



HAL
open science

L'épopée d'Hercule dans l'antiquité tardive: Ausone, Claudien, Nonnos et Dracontius

Alessandro Risi

► **To cite this version:**

Alessandro Risi. L'épopée d'Hercule dans l'antiquité tardive: Ausone, Claudien, Nonnos et Dracontius. Littératures. Université Côte d'Azur, 2023. Français. NNT : 2023COAZ2050 . tel-04477045

HAL Id: tel-04477045

<https://theses.hal.science/tel-04477045>

Submitted on 26 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

L'épopée d'Hercule dans l'antiquité tardive :

Ausone, Claudien, Nonnos et Dracontius

Alessandro Risi

Cultures et environnements. Préhistoire, Antiquité, Moyen-Age
CEPAM - UMR 7264

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en Langues et
littératures anciennes
d'Université Côte d'Azur**

Dirigée par : M. Giampiero Scafoglio

Soutenue le : 13 Décembre 2023

Devant le jury, composé de :

M. Charles Guittard, professeur de langue et
littérature latines à l'Université de Paris Nanterre
M. Fabio Gasti, professeur de langue et littérature
latines à l'Université de Pavie (Italie)
M. Giampiero SCAFOGLIO, Professeur de
langue et littératures latines à l'Université
Côte d'Azur
Mme Diana Passino, professeur de linguistique à
l'Université Côte d'Azur

L'épopée d'Hercule dans l'antiquité tardive : Ausone, Claudien, Nonnos et Dracontius

Composition du jury :

M. Charles Guittard, professeur de langue et littérature latines à l'Université de Paris Nanterre - pré-rapporteur.

M. Fabio Gasti, professeur de langue et littérature latines à l'Université de Pavie (Italie) - pré-rapporteur.

M. Giampiero SCAFOGLIO, Professeur de langue et littératures latines à l'Université Côte d'Azur.

Mme Diana Passino, professeur de linguistique à l'Université Côte d'Azur - présidente du jury

L'épopée d'Hercule dans l'antiquité tardive : Ausone, Claudien, Nonnos et Dracontius

Resumé

La thèse aborde un modèle d'épopée centré sur la dimension de la louange. Ce type d'épopée ne coïncide qu'en partie avec l'épopée classique et est centré sur la figure d'Héraclès. L'éloignement du modèle homérique explique notamment la condamnation contre cette épopée prononcée par Aristote dans la Poétique en base à sa dimension biographique et trop subjective. La thèse soutient que cette épopée de louange n'est pas un aspect secondaire de la tradition, mais qu'elle est aussi à la base de l'épopée homérique qui présuppose des modèles perdus, fondés précisément juste sur la louange de personnages du passé en parallèle avec la tradition de l'ancien orient. À cet égard, le parallèle avec l'épopée latine est important. Dans cette tradition la louange constitue la base de toute la tradition épique dans son développement ultérieur et juste dans l'antiquité tardive. Après avoir développé cette thèse en relation avec les poèmes épiques du classicisme jusqu'à l'hellénisme, la thèse aborde la question de l'épopée de l'Antiquité tardive alors que s'instaure un nouveau modèle d'épopée.

Dans cette période on assiste à une forme de renaissance de la poésie qui se base sur le contexte de l'Égypte et qui propose une nouvelle forme littéraire éloignée du classique et fondé sur l'élément de la louange inspiré au modèle idéale fondé par la rhétorique de la deuxième sophistique. Cette nouvelle épopée se nourrit d'éléments littéraires complexes comme celui du genre hymnique, mais aussi d'aspects liés à la rhétorique et au genre épideictique, notamment des aspects qui sont désormais corrélés dans cette nouvelle épopée. Cette synthèse basée sur la dimension de l'éloge n'est pas seulement un appauvrissement de la richesse par rapport à la grandeur et à la complexité de l'épopée classique, et donc une forme de décadence, comme on l'a aussi cru, mais c'est aussi l'effort d'en découvrir les racines en faisant une déconstruction consciente.

Cette nouvelle tendance offre aussi un renouvellement de contenus. Comme on peut voir dans les œuvres d'Ausone, de Claudien, de Nonnos, de Dracontius elle s'inspire surtout à la tradition orphique et pythagorique en relation à la tradition littéraire homérique.

Dans cette dimension on ouvre une nouvelle importance à Hercule interprété comme figure du Temps, par l'orphisme. Cette interprétation maîtrise la tradition des Gaules sur Ogmios, mais aussi Melqart, L'Hercule de Tyr, mais reprend aussi un rôle politique par rapport à l'exaltation des empereurs chrétiens qui à partir de Theodose le grand, aimaient se refaire à la figure du héros comme *exemplum virtutis*.

Mot-clés : épopée, Hercule, tradition orphique, littérature

The epic of Hercules in late antiquity: Ausonius, Claudian, Nonnos and Dracontius

Abstract

The thesis approaches an epic model centered on the dimension of praise. This type of epic only partly coincides with the classical epic and is centered on the figure of Heracles. The distance from the Homeric model explains in particular the condemnation against this epic pronounced by Aristotele in the Poetics based on its biographical and too subjective dimension.

The thesis maintains that this epic of praise is not a secondary aspect of the tradition, but that it is also the basis of the Homeric epic which presupposes lost models, based precisely on the praise of characters from the past in parallel with the tradition of the ancient East. In this regard, the parallel with the Latin epic is important. In this tradition praise constitutes the basis of the entire epic tradition in its further development. After having developed this thesis in relation to the epic poems from classicism to Hellenism, the thesis addresses the question of the epic of late Antiquity while a new model of epic is established, far from the classic and based on the model of praise. This new epic is nourished by complex literary elements such as that of the hymnic genre, but also aspects linked to rhetoric and the epideictic genre, in particular aspects which are now correlated in this new epic. This synthesis based on the dimension of praise is not only an impoverishment of richness compared to the grandeur and complexity of the classical epic, and therefore a form of decadence, as was also believed, but it is also the effort to discover its roots by carrying out a conscious deconstruction.

Keywords : epic, Hercules, Orphic tradition, literature

Table des matières

Introduction.....	3
Première partie : Introduction générale sur Hercule ou Héraclès ou Melqart dans l'épopée	5
Deuxième partie : Ausone	45
Troisième partie : Claudien	111
Quatrième partie : Nonnos de Panopolis	210
Cinquième partie : Dracontius Hercule dans l'<i>Hylas</i> de Dracontius	276
Conclusions.....	298
Bibliographie.....	308

Avant-propos

Cette thèse de doctorat est le résultat d'un grand effort poursuivi dans une période difficile et extraordinaire pour la France et l'Italie, mais aussi pour la Lombardie, ma région d'origine, liée à la grave pandémie. Maintenant que je termine ce défi, je remercie les nombreuses aides qui ont rendu cela possible.

Je remercie donc tout d'abord les membres du comité de suivi, les professeurs, Giampiero Scafoglio, directeur de la thèse, Eugenio Amato et Fabrice Wendling, qui ont cru en mon projet et l'ont soutenu pendant son développement.

Je remercie également les membres du jury, les professeurs Charles Guittard, Fabio Gasti, Giampiero Scafoglio, Diana Passino, qui m'ont permis de surmonter avec leur suggestions, critiques et échanges positifs le dernier et le plus difficile obstacle, avec leur attention bienveillante.

Introduction

La figure d'Héraclès dans ses aspects littéraires n'a pas fait l'objet d'un traitement adéquat en ce qui concerne la période de l'Antiquité tardive, comme on peut le voir par exemple dans l'étude de G. K. Galynsky sur « The Herakles Theme », où la question n'est jamais abordée. Cela entraîne également des conséquences dans les études générales sur Héraclès où les aspects littéraires remontant à cette période sont ignorés, même si de précieuses références sont également faites aux représentations savantes liées à cette période chez des auteurs tels que Macrobie et les apologistes chrétiens.

Cet aspect influence également les discussions sur Hercule et le christianisme où cette lacune est également observable. Dans ces études, cependant, le lien entre Héraclès et une conception charismatique de la figure du souverain émerge. Le héros revêt une grande importance dans les orateurs de l'époque comme image et modèle de cette vertu que le pouvoir politique est appelé à incarner.

Cette étude vise donc à combler au moins en partie cette lacune des études littéraires sur Hercule, surtout en ce qui concerne les éléments formels liés à la définition du sens de la présence du héros dans la poésie de cette période. Je fais donc référence, par la méthode – même si cela concerne le côté littéraire – à Jean Bayet qui, dans ses deux volumes *Herclé Étude critique des principaux monuments relatifs à l'Hercule étrusque* (Paris 1926) et *Les origines de l'Hercule Romain* (Paris 1926) a cherché à définir l'Hercule typique de chaque période et de chaque civilisation.

Les savants ne se sont pas beaucoup intéressés à cette question, mais Hercule prend néanmoins un relief absolument significatif dans la poésie de l'Antiquité tardive. Par exemple, Ausone consacre l'un de ses poèmes au sujet, *De aerumnis Herculis*. Ce poème, une défense de la figure du plus grand héros grec face aux critiques des apologistes chrétiens comme Lactance (*Inst. Div.* 1.9), se présente comme une relecture originale en termes symboliques des travaux d'Hercule. La refonte du mythe d'Hercule présentée dans ce poème a été capable d'influencer remarquablement la tradition littéraire ultérieure. Le thème herculéen est reproposé par Claudien dans la deuxième préface de *De Raptu Proserpinae* (*R. Pr.* II Pr., 1-52). Dans ce texte Orphée, après un long sommeil de mort, est réveillé par l'arrivée d'Hercule, venu en Thrace pour accomplir son huitième travail, la capture des juments de Diomède.

De même, Nonnos de Panopolis consacre l'une de deux préfaces aux *Dionysiaques* juste à Héraclès, en particulier la deuxième, qui se trouve dans le 25ème chant de son poème, où se développe le parallèle entre les gestes de Dionysos et les travaux du fils d'Alcmène (*Dyon.* 25.174-252).

À la différence de Claudien, chez Nonnos, c'est le dieu du vin lui-même, et non Orphée, qui s'inspire d'Héraclès et de ses travaux, comme il le raconte dans le chant 40 des *Dionysiaques* qui a fait l'objet de différentes études dédiées à sa symbolologie solaire et à son syncrétisme religieux : dans ce chant, il décrit la visite de Dionysos au temple de Melqart à Tyr, où le dieu chante un hymne consacré au fils d'Alcmène (*Dion.* 369-410) qui, en répondant à sa glorification, se manifeste (*Dion.* 40.410-421).

L'importance de la tradition liée à Claudien est tout aussi évidente dans la poésie d'inspiration chrétienne, ainsi que l'atteste la *Laus Herculis*, qui reprend le thème du travail accompli par le héros, en stricte adéquation avec l'œuvre de Claudien, le même Claudien auquel d'ailleurs la tradition a attribué cette œuvre, en l'insérant dans le *carmina minora* du poète.

Un poète inspiré par cette tradition entrelacée au christianisme s'appelle Dracontius. Les amours malheureuses d'Hercule pour Hylas ont donc inspiré à celui-ci l'un des *Romulea* dont la narration trouve un parallèle dans la poésie de Nonnos. Ce dernier, s'inspirant du même mythe, insère dans les chants 11 et 12 de son poème le récit des amours de Dionysos pour Ampélos.

La présence du mythe d'Hercule dans les poèmes de l'Antiquité tardive en relation aux caractéristiques spécifiques de la poésie de cette période montre l'émergence d'une nouvelle conception de l'épopée liée à des conceptions cosmologiques où les symboles de l'eau et du feu jouent un rôle majeur.

L'eau et le fleuve sont traditionnellement en connexion avec Hercule, vénéré par les Romains en tant que dieu des fleuves, ainsi que le montre Virgile dans le huitième chant de *l'Énéide*, où le héros est étroitement lié au Tibre sur les rives duquel il avait séjourné au retour de l'un de ses travaux, la capture des bœufs de Géryon.

Dans ce chant, le fleuve Tibre apparaît en effet à Énée couronné de peuplier (*Aen.* 8.31-32, *Huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno / populeas inter senior se attollere frondes*) à la façon même du fils d'Alcmène, tel qu'il est décrit par Évandre à Énée dans la narration du banquet qui suit la lutte entre le héros et Cacus pour le troupeau de Géryon (*Aen.* 8.276-277, *Herculea bicolor cum populus umbra / velavitque comas foliisque innexa pependit*).

Le thème du fleuve et de l'eau est en quelque sorte inscrit au programme de la poésie de cette période, comme le démontre en particulier la *Moselle* d'Ausone, le « poème manifeste » qui ouvre cette période littéraire.

Claudien aussi fait référence à cette opposition dans l'*Aponus*, l'un des *carmina minora* qui décrit la fontaine sacrée d'eau chaude où Hercule avait rencontré Géryon.

La présence de cette symbologie de l'eau et aussi du feu, l'élément opposé, n'est pas anecdotique, mais liée, au contraire, à une nouvelle conception de l'épopée ayant trouvé en Claudien son premier interprète cohérent qui se disait précisément inspiré par Hercule, ainsi qu'il l'affirme dans la deuxième préface de *De Raptu Proserpinae*.

