Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique

Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique

Band: 23 (1977)

Artikel: Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IVe siècle : Ausone, Ambroise, Ammien

Autor: Fontaine, Jacques

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-661033

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VIII

JACQUES FONTAINE

UNITÉ ET DIVERSITÉ DU MÉLANGE DES GENRES ET DES TONS CHEZ QUELQUES ÉCRIVAINS LATINS DE LA FIN DU IVe SIÈCLE : AUSONE, AMBROISE, AMMIEN

Du choix des mots à celui des structures de la *dispositio*, de la genèse des styles aux mutations des genres, les problèmes posés par la vie des formes littéraires dans l'Occident latin du IIe au VIIe siècle n'ont cessé d'être un thème majeur de mes recherches depuis bientôt un tiers de siècle. C'est pourquoi les *hypothèses de travail* que je tenterai de poser ici ne seront ni des spéculations théoriques provoquées par une « commande » intellectuelle inattendue, ni des études monographiques sur un aspect trop précis du thème qui nous est proposé. L'ambition de cette réflexion de méthode est à la fois plus simple et plus large; mais aussi, à la fois, plus concrète et plus *prospective*. Car il s'agit de tirer les leçons d'une série de travaux personnels antérieurs, pour mieux définir l'orientation possible des recherches à venir, dans ce domaine de l'esthétique littéraire et de la latinité tardive qui est celui de nos entretiens.

A cette double fin, mon projet est d'expliciter l'intuition par laquelle je crois percevoir l'unité paradoxale de l'heureuse dispersion de mes travaux. C'est à la perception globale d'*une* esthétique théorique et pratique de la *latinité tardive* que m'a progressivement amené cet échantillonnage partiellement invo-

lontaire d'études aux objets *divers*. Dans les formes simplifiées de sa survie à travers le haut moyen âge hispanique, je fus d'abord amené à percevoir cette unité, dialectiquement réalisée dans la culture personnelle d'Isidore de Séville [1]. L'image la plus suggestive de cette culture richement et contradictoirement unifiée se trouvait d'ailleurs inscrite au fronton de la bibliothèque de l'évêché de Séville, où l'on pouvait lire la devise: *Sunt hic plura sacra, sunt hic mundalia plura*. Chez le Sévillan, cette ambition synthétique trouve son expression matérielle dans un « alignement des auteurs » qui n'opère qu'en théorie un *apartheid* périmé entre écrivains païens et chrétiens. L'étude des sources des *Etymologies* apporte en effet, sur ce point, un démenti pratique et sans réplique aux distinctions moralisantes et à la « mise à l'index » trop voyante des auteurs dits païens par les *Versus in bibliotheca* [2]; et les derniers chapitres du livre I présentent une curieuse histoire des genres depuis leurs origines, où les auteurs classiques voisinent avec les auteurs scripturaires. Le même divorce n'est pas moins clairement observable, entre les apparences de la théorie et les réalités de la pratique, au niveau des problèmes posés par le style isidorien, par rapport aux principes de distinction posés principalement, mais non exclusi-

[1] Au delà d'une typologie des genres littéraires paléochrétiens, et aussi en deçà, c'est à la fois au niveau plus ample de l'histoire des formes de la culture, et à celui, plus restreint, des phénomènes d'interférence dans la langue et le style, que nous avons été amené à nous situer respectivement en étudiant la culture isidorienne: d'où le caractère complémentaire des vues de synthèse, dans les conclusions de notre thèse principale sur *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique* (Paris 1959), II 735-888, et des analyses de détail de la langue et du style de son *Traité de la nature*, dans l'introduction de notre édition de ce texte (Bordeaux 1960).

[2] En dépit de la confrontation explicite entre auteurs antiques et chrétiens dans plusieurs distiques de ces *Versus*, et la priorité déjà tacitement affirmée par l'ordre même de présentation des *sacra* et des *mundalia* dans ce premier distique, la pratique isidorienne manifeste un « alignement des auteurs » tel que nous avons pu parler, dans sa culture, d'une véritable « coexistence pacifique ». Le paganisme rural du VIIe siècle n'a plus grand rapport avec la relative (cf. *infra* p. 436 !) virulence du paganisme lettré au IVe siècle.

vement, dans les *Etymologies* [1]. Il y a plus, en ce domaine: la diversité des valeurs esthétiques et des genres de styles s'avère encore conforme, dans la prose isidorienne, non seulement aux histoires, respectivement considérées, des styles latins, antiques depuis Cicéron et chrétiens depuis Tertullien et Cyprien; mais surtout, cette diversité demeure celle que l'on trouve chez les plus grands prosateurs d'art de l'Antiquité tardive, et cela dans la mesure même où ces prosateurs ont été les médiateurs les plus directs et les plus fréquents de la culture isidorienne. Ainsi, comme en un microcosme instructif, la longue histoire esthétique d'un demi-millénaire, par la vivante *traditio* de contenus inséparables de leurs formes, m'apparut d'abord dans le petit miroir parabolique (en plus d'un sens) de la culture isidorienne et de ses formes d'expression.

C'est à une contre-épreuve significative que m'invitèrent en 1966 les « Leçons Rostagni » de Turin. L'analyse approfondie et comparative d'échantillons caractéristiques m'y fit percevoir, à la naissance même des lettres latines chrétiennes et du travail stylistique de ses premiers artisans de la prose, toutes sortes de *continuités* avec les techniques et les valeurs antiques, que la conversion au christianisme réorientait progressivement sans les abolir [2]. Saisie au niveau premier de l'écriture, la création littéraire des écrivains latins du IIIe siècle s'avérait en *mutation* — mais combien timide et lente — par

[1] La « polarité » du style isidorien ne joue pas seulement entre des œuvres au style synonymique somptueux (ainsi la *Laus Spaniae*), et d'autres où l'économie stylistique correspond au caractère ascétique de l'inspiration (la *Regula monachorum*); elle se manifeste souvent aussi, dans une même œuvre, par une alternance des deux genres de style, où se reflète lointainement une instabilité due au mélange des genres dans les œuvres du IVe siècle: cf. notre « Théorie et pratique du style chez Isidore de Séville », in *VChr* 14 (1960), 65-101.

[2] Publiées dans le vol. 4 des Lezioni Augusto Rostagni, sous le titre *Aspects et problèmes de la prose d'art latine au IIIe siècle. La genèse des styles latins chrétiens* (Torino 1968). Une telle constatation invite à beaucoup de prudence envers la tentation de refuser la problématique « classiciste » d'antan d'une manière trop brutale, et de vouloir prématurément expliquer les caractéristiques *formelles* de ces œuvres par la culture biblique et chrétienne de leurs auteurs.

rapport à la double solidité de leur formation scolaire et, souvent (qu'on pense à Cyprien), de leur exercice professionnel de l'enseignement de l'éloquence, à peine converti à de nouvelles tâches par l'exercice de la prédication *post conuersionem*. Ce n'est que très lentement que la conscience esthétique des écrivains latins chrétiens prit un essor personnel et en vint à affirmer, dans le cadre des techniques et des valeurs de l'Antiquité tardive, l'autonomie d'une *relative* mutation [1]. Dans la clarté encore naïve des origines, Tertullien prosateur d'art est bien loin de tourner le dos à son compatriote et aîné Apulée de Madaure: l'édition commentée du *De corona* ne pouvait qu'affermir en moi cette conviction [2].

Elle ne fut pas démentie par l'étude ultérieure d'une œuvre écrite près de deux siècles plus tard: la *Vita Martini* de Sulpice Sévère. Non seulement son œuvre se place sous l'égide d'un sallustianisme assez indiscret pour avoir rhabillé l'affaire Priscillien en nouvelle conjuration de Catilina, l'imitation formelle ayant entraîné, en ce dernier cas, jusqu'à une réinterprétation sallustéenne des faits et des hommes [3]. Mais l'analyse des formes de la *Vita Martini*, considérées aux différents niveaux et étapes d'une très minutieuse composition, révèle les « structures fines » d'une sorte de néo-alexandrinisme: composition par

[1] Cette lenteur de la prise de conscience esthétique des chrétiens ressort de notre étude, complémentaire au livre précédent, que les *Mélanges J. Vogt* auraient dû publier depuis 1972 (où le manuscrit a été remis), sur « Essor et mutations de la conscience esthétique chez les écrivains chrétiens du IIIe au Ve siècle ».

[2] Voir l'introduction de notre édition du *De corona* de Tertullien, dans la collection Erasme (Paris 1966), et les analyses des ch. 2 et 5 de *Aspects et problèmes de la prose d'art latine*... A compléter par le bilan détaillé des structures antiques de la culture de Tertullien dans J.-Cl. Fredouille, *Tertullien et la conversion de la culture antique* (Paris 1972): plaidoyer approfondi en faveur de la continuité.

[3] Comme nous avons tenté de le montrer de manière détaillée dans « L'affaire Priscillien ou l'ère des nouveaux Catilina. Observations sur le « sallustianisme » de Sulpice Sévère », in *Classica et Iberica. Mélanges J. M.-F. Marique* (Worcester, Mass. 1975), 355-392. C'est l'aspect de conformité poussée à l'idéal tardif de *renouatio litterarum* qui apparaît ici dans la *Chronique* (genre cependant typiquement chrétien) de Sulpice Sévère.

médaillons autonomes, découpage d'un récit en scènes de genre tour à tour dramatiques et charmantes, polarité très hellénistique associant pathétique et pittoresque, expressionnisme dramatique et art gracieux « des formes qui volent » — le fait qu'il s'agisse de magnifier un nouveau type de sainteté chrétienne n'ayant pratiquement aucune influence discernable sur le choix de ces moyens d'expression particuliers [1]. Cette quintessence d'expressionnisme latin tardif est ici d'autant plus significative que la *Vita Martini* restera pour un millénaire occidental l'archétype admiré de toute œuvre hagiographique [2].

Depuis lors, pour des raisons qui ne tenaient pas toutes à mon souci ancien d'explorer en leur devenir diversifié les styles latins de Tertullien à Isidore, mes recherches se sont étendues à l'intérieur de cette dernière génération du IVe siècle qui, entre la composition des *Hymnes* d'Hilaire de Poitiers et celle des *Confessions* augustiniennes, nous offre la très riche diversité d'une littérature qui a pu compter aussi la correspondance de

[1] Cette singularité esthétique de la *Vita Martini* ressort mieux sur le pastiche sallustéen moins hétérogène de la *Chronique*. Son esthétique composite, mais clairement apparentée aux contradictions d'un certain baroque hellénistique attaché aux péripéties du roman grec, est d'autant plus intéressante que, hormis les anciennes traductions latines de la *Vita Antonii*, Sulpice innovait en latin en créant le genre de la biographie ascétique d'un contemporain d'*Occident*. Or les modèles qu'il choisit aux différents niveaux de sa création formelle (composition, style narratif, vocabulaire même) sont beaucoup plus antiques que bibliques : le genre dont il donne le prototype apparaît ainsi plus généralement « antique tardif » que spécifiquement chrétien. Voir l'introduction littéraire dans le tome 1 de notre édition (Sources Chrétiennes, Paris 1967), 97 sq. (et 59 sq. pour la composition); pour la démonstration de détail, voir le commentaire dans les tomes 2 et 3 (Paris 1968 et 1969).

[2] Nous l'avons montré à propos des *Vies de Radegonde*, écrites deux siècles plus tard : voir « Hagiographie et politique de Sulpice Sévère à Venance Fortunat », communication présentée au Colloque de Nanterre de 1974 et publiée dans la *Revue d'Histoire de l'Eglise de France* 62, nº 168, 1975 (1976), 113-140. C'est dire le rayonnement persistant de cet opuscule ingénieux et très limé sur l'évolution des genres hagiographiques médiévaux, et donc l'enjeu d'une recherche sur la typologie des genres du IVe siècle, pour tout l'avenir de la littérature médiévale (et au delà, si l'on pense aux perspectives du maître livre d'E. R. Curtius).

Symmaque et les *Res gestae* d'Ammien Marcellin. Entre une suite d'études sur les poèmes de Prudence [1], mais aussi sur le développement de la spiritualité du *secessus in uillam* dans l'Aquitaine d'Ausone et de Paulin [2], le minutieux travail à l'aiguille requis d'un éditeur et d'un commentateur me faisait lentement entrer dans les secrets de fabrication des *Hymnes* et des sermons d'Ambroise, et de ce sommet de la prose d'art historiographique que continue de représenter pour nous, au terme d'une longue histoire littéraire, l'œuvre exceptionnellement raffinée d'Ammien [3]. Sur ces divers terrains d'expérimentation, je fus de plus en plus frappé par la constance et la diversité de ce que l'on pourrait commencer par appeler globalement les phénomènes d'*interférence*. Ils me sont apparus à tous les niveaux de la vie des formes, et cela quelles que fussent les options philosophiques et religieuses des auteurs étudiés. Bigarrure lexicale, dans laquelle se touchent les extrêmes expressifs du *sermo cotidianus*,

[1] Consacrées à la peinture des possédés (*Hommages à J. Bayet* (Bruxelles 1964)), à la spiritualité des eaux vives (*Oikoumene* (Catania 1964)), à trois variations sur le thème du paradis (*Festschrift K. Büchner* (Wiesbaden 1970)), à la femme (*Mélanges M. Durry* (Paris 1970)), elles ont permis d'« isoler », sur des textes précis, la triple présence, dans la création littéraire de Prudence, d'une forte base antique, de sa réinterprétation à la lueur des symbolismes bibliques, mais aussi de traits esthétiques particuliers, propres à l'esthétique romaine tardive.

[2] « Valeurs antiques et valeurs chrétiennes dans la spiritualité des grands propriétaires terriens à la fin du IVe siècle occidental », in *Epektasis. Mélanges J. Daniélou* (Paris 1972), 571-595 (traduction allemande, avec notes réduites, dans *Askese und Mönchtum in der alten Kirche*, hrsg. von K. Suso Frank (Darmstadt 1975), 281-327): en montrant aussi l'alliance étroite existant entre les formes littéraires, leur réinterprétation chrétienne, et le style de vie réel et imaginaire des auteurs, cette étude constitue également un apport aux problèmes de la typologie des genres.

[3] Nos séminaires de ces dernières années ont mené en parallèle la préparation d'une édition commentée des *Hymnes* d'Hilaire et d'Ambroise (encore non publiée) et celle de l'édition du tome 4 (collection des Universités de France) des *Res gestae* d'Ammien, livres XXIII à XXV (dans ce tome, à paraître en 1977, on consultera la dernière partie de notre introduction, sur les problèmes de forme). Nous avons mis en valeur certains aspects de la mentalité antique tardive chez Ammien dans notre conférence « Ammien Marcellin historien romantique », in *Bull. Assoc. G. Budé* 28, 4 *(Lettres d'Humanité)* (1969), 417-435.

des vocabulaires techniques, des poétismes relevant originellement de genres différents. Interférence croissante et souvent concertée entre valeurs et procédés de la prose d'art et de la poésie proprement dite: particulièrement curieuse à saisir dans le cas unique d'Ambroise de Milan, celui d'un écrivain assez exceptionnellement doué pour avoir laissé à la fois des chefs-d'œuvre à l'influence durable en prose *et* en poésie. D'où ses recherches de *mixtes* nouveaux entre les valeurs formelles de la prose et celles de la poésie, dans l'esprit à la fois moderniste et érudit de la littérature alexandrine [1]. La problématique de ces interférences fit enfin l'objet d'une recherche particulière, au niveau des genres proprement dits, dans la poésie de Prudence: j'ai tenté d'y montrer les triples affinités de ce phénomène: avec de très anciennes traditions classiques de la poésie hellénistique, devenue romaine, dès le premier siècle avant J.-C.; avec certaines formes contemporaines de la poésie d'Ausone, sur laquelle je voudrais revenir ici dans une perspective plus témérairement comparative; avec certaines traditions de la littérature biblique et paléochrétienne, qui n'apparaît ainsi que comme une « partie prenante » — certes capitale — parmi d'autres, dans les sources et les motivations de ce phénomène esthétique [2].

Les présupposés sur lesquels se fondera ici notre double enquête comparative se déduisent des résultats convergents des

[1] L'interférence des genres en poésie et en prose est ainsi l'une des originalités de la création littéraire d'Ambroise, comme j'ai tenté de le montrer en décembre 1974 au Congrès ambrosien de Milan: « Prose et poésie: l'interférence des genres et des styles dans la création littéraire ambrosienne », in *Actes du Congrès* (Milan 1976), 124-170. A compléter, pour les *Hymnes*, par l'article publié dans *REL* 52 (1974), 318-355.

