies pour les personnages « historiques » qu'elles célèbrent, que nous nous attacherons, en étudiant plus spécialement la stabilité du genre. L'antiquité tardive apparaît comme une période de production littéraire intense, une production parfois plus ritualisée, oscillant entre héritage et création. Dans ce contexte, il nous a semblé intéressant tout d'abord de confronter deux poètes quasi contemporains, aux référents culturels presque identiques, Ausone et Claudien, à un poète plus tardif, Luxorius, qui toutefois s'inspire très directement de ses prédécesseurs, puis de montrer comment entre ces œuvres très différentes se créent d'indéniables points de contact, liés à l'ambition qu'elles servent et partagent. S'en tenir précisément à ces trois poètes peut surprendre quand Ennode, Dracontius, Paulin de Nole ou Fortunat, pour ne citer qu'eux, se sont essayés au genre de la poésie nuptiale. Ce n'est donc pas le recours, dans la composition, au matériau mythologique, inscrit dans la tradition profane qui a motivé ce choix mais surtout l'absence, au sein du poème nuptial, d'un discours édifiant justifié par une perspective religieuse et soumis aux principes idéologiques édictés dans le mariage chrétien.

Une esquisse des genres

L'épithalame est probablement le genre le plus « noble », du moins le plus adapté aux exigences de la poésie de cour et à la solennité requise pour un acte aussi politique qu'un mariage au sein de la famille impériale ou entre ses hauts dignitaires. L'épithalame renvoie étymologiquement au chant entonné devant la chambre des mariés [4]. L'épithalame grec nous a principalement été transmis par l'hymne lyrique de Sappho [5] où des chœurs de jeunes gens et de jeunes filles louent la beauté des futurs époux et forment des vœux sur la joie du mariage. La tradition latine transpose dans un premier temps jusqu'à Catulle le modèle grec [6] puis, avec Stace, évolue vers une forme plus romanisée. Les rhéteurs [7] s'intéressent égale-

poétiques dans la latinité tardive, thèse soutenue le 21 juin 2008, Paris IV, Sorbonne sous la direction de V. Zarini.

4. Sur la constitution de ces chants en genre, voir, P. Maas, « Hymenaios », *RE*, IX, 1, 1941, p. 130-134, A. L. Wheeler « Tradition in the epithalamium », *AJPh*, 51, 3, 1930, p. 205-223, E. F. Wilson « Pastoral and Epithalamium », *Speculum*, 23, 1948, p. 35-57, R. Muth, « Hymenaios und Epithalamion », *Wiener Studien*, 67, 1954, p. 5-45, A. D'Errico, *L'epitalamio nella letteratura latina dal fescennino nuziale al c. 62 di Catullo*, 1955, p. 927-943. Voir également D. A. Russel, « Rhetors at the wedding », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 25, 1979, p. 104-117.

5. E. A. Mangelsdorff, *Das lyrische Hochzeitgedicht bei den Griechen und Römern*, Hamburg, 1913. p. 25. Himerius, *Orat*. 1, 4, signale également que Sappho a établi le chant nuptial comme genre nuptial.

6. Cf. l'épithalame d'Hélène de Théocrite, *Idylle*, 18.

7. *Menander Rhetor* (éd. A Russel & N.G. Wilson, Oxford 1981), le Pseudo-Denys (*Opuscula*, vol II, éd H. Usener & L. Radermacher, Leipzig, 1997), ou Himerius (R. J. Penella, *Himerios, man and the*

ment à la cérémonie de mariage qu'ils insèrent dans les discours épidictiques et dont ils recommandent la structure suivante [8] :

— le *prooemium* ;
— le discours sur le mariage chargé d'en démontrer les avantages ;
— l'éloge de la famille ;
— l'éloge du couple et sa description [9] ;
— les recommandations faites aux époux ainsi que les vœux pour leur descendance, formulés en une *allocutio sponsalis* par une divinité (Aphrodite ou Vénus) au cœur de la chambre nuptiale, et qui en permettent la description. Ménandre (405, 14, 22) introduit alors le *kateunastikos logos*, discours incitant à consommer le mariage, prononcé en théorie devant la porte close de la chambre nuptiale dans laquelle les mariés se sont retirés.

Stace, le premier, bâtit un épithalame hexamétrique, mêlant épopée et panégyrique. La dimension épique se trouve concentrée dans la figure de Vénus, héritière certes de l'Aphrodite nuptiale, mais dont le rôle est amplifié par les développements mythologiques qui l'entourent. L'ensemble de ces éléments est inséré dans la construction encomiastique.

À la suite de Stace, Claudien fixe le genre du poème épithalamique [10] et offre deux exemples particulièrement accomplis de chant nuptial, l'épithalame en l'honneur des noces d'Honorius et de Marie, et celui en l'honneur de Pallade et Célerine. Les deux poèmes n'ont pas été composés dans les mêmes circonstances : le premier mariage, célébré [11] au début de l'an 398, intervient dans un contexte difficile pour Stilicon. L'empereur venait d'avoir 14 ans et, aux yeux de la loi, n'avait plus besoin d'un *tutor* mais seulement d'un *curator*, ce qui affaiblissait considérablement l'influence du général. Ce dernier trouva une parade en faisant épouser à Honorius dans les plus brefs délais (et c'est là le tour de force de Claudien que de présenter cette union comme prévue depuis longtemps, mais avancée par l'ardeur bouillonnante du jeune prince [12]) sa fille Marie âgée de 12 ans. Le second épithalame a été écrit pour un événement privé, le mariage d'un haut

word, the orations of Himerios, University of California Press, rééd. 2007). Denys et Ménandre établissent une distinction entre deux types de discours : l'un renvoie au mariage en général, comme acte social, appelé pour Denys *gamelios* et *epithalamios* pour Ménandre, et le second se déclame soit devant la demeure des époux, soit devant leur chambre : c'est l'*epithalamios* pour Denys, et le *kateunastikos* pour Ménandre.

8. Toutefois, les rhéteurs portent un regard social sur la cérémonie du mariage, ils ne mentionnent pas de manière générale ce qui relève du rituel nuptial (bain purificateur, échange des anneaux par exemple), tout comme ils ne s'attardent pas, à l'exception de Ménandre, sur les chants de type Fescennins à visée érotique.

9. Pour la description des époux, les rhéteurs s'accordent à faire l'éloge de l'époux mais divergent quant à l'éloge de l'épouse et de sa beauté. Ménandre (401, 11) préfère ne pas l'évoquer pour des raisons de pudeur et incite à la prudence, Himerius (IX 19 et suiv.) ne semble pas partager son avis puisque son *ekphrasis* de la jeune épouse est longue et largement stylisée.

10. Il sera imité par tous les poètes suivants : Sidoine Apollinaire, Dracontius, Ennode, Venance Fortunat pour ne citer qu'eux ainsi que le montre C. Morelli, « L'epitalamio nella tarda poesia latina », *Studi Italiani di Filologia Classica* , 23, 1910, p. 319-342.

11. Le mariage était déjà annoncé à la fin du *Panégyrique pour le quatrième consulat d'Honorius* (v. 642-651), sans toutefois que Marie soit nommée.

12. Cf. A. Cameron, *Claudian, poetry and propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, 1970, p. 98.

fonctionnaire de l'Etat, Pallade avec Célerine, et si l'on en croit Claudien, sur la demande expresse du père ; il n'a donc pas les mêmes implications politiques et sa structure, si elle respecte les contraintes établies par les rhéteurs, s'allège d'un certain nombre de développements panégyriques.

La cérémonie de mariage s'accompagne des Fescennins, qui traditionnellement viennent après l'épithalame [13]. D'origine italique [14], ils interviennent dans le rituel romain des noces, ce sont des plaisanteries populaires et satiriques dont l'obscénité suscitait le rire. Ils étaient, dans les cortèges nuptiaux, déclamés ou chantés au moment où l'épouse franchissait le seuil de la maison conjugale et où les *matrones* lançaient des noix [15].

Enfin, les noces sont également célébrées par la forme sans doute la plus étonnante, celle du centon virgilien. Mot technique et populaire, *cento* en latin — *kentrôn* en grec —, le centon, s'emploie en des sens variés [16], mais ramenant toujours à l'idée d'un assemblage de fragments ou de morceaux, comme par exemple une pièce de tissu constituée de morceaux d'étoffes de matières et de couleurs différentes, l'équivalent du « patchwork » moderne. Puis, par métaphore, il désigne une pièce poétique composée presque exclusivement des vers d'un autre auteur, principalement Homère pour les Grecs et Virgile pour les Latins [17]. L'ensemble des centons [18] que nous possédons, chrétiens ou non, a été composé entre 200 et 534 après J.-C. G. Polara [19] a montré que la production de centons ne s'inscrit pas, en ce qui concerne les centons de langue latine, dans la période de l'*aetas Vergiliana* qui faisait de Virgile le paradigme littéraire.

13. Cf. Sidoine Apollinaire, *Carm*, 10, 21-22, et E. Contiades-Tsitoni, Hymaneios *und* Epithalamion *: das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik* (*Beiträge zur Altertumskunde*, 16), Stuttgart, 1990.

14. Selon Tite-Live, VII 2, 5, les jeunes gens ont introduit dans les jeux scéniques les vers fescennins : *imitari deinde eos iuuentus simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus coepere ; nec absoni a uoce motus erant*.(« Les jeunes se mirent alors à les imiter mais en se lançant, en même temps les uns aux autres des plaisanteries en vers grossiers, non sans accorder les gestes aux paroles »). Selon Horace, les fescennins appartiennent à la poésie primitive, *Ep.* II 1, 139-155 : *Agricolae prisci (...) / floribus et uino genium, memorem breuis aeui / fescennina per hunc inuenta licentia morem / uersibus alternis opprobria rustica fudit* (« Nos anciens cultivateurs offraient du vin, des fleurs au Génie qui nous rappelle la brièveté de la vie. De là naquit la licence des vers fescennins, où se répandaient de rustiques injures »). Selon B. Delignon, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Leuven, 2006, p. 259, le poète introduit les vers fescennins dans les *Satires* parce qu'ils sont les garants de la *libertas* républicaine restaurée. Voir aussi, pour l'établissement du genre des *carmina fescennina*, H A J. Munro, *Criticism and Elucidations of Catullus*, Klincksieck, 1878, p. 76, et S. Horstmann, *Das epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, Leipzig, 2004, p. 53-55.