Cependant, la dimension cosmique d'Héraclès dans l'Antiquité tardive trouve son apogée dans le grand hymne à Héraclès dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis. Ce poème, véritable synthèse du syncrétisme solaire typique de cette période, comparable au traitement d'Hercule comme l'incarnation du soleil dans les *Saturnales* de Macrobie (1.20.6-12), présente Héraclès comme ἄναξ πυρός (*Dion.* 40.369).

La dimension cosmique concerne également l'*Hylas* de Dracontius. Le poète présente dans le prologue du poème l'opposition entre l'élément igné représenté par Cupidon et l'élément aqueux représenté par les Nymphes de la source, qui s'opposent au sentiment amoureux et sont donc punies par le dieu.

Cette recherche tentera d'élaborer un parcours à travers les textes en relation avec Hercule pour montrer que sa figure de l'Antiquité tardive est porteuse d'éléments novateurs qui influenceront la poésie médiévale ultérieure.

Hercule représente l'émergence et l'affirmation d'une nouvelle conception de la poésie visant à mettre en évidence des aspects symboliques de la réalité, également liés à des éléments religieux. La symbologie de l'eau et celle du feu lié au soleil comme synthèse d'éléments cosmiques sont présentes, par exemple, dans le christianisme, religion triomphante à cette époque. Cela réapparaît ensuite également dans le néopaganisme contemporain, comme celui représenté par Nonnos de Panopolis, qui élabore une paraphrase d'un texte chrétien comme le quatrième évangile, ainsi qu'un poème inspiré de la mythologie comme les *Dionysiaques*, où l'eau représentée par les Indiens s'oppose au feu incarné par Dionysos lui-même.

Cette nouvelle conception de la poésie est liée à la praxis poétique. Ces poètes sont aussi des rhéteurs, maîtres d'une conception désormais professionnelle et consolidée des techniques littéraires : cela se voit dans la virtuosité et la complexité de leur œuvre poétique. À cet égard, je vais essayer de mettre en évidence l'évolution de l'épyllion antique.

Ce genre littéraire, issu des innovations stylistiques de l'art alexandrin, influence aussi profondément l'art de l'Antiquité tardive, comme je tenterai de le mettre en évidence.

La poésie de l'ère chrétienne pouvait alors s'inspirer de sources philosophiques de nature stoïcienne et cynique. Par rapport à ces traditions, Hercule pourrait assumer un rôle fondamental dans la nouvelle religion. À l'inverse, cependant, le héros grec perd en profondeur dans le paganisme tardif, inspiré avant tout de la tradition néoplatonicienne, où Héraclès est éclipsé par son divin frère Dionysos, la divinité la plus importante des derniers païens.

La thèse tentera de développer cet ensemble complexe de nœuds thématiques à travers un commentaire des œuvres poétiques. Cependant, le commentaire sera précédé d'un essai introductif, qui portera sur un parcours thématique lié à Hercule dans l'œuvre de chaque auteur. Cette étude aura pour but de mettre en lumière les nombreux aspects littéraires et culturels liés au héros thébain.

Le commentaire peut donc développer l'analyse du texte en relation avec la définition de la structure des poèmes progressivement proposée par rapport à la centralité d'Hercule.

Le commentaire peut donc non seulement corroborer et approfondir les analyses développées dans la partie précédente, mais aussi enrichir cet aspect de dispositifs interprétatifs complexes visant à mettre en lumière la stratégie textuelle mise en œuvre par l'auteur et centrée sur la caractérisation d'Hercule.

Introduction générale sur Hercule ou Héraclès ou Melqart dans l'épopée

Les historiens de l'antiquité tardive comme Zosime ou Orose ont transmis comme à la bataille du Frigidus ou de la rivière froide du 394 p. C. les troupes de Eugene marchaient sous les panneaux d'Hercule invincible, à la place de labarum de Constantin, épisode historique qui souligne l'importance du fils d'Alcmène dans la conscience religieuse des païennes de l'âge tardive qui utilisaient la figure du plus grande de leur héros en contraposition avec celle de Jésus de Nazareth.

La recherche présente aborde l'épopée de l'antiquité tardive, en particulier dans trois auteurs épiques, comme Ausone, Claudien, Dracontius, et Nonnos de Panopolis tâchant de montrer l'important rôle que Hercule/Herakles/Melqart joue dans cette littérature.

En indiquant cette trinité des figures divines on ne veut pas simplement satisfaire le goût érudit, mais cela est finalisé à souligner comme on se trouve en face à très diverses personnes divines liés à différents contextes locaux et qui ne sont pas comparable si non forçant les traditions dont elles sont en dernier analyse expression, conception analytique qui a été bien exprimée par Mario Attilio Levi dans son livre *Ercole a Roma* ⁽¹⁾.

Ces trois figures néanmoins sont capables à générer une tradition fortement unitaire dans laquelle la contribution de chaque personne reste discernable, mais qui a une propre autonomie et qui mérite un étude spécifique, comme cela que je veux conduire et qui qui est adressé en particulier au soustraite mythologique lié à l'Hercule romaine qui est différemment entrelacé avec l'Héraclès grecque et le Melqart phénicien en jouant cependant un rôle décisif et fondamental dans le cadre d'une tradition commune.

Mon intérêt pour la complexe mythologie liée à Hercule s'est développé surtout à partir de ma précédente recherche dédiée au théâtre de Sénèque, dont j'avais étudié la structure littéraire liée au genre tragique en arrivant à la conclusion que le corpus tragique de Sénèque est le seul exemple qui nous a été parvenu d'un particulier type de tragédie, celle philosophique ⁽²⁾.

Dans ce cadre la figure d'Hercule à cause de ses liens avec la tradition philosophique en générale a une centralité absolue dans la tragédie de Sénèque et donc ma recherche s'étaient concentré surtout sur l'*Hercule sur Oeta*, la plus vaste œuvre de la littérature ancienne dédiée au mythe du héros thébaine, dont je revendiquais la paternité sénéquienne remise en cause par les modernes, mais aussi le rôle de modelé archétypede toute la production tragique de Sénèque ⁽³⁾.

Pour aborder le sujet du rôle d'Hercule dans l'épopée de l'antiquité tardive il faut valoriser l'apport de récents études comme le livre *Herakles* de Emma Stafford qui a composé cette œuvre dans un cadre plus ample, cela du *Erakles project* de l'Université de Leeds ⁽⁴⁾ et qui pose attention aussi à l'épopée latine en soulignant le lien entre l'Enée en Virgile et le mythe d'Hercule ⁽⁵⁾.

L'ample étude, et le projet qui y est corrélé, ont le mérite particulier d'affronter le problème d'Hercule dans un perspective compréhensive de tous les aspects de cette figure extrêmement complexe en analysant aussi sa reprise dans le folklore et la tradition populaire moderne ⁽⁶⁾.

Par rapport aux résultats de cette recherche mon étude se propose en particulier d'approfondir le moment de l'antiquité tardive qui signe le commencement du passage par la culture de l'antiquité à celle du moyen âge et de l'âge moderne ⁽⁷⁾. Dans l'antiquité tardive juste Hercule atteint une nouvelle universalité, et devient objet d'intérêt pas seulement pour les païens, qui regardent à ce mythe comme à un répertoire de thèmes qui peuvent opposer au christianisme, la nouvelle religion qui va triompher, mais aussi pour les chrétiens qui s'intéressent particulièrement à Hercule parce qu'ils y voient des éléments communs à cela de Jésus de Nazareth, comme

¹ M. A. Levi, *Ercole a Roma*, Roma 1997, surtout p. 43-44, 93, 120, mais surtout C. Bonnet, *Melqart, cultes et mythes del'Héraclès syrien et méditerranéen*, Leuven 1988, p. 284-312., 399-416.

² A. Risi, *Seneca tra Aristotele e Virgilio*, Chieti 2008.

³ Ma recherche aussi en insistant beaucoup sur les liens entre la caractérisation de l'Hercule sénéquien et l'Enée en Virgile posait aussi la question qui est au centre de la présente recherche, c'est-à-dire le rôle du fils d'Alcmène dans la tradition de l'épopée de l'antiquité en générale et de celle tardive en particulier

⁴ E. Stafford, *Herakles*, Londres 2012, p. 166-7.

⁵ E. Stafford, *Herakles*, cit. , p. 153.

⁶ E. Stafford, *Herakles*, cit. , p. 225-44.

⁷ La questions de la figure d'Hercule dans l'antiquité tardive et dans l'époque suivante est résumé par E. Stafford dans le chapitre intitulé *Post- classical variations, Herakles*, cit. , p. 201-44.

souligné par Justin Martyr ou Origène ou Lactance, qui critiquent le mythe du fils d'Alcmène pour affirmer la primauté de la religion chrétienne en opposition au paganisme en décadence ⁽⁸⁾.

Cette introduction en particulier se propose l'objectif d'encadrer la recherche en dénotant certaines questions fondamentales : en premier place j'entends analyser les aspects religieux qui la figure d'Hercule présente dans cette phase de transition quand avec le fils d'Alcmène devient un symbole fondamental et une sorte d'archétype religieux, en assumant le caractère de dieu solaire orientale au centre d'un vaste système de syncrétisme religieux qui correspond seulement en partie à l'héritage de l'ancienne religion païenne, comme chez Macrobe, mais aussi dans les sources littéraires.

Une deuxième question très complexe c'est affronter le rôle de la figure dans l'épopée ancienne lié au classicisme et donc suivre le parcours qui remonte à Homère et à l'*Illiade* en premier lieu et après travers l'épopée hellénistique de Apollonios de Rhodes va descendre à l'*Eneide* et au poème épique plus important de la poésie latine, tradition liée au classicisme qui n'a néanmoins donné à Hercule un 'importance centrale.

La dernière question fondamentale c'est le rôle du héros thébain dans la tradition de l'épopée de l'antiquité tardive qui ne coïncide plus simplement avec la tradition précédente du classicisme dans laquelle l'épopée homérique joue en tout cas un rôle incontestable ⁽⁹⁾. Dans cet âge conclusif de l'antiquité on se développe en particulier l'héritage de la poésie hellénistique par rapport à la nouvelle forme de l'épopée typique de la période et représentée par l'*Hécalé* de Callimaque ou le carme 64 de Catulle. Cependant on insère dans cette dernière tradition la dimension des *Satires Ménippées* et du prosimètre, en produisant dans cette façon une profonde transformation stylistique de la tradition épique qui s'ouvre à l'influence et au goût du carnavalesque et du grotesque, comme il a été décrit par Bakhtine ⁽¹⁰⁾. Cette transformation explique le succès de l'épopée dans le moyen âge et le monde moderne jusqu'au Dante qui utilise le thème de fatigues et de labeurs d'Hercule, le héros descendu aux enfers, pour décrire l'Enfer dans la *Comédie* ⁽¹¹⁾.

L'affirmation de cette nouvelle tendance poétique correspond aussi à un changement aussi du rôle et de la figure du poète épique dans l'antiquité tardive lorsqu'il cesse d'être le porte-parole de l'Etat, mais devient un professionnel payé qui fait part des groupes des professionnels comme lui et qui répond à des acheteurs privés ⁽¹²⁾. Cette thèse peut à mon avis recevoir une majeure consistance historique juste par rapport au culte d'Hercule dans le contexte de Rome ou le culte de dieu avait un caractère corporatif et était aussi lié à la poésie ⁽¹³⁾.

L'interprétation solaire du mythe d'Hercule

Dans le cadre en profondes transformation sociale et culturelle de l'âge tardive la figure d'Hercule vient être réélaborée en fonction d'aspects qui étaient restés sous-entendus dans la tradition précédente comme son aspect de dieu solaire, lié au parallèle entre le fils d'Alcmène et son frère Apollon et à ce motif on parlait de la lutte entre Apollon et Héraclès pour le tripode delphique, lutte qui voit la prévalence d'Apollon ⁽¹⁴⁾.

Le mythe solaire se révèle aussi dans la production tragique comme chez l'*Alceste* d'Euripide où Apollon apparaît au commencement de la tragédie en opposition à Thanatos, la mort qui vient à enlever l'épouse d'Admète, le roi de Phères, à service du quelle le dieu s'est mis, avant d'être supplanté dans le développement du drame juste par son frère Héraclès qui est le seul capable de reporter Alceste à son époux en descendant aux enfers ⁽¹⁵⁾.

8 E.Stafford, *Herakles*, cit. , p. 202-3.

9 Les caractéristiques de cette nouvelle épopée sont analysées par exemple en A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania 1982, où manque une analyse de la figure d'Hercule.

10 M. Bakhtine, *Dostoïevski*, Torino 2012, p.133-179, *Eстетica e Romanzo*, Torino 1975, p. 231-293.

11 E.Stafford (*Herakles*, cit.) en donnant une place à l'interprétation du christianisme (p. 202-6), parle aussi de l'exemple de Dante qui utilise les montes vaincu par Hercule dans la description de sa descente aux enfers (p. 204-5).

12 Cette nouvelle relevance de la figure du poète qui a été soulignée surtout par A. Cameron, *Claudiane Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford 1970.

13 Ces aspects du culte d'Hercule à Rome et en Italie sont soulignés en E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 196-7.