[2] Présentée à Nimègue en 1973, au séminaire de Christine Mohrmann, puis offerte au Cardinal Michele Pellegrino dans les Mélanges *Forma futuri* (Torino 1975), 755-777, cette contribution à l'esthétique de Prudence représente l'étape la plus récemment publiée de notre réflexion sur la vie des formes tardives : étant donné son contenu et sa date, il est logique qu'on y renvoie ici, pour trouver le point de départ bibliographique et méthodologique de la double comparaison qui fait l'objet de la présente recherche.

études dont les principales étapes viennent d'être brièvement rappelées. Il s'agit d'évaluer la réalité et le degré de l'*osmose* (sinon, pour poursuivre cette métaphore biologique, de l'*anastomose*) entre les techniques et les valeurs formelles d'œuvres écrites ou plutôt, d'abord, *prononcées* par des auteurs appartenant sensiblement à la même génération. Il paraît non seulement opportun, mais nécessaire de refuser méthodiquement à cette fin, et dans ce domaine des techniques littéraires, le préalable d'une dualité traditionnelle entre « auteurs païens » et « auteurs chrétiens ». Par rapport à cet ordre de problèmes — et sans nier le clivage *ultérieur* qu'introduisent, parfois jusque dans la forme, les finalités idéologiques et le *Sitz im Leben* concret et originel d'une œuvre donnée appartenant à un genre littéraire précis —, il faut *d'abord* considérer ces œuvres et leurs auteurs dans l'unité de ce que nous appelons avec Peter Brown « le monde de l'Antiquité tardive » [1].

Cela suppose entre tous ces auteurs — et en particulier ceux de la fin du IVe siècle — le lien profond d'une même *mentalité esthétique*, au sens où la mentalité a été clairement définie comme « cette pensée sociale qui, à une époque déterminée, se trouve présente en nous, sans être précisément possédée par nous et sans tomber sous le regard de la conscience claire » [2]. Il s'agit donc bien d'un véritable retournement de la problématique

[1] Dans son étincelant petit livre, déjà classique: *The World of Late Antiquity* (London 1971). Pour la problématique de la *Spätantike*, outre la réflexion et les références de R. Herzog dans les présents *Entretiens*, on trouvera une large bibliographie commentée dans l'étude récente à laquelle nous avons travaillé avec René MARTIN, « Qu'est-ce que l'Antiquité ' tardive ' ? Réflexions sur un problème de périodisation », in *Aiôn. Le temps chez les Romains*, Caesarodunum 10 bis, publié par R. CHEVALIER (Paris 1976), 261-304.

[2] Cette claire définition est bien antérieure à la mode récente de l'« histoire des mentalités » chez les historiens. Elle a été donnée par l'un des précurseurs les plus remarquables des études bibliques récentes en France, le Père Pouget; elle se trouve rapportée par J. GUITTON, *Portrait de Monsieur Pouget* (Paris 1941), 109, dans un chapitre sur « L'enveloppement et la mentalité » (chez les auteurs scripturaires).

traditionnelle de toutes nos histoires de la littérature, y compris de la petite *Littérature latine chrétienne* que j'ai pu commettre, il y a quelques années, sous un titre encore conventionnel [1]. Ce retournement doit d'ailleurs être plus profond dans la *méthode* d'étude des textes — c'est-à-dire dans l'ordre des étapes qui jalonnent notre *cheminement vers* leur intelligence —, que dans le résultat final de cette étude. Car il ne s'agit pas de nier non plus, d'une manière abusivement systématique, la *spécificité* personnelle qu'imprime à chacune de ces œuvres l'idiosyncrasie de leur auteur: nous voulons dire le « mixte » particulier et original de ses convictions philosophiques et religieuses. L'empreinte de ces options personnelles peut et doit, inévitablement, se refléter dans la fonction qu'il assigne à sa création littéraire, et par suite dans la forme singulière et unificatrice que cette intention conférera à l'expression de ce qu'il veut dire: bref au *genre* de l'œuvre.

Une telle précision me paraît importante pour deux raisons. La première est que K. Thraede nous a présenté, il y a quelques années, une exégèse de Prudence qui, pour mettre en relief cette primauté de la mentalité esthétique tardive à l'intérieur de son œuvre, en refusait ou en voulait ignorer les composantes spécifiquement chrétiennes [2]. La seconde raison est, symétri-

[1] Edition française: collection « Que sais-je ? » n° 1379 (Paris 1970); traduction italienne, augmentée pour le haut moyen âge et la bibliographie, par S. d'Elia (Bologna 1973). Les réflexions de l'introduction nous paraissent encore importantes pour la problématique des genres littéraires chrétiens. J'insisterais davantage, à présent, sur la nécessité de n'isoler aucune des trois perspectives complémentaires d'approche du problème : ni par le seul classisisme, ni par le seul christianisme, ni par la seule *Spätantike*.

[2] Etude malheureusement trop systématique et *a priori* de Klaus Thraede, *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius* (Göttingen 1965) (voir notre compte rendu dans la *REL* 44 (1966), 571-574). L'orientation du travail est neuve, et nous allons ici dans le même sens (mise en valeur d'un facteur « antique tardif », irréductible aux facteurs néo-classique et *chrétien*, au double sens précis de la foi chrétienne et de l'influence littéraire des « littératures » biblique et chrétienne); mais nous entendons le faire de manière plus inductive, plus ouverte, et si possible plus nuancée.

quement pour ainsi dire, non pas à chercher, mais à *observer* dans la facticité de la vieille distinction entre la « forme » et le « fond » d'une œuvre littéraire donnée. Tant il est vrai qu'à tous ses niveaux, la structure du discours que nous tient un écrivain est indissolublement liée aux intentions diverses de sa « prise de parole ». En aucun cas la priorité méthodique accordée à la recherche d'un « enveloppement » *antique tardif* du langage de nos écrivains ne saurait donc effacer de notre visée *esthétique* l'importante attention qu'il convient d'accorder également, en dernière analyse, à cette composante idéologique de leur esthétique personnelle.

Ce souci d'atteindre le *particulier*, dans sa singularité personnelle à chaque auteur et au genre de chaque œuvre, ne doit pourtant pas nous amener, par une déférence insuffisamment critique envers les catégories traditionnelles de l'histoire de la littérature, à sous-estimer au départ l'importance des données culturelles de base qui furent communes à tous ces écrivains sans exception. Ces données leur ont été imposées par un conditionnement social rigoureux de la culture qu'ils ont reçue, préalablement à tout exercice de la création littéraire. Ce conditionnement social, qui leur a forgé une « mentalité esthétique » commune, peut se définir brièvement par trois faits.

Le premier est qu'en dépit de la tentative éphémère et mal suivie de Julien pour créer une école confessionnelle en excluant les maîtres chrétiens, Latins et Grecs n'ont connu, à travers tout le Bas-Empire, qu'une école commune imposant à tous l'empreinte d'un vrai *classicisme* au sens premier du terme : celui d'une imprégnation longuement donnée dans les *classes* du *grammaticus* et du *rhetor* par la lecture et l'exégèse d'un programme précis d'auteurs *classiques*, sinon « classicistes » — programme largement étendu, en matière de poésie, au delà de l'âge augustéen entendu en un sens étroit. Aucun auteur latin de l'âge théodosien n'a échappé à ce conditionnement de base, y compris les Grecs qui, comme Ammien et Claudien, ont probablement reçu une formation scolaire latinophone dès leur adolescence dans

les grandes capitales de l'Orient grec, et sûrement pratiqué sur ce point un « recyclage » accéléré, sinon une « auto-éducation » permanente au cours de leur carrière littéraire en Occident.

En second lieu, cette contrainte de l'école, et des normes esthétiques qu'elle imposait par les moyens discrets et efficaces d'une imprégnation de la mémoire, s'est exercée très fortement dans une civilisation où l'ampleur du fonctionnariat civil et militaire faisait de cette culture, « classique » en tous sens du terme, un instrument encore très efficace de promotion sociale, aux débouchés multiples et alléchants. Il n'est que de voir, pour prendre un exemple extrême dans cet éventail des carrières, comment Ammien admire, même chez Constance, l'excellence d'une éducation littéraire très soignée (XXI 16), et ne manque pas de s'étonner comme d'une inconvenance (XXV 10, 15) de la médiocrité de la culture de Jovien.

En troisième lieu, il faut tenir compte des implications culturelles du grand slogan tétrarchique et constantinien de la *renouatio imperii*, et du rayonnement exercé tout au long du siècle par le thème de la renaissance des lettres, tel qu'il s'exprime de manière exemplaire, dès la fin du IIIe siècle, dans le *Discours d'Eumène sur la restauration des écoles d'Autun*. Cette propagande idéologique pour un universel pèlerinage aux sources des *litterae antiquiores* s'exerça avec d'autant plus de force et de constance qu'elle traduisait et appuyait tout à la fois un idéal de restauration politique et sociale, promu par les Tétrarques et adopté de manière diverse par les dynasties qui leur succédèrent.

La puissante empreinte diachronique de la culture antique marquait ainsi fortement diverses générations, à l'intérieur desquelles il importerait fort de procéder à un véritable « décloisonnement » horizontal. Ce n'est pas en appeler naïvement de l'histoire aux structures, ou de la *Quellenforschung* aux catégories d'un structuralisme tranquillement anhistorique, que de se réclamer ici d'une attention à la notion de *génération*, telle qu'elle a fait ses preuves, depuis Albert Thibaudet, dans l'étude de la

littérature française moderne. Dans cette littérature qu'il fut parfois de bon ton de considérer comme *aliénée* par le passéisme nostalgique de la classe sénatoriale ou par l'eschatologisme antimondain d'un christianisme travaillé en profondeur par l'appel à un *secessus* monastique sans compromissions, il faut affirmer et retrouver avec précision l'importance d'une double *synchronie* des ouvrages et des auteurs. Synchronie en quelque sorte interne à la « république des lettres », entre des écrivains mutuellement *contemporains*, plus attentifs aux œuvres les uns des autres que ne le laisserait même penser un pseudo-clivage social entre « païens » et « chrétiens ». Mais aussi synchronie externe, entre la littérature et la vie, entre la parole et l'événement, en des temps de plus en plus durs où, depuis deux siècles déjà, « païens » et « chrétiens » avaient vécu ensemble « dans une ère d'anxiété », pour reprendre le titre des admirables conférences d'E. R. Dodds.

Le souci de classification que nous avons hérité d'Aristote, souci aggravé par les perspectives individualistes et abstraitement historicistes des méthodes de l'histoire littéraire pratiquées au XIXe siècle, nous ont souvent fait oublier l'importance de ce facteur de *contemporanéité*. Il a joué d'autant mieux qu'entre extrémistes païens et chrétiens — ceux qui paradent souvent trop exclusivement dans l'écume événementielle des polémiques : type « affaire de l'autel de la Victoire » ! —, il convient de se représenter l'existence d'un *vaste « marais » de conformistes* inoffensifs des deux bords, de païens peu convaincus et de chrétiens mal convertis, entre lesquels l'intransigeance idéologique fort peu développée ne devait guère faire obstacle aux communications de toute sorte [1]. Même au niveau le plus

[1] Quelle que soit la date de Commodien (mais la convergence des travaux linguistiques, métriques, historiques et théologiques semble bien faire pencher la balance en faveur de la date haute), il est un bon témoin de ces divers types de demi-chrétiens douteux, arrêtés sans grands scrupules à mi-chemin de la conversion — intérieure ou officielle —, dans plusieurs pièces satiriques de ses *Instructiones* : voir p. ex. la pièce, au titre suggestif, contre « ceux qui vivent dans l'entre-deux » (I 24).

élevé et le plus conscient, dans les élites sociales et intellectuelles, la juxtaposition des cubicules païens et chrétiens dans l'hypogée de la *Via latina*, ou la courtoisie des relations personnelles entre Symmaque et Ambroise, sont des faits qui portent à réflexion. La première montre, par une analogie picturale très propice à notre propos, que la différence parfois radicale des iconographies ne portait guère ombrage à la cohérence stylistique des peintres qui ont exécuté ces commandes idéologiquement peu compatibles ! [1]

Ce n'est donc pas un dessein de virtuosité mal placée qui nous a inspiré de tenter, dans l'ordre du *langage* entendu au sens le plus large, l'esquisse d'une double comparaison entre des couples d'œuvres en poésie et en prose: d'un côté la *Moselle* d'Ausone et les *Hymnes* d'Ambroise, de l'autre certains sermons d'Ambroise et certaines pages de l'*Histoire* d'Ammien Marcellin. Il y a gageure apparente à rassembler ainsi, pour un dialogue des morts assez problématique, le vieux pédant bordelais, le docteur milanais de la virginité consacrée, et ce militaire grec en exil volontaire à Rome. En fait, les considérations précédentes nous ont suggéré *a priori* que cette double disparate est peut-être plus apparente que réelle, surtout dans l'optique étroite qui est celle de la question posée: celle d'un aspect particulier des techniques de l'expression littéraire tardive. Car, d'abord, nous avons bien affaire à des contemporains: à l'avènement de Théodose en Orient, s'il est vrai qu'en cette année 379 Ausone a déjà plus de quatre-vingts ans, Ambroise atteint

[1] Plus exactement, la diversité des styles n'est pas directement liée à celle des iconographies figurales. Fresquistes ou sculpteurs funéraires du IVe siècle n'étaient pas idéologiquement spécialisés, mais — comme aujourd'hui — travaillaient selon la commande « idéologique » de la clientèle. L'étude des origines de l'iconographie chrétienne met de mieux en mieux en lumière la « surdétermination » chrétienne de symboles ou de schèmes figuraux d'origine antique (travaux de Th. Klauser et d'A. Grabar): c'est dire, par une analogie suggestive, que l'art paléochrétien, dans ses décors, a été « antique tardif » avant d'être chrétien; la remarque vaut *a fortiori* pour les styles, et même pour les principaux genres d'architecture, de sculpture, de peinture à la fresque, de mosaïque, etc.

la quarantaine et Ammien la cinquantaine. Ensuite — la qualité de leur culture en témoigne avec éloquence —, ces trois écrivains appartiennent à l'élite de la société; l'éloignement de leurs provinces d'origine n'a guère troublé l'uniformité de leur formation intellectuelle et de leur initiation à l'art de parler et d'écrire le latin en référence aux mêmes modèles canoniques, en poésie comme en prose. Enfin, les conditions concrètes de la relation de l'auteur à son public initial ont-elles été si différentes pour nos trois auteurs ? Qu'il s'agisse du *comitatus* impérial, de la basilique majeure de Trèves, ou d'un *auditorium* romain, il paraît vraisemblable de penser que les œuvres que nous nous proposons d'interroger se sont d'abord concrètement présentées à leurs auditeurs comme des prises de parole publiques, chargées d'*imposer* un certain message (de contenu fort diversifié) en un certain langage, où le mélange concerté des *genres* et des *tons* apparaît comme un facteur esthétique commun [1]. Nous considérerons donc successivement les deux œuvres en vers, puis les deux œuvres en prose (l'ordre de ces deux enquêtes étant quasi conforme aux suggestions de la chronologie relative des quatre ouvrages), avant de tenter une synthèse des résultats acquis de part et d'autre, et d'entreprendre ainsi de cerner ce « je ne sais quoi » qui est comme le *goût* spécifique de l'Antiquité tardive.

* * *

L'hexamètre de la *Moselle* a beau se situer aux antipodes métriques du dimètre ïambique adopté par Ambroise, il n'en

[1] Nous entendons par *ton* la couleur affective propre à un genre donné. C'est à ce niveau mineur — encore que clairement distinct — que le mélange des genres se manifeste souvent à l'intérieur d'une œuvre: ainsi, l'épopée virgilienne n'exclut pas des pages de *ton* lyrique, satirique, didactique, pages dans lesquelles les variations du ton (ou ses ambiguïtés) reflètent une *interférence* de l'épopée avec d'autres genres poétiques. A la limite, il suffit d'une alliance de mots ou même d'un mot rare (par ex. de vocabulaire épique caractérisé) pour créer une telle interférence (ainsi dans l'hymne ambrosienne: cf. *infra* p. 449 n. 2). On conçoit donc que, dans ce domaine particulier du « mélange des genres », il faille être attentif à une analyse du *style* et même du *vocabulaire*.

reste pas moins qu'eu égard à la seule classification traditionnelle des genres littéraires antiques, le poème d'Ausone est aussi (et peut-être d'abord) un *hymne* à la Moselle, comme nous en assure la triple récurrence, dans ce poème, du schéma hymnique aussi commun aux hymnes horatiennes et virgiliennes qu'au *Te Deum*: celui des longues anaphores laudatives de la divinité invoquée par le pronom personnel de la seconde personne, employé à différents cas [1].