15. Voir, pour ce rituel, J. Heckenbach, « De nuditate sacra sacrisque uinculis », *RVV*, 9, 3, Giessen, 1911, p. 69.

16. Pour une étude détaillée des différents signifiés, voir E. Ermini, *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina*, Roma, 1909, et F. E Consolino, « Cristianizzare l'epitalamio : il carme 25 di Paolino di Nola », *Cassiodorus*, 3, 1997, p. 199-213.

17. Pour l'établissement du genre, voir J. Helgouarc'h, « *Fabricator poeta*, Existe-t-il une poésie formulaire en latin ? », R.E.L., 62, 1964, p. 166-191, J. L. Vidal, « Sobre el nombre del centon en griego y en latin », *Annuario di filologia*, Universidad de Barcelona, 4, 1978, p. 145-153, G. Polara, « I Centoni », in G. Cavallo, P. Fedelli, A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica*, III, Rome, 1990, p. 245-275.

18. Recensés dans l'*Anthologie latine*, on trouve *Narcisse*, *l'Hippodamie*, *Hercule et Antée*, *Procné et Philomèle*, *Europe*, *Alceste*, *Médée d'Hosidius Geta*, *De Panificio*, *de Alea*. Les principaux centons chrétiens sont les suivants, le *De Verbi incarnatione*, *De Ecclesia*, *Versus ad Gratiam Domini* et le célèbre centon de Proba. Pour l'ensemble des centons chrétiens, voir M. Bazil, *Centones Christiani, métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité Tardive*, Paris, 2009, qui consacre une grande partie de son travail à l'analyse de la production de Proba.

19. G. Polara, « I centoni », in *Lo spazio letterario di Roma Antica* , A. Giardina éd, Rome, 1990, p. 245-275.

Elle coïncide plutôt avec un mouvement littéraire, sans doute lié à la conscience d'une crise culturelle, de rassemblement de l'héritage antique, une sorte d'encyclopédie de la culture passée, rendue vivante par le fait même de sa réutilisation.

Quoique en vogue, le genre n'a pas toujours bénéficié d'une réception enthousiaste, notamment de la part des Pères de l'Eglise qui voyaient d'un mauvais œil la « christianisation » de Virgile par Proba par exemple. Ainsi Jérôme (*Epist.* LIII 7, 3) émet-il un jugement sévère sur ces jeux littéraires qu'il qualifie d'enfantillages pareils au jeu des charlatans : *puerilia haec sunt et circulatorum ludo similia*. De fait, le centon est présenté comme une forme qui n'est pas de la littérature, alors même qu'il subit des règles de composition très contraignantes. Les arguments de la condamnation sont principalement d'ordre religieux : ces poèmes d'inspiration homérique ou virgilienne trompent le lecteur parce qu'ils aspirent à se présenter comme des textes de foi, alors qu'ils mêlent la tradition la plus païenne à l'inspiration chrétienne. En d'autres termes, donner à Virgile un sens spirituel qu'il n'a pas revient nécessairement à pratiquer l'imposture.

La technique de composition relève pourtant d'un subtil équilibre que souligne par ailleurs Ausone, tandis que par modestie ou *captatio beneuolentiae* il affirme que son poème a été bâclé en un jour et quelques heures de veillée [20]. Il faut, en effet, « doser » correctement le texte-source (31-33) :

> *Variis de locis sensibusque diuersis quaedam carminis structura solidatur in unum uersum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens medius cum medio. Nam duos iunctim locare ineptum est et tres una series merae nugae.* [21]

De fait, les douze centons transmis par le livre VI de l'*Anthologia Latina* [22], auxquels il faut ajouter ceux d'Ausone, de Pomponius et de Proba, se composent, selon le décompte de D. F. Bright [23], d'approximativement un tiers de vers virgiliens complets et d'un peu moins de deux tiers de vers ne comprenant qu'un hémistiche virgilien, parfois répété [24]. Le centon, constitué de « morceaux » de Virgile et comme « du Virgile » [25], n'est donc pas un texte de Virgile. Il est un texte original, étonnant par sa

20. *Hoc tum die uno et addita lucubratione properatum*.

21. « Avec des passages et des idées variés, on construit un poème qui réunit deux hémistiches différents dans un seul vers, soit en ayant coupé deux vers pour n'en faire qu'un soit en prenant la moitié du suivant et la moitié d'un autre. En mettre deux qui se suivent est une faute et trois de suite une pure sottise » (traduction M. Jasinski, Garnier, 1933. Les traductions d'Ausone utilisées dans cet article proviennent de cette édition).

22. Ed. D. R. Shaekleton-Bailey, Teubner, 1982.

23. « Theory and Practice in the Virgilian Cento », *Illinois Classical Studies*, IX, I, p. 89-90.

24. A propos de répétition, dans sa *Vie de Virgile*, Donat évoque ces vers inachevés et constate que « beaucoup ayant essayé plus tard de les compléter ne réussirent pas à cause de la difficulté parce que chez lui, presque tous les hémistiches ont un sens absolu et inachevé », cité par H. Georgii, *Vie de Donat*, Teubner, 1969.

25. Dans le centon nuptial, A. Blossier-Jacquemot, « Le *Centon Nuptial* d'Ausone ou le mariage de Virgile », *Mosaïque*, en ligne, 3, 2010, p. 1-34, a effectué le décompte suivant pour évaluer la répartition des emprunts : cent cinquante-deux extraits de *l'Enéide* avec prédominance du livre I, dix des *Buccoliques* et dix-sept des *Géorgiques*.

souplesse et sa liberté. Dans son essence même, il va, en quelque sorte, à rebours de la pratique poétique habituelle de l'imitation dont il est issu. Ainsi que l'explique F. Desbordes, dans l'imitation antique, « la reconnaissance du modèle même défiguré repose sur l'idée commune qu'on peut changer un peu le signifiant sans changer le signifié (...). L'exemple du centon montre au contraire que le signifié varie sans modification du segment signifiant, qu'il y a plurivalence des syntagmes, des phrases, des textes même tout autant que des mots selon le propos qui les choisit, les découpe, les infléchit [26] ».

Pour célébrer des noces impériales, Ausone et Luxorius recourent à cette forme.

Le *Centon Nuptial* d'Ausone a été récité [27] pour le mariage de Gratien, dont il fut le précepteur, fils de Valentinien et de Constantia, en 374 [28]. Le poème des noces proprement dit est inséré dans un ensemble plus vaste présenté comme une lettre adressée à Paulus. Ausone donne les raisons qui ont présidé au choix de cette forme littéraire :

> *Sed quid facerem ? Iussum erat quodque est potentissimum imperandi genus, rogabat qui iubere poterat, sanctus imperator Valentinianus, uir meo iudicio eruditus. Nuptias quondam eiusmodi ludo descripserat aptis equidem uersibus et compositione festiua.* [29]

C'est donc sur ordre de Valentinien [30] qui souhaitait une compétition littéraire que notre poète s'est livré à cet *agôn*. Ausone introduit des vers fescennins dans son centon réalisant une synthèse « gréco-romaine » à la manière de Virgile. Les conditions de réception du centon de Luxorius, l'*Epithalamium Fridi*, sont plus difficiles à identifier. Le centon a probablement été écrit pour le mariage de Fridus [31], à la demande de ce dernier, mais rien n'indique qu'il ait été déclamé ce jour-là.

26. F. Desbordes, *Argonautica, trois études sur l'imitation antique*, Bruxelles, 2007, p. 100.

27. Nous suivons l'hypothèse de R. P. H. Green, *The Work of Ausonius*, Oxford University Press, 1991. Voir également S. Horstmann, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, Leipzig, 2004, p. 290-301.

28. Ammien Marcellin rapporte également ce mariage en 29, 6, 7.

29. « Mais que faire ? C'était un ordre ; ce qui est l'espèce la plus efficace d'injonction, j'en étais prié par celui qui pouvait commander, par le saint empereur Valentinien, homme érudit, je le crois. Il avait un jour décrit une noce dans un badinage de ce genre en vers vraiment bien ajustés et assemblés spirituellement. » Une seconde fois Ausone insiste sur la « commande » qui lui a été passée : *Non inussa cano. Sua cuique exorsa laborem/Fortunamque ferent / mihi iussa capessere fas est* (« C'est par ordre que je chante. Chacun pour ses œuvres trouvera la peine ou la réussite : pour moi l'obéissance à vos ordres est un devoir »).

30. Ammien Marcellin rapporte le goût de l'empereur pour la littérature festive (30, 9,4). Mais sur le fait que Valentinien lui-même ait écrit un centon, un certain nombre d'incertitudes demeurent. D'abord Ausone explique que l'empereur avait composé un jeu de ce genre (*eius modi*) et pas un jeu du même genre (qui serait *eiusdem modi*), qui exprime strictement l'identité. Ensuite, pour G. Polara (p. 254), Valentinien a pu écrire un centon simplement parce que le genre était en faveur à cette époque et non pas pour célébrer quelque chose. A. Chevrier, lui (« Un poème-puzzle, le Centon nuptial d'Ausone », *Formules*, 9, 2005, p. 13-27) considère que prétendre que Valentinien a écrit un centon est pour Ausone une stratégie de contournement qui lui permettrait de ne pas affronter directement l'empereur.

31. Le nom de Fridus apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Luxorius, et notamment dans deux épigrammes. D'origine vandale, il appartient très probablement à l'aristocratie africaine.

Les conditions de la composition

Revient à nouveau le motif de la « commande », commun à nos auteurs. En invoquant les impératifs de l'amitié ou du devoir, ils respectent les contraintes du genre. Ménandre, en effet, dans sa définition des sections de l'épithalame (399, 21, 31), recommande au poète d'expliquer dans une préface les raisons qui le poussent à célébrer les noces.

Dans le poème en l'honneur des noces de Pallade et Célerine, Claudien suit l'injonction rhétorique à partir de laquelle il constitue une préface bâtie sur une oscillation binaire gendre et beau-père, comme pour mieux mettre en lumière, non sans humour, « l'obligation sociale » que lui confère cette double relation (*Praef.*, 1-8) :

Carmina per thalamum quamuis festina negare
Nec uolui genero nec potui socero
Hic socius dux ille mihi, nostrique per aulam
Ordinis hic consors emicat ille prior.
Hunc mihi coniungit studiis communibus aetas
Illum praeponit uel senium uel honos.
Carmen amor generi, soceri reuerentia poscit
Officio uatis militis obsequio. [32]

Dans l'épithalame en l'honneur des noces d'Honorius et de Marie, nul besoin pour le poète d'expliciter les liens qu'il entretient avec les époux. L'engagement de Claudien dans la *militia* de Stilicon, *curator* d'Honorius, suffit à justifier le poème.