14 E.Stafford, *Herakles*, cit. , p. 166-7.

15 Le drame présente une structure narrative où les aspects de la tragédie sont mélangés avec thèmes plus populaires comme la caractérisation comique d'Hercule motif par lequel on a dit qu'il s'agissait d'un drame satyrique. Sur Hérakles dans l'*Alceste* on peut voir E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 87-88.

En tout cas cela que à mon jugement représente le centre du drame, c'est-à-dire, le contraste, mais aussi la complémentarité entre Apollon et Héraclès on peut noter comme le nouvel dieu solaire Apollon, une divinité étrangère originaire de l'Orient et de l'Asie Mineure en particulier liée aux Hittites n'a pas réussi à supplanter totalement en Grèce un ancien dieu solaire, en s'emparant de toutes ses prérogatives ⁽¹⁶⁾.

En particulier Apollon n'a pas la capacité de voyager dans le monde des morts et des ténèbres de l'Outre-tombe, le voyage que le soleil devait accomplir pendant la nuit, aspect que la tradition populaire avait réservé à Héraclès, comme est souligné par Aristophane dans les *Grenouilles* ⁽¹⁷⁾.

Tout cela ouvre la voie au renversement des rôles quand Apollon à son tour va être substitué par un nouveau dieu Mithra qui a des aspects semblables à Hercule et qui va substituer le dieu de Delphi à la guide de l'astre de jour dans des reliefs mithriaques ⁽¹⁸⁾.

La représentation d'Hercule comme dieu solaire et oriental était secondaire en Grèce et liée en particulier au contexte de l'île de Thasos proche à la Trace, contexte qui est lié au huitième de ses travaux, la capture des cavales ou juments de Diomède, travail qui se déroule juste en Trace et qui n'est pas casuellement rappelé dans le prologue de l'*Alceste* par Apollon même qui raconte comme Héraclès vient arriver de là-bas pour rejoindre Phères (*Alkest.* 65-67).

A cause de cet aspect de dieu solaire l'Héraclès grecque lié à l'île de Thasos avait été rassemblé au dieu phénicien de Tyr Melqart comme souligné déjà par Hérodote qui selon son raconte historique s'était rendu en visite à l'ancienne capitale de la Phénicie pour vérifier cette tradition (*hist.* 2.44) ⁽¹⁹⁾. Cette tradition était néanmoins liée aussi au contexte de Rome et de l'Italie, et pour le motif abordé par exemple par Macrobe (*Saturnalia* 1.20.7 *Ceterum deus Hercules religiose quidem et apud Tyron colitur*), parce que l'Hercule romain avait aussi l'aspect de dieu solaire et cela a porté à souligner les relations du culte de fils d'Alcmène en Italie avec la religion de Melqart ⁽²⁰⁾.

L'identification d'Hercule avec une divinité solaire dont la mémoire n'a jamais disparu totalement, mais se conserve dans les endroits marginales du monde grecque ; elle est à la base des importants résultats des études de la religion comparée qui se sont intéressés aux relations entre la figure d'Hercule et sa dimension indo-européenne et aussi avec le monde du proche Orient et ont en particulier développé une interprétation solaire du mythe d'Hercule qui remonte juste à l'antiquité tardive et en particulier au texte de Macrobe (*Saturnalia* 1.20.6-18) ⁽²¹⁾.

16 Sur les origines étrangères d'Apollon v. W. Burkert, *La religione greca*, p. 290-2.

17 Sur les *Grenouilles* d'Aristophanes v. E. Stafford, cit., p. 107-9.

18 Sur cet aspect du mithraïsme v. R. Turcan, *Mithra et le Mithraïsme*, Paris 2017, p. 53-57.

19 E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 187-93.

20 Sur la théorie des origines phéniciennes du culte d'Hercule en Italie v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 194-5.

21 *Sed nec Hercules a substantia solis alienus est: quippe Hercules ea est solis potestas quae humano generi virtutem ad similitudinem praestat deorum. Nec aestimes Alcmena apud Thebas Boeotias natum solum vel primum Herculem nuncupatum: immo post multos atque postremus ille hac appellatione dignatus est honoratusque hoc nomine, quia nimia fortitudine meruit nomen dei virtutem regentis. 7 Ceterum deus Hercules religiose quidem et apud Tyron colitur: verum sacratissima et augustissima Aegyptii cum religione venerantur, ultraque memoriam, quae apud illos retro longissima est, ut carentem initio colunt. 8 Ipse creditur et Gigantas interemisse, cum caelo propugnaret quasi virtus deorum. Gigantas autem quid aliud fuisse credendum est quam hominum quandam inpiam gentem deos negantem et ideo aestimatam deos pellere de caelesti sede voluisse? 9 Horum pedes in draconum volumina desinebant: quod significat nihil eos rectum nihil superum cogitasse totius vitae eorum gressu atque processu in inferna mergente. Ab hac gente solpoenas debitas vi pestiferi calor exegit. 10 Et revera Herculem solem esse vel ex nomine claret. Ἡρακλῆς enim quid aliud est nisi Ἥρας, id est aeris, κλέος? Quae porro alia aeris gloria est nisi solis inluminatio, cuius recessu profunditate occulitur tenebrarum? 11 Praeterea sacrorum administrationes apud Aegyptios multiplici actu multiplicem dei adserunt potestatem, significantes Herculem hunc esse τὸν ἐν πᾶσι καὶ διὰ πάντων ἥλιον. 12 Ex re quoque alibi terrarum gesta argumentum non vile colligitur. Nam Theron rex Hispaniae citerioris cum ad expugnandum Herculis templum ageretur furore instructus exercitu navium, Gaditani ex adverso venerunt proVecti navibus longis, commissoque praelio adhuc aequo Marte consistente pugna subito in fugam versae sunt regiae naves, simulque inprovisio igne correptae conflagraverunt. Paucissimi qui superfuerant hostium capti indicaverunt apparuisse sibi leones proris Gaditanae classis superstantes ac subito suas naves inmissis radiis, quales in Solis capite pinguntur, exustas. 13 Eidem Aegypto adiacens civitas, quae conditorem Alexandrum Macedonem gloriatur, Sarapin atque Isin cultu paene attonitae venerationis observat. Omnem tamen illam venerationem soli se sub illius nomine testatur inpendere, vel dum calathum capiti eius infingunt, vel dum simulachro signum tricipitis animantis adiungunt quod exprimit medio eodemque maximo capite leonis effigiem: 14 dextra parte caput canis exoritur, mansueta specie blandientis: pars vero laeva cervicis rapacis lupi capite finitur, easque formas animalium draco conectit volumine suo, capite redeunte ad dei dexteram qua conspescitur monstrum. 15 Ergo leonis capite monstratur praesens tempus, quia conditio eius inter praeteritum futurumque actu*

Ce texte est cité en partie aussi par Emma Stafford, qui souligne la reprise de cette conception dans la tradition de l'humanisme et dans la suivante religion comparée (22).

Cette tradition d'études relie la figure d'Hercule aux traditions du monde indo-européen et oriental et donc F. Max Muller comparait le fils d'Alcmène au dieu solaire Indra chez les Veda qui meurt comme le fils d'Alcmène sur le bucher et J. G. Frazer en particulier comparait en particulier Hercule à un *daimon* du temps, le double mortel du dieu du soleil, et donc il interprétait le cycle des douze travaux en faisant référence au calendrier solaire (23).

La dimension orientale du culte d'Hercule a aussi été relevée par les études de religion comparée qui soulignent comme l'aspect du héros qui lutte envers les montres a des parallèles déterminés avec la mythologie et l'épopée du prochain Orient avec les figures de Ninurta, le dieu solaire de Nippur, et, comparable à dieu Saturne, de Marduk, le dieu solaire protecteur de Babylone, et de Gilgamesh le héros le plus important de la mythologie sumérienne, mais aussi une figure de la Bible comme Samson qui a des aspects solaires (24). C'est intéressant observer comme à Rome le rôle de musagètes qui est dans la tradition grecque était tenu par Apollon, peut être revêtu aussi propre par Hercule qui dans la tradition italique avait importance bien majeure du dieu Apollon comme est souligné par exemple en Claudien (*De raptu Pros.*, 2. praef. 49-52 *Sed tu Titynthius alter, / Florentine, mihi; tu mea plectra moves/ atraque Musarum longo torpentia somno / excutis et placidos ducis in orbe choros*). Le thème solaire par rapport au mythe du fils d'Alcmène reste cependant indiqué dans une façon allusive dans le monde de la Grèce classique et vient être affirmé au contraire dans la façon plus claire seulement dans l'antiquité tardive par Macrobe (*Saturnalia* 1.20.6-18). L'interprétation solaire d'Hercule dans cette période pouvait être finalisée à contraster le culte de Christ, le nouveau dieu d'origine orientale, qui était souvent comparé au soleil et qui était en train de supplanter l'ancienne religion païenne, mais cette réinterprétation d'Hercule est aussi liée à la dimension du syncrétisme qui était propre de la religion romaine qui était pauvre des mythes et était ouverte à leur interprétation allégorique, comme démontre clairement propre l'exemple de Macrobe (25).

En général le texte de Macrobe démontre ainsi comme la religion à la conclusion du paganisme avait absorbée la dimension rationnelle de la tradition philosophique de marque posidonienne et platonicienne et donc ces païens au-delà de référence à la dimension du culte interprètent les mythes dans les catégories d'une théologie naturelle qui dépasse désormais la dimension religieuse (26), et cela peut bien expliquer le succès de Macrobe aussi chez les chrétiens et pendant tout le moyen-âge (27).

À la base de ce syncrétisme religieux solaire de Macrobe dans l'antiquité tardive il y a surtout la religion mithriaque auquel la pensée de Macrobe, même si on n'y fait pas référence explicite à Mithra, a été justement ramené par certains, non seulement à cause des consonances culturelles, mais aussi parce que le teneur du discours dans la figuration littéraire de l'écrivain c'est une figure historique liée au mithraïsme comme Vettius Agorius Prætextatus (28).

praesenti valida fervensque est: sed et praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transactarum rapitur et aufertur: item canis blandientis effigies futuri temporis designat eventum, de quo nobis spes, licet incerta, blanditur: tempora autem cui nisi proprio famularentur auctori? cuius vertex insignitus calatho et altitudinem sideris monstrat et potentiam capacitatis ostendit, quia in eum omnia terrena redeunt, dum inmisso calore rapiuntur. 16 Accipe nunc quod de sole vel Sarapi pronuntietur oraculo. Nam Sarapis, quem Aegyptii deum maximum prodiderunt, oratus a Nicocreonte Cypriorum rege, quis deorum haberetur, his versibus sollicitam religionem regis instruxit: 17 Εἰμὶ θεὸς τοιόσδε μαθεῖν, οἷόν κ' ἐγὼ εἶπω· οὐράνιος κόσμος κεφαλῇ, γαστήρ δὲ θάλασσα, / γαῖα δὲ μοι πόδες εἰσὶ, τὰ δ' οὐαὶ ἐν αἰθέρι κεῖται, / ὄμμα τε τηλαυγὲς λαμπρὸν φάος ἡελίοιο. 18 Ex his apparet Sarapis et solis unam et individuum esse naturam. Isis iuncta religione celebratur, quae est vel terra vel natura rerum subiacens soli. Hinc est quod continuatis uberibus corpus deae omne densetur, quia vel terrae vel rerum naturae altu nutritur universitas.

22 E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 11. 23

E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 11-12.

24 Sur les liens entre la figure d'Hercule et la mythologie du prochain Orient v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 13-14.

25 Sur la religion romaine on peut regarder J. Scheid, *La religion des romains*, Paris, 2010.

26 Sur la tradition philosophique en Macrobe on peut regarder J. Flamant, *Macrobe et le néo-platonisme latin à la fin du IV siècle*, Leiden 1977, sur lequel il y a un'importante recension de M. R. Turcan apparue dans la Revue de l'histoire des religions, 1979, p. 196-201 qui souligne les limites du texte par rapport aux aspects religieux. Sur la dernière saison du paganisme v. aussi A. Cameron, *The Last Pagans of Rome*, Oxford, 2011.

27 P. Duhem, *Le Système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, Paris 1915; P.M. Schedler, *Die Philosophie des M. und ihr Einfluss auf die Wissenschaft des christlichen Mittelalters*, Münster 1916.

28 M. R. Turcan a insisté sur ce lien en *Mithra et le Mithriacisme*, Paris 2017, p. 121.

Le mithraïsme avait développé une vision comparée des principales divinités de l'antiquité par rapport à un symbolisme solaire comme se montre le premier témoignage littéraire de la religion mithriaque qui se trouve en Stace qui dédie au thème la conclusion du premier livre de la *Thébaïde* ⁽²⁹⁾.

Dans cette conclusion Mithra dans sa lutte pour le Bien contre le Mal, représenté par le taureau, est accostée à Hercule *tauroctonos*, qui était comme son ancêtre Persée le héros de Tirynthe et d'Argos, la ville où se déroule l'horrible histoire de la fille de Cotrope, racontée par Adraste, le roi de la ville. Celui en particulier dans l'invention de Stace pendant un banquet raconte ce mythe inventé par le poète évidemment avec l'objectif de lier Apollon/Mithra à cet endroit du Péloponnèse et à Hercule ⁽³⁰⁾.