Sous quelles formes diverses s'y présente à nous le mélange des genres et des tons ? Dans le cadre assez libre de cet « hymne à la Moselle » — au sens commun et figuré du terme d'« hymne » tel que nous l'employons dans la langue courante —, il est certain que cette poésie *hexamétrique* cumule une grande part des usages diversifiés que la forme de ce mètre d'Homère, qui fut aussi celui des *Hymnes homériques*, avait reçus depuis douze siècles. En ce sens, la prouesse d'Ausone ne fait que pousser d'abord à un degré de virtuosité extrême le désir de refléter la pluralité des genres poétiques tour à tour issus de l'*Urgenus* de l'épopée grecque ancienne, puis réintégrés dans la *poikilia* encore très hellénistique de la poésie virgilienne [2].

[1] Plus que l'attaque virgilienne de « salutation du dieu » par *Salve*... en début d'hexamètre (23 et 381), importe en effet le schème stylistique de célébration des mérites: *Tu placidis... Tu duplices... Tu neque...* (33; 39; 45); *Te clari proceres, te bello exercita pubes, | aemula te Latiae...* (382-383); *Te fontes uiuique lacus, te caerula noscent | flumina, te veteres...* (477 sq.; 7 fois *te* en 7 vers dans ce *finale* du poème !). La *Moselle* est bien un *canticum laudis* (selon la définition chrétienne de l'hymne, appliquée aussi aux *Psaumes*; définition augustinienne, reprise encore par Isidore, *Orig.* VI 19, 17: *Si ergo et in laudem Dei dicitur et cantatur, tunc est hymnus*). — On trouve de très utiles matériaux de *Quellenforschung*, mais aucune aide pour une enquête esthétique, *a fortiori* de typologie des genres, dans les éditions commentées disponibles du poème: la 3e édition de C. Hosius (Marburg 1926), rééditée chez Olms en 1967; ou l'édition de l'archéologue luxembourgeois Ch.-M. Ternes, dans la collection Erasme (Paris 1972).

[2] Que l'on considère celle-ci dans la diversité des trois recueils virgiliens (tous trois également en hexamètres) ou bien à l'intérieur de la seule *Enéide*: elle-même héritière de la poésie néotérique des épyllions de Catulle, aussi bien que de la diversité respectivement propre aux genres bucolique et géorgique, et de l'épopée philosophique et didactique de Lucrèce.

Pour y voir plus clair dans la pluralité des intentions esthétiques successives et simultanées de la *Moselle*, on peut y considérer, dans leurs dimensions respectivement verticale et horizontale, les effets tirés de l'interférence des genres et des tons.

Verticalement, Ausone juxtapose, dans la diachronie de ses 483 hexamètres, vingt-deux thèmes poétiques constitués formellement en autant de médaillons épigrammatiques à l'alexandrine. Ce faisant, il ne renonce pas à son goût fondamental pour les pièces extrêmement courtes qui composent la majorité des poèmes que nous conservons de lui par ailleurs. Mais la nouveauté consiste précisément à avoir conservé ici, à chacune de ces « épigrammes », son autonomie dans le cadre d'une composition plus stricte qu'il n'y paraît d'abord. De fait, le mouvement de la création poétique s'élargit constamment — et « fluvialement » —, de l'aventure personnelle d'un journal de voyage poétique à un éloge final aux dimensions mêmes de l'univers de toute la Gaule, en passant par les tableaux du fleuve, des êtres vivants, des architectures, et les thèmes politiques et épiques de l'*orbis Romanus*. Moins que l'ensemble de ce parti, dont l'ampleur croissante donne son unité au poème, nous intéresse ici la diversité changeante des tons et des genres, telle qu'elle se découvre, pour le divertissement du lecteur, au fil même de cette succession de médaillons poétiques.

Contentons-nous d'en évoquer ici les sept premiers; ils illustrent de façon exemplaire cette volonté de ruptures répétées et, pour ainsi dire, de « division du ton », qui s'apparente à la polychromie des tesselles juxtaposées dans l'art de la mosaïque: après un *itinerarium* (journal poétique de voyage) en miniature, du Rhin à la Moselle (1-11), c'est l'épiphanie de la vallée de la Moselle, dans une épigramme descriptive qui est comme une variante lumineuse du *locus amoenus* (12-22); suit la première des trois séquences hymniques dédiées à la rivière (23-52), puis une description gracieuse et pseudo-philosophique de ses eaux (53-74); on entre alors dans un échantillon de poésie didactique, avec le catalogue des poissons (75-151), que suivent une descrip-

tion géographique des vignobles en pleine activité (152-168) et une fantaisie mythologique sur satyres et naïades (170-188). Il faut ajouter, à ce premier bilan, que les quatre premiers vers, évoquant les combats et les fortifications de Rome, à Bingen, sont un prélude épique qui pastiche joliment le lyrisme grandiloquent en *Ich-Stil* si caractéristique de Lucain. Cela fait beaucoup de disparates concertées, en moins de deux cents vers !

Mais à cet impressionnisme encore élémentaire, qui joue de la juxtaposition de tons relativement purs, il faut bien voir que se superpose un mélange horizontal, beaucoup plus subtil dans sa synchronie: celui-là même que nous venons de suggérer, en tentant de caractériser l'exemple qu'en donnent les premiers vers. Ce sont ici les valeurs de surprise précieuse, de pastiche, et parfois d'ambiguïté poétique ou burlesque, qu'il faut évoquer pour tenter de cerner ces « mixtes » poétiques d'une grande subtilité. Pour nous en tenir au genre dominant, qui est celui de la poésie descriptive de tradition alexandrine, on y peut observer au moins deux procédés ou, plutôt, deux perspectives d'interférences. La plus frappante, parce que la plus « massive », est celle du mélange des genres au sens le plus simple du mot: ainsi l'énumération des poissons tient-elle à la fois du catalogue homérique par certaine emphase burlesque, des listes de la poésie didactique, zoologique et gastronomique mise en honneur par l'alexandrinisme, du plaisir épigrammatique des formes et des couleurs étranges, au niveau d'une pure poésie descriptive, à la fois sensuelle et savante, apparemment spontanée et réellement artistique, dans l'émerveillement devant une nature plus artiste que l'art le plus raffiné des hommes [1]. Enfin, l'esthé-

[1] Il faudrait suivre la filière des parodies de la fameuse énumération homérique d'*Iliade* II (« retraitée » par Virgile dans son catalogue des alliés latins en *Aen.* VII), pour bien apprécier l'ascendance de ce défilé des poissons mosellans. La variété burlesque et gastronomique du didactisme ichtyologique possède à Rome un représentant ancien et célèbre dans les fragments conservés des *Hedyphagetica* d'Ennius (citation dans Apul. *Apol.* 39 = *Remains of Old Latin*, ed. E. H. WARMINGTON, I (Cambridge, Mass. / London 1935), 408). Enfin, la poésie des reflets — thème de pure métamorphose kaléidoscopique très alexandrin —, après avoir

tique pure du *mirabile*, évoquant à lui toutes les formes possibles de la *contemplation* [1].

La seconde perspective est celle d'un raffinement extrême dans la technique de l'allusion. Elle consiste à laisser transparaître, à travers des mots rares ou des *iuncturae uerborum* caractéristiques, la résonance quasi simultanée avec des stades esthétiquement distincts de la poésie latine hexamétrique bien connue du lecteur lettré. C'est ici une sorte de toile de fond panoramique, devant et sur laquelle Ausone détache sa propre création poétique. Pour ne rien dire des destinées de la poésie néotérique renouvelée du IVe siècle lui-même, l'analyse du détail permet ici de distinguer trois « plans » principaux — ou trois strates de la culture poétique « classique »: flavienne, néronienne, augustéenne; néo-classique, baroque, classique: disons, pour faire court, Stace, Lucain, Virgile; mais aussi l'inclassable Ovide, maître des variations et des interférences, baroque au terme des classiques, et déjà si néo-classique dès cette fin de l'ère augustéenne [2].

---

paru dans Virgile (*Aen.* VIII 22 sq.), s'épanouit dans les *Silves* de Stace (surtout I 3, la villa de Vopiscus à Tibur, et II 2, la villa de Pollius Felix à Sorrente). Tout se passe comme si Ausone cumulait ici en sa diversité ce riche héritage littéraire.

[1] Un même objet aquatique, végétal, architectural, cristallise ainsi sur lui une contemplation dont les caprices de la rêverie explorent les différents niveaux; et la diversité de ces relations simultanées du sujet à l'objet engendre des postures intérieures d'étonnement, plus ou moins profondes, depuis le divertissement engendrant une pure poésie ludique, jusqu'à une authentique contemplation, percevant dans le « merveilleux » *(mirabile)* d'un spectacle une manifestation mystérieuse et transcendante de la *natura artifex*. Pour ces derniers thèmes, cf. v. 51: *naturae mirabor opus*, et la nature bretonne imitant par ses perles les bijoux de l'art humain: *assimilant nostros imitata monilia cultus* (72).

[2] Nous n'avons encore que les *membra disiecta*, utilement collectés par les *Quellenforscher*, de la fortune d'Ovide au IVe siècle. Une telle recherche serait d'autant plus utile que l'esthétique du IVe siècle présente l'aspect majeur d'une recrudescence de l'alexandrinisme « hellénistique-romain », en particulier dans ce phénomène du mélange des genres et des tons: voir notre enquête sur Prudence (*supra* p. 430 n. 1). Quel poète classique, mieux qu'Ovide, pouvait être le médiateur privilégié de cette affinité esthétique ? Or cette affinité et cette médiation sont multiples dans la *Moselle*.

Cette richesse d'interférences, diversifiée selon ces deux perspectives, est justement ce qui permet à Ausone de transmuer en *poésie*, c'est-à-dire de *recréer* les réalités mosellanes, et d'en dissiper l'opacité matérielle sans en trahir la substance. Vision, mais en quel sens ? Car la réalité historique de la riche vallée, plus dévastée encore que tout le reste de la Gaule par la terrible invasion de 352, ne devait guère ressembler, dans les années 375, aux charmants tableaux qu'Ausone nous invite à contempler. Kaléidoscope de « visions », cette Moselle poétique nous est bien présente, mais dans l'ordre d'une réalité *spectaculaire*. Cette petite liturgie en l'honneur de la Moselle romaine est de l'ordre de la *re-présentation*, au sens où elle *rend présente* une réalité qui a été, et dont on espère qu'elle redeviendra ce qu'elle fut: ainsi le slogan de la *renouatio imperii* subsiste-t-il au cœur du dessein poétique. L'éclatement des tons et la superposition des genres sont les instruments de ce jeu, plus sérieux qu'on ne penserait.

Le poème traduit et inculque une désinvolture ludique, dont le dessein est d'inspirer certaine distance envers ce qui veut être un spectacle sans cesse renouvelé. Non pour un pur divertissement, mais pour créer les conditions favorables à un détachement contemplatif, et pour traduire en son langage même un message d'instabilité. La clé du poème est à chercher en son vers 239: *ambiguis fruitur ueri falsique figuris*, « il prend plaisir à l'*ambiguïté* de ces figures vraies et fausses ». On retrouve ainsi, au cœur de cette esthétique, l'obsession ovidienne de la *métamorphose*. Cette vision d'un monde aux formes déformées, c'est-à-dire en perpétuelle transformation (ce mot latin transpose exactement le terme grec de métamorphose), culmine symboliquement dans la réussite poétique parfaite des vers sur les paysages inversés et mouvants, contemplés dans les reflets vespéraux des eaux de la Moselle (189 sq.). La fascination de ces vers ne tient pas seulement à leur vérité pour ainsi dire « cinématographique », mais à la densité d'une suggestion symbolique. L'esthétique (c'est-à-dire la science des formes) du poème y

affleure de manière directement visible, en un langage poétique immédiatement transparent à ce jeu des formes interférentes [1].

Sous l'aspect quelquefois agaçant de *satura* laborieuse et de pastiche polyvalent, la dispersion même des tons et des genres concentrés aux dimensions d'une suite de miniatures est donc ici tout autre chose qu'un vain jeu, trouvant en soi sa propre fin: celle d'un divertissement gratuit et, à la limite, absurde. La leçon cachée au cœur de cette esthétique n'est pas creuse ni naïve, et les couplets politiques de la fin du poème ne sont pas un placard de propagande officielle artificiellement plaquée sur un divertissement poétique qui n'aurait aucun rapport avec ce grand dessein. « Le temps qui détruit tout donne à tout l'existence: des débris que tu vois j'ai reçu la naissance » [2]. Sortie toute armée de la mémoire et de l'imagination du poète, cette Moselle absolue espère un lendemain que gagent les réalités d'hier [3]. Il n'est pas trop de la mobilisation générale de tous les

[1] La réussite poétique exceptionnelle de ces vers ne saurait être attribuée à la seule perfection avec laquelle est décrit un spectacle exceptionnellement difficile à enfermer dans les formes du langage. Elle tient, plus profondément, à la puissance de leur signification: dans ces reflets mouvants se trouve livrée au regard l'*instabilité* essentielle d'un univers où le mouvement des atomes s'exténue en un mouvement des apparences. Une telle intuition métaphysique trouve son expression *esthétique* (toujours l'« ordre » des *formes* !) dans la pratique générale, et même « miniaturisée », du mélange des genres et des tons: transposition technique et littéraire d'un univers de reflets, et tentative d'ajuster le langage même du poète à ce message. Sur l'importance de ce thème de l'instabilité dans la mentalité antique tardive, cf. p. 454.

[2] Je lis ce distique sur une gravure romantique, où l'on peut voir à la fois, soit horizontalement un paysage de ruines dans un cadre de grande nature sauvage, soit verticalement une effigie humaine au profil barbu: un instantané de métamorphose, dans la plus pure tradition ovidienne !

[3] Par cette double actualisation (un chrétien dirait: de l'histoire du salut, et de la « récapitulation » dans l'eschatologie), la *Moselle* d'Ausone prend l'aspect essentiel d'une véritable *liturgie* poétique. Fondamentalement, l'*hymne* est d'ailleurs poésie liturgique en ce sens précis: elle joint à l'action de grâces envers un dieu, pour ses exploits et ses bienfaits passés, la demande qu'à l'avenir il poursuive, pour le bien des hymnodes et de ceux qu'ils représentent, cette action bénéfique et salvatrice. Cet aspect liturgique est ici une affinité secrète de plus avec les *Hymnes* ambrosiens.

genres poétiques pour exprimer un tel espoir, sans se prendre trop au sérieux d'un grand genre, incongru devant les dures réalités d'aujourd'hui, ni exténuer l'espérance dans les menus divertissements des genres mineurs.

Cette « miniaturisation » du poème, ce raffinement subtil, cet apparent recul de la sensibilité trop directe devant les jeux littéraires des scènes de genre, tout cela caractérise le processus assez cérébral par lequel un *baroque* s'exténue en *rococo* [1]. Il y a là un nouveau conditionnement de l'invention, un nouvel usage *extrême* de toute topique, où les diverses interférences créent les conditions de rupture propices à une authentique *renouatio carminum*. Il en résulte un inconfort, sinon un malaise, constamment ressenti par le lecteur partagé entre l'adhésion lyrique et la distance critique, l'engagement et le dégagement: ainsi, quand la mort épique et obsédante du poisson pris à l'hameçon apparaît en contrepoint avec le thème descriptif gracieux et usé (par des siècles d'alexandrinisme facile) de la pêche et du pêcheur (v. 250 sq.) [2].

Ce maniérisme quintessencié engage-t-il la poésie romaine dans une impasse solitaire ? Ce n'est pas ainsi que permettent de conclure, dans les mêmes années, ces *Hymnes* ambrosiennes qui créent à elles seules, dans l'histoire de la poésie latine, un nouveau genre promis à un succès plus que millénaire dans l'Occident médiéval [3]. Rien ne serait plus faux que de refuser

[1] Pour l'application de ce processus à l'esthétique (à la poétique en particulier) du IVe siècle, voir la bibliographie moderne et la tentative d'application à Prudence dans notre étude parue dans *Forma futuri* (Torino 1975), 755-777.

[2] Le mélange des genres atteint ici le degré peu soutenable d'une alliance entre les contraires: vision tragique de participation intense à l'agonie d'un être vivant, vision détachée et purement esthétique d'un spectacle de mouvements menus et gracieux. Le paradoxe « spectaculaire » de l'assistance aux jeux de gladiature est ici totalement présent, sous les espèces ingénieuses d'un « transfert » poétique inattendu.