Ausone, nous l'avons vu, prend soin de détailler à deux reprises les circonstances de la composition du centon. La répétition des explications dans la préface (au sens métrique du terme) et dans le centon proprement dit respecte certes le *topos* rhétorique et les règles de la *captatio beneuolentiae* mais, par son insistance, ajoute une dimension supplémentaire, jussive, absente chez Claudien par exemple, qui parle d'*amor* et de *reuerentia*.

Ausone martèle qu'il obéit à un ordre (*non iniussa cano / mihi iussa capessere fas est*) ce que renforce l'effet de bouclage lié au polyptote. Mais dans le même temps cet ordre n'est pas réellement perçu comme une contrainte, ce qui serait, dans une cérémonie de mariage, du plus mauvais effet. Ce n'est pas tant pour célébrer les noces impériales qu'il écrit un centon, nous dit-il, que pour rendre la pareille à Valentinien, déplaçant la traditionnelle fonction encomiastique du poème nuptial vers un enjeu d'ordre littéraire, à l'image des joutes entre Ménalque et Damète ou Corydon et Thirsis, qui implique Valentinien, Gratien son fils et jeune

32. « Bien qu'on m'en laisse à peine le temps, je ne veux refuser au gendre, je ne puis refuser au beau-père de composer cet épithalame. Le premier est mon compagnon d'armes, le second mon général. L'un brille au même rang que moi à la cour, l'autre est mon supérieur : le même âge et les mêmes goûts m'unissent au premier, le second a sur moi l'avantage des années et du rang ; mon amitié pour le gendre, mon respect pour son beau-père réclament de ma Muse des vers. Je m'exécute, avec toute la complaisance du poète et l'obéissance du soldat » (traduction V. Crépin, Garnier, 1933).

marié [33] et lui-même. En outre, les vers virgiliens [34] dans lesquels Ausone puise pour la préface correspondent dans le texte-source également aux prologues des livres I et VI qui exploitent la thématique de l'inspiration poétique ou de l'invocation aux Muses pour célébrer le prince ; on touche là à une composante essentielle du poème nuptial, celle de sa dimension doublement encomiastique, éloge des époux certes mais également et surtout glorification d'un personnage politique plus puissant ou plus illustre. Voyons comment ils sont opératoires dans nos textes.

Les jeux de l'éloge

Dans les noces d'Honorius et de Marie, le poète choisit ce parti ; pourtant, depuis la mort de Théodose, Honorius est empereur, il devrait donc — et ce malgré les trois panégyriques qui sont consacrés à ses consulats — être au centre de l'éloge. Or il n'en est rien, une fois encore, par le biais du discours de Cupidon, l'éloge du couple (119-122) ne s'attarde pas sur le prince :

> *Scis Mariam patremque ducem qui cuspide Gallos*
> *Italiamque fouet nec te praeclara Serenae*
> *Fama latet. Propera : regalibus annue uotis*
> *Iunge toros.* [35]

Plus que la personne d'Honorius, c'est sa lignée que Claudien vante, les victoires de Théodose et celles de Stilicon. Ainsi, dans l'épithalame comme dans les fescennins, le poète saisit l'occasion du mariage du Prince pour se livrer également à une *laus Stiliconis* [36]. Stilicon est omniprésent dans les deux poèmes : le traitement du *genos* dans l'épithalame comme le discours de Cupidon constituent des panégyriques du régent.

Mais Claudien va plus loin, il « détourne » les sections rhétoriques de l'épithalame qui concernent habituellement le devenir des époux vers une glorification du régent. Lors de la prière qui doit formuler des vœux pour la descendance des mariés, par exemple, le poète peint Stilicon en futur grand-père, tenant l'enfant à venir sur ses genoux (*Sic natus in ostro / Paruus Honoriades genibus considat auitis*) [37]. De même, lorsque la joie du mariage éclate, ce n'est pas sur les époux que s'abat la pluie de fleurs,

33. *Praef.*, 5-6 : *Tuque puer tuus, magnae spes altera Romae / flos ueterum uirtusque uirum mea maxima cura / nomine auum referens, animo manibusque parentem* « Toi et ton fils, autre espoir de la grande Rome, fleur et vertu des ancêtres, objet de mon affection, qui rappelle son aïeul par son nom, par son courage et par son bras, son père ».

34. *Buc.*, VI 9 pour le *non iniussa cano* et *Enéide*, I 77 pour le *mihi iussa capessere fas est*.

35. « Tu connais Marie et son père le grand capitaine dont l'épée est la sauvegarde de la Gaule et de l'Italie. Le renom de l'illustre Sérène ne t'est pas inconnu non plus. Hâte-toi de seconder leurs vœux, viens unir le couple impérial » (traduction J.-L. Charlet, C.U.F, Paris, 2000, traduction utilisée pour les poèmes édités dans la CUF).

36. Voir la lecture « politique » que fait de ce poème, à la suite d'A. Cameron, S. Horstmann, *Das epithalamium...*, p. 113-138.

37. « (vers 340-341) : Qu'ainsi né dans la pourpre, un jeune fils d'Honorius s'assoie sur les genoux de son aïeul ». Cette image n'est pas sans rappeler les rinceaux de l'*Ara Pacis* avec la représentation de Tellus portant ses enfants, signe du retour de l'âge d'or.

mais sur cet homme reconnu comme seul capable de réunir et d'apporter ces bienfaits (295 à 298) :

> *Candidus interea positis exercitus armis*
> *Exsultat socerum circa, nec signifer ullus*
> *Nec miles pluuiae flores dispergere ritu*
> *Cessat, purpureoque ducem perfundere nimbo.* [38]

Enfin, dans les *Fescennins*, le poème qui glorifiait la lignée des jeunes gens insère, dans une petite pièce, un éloge quasi-triomphal du beau-père. Dans la structure du chant il apparaît, dans un bel effet de symétrie renvoyant en miroir le nom de Stilicon, comme le point qui concentre l'espoir du monde (*Fesc.*, 3, 10-13) :

> *Quae iam rabies liuoris erit ?*
> *Vel quis dabitur color inuidiae ?*
> *Stilico socer est pater est Stilico* [39]

Nouvel Apollon (*solitas galea fulgere comas / Stilicho, molli necte corona*), il apporte la paix. Les lieux communs qui président à la composition de l'épithalame prennent alors, on le voit, une autre dimension ; ils sont réactivés pour se fondre dans le projet encomiastique qui vise ici plus la glorification du régent et de sa politique que le couple impérial. Comme le notait M.-F. Gineste [40], « chanter le mariage d'Honorius et de Marie, c'est exalter le couple impérial et, à travers eux, Stilicon et la grandeur et la paix rendues à Rome grâce à ses victoires ».

Dans le *Centon nuptial*, Ausone détourne également l'épithalame de son but premier pour produire un éloge particulier de l'empereur. L'injonction du *non iniussa cano* devait avoir, pour l'auditoire et les lecteurs d'Ausone, des résonances virgiliennes précises. Il évoque l'ordre donné par Apollon au berger Tityre de ne pas composer un poème épique pour louer Varus mais de préférer le genre moins « noble » de la poésie bucolique. Dans le centon, Ausone, par la reprise allusive, associe, de fait, l'empereur à l'Apollon virgilien ; l'ordre donné ne serait donc pas d'écrire un épithalame dans sa forme aulique la plus classique, mais de choisir la forme plus humble du centon.

Mais une autre dimension s'ajoute à ce jeu d'échos littéraires. Non content d'associer Valentinien à Apollon, Ausone lui donne le rôle du Varus virgilien, à qui le poème d'éloge est destiné. La dédicace (*Praef.*, 1-3) à ce titre ne recèle aucune ambiguïté :

38. « Cependant l'armée tout en blanc a déposé les armes et exulte autour du beau-père ; aucun porte-enseigne ou soldat ne cesse de verser des fleurs selon le rite comme une pluie ou de répandre sur son chef une averse de pourpre. »

39. « Désormais quelle rage pourra se déchaîner ? Quelles couleurs pourra prendre l'Envie ? Stilicon est à la fois gendre et beau-père. »

40. « Poésie, pouvoir et rhétorique à la fin du IV^e^ siècle après J.-C. : les poèmes nuptiaux de Claudien », *Rhetorica*, en ligne, vol. 22, 3, p. 269-296, 2004.

Accipite haec animis laetasque aduertite mentes
Ambo animis ambo insignes praestantibus armis
Ambo florentes genus insuperabile bello. [41]

Elle ne s'adresse pas aux jeunes mariés, comme on pourrait s'y attendre, mais célèbre l'union de l'empereur et de son fils à la tête de l'empire. De même, Ausone s'adresse à Valentinien et à Gratien avec des mots destinés dans l'hypotexte à Enée et à Ascagne. L'écho du texte-source se sur-imprime aux signifiés de l'hypertexte pour faire de l'empereur un nouvel Enée. Contrairement à ce que fait Claudien, l'éloge, toutefois, ne se limite pas aux faits militaires et politiques, il glorifie également la culture et l'érudition de Valentinien. Cette vertu de l'empereur est d'ailleurs évoquée au début de la lettre à Paulus (17-22) :

> *Quam scrupulosum hoc mihi fuerit, intellege. Neque anteferri uolebam neque posthaberi cum aliorum quoque iudicio detegendo esset adulatio inepta, si cederem, insolentia, si ut aemulus eminerem. Suscepi igitur similis recusanti feliciter et obnoxius gratiam tenui nec uictor offendi.* [42]

Il est difficile de croire qu'Ausone ait eu peur de vexer Valentinien. Derrière ce masque de la modestie, le poète exprime la vision de son rôle auprès de l'empereur : représenter la culture littéraire traditionnelle dont Valentinien est le garant.

De l'éloge du prince, nos poèmes glissent peu à peu vers le sujet même du chant : le mariage. Autant que la cérémonie hiérarchisée et solennelle, ce sont les joutes amoureuses que nos poètes se plaisent à célébrer.