Le thème de la tauroctonie est présent aussi dans la poésie de l'antiquité tardive comme dans la *laus Herculis* attribuée à Claudien et qui raconte le sixième travail ⁽³¹⁾.

Le syncrétisme solaire mithriaque a des parallèles significatifs dans la tradition poétique de l'antiquité tardive qui développe l'exemple de Stace, et se représente en Claudien qui dans le *De Raptu Proserpinae* (2. praef. 1-16) montre ainsi l'arrivée d'Hercule en Thrace, pour y accomplir la huitième de ses travaux, comme chez l'*Alceste* d'Euripide. Ce contexte est lié à la figuration de Hercule comme dieu solaire, parce qu'au même temps à l'arrivée d'Hercule il y a le réveil d'Orphée, situation qui est symbolique et qui peut être interprétée en faisant référence au réveil en printemps après l'hiver de la nature, représentée par un ancien dieu de la végétation comme le fils d'Æagre, à cause de la nouvelle puissance du soleil représentée par fils d'Alcmène ⁽³²⁾.

Le même syncrétisme solaire on se retrouve ainsi dans le grand hymne de Nonnos au Soleil identifié avec Melqart chez le 40° des *Dionysiaques* où se raconte l'épiphanie de dieu dans son temple à Tyr, et il est montré déguisé comme une divinité solaire de la végétation et célébrée comme source de la vie universelle, dans le rôle de la médiation entre les dieux de l'Olympe et Dionysos qui va les rejoindre à la fin du poème ⁽³³⁾.

Le thème de l'eau et du feu en relation à Hercule

Le thème du fleuve et de l'eau est souvent affronté par les poètes de l'antiquité tardive comme déjà on peut voir en Ausone, le poète qui ouvre cette dernière phase de la littérature ancienne qui a dédié au développement de ce thème son poème le plus important, la *Moselle* ⁽³⁴⁾. Par rapport à cette œuvre il faut mettre en correspondance aussi la célébration dans l'*Ordo urbium nobilium* d'une source près de Burdigala, la ville originaire du poète, la fons Divona, qui il célébrait pour son pouvoir de soigner et richesse d'eau que le poète exprime avec une hyperbole en disant qu'elle serait capable de satisfaire les besoins d'eau de l'armée du grand roi des Perses ⁽³⁵⁾.

29 Theb. 1.716-20 *adsis o memor hospitii, Iunoniaque arva / dexter ames, seu te rposeum Titana vocari / gentis Achaemeniae ritu, seu praestat Osirim / frugiferum, seu Persei sub rupibus antri / indignata sequi torquentm cornua Mithram.*

30 Le parallèle entre Mithra/Apollon et Hercule qui personnifient la victoire contre du Bien contre Mal est souligné par R. Turcan (*Mithra Platonicus*, Leiden 1975, p.1) qui la reprend à son tour par D. Vessey, *Stadius and the Thebaid*, Cambridge, 1973, p. 135, p. 313.

31 Sur la *Laus Herculis* on peut regarder l'édition commentée S. Guex, Ps. -Claudien *Laus Herculis*, , *Introduction, texte, traduction et commentaire*, Berna 2000.

32 Le texte de Claudien a été interprété cependant surtout en relation aux références historiques par rapport à la figure de Florentinus Hercule et à l'œuvre du poète même, comme chez A. Cameron, *Claudian. Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, Oxford 1970, p. 453-5.

33 Sur les aspects de syncrétisme religieux solaire dans l'épisode par exemple W. Fauth, *Der Hymnos auf Herakles Astrochiton-Helios in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*. Dans: *Helios megistos. Zur synkretistischen Theologie der Spätantike. Religions in the Graeco-Roman world*, Leiden. 1995, p. 165-183.

34 Sur la Moselle v. l'édition de P. Dräger, *Decimus Magnus Ausonius. Sämtliche Werke*, 2, Trier 2011, mais surtout J. Gruber, *Mosella. Kritische Ausgabe, Übersetzung, Kommentar*, Berlin / Boston 2013.

35 *Hunc cuperes, rex Mede, tuis contingere castris, / flumina consumpto cum defecere meatu, / huius fontis aquas peregrinas ferre per urbes, / unum per cunctas solitus potare Choaspen. / Salve, fons ignote ortu, sacer, alme, perennis, / vitree, glauce, profunde, sonore, inlimis, opace. / Salve, urbis genius, medico potabilis haustu, / Divona Celtarum lingua, fons addite divis. / Non Aponus potu, vitrea non luce Nemausus/ purior, aequoreo non plenior amne Timavus.*

La *Moselle* de Ausone est aussi reprise et imité par Claudien dans un de ses poèmes mineurs, l'*Aponus*, dédié à l'homonyme source d'eau chaude qui se trouvait proche de Padoue, à laquelle aussi Ausone avait fait référence, et qui était liée au mythe de Géryon et sa lutte avec le fils d'Alcmène pendant ses vagabondages aux confins du monde, mais aussi au mythe de Phaéon ⁽³⁶⁾.

Le thème du fleuve et de la source d'eau en relation avec Hercule est souvent présent dans le mythe du héros comme dans le mythe de la lutte entre le héros et le fleuve Achéloos pour obtenir Déjanire dans laquelle le fleuve pour prévaloir sur son rival assume la forme de taureau, mais vient être bientôt vaincu en perdant son corn qui devient la corne d'abondance comme est raconté par Ovide dans ses *Métamorphoses* (*met.* 9.1-92) ⁽³⁷⁾. Cet épisode est parallèle à cela suivant de la lutte entre Hercule et le Centaure Nessos pour Déjanire qui se déroule encore sur un fleuve, l'Evenos en Thessalie (*met.* 9.98-133), lien entre le centaure et le fleuve et entre le cheval et le taureau qui n'est pas casuel est établi par rapport à la divinité de Neptune, le dieu auquel toutes les eaux étaient consacrées et qui protégeait aussi le Centaures parce l'animal à lui sacré était le cheval come aussi le taureau ⁽³⁸⁾.

La même connexion on retrouve dans la cinquième des douze travaux d'Hercule, le nettoyage des écuries d'Augias qui est l'objet de la vingtième idylle de Théocrite qui raconte une tauromachie du héros qui est représenté en renversant le cornu d'un taureau, appelé Phaéon qui appartient à Augias (*Idyll.* 25, 139-49), action qui peut être symbolique aussi pour la l'accomplissement du travail par Hercule en détournant les eaux des fleuves l'Alphée et le Pénéée, particulier du mythe qui néanmoins n'a pas été raconté par Théocrite qui ne suit pas la narration du mythe qui reste interrompue, mais qui est transmis par Apollodore (*Apoll.* 2.5.1-12). Le thème de la source d'eau et de sa découverte est aussi lié à Hercule comme en Apollonios de Rhodes qui raconte l'épisode de Hylas (*Arg.* 1.1207-272), qui vient être capturé par les nymphes de la source dont il essaie de prendre l'eau, mythe qui a été repris plusieurs fois comme dans la troisième idylle de Théocrite, mais aussi par l'épopée latine de Valerius Flaccus (*Arg.* 3.529-97) et dans l'antiquité tardive dans le deuxième épyllion de *Romulea* l'*Hylas* de Dracontius ⁽³⁹⁾.

Le thème de la recherche de l'eau est présent dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes aussi dans l'épisode parallèle de la découverte de la source de l'eau pendant la traversée de la Lybie par les Argonautes qui tourmentés par la sécheresse et la soif s'abreuvent enfin à une source qui avait été découverte juste par Hercule qui donc les héros appellent leur saveur (*Arg.* 4.1435-460), épisode repris aussi dans la tradition poétique latine, en particulier par Stace qui raconte l'histoire de la découverte par l'armée des argiens d'une source d'eau dans la forêt de Lerne, lieu choisi évidemment parce que lié au mythe d'Hercule (*Theb.* 4.804-50). Le lien entre Hercule et le thème du fleuve d'eau est souligné souvent par la poésie du Rome par rapport au Tibre, le fleuve même de Rome, qui était identifié avec la divinité plus important de la ville ancienne auquel avait été dédié l'ara maxima, comme on peut relever par Virgile qui souligne le parallèle entre l'apparence du fleuve Tibre couronné par le peuplier (*Aen.* 8.31-33 *huic deus ipse loci fluvio Tiberino amoeno / populeas inter senior se attollere frondes / visus.*) et le peuplier sacré à Hercule dont on est couronné le fils d'Anchise, l'hôte qui a pris la place du fils d'Alcmène à la cantine de Évandre dans le même huitième livre de l'*Eneide* (*Aen.* 8.276-7 *Herculea bicolor cum populus umbra / velavitque comeas foliisque innexa pependit*).⁷

Le peuplier est un arbre typique du fleuve comme déjà en Homère (*Il.* 4.1192) et avait été connecté au fils d'Alcmène déjà en Apollonios de Rhodes qui souligne comme l'arbre dont le héros veut faire une rame est semblable à un peuplier (*Arg.* 1.1192), mais l'association entre l'arbre et le héros est affirmé clairement par Virgile dans les Bucoliques (*buc.* 7.61 *populus Alicidae gratissima*), association expliquée par Servius en relation au mythe de la métamorphoses de Leucé la nymphe liée au monde des enfers et qui se serait transformé dans cet arbre dont se le fils d'Alcmène se couronne au retour de son séjour dans l'outre-tombe ⁽⁴⁰⁾.

Cela est aussi lié à des spéculations étymologiques liées au nom de l'arbre et qui faisaient référence à l'*Illiade* où l'autre nom utilisé pour indiquer l'arbre à la place de aigeros est âcheriois (*Il.* 13.398, 16.482) qui semble

36 A l'*Aponus* une récente édition commentée a été dédiée par O. Fuoco et intitulée *Aponus* (*carm. Min.* 26), Napoli 2008.

37 Sur le mythe de Nessos et de l'Acheloos v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 27-8, 74-77, 98-99, 211-212.

38 Le lien entre Neptune et le cheval, mais aussi le taureau, est souligné par W. Burkert, *La Religione greca*, (trad. it.), Milan 2013, p. 280-282.

39 Sur cet épyllion v. B. Weber, *Der Hylas des Dracontius: Romulea 2*, Stuttgart, Leipzig 1995.

40 Servius, ad *buc.* 7.61 *Leuce, Oceani filia, inter nymphas pulcherrima fuit. hanc Pluton adamavit et ad inferos rapuit. quae postquam apud eum completo vitae suae tempore mortua est, Pluton tam in amoris, quam in memoriae solacium in Elysiis piorum campis leucen nasci arborem iussit, ex qua, sicut dictum est, Hercules se, revertens ab inferis, coronavit.*

contenir une référence à l'Achéron, le fleuve de morts, comme souligné par Servius⁽⁴¹⁾, mais peut-être aussi à l'Achéloos qui avait un aspect chthonien souligné par Ovide qui parle de la métamorphose du fleuve dans le serpent (*met.* 9.62-79), et lié à son identification avec le Nil (*Herodot.* 2.10).

Le thème du peuplier en outre était lié aussi à l'Eridan, l'autre fleuve de l'Italie, et aussi mythe de Phaéon parce que les sœurs de l'enfant du soleil après sa chute se seraient transformées juste dans cet arbre comme est raconté par Apollonios de Rhodes (*Arg.* 4.604)⁽⁴²⁾.

Le mythe de Phaéon qui avec sa chute risque d'incendier le monde entier permet de connecter la symbologie de l'eau à celle de son élément opposé, mais aussi complémentaire, du feu. Cet élément est aussi connecté au mythe d'Hercule ainsi que sa figure a été en effet liée à celle de dieu indo-européen Rame, mais surtout à Prométhée qui il livre de sa prison chez le Caucase, et qui est le Titan qui donné à l'humanité le feu comme racontait par Eschyle dans le Prométhée libéré, mythe résumé par Apollodore (*Apoll.* 1,7,1-46).

La figure de Prométhée est intéressante parce qu'elle aussi est liée au mythe du déluge universel selon la version transmise par Apollodore. Le mythographe montre en effet que Prométhée était le père de Deucalion le seul homme survécu au déluge universel parce grâce aux conseils de son père il avait bâti l'arche qui lui a permis de se sauver (*Apoll.* 1,7,2. 46-48).

Le mythe du déluge arrive au monde grecque par l'Orient et la relation entre Hercule et l'eau semble remonte aux conceptions culturelles du Monde orientale et aux thèmes cosmogoniques associés au mythe de la déluge universel qui compare dans la bible et dans l'épopée de Gilgamesh, aspect qui revient dans l'antiquité tardive quand on souligne souvent la connexion d'Hercule avec le mythe grecque de la Gigantomachie et de la Titanomachie qui est analogue à ceux orientaux, mythe sur lequel Macrobe se penche avec conscience (*Saturnalia* 1, 20, 8-9 *Ipse creditur et Gigantas interemisse, cum caelo propugnaret quasi virtus deorum. Gigantas autem quid aliud fuisse credendum est quam hominum quandam impiam gentem deos negantem et ideo aestimatam deos pellere de caelesti sede voluisse? Horum pedes in draconum volumina desinebant: quod significat nihil eos rectum nihil superum cogitasse totius vitae eorum gressu atque processu inferna mergente. Ab hac gente sol poenas debitas vi pestiferi caloris exegit*)⁽⁴³⁾.