[3] La composition de la *Moselle* se place dans la fourchette 371-375 (exposé commode de l'argumentation dans l'édition de Ch.-M. Ternes, p. 11 sq.). Le début de la composition des *Hymnes* d'Ambroise entre 374 (élévation à l'épiscopat de Milan) et 386 (« invention » de l'hymnodie ambrosienne dans la fameuse Semaine Sainte

la comparaison par le verdict prématuré d'une incompatibilité totale. Certes, le projet, la fonction, le contenu, bref le genre des hymnes liturgiques de Milan sont radicalement distincts de ceux de l'hymne à la Moselle. Aussi bien n'est-ce pas à ce niveau, uniquement et littéralement fonctionnel, que nous entendons situer la comparaison, mais à celui de l'instrument d'expression, pour y retrouver, sous son *espèce* chrétienne par excellence, le même type d'interférence, qui nous apparaît comme un trait spécifique de la même « mentalité esthétique » de ce dernier tiers du IVe siècle. La rigueur transparente du langage hymnique d'Ambroise, mais aussi les dimensions notablement réduites de ces pièces en huit strophes de quatre octosyllabes en dimètres ïambiques, y rendent assurément l'observation du substrat « antique tardif » plus malaisée que dans les longs méandres de la *Moselle*. L'importance des composantes spécifiquement bibliques, psalmiques, chrétiennes, en revanche, n'est qu'un obstacle apparent. Car la référence à ces filières culturelles, exclues, par le tiède chrétien Ausone, du projet encore très purement « antique » de sa *Moselle*, multiplie les occasions d'interférence avec une tradition romaine que, symétriquement à l'attitude d'Ausone, Ambroise est loin de refuser. Il ne fait, sur ce dernier point, qu'entrer dans une tradition d'horatianisme et de virgilianisme chrétiens dont Hilaire avait posé, avec une audace parfois maladroite, les premiers jalons [1].

---

de 386: voir Aug. *Conf.* IX 7, 15, et la note de M. PELLEGRINO à la *Vita Ambrosii* 13, pp. 68-69 de son édition (Roma 1961)); le *terminus ad quem* absolu des *Hymnes* authentiques est évidemment le décès d'Ambroise en 397.

[1] Sur la logique esthétique du développement du genre latin chrétien de l'hymne, d'Hilaire à Prudence, et sur l'utilisation subtile et très personnelle de l'héritage antique dans les *Hymnes* d'Ambroise, voir notre étude sur « L'apport de la tradition poétique romaine à la formation de l'hymnodie latine chrétienne », in *REL* 52 (1974), 318-355. Pour la composante curieuse de certaines valeurs de la prose d'art classique, dans cette poétique nouvelle, voir notre communication du Congrès ambrosien de Milan, in *Actes du Congrès*, 124-170.

Comme la *Moselle*, l'hymnodie ambrosienne représente une synthèse poétique raffinée, où l'on retrouve à la fois pluralité et disparité de sources, concentration et « fondu » des effets, et ceci dans la promotion originale d'un mètre rare, éloigné comme tel des routines et des commodités historiques de l'hexamètre dactylique. Mais au delà de cette intuition première, il convient de ressaisir dans le détail quelques affinités précises dans le recours aux procédés et aux intentions esthétiques du mélange des genres et des tons. Pour la clarté de l'exposition, nous tenterons de le faire en suivant les principales étapes de notre réflexion précédente sur la *Moselle*.

La variation « longitudinale » liée à la pluralité des propos du poète se concentre ici, d'abord, à travers l'inspiration psalmique [1]. La pluralité d'intentions de la prière hymnique s'y double de l'interférence, très ancienne dans la littérature paléo-chrétienne, entre les genres de l'hymne et de l'*homélie* [2]. Dans cette dernière perspective, on entrevoit l'ouverture de ce genre poétique à des types d'inspiration, et donc de forme et de

[1] Au sens propre d'une continuité consciente entre le psaume biblique et l'hymne chrétienne. Outre le texte (obscur) de saint Paul (*Col.* 3, 16), invitant les chrétiens à chanter à Dieu, dans leurs cœurs, leur reconnaissance « par des psaumes, des hymnes, des cantiques spirituels », Hilaire avait explicitement placé en tête de son recueil d'*Hymnes* un distique éclairant la continuité entre les *Psaumes* et ses propres *Hymnes*, en adressant à David ce « macarisme » : « Heureux le prophète à la harpe, David, qui, le premier, / annonça au monde, par ses hymnes, le Christ incarné » *(Felix propheta Dauid primus organi / in carne Christum hymnis mundo nuntians)*. Les *Psaumes* sont ici purement et simplement désignés par le pluriel *hymnis*.

[2] Sur cette interférence ancienne, qui définit dès l'origine les difficultés et l'incertitude du statut typologique de l'hymne dans la littérature chrétienne, voir la récente et intéressante mise au point de Máximo Brioso Sánchez, *Aspectos y problemas del himno cristiano primitivo* (Salamanca 1972). Bien que l'analyse ne porte que sur les hymnes les plus anciens en langue grecque, elle inventorie de manière suggestive l'héritage d'ambiguïtés que les hymnodes latins reçurent de leurs prédecesseurs grecs. Ces ambiguïtés tiennent évidemment au caractère en quelque sorte intrinsèquement liturgique du genre : il est, avec la lecture scripturaire et l'homélie épiscopale, l'une des trois grandes « prises de parole » de la synaxe liturgique chrétienne. Sur cet aspect, voir notre communication du Congrès ambrosien de Milan, in *Actes du Congrès*, 124-170.

langue, plus spécifiquement didactiques et parénétiques: le contenu d'une *doctrina* peut s'y orienter à la fois vers la morale, la spiritualité, et d'abord vers la théologie prégnante des formules de foi. Ainsi, le discours hymnique tend-il à s'organiser dans la dualité d'un lyrisme religieux et d'une profession expressive du contenu de la foi et de ses corollaires existentiels dans la vie de chacun et de tous les fidèles réunis en assemblée liturgique. La paraphrase scripturaire des grandes images de l'histoire du salut, réduites aux proportions d'énoncés symboliques concentrés, tient ici la place et la fonction expressives des mythes dans la poésie horatienne [1]; et cela, sans que les souvenirs de la langue épique et lyrique la plus classique soient exclus de la méditation hymnique échappant à cette paraphrase. L'interférence est si violente, parfois, pour le lecteur, l'auditeur (et d'abord l'*exécutant*) cultivés, susceptibles, comme tels, de percevoir ces dissonances concertées, qu'il y a de bonnes raisons de se demander si Jérôme ne pensait pas à de telles rencontres dans la poésie ambrosienne, lorsqu'il s'écriait: « Que fait ici Horace avec le psautier ? » [2]

Pour percevoir ces interférences, il faut, dans ce discours hymnique si bref et si discrètement fondu, procéder à des analyses serrées au niveau élémentaire, mais primordial, du vocabulaire; surtout dans un genre aux affinités horatiennes, et comme tel attentif à cette forme première du mélange des formes qui est l'art de la *callida iunctura*. C'est aussi à ce niveau des mots

[1] Celle d'un langage symbolique, de structure imagée, dont la vertu de communication tient à sa diffusion universelle dans le public, lettré ou non: d'où sa capacité à communiquer, pour ainsi dire visuellement, un signifié plus aisément accessible à toute l'assemblée par ce truchement que par le détour d'un signifiant conceptuel. Le processus de communication est ici exactement comparable à celui de l'iconographie dans les monuments figurés: mythes dans les décors pompéiens, scènes scripturaires dans la peinture, la mosaïque, la sculpture funéraire chrétiennes.

[2] Hier. *Epist.* 22, 29, 7: *Quid facit cum psalterio Horatius ? cum euangeliis Maro ? cum apostolo Cicero ?* Les trois questions pourraient viser le seul Ambroise, comme j'en ai émis l'hypothèse dans mon étude « L'apport de la tradition poétique... », in *REL* 52 (1974), 337 et n. 1.

qu'apparaît une curieuse alternance de l'énoncé entre un lexique simple, propre, prosaïque sinon même familier (celui de l'*Umgangsprache*) et un vocabulaire expressif, savant, quelquefois rare, aux attaches très diverses, puisqu'il n'exclut même pas les plus proprement païens des virgilianismes religieux, ni non plus des réminiscences du vocabulaire lucrétien [1].

Ces deux orientations tendent évidemment à se répartir en fonction de la diversité des thèmes de l'inspiration. La première se trouvera plus volontiers dans l'expression de la *formula fidei* antiarienne, ou d'une *parénèse* morale « diatribique » à la longue ascendance romaine; elle évoque, souvent avec des attaches certaines, la direction de conscience personnelle de Lucrèce, d'Horace, de Sénèque. La seconde devient le moyen d'expression préféré d'un *lyrisme* romain chrétien; la langue poétique classique s'y trouve « surdéterminée » par des inflexions spécifiquement chrétiennes, qui n'en laissent pas moins transparaître, comme en sous-jacence, la saveur des contextes originels — plus particulièrement ceux de l'intense religiosité virgilienne [2]. Cette couleur épique devient plus transparente

[1] En attendant la démonstration aussi exhaustive que possible de ces constatations dans le détail de notre commentaire de l'édition en préparation (*supra* p. 430 n. 3) à paraître aux *Sources Chrétiennes*, on trouvera des exemples précis de ces phénomènes dans nos deux publications récentes sur Ambroise (in *Actes du Congrès*, 124-170, et *REL* 52 (1974), 318-355). Beaucoup d'observations pertinentes et de références sont à recueillir dans les notes de l'édition d'A. S. WALPOLE, *Early Latin Hymns* (Cambridge 1922), 16-114.

[2] L'enquête est sur ce point d'autant plus délicate que la langue virgilienne était, depuis quatre siècles, non seulement le fondement de toute langue poétique, mais celui de toute éducation primaire chez les *grammatici*. On risque donc de surestimer la perception d'un virgilianisme comme tel. Mais l'universelle connaissance de Virgile chez un Latin moindrement alphabétisé du IVe siècle (et encore faudrait-il faire la part de la mémorisation des *recitationes* publiques de Virgile) conforte l'hypothèse d'une perception directe (et non médiatisée par tel poète intermédiaire virgilianisant) d'une *iunctura* virgilienne, surtout si les vocables ou l'alliance sont rares par rapport au vocabulaire courant. Un seul exemple: *adolere taedis* (allumer avec des torches) dans l'*Hymne à Agnès* 8, 17 (ed. W. BULST (Heidelberg 1956)) a toute chance d'avoir évoqué le contexte de ce virgilianisme d'*Aen.* VII 71 et provoqué ainsi une *syncrisis* implicite entre Agnès et Lavinie: voir *REL* 52 (1974), 348.

encore, lorsqu'elle modèle l'expression d'une spiritualité triomphale appliquée au double triomphe du Christ et de ses martyrs. Ce discours poétique bigarré rejaillit évidemment sur le contenu même de ce que l'on pourrait appeler une spiritualité de synthèse, assumant en partie les valeurs antiques à travers la trame même des mots: spiritualité déjà « catholique romaine », au double sens fort d'une qualification plus traditionnelle que moderne [1].

Si le *spectacle* de la Moselle, *re-présenté* et actualisé par la poésie d'Ausone, n'était pas sans affinités liturgiques, on se trouve ici en présence d'une affinité inverse, entre les grandes liturgies basilicales et le spectacle d'une cérémonie qui invite, ainsi que le décor peint ou mosaïqué des absides contemporaines, à contempler l'invisible à travers le visible. Acteur autant que spectateur de cette action liturgique éminemment *re-présentative*, au sens que nous avons défini plus haut, le peuple chrétien qui chante les hymnes se trouve *situé* dans une pluralité de relations vivantes et simultanées: à Dieu, à l'évêque officiant, à lui-même en tant que collectivité et qu'individu. Cette pluralité de relations explique fondamentalement, par la pratique même de l'hymnodie, la pluralité des formes et des tons qui se trouvent interférer dans l'hymne, si l'on veut bien se rappeler, comme un ouvrage récent nous l'a montré à partir de la poésie grecque, que la genèse des différents genres poétiques s'explique d'abord à partir de « situations importantes et récurrentes tirées de la vie réelle » [2]. Voilà pourquoi et comment la pluralité des situations, globalement vécues dans l'hymnodie par celui qu'Hilaire

[1] Donc, au sens d'un universalisme romain de type politique traditionnel aussi bien que culturel, tel qu'il s'exprime encore dans l'hymne à Rome du *De reditu suo* de Rutilius Namatianus ; mais non pas encore dans le sens d'un catholicisme romain, dont le nationalisme religieux et ecclésial apparaît dans l'œuvre de Prudence, en particulier dans le *Contra Symmachum* (voir *supra* l'étude de W. Ludwig, pp. 303 sqq.).

[2] Pour l'importance des perspectives de sociologie de la littérature ouvertes sur l'origine des genres poétiques antiques par ce livre de Francis CAIRNS (Edinburgh 1972), voir notre étude sur Prudence dans *Forma futuri*, 760-761. Voir aussi les chapitres sur « Littérature et société » et « Les genres littéraires », dans R. WELLEK et A. WARREN, *La théorie littéraire*, traduction de la 3e édition 1962 (Paris 1971).

appelait le *concinens populus*, ne pouvait s'exprimer en plénitude qu'à travers l'extraordinaire concentration de genres poétiques opérée par Ambroise sous l'apparente simplicité de ses courts poèmes. En effet, tour à tour en une même pièce, les chanteurs y pratiquent et y vivent, en acteurs liturgiques, le monologue dramatique, le choral lyrique, l'exhortation morale, le récit épique, et même une *redditio symboli* en miniature. Et cela, en faisant appel à une quantité de registres de langue véritablement étonnante, surtout dans certains vers où se trouvent réunis en vérité, et mal gré qu'en garde l'intraitable Jérôme, « Horace avec le psautier », ou Virgile avec tel cantique scripturaire, sinon Lucrèce avec tels souvenirs sapientiels.

Ainsi l'esthétique de la *métamorphose* se trouve-t-elle intériorisée à travers la fonction de l'hymnodie, dans les temps forts liturgiques d'une *conversion continuée*. Elle n'est plus ici perceptible dans la symbolique ausonienne de l'eau et de ses reflets. Elle s'intériorise en un mimodrame chanté, tout ordonné à une entrée approfondie dans le Mystère de ces métamorphoses suprêmes qui sont celles du Christ. Conclusion et *sphragis* de la célébration liturgique, l'hymne permet au peuple chrétien de rassembler comme en un microcosme musical tout son être de pécheur racheté et sauvé, dans le présent liturgique d'une *distensio* très augustinienne, entre l'histoire sainte passée, mais actualisée, et son achèvement transhistorique dans l'eschatologie anticipée. Ce jeu sérieux et fonctionnel n'exclut pas les harmoniques « spectaculaires » d'une représentation, orientée doublement par la mémoire de la foi et par l'imagination de l'espérance. Comment une expérience spirituelle aussi riche n'aurait-elle pas mobilisé au service de son expression, dans une interférence qu'explique assez l'exceptionnelle concentration littéraire de ces hymnes en 256 syllabes, les moyens d'expression d'une pluralité de genres littéraires, souvent « miniaturisés » jusqu'à une technique de l'allusion, elle-même réduite aux harmoniques diverses d'un groupe de mots, ou d'un seul mot ?

On perçoit peut-être mieux ainsi les ressemblances et les différences qui rapprochent et opposent à la fois l'*hymne* d'Au-

sone à la *Moselle* et les *Hymnes* d'Ambroise adressés au Christ et aux martyrs. Ni les motivations, ni les composantes, ni même les procédés ne sont, de part et d'autre, identiques. Mais il reste qu'une certaine poétique commune régit de part et d'autre le jeu de ces interférences entre les diverses formes d'un héritage poétique en bonne partie commun; surtout si l'on se rappelle qu'Ausone, dans son *Ephemeris*, n'avait pas dédaigné non plus de dire en *dimètres ïambiques* (dont certains ressemblent fort à un *pastiche ambrosien !*) une prière spécifiquement chrétienne. On est là devant une quintessence nouvelle de l'alexandrinisme ancien, qu'il convient de replacer dans le mouvement des « nouveaux néotériques » du IVe siècle. Une poétique *cumulative*, et pour ainsi dire totalisante, y cherche à affirmer les voies d'une renaissance authentique: celle qui allie les langages d'antan avec piété et hardiesse, pour essayer de tirer de ces mélodies anciennes des vers nouveaux. Ce mélange des tons y trouve peut-être sa justification dernière dans l'intention plus ou moins consciente d'exprimer la complexité réelle d'une vie intérieure moins simple que jadis. Dans ces petits miroirs poétiques se concentre en reflets changeants une très longue histoire des langages. Chaque miroir est personnel et renvoie comme tel une image singulière. Mais l'intention esthétique et son empreinte sur chaque poème n'en présentent pas moins des traits formels communs à la poésie tardive de l'Occident latin, qu'elle soit, ou non, spécifiquement chrétienne.