Les jeux de l'amour

Du désir

Pour exprimer la puissance de l'amour, nos poètes convoquent la figure de Vénus. Le recours à l'apparat mythologique permet à la fois de peindre une vision idéalisée du temps humain et de porter à un degré d'élévation supérieur aussi bien la cérémonie de mariage, les participants que le couple d'époux. A la suite de Stace, qui consacre dans son épithalame en l'honneur de Stella et de Violentilla, une large part à Vénus, Claudien [43], Ausone et Luxorius attribuent à la déesse la puissance de l'amour physique et celle d'un amour sublimé à une dimension quasi divine. L'épithalame en l'honneur de Pallade et Célerine (1-7) s'ouvre sur Vénus endormie, à l'écart de son cortège de Grâces et d'Amours également au repos :

41. « Ecoutez-moi et joyeusement tournez vers moi votre attention, vous qui vous distinguez tous les deux par le courage, tous les deux par la supériorité de vos armes, tous deux florissants, race invincible au combat. »

42. « Ce que fut mon embarras, comprends-le. Je ne voulais ni surpasser ni être inférieur, car les autres auraient jugé que je montrais une sotte flatterie si je cédais le pas, de l'insolence si j'étais un rival victorieux. Je me suis donc mis à l'ouvrage avec l'air de refuser et j'ai réussi à garder mon crédit par ma complaisance et à ne pas remporter d'avantage offensant. »

43. Voir les analyses de M. F. Gineste, *Claudien poète du monde à la cour d'Occident*, p. 186-187, 328-329, De Boccard, 2011.

Forte Venus blando quaesitum frigore somnum
Vitibus intexti gremio successerat antri
Densaque sidereos per gramina fuderat artus
Acclinis florum cumulo : crispatur opaca
Pampinus et musto sudantem uentilat uuam
Ora decte neglecta sopor ; fastidit amictum
Aestus et exuto translucent pectore frondes. [44]

Le désordre de sa coiffure et de ses vêtements souligne l'état d'abandon de la déesse. Derrière cet alanguissement, l'auditoire de Claudien pouvait sans aucun doute entendre l'écho de l'épithalame à Stella et Violentilla, où Stace peignait Vénus également à demi-assoupie (v. 51 et suiv.) :

Forte serenati qua stat plaga lactea caeli
Alma Venus thalamo pulsa modo nocte iacebat
Amplexu duro Getici resoluta mariti. [45]

Les raisons de sa fatigue sont clairement énoncées par le poète, ce sont les étreintes de Mars qui harassent Vénus. L'aspect sexuel est évoqué sans ambiguïté [46], contrairement à Claudien qui choisit de le suggérer, sans doute pour ménager les susceptibilités d'une cour chrétienne. Pour cela il présuppose, à juste titre sans doute, la connivence avec le poème statien, connivence que le poète active par la reprise de l'adverbe *forte*, qui situe les épisodes dans un même contexte extra-temporel.

Pour autant, la sensualité n'est pas absente de ce tableau d'ouverture. Par la présence des fleurs, du gazon épais, du zéphyr, des fruits mûrs, la description de l'antre de Vénus relève du *locus amoenus* ; l'atmosphère ambiante est celle d'un sommeil érotisé : la posture de la déesse à la gorge à demi dénudée et le soupir des cordes (*Fluitant arcus, ramisque propinquiis / pendentes placido suspirant igne pharetrae*) suggèrent l'étreinte. Vénus, en outre, se trouve dans une fausse intimité. Retirée dans son antre, elle est l'objet du regard transgressif des Faunes indiscrets, mais surtout du lecteur-voyeur, comme en témoigne la place de *spectandi* en ouverture d'hémistiche (17-20) :

Defendunt alii lucum ; Dryadas procaces
Spectandi cupidas et rustica numina pellunt
Siluestresque deos : longeque tuentibus antrum
Flammea lasciuis intendunt spicula Faunis. [47]

44. « Un jour Vénus, pour goûter le sommeil à la faveur d'une douce fraîcheur, s'était retirée au fond d'une grotte tapissée de vigne ; son corps divin reposait étendu sur un épais gazon, et elle appuyait sa tête sur un coussin de fleurs. Le pampre touffu s'agite et balance au souffle du zéphyr les grappes que le jus fait éclater. La toilette de la déesse présente le léger désordre propre au sommeil. Sa tunique lui pèse par la chaleur et son sein nu brille à travers son feuillage. »

45. « Sur la plage laiteuse qui traverse le ciel serein, l'apaisante Vénus, au sortir de la nuit, reposait, délivrée de l'étreinte de son mari, le rude dieu des Gètes. »

46. Auparavant, Stace indique qu'il s'agit là du lit dans lequel Vénus a été surprise en flagrant délit d'adultère.

47. « Quelques uns sont préposés à la garde du bosquet : ils écartent les Dryades indiscrètes et curieuses et les autres divinités champêtres ainsi que les dieux des forêts et lancent leurs flèches brûlantes contre les faunes qui de loin jettent des regards lascifs sur la grotte. »

Tous les regards convergent vers la déesse assoupie, comme plus loin convergera le regard des invités de la noce vers le couple de jeunes époux. Mais ici, Vénus, seule, est abandonnée au désir. L'hypallage *flammea spicula lasciuis Faunis* souligne la sensualité du moment. Ce jeu de regards interdits dit le plaisir du poète à écrire ce qui ne s'écrit pas dans un poème de circonstance.

Dans l'épithalame pour Honorius et Marie, Vénus incarne une forme plus « élevée » de l'amour. Claudien consacre une longue *ekphrasis* (49-121) au palais de la déesse. La description progresse dans un mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur, de la périphérie au centre pour se focaliser sur la majesté de Vénus.

Dans une composition très hiérarchisée et strictement ordonnée, elle est représentée entourée des Grâces et Amours, occupée à sa chevelure. Nulle négligence dans ses vêtements ou sa posture, *luxuria*, *concordia*, *laetitia* remplacent la sensualité du poème de Pallade et Célerine. Pour autant, elle n'a pas disparu, Claudien la déplace, dans le temps mythique et par un jeu subtil d'annonce, sur le cortège de la déesse.

Cythérée, en effet, s'adresse aux Amours pour leur demander de quérir Triton afin qu'il la transporte sur la mer. Les messagers de Vénus le surprennent poursuivant une jeune nymphe (135-139) :

Dixerat et sparsi diuersa plebe feruntur
Exploratores pelagi sub fluctibus ibat
Carpathiis Triton obluctantemque petebat
Cymothoen. Timet illa ferum seseque sequenti
Surripit, et duris elabitur uda lacertis. [48]

La résistance de Cymothoë aux assauts du monstre marin, traduite par sa place en début de vers, la coupe forte qui suit, par la récurrence phonique des sifflantes qui disent la fuite, et la frayeur qu'elle manifeste devant l'impétuosité de son désir préfigurent les élans d'Honorius envers Marie. En outre, l'isotopie guerrière, très classique depuis les élégiaques, qui sera développée plus avant dans le poème pour évoquer les jeux amoureux est déjà présente.

Progressivement le désir gagne l'espace humain et le jeune empereur : le poème s'ouvre sur la passion amoureuse qu'éprouve Honorius et son impatience à prendre Marie pour épouse [49]. Une fois encore, l'écho de Stace imprègne le passage : l'exclamation de Stella (Stace, *Silv.* I 2, 217-218) *Quam longa morantur / sidera ! Quam segnis uotis Aurora mariti* est reprise par Claudien (14-15) en

Incusat spes aegra moras longique uidentur
Stare dies segnemque rotam non flectere Phoebe. [50]

48. « Elle avait dit. La foule s'éparpille et ils vont explorer les différentes mers. Triton cheminait sous les flots de Carpathos et poursuivait Cymothoë qui résistait. Elle craint ce sauvage et se soustrait à sa poursuite : elle glisse, mouillée de ses bras vigoureux. »

49. Le procédé est politiquement habile : il permet de justifier la précipitation de ce mariage pour consolider la position de Stilicon.

50. « Son espoir maladif improuve les retards ; dans leur longueur, les jours lui semblent s'arrêter, et Phœbé, inactive, ne tourne plus sa roue. »

Le feu qui brûle l'empereur rappelle les plaintes des amoureux de l'élégie la plus traditionnelle, il trouble son âme et son corps soumis au désir. Ces plaintes sont entendues par Cupidon qui les porte à Vénus et le lecteur dans un sourire, quitte le jeune prince tourmenté, qu'il retrouve plus loin... rongeant toujours son frein (287-294) :

(...) Calet obuius ire
Iam princeps tardumque cupit discedere solem.
Nobilis haud aliter sonipes quem primus amoris
Sollicitauit odor, tumidus, quatiensque decoras
Curuata ceruice iubas Pharsalia rura
Peruolat et notos hinnitu flagitat amnes
Naribus accensis ; mulcet fecunda magistros
Spes gregis et pulchro gaudent armenta marito. [51]

La comparaison virgilienne topique au fougueux étalon, associée au champ lexical du mouvement (*quatiens, peruolat, flagitat*) traduit l'ardeur d'Honorius et introduit une rupture dans la solennité du propos épithalamique.

L'érotisation du jeune prince, construite à la mesure de la nécessité politique [52], est ainsi amorcée dans le poème par l'image du chasseur qui délaisse les armes. Transi d'amour, Honorius ne s'adonne plus à la chasse (5-7) :

Non illi uenator equus non spicula curae
Non iaculum torquere libet : mens omnis aberrat
In uultus quos finxit Amor. [53]

L'image reprise dans les *Fescennins* est réactivée par la sensualité du jeune prince endormi, exténué, tel Hippolyte, par la chasse (I, 18-24) :

Cum post labores sub platani uoles
Virentis umbra uel gelido specu
Torrentiorem fallere Sirium
Et membra somno fessa resolueris
O quantus uret tum Dryades calor !
Quot aestuantes ancipiti gradu
Furtiua carpent oscula Naïades. [54]

La charge érotique provient du contraste, qui n'est pas sans rappeler l'épithalame pour Pallade et Célerine, entre la fraîcheur de la grotte où se repose le prince et l'ardeur du désir voyeuriste qui consume les nymphes.