Le lien entre le fils d'Alcmène et ce thématique remonte déjà à la tragédie grecque archaïque comme en Eschyle qui raconte le sauvetage de Prométhée par Héraclès dans la troisième partie de sa tétralogie qui est perdue dédiée au mythe de Prométhée, mais dont le sujet est raconté par Apollodore (*Apoll.* 7.1, 45-46).

La Gigantomachie est un thème fondamental dans l'épopée tardive et surtout en Claudien qui n'a pas seulement dédié au thème un poème, les 52^o des *carmina minora*, mais qui fait allusion au thème à plusieurs reprises dans le reste de son œuvre⁽⁴⁴⁾, mais aussi Nonnos a dédié au thème une Typhonomachie dans le premiers deux chants de *Dionysiaques* et une Titanomachie dans le sixième chant du son poème avec l'épisode du meurtre de Zagreus ou Zagrée, le premier Dionysos, tué par les Titans⁽⁴⁵⁾.

Hercule et les mystères

Un dernier aspect qui s'impose dans la religion tardive c'est le lien entre Hercule et Dionysos, le dieu des mystères, aspect qui était présent aussi dans la religion populaire grecque comme est souligné par *Les Grenouilles* d'Aristophane qui présente le dieu du théâtre en train de descendre aux enfers habillés avec le trique et la peau de lion à la même façon de son héroïque frère (v. 108-10) qui va rencontrer pour se faire expliquer le chemin qui le peut conduire à l'outre-tombe (v.38-163)⁽⁴⁶⁾.

41 Servius, ad buc 7.61 Quia ea velatus ab inferis rediit, quam Homerus âcheriois dicit, ab Acheronte ad superos translata; qua corona usus duplici colore foliorum, geminos labores superiorum inferiorumque testatus est.

42 Cela peut expliquer aussi la relation dans le carmen 26 de Claudien, le chant de l'eau et du feu par rapport à Hercule et à Phaéon et dédié à la source septentrionale de Aponus où les deux phénomènes sont mélangés. Le rapport de complémentarité entre l'eau et le feu dans l'Aponus a été souligné par O. Fuoco, *Aponus (carm. min. 26)*, cit. p.53-59.

43 Sur les Géants dans le mythe d'Hercule v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 63-65.

44 A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 97-123.

45 Sur Zagrée v. M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1998, D. Gigli, *Zagreo Semele e Dioniso. Morte e rinascita nelle Dionisiache di Nonno*, "Studi in memoria di A. Colonna". Perugia 2003.

46 Sur la représentation d'Hercule dans la comédie ancienne v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 107-109.

Le thème est présent aussi dans la poésie tardive, mais dans un contexte qui n'est pas plus celle de la culture populaire, mais dans l'ambiance la plus solennelle, celle de l'épopée, comme en Claudien qui représente le fils d'Alcmène en compagnie d'Orphée (*De raptu Pros.*, 2. *praef.*), l'ancien dieu de la végétation souvent accosté juste à Dionysos et lui aussi lié au monde des mystères comme souligné par exemple par Diodore de Sicile (*Diod. Sic.*, 1, 96, 4-5) ⁽⁴⁷⁾.

La tradition philosophique est le précurseur de cette tendance comme est visible par exemple dans l'hymne à Epicure chez Lucrèce dans lesquels le philosophe est regardé comme le héros et le défenseur de l'humanité qui lutte contre la montre terrible représenté par la terreur de la religion et l'homme qui a eu le courage de rejoindre et dépasser les limites extrêmes de l'univers et progresser au de-là des *flammanitia moenia mundi* (*Lucr.* 1, 62-79) et pour ça rassemblé à un dieu (*Lucr.* 5, 8 *deus ille fuit, deus*) dans une façon explicite et comparé en particulier soit à Hercule (*Lucr.* 5, 22-36), soit à Dionysos et Déméter (*Lucr.* 5, 14-17) ⁽⁴⁸⁾.

Il y avait dans l'antiquité une tradition selon laquelle Hercule avait été initié aux mystères d'Eleusis par Eumolpe, dans le deuxième de ses travaux, la capture de Cerbere et sa descente aux enfers, tradition référée par Apollodore (*Apoll.* 2, 5,12), représentation d'Hercule comme initié aux mystères est liée aussi à la relevance du contexte barbare et de la Trace où se trouvaient les mystères de Samothrace auxquels il aurait été initié ensemble aux Argonautes comme raconté par Apollonios de Rhodes qui souligne comme les héros s'arrêtent dans l'île sur les conseils de Orphée (*Arg.* 1,915-921)

A cette relation avec la Trace la figure d'Eumolpe est aussi parce qu'il était à l'origine de différentes dynasties de la région, comme Ovide souligne à regard de Cotys le souverain de Traces qui lui avait donné son aide pendant l'exile dans son royaume ⁽⁴⁹⁾.

La relation entre Eumolpe et la Thrace n'est pas casuelle, mais remonte à traditions ancestrales qui voit dans cette figure un étranger venu de la Thrace qui arrive à Eleusis pour aider ses habitants en lutte avec Athènes comme est raconté par Pausanias (*Paus.* 1 38, 2-3) et à ce lien remonte la tradition qui faisait d'Eumolpe un des fils de Musée, figure comparable à Orphée, le héros thracien par excellence ⁽⁵⁰⁾, tradition à laquelle Théocrite fait allusion en racontant comme précisément Eumolpe avait enseigné au jeune Héraclès à chanter et à jouer la lyre (*Idyl.* 24, 109-10), mythe qui est évidemment une transcription à l'enfance de la tradition selon laquelle Eumolpe avait initié le héros aux mystères ⁽⁵¹⁾.

Comme on a déjà souligné, aussi Claudien en délinéant sa figure d'Hercule qui réveille Orphée de son sommeil de mort, faisait référence juste à ce contexte de la Trace en soulignant le thème du séjour du fils d'Alcmène là-bas pendant son huitième travail, la capture des cavales ou juments de Diomède, mythique roi des Thraces (*De raptu Pros.*, 2. *praef.* 9-16).

L'initiation d'Hercule aux mystères et le massacre des Centaures

C'est intéressant observer que le mythographe relie l'initiation d'Hercule aux mystères à sa purification du massacre de Centaures, action intervenue pendant le quatrième de ses travaux, la chasse au sanglier d'Érymanthe quand le fils d'Alcmène est hébergé chez le centaure Pholos (*Apoll.* 2, 5.4).

Ce lien est souligné aussi par Héraclès dans *Les Grenouilles* d'Aristophane qui souligne la violence de façon comparable à celle des Centaures avec laquelle Dionysos batte à sa porte (*Aristh.* Gren. 38).

⁴⁷ Le thème est exposé surtout par Nonnos de Panopolis qui représente la rencontre entre Dionysos et Melqart dans le temple de ce dieu à Tyr dans le livre quarantième de *Dionysiaques*, mais le lien est contextualisé aussi par Macrobe qui souligne la nature solaire de Dionysos sur un pied d'égalité avec Hercule (*Saturnalia* 1.18).

⁴⁸ Sur la représentation d'Epicure dans le poème de Lucrèce v. P. Boyancé, *Lucrezio e l'epicureismo*, Brescia 1985, p. 43-67.

⁴⁹ Ovid. *ep. Ex Ponto* 2, 1-2 *Regia progenies, cui nobilitatis origo / nomen in Eumolpi peruenit usque, Coty.*

⁵⁰ Cette tradition est transmise par le scolia à l'*Œdipe à Colone* 1053.

⁵¹ Sur l'idylle 24° v. *Herakles*, cit., p. 52-53.

Le contact entre le Centaures et Hercule souligne à plusieurs fois par le mythe qui parle aussi de la lutte avec Nessos et remonte probablement à la participation de la même nature sauvage, liée au contraste entre nature et civilisation comme souligné par Geoffrey S. Kirk ⁽⁵²⁾.

La connexion entre le monde mystérieque et les Centaures est particulièrement forte parce que selon le mythe ces monstres s'étaient caché juste à Eleusis dans leur fuite face à la rage d'Héraclès et accueillis par Poséidon (*Apoll.* 2, 5.4), liaison avec le monde mystérieque qui peut expliquer parce que Virgile cite les Centaures entre les ombres qui hébergent dans le vestibule du monde infernale dans l'*Eneide* (*Aen.* 6.285-9 *multaque praeterea uariarum monstra ferarum./ Centauri in foribus stabulant Scyllaeque bifformes /et centumgeminus Briareus ac belva Lernae / horrendum stridens, flammisque armata Chimaera, /Gorgones Harpyiaequae et forma tricorporis umbrae*).

Poséidon aussi est lié à Eleusis où le dieu avait un temple et aux Centaures parce que dans certains mythes il était identifié comme l'époux de Déméter, la divinité principale de la ville, union intervenu à mon avis probablement juste à cause de son aspect équin, tradition du mariage équin entre les deux divinités référée à Thèbes, mais pas directement à Eleusis, où ces particuliers étaient caché par la tradition mystérieque, mais qui on peut déduire par le strict rapport établi entre le dieu marin et les Centaures, créatures mi-homme, mi- cheval et donc le contraste entre Héraclès et les Centaures et aussi une lutte avec Eleusis et son dieu protecteur Poséidon, raison par laquelle le fils d'Alcmène doit se faire purifier par Eumolpe qui de dieu du mer était le fils (*Apoll.* 3,15.5).

L'évolution religieuse de cette période amène à une nouvelle relevance du culte d'Hercule qui montre sa nature la plus ancienne liée aux aspects solaires et aussi aux éléments mystérieques et se lie aussi aux nouvelles tendances religieuses amenées par le christianisme.

Cette évolution passe par une nouvelle laïcisation e popularisation du mythe du héros qui se relie à la tradition témoignée par la comédie surtout, mais aussi à la tradition philosophique qui avait ouvert la voie à l'interprétation allégorique du mythe ; ces aspects étaient en forte opposition par rapport à la tradition littéraire antérieure qui au contraire s'était limitée souvent à traiter le thème dans une façon courte et allusive comme on peut voir chez Homère, tendance à la quelle fait référence aussi Aristote qui dans la *Poétique* condamne l'épopée précédente liée à Héraclès par sa tendance autobiographique (*Poet.* 8, 1451a16-22).

Cette tendance à la laïcisation et à la popularisation du mythe d'Hercule est cependant continuée dans l'âge moderne, avec l'humanisme, quand par exemple on va écrire une vie d'Hercule comme par Lilio Gregorio Giraldi dans le dix-seizième siècle ⁽⁵³⁾.

Sur Héraclès dans l'épopée à partir d'Homère, dans l'hellénisme et à Rome

Le héros thébain dans l'*Illiade* et la comparaison avec Achille

Dans cette deuxième partie il faut analyser la longue tradition épique qui est arrièrè aux poètes de l'antiquité tardive et souligner aussi comme l'œuvre de ces poètes est le couronnement d'une série de poèmes qui ont préparé la voie pour cette particulière conclusion.

En particulier je voudrais reprendre et développer la thèse déjà formulée dans une précédente recherche dédiée au théâtre tragique de Sénèque, où j'avais soutenu surtout par rapport à l'*Enéide* de Virgile que Hercule et sa vie sont l'antécédent mythique et l'archétype de toute la tradition épique ancienne ⁽⁵⁴⁾.

Dans cette étude j'avais montré comme Hercule chez Sénèque est très liée à la figure d'Énée chez Virgile, comme son model littéraire et j'avais proposé d'universaliser à toute la tradition épique cette conclusion, objectif auquel donc je voudrais parvenir maintenant.

52 G. S. Kirk, *La Natura dei miti greci*, Bari 1993, p. 216-218.

53 La dimension autobiographique de la tradition humanistique représenté par la *Herculis vita* de Lilio Gregorio Giraldi apparue dans le 1539 est soulignée par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 3-4.

54 A. Risi, *Seneca tra Aristotele e Virgilio*, cit., p. 4-5.

Cette thèse sur la nature de l'épopée ancienne, que j'avais déjà proposé avant, se relie à celle de la partie précédente selon laquelle Héraclès en origine pendant l'âge mycénien était un dieu qui après était transformé dans un héros au passage entre le moyen âge grecque et la phase archaïque.

Cette transformation aurait eu lieu à la hauteur de la composition de l'*Illiade*, poème qui est la première exposition de la mythologie ancienne et donc la naissance de la tradition épique et son développement contient un important réflexe mythique de l'élaboration héroïque d'Héraclès et de son exaltation. Cet aspect en particulier se développe juste à partir d'Homère, comme on peut voir dans le onzième chant de l'*Odyssée* qui rassemble à un musée d'images des héros et des héroïnes du passé et où Héraclès se soulève au-dessous des autres. Seulement à lui en effet il est permis de ne pas séjourner entre les morts, où habite seulement un simulacre vide pendant que sa vraie réalité a été assumée entre les dieux dont il sert la cantine avec son épouse Hébé (*Odyss.* 11.601-626) ⁽⁵⁵⁾.