* * *

Les échanges anciens entre la prose et la poésie avaient déjà déconcerté la réflexion de Cicéron dans une curieuse page de son *Orator*, consacrée aux moyens de l'expressivité dans la prose d'art oratoire [1]. Une telle interférence n'a fait que s'ac-

[1] Cic. *Orat.* 20, 66. Sur ce texte et la difficulté qu'y exprime Cicéron à distinguer clairement les poètes des prosateurs d'art, voir notre communication du Congrès ambrosien de Milan, in *Actes du Congrès*, 124-170.

croître au cours des quatre siècles qui l'ont suivi, comme j'ai déjà eu l'occasion d'en esquisser une première démonstration à propos de la création littéraire ambrosienne. S'il est vrai que la prose d'art d'Ambroise présente divers traits de caractère poétique, on est en droit de se demander si les observations que nous venons de faire, sur l'unité esthétique profonde de la création poétique tardive, ne sont pas à étendre, dans le domaine particulier que nous avons choisi d'explorer, aux diverses espèces d'une prose d'art demeurée sous la souveraineté incontestée de la *regina rerum oratio*.

Sur ce nouveau terrain, il a paru plus instructif de faire dialoguer les observations que nous avons été amené à faire sur le mélange des genres et des tons dans des œuvres en prose qui relèvent de genres littéraires bien différents : ceux de l'homélie chrétienne et de l'historiographie de type traditionnel, envisagés chez deux contemporains qui ont vécu, dicté, parlé en Italie dans les mêmes décennies, mais probablement sans se rencontrer jamais. De fait, les symétries biographiques entre les deux hommes sont, à y regarder de près, assez étonnantes. Tous deux sont en effet d'anciens *milites* de haut rang. Mais Ammien avait choisi la *militia armata* dans la garde impériale des *protectores*; Ambroise entra dans la *militia non armata*, jusqu'à la hiérarchie civile des *correctores*. L'un parlait dans la « première chaire » chrétienne de la nouvelle capitale impériale milanaise, l'autre drainait à ses *recitationes* romaines l'élite futile et exigeante de la capitale déjà déchue, mais demeurée pour lui l'*Vrbs aeterna* qui gardait les promesses de l'éternité. Le dissentiment idéologique implicite entre Ambroise et Ammien, mais aussi la symétrie de leur double culture (l'un sut encore bien le grec, et l'autre admirablement le latin) rendent encore plus piquante la tentative de découvrir entre les deux auteurs la communauté d'une mentalité esthétique présentant des traits analogues à ceux qui viennent de s'esquisser à partir de nos analyses poétiques.

Ce n'est pas seulement par voie de déduction, à partir de la formule de Cicéron sur l'histoire *opus oratorium maxime*, que l'on

peut d'emblée assimiler les *Res gestae* d'Ammien à une œuvre oratoire. Il ne s'agit pas non plus de cette immédiate impression de *grandiloquentia* que donne la lecture d'une simple page d'Ammien, même à un familier de Tacite et de Salluste. Mais surtout, l'exploration minutieuse de la « méthode d'Ammien Marcellin » à laquelle vient de procéder l'important livre de Guy Sabbah [1] a bien mis en lumière, dans « la construction du *discours* historique » de cet auteur, toute l'importance et la minutie complexe des méthodes d'une argumentation en forme, destinée à imposer aussi insidieusement que chez Tacite un certain nombre de thèses ; bref, le *Pro domo* d'une histoire personnellement vécue (on sait qu'Ammien a consacré les dix-huit livres qui nous restent aux événements des années 354 à 378) s'organise en un *Pro Iuliano* aussi lucidement critique qu'essentiellement admiratif. Par là, ce discours n'est pas moins *impressif* qu'expressif : il entend exercer sur son public romain une psychagogie aussi efficace que celle de l'évêque de Milan sur ses auditoires chrétiens. Ces discours sont ainsi également à considérer comme des interprétations orientées et persuasives d'une certaine histoire qui prétend à un mode d'exemplarité particulier. Il y a, dans cette perspective, une fonction symétrique et respective, en chacun de ces deux discours, des vierges et martyrs de naguère, et des héros républicains d'antan; cette commune et ancienne technique des *exempla* est de vieille souche oratoire; mais il est remarquable qu'aucun des deux auteurs ne

[1] Guy SABBAH, *La méthode d'Ammien Marcellin. Recherches sur la construction du discours historique dans les* Res gestae, thèse d'Etat de l'Université de Paris-Sorbonne, en cours d'impression à Paris, Les Belles Lettres (à paraître en 1977). Le chap. 16 et dernier, sur les moyens de « la persuasion esthétique », apporte beaucoup de neuf sur l'esthétique d'Ammien et ses moyens d'expression; en particulier sur l'expression symbolique et la subtilité des structures internes des épisodes. Mais l'ensemble de la thèse montre bien que l'œuvre doit être entendue comme « un discours historique », voire comme un *Pro domo et pro Iuliano* (les deux intimement liés) — voire aussi comme un *Pro Vrsicino* —, avec les fins et les moyens d'une argumentation fort précise: voir en particulier toute la quatrième partie sur « Démonstration et persuasion historiques ».

sélectionne les siens avec une partialité qui lui ferait refuser ceux qui se rattachent à la tradition religieuse qu'il désapprouve, ou ne les retenir que s'ils étaient systématiquement défavorables à celle-ci. Fortement contrastés en noir et blanc, portraits de païens et de chrétiens jalonnent ainsi, avec des dosages divers, les traités d'Ambroise *Sur la virginité* aussi bien que l'*Histoire* d'Ammien. C'est bien l'indice d'une communauté de techniques qui ne saurait se limiter à ces observations particulières, mais immédiatement frappantes.

Dans la prose d'art oratoire, dont chacun d'eux a illustré deux espèces particulières, le problème du mélange des genres est lié à des exigences matérielles précises: celles d'une *uariatio sermonis* à laquelle le classicisme cicéronien attachait déjà beaucoup de prix, mais que le croissant *fastidium legentis* a considérablement renforcées dans l'Antiquité tardive; celles du ton et de la structure distincts des différentes parties du discours, au sens technique et oratoire du mot; celles, enfin, d'une évolution de la prose d'art impériale qui a incorporé successivement à l'art du bien dire les valeurs suivantes: l'esthétique du sublime; le modernisme d'une écriture raffinée, brillante et ornée comme celle de la poésie; les renouvellements du goût archaïsant et de la seconde sophistique; enfin, les contorsions du maniérisme d'Apulée et de ce baroquisme de l'âge des Sévères dont l'œuvre de Tertullien n'a pas été moins marquée que les ouvrages de ses contemporains païens [1]. L'esthétique *cumulative*, qui résulte de ces mutations successives dans l'idéal de la prose d'art, se reconnaît à certains traits majeurs dans les œuvres que nous avons choisi de comparer; plus précisément, dans la manière dont elles ont conçu et appliqué les techniques d'interférence des genres et des tons. Nous en avons distingué provisoirement quatre aspects majeurs, que nous tenterons d'esquisser simultanément à partir

[1] Nous avons tenté d'esquisser schématiquement ce processus d'enrichissements successifs des valeurs et des procédés de la prose d'art romaine sous l'Empire, dans la première de nos Lezioni A. Rostagni *(Aspects et problèmes...)*, à laquelle nous renvoyons ici.

de l'observation des traités ambrosiens *Sur la virginité* et des livres XXIII à XXV, dans lesquels Ammien a retracé l'expédition tragique de Julien en Perse [1].

A la différence des avocats d'antan, mais aussi et encore des panégyristes impériaux, tenus étroitement en lisière par la topique que conditionnent une idéologie et un cérémonial précis, Ambroise et Ammien entendent se présenter comme des témoins autant que comme des acteurs. Une même gravité, une même conviction du sérieux de l'existence imprègnent d'une subjectivité particulière leurs discours. Cet engagement personnel reste sensible sous une dramaturgie qui ne recule pas devant la déclamation et la mise en scène poussées. L'optique à la fois grave et souvent démesurée des *Tragédies* de Sénèque trouve ici son homologue dans la peinture qu'Ammien fait des tragédies intérieures et extérieures de l'Empire, mais aussi dans celle qu'Ambroise trace de l'héroïsme des vierges martyres. Un même goût de la mise en scène mélodramatique grandit et assombrit les récits à demi folkloriques qu'Ambroise donne des martyres de Thècle et de Pélagie, et Ammien des procès et des tortures injustes infligées à des innocents et à des philosophes. Il y a donc là plus que certaine infiltration d'un mauvais goût populaire, que l'on serait tenté de ne dénoncer que dans certaine optique particulière à l'hagiographie chrétienne des *Passions littéraires*. C'est une sorte d'indifférence shakespearienne aux

[1] Les deux terrains de comparaison ont été choisis pour des raisons de conjoncture personnelle qui sont les suivantes. Les homélies d'Ambroise *Sur la virginité*, parce qu'elles ont paru offrir des exemples particulièrement nets — sinon agressifs en certains de leurs procédés — des traits qui apparentent la prose oratoire d'Ambroise aux procédés rhétoriques et aux valeurs esthétiques sensibles chez d'autres témoins (chrétiens et non-chrétiens) de la prose d'art oratoire de son temps: d'où le choix que nous en avions fait, pour procéder à une étude comparée de la *prose d'art* et de la *poésie* ambrosiennes, à Milan. D'autre part, nous venons de passer plusieurs années à décortiquer, en vue de leur édition commentée, les livres XXIII à XXV d'Ammien (édition sous presse). Les analyses qui suivent procéderont donc d'une étude directe des textes. La (rare) bibliographie afférente à cette double enquête se trouve dans les notes de notre communication de Milan, et dans celles de la dernière partie de la thèse de G. SABBAH, *La méthode d'Ammien Marcellin*.

dissonances introduites dans la tragédie par des figures à la fois odieuses et parfois ridicules, qui inspire un mélange de sentiments tragiques et de recul ironique et satirique, jusqu'au bord, parfois, de la tragi-comédie.

Tout proche de l'effet de ces dissonances est le malaise esthétique et moral qu'inspire certaine naïveté des tons trop violemment contrastés qui opposent les bons aux méchants; les victimes agressives aux bourreaux et aux tyrans; les bons empereurs aux mauvais; les policiers exécrables à quelques hauts fonctionnaires modèles. Le sens des nuances est ici moins perdu que renié, au nom d'une reconstruction puissamment significative et moralisante. Une telle simplification, dans l'outrance du noir et du blanc, correspond au règne croissant du clair-obscur dans la plastique contemporaine, où les nuances des volumes tendent à s'effacer dans la violence des jeux picturaux, ou même graphiques, entre l'ombre et la lumière. *Tragediante, commediante!* Le goût pour l'outrance de la mise en scène et les excès du grossissement théâtral n'est pas nouveau dans la littérature latine. Mais on doit convenir qu'il atteint chez Ambroise et Ammien un paroxysme d'autant plus surprenant que chacun des deux auteurs, et des deux hommes, donne en bien d'autres domaines de sa création littéraire la preuve d'une sensibilité et d'une délicatesse artistiques extrêmement déliées. C'est bien pourquoi « l'air du temps » nous paraît ici plus directement responsable de ce que l'on pourrait appeler leur commune « mentalité mélodramatique ». Il faudrait étudier celle-ci non seulement dans les sous-genres du tableau, du portrait, du récit, mais aussi dans la composition des ensembles, et d'abord au niveau plus élémentaire, mais capital, du choix des registres métaphoriques (ainsi celui des images animales chez Ammien) et des mots dont le caractère poétique, ou surtout épique, est responsable de ces éclairages divers [1].

[1] Ce goût mélodramatique pour une vision violemment dualiste des faits et des êtres est évidemment lié à une intention moralisante, qui ne recule pas devant une sorte de « Jugement dernier » permanent. La morale retentit directement sur

Le problème des composantes poétiques de la prose d'art est aussi ancien que la pénétration, à Rome, des raffinements de l'art de parler et d'écrire issu du monde grec hellénistique. L'*exquisitus et poeticus cultus* réclamé par Aper dans le *Dialogue des orateurs*, mais déjà condamné par Quintilien sous la qualification méprisante des *recentis huius lasciuiae flosculi* [1], atteint chez nos prosateurs un point de saturation extrême. Rarement la passion du pèlerinage aux sources a plus fortement affirmé l'universelle souveraineté de Virgile, non seulement sur la poésie, mais sur la prose d'art, qu'au siècle de Donat et de Servius. Ce virgilianisme vient heureusement compenser chez eux le raidissement presque grimaçant vers lequel les poussait, malgré eux, un goût souvent exécrable pour le mélodrame. C'est Virgile qui inspire à Ambroise telle gracieuse comparaison des vierges chrétiennes avec les abeilles et les fleurs [2]. C'est aussi Virgile qui pare le personnage de Julien d'un héroïsme

---

l'esthétique, selon un processus romain ancien, dont témoigne clairement, par exemple, l'évolution sémantique des valeurs d'emploi d'*bonos* et *honestus*. Chez Ambroise, on pourrait croire à la seule influence de la vision d'un monde partagé, issue de la foi chrétienne: sur ce dualisme, cf. p. ex. l'étude sémantique de *saeculum* et *mundus* chez A. P. Orbán, *Les dénominations du monde chez les premiers auteurs chrétiens* (Nijmegen 1970). En fait, pour le violent « blanc et noir » que les études de H. Drexler et G. Sabbah ont mis en évidence dans les *Res gestae* d'Ammien, on ne peut recourir à cette explication. Force est donc d'admettre (avec ses composantes morales) une esthétique mélodramatique propre à l'Antiquité tardive comme telle: reprise et aggravation caricaturale de l'esthétique hellénistique du pathétique violent (Scopas, face à Praxitèle), analysée avec beaucoup de sensibilité dans l'art du Bas-Empire par R. Bianchi Bandinelli, indépendamment de tout facteur spécifiquement chrétien.

[1] Tac. *Dial.* 20, 4 et Quint. *Inst.* II 5, 22. Mise en place et bibliographie dans nos *Aspects et problèmes...*, *passim*.

[2] Par le mécanisme curieux d'un appel des souvenirs de la quatrième *Géorgique* à partir d'un verset du *Cantique* 4, 11: Virgile devient ainsi le canevas exégétique sur lequel Ambroise bâtit son développement d'allégorisation du verset scripturaire (*De uirginibus* I 8). Pour l'importance capitale de la culture virgilienne dans l'œuvre ambrosienne, partir des relevés de M. D. Diederich, *Vergil in the Works of Saint Ambrose* (Washington 1931); mais il nous manque encore une véritable interprétation des faits observés, dans la perspective largement littéraire et historique du *Virgil in der Deutung Augustins* de K. H. Schelkle (Stuttgart 1939).

où le courage militaire le plus brutalement physique peut se réconcilier avec la sagesse, et où, pour ainsi dire sous le signe d'Enée, il redevient possible de louer en Julien l'homme de guerre sans déprécier pour autant le sage [1]. Le grand archétype de Marc Aurèle n'y contribue pas peu; mais c'est bien à Virgile et à son influence profonde, qu'Ammien comme Ambroise doivent de pouvoir donner à leurs discours cette chaleur affective vraie, cette dimension contemplative parfois sereine, et même cette ferveur de religiosité par laquelle ils communient, sans le savoir, dans une même vénération virgilienne.

Mais Virgile n'est pas leur seul maître d'expression poétique. La tendance à l'hermétisme, qui, dès la génération de Constantin, a produit les solennels galimatias d'Optatianus Porphyrius, ne travaille pas moins, à des degrés divers, nos deux auteurs. Les délices de la périphrase, de la *compositio uerborum* insolite et clichée, du langage imagé, de toutes les formes de l'impropriété expressive — y compris la survie des binômes en asyndète, remontant aux archaïsmes de la plus ancienne prose d'art historiographique —; tout cela montre la part prépondérante de la poésie dans cette marche vers le *stilus scholasticus* [2] en deçà

[1] Sur cette héroïsation virgilienne de Julien, on verra, outre le détail de l'annotation du tome 4 des Belles Lettres, sous presse, l'introduction de ce volume; et aussi notre « Julien selon Ammien Marcellin », à paraître en 1977 dans un volume collectif sur *Julien à travers la littérature universelle*, publié par un groupe de recherches de l'Université de Nice, sous la direction de J. Richer. Plus généralement sur l'apologie de Julien par Ammien, voir le chap. 14 de G. Sabbah, *La méthode d'Ammien Marcellin*.