51. « Déjà le prince brûle d'aller à sa rencontre et désire que le soleil trop lent s'en aille : c'est ainsi qu'un noble coursier que d'amoureux effluves troublent pour la première fois, se gonfle, agite sa belle crinière en fléchissant la tête et vole à travers les champs de Pharsale ; les naseaux en feu, il réclame en hennissant les fleuves qu'il connaît ; un espoir de fécondité charme les maîtres et le troupeau se réjouit d'un si bel étalon. »

52. Honorius fut marié deux fois et resta sans descendance.

53. « Il ne se soucie plus de son cheval de chasse ou de ses flèches ; il ne lui plaît plus de brandir son dard : tout son esprit s'égare aux traits qu'a peints l'Amour. »

54. « Après les labeurs, sous l'ombre d'un platane verdoyant ou dans la fraîcheur d'une grotte, quand tu voudras tromper les feux de Sirius, que le sommeil dénouera tes membres las, alors quelle ardeur brûlera les Dryades ! Et que de baisers furtifs viendront cueillir les chaudes Naïades d'un pas hésitant. »

Dans l'épithalame pour Fridus, le désir et la sensualité sont mis en scène de manière quelque peu différente. Dans les poèmes précédents, Vénus arrivait dans la chambre nuptiale pour l'*adlocutio sponsalis* à la jeune mariée. Ici, la déesse, accompagnée de son cortège et de Junon, prend part, sous forme humaine, à la *cena nuptialis* (*Deueniunt faciemque deae uestemque reponunt*). Assise au milieu des convives, elle demande à Cupidon d'enflammer la jeune mariée d'amour pour Fridus. Pour le convaincre (vv. 30 et 36), elle peint la beauté de la jeune fille :

Nonne uides quantum egregio decus enitet ore,
Os humerosque deo similis cui lactea colla
Auro innectuntur, crines nodantur in aurum
Aurea purpuream subnectit fibula uestem
Qualis gemma micat, qualis Nereia Doto
Et Galatea secat spumantem pectore pontum. [55]

Si l'éloge de la beauté des époux est une des sections de l'épithalame recommandée par les rhéteurs, Luxorius adapte toutefois la topique en concentrant l'attention exclusivement sur la beauté de la mariée. En cela le poète s'inspire de Stace : au *hanc formae / egregium mirata decus* de l'épithalame pour Stella et Violentilla (*Silv.* I 2, 107-108) répond le *quantum egregio decus enitet ore* de Luxorius. La description développe deux sèmes principaux, la brillance et l'éclat, liés aux joyaux et à l'or qui contrastent avec la pureté du blanc. La bichromie rappelle les statues chryséléphantines, mais elle ne « minéralise » pas la jeune femme dans une posture hiératique.

Cette beauté rayonnante révèle un jeu subtil de miroirs et de regards qui souligne l'habileté du poète. En irradiant de sa beauté la salle du festin de noces, la jeune épouse suscite l'admiration et séduit l'assistance. Le portrait qu'en donne Vénus est un portait du double. C'est avec les traits qui lui sont habituellement attribués que celle-ci peint la jeune épousée ; l'une devient alors le miroir de l'autre. Or la divinité assiste au banquet sous le déguisement d'un mortel, ce qui fausse le regard ou du moins laisse entendre que ce sont les convives qui posent sur la jeune épousée un regard émerveillé.

Si les motifs érotiques sont inhérents au genre, la mise en scène du désir suffit à traduire, dans les épithalames *stricto sensu*, l'union charnelle des époux, le regard du narrateur s'arrêtant en effet, comme le veut la tradition, à la porte de la chambre nuptiale. Mais, ainsi que le rappelle Ausone [56], les fescennins et les centons autorisent autre chose et se plaisent à décrire la nuit de noces.

55. « Ne vois-tu pas quelle beauté rayonne de son splendide visage ? Son visage et ses épaules ressemblent aux déesses, son cou d'une blancheur de neige est enlacé d'or, sa chevelure est nouée de fils d'or et une broche de métal d'or referme son vêtement pourpre. Elle resplendit comme un joyau, comme Doto, fille de Nérée et comme Galatée qui brise de sa poitrine l'écume des mers » (traduction personnelle).

56. *Verum quoniam et Fescenninos amat celebritas nuptialis verborumque petulantiam motus uetere instituto ludus admittit, cetera quoque cubiculi et lectuli operta prodentur ab eodem auctore collecta* « Mais puisque la célébration des noces aime les Fescennins et que ces divertissements d'une si antique origine admettent l'imprudence du langage, je produirai aussi les autres secrets du lit en empruntant au même auteur ».

…À l'épopée amoureuse

Le quatrième poème des *Fescennins* [57] de Claudien se concentre sur l'union charnelle des époux [58] qu'il traite comme un combat guerrier (suivant en cela les recommandations du *kateunastikos logos* de Ménandre) dans lequel Honorius doit soumettre la résistance de son épouse ; la métaphore est filée depuis la première pièce qui mettait en scène un combat fictif et sensuel entre Honorius et les Amazones (*Fesc.* I 31-39). L'acte amoureux est progressivement décrit depuis le baiser jusqu'à la possession des corps (v. 11-13) :

Crescunt difficili gaudia iurgio
Accenditque magis quae refugit Venus
Quod flenti tuleris plus sapit osculum. [59]

Puis plus loin (v. 25-29)

Amplexu caleat purpura regio
Et uestes Tyrio sanguine fulgidas
Alter uirgineus nobilitate cruor
Tum uictor madido prosilias toro
Nocturni referens uulnera proelii. [60]

Claudien a repris la description catullienne de la nuit de noces de Bérénice (66, 13-14 : *Dulcia nocturnae portans uestigia rixae / quam de uirgineis gesserat exuuiis*), mais il en accentue la thématique guerrière qui sature le passage. Pourtant, malgré la surenchère belliqueuse et la surcharge phonique qui traduit la succession et la confusion des mouvements, Claudien s'en tient aux *topoi* des *Fescennins*, auxquels il donne le lustre aulique.

De même, Luxorius, alors qu'il écrit un centon, ne s'appesantit pas sur la défloration de la jeune épouse. La nuit de noces est très rapidement évoquée en clôture du poème (v. 60) :

Illum turbat amor ; ramum qui ueste latebat
Eripit a femine et flagranti feruidus infert.
It cruor inque humeros ceruix conlapsa recumbit. [61]

57. D'après A. Cameron, *Claudian, Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, 1970, p. 94, le poème sur les noces d'Honorius et les Fescennins sont récités au sommet de la crise qui oppose Stilicon à Gildon.

58. Suivant en cela la tradition élégiaque de Catulle, 69, 59 et suiv., et Properce, II 15.

59. « L'âpreté de la lutte augmente le plaisir, et la Vénus qui fuit embrase davantage. Le baiser ravi dans le pleurs a meilleur goût. »

60. « De l'étreinte royale que la pourpre s'échauffe, que les tissus illuminés du sang du Tyr soient ennoblis par un autre sang virginal. Alors saute victorieux du lit humide, en ramenant les plaies du nocturne combat. »

61. « L'époux est transi d'amour, il écarte de sa cuisse une verge cachée sous le manteau et enflammé de désir, il s'enfonce dans son épouse tremblante. Le sang coule et son cou balance pour se reposer sur son épaule. »

Bien que l'ensemble du centon soit imprégné d'échos et de références statiens, ce passage, attendu dans le cadre du genre, s'éloigne considérablement de l'épithalame à Stella et Violentilla pour emprunter à Virgile. En réalité, l'emprunt est double : à l'évidence, ce n'est pas seulement le matériau virgilien qui est employé, mais surtout le texte ausonien, qui lui-même « retravaille » Virgile. Tout se passe comme si Luxorius, parce qu'il compose un centon, modifiait pour la circonstance précise son hypotexte en passant de Stace à Virgile, prenait Ausone comme source et l'utilisait pour décrire l'*imminutio*, moment largement développé par le poète bordelais. Ainsi, l'épouse, sur le point de se soumettre à Fridus, est-elle décrite de manière identique dans les deux textes, par l'hémistiche du vers 55 du livre IV de l'*Enéide*, dans lequel Anne enflamme le cœur de Didon d'amour pour Enée et dénoue les freins qui la retiennent — *soluitque pudorem* :

Praecipit atque moras omnes ***soluitque pudorem*** (Ausone)

et

Spemque dedit dubiae menti ***soluitque pudorem*** (Luxorius).

Plus loin, le *membrum uirile* est également évoqué par le même vers virgilien, issu du chant VI (vers 406). Luxorius comme Ausone mentionnent le *ramum qui ueste latebat*. Enfin, dans la dernière étape de l'acte sexuel, l'*eripit a femine et trepidanti feruidus instat* ausonien, issu de l'*Enéide* X 788, est imité par Luxorius en *eripit a femine et flagranti feruidus infert*.

La reprise d'éléments textuels identiques pour décrire un moment identique crée trop de liens entre les deux poèmes pour être le fait d'une imitation inconsciente. Il ne semble pas non plus que Luxorius s'inscrive réellement dans une démarche d'*aemulatio-renouatio* d'Ausone, mais qu'il cherche plutôt à démontrer d'une part son habileté à détourner, comme le fait Ausone, Virgile de son but épique, et d'autre part à imiter littéralement un poète reconnu, Ausone. Prenant prétexte du récit d'une nuit de noces, Luxorius se livre, lui, à une sorte de synthèse littéraire.

Ausone prend le parti d'une description complète et détaillée de la nuit de noces des époux qui occupe une cinquantaine de vers. Si l'on en croit les injonctions des rhéteurs, un tel pari est audacieux, parce que l'obscénité et la crudité des propos peuvent offenser l'assistance (Ménandre, 406, 4-7) et particulièrement les jeunes mariés. Ces exhortations qu'Ausone ne pouvaient ignorer ne semblent guère l'émouvoir, il se défend toutefois par une double précaution.