Ce passage a été réputé interpolé, hypothèse qui aussi si vraie ne pourraient pas néanmoins expliquer les raisons de cette interpolation et l'origine de cette tradition ancienne qui est témoinnée par plusieurs sources ⁽⁵⁶⁾.

Cette tradition remonte à la nature et au destin du héros de fils préféré de Zeus et à la particulière persécution qui il va donc subir par Hère, souffrance qui lui va mériter une récompense particulière après la mort qui lui est réservée malgré sa force surhumaine.

Héraclès au fil de l'*Odyssée* assume le rôle d'échanson des dieux qui ne lui avait pas été attribué dans l'*Illiade* où il était tenu de manière burlesque par Héphaïstos dans son intervention pour réconcilier Zeus et Héra, comme on le sait en conflit ouvert au début de l'*Illiade* (*Il.* 1.571-611).

Le thème de l'apothéose du héros on se rencontre dans des autres figures de la mythologie comme Ganymède qui partage avec Hercule l'assomption entre les dieux et le rôle d'échanson à leur banquet au service en particulier de Zeus (*Il.* 20.231-235 e *Il.* 5.265-266), mais aussi Orion, le géant, décrit dans les Enfers engagé dans une éternelle chasse (*Od.* 11.572-4), auquel sont comparés les géants Otos et Éphialtès, condamnés comme lui à vivre dans les Enfers parce qu'ils avaient osé défier le pouvoir de Zeus (*Od.* 11.310).

Orion est un chasseur, tueur de fières, rôle qui est semblable à celui d'Héraclès, armé par une massue indestructible de bronze comme le fils d'Alcmène (χερσὶν ἔχων ρόπαλον παγγάλκεον αἰὲν ἀγρός *Od.* 11.575), qui connaît un destin de mort et apothéose en devenant une constellation du ciel prochaine à Ourse (*Il.* 18.486, *Od.* 5.274), après avoir été tué, à cause de son amour avec l'Aurore qui avait suscité l'envie des dieux, par Artémis avec ses flèches à Ortigia, nom ancien de Délos (*Od.* 5.121-124).

Héraclès bien que présent déjà dans l'*Illiade* reste cependant dans l'arrière-plan et n'émerge pas en première place dans cette nouvelle tradition épique homérique, probablement à mon avis parce que trop liée au passé encore récent de l'âge mycénien, et donc il a été substitué par une figure de nouvelle création comme Achille. Le héros thessalien présente cependant des aspects communs avec Hercule et donc bien représente le processus d'invention d'une mythologie héroïque ou les héros sont créatures représentées comme doués d'une force surnaturelle, mais aussi voté à la mort à différence de dieux.

À ce regard il faut souligner la conception selon laquelle le temps du mythe était caractérisé par deux différentes phases, dont, la plus ancienne, comprends le mythe d'Héraclès, et la plus moderne et suivante celui-là d'Achille. Cette distinction qui a aussi une valeur axiologique de valeur entre les mythes liés à ces différentes phases montre comme l'expédition des Grecques envers Troie est donc la continuation de la précédente guidée une génération avant par Héraclès, contexte qui est souligné dans l'*Illiade* en soutenant que des descendants du héros thébain font partie de l'armée grecque, comme Tlépolème ⁽⁵⁷⁾

Cette référence à Tlépolème veut souligner comme l'origine de la diffusion du culte d'Héraclès remonte et se développe, à partir et en relation surtout à l'environnement dorique et donc on indique sa provenance d'Argos où le héros doit revenir après la destruction de Troie et la pause à Cos pour volonté de Zeus (*Il.* 15.24-30) et le lien avec Rhodes, île voisine à Cos, et dont Tlépolème guidé l'armée jusqu'à Troie.

La destruction de Troie est évoquée également dans la réponse de son adversaire qui rappelle que celle-ci est due à l'ingratitude de Laomédon qui refusa de donner au héros les chevaux qu'il lui avait pourtant promis.

55 Sur le pas homérique v. E. Stafforj, *Herakles*, cit. p. 172-174, où on discute sur l'hypothèse que les vers qui font référence à Hercule et à son destin d'accueil entre les dieux soient interpolés.

56 Par exemple l'aspect de l'interpolation qui remonte à l'antiquité est souligné par G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p.185.

57 Ce personnage, dont l'origine par Héraclès est mentionnée in *Il.* 2.653-670, raconte en particulier l'entreprise de la première destruction de Troie achevée par main de son père (*Il.* 5.638-42).

L'évocation du passé héroïque le plus ancien est liée ensuite en particulier au personnage de Nestor qui aime rappeler aux héros grecs les gestes des plus anciens parmi lesquels il cite Pirithoos, mais également Héraclès qui tua ses frères, le laissant seul.

La naissance de l'épique grecque avec Homère est liée au contexte néocolonial de l'Asie Mineure, à la première colonisation de la côte asiatique du mer Egée, environnement où le poème de l'*Illiade* a été composé, et contexte ou la Grécité après l'éclipse du moyen âge hellénique vient à rencontrer de nouveau les traditions et la culture du Prochain Orient selon lesquelles s'étaient différenciées aux ses origines.

En faisant référence aux modèles culturels pris par la grécité de ce contexte asiatique, on peut expliquer le développement d'une mythologie de nouvelle invention et qui était fondée sur les des gestes des héros qui la tradition mycénienne ne connaissait pas probablement et qui remonte à Homère et à son époque, mythologie post-mycénienne qui était liée à Hercule, ancienne divinité dont la figure vient à être revitalisé dans la nouvelle forme héroïque, en honneur de quelle vient à être créée une nouvelle tradition épique

Dans l'invention de cette tradition épopée les Grecques en particulier pourraient s'être inspirés à la tradition du Moyen Orient et donc les personnes héroïques d'Héraclès et d'Achille présentent des aspects en commun avec l'épopée de Gilgamesh dans laquelle apparaissent déjà les héros, comme figures intermédiaires entre les hommes et les dieux (⁵⁸).

Les héros sont êtres presque invulnérables, mais sujets à la mort et dans ce contraste on se développe une dialectique négative qui porte au fatalisme typique de la tradition orientale, mais qui influence aussi l'*Illiade* où le thème de la mort de l'invincible Achille est préannonce déjà au commencement du poème, et après constitue un leit-motif récurrent dans toute l'œuvre, en connexion à la ruine de Troie (⁵⁹).

Le thème de l'invulnérabilité et du destin à la mort est présente aussi dans le mythe d'Hercule, le héros qui est invulnérable par excellence mais qui est aussi destiné à mort comme condition pour rejoindre l'apothéose, à laquelle il parvient en s'immolant par soi-même sur le brasier sur Oeta, dans une façon semblable d'Achille qui était invincible dans les batailles et qui est tué à trahison par Apollon ou Pâris (Quint.Sm. *Posthom.* 3.60-85, 3.186) et qui après sa mort peut lui-même réussir à rejoindre la gloire travers la poésie et une condition privilégiée.

Ce n'est pas un hasard si Achille se compare justement à Héraclès au moment peut-être le plus solennel du poème, son discours à Thétis, où le héros assume son destin de mort (*Il.* 18.114-125).

Le thème du destin exceptionnel d'Héraclès traverse tout le poème de l'*Illiade* en rapport avec le thème de son œuvre civilisatrice avec la lutte contre les monstres et les créatures du monde sauvage ; le héros se présente ainsi comme le défenseur des limites et des frontières luttant contre les populations sauvages et inciviles qui veulent envahir et soumettre, comme expression directe de la volonté de Jupiter dont il est le fils et à l'œuvre duquel il collabore.

Le thème de la défense contre les peuples sauvages est lié à celui de la centaumachie, qui dans l'*Illiade* est considéré comme la lutte entre populations civilisées et populations sauvages, plus proches de l'état primitif comme dans le discours de Nestor du premier livre de l'*Illiade* où sont évoqués les personnages de Pirithoos et de Thésée (*Il.* 1.260-272).

Dans ce passage, les héros sont évoqués ensemble dans leur affrontement avec ces créatures effrayantes, et l'on considère que le vers qui se réfère à Thésée a été interpolé car il se trouve dans une œuvre d'essence probablement attique comme le bouclier du pseudo-Hésiode, interpolation qui se base en tout état de cause sur un passage homérique présent dans la Nekyia de l'*Odyssée* où Pirithoos et Thésée sont justement évoqués ensemble et mis en relation avec Hercule puisqu'ils sont cités immédiatement après lui (*Odyss.* 11.630-631). Le parallèle entre Héraclès d'une part, Thésée et Pirithoos de l'autre est encore plus flagrant si l'on se rappelle que la tradition attribue aux deux amis la descente aux Enfers qui dans le texte d'Homère est attribuée à Hercule dont on évoque, et ce n'est pas un hasard, la descente outre-tombe pour capturer Cerbère (*Odyss.* 11.623-626). C'est encore à Nestor qu'il revient de rappeler l'intervention contre ses frères qui couta la vie à la plupart d'entre eux, un épisode qui semble refléter la prise de pouvoir des nouveaux peuples doriens sur les populations plus anciennes d'origine mycénienne dont Pylos était un des derniers avant-postes.

La relation étroite entre ces éléments est évidente dans la reprise et le développement de ces thèmes par Ovide dans le douzième livre des *Métamorphoses* où le poète fait tenir à Nestor – encore lui – un long discours dans

⁵⁸ Cet aspect est analysé dans une façon analytique par W. Burkert dans le chapitre *Near Eastern connections* chez le volume *A companion to ancient epic* (ed. J. M. Foley), Oxford 2005, p. 291-301.

⁵⁹ Sur le thème du fatalisme dans l'épique ancienne en référence à Achille et le thème des morts de jeunes dans l'épique latine v. mon article *Achille nell'Achilleide staziana e nella figura di Podeto nel XIV° libro dei Punica* dans Akten der Innsbrucker Tagung von 19.-21 Juni 2008, Frankfurt am Main 2010, p. 167-184.

lequel il rappelle précisément l'épisode du combat de Pirithoos et Thésée contre les Centaures lors des noces de Pirithoos (*met.* 12.182-535) ; après quoi, à la demande de Tlépolème, fils d'Héraclès, qui souligne que son père aussi défit les Centaures, Nestor rappelle les batailles d'Héraclès et notamment le massacre de ses frères (*met.* 12.549-576).

Le destin exceptionnel d'Héraclès l'oppose à Héra, Achille parle ainsi de ce destin terrible d'Héraclès qui lui vaut d'être persécuté par la déesse ; il rapproche ce thème à celui de la naissance du héros et dans le discours d'Agamemnon, il est fait allusion au piège tendu par Héra pour contraindre Héraclès à se soumettre à Eurysthée (*Il.* 19.91-133). Toutefois, ce contrat débouchera sur la réconciliation finale et le mariage entre Héraclès et Hébé, alter ego féminin et même fille d'Héra, comme il est rappelé dans l'*Odyssée* (*Odyss.* 11.601-26).

Dans cette façon la persécution d'Héra et la fin de celle-ci exigée par Zeus, père d'Héraclès et époux d'Héra, scellée par la réconciliation finale entre le héros et Héra dont il épouse la fille et l'alter ego Hébé, représente donc la lutte entre les éléments masculin et féminin ainsi que leur synthèse ultime.

Dans l'*Illiade* est évoqué un autre épisode de la persécution subi par Héraclès de la part de l'épouse de Jupiter : au cours de cet épisode, le sommeil raconte la tempête qu'Héra envoya contre le héros lors de son retour après la destruction de Troie, qui entraîna le naufrage de l'expédition à Cos, un thème repris également par Zeus qui rappelle comment il sauva son fils et le ramena chez lui sain et sauf depuis Cos (*Il.* 15.24-30).

Cette façon d'insister sur l'arrivée à Cos, également en lien avec le personnage de Tlépolème qui habitait sur une île du Dodécanèse comme Rhodes est tout aussi importante car il y avait à Cos un culte antique dans lequel Héraclès était représenté sous des traits androgynes ⁽⁶⁰⁾.

On retrouve ce caractère androgyne dans l'aventure du combat contre les Centaures où apparaît un guerrier dont l'image peut être rapprochée de celle d'Héraclès, comme le notent plusieurs spécialistes de mythologie : il s'agit de Cénéé, homme et femme à la fois, invulnérable, et que les Centaures tueront en l'enfonçant dans le sol à coups de massue, armes qu'ils partagent avec Héraclès ⁽⁶¹⁾.

Le thème de l'androgynie est à l'origine du thème des Amazones, ces femmes guerrières jouant un rôle et des attributs masculins, qui est souvent mis en parallèle avec le thème de la centaumachie et qui concerne aussi bien Héraclès dans sa quête de la ceinture d'Hippolyte que son successeur attique Thésée qui mènera lui aussi une expédition contre les Amazones et épousera Antiope ⁽⁶²⁾.

Héraclès a néanmoins un rôle dans l'onzième chant de *Odyssée* où est dédiée une longue citation au thème de son accueil entre le dieu comme apparaît et à son destin après la mort (*Odyss.* 11.601-606). Selon Homère, ce n'est que l'apparence héroïque d'Héraclès qui habiterait aux Enfers, un destin qu'il partagerait avec Thésée et Pirithoos ; ceci rappelle le passage de l'*Illiade* dans lequel les deux héros sont évoqués ensemble dans le premier chant en référence aux anciens héros ayant vécu avant la guerre de Troie et à leur lutte contre les Centaures.