[2] Sur l'évolution de la poésie lyrique tardive en latin, voir (avec bibliographie) notre communication de Milan, in *Actes du Congrès*, 124-170. L'importance des binômes en asyndète me semble avoir été démontrée, de manière décisive pour les conséquences que doivent en tirer désormais les éditeurs d'Ammien, par le mémoire de S. Blomgren, *De sermone Ammiani Marcellini quaestiones variae* (Uppsala 1937). Bien d'autres singularités tardives demeurent à « déclassiciser » dans Ammien, par une docilité plus grande envers les leçons (malheureusement si souvent fautives) du ms. V. Ces tendances sont communes à l'ensemble du latin tardif : il faut suivre ici les perspectives ouvertes par l'œuvre d'E. Löfstedt sur le *Late Latin*, avant de se placer — même chez un écrivain chrétien — dans celles, plus particulières (mais non moins indispensables dans leur ordre et à leur place méthodique), de l'école de Nimègue.

duquel, chacun à sa manière, Ambroise et Ammien arrêtent à grand-peine le contournement de leur style, par un sens encore horatien des exigences en dehors desquelles il n'y a plus d'œuvre d'art, et par conséquent de prose d'art digne de ce nom. Ambroise en plus fluide, Ammien en plus massif, ne s'en distinguent pas moins, ensemble et chacun à leur manière, de la prose plus terne et plus obscure, plus scolaire aussi, des derniers panégyristes ou des phraseurs guindés qui ont rédigé les constitutions récapitulées dans le *Code théodosien*.

S'il fallait risquer une hypothèse sur le facteur majeur qui a distingué, dans cette génération, la qualité de leur prose d'art, il me semble à nouveau qu'il serait avisé d'étudier en profondeur ce qu'a représenté dans la formation esthétique de chacun d'eux l'influence de Virgile : non seulement au niveau assez simple et directement repérable des imitations formelles et des souvenirs de mots ou de locutions ; mais davantage encore à celui de la mesure à tenir, et de la clarification à apporter à la constitution d'une langue artistique et personnelle, à la fois affective, expressive, voire polyvalente dans ses suggestions sémantiques [1].

C'est aussi l'une des composantes de leur commune mentalité symbolique. Il est curieux qu'avec des justifications philosophiques et religieuses diverses, l'un et l'autre soient également et constamment sensibles aux jeux de la pensée et de l'expression *analogiques*. Mais il est vrai qu'indépendamment des composantes

[1] Sur la subtilité et l'équilibre de la création stylistique virgilienne et sa contribution décisive à la création d'une *koinè* de la poésie romaine, voir les pages précises et suggestives de K. Quinn, *Vergil's Aeneid. A Critical Description* (Ann Arbor 1968), chapitre sur le style. L'intensité nouvelle et universelle du virgilianisme, chez païens et chrétiens, s'explique à la fois par une *renouatio litterarum*, dont Virgile reste l'indispensable et primordiale base scolaire, et par le fait que la langue virgilienne représente la forme la plus parfaitement affinée du latin littéraire. Raison complémentaire : l'affrontement culturel entre les plus virulents extrémistes des positions antipaïennes et antichrétiennes se déroule en grande partie autour de Virgile, en particulier depuis les tentatives de « récupération » du « prophète Virgile » par les chrétiens. Pour la discussion autour de la création d'une épopée biblique, riches réflexions, à présent, dans R. Herzog, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike* I (München 1975), et notre compte rendu dans *Latomus* 35 (1976).

religieuses de leurs esthétiques, les filières de leurs cultures respectives se rejoignent dans les traditions symbolistes de l'Orient grec : indirectement pour Ambroise, à travers sa double imprégnation par l'exégèse philonienne et, plus généralement, par les traditions herméneutiques de la grande Eglise chrétienne; plus directement pour Ammien d'Antioche, très tôt initié aux méandres allégoriques de l'exégèse philosophique d'Homère et de l'herméneutique des mythes. Dans cet ordre d'idées, l'herméneutique systématiquement christique d'Ambroise est sans rapport avec la foi providentialiste beaucoup plus vague (mais non moins ferme) qui est celle d'Ammien. Mais les présupposés théologiques nous importent moins ici que la commune tendance des deux auteurs à *allégoriser* les faits qu'ils racontent, qu'il s'agisse de l'Ecriture, de l'hagiographie, de la société, ou purement et simplement des faits de l'histoire contemporaine recréés par le récit d'Ammien [1]. Cette double lecture allégorique de l'histoire sainte chrétienne et de l'histoire impériale de Rome est sans doute la composante la plus profonde et, comme telle, la moins immédiatement perceptible, de la poétisation de leur prose. Il est d'ailleurs à noter que cette allégorisation est tout à fait cohérente avec l'apport virgilien : celui d'un univers poétique où tout se tient par une universelle *sympathie* et où, comme tel, tout peut être *signifiant* d'autre chose. A ce niveau dernier d'un discours exégétique, parénétique ou historiographique, l'expression symbolique s'efforce à déchiffrer les inconnues d'une vraie réalité, située au delà de l'univers extérieur et intérieur. Le discours rectiligne de la prose (* *pro-*

[1] Pour Ammien, pages du chap. 14 de G. SABBAH, *La méthode d'Ammien Marcellin*, avec leur intéressante bibliographie. Pour Ambroise, on verra maintenant les conclusions très suggestives de la thèse d'Hervé SAVON, *Saint Ambroise devant l'exégèse de Philon le Juif. Recherches sur les traités philoniens d'Ambroise de Milan* (parue en 1977 aux Etudes Augustiniennes). H. Savon a décrit dans ses conclusions la structure du système christique d'expression symbolique (donc d'exégèse universelle) chez Ambroise. Il vient d'en montrer les conséquences pour l'esthétique d'Ambroise dans une communication à la Société des Etudes Latines (qui sera publiée dans la *REL* de 1976).

uorsa oratio !) se contourne (tel le *uersus*) pour mieux accéder aux énigmes, et pour ainsi dire se modeler sur le mystère entrevu des choses et des êtres. Le langage du prédicateur et celui de l'historien se chargent ainsi d'une couleur philosophique et religieuse, et la parole de chacun devient aussi un exercice spirituel, c'est-à-dire un cheminement vers la connaissance de l'absolu.

Nulle part cette dimension symbolique de l'expression, qui est aussi celle des catégories symboliques de l'entendement « antique tardif », n'apparaît plus clairement que dans la chasse aux *mirabilia* poursuivie par nos deux auteurs sur des terrains différents, mais dans le même esprit de *curiositas*. En ce sens, plus d'une page d'Ambroise et d'Ammien ressortit au genre précis illustré par l'œuvre de Solin : celui des *Collectanea rerum memorabilium*. L'un et l'autre cèdent alors aux séductions des belles histoires légendaires, qu'ils content avec une sorte de gourmandise intellectuelle et de ferveur contenue. Récits thaumaturgiques et merveilles de la Création explorées dans le sillage de l'*Hexaemeron* de Basile de Césarée répondent, chez Ambroise, à ce que sont chez Ammien les amours des palmiers ou des huîtres perlières, ou encore les merveilles captivantes de la Chine et de l'Arabie heureuse. Dans de tels passages, la cloison tombe entre la réalité et la fiction, et l'imagination en éveil devant cette *légende* (ce qu'il « faut lire » !) trouve à ses divagations l'excuse de croire déchiffrer une partie menue du mystère du monde, et d'en tirer aussitôt des justifications moralisantes.

Théoriquement exclu par les exigences de la vérité révélée aussi bien que par les ambitions polybiennes d'une histoire positive et critique [1], un genre qui devrait être doublement

[1] On trouvera une démonstration rigoureuse de la cohérence théorique du projet d'Ammien, et de ses affinités directes et conscientes avec la théorie historiographique de Polybe, dans la première partie de l'important livre de Guy Sabbah. Pour les tentations romanesques chez les chrétiens, dès l'âge de la rédaction du *Nouveau Testament*, voir les apocryphes en général, et les *Acta Petri* ou l'*Apocalypsis Petri* à titre exemplaire. Le domaine périphérique de l'hagiographie a très rapidement servi d'abcès de fixation de l'imaginaire: voir les travaux classiques du Père H. Delehaye sur les « *Passions* littéraires » et, ici même, l'étude de M. Fuhrmann.

honni affleure ainsi dans la prédication milanaise aussi bien que dans l'histoire romaine : c'est le *roman*, produit d'une fonction fabulatrice que ni la foi ni la raison ne parviennent à refouler absolument. Ambroise et Ammien croient ainsi saisir la réalité dernière quand ils n'étreignent que des fictions, mais si charmantes, qu'elles donnent à leurs œuvres une part de rêve que réclamaient aussi passionnément leurs publics respectifs : justement parce que cette part de rêve tient une place considérable dans la mentalité de l'Antiquité tardive, éprise des pseudo-sciences sinon des sciences occultes [1].

* * *

Ronsard pouvait se croire fidèle à une certaine métaphysique antique quand il formula son beau vers : « La matière demeure et la forme se perd ». Notre enquête nous amène à proposer cette vérité complémentaire, dans l'ordre particulier de la vie des formes littéraires : « La matière évolue et les formes survivent » — sous des aspects nouveaux, que métamorphose lentement l'évolution même des contenus —. Ces formes de l'Antiquité tardive sont à la fois semblables et différentes, selon des formules que le temps modifie constamment. L'antinomie absolue que les siècles qui nous ont précédés ont cru percevoir entre paganisme et christianisme apparaît aujourd'hui en grande partie périmée, et plus idéologique que scientifique. Il n'y a pas, au IVe siècle, de genres littéraires « substantiellement païens »,

[1] Ce déchaînement pseudo-scientifique d'une imagination souvent poétique a été bien mis en valeur dans les travaux classiques d'A.-J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste* (Paris 1949-1954) ; puis, de façon plus ample et plus synthétique, dans d'excellents chapitres de Jean Bayet, *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*[2] (Paris 1969). Voir aussi P. Brown, *The World of Late Antiquity*, et bien des pages de E. R. Dodds, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety* (Cambridge 1965). Pour le goût des *mirabilia*, tel qu'il émerge d'abord avec force chez Apulée, voir les deux études de H. J. Mette (in *A & A* 16 (1970)) et S. Lancel (in *RHR* 160 (1961), 25 sq.) sur la *curiositas* chez Apulée, avec ses aspects naïfs et ses préoccupations métaphysiques, également irrécusables.

et il y a très peu de genres « substantiellement chrétiens » [1], pour la raison que, dans l'ordre de la création littéraire, il serait faux de croire que la fonction crée *ex nihilo* son organe, et le seul message son langage. Il n'y a guère eu, du moins dans l'ordre des formes, des tons et des techniques, de « concessions au goût du public », à partir d'une problématique de conflit progressivement réduite par un ajustement de la Parole judéo-chrétienne à sa traduction en des langages artistiques antiques. Car, même pour un croyant, cette Parole apparaît aujourd'hui très anciennement « enveloppée », comme le disait le P. Pouget, dans les langages successifs où elle s'est incarnée : c'est pourquoi la fin de l'*Ancien Testament* est écrite en grec, et de plus en plus tributaire, en tous ses langages, des formes et des modes d'expression littéraire du monde hellénistique [2].

Il y avait là de puissantes raisons de fait pour que l'interférence des formes littéraires classiques fût en quelque sorte congénitale aux diverses formes d'expression littéraire du christianisme. Cette préhistoire du dialogue entre « la civilisation de l'Antiquité et le christianisme », selon le titre du beau livre de Marcel Simon, gageait objectivement, par avance, les convergences de formes que nous venons d'observer entre auteurs

[1] Nous reprenons ainsi, pour les critiquer amicalement, certaines des formules que M. Fuhrmann nous avait soumises et développées, au cours de la correspondance personnelle qui a préparé l'organisation des présents *Entretiens*.

[2] Cette considération va dans le sens de la critique (parfois abusive) de la notion de « christianisme », dans le sens où elle sert depuis un demi-siècle de « concept opératoire » à l'Ecole de Bonn depuis F.-J. Dölger, et dans l'ensemble des publications sur *Antike und Christentum*. Car il est bien vrai que, depuis très longtemps (et bien avant sa naissance, si l'on considère l'évolution du judaïsme hellénistique à la lumière du *Livre de la Sagesse de Salomon*), le *Christentum* est *dans* l'*Antike* et ne peut donc lui être opposé dans un absolu quasi anhistorique. Il est non moins vrai que son message n'est pas réductible à une « hellénisation du kérygme » comme on l'a cru sur la foi de grands théologiens de la fin du siècle dernier. Il y a bien, pour emprunter une formule commode — et juste — à un titre de J. Daniélou, une dualité entre *Message évangélique et culture hellénistique*. Mais il faut, ici aussi, « tenir les deux bouts de la chaîne ». Ce qu'a fait, avec une lucidité et une délicatesse admirables, Marcel Simon dans sa synthèse sur *La civilisation de l'Antiquité et le christianisme* (Paris 1972).

chrétiens, demi-chrétiens et non-chrétiens, dans l'unité de cette Antiquité tardive dont ils sont tous également les tributaires et les représentants éminents. Une « convivance » de près de quatre siècles a renforcé encore ces convergences, par les liens d'une double conversion mutuelle : la « conversion de la culture antique », analysée par J.-Cl. Fredouille chez Tertullien, mais aussi la « conversion du christianisme » à la culture antique, observée avec humour et pertinence par Peter Brown [1]. Tout cela concourait à une osmose dont la constatation nous impose une nouvelle problématique des recherches à venir sur les formes et les tons dans les œuvres du siècle de Théodose.

Un demi-siècle après les travaux de F.-J. Dölger et de son école, la barrière entre « Antiquité » et « christianisme » apparaît de plus en plus fragile et, sur bien des points, récusable. La forme n'est pas un ingrédient extérieur surajouté à une matière préexistante, et l'écrivain ne travaille pas, en fait, à la manière du démiurge dans le *Timée* de Platon. *Emitte spiritum tuum et creabuntur* : l'écrivain antique travaille plutôt à la manière du Dieu Créateur judéo-chrétien, par une parole agissante qui ne saurait préexister absolument à sa mise en forme. Mais cette parole humaine part de l'unité d'un langage commun pour exprimer la diversité de ses messages particuliers. Ce langage est celui d'un fond culturel commun à tous les lettrés de l'Antiquité tardive occidentale. Dans les cas examinés ici, il est fait des formes différenciées du latin littéraire, dans ce climat esthétique particulier que l'on pourrait appeler le goût théodosien.

Un tel concept opératoire implique plusieurs règles de méthode. Il suppose une unité du goût, indépendante, du moins

[1] Dans son livre *The World of Late Antiquity*, 82 (titre du chapitre : « The Conversion of Christianity, 300-363 »). Les deux phénomènes sont envisagés à des niveaux bien différents : littéraire et personnel chez J.-Cl. Fredouille, historique et général chez P. Brown : il s'agit de *Bildung* dans le premier, de *Kultur* dans le second. Mais il reste que la religion chrétienne et les formes de la civilisation antique tardive (incluant certaines formes culturelles, parmi lesquelles les genres littéraires) se sont bien « tournées l'une vers l'autre », et en ce sens « converties » l'une à l'autre, entre 200 et 400.

au départ, des options idéologiques et religieuses des artistes de la parole vivante. Il implique ainsi la recherche d'une typologie *globale* des formes littéraires, induite de la comparaison minutieuse des formes jumelles, issues des mêmes racines antiques, et rapprochées par des phénomènes d'osmose horizontale qui sont encore loin d'avoir été explorés comme ils le méritent : ainsi entre l'hagiographie et l'arétalogie, l'hymnodie chrétienne et l'hymnodie païenne (philosophique ou purement littéraire), les panégyriques impériaux et les panégyriques des martyrs, les correspondances d'Ambroise et de Symmaque, etc. Seules de telles enquêtes permettront de saisir, à tous les niveaux de sa mise en forme, une parole de quelque façon commune à tous les écrivains d'une génération donnée, conditionnée dans les mêmes conjonctures historiques par une même société qui la produit et la « consomme », et donc par une même mentalité esthétique fondamentale.