La première intervient dans le récit au moment où les époux entrent dans la chambre à coucher. Ausone interrompt le chant par quelques lignes en prose mettant en garde le lecteur sur ce qui va suivre, une admonestation qui suscite plutôt le désir d'en savoir plus :

Vos si placet, hic iam legendi modum ponite : cetera curiosis relinquite. [62]

62. « Vous s'il vous plaît, mettez fin à votre lecture ; le reste, abandonnez-le aux curieux. »

La seconde précaution intervient, tardivement, après le récit de la défloration ; le poète se justifie en affirmant, à la manière d'une épigramme, qu'il ne cherche que la plaisanterie (v. 130-132) :

> *Contentus esto Paule mi*
> *Ridere nil ultra expeto.* [63]

Ces précautions oratoires servent finalement plus à renforcer le choix ausonien qu'à l'excuser. Elles traduisent une volonté de dépasser le simple récit d'un acte sexuel, comme en témoignent les lignes suivantes :

> *Cetera quoque cubiculi et lectuli operta prodentur ab eodem auctore collecta ut bis erubescamus qui et Virgilium faciamus impudentem.* [64]

Tel est donc le projet d'Ausone : décontextualiser Virgile pour le faire servir à un but moins élevé, transformer le célèbre *pudor* du mantouan en objet érotique. En cela, Ausone s'inscrit dans la tradition des *cacemphata* [65], plaisanteries sexuelles attribuant un sens obscène à des mots ou à des situations épiques. Ainsi l'*Enéide* va-t-elle fournir dans le *Centon Nuptial* bon nombre des syntagmes dont Ausone déplace le sens pour raconter l'*imminutio*. Prenons l'exemple du *topos* élégiaque de la *militia amoris* ; sans se contenter d'évoquer les *noua proelia* que peuvent engager les deux époux, Ausone décrit les assauts de Gratien en ces termes :

> *Occupat os faciemque pedem pede feruidus urget*
> *Perfidus alta petens : ramum qui ueste latebat*
> *Sanguineis ebuli bacis minioque rubentem*
> *Nudato capite (...)*
> *Est in secessu tenuis quo semita ducit*
> *Ignea rima micans. Exhalat opaca mephitim.* [66]

Le vers *occupat os faciemque* reprend le premier hémistiche du vers 699 du livre X de l'*Enéide*, où le tyran Mézence attaque Latagus en lui lançant des pierres au visage. Dans le *Centon*, il a un tout autre sens, érotisé par le contexte : ce combat des époux entraîne la mort métaphorique de la mariée :

> *Illa moriens telum trahit, ossa sed inter*
> *Alius ad uiuum persedit uulnere mucro.* [67]

63. « Contente-toi Paulus d'une page licencieuse. Ris, Paulus, je ne cherche rien de plus. »

64. « Je produirai aussi les secrets de l'alcôve et du lit, en empruntant au même auteur ; ainsi j'aurai deux fois à rougir, puisque j'aurai fait de Virgile lui-même un impudent. »

65. Ces jeux de mots étaient pratiqués notamment par les grammairiens, cf. J. N. Adams, « Ausonius, Cento Nuptialis, 101-131 », *Studi italiani di filologia classica*, MS, 53, 1981, p. 199-215, qui indique que Varron et Martial, par exemple, ont proposé des interprétations sexuelles de certains mots homériques. Voir également le texte 28 du livre XI de l'*Anthologie Palatine* qui est une parodie sexuelle d'Homère.

66. « Il se colle à sa bouche et à son visage. Le pied brûlant presse le pied, mais le perfide va plus haut : une branche cachée sous ses vêtements, rouge comme les baies sanglantes de l'hièble et comme le vermillon a la tête découverte (...) Il y a dans un coin reculé où conduit un étroit sentier, une fente enflammée qui luit. D'elle s'exhale une puanteur. »

67. « Elle d'une main mourante veut arracher l'arme mais entre les os la pointe a pénétré trop profondément dans la blessure des chairs vives. »

À ce stade, la métaphore intervient à un double niveau : à l'agonie, la jeune femme gagne les profondeurs souterraines, et le monde infernal contamine alors le corps de l'épouse. Mais cette contamination est éminemment négative. En effet, l'odeur qui émane du corps féminin est une odeur nauséabonde. Pour justifier cette affirmation, Ausone recourt une fois encore à l'hypotexte virgilien décrivant les vapeurs des Enfers pour l'appliquer dans l'hypertexte au sexe féminin. Il nous faut toutefois prêter attention au texte-source qui en véhicule l'idée ; l'hémistiche *nares contingit odore* qualifie le souffle d'Allecto qui excite, sur ordre de Junon, les chiens d'Ascagne contre le cerf de Tyrrhus, berger de Latinus. Or dans l'*Enéide*, le vers renvoie lui-même par connotation à un élément métaphorique, celui du monde infernal. Ausone reprend donc l'expression en l'employant au sens propre, annulant ainsi le double niveau métaphorique, mais en changeant le référent, passant d'une divinité infernale à l'épouse. A. Blossier-Jacquemot [68] a souligné que, dans le contexte d'une nuit de noces, une telle odeur était assez étonnante pour l'auditoire et qu'elle relevait d'un processus d'inversion de la séduction, peu répandu dans la tradition classique. Au-delà de ce constat, il faut noter la part de surenchère ausonienne, doublée d'humour : le poète construit l'image d'un époux que rien ne rebute ni n'effraye, pas même la perspective de rejoindre le monde infernal, son courage n'a d'égal que la noblesse de sa naissance. Il est le digne fils de Valentinien !

De même, pour désigner le sexe masculin à partir des seuls *loci* virgiliens, Ausone recourt à une série d'emplois sémantiques seconds à valeur métaphorique. Certains sont largement attestés dans la littérature, la lance par exemple, mais d'autres relèvent de la création ausonienne, telle la métaphore du rameau et du gouvernail. Ainsi le *ramum qui ueste latebat* se trouve au chant VI de l'*Enéide* au moment de la traversée de l'Achéron. La Sibylle porte le rameau d'or sous sa robe et le montre à Charon pour qu'il embarque Enée. Dans le *Centon*, c'est le contexte du passage qui impose le signifié sexuel. On pourrait arguer que, par sa forme allongée, le rameau peut suggérer l'aspect phallique, déjà dans l'*Enéide*, et qu'Ausone, prenant acte de cette possibilité de suggestion, l'amplifie pour la rendre parfaitement explicite en l'adaptant à un poème nuptial. Prudence, dans le *Contre Symmaque* (I 114-115), ainsi que l'a montré J. L. Charlet [69], pour évoquer le membre de Priape emploie la même image :

> *Ac ruris seruat uineta Sabini*
> *Turpiter adfixo uiseat quem uisere ramo.* [70]

Mais les situations lectoriales des œuvres sont différentes, comme l'écrit A. Blossier-Jacquemot « dans le centon, le contenu épique ne peut surgir en écho que si le lecteur reconnaît l'hypotexte virgilien, alors même

68. A. Blossier Jacquemot, « Le *cento nuptialis* d'Ausone ou le mariage de Virgile », *Le Virgile des autres*, p. 22, Journée d'étude du 10 juin 2006, Université Lille III, à paraître sous la direction de Séverine Clément-Tarantino et Anne Maugier-Sinha.

69. J.L. Charlet, *L'influence d'Ausone sur la poésie de Prudence*, Aix-en-Provence, 1980, p. 53.

70. « Priape protège les vignoble du pays sabin, sa tige plantée avec une telle indécence qu'on rougit de la regarder. »

que pour le lecteur de Virgile, le contenu érotique dépend de la représentation mentale du lecteur et non d'un intertexte ».

En décrivant le désir qui étreint les époux et leur nuit de noces, nos poèmes remplissent pour partie leur fonction première. Toutefois, s'en tenir à cette seule lecture restreint considérablement le champ des possibles qu'offrent ces œuvres. Epithalames, fescennins ou centons, tous trois cherchent, au sein même des contraintes que le genre impose, à détourner ces cadres pour explorer d'autres voies, et transmettre, au travers d'un discours attendu sur le mariage, un regard sur l'écriture, voire un art poétique. C'est ce point qu'il nous faut désormais analyser.

Les jeux littéraires

Claudien, dans ses poèmes, dissémine des indices qui doivent attirer l'attention du lecteur et l'inviter à creuser le sens. Ainsi l'originalité de l'épithalame pour Pallade et Célerine réside dans la place particulière accordée au message de Vénus. Ce n'est pas Cupidon mais Hyménée que la déesse, une fois éveillée, fait solliciter. Le trouvant occupé à ajuster sa flûte, elle le tance gentiment (44-52) :

Compellat : numquamne puer dilecta relinques
Carmina ? Maternis nunquam satiabere donis
Dedite Musarum studio nimiumque parentis
Aemule ? Quid medio tecum modularis in aestu ?
Iamne tibi sordent citharae ? Iam lustra Lycaei
Atque pecus cordi redituraque rupibus Echo ?
Huc ades et tantae nobis edissere causas
Laetitiae ; cui pompa uiro tam clara resultet
Qua noua dotetur uirgo ? [71]

A l'instar des épithalames traditionnels, on attendrait que ce soit Cupidon qui annonce le mariage de Pallade et Célerine plutôt qu'Hyménée. La présence du fils de la Muse Uranie, relève, sans aucun doute, d'un souci de variation dans la topique, mais dans la tradition catullienne, Hyménée joue de la flûte de Pan, occupation certes habituelle pour l'enfant d'une Muse, mais quasi-incongrue dans ce contexte épithalamique festif.

L'image de la flûte de Pan qui entraîne l'assimilation immédiate à la poésie pastorale est étonnante, mais elle fait écho à celle de la grotte où Vénus se repose, en ouverture du poème ; elles appartiennent toutes deux au registre de la poésie bucolique et rappellent fortement le début de certaines églogues virgiliennes. Sans doute faut-il voir là un clin d'œil du poète qui joue de la différence entre ses deux épithalames indiquant la

71. « Elle l'interpelle : "ne renonceras-tu jamais enfant à tes chants favoris ? Ne te lasseras-tu pas d'exercer les talents que tu as reçus de ta mère, de t'adonner aux Muses et de rivaliser avec celle qui t'a donné le jour ? Quels airs modules-tu à l'écart au milieu des chaleurs ? N'as-tu plus de goût pour la lyre ? Lui préfères-tu les grottes du Lycée ? Les troupeaux et l'écho qui répète tes chants de rochers en rochers ? Approche et dis moi la cause de tous ces cris joyeux. Quelle union célèbre-t-on avec tant d'éclat ? Quelle est la jeune vierge qu'on pourvoit ?". »

dimension plus familière de ce poème par rapport à celui d'Honorius et de Marie. Mais Claudien, dans le portrait qu'il dresse de Pallade, indique que ce dernier partage quelques uns de ses centres d'intérêt :

Hunc mihi coniungit studiis communibus aetas

A. Cameron [72] interprète ce vers comme renvoyant à la littérature et à la poésie. Si nous suivons cette hypothèse, nous pouvons également envisager que Pallade lui-même ait écrit des vers, ce qui amène à une relecture de l'exhortation de Vénus. Les vers *nunmquamne puer dilecta carmina relinques ?* et *Iamne tibi sordent citharae ?* pourraient alors être entendus comme une incitation au destinataire de l'épithalame à délaisser la poésie pastorale pour s'essayer à des vers plus élevés [73].