Héraclès dans l'épique des *Argonautiques* de Apollonios et dans la suite de l'*Eneide* de Virgile

L'élaboration du genre épique en relation à Héraclès ne s'achève pas seulement dans le modèle homérique, mais elle devient une tendance structurelle en continuant dans toute la tradition suivante, en émergeant surtout dans l'âge hellénistique où l'épique se développe en essayant de remonter au-delà d'Homère au modèle, bien que seulement hypothétique, d'un' idéelle « Heracleide » par rapport à laquelle la tradition épique homérique précédente est avertie comme trop éloignée et trop peu sophistiquée.

Cette tendance est évidente dans les *Argonautiques*, le poème d'Apollonios de Rhodes, qui a pris à son modèle l'*Odyssée*, la deuxième épopée de l'antiquité grecque après l'*Illiade* et qui était tant liée au mythe des Argonautes que selon la tradition ancienne le poème homérique avait comme modèle une narration du voyage du navire Argo ⁽⁶³⁾.

60 Sur l'arrivée et la présence d'Hercule à Cos et le culte qui lui été dédié en relation à Rhodes v. E. Stafford, *Herakles*. cit., p. 185-7, où on souligne la relation entre le rite et le mythe du déguisement par femme avec le thème du mariage du héros avec Hébé, et plus en générale le lien avec l'environnement dorique et argien en particulière, mais aussi spartiate, comme aussi la relation entre la tradition de Cos et celle du servage d'Hercule chez Omphale.

61 Sur les amazones et le mythe d'Hercule v. G.S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 195-196, E. Stafford, *Herakles*. cit., p. 41-2, 146-47.

62 Le parallèle entre Cénéé et Hercule a été souligné par G.S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 217-218.

63 *Odyss.* 12.69-72.

Selon cette tradition l'histoire de l'Argo est donc colloquée pendant la phase, la plus ancienne du mythe, à laquelle remontait aussi l'histoire d'Héraclès pour le schème générale déjà souligné qui permettait de bâtir un synchronisme entre les aventures du héros et celles des Argonautes.

Cela rendait possible l'insertion de l'enfant d'Alcmène dans la narration du voyage de l'Argo, élément qu'était traditionnel, mais qui a été développé par Apollonios qui montre comme Héraclès a été un des camarades de Jason pour une partie de son voyage.

Cette relation très forte entre les deux figures d'Héraclès et de Jason est soulignée par le poète avec le parallélisme entre l'itinéraire de voyage aux dernières extrémités du Monde suivi par Héraclès et cela du navire Argo, qui va au-delà de la partie du voyage dans laquelle Héraclès voyage avec les Argonautes.

Donc, quand Héraclès quitte l'expédition des Argonautes, le voyage de ses anciens camarades se développe selon un parcours très proche à cela du héros qui les précède dans la traversée de la Lybie, comme le poète souligne dans l'épisode de l'arrêt chez le bois des Hespérides, où les Argonautes découvrent d'avoir été précédé par Héraclès qui a déjà tué le dragon qui le gardait (*Apoll.* 4.1400-5), et qui a aussi ouvert une source d'eau à son passage, source à laquelle les Argonautes peuvent finalement s'abreuver après avoir soufferts de soif pour longtemps (*Apoll.* 4.1432-69) ⁽⁶⁴⁾.

Dans le parcours qui remonte à Homère et arrive à l'antiquité tardive une tape fondamentale est représentée par l'épopée latine et en particulier par l'*Énéide*, poème qui reprend fortement la tradition de l'épopée hellénistique et en particulier juste de l'*Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Cela est le modèle, le plus important pour une nouvelle conception de l'épique qui Virgile veut développer pour se distinguer de la précédente tradition latine précédente liée à Ennius et qui avait essayé de prendre comme son modèle fondamental surtout l'*Iliade* ⁽⁶⁵⁾.

L'épopée latine était un moment central aussi pour tous les poètes de l'antiquité tardive, aussi pur qui comme Nonnos, qui vivait dans un endroit provincial et dans la partie Orientale de l'empire comme l'Égypte, et dans une phase quand la capitale a été déjà transférée à Byzance ⁽⁶⁶⁾.

Le poète égyptien donc souligne la continuité entre la tradition grecque et celle latine en exaltant les lois de Rome et la figure d'Auguste en opposition à Cléopâtre dans les chants où il parle de Berytos qui dans l'antiquité était le siège d'une célèbre école du droit latin ⁽⁶⁷⁾.

Dans l'*Énéide* la figure d'Énée est profondément liée à celle d'Hercule, aspect que j'ai souligné dans mon précédent travail de doctorat où j'avais souligné la moralisation du héros conduite par Virgile qui la transforme dans celle d'un champion de la vertu ⁽⁶⁸⁾.

L'importance du personnage d'Hercule par rapport à Énée n'est pas seulement due à l'importance nouvelle que son culte acquiert après la reconstruction et la fondation de la nouvelle Carthage où revit l'ancienne assimilation entre Hercule et Baal Melqart, principal dieu de la cité punique comme il l'était dans sa cité de Tyr, mais elle répond aussi à des aspects plus spécifiques du culte romain de ce dieu.

Le lien entre Énée et Hercule est donc souligné par Virgile aussi dans la narration de l'épopée, en particulier pendant le séjour de l'ancêtre des Romains dans le Latium quand dans le huitième chant du poème on se raconte comme le héros dans la même façon des Argonautes trouve les traces du passage d'Hercule qui l'a précédé en visitant le lieu où Rome va surgir dans l'avenir et où s'est établie la colonie grecque de Pallas, guidée par Évandre qui accueille Énée et raconte à son hôte l'épisode de la lutte entre Hercule et Cacus (*Aen.* 8.1193-306). Dans cet épisode Virgile donc souligne l'ancien lien entre le Monde romain et le Monde grecque, lien particulièrement évident dans Hercule, dont les fortes relations avec la civilisation grecque sont soulignées par le poète avec l'introduction de la présence d'Évandre, l'hôte d'Énée, qui raconte les exploits d'Hercule, et qui est grecque originaire de l'Arcadie.

Cependant Hercule n'était pas seulement une figure importée à Rome par le Monde Grecque, mais il était aussi au même temps la principale divinité de la religion romaine, et à son culte était dédié l'Ara Maxima, l'autel le plus important de la ville.

64 Les autres héros ne peuvent plus rencontrer Hercule même s'il essayent de le rejoindre et le seul Lyncée réussit à voir de loin ses épaules (4.1477-80).

65 Sur Ennius comme *Alter Homerus* voir mon étude sur *L'aristeia di Quinto Ennio*, Latomus, Mars 2008, p. 56-71.

66 Dans le poème en relation à Cadmos, aïeul de Dionysos, Nonnos parle de Byzante, le héros éponyme de Byzance, et fondateur mythique de la ville, comme enfant de Io et de Jupiter en *Dionys.* 3.364-372.

67 *Dionys.* 41.145, 160-9, 174, 389-398.

68 Cet aspect, absent dans la tradition grecque, ressent de l'influence de la tradition philosophique qui avait vu juste en Hercule, le symbole de la vertu, déjà à partir de la tradition sophistique, aspect bien représenté par la tragédie philosophique de Sénèque. J'ai analysé cette thématique dans A. Risi, *Seneca tra Aristotele e Virgilio*, cit., p.18-19.

Cela tombe surtout à partir de la République après l'Étatisation de cet important culte qui devient le lieu où selon le mythe raconté par Virgile serait tombée la lutte entre Hercule et Cacus (*Aen.* 8.1193-306) ⁽⁶⁹⁾. Cet épisode a joué un rôle important aussi dans l'antiquité tardive et il a été repris par Claudien dans l'*Aponus* en parlant de la source où le héros était passé en combattant contre Géryon auquel il avait pris le troupeau que Cacus avait essayé d'envoler.

La question homérique et Hercule, le modèle d'une épopée commémorative alternative à partir de la tradition pré-homérique et dans la *Poétique* d'Aristote

Dans cette deuxième partie je veux analyser la tradition de l'épopée ancienne et sa structure globale par rapport à Hercule et à son rôle dans cette longue structure littéraire ⁽⁷⁰⁾. Dans cette analyse j'entends faire référence aux études de la théorie de l'oralité développée par Milman Parry à la Sorbonne dans sa thèse intitulée *L'épithète traditionnelle chez Homère* qui a mis en question l'utilisation du langage formulaire et lesscènes typiques en confrontation avec la poésie orale de la Yougoslavie ⁽⁷¹⁾.

Ce cadre avait aussi une dimension liée au contenu par rapport à la tradition pré-homérique en faisant valoir l'existence d'autres cycles et autres épopées qui affrontaient les vicissitudes de Thèbes ou des Argonautes où aussi les mythes d'Héraclès, aspects auxquels Homère ait référence dans une façon très stricte et synthétique, parce que bien connu à son public et matière objet d'autres aèdes.

Aristote le premier qui a étudié dans une façon scientifique la littérature grecque dans sa célèbre *Poétique* a parlé aussi de cette tradition en assumant qu'il y avait eu des poètes qui avaient précédés Homère même si on ne pouvait plus citer leur œuvre (*Poet.* IV, 1448b 28-30), argument que malheureusement il n'a pas trop approfondi à cause de sa célébration de l'œuvre homérique, comme modèle générale de l'épopée, et néanmoins le philosophe assume que l'aspect de l'ἥθος été à base de cette épopée archaïque en faisant référence en particulier à l'invective des hommes méchants et aux hymnes et éloges des personnages illustres comme précédents de l'épopée (*Poet.* IV, 1448b 28).

Il faut observer comme cette conception de l'épopée la plus ancienne comme poésie commémorative introduit un aspect d'inconséquence dans le discours de la *Poétique* parce que selon son même schéma historique les poèmes homériques seront dérivés juste par ce type d'épopée, qui est plutôt étranger à l'épopée homérique qui n'a pas du tout une nature commémorative, mais plutôt narrative, motivation à cause de laquelle Aristote l'a exalté ; cette contradiction a été souligné aussi par les commentateurs et est plus grave si on assume la conception typique d'Aristote de la nécessité téléologique des formes culturelles selon laquelle la dérivation de l'épopée homérique à partir de ces commencements n'était pas seulement un événement accidentel, mais nécessaire selon la nécessité intérieure de l'art ⁽⁷²⁾.

Le schéma proposé d'Aristote à cause de cette inconséquence en plus n'est pas déterminable dans une façon unidirectionnelle, mais peut aussi donner place à des autres types de littérature qui à partir de formes plus archaïques de poésie commémorative développent une épopée qui maintient la perspective commémorative comme fondamentale : cette situation est typique par exemple de l'épopée latine qui s'est développée par les

69 Sur cette question du rôle du culte d'Hercule à Rome en relation aux phases les plus anciennes de la religion romaine il est encore intéressant l'amplé étude de Mario Attilio Levi, *Ercole a Roma*, cit.

70 Le thème du rapport entre Hercule et l'épopée ancienne n'a pas reçu encore une attention spécifique, comme on peut observer dans le livre *Herakles* d'E. Stafford déjà cité où il n'y a pas un chapitre spécifique sur cette question, qui est analysée par rapport aux différents poèmes de l'antiquité, et où on parle de loci homériques liés à Hercule (E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 11, 16, 24, 26, 48, 52, 54, 65, 70-1, 73, 82-3, 91, 115, 128, 172-3, 184-6, 193, 208, 234).

71 M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère : essai sur un problème de style homérique*, Paris 1928 ; les travaux de Parry sont commodément rassemblés dans *The making of Homeric verse : the collected papers of Milman Parry*, Oxford 1971.

72 P. Donini, *Introduzione, Aristotele Poetica*, Torino 2008, p. XII-XV.

élogia des hommes illustres de Rome et qui a conservé cet aspect dans tout son développement même si a subi l'influence de la tradition homérique (73).

En tout cas on peut conclure que l'épopée homérique est une nouvelle forme d'épopée qui s'est séparée de la tradition plus ancienne en se distinguant pour une nouvelle forme stylistique et littéraire, qui mettait au centre la narration. Ce développement est expliqué par la théorie de l'oralité selon laquelle la nouvelle forme ou style homérique était une conséquence de l'approfondissement de l'art de la mémorisation des aèdes caractérisée en particulier par le perfectionnement de la technique formulaire qui a eu par conséquence aussi la prééminence de la structure narrative à cause de la quelle on impose la structure du vaste poème à la place du courte hymne ou éloge, mais aussi l'aspect de l'impersonnalité de l'aède qui ne veut souligner l'originalité de son œuvre littéraire comme on va tomber avec Hésiode ou la poésie didactique, mais veut plutôt se présenter comme l'interprète et l'organisateur d'une tradition dans quelle façon déjà codifiée par les poètes précédents(74).

Par cet aspect de synthèse de la tradition précédente l'œuvre d'Homère se pose à la fin de la tradition orale de la poésie grecque ancienne, un peu avant de la redécouverte de l'écriture qui va arriver à peu près à cause de l'influence du monde orientale et phénicienne en particulier au cours du 8^e siècle.