Le phénomène particulier, dont nous avons exploré comparativement quelques aspects, montre à la fois, chez les écrivains les plus divers de l'âge théodosien, la permanence et la vitalité nouvelle d'une très ancienne tendance de la littérature hellénistique : celle d'une époque de la littérature grecque qui avait tout à la fois savamment étiqueté une terminologie précise et diversifiée des genres littéraires, et pris une sorte de malin plaisir à renier pratiquement la spécificité de ces genres, en s'efforçant, dans le cadre d'une œuvre donnée, de les faire interférer et communiquer entre eux. Considérée dans la perspective de cet héritage, l'Antiquité tardive apparaît comme l'*âge hellénistique par excellence* de la littérature latine [1] : celui où de telles tendances de la création littéraire sont portées à des mélanges extrêmes, d'une subtilité inégalée. Il y a, à ce phénomène paroxystique, des raisons objectives d'analogie, dans la chronologie

[1] Le seul authentiquement alexandrin, parce qu'il se trouve au terme d'un large demi-millénaire de littérature latine, comme l'alexandrinisme grec était apparu au terme d'un large demi-millénaire de littérature grecque.

relative du développement des formes littéraires en Grèce et à Rome : il y a presque le même demi-millénaire entre Virgile et Ausone, ou Horace et Ambroise, que jadis entre Homère et Callimaque, ou Archiloque et Méléagre. En dépit des « télescopages » chronologiques qui ont rendu les grands poètes romains du premier siècle av. J.-C. contemporains d'un alexandrinisme vivant — et qui ont fait d'Archias un contemporain de Lucrèce et d'Horace —, il reste que le véritable alexandrinisme latin est celui qui trouve des sortes de Lycophrons en Optatianus Porphyrius et même parfois en Ausone (nous pensons ici à telle digression érudite et abstruse de la *Moselle*), voir aussi, dans une certaine mesure, son Clitarque en Ammien.

Pas plus que la conversion au christianisme n'implique un changement total de la personnalité (mais seulement une *réorientation nouvelle* de ses structures et de ses valeurs), le christianisme n'interpose une contradiction irréductible entre les fins et les moyens de la création littéraire traditionnelle. Les chrétiens, oublieux des conseils de leur Maître, ont commencé par mettre leur vin nouveau dans de vieilles outres : dans la plupart des cas, elles ont mis fort longtemps à éclater, si tant est qu'elles y soient jamais parvenues. On se condamnerait donc à de graves illusions d'optique, si l'on continuait d'*isoler* l'étude de la littérature latine chrétienne au nom de son christianisme [1]. Car on risquerait de prendre pour une nouveauté chrétienne tel trait qui se révèle caractériser, beaucoup plus largement, l'ensemble des formes d'expression littéraire de l'Antiquité tardive comme

[1] Qu'on le fasse négativement, dans une perspective idéologique d'ordre anticlérical et antichrétien (Voltaire, Gibbon) ou simplement esthétique (mépris du XVIIIe siècle pour tout le post-classique — « le génie n'a qu'un siècle... » — ou le non-classique considéré comme barbare ou barbarisé); ou pour des raisons positives de mise en valeur, quasi apologétique, de l'originalité absolue du christianisme, en confondant un peu le message et ses langages: ainsi dans la perspective d'*Antike und Christentum*, ou dans celle du « latin des chrétiens »: deux problématiques créées par ces prêtres catholiques que furent F.-J. Dölger et Jos. Schrijnen.

telle. Ainsi Albert Blaise a-t-il pris pour des « christianismes » le symbolisme et le langage affectif que l'on retrouve, sous des espèces distinctes mais néanmoins radicalement analogues, dans tant de pages d'Ammien Marcellin...[1]. C'est pourquoi il est indispensable de travailler « horizontalement », et moins de compenser que de compléter l'attention aux filières historiques et individuelles, héritée du XIXe siècle, par une sorte de sociologie de la littérature, et des conditions réelles et collectives de la création artistique à l'intérieur d'une génération donnée. Notre intelligence plus exacte d'une œuvre située en telle génération est au prix de ce *comparatisme synchronique*.

En fait, les chrétiens du IVe siècle ne se sont pas exactement proposé d'« adapter » des genres antiques à une nouvelle utilisation chrétienne[2]. Mais l'on doit constater, au niveau des procédés et des formes qui est aussi celui des « lois des genres », que la relativité croissante de la notion de genre ne tient pas, dans ces générations, à une sorte de couple de forces mutantes qui serait d'une part certain épuisement de la créativité du « paganisme », et d'autre part une sorte d'obscurantisme croissant du christianisme. Il faut plutôt commencer par constater

[1] Dans la partie stylistique de son petit *Manuel du latin chrétien* (Strasbourg 1955): symbolisme et langage figuré, d'autre part langage affectif, lui apparaissent comme les traits spécifiques du style chrétien. D'une autre manière, en raison de l'écart des tempéraments aussi bien que des langages et de leurs sources collectives et personnelles, de tels traits apparaissent logiquement dans bien d'autres œuvres du IVe siècle. Mais qu'il y ait une inflexion chrétienne de ces tons particuliers, inflexion due peut-être à certaine spécificité d'une affection humaine éclairée et formée par la charité, et sûrement à la pratique approfondie des langages scripturaires (même en traduction), cela est difficilement niable.

[2] Au sens où il se serait agi de remplacer ou de surclasser les genres littéraires antiques: sur la nécessaire critique de ces conceptions, cf. l'étude de R. Herzog, *supra* pp. 373 sqq. En revanche, ils en ont révolutionné l'esprit et même l'utilisation concrète, comme le montrent ici la « spiritualisation » de certains genres poétiques précis chez Paulin de Nole (étudiée par R. Herzog) et la véritable métamorphose homilétique que subit l'oraison funèbre à partir de son *Sitz im Leben* au cœur d'une liturgie funéraire, et donc entre les « prises de parole » sacrées des lectures scripturaires et de l'hymnodie (étude d'Y.-M. Duval, *supra* pp. 235 sqq.).

que l'on est en présence d'un phénomène général. A ce titre, il doit être expliqué dans le cadre de la « mentalité antique tardive », telle qu'elle a été modelée en Occident par toute une évolution politique et militaire, économique et spirituelle, de la société romaine depuis le IIIe siècle. Dans une telle perspective, la recherche accrue, souvent abusive, du mélange des formes et des tons, traduit chez tous nos écrivains un malaise intérieur que ne suffirait guère à expliquer quelque névropathie individuelle et tempéramentale d'Ausone, d'Ambroise ou d'Ammien. Ce malaise est celui de tous les post-classicismes acculés « à chercher du nouveau, n'en fût-il plus au monde », à secouer la tyrannie des genres dans le sens où les grands écrivains alexandrins avaient eux-mêmes cherché à se libérer : par des emprunts diversifiés, par la fragmentation et la miniaturisation, par une certaine fronde envers les grands genres et les gros livres [1].

En second lieu, dans ce siècle de la polychromie où triomphent les symphonies chromatiques des mosaïques et de l'*opus sectile*, comment s'étonner, dans la création littéraire, d'être mis en présence d'une résurgence si vivace des valeurs hellénistiques de la *poikilia* ? Celle-ci est vivement stimulée par l'aggravation du *fastidium legentis (siue audientis)* dans l'aristocratie traditionnellement lettrée, mais dont telles pages célèbres d'Ammien accusent si violemment la « déculturation » accélérée [2]. D'où

[1] Dans les trois cas examinés ici, Ammien fait-il exception pour ce point précis ? Il faudrait se représenter mieux la fragmentation de l'œuvre en *recitationes* distinctes, et aussi, dans l'œuvre même, les ruptures introduites par des digressions relativement nombreuses et étendues.

[2] Les digressions romaines y insistent à plusieurs reprises (voir XIV 6, 15 et 18: défiance envers les lettrés et préférence maniaque pour la musique aux dépens de la lecture; XXVIII 4, 14 et 27: lectures restreintes à Marius Maximus et Juvénal, inculture et hostilité à la culture). Même s'il faut faire la part de la convention et d'une généralisation indue des cas particuliers, dans cette double galerie de portraits, et même s'il est vrai que la phrase célèbre sur les « bibliothèques fermées comme des tombeaux » pourrait se référer au dépit d'Ammien devant les aristocrates qui n'ont pas voulu lui ouvrir leurs archives familiales (on est amené à entrer dans leurs vues après avoir lu Ammien !), il reste que toute cette fumée ne saurait s'expliquer sans feu.

la nécessité, consentie, de faire du nouveau avec de l'ancien, comme les constructeurs et sculpteurs de l'arc de Constantin, et de réduire souvent la créativité formelle aux étroites limites d'une sorte d'*adresse combinatoire* d'ordre supérieur.

Au plus profond, cette instabilité des formes de tout discours trahit ou exprime consciemment la crise spirituelle d'une civilisation à laquelle le désastre d'Andrinople a achevé de révéler le sentiment de sa mortalité fragile : en un « âge d'anxiété », c'est cette « douleur de vivre » que Ranuccio Bianchi Bandinelli croyait percevoir comme une sorte de romantisme profond dans l'esthétique plastique du Bas-Empire; cet *otherworldliness* dont Peter Brown fait une composante fondamentale de la conscience religieuse tardive; bref, ce que, d'une formule de Miguel de Unamuno, on pourrait appeler, chez les hommes de ce temps, ce qu'il nommait en philosophe « le sentiment tragique de la vie ». L'homme de l'Antiquité tardive (*a fortiori* l'écrivain qui vit cette expérience intérieure aussi consciemment que possible, et qui cherche toujours à s'en délivrer de quelque manière dans sa création) est un homme *compliqué*, dans une société qui n'est pas simple ni sereine, mais bien remplie de *contradictions* et d'angoisses, qui vont s'aggravant. C'est aussi pourquoi, dans l'esthétique de ce temps, les siècles de la « noble simplicité et de la grandeur silencieuse » sont bien passés. Le naturalisme s'efface des arts plastiques au profit d'un art violent et symbolique, voire, dans une bonne mesure, *abstrait* du présent éphémère. Dès lors, l'anxiété de ressaisir et de sauver, malgré tout, la totalité d'une culture menacée avec la civilisation même qui la supporte — et cela jusque dans ces franges de l'étrange et de l'occulte —, une telle anxiété engendre cette sorte de malheur de la conscience esthétique, qui cherche à se rassurer par la tension d'une constante surenchère. Dans cet effort pour survivre et se dépasser, par tous les moyens accumulés à travers un long millénaire, la création littéraire se dirige tout droit vers la préciosité de Sidoine Apollinaire, vers le galimatias d'Ennode de Pavie, vers l'hermétisme et (déjà) le « trobar clus »

des *Hisperica famina*. Auprès de ces quintessences de mélanges trop raffinés ou (et ?) déjà barbares, les vieilles valeurs de la *satura* romaine paraissent d'une simplicité encore enfantine. Mais nos auteurs sont déjà plus qu'à mi-chemin de cette très longue évolution.

A partir d'une constatation de ce « facteur commun » *générique*, il deviendra possible de mieux percevoir, par différence, que le mélange des formes et des tons ne se présente pas avec la même formule de dosage dans chacune des œuvres que nous avons échantillonnées. Le facteur particulier et *spécifique* aux écrivains chrétiens tient évidemment à la richesse nouvelle d'une panoplie de modèles dans lesquels interviennent à la fois la *bibliotheca sacra* des Ecritures et les deux siècles de littérature latine chrétienne qui les ont immédiatement précédés. Mais la majeure partie des écrivains chrétiens de l'âge théodosien sont encore des convertis au sens propre ou au sens figuré [1], et tous se sont formés dans les écoles traditionnelles. Cela est aussi une puissante raison de fait pour considérer toujours méthodiquement, dans l'*analyse* de leurs moyens et de leurs techniques d'expression, que le christianisme intervient en vérité comme un facteur *second*, à tout le moins au sens chronologique du mot. Pour autant, il serait imprudent de ne vouloir considérer chez eux le christianisme, au niveau précis des problèmes de formes et de styles, que comme « l'expérience de la nouveauté » *(Neuheitserlebnis)* dont parlait Karl Prümm (après le Christ de l'*Apocalypse*).

Au début du IVe siècle, Lactance soulignait encore combien ceux qui avaient voulu se dépouiller trop tôt de leur « vieil homme » esthétique, tel Cyprien, avaient fait fausse route, face à un public profane pour lequel un langage trop strictement

[1] Il est encore des convertis au sens propre: instruits et baptisés à l'âge adulte; mais la dominante de la fin du IVe siècle est la conversion du christianisme « sociologique » à la vie parfaite, en particulier dans les cadres de l'expérience ascétique et monastique.

scripturaire ne pouvait que demeurer lettre morte. C'est donc le souci même de communication kérygmatique et d'efficacité pastorale qui fut, et reste pour nous, le plus sûr garant de l'intérêt de notre hypothèse de travail. Se faire Juif avec les Juifs et Grec avec les Grecs, c'était aussi, au IVe siècle, accepter les normes implicites dictées à l'orateur-écrivain par une mentalité esthétique commune et par les règles d'un goût composite, parmi lesquelles le mélange subtil des genres et des tons demeurait une requête fondamentale, entre bien d'autres qu'un large programme de monographies *comparatives* devrait nous permettre de découvrir progressivement.

DISCUSSION

M. Herzog: Die Methode, die Herr Fontaine gewählt hat, besteht in dem Erweis einer gemeinsamen ästhetischen Mentalität, dem Erweis einer theodosianischen Literaturepoche über « konfessionelle » Schranken hinweg. Diese Methode erreicht, besonders eindrucksvoll, in dem engen Aneinanderrücken des Ammianus Marcellinus und des Ambrosius, dass die Forschung das Bewusstsein einer eigenen und unverwechselbaren literarischen Epoche Spätantike gewinnt. Ist dies Bewusstsein einmal erreicht, so ergibt sich doch dann erst, wie die gesamten Diskussionen gezeigt haben, das Kernproblem dieser literarischen Epoche: wenn diese in so überwiegender Weise von christlich-programmatischen, jedenfalls nicht dezidiert-paganen Schriftstellern repräsentiert wird, hat es möglicherweise einen spezifischen Beitrag christlicher (biblischer, exegetischer, liturgischer) Kommunikationssituationen gegeben, der der spätantiken Synthese nicht nur Formen hinzufügte, sondern die eigentlich neuartigen, strukturell überlegenen, und für das Mittelalter folgenreichen, also die für die Spätantike eigentlich « leitenden » und repräsentativen Formen? Für die Beantwortung dieser Frage dürfte sich nicht so sehr die Methode der Synopse, der komparativen Synthese, wie die Anwendung der Kriterien der Funktion und des Publikums empfehlen, die bei jedem einzelnen Werk untersucht werden sollten. Vielleicht werden solche Untersuchungen eine Reichhaltigkeit dieser literarischen Epoche belegen können, wie sie uns J. Fontaine *sub umbra futuri* hat erkennen lassen.

M. Fuhrmann: Vieles von dem, was Herr Fontaine darlegt, leuchtet mir unmittelbar ein; insbesondere der Vergleich zwischen Ambrosius und Ammian hat mich sehr beeindruckt.

Ich frage mich allerdings, ob man — auf der Suche nach dem Gemeinsamen der theodosianischen Epoche — gut daran tut, den

Begriff « Gattung » in den grossen Mischungsprozess einzubeziehen. Mir scheint, dass man die Phänomene, die Herr Fontaine vorführt, auf den Stil und die Motive, auf die allgemeine Einstellung und die beherrschenden Tendenzen der Zeit beziehen sollte, nicht aber auf die Gattungen. Denn wenn wir erklären, auch die Gattungen liessen sich in der Spätantike nicht mehr klar voneinander abgrenzen, dann fehlt uns eine Kategorie für etwas, das auch damals deutliche Konturen gezeigt hat: für die verschiedenen Verwendungsweisen von Literatur. Ein Preisgedicht auf einen Fluss und ein liturgischer Hymnus mögen noch so viele Gemeinsamkeiten erkennen lassen: sie hatten gleichwohl einen je verschiedenen « Sitz im Leben », sie waren mit je verschiedenen Institutionen, Konventionen und Publikumserwartungen verknüpft. Es mag bei einem spätantiken Literaturwerk, wenn man es für sich betrachtet, schwierig sein, eine bestimmte Gattung namhaft zu machen — die jeweilige Verwendung, für die es bestimmt war, gestattet im allgemeinen eine eindeutige Entscheidung. Kurz und gut: gerade bei spätantiken Literaturwerken ist es nicht angezeigt, nach werkimmanenten Kriterien bestimmen zu wollen, was eine Gattung sei; man benötigt dort einen funktionellen, auf die Institutionen und das Publikum bezogenen Gattungsbegriff.

M. Fontaine: Il ne s'agit pas seulement, M. Herzog, d'une spéculation *sub umbra futuri*, mais des résultats d'un effort réalisé pour établir un bilan, provisoire et rationnel, d'impressions et d'observations précises accumulées au cours d'un travail philologique de commentaire et d'édition, effectué en séminaire, sur la plupart des textes que j'ai pris en considération dans mon exposé.