Mais c'est sans doute Ausone qui le plus explicitement relie son poème à la notion de jeu dont la valeur au fur et à mesure du déroulement du chant s'affine dans un registre à la fois propre et figuré. Tout d'abord le poète place son poème sous le signe du divertissement : les mots *lusus* et *ludere* reviennent à plusieurs reprises (*centonem uocant qui primi hac concinnatione luserunt* [74] ; *nuptias quondam eiusmodi ludo descripserat* [75] ; *hoc ergo centonis opusculum ut ille ludus tractatus* [76]*)* situant le centon dans la lignée d'autres textes ludiques tels le *Griphus* ou le *Technopaegnion*, ou, par exemple, les acrostiches de Venance Fortunat, ces pièces relevant de l'*otium* bien décrit dans les lettres de Sidoine Apollinaire [77]. Ensuite, le poète compare son ouvrage à un jeu grec géométrique très en vogue dans l'Antiquité appelé *ostomachion* ou *loculus Archimedius*, composé de 14 pièces (*isocelae ipsi uel isopleura uocant*, *orthogonia quoque et scalena*) pouvant être assemblées en d'infinies combinaisons :

> *elephantus, belluas aut aper bestia anser uolans et mirmillo in armis, subsidens uenator et latrans canis quin et turris et cantharus et alia eius modi innumerabilium figurarum quae alius alio scientius uariegant.* [78]

Cette longue explication vient redoubler la définition du centon donnée précédemment qui en exposait les multiples possibilités d'agencement métrique. L'analogie qu'Ausone établit entre « les morceaux » de mosaïque du poème et les pièces du jeu, outre qu'elle permet d'éclairer la « fabrique » du centon, place immédiatement le texte dans la sphère du ludique, de

72. *Poetry and propaganda*...,p. 401.

73. Cf. les analyses que nous avons menées dans un précédent article, « Le mythe de Vénus chez Claudien entre ornement rhétorique et propagande politique », in *Claudien, Histoire, mythe et science* » éd. F. Garambois, Saint-Etienne, 2011.

74. v. 3 : « Le nom de centon vient des premiers qui se sont amusés à cette sorte de composition ».

75. v. 13 : « Il avait un jour décrit une noce dans un badinage de ce genre ».

76. v. 54 : « Donc dans le centon de ce petit ouvrage, j'ai suivi la même méthode que dans ce jeu ».

77. Par exemple la lettre IX, 13, 2-5 : *praeter hoc poscis ut Horatiana incude formatos Asclepiadeos tibi quospiam, quibus inter bibendum pronuntiandis exerceare transmittam* (« Tu me demandes en outre de t'adresser quelques asclépiades forgés sur l'enclume d'Horace à la déclamation desquels tu puisses te consacrer autour d'un festin »).

78. « Eléphant énorme, sanglier féroce, oie volante, mirmillon armé, chasseur aux aguets, chiens aboyants et aussi une tour, un canthare et quantité d'autres figures de ce genre variées selon la dextérité des joueurs. »

l'*otium* léger, où l'on dispose de mots comme des pièces d'un *tangram* recherchant l'originalité dans le maintien d'une forme des plus classiques.

Une fois le poème placé sous de tels auspices, Ausone s'amuse des différents allocutaires qu'il mentionne au sein du centon pour renforcer cette dimension ludique : en ouverture, une lettre adressée à Paulus, archétype du lecteur modèle, qui servira à nouveau de référent plus loin dans le texte, puis une adresse à l'empereur et à son fils, et enfin un lecteur désapprobateur supposé choqué par les vers licencieux :

> *Igitur cui ludus noster non placet ne legerit aut cum legerit obliuiscatur aut non oblitus ignoscat. Etenim fabula de nuptiis est : et uelit nolit aliter haec non sacra constant.* [79]

Le lecteur qu'invoque ici Ausone est purement fictif, il incarne une tierce personne qui s'oppose au groupe initial dont la complicité amicale et intellectuelle se trouve ainsi renforcée. Cette tierce personne n'a d'autres fonctions que de mettre en valeur l'auditoire érudit du poète, admiratif devant son ingéniosité littéraire. Ce jeu de miroirs qui entoure le centon proprement dit apparaît comme une mise en abyme de la production poétique. En multipliant les destinataires, Ausone espère donner l'impression que se tisse une discussion littéraire à l'intérieur de laquelle le centon, dans sa forme et sa composition, sert d'argument pour convaincre le lecteur extérieur de la qualité des œuvres posées sous ses yeux [80]. C'est bien en effet le centon sur lequel Ausone cherche à attirer l'attention de l'auditoire parce qu'il constitue une forme particulière et originale de création littéraire. Mais orienter ainsi l'acte de lecture n'exclut pas une certaine ambiguïté.

En effet, malgré les protestations de modestie affichée (*Pro quo si per Sigillaria in auctione ueniret neque Afrianus naucum daret neque ciccum suum Plautus offeret* [81]), le poète proclame son talent d'avoir réussi, dans une forme poétique faussement légère, à rivaliser avec Virgile. Toutefois, la prouesse poétique ne réside pas tant dans le remploi réussi, au regard de la longueur du poème, des syntagmes virgiliens que dans le détournement même de ces vers dans un sens tout à fait opposé au présupposé de départ.

L'art d'Ausone n'est donc pas d'écrire un pastiche, fût-il ironique, mais d'appliquer la langue épique virgilienne à un contenu érotique et de jouer de ce registre pour créer la parodie. Il faut cependant préciser qu'à l'exception de la description de l'*imminutio*, l'ensemble du centon et sa forme même se conçoivent au premier degré de la narration, il n'y a nulle intention parodique dans leur composition, même si, parfois, le lecteur peut être sensible à l'écart entre l'objet peint par Ausone et son référent dans le texte

79. « Donc puisse celui à qui déplaît notre jeu ne pas le lire ou s'il le lit, l'oublier ou s'il ne l'oublie pas, l'excuser. Car c'est un poème sur des noces et qu'il le veuille ou non cette fête ne se célèbre pas autrement. »

80. Voir l'analyse de A. Burnier, « Démonter Virgile et bâtir un classique : le Centon nuptial comme jeu de reconstruction », *Ithaca Quadernos Catalans de Cultura Classica*, Societat Catalana d'Estudis Classics, nº 21, p. 79-93, 2005, p. 84.

81. « Si on mettait ceci aux enchères, dans les Sigillaria, Afrianus n'en donnerait pas un zeste, ni Plaute un pépin de grenade. »

virgilien. Ainsi, évoquant la beauté de la jeune mariée, le poète s'attarde sur son pied (III 39-40) :

Turbaque miratur matrum. Vestigia primi
Alba pedis dederatque comam diffundere Ventis [82]

Dans l'hypotexte, le « pied blanc » renvoie à un cheval de Thrace monté par Priam :

(...) quem Thracius albis
Portat equus bicolor maculis uestigia primi
Alba pedis frontemque ostentans arduus albam. [83]

Le lecteur peut être surpris de l'adaptation ausonienne de l'animal à l'impératrice mais rien n'indique une dimension parodique qui dégraderait la jeune mariée. Ce n'est pas une mule mais un noble cheval de race. En revanche, dès qu'Ausone entre dans la chambre des époux, une fois prises les précautions oratoires accomplies, et le lecteur averti, il en va tout autrement : le poète se livre à un détournement parodique du texte virgilien. Ainsi, réécrire le « chaste » Virgile en l'appliquant à un contenu sexuel permet de susciter le rire tout en affichant une habileté poétique certaine.

Au vers 108, par exemple, le poète s'attarde sur la description du sexe masculin, accumulant les notations monstrueuses et terrifiantes dans une gradation qui trouve son accomplissement dans la violence faite à l'épouse :

Monstrum horrendum informe ingens cui lumen ademptum
Eripit a femore et trepidanti feruuidus instat. [84]

Les vers sont tirés du livre III de l'*Enéide* dans lequel Virgile décrit Polyphème, un pin ébranché à la main pour lui servir de guide, après l'attaque d'Ulysse. Cette image du monstre apparaît à la fois comme égrillarde et comique en ce qu'elle renvoie à la notation de taille démesurée, du moins perçue comme telle par l'épouse, mais surtout parce qu'elle s'affiche comme une parodie du registre épique semblable à celle que l'on trouve dans la comédie (dont le poète, d'ailleurs, nous donne un indice : *neque ciccum suum Plautus offeret*) [85]. D'autre part, Ausone en choisissant cette métaphore s'inscrit dans la tradition satirique qui décrit parfois le sexe masculin comme un membre aveugle [86]. L'auditoire lettré ne devait pas manquer de reconnaître le jeu sur le double référent métatextuel et d'en mesurer la dimension parodique.

82. « Elle fait l'admiration de la troupe des matrones. Son pied blanc a fait le premier pas et elle a abandonné sa chevelure au souffle des vents. »

83. *Enéide*, V 566 : « Lui que porte un cheval de Thrace dont la robe bicolore est parsemée de taches blanches et qui montre avec fierté la pointe blanche de ses pieds et un front blanc superbe ».

84. « Ce monstre, terrible, affreux, énorme et aveugle il l'écarte de la cuisse et brûlant, en presse l'épouse tremblante. »

85. Cf. le prologue du *Miles Gloriosus*, par exemple, où Pyrgopolynice se livre à un éloge de tonalité burlesque de son épée qui doit servir à faire du hachis de ses ennemis.

86. J. N. Adams, « Ausonius Cento Nuptialis », *Studi italiani di Filologia Classica*, 1981, 53, p. 199-215, p. 205, renvoie à Martial, 9, 37, 10, Horace, *sat*, 1, 12, 68, Antipater, *Anth. Pal.*, 12, 97, 2. Voir aussi, du même auteur, *The Latin Sexual Vocabulary* London, 2002.

Luxorius procède de façon identique dans le remploi de Virgile préféré, nous l'avons vu, au matériau statien au moment de la description de la nuit de noces des époux. Sa démarche reproduit celle d'Ausone de manière particulièrement convaincante dans les vers, issus de l'*Enéide* IX 72 et X 788 :

Illum turbat amor ramum qui ueste latebat
Eripit a femine et flagranti feruuidus infert.