J'en viens au point essentiel. Je me refuse à m'en tenir à l'intuition d'un syncrétisme littéraire assez vague. La spécificité d'une œuvre chrétienne signifie à la fois l'irréductible originalité d'une création, mais aussi la *spécification* à partir d'un point de départ plus *général*, et pour ainsi dire l'apparition d'une *espèce* à partir d'un *genre*. Dans cette optique, il n'y va donc pas seulement de l'empreinte originale donnée à telle œuvre par un auteur chrétien qui destine

cette œuvre à un public particulier: il faut aussi considérer la façon dont cette création se rattache à son époque, et même à l'ensemble de la production littéraire et de la culture latine dans telle génération particulière du IVe siècle. Bref, il faut d'abord tenir compte de tous les conditionnements collectifs de cette œuvre par la société de son temps, et non seulement par ses destinataires précis.

Mon hypothèse, fondée sur des observations nombreuses et diverses, est la suivante: dans la génération de Théodose, il existe un certain nombre de paramètres *généraux* dans la position des problèmes de la beauté littéraire — que l'on cherche à cerner cette réalité par les concepts de « mentalité esthétique », de « goût » ou de *Zeitgeist*. Ceci posé, cette première phase d'enquête ne supprime pas la phase ultérieure de recherche: celle qui tente de saisir l'irréductible spécificité d'une œuvre chrétienne et de sa forme, en tant que déterminée par le christianisme. Mais la détermination des éléments globaux permettra peut-être de ne pas prendre pour spécifique du christianisme ce qui risque d'être, dans plus d'un cas, un élément commun à toutes les formes littéraires de l'époque (cf. mes constatations sur les formes de la *Vita Martini*, *supra* p. 428 sq.). Mon objectif est d'atteindre finalement la spécificité chrétienne avec plus de discernement, et non pas de la réduire à des facteurs « antiques tardifs ».

Ces précisions laissent clairement entendre que je n'ai nullement la prétention de récuser le fait que la notion de genre apparaît dans la création organique, et donc unitaire, de l'œuvre adressée par un auteur précis à un public déterminé, dans une conjoncture où ces données *spécifiques* interviennent bien, pour l'œuvre chrétienne, dans un contexte chrétien. Mon enquête d'aujourd'hui se situe d'ailleurs en deçà du genre, au niveau d'un phénomène où, plutôt que de genres, il s'agit encore de *tons*, d'éclairages esthétiques, de valeurs traduites dans des techniques diverses. Ces formes littéraires mettent en cause des phénomènes de style, au sens large *et* précis du mot; ils retentissent sur la physionomie particulière et les mutations du genre, ils ne s'y substituent pas. Bref, cette enquête est *complémentaire* de celles qui ont été précédemment présentées ici; elle ne les contredit pas.

M. Schmidt: Eine einseitige Lektüre Ihres Exposés könnte den Eindruck vermitteln, als sei im späten 4. Jh. die Konfession des Verfassers für ein gegebenes Werk nur von akzidenteller Bedeutung. Zwar ist Ihre Warnung vor einer weitgehenden gegenseitigen Abschottung christlicher und heidnischer Literatur gerade in dieser Epoche sehr zu beherzigen, und für die Homogenität der stilistisch-rhetorischen Basis haben Sie überzeugende Argumente gebracht. Achtet man jedoch stärker auf Gattungen, Inhalte und Funktionen, so gewinnt eine religiös bedingte Divergenz wieder stärker Kontur. Dies sei auch meinerseits an Hand einer autobiographischen Linie verdeutlicht.

Bei meiner Arbeit über den Historiker Iulius Obsequens hat sich mir eine bestimmte Tendenz der *heidnischen* Geschichtsdeutung ergeben; zu den mehr oder weniger dezidierten und engagierten Paganen sind auch Praetextatus und Symmachus, Rutilius Namatianus und Macrobius zu rechnen. Mit Claudians Panegyrik ist mir sodann eine Hofdichtung begegnet, wo die persönliche Religiosität für das Werk ohne Bedeutung ist; dieser *klassizistisch* orientierten Literatur wären etwas noch Ausonius und Ammian zuzurechnen. Prudentius verkörpert — und von meinen Dialog-Autoren Sulpicius Severus und der Augustin des Cassiciacum-Phase — jenen Typ des, wenn man so will, *liberalen* Christen, der eine weitgehende Verschmelzung von heidnischer Form und christlichem Inhalt nicht als grundsätzliches Problem oder unüberwindliche Schwierigkeit begreift, der wirklich — in Ihrer Formulierung — neuen Wein in alte Schläuche giesst. Schliesslich bin ich auf den Kontroversdialog gestossen, der sich der Norm ästhetischer Askese verpflichtet glaubt. Für Autoren wie Ambrosius, Paulin oder den späteren Augustin — in der Theorie auch für Hieronymus — resultiert der Magnetismus des *christlich-asketischen* Ideals in einer weitgehenden inhaltlich-formalen Christianisierung ihrer literarischen Tätigkeit.

Erst wenn wir die — bei allen Übergängen und Diskrepanzen zwischen Ideal und Realisierung — zwischen diesen *vier Gruppen* durchgehaltene Spannung recht fassen, werden wir unserer Epoche

in ihrem *Übergangscharakter* hin zu der mit Sidonius einsetzenden Phase gerecht werden, in der sich Heiden wie Christen als Klassiker in dem friedlichen Nebeneinander einer Bibliothek wiederfinden, in der ein vergilianisierendes Epos ein Gebet an Christus einschliessen kann (Coripp) oder bestimmte Altersstufen oder Stadien der kirchlichen Hierarchie der legitimen Beschäftigung mit klassischer Literatur offen stehen (Ennodius).

M. Fontaine: Pour ce que vous avez dit au début de votre intervention, je vous renvoie à ma réponse aux objections de MM. Herzog et Fuhrmann. Votre quadripartition idéologique des auteurs de l'âge théodosien est très séduisante, et je partage tout à fait l'idée que le christianisme des auteurs, entendu comme une expérience religieuse personnelle, a pu modifier toute leur *Weltanschauung* — y compris esthétique —, et en bouleverser l'échelle des valeurs. C'est l'hypothèse dont j'étais parti pour étudier, au IIIe siècle, la genèse des styles latins chrétiens (cf. *supra* p. 427 n. 2), aussi bien qu'ensuite l'essor et les mutations de leur conscience esthétique (cf. p. 428 n. 1). Les résultats ont été décevants: la conversion du style et de la conscience esthétique s'est en effet révélée très lente et notablement incomplète, voire difficilement perceptible, et cela jusque dans le quatrième groupe de M. Schmidt. En effet, même chez ces « extrémistes », disons plutôt chez ces chrétiens plus radicaux dans leurs exigences, non seulement les modèles bibliques et chrétiens ne font toujours sentir que modérément leur influence; mais il arrive parfois à ces écrivains d'en jouer de manière assez mondaine, en pastichant, non sans malice ni sans des intentions assez purement ludiques, tel texte ou telle expression empruntés à la Bible. Ainsi, dans la correspondance de Jérôme, ou *a fortiori* de Paulin. Il faut évidemment faire une exception de taille: celle des *Confessions* augustiniennes, dans lesquelles on voit les *Psaumes* imprégner tous les niveaux du langage, depuis les citations et allusions de tout ordre à la lettre de tel verset ou fragment de verset, jusqu'à la structure du genre même de l'autobiographie. Mais cette réussite demeure exceptionnelle et malheureusement assez isolée. La richesse et la puissance

de renouvellement de la « greffe » biblique ne me semble pas avoir été assez clairement perçue, ni suffisamment prise au sérieux, même par les écrivains les plus chrétiens de l'âge théodosien.

M. Duval: Les déclarations des auteurs concernant leurs principes esthétiques sont assurément plus nombreuses que leur mise en application et concernent plus souvent la prose que la poésie. Chez les poètes on peut cependant citer les déclarations de Paulin à Ausone qui l'invitait, dans les temps qui ont suivi sa conversion, à poursuivre son œuvre de poète léger. Paulin refuse en invoquant la nécessité d'une conversion totale (*Carm.* 10). On peut dire qu'il a recherché une conversion de son style en prose dans plusieurs de ses *Lettres* qui essaient d'imiter le style biblique. Assurément, celui qui a su le mieux convertir son style chaque fois qu'il n'était pas nécessaire de faire autrement est saint Augustin; pourtant, il n'a pas écrit en vers, sauf justement le *Psaume abécédaire* destiné au peuple.

M. Fontaine: En matière de styles « convertis » à un dépouillement ascétique de l'expression, je penserais plutôt au classicisme sévère de la prose de Cassien et de saint Léon, et d'abord de Cyprien (voir *op. cit. supra* p. 427 n. 2, aux pages 149 sqq.). Mais outre ce *genus humile*, qui répond au style de vie des ascètes, il faudrait faire sa place à une *grandiloquentia christiana*, qui n'est pas en contradiction avec un idéal de simplicité. Il y a pluralité de styles chrétiens, ou, mieux, de styles adoptés par des auteurs chrétiens. En ce domaine situé au-dessous du niveau des genres, on constate que les auteurs de la fin du IVe siècle manifestent une grande diversité d'options. Mais rares sont ceux qui se sont vraiment approchés d'un idéal de mimétisme biblique — celui-ci étant d'ailleurs à concevoir très largement par rapport à la diversité non seulement des genres, mais aussi des styles, des textes si divers inclus dans la *bibliotheca sacra*.

M. Duval: Il convient de préciser que le *médaillon*, chez Ausone, n'est pas identique au *tableau*, chez Virgile, et de rappeler aussi qu'à l'opposé de ce goût de la miniature, le IVe siècle éprouve un goût

non moins marqué pour le colossal (basilique de Maxence et « superpoème » de Prudence, colosses impériaux...). Ce dernier goût n'a rien de spécifiquement chrétien et fait bien partie du *Zeitgeist*.

M. Fuhrmann: Herr Fontaine konstatiert bei seiner Analyse des Anfangs der *Mosella* eine Reihe in sich geschlossener Partien, die er mit Bezeichnungen wie *itinerarium*, Epigramm, Hymnus, Deskription usw. versieht. Ich frage mich noch, ob hier etwas Besonderes, etwas für das enkomiastische Lehrgedicht des Ausonius Charakteristisches vorliegt. Denn eine erhebliche « division du ton » scheint mir auch bei den *Georgica* Vergils gegeben zu sein — Hymnisches, Epigrammatisches, Katalogartiges, Deskriptives usw. findet sich auch dort, in wohlüberlegtem, wohlabgewogenem Wechsel.

M. Fontaine: Cela concorde avec ma proposition de caractériser la poésie de la fin du IVe siècle comme une phase extrême de la poésie hellénistique. Mais on retrouve ici la fameuse question: à partir de quand la différence de degré devient-elle une différence de nature? Car il y a changement d'échelle et donc d'« ordre » en un sens pascalien. La variation ne nuit pas chez Virgile à l'ampleur et à l'unité homogène du dessein — et du dessin — d'ensemble, dans tel chant des *Géorgiques*. Dans la *Moselle* au contraire, on est devant une esthétique de fragmentation et de miniaturisation, qui est très en deçà de l'ampleur du souffle virgilien, devant l'*angustum pectus* des épigrammatistes de tradition hellénistique. Loin de constater une intégration des épigrammes dans l'unité organique d'un ensemble poétique plus vaste, on est devant une collection de médaillons, dans chacun desquels le genre correspondant est mal intégré à un ensemble trop lâche. Par la suite, chaque ton garde, en son médaillon respectif, des attaches plus directement sensibles avec le ou les genres correspondants. La perspective de la collection de pastiches n'est nullement exclue d'un poème qui est aussi un exercice de style (et de styles).

M. Schmidt: Könnte man nicht den Epochenbegriff Hellenismus, der von Ihnen mehrfach als verdeutlichende Analogie für das 4. Jh.

verwendet wird, durch einen historisch weniger belasteten, präziser beschreibenden Terminus, wie z.B. Manierismus ersetzen? Die Tatsache, dass beide Perioden gegenüber einer als klassisch empfundenen Epoche Spätphasen darstellen, dürfte kaum verbindend genug sein, und die Analogie beschwört zusätzliche Schwierigkeiten herauf: Die Literatur unserer Epoche geht bis ins Gelehrte, ja Artifizielle hinein, bleibt aber auch für den Teil des Publikums verständlich, das den Anspielungen — etwa in den *Hymnen* des Prudentius — nicht folgen konnte noch wollte; die Predigten des Ambrosius waren offenbar für Augustin so reizvoll wie für seine Mutter verständlich. Es fehlt die absichtliche Verrätselung, die Dunkelheit als Extrem der Exklusivität. Der Vergleich Lykophron-Optatianus verweist eher auf Divergenz als auf Übereinstimmung, insofern die Figurengedichte des Panegyrikers auch unter Absehung von dem Buchstabenspiel lesbar bleiben, während Lykophron Wort für Wort verrätselt.

M. Fontaine: J'accepte d'autant plus volontiers le terme de *maniérisme* que je l'ai utilisé à propos du mélange des genres dans la poésie de Prudence (cf. l'étude citée *supra* p. 431 n. 2). Il présente l'avantage d'être moins nettement connoté historiquement que ceux de *baroque* ou de *rococo* — dont l'usage comparatif et métaphorique me paraît néanmoins fort utile pour éclairer certains caractères de l'esthétique de nos auteurs. L'obscurité de certains poètes du IVe siècle doit être comprise à partir d'une constante surenchère dans la *retractatio*. D'où un degré de raffinement et de contournement qui rend ces auteurs sinon inintelligibles, du moins très difficiles dans la richesse trop dense de leur discours en prose ou en vers. La comparaison entre Lycophron et Optatianus me paraît au moins légitimée par les *carmina figurata*, et les acrobaties verbales auxquelles ils contraignent le poète.

M. Duval: Les spécimens que vous avez choisis pour votre étude de la prose d'Ambroise ont peut-être un peu trop facilité le rapprochement avec Ammien. Les textes auxquels vous vous référez

appartiennent au *De virginibus*, traité qui date du début de l'épiscopat de l'auteur; ils représentent le traitement dramatique de quelques *exempla*. D'autres choix, dans le *De virginibus* comme chez l'Ambroise de la maturité, montreraient autre chose.

M. Fontaine: Il aurait été certainement instructif de prendre des textes datant de la maturité d'Ambroise. Si j'ai choisi des traités plus proches du début de son épiscopat, c'est précisément parce que les éléments d'esthétique antique tardive y étaient plus saillants, et donc, si je puis dire, le terrain d'expérience *a priori* plus « rentable ».

Encore quelques mots sur la pluralité des styles chrétiens, et l'ouverture des écrivains chrétiens à une diversité d'options esthétiques: l'attitude des auteurs chrétiens face à la pluralité des options stylistiques possibles se définit plutôt négativement, par le rejet du *genus medium* ou *floridum*: celui qui inclut le *fucus*, voire le *mendacium*, et qui sert avec duplicité le vraisemblable et non pas le vrai. Par suite, si l'on se réfère à la théorie hellénistique des trois styles, encore présente dans le *De doctrina christiana* d'Augustin et les *Etymologies* d'Isidore de Séville, on constate que les chrétiens demeurent devant la polarité du *genus humile* et du *genus grande* — celui qu'il faut justement employer *cum de Deo loquimur*. Cette polarité finira par refléter moins les exigences des publics respectivement lettré et illettré que deux appréhensions du Dieu révélé dans la personne du Christ. Au *sermo humilis* de la kénôse du Fils de l'homme (si bien étudié par l'essai d'E. Auerbach sur *sermo humilis*) s'oppose le *sermo grandis*, qui apparaît comme la projection esthétique de la manifestation du Christ glorieux. D'où une querelle esthétique qui traversera tout le moyen âge, pour et contre le « luxe pour Dieu ».

Cette dispute à la fois théologique et esthétique se projette déjà dans le ch. 24, 4 sq. de la *Vita Martini*: l'apparition à Martin d'un faux « Christ empereur », qui n'est pour lui qu'un déguisement satanique; Martin, lui, se réclame, en présence d'une telle tentation, du Christ humilié et souffrant de la Passion. Cette singulière vision illustre ainsi la rupture entre certains milieux ascétiques et l'Empire chrétien. Elle a, certes, une signification politique. Mais elle n'a pas

moins de portée esthétique. Elle oppose en effet ceux qui veulent réconcilier le monde et la foi à ceux qui continuent de ne croire qu'à l'authenticité chrétienne d'une attitude de rupture. Elle oppose au Christ en majesté représenté dans les absides des basiliques le Christ pauvre des ascètes reclus dans leurs cellules: Prudence à Jérôme; les « libéraux » aux moines intransigeants. Ce conflit en dit long sur la pluralité d'attitudes esthétiques que l'on est en droit de supposer parmi les chrétiens des générations théodosiennes; et donc, par une sorte de choc en retour, sur l'importance que conservent alors les facteurs « antiques tardifs » jusqu'au cœur de la grande majorité des œuvres qui se veulent chrétiennes.