Nous avons souligné que Luxorius dans l'imitation quasi textuelle d'Ausone visait à démontrer sa capacité à détourner Virgile tout autant qu'à être l'égal d'Ausone. Mais précisément parce qu'il puise dans Virgile pour ces instants-là plutôt que dans Stace dont l'écho imprègne l'ensemble du poème, il offre une lecture plus radicalement parodique de Virgile que celle accomplie par Ausone. L'intention ironique est avant tout perceptible dans la variation qu'opère le poète sur le matériau ausonien. L'hémistiche *eripit a femore* qui adapte au sens figuré l'expression virgilienne d'une arme qu'on dégaine est accentuée par le *femine* à la connotation sexuelle plus marquée de Luxorius qui ne laisse aucune ambiguïté [87]. De même chez Ausone, l'emploi de *feruidus* associé au *trepidanti* connote clairement l'acte sexuel ; le choix de Luxorius du *flagranti feruidus* presque synonymique creuse encore, par le polyptote, le caractère obscène de la métaphore.

Ces quelques vers illustrent la manière dont Luxorius, en s'inspirant d'Ausone pour la facture du centon, contribue à exprimer ce qui, chez son prédécesseur, était à un état plus allusif. En effet, dans la digression qui précède le récit de l'*imminutio*, Ausone avertit son lecteur, une fois encore, qu'il va désormais recourir à Virgile pour dévoiler les secrets d'alcôve, mais que ce dernier lui pardonne, car après avoir réduit l'illustre poète à des pièces détachées pour centon, voilà qu'il l'utilise pour évoquer l'intime :

Ut bis erubiscamus qui et Vergilium faciamus impudentem

Une fois le récit achevé, à nouveau, Ausone revient sur le caractère particulier de la narration, laissant entendre qu'il ne doit pas susciter les foudres des censeurs puisque même Virgile le vertueux (*quid etiam Maronem Partheniem dictum causa pudoris*) s'est livré à l'*impudor* dans le livre VIII de l'*Enéide*, en narrant les amours de Vénus et de Vulcain : *(...) describeret coitum Veneris atque Vulcani*. Pour mettre en valeur la dimension clairement physique de l'union de Vénus et de Vulcain, Ausone emploie le terme *coitum*, dépourvu d'ambiguïté. Il prévient ainsi l'objection qui pourrait lui être faite que les amours mythologiques constituent un matériau poétique classique. Poursuivant sa justification, il indique que, dans le troisième livre des *Géorgiques*, consacré à l'accouplement du bétail, Virgile a pris prétexte des animaux pour décrire les hommes :

87. J. N Adams, « Ausonius... » *cit.*, p. 205, montre que l'entrecuisse fait partie du langage sexuel : Apulée, *Met.*, VIII 25 *mediis feminibus*, Ausone, *De Valle femorum*, Ovide, *Amores* III 14, 22 *nec femori impositum sustinuisse femur*, Jérôme, *Epist*, 65, 10, 2 *femur significet opera nuptiarum*.

In tertio Georgicum *de summissis in gregem maritis nonne obscenam significationem honesta uerborum translatione uelauit.* [88]

De telles remarques répondent certes à une forme classique de précaution : s'abriter derrière les grands auteurs pour professer l'indécence afin de donner la légitimité nécessaire à ses propos, mais surtout, en commentant les *Géorgiques* et l'*Enéide*, Ausone se pose en lecteur de Virgile. Il propose une lecture critique du Mantouan, qui en révèle les aspects généralement peu exploités, pour affirmer d'une part toute l'ambiguïté de cette poésie, d'autre part que cette ambiguïté doit également être une des clés de lecture du *Centon nuptial* et enfin qu'il y a un véritable parti pris esthétique à en exprimer la part d'indécence et d'obscénité liée au sujet.

Luxorius, sans s'embarrasser de précautions oratoires, prolonge la lecture ausonienne de Virgile et lui donne, dans l'*epithalamium Fridi* tout particulièrement en clôture du poème, son aboutissement :

It cruor inque umeros ceruix collapsa recumbit
His demum exactis geminam dabit Ilia prolem
Laeta deum partu centum complexa nepotes. [89]

Le passage renvoie au livre IX de l'*Enéide* (434 et suiv.) dans lequel Virgile narre la mort d'Euryale, tué par l'épée du rutule Volcens :

It cruor inque umeros ceruix collapsa recumbit
Purpureus ueluti cum flos succisus aratro
Languescit moriens lassoue papauera collo
Demisere caput pluuia cum forte grauantur. [90]

Pour décrire la mort du guerrier, Virgile emploie une image double, celle de la fleur coupée, associée au char qui fauche tout sur son passage. La première est traditionnelle pour signifier la perte de la virginité, la seconde symbolise également le rôle de l'homme dans l'acte sexuel [91]. Catulle par exemple, dans le *Carmen* 11, invective sa maîtresse avec cette comparaison :

Nec meum respectet ut ante amorem,
Qui illius culpa cecidit uelut prati
Vltimi flos praetereunte postquam
Tactus aratro est. [92]

Le *Carmen* 62 (vv. 39, 43, 45) recourt également à cette image :

88. « Dans le troisième livre des *Géorgiques*, l'obscénité de l'accouplement du bétail n'est-elle pas voilée par la réserve de la métaphore ? »

89. « Le sang coule le long de ses membres, sa nuque défaillante s'affaisse sur ses épaules. Quand cela est terminé, Ilia donnera avec bonheur des jumeaux et rejoindra la famille divine à qui elle a donné naissance, après avoir tenu dans ses bras des centaines de petits-enfants. »

90. « Le sang coule le long de ses membres ; sa nuque défaillante s'affaisse sur ses épaules. Ainsi quand une fleur vermeille coupée par la charrue languit et meurt ; quand les pavots baissent la tête sous le poids de la pluie qui vient à tomber. »

91. Cf. J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London, 2002, p. 154.

92. « Qu'elle ne compte plus, comme autrefois, sur mon amour ; par sa faute, il est mort, comme au bord d'un pré, la fleur qu'on a coupée en passant avec une charrue. »

Vt flos in saeptis secretus nascitur hortis
(...)
Idem cum tenui carptus defloruit ungui
(...)
Sic uirgo dum intacta manet dum cara suis est. [93]

L'examen de ces deux passages catulliens confirme la probable dimension érotique de la double métaphore virgilienne [94]. Dans cette optique, Luxorius reprend le sème de la féminité passive d'Euryale [95] et le transpose littéralement (c'est-à-dire sans ajout d'hémistiche d'un autre passage qui pourrait servir l'infléchissement du sens) à l'épouse, comme si dans l'hypotexte le signifié sexuel était patent. Il offre ainsi au lecteur un emprunt transparent, présenté comme direct et sans « manipulation » de sa part, ce qui traduit également le degré d'adhésion du poète à l'énoncé virgilien.

Nous avons tenté de montrer à l'appui de ces quelques exemples, que la poésie nuptiale recouvrait, entre épithalame, centons et fescennins, des formes génériques variées, aux codifications certes différentes mais tout aussi strictes. La liberté de thème et de ton du centon ou des fescennins est à la mesure des contraintes formelles et prosodiques qui déterminent la construction du poème ; ce rapport s'inverse en quelque sorte dans l'épithalame qui ne peut que partiellement se dégager des sections imposées par les rhéteurs et de sa structure fermement élaborée qui a probablement permis la stabilité du genre. Il est également apparu que ces poèmes nuptiaux insérés dans l'histoire avaient tous, à un degré ou un autre, une dimension encomiastique : célébrer les noces, c'est en effet célébrer les époux qui unissent beauté et vertu mais également leur entourage, la cour, le prince. La célébration festive est en ce sens le miroir du pouvoir impérial et de son rayonnement.

Mais au-delà, ces poèmes qui s'offrent comme résolument intertextuels et dialogiques, doivent se lire comme des *lusus* aux enjeux littéraires. Epithalames, centons et fescennins définissent un manifeste esthétique. Claudien procède par l'acte poétique à une transformation de la réalité en objet d'art, Ausone ne cesse tout au long du centon de rappeler, avec un regard non dépourvu d'humour, les exigences du métier de poète et de les commenter à l'aide de procédés eux-mêmes poétiques, Luxorius, en rejouant Virgile, montre au lecteur averti que, tout en se faisant l'émule et

93. « Comme une fleur à l'abri dans l'enceinte du jardin croît (...) puis lorsque, cueillie du bout de l'ongle, elle s'est fanée (...) ainsi tant qu'une vierge est intacte, tant qu'elle est chère à tous les siens. »

94. Pour d'autres associations dans *l'Enéide* entre une mort précoce et la perte de virginité, voir D. P. Fowler, « Vergil on killing Vergins », *Homo Viator,* Classical Essays for John Bramble, Bristol Classical Press, 1987, 185-198. Claudien Dans le *Rapt de Proserpine*, reprend l'image de la fleur arrachée. Cérès, avertie par intuition maternelle de la disparition de sa fille, interroge sa nourrice, qui explique la présence des déesses tentatrices, la cueillette des fleurs, l'arrivée de Pluton sur son char qui enlève de Proserpine pour l'épouser : *Nosse nec aurigam licuit, seu mortifer ille / Seu Mors ipa fuit. Liuior permanat in herbas / (...) et nihil afflatum uiuit : pallere ligustra / Expirare rosas, decrescere lilia uidi* (« On ne put connaître l'aurige, soit qu'il portât la mort soit qu'il fût la mort elle-même. La pâleur se répand sur l'herbe. (...) son souffle tue tout ce qu'il touche, j'ai vu les troènes pâlir les roses expirer et les lys décroître »).

95. Le sème de l'agressivité et de la virilité qui décrit les guerriers poursuivant le jeune héros invite le lecteur à comprendre qu'Euryale en succombant à la flèche de Volcens échappe au viol.

l'admirateur du Mantouan, il met en lumière une lecture inhabituelle de cette œuvre. En exhibant ainsi leurs stratégies d'écriture et en invitant à la multiplicité des lectures, ces poèmes nuptiaux nous disent que, si mineur soit leur genre, il n'en est pas moins le lieu d'une intense créativité de la part de leurs auteurs mais également de leur public.