Cette nouvelle forme de l'épopée qui a des parallèles avec la contemporaine art géométrique des vaisselles a reléguée dans le fond les tendances plus typiques du genre épique et cela peut expliquer le fait que la mémoire de ces précédents a été perdue comme Aristote souligne, oubli qui remonte à Homère même qui n'a pas averti le besoin de faire référence aux œuvres même importantes des aèdes qui l'avaient précédé et qui étaient évidemment bien connues à son publique.

Les tendances typiques de épopée la plus ancienne, qui était liée à la fonction commémorative de la poésie, ne sont pas néanmoins disparus avec l'affirmation de l'homérisme, cette nouvelle forme stylistique qui s'est imposé sur ses ancêtres, mais sont représentées par une particulière tradition épique qui Aristote a bien distinguée dans la *Poétique* en l'opposant à l'épopée homérique et qui il critique dans une façon très sévère à cause de sa concentration sur l'aspect biographique et donc sur l'aspect de l'ἦθος des personnages qui était fondamentale dans les hymnes et les éloges de l'épopée pré-homérique, tradition épique qui avait joué un rôle important dans l'âge archaïque en donnant lieu aux poèmes sur Hercule ou sur un figure analogue comme Thésée, l'Héraclès de l'Attique (*Poet.*1451a16-22), connexion entre les deux héros souligné surtout par Plutarque dans sa vie de Thésée (*Thes.* 6.8-9) (75).

Cette condamnation est un aspect caractéristique de la pensée d'Aristote et doit être liée à la condamnation de l'histoire tout à faveur de la poésie, jugement qui est expliqué par la célèbre affirmation selon la quel l'histoire est capable d'exprimer seulement le particulier au contraire de la poésie qui pourrait atteindre le règne de la vraie universalité (*Poet.*1451a16) (76).

Les deux condamnations de l'épopée biographique et de l'histoire sont évidemment corrélées et se basent sur l'idée qui voit dans la biographie à la base de l'histoire même et à cause de cela il condamne la tendance à construire une épopée de caractère biographique propre de la période archaïque qui avait élaborée des poèmes de caractère épique biographique sur les figures d'Héraclès et de Thésée, comme celles qui n'ont pas été transmises de Pisandre de Rhodes ou de Panyasis (77).

À cette ligne Aristote oppose la tendance à une épopée narrative et dramatique qui avait à son centre le principe de l'unité d'action et qui se refusait de se perdre dans les particuliers biographique des différents héros et divinités du mythe, tendance qui à son avis était représentait par les poèmes homériques qui sont cohérents à sa définition d'épopée (*Poet.* XXIII, 1459a 17-25).

Cette approche était tellement importante pour le philosophe qu'il refusait tout cela qui y pouvait s'opposer comme démontre l'épisode de la blessure sur le Parnasse d'Odysseus qui selon Aristote avait un caractère

73 Le strict lien entre la célébration des hommes illustres et l'épopée chez Ennius et la tradition épique latine est souligné dans mon article, A. Risi, *L'Aristeia di Quinto Ennio*, Latomus 2008, p. 56-71.

74 A partir de cet aspect de l'impersonnalité qui est au centre de la célébration de l'art homérique on a posé la contradiction entre l'épopée et la poésie lyrique reprise par Joyce, mais surtout par T. S. Eliot et sa *Theory of Impersonal Poetry* qu'il a développé dans l'essai *Tradition and the individual talent*, in *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism* (1922).

75 La connexion entre Hercule et Thésée est analysée aussi par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 39, 41, 48, 60, 88-93, 95-6, 100-1, 124, 127, 137, 167-9, 178.

76 La théorie d'Aristote de l'universalité de l'art mimétique et sa nature cognitive est souligné par P. Donini, *Introduzione, Poetica*, cit., p. XXXIII-LVI.

77 E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 3.

biographique, et qui le motivait à exprimer un jugement positif sur l'art de l'*Odyssee* parce le poète ne l'avait pas inséré dans le poème avec l'épisode de la folie (*Poet.* VIII, 1451a 23-30)

Cette appréciation de l'épopée homérique est significative parce que remonte aux positions de type théoriques du philosophe qui le portaient à refuser une épopée de caractère biographique où historique comme cela qui avait tenté un auteur critiqué plusieurs fois par Aristote à cause de sa diction poétique (λέξις) dans des autres œuvres (*Topici*, VIII 1; *Retorica*, III 14, 1415a4,16) Chérilos de Samos qui avait en effet mis en vers l'œuvre d'Hérodote, opération blâmée par Aristote sans faire néanmoins mention explicitement de ce poète dont connaissait bien l'œuvre(1451b 2-4)⁽⁷⁸⁾.

L'épopée commémorative dans la littérature grecque archaïque

Le parcours de cette ancienne tradition épique de type commémorative et biographique se déroule déjà dans l'âge archaïque et à cela la *Poétique* d'Aristote fait référence en parlant dans une façon générique des Heracleïdes ou Theseïdes, épopées qui traitaient des héros les plus illustres de la Grèce, dont la tradition a préservé la mémoire seulement des œuvres de Pisandre et de Panyasis d'Halicarnasse ⁽⁷⁹⁾.

Cette tradition épique archaïque qui se focalisait sur la dimension biographique liée à la description de la personnalité d'Héraclès, comme aussi les premières tentatives d'une épopée historique, a pu influencer le développement de l'épopée suivante même si ces formes littéraires pour leur caractère érudit et expérimental de marque hésiodique avaient subis la méprise d'Aristote (*Poet.* VIII, 1451a 20-22).

Une nouvelle forme épique va se développer dans l'âge hellénistique qui a été étudié aussi par les modernes, qui ont utilisé pour l'indiquer la catégorie fortement disputée d'épyllion qui a été définie à partir de l'Heumann comme brève épopée narrative soigneusement élaborée, et dont l'histoire se serait déroulée à partir de l'âge hellénistique, caractérisation de genre qui n'a pas été acceptée par la généralité des savants, qui se sont concentrés plutôt sur le caractère alexandrine de la *poikilia*, ou variété stylistique, aspect souligné par le Kroll, comme structure stylistique fondamentale de ces poèmes: dans cette accentuation stylistique qui oppose le réalisme à l'abstraction et l'uniformité stylistique de l'épopée homérique ces poèmes ne représenteraient pas donc une forme d'épopée secondaire et de seconde degrés par rapport à l'épopée en générale mais plutôt un forme littéraire alternative à celles plus traditionnelles en se posant donc simplement au-delà des genres plus canoniques et plus canonisés⁽⁸⁰⁾.

En outre une caractérisation stylistique de cette tradition épique ne demande pas expressément de faire référence à la brièveté qui reste néanmoins un aspect typique, mais qui ne concerne pas toutes les œuvres du genre comme par exemple les *Métamorphoses* d'Ovide ou les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis et rend possible insérer dans cette forme littéraire aussi des œuvres comme les poèmes contenus dans le *Satyricon* de Pétrone qui démontrent le lien entre cette tradition et celle de la prose d'art et de la Satyre Menippée, aspect stylistique fondamentale pour comprendre les développements littéraires dans l'antiquité tardive⁽⁸¹⁾.

Il faut donc arriver à une conception « élargie » de l'épyllion qui pose in question la structure globale de l'épopée par rapport à son développement historique, à partir déjà de la phase archaïque, par rapport à la quelle il faut situer aussi la phase hellénistique où on tombe l'affirmation définitive de cette forme littéraire ⁽⁸²⁾.

Par ce qui concerne la phase archaïque en particulier a joué un rôle très important la tradition de la poésie didactique à partir d'Hésiode qui se va constituer après la tradition homérique et en opposition à elle comme est souligné déjà à partir de la tradition du *Certamen Homeri et Hesiodi* qui se serait déroulé à Chalcis entre Hésiode et Homère, événement qui s'inspire à des aspect liés à la vie du poète d'Ascra, et qui a été composé

78 Sur la position critique d'Aristote envers l'histoire et l'affirmation de l'universalité de la poésie en opposition à l'histoire on peut lire P. Donini, *Introduzione. Aristotele Poetica*, cit., p XXXIII-LVI.

79 Sur l'épopée de Pisandre v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 3, 27, 34-5, 38. 42, 54, 56, 71, 185 ; sur l'épopée de Panyasis v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 3, 17, 46, 89.

80 Les études se sont arrêtés face à ce difficulté théoriques de définition comme en peut regarder en F.M. Pontani, *L'epillio greco*, Firenze 1973, p. 1-24 et A. Perrutelli, *La narrazione continuata Studi sull'epillio latino*, Pisa 1979, p. 13-31.

81 Sur le rôle des poèmes de Pétrone sur l'épopée de l'antiquité tardive, v. A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania 1982, p. 119-123.

82 L'importance de la phase archaïque de la rapsodie comme genre différente par rapport à l'épopée la plus traditionnelle pour la naissance de ce genre a été soulevée par G. Perrotta, *Arte e tecnica nell'epillio alessandrino*, « Aten. E Rom. » 1923, p. 213-29.

pour souligner la contraposition entre la tradition qui remontait à Homère et celle nouvelle instaurée par Hésiode.

Cette contraposition n'est pas liée en réalité aux contenus comme imaginait par l'auteur de *Certamen* qui souligne comme Hésiode est le poète de la paix au contraire du Homère, le poète de la guerre, mais la différence se pose plutôt en fonction des aspects littéraires parce que la formation du corpus d'Hésiode est liée à l'introduction de l'écriture à la base de praxis de la poésie qui remplace la dimension de l'oralité qui avait informé la poésie homérique⁽⁸³⁾.

L'invention et l'introduction à nouveau de l'écriture en Grèce est liée au monde oriental et à l'Orient remonte la conception sapientiale de la poésie didactique d'Hésiode comme es développée dans le préambule de la *Théogonie* avec la scène vocationnelle du poète qui reçoit par les Muses le don de la poésie symbolisé par un bâton (v. 1-115).

Dans cette tournante fondamentale de la littérature avec l'émergence du modèle de la poésie d'Hésiode se déroule la naissance aussi de la poésie lyrique comme poésie de la subjectivité et de la réflexion sur le poète sur sa vocation littéraire, mais aussi le projet d'une nouvelle forme de poésie épique liée à la dimension de l'écriture et non plus à l'oralité qui faisait aussi référence par le contenu aux figures d'Hercule et de Thésée, les héros de la civilisation humaine opposés à la barbarie, aspect qui remonte aussi à Hésiode qui célébrait le travail comme instrument de rédemption dans *Les travaux et les jours*.

La connexion entre l'épyllion et la poésie lyrique est soulignée par exemple dans l'idylle 24 de Théocrite dédié à l'enfance de Hercule et qui est traditionnellement considéré un épyllion⁽⁸⁴⁾ et où on décrit attentivement l'éducation du héros dont l'aspect littéraire et musical est confié non seulement à Linos, figure traditionnelle qui servait à souligner la connexion avec les Muses et Apollon (*Idyll.* 24.105-6 τὸν παῖδα γέρων Λίνος ἐξεδίδαξεν/ υἱὸς Ἀπόλλωνος), mais aussi à Eumolpe, le héros qui avait initié le fils d'Alcmène aux mystères d'Eleusis et qui selon Théocrite lui enseigne l'utilisation de la lyre, tradition inventée par le poète pour souligner la connexion liée au commun caractère biographique et subjectif entre la tradition de la poésie lyrique et la figure du plus grand des héros (*Idyll.* 24.110).

Un exemple de l'épopée archaïque liée à la figure d'Hercule c'est le *Bouclier d'Héraclès* un bref poème de 800 vers qui n'est pas attribué par la critique au poète d'Ascre même si a été transmis dans la tradition hésiodique, mais qui remonte probablement au début du VI siècle, datation qui est envisageable en relation aux références à la première guerre Sacrée envers les habitants de Circe qui imposaient un impôt aux pèlerins qui se rendaient à Delphes, événement auquel font référence les derniers vers du poème où on parle de la démolition du sépulcre du Cynos par le fleuve Anavros à cause de la rage d'Apollon envers son prêtre qui dérobait ses pèlerins (v. 477-80)⁽⁸⁵⁾.

Le poème veut affirmer l'appartenance à l'épopée en revêtant la figure de plus illustre des héros grecs d'une armure homérique avec des inconséquences par rapport à la représentation plus ancienne et originaire en rivalisant avec le modèle de l'*Iliade*, dont il reprend l'épisode du bouclier d'Achille (*Il.* 18.478-607), mais aussi l'épisode de lutte de Diomède avec Ares (*Il.* 5.846-67), sans oublier la petite description de la ceinture d'Héraclès dans l'onzième chant de l'*Odyssée* quand l'image du héros qui vit heureux avec les dieux apparaît cependant à Ulysse dans le monde des morts (*Odyss.* 11.610-614).

Cette coloration homérique n'empêche pas l'auteur à se connecter néanmoins directement à la tradition hésiodique par la technique de la pièce jointe par laquelle le *Bouclier* est insérée comme la continuation d'un poème qui est authentiquement d'Hésiode, le *Catalogue des femmes* ou Ἡοῖαι / *Héoiāi*, et en particulier la *Ἡοῖα* qui raconte la naissance par Alcmène d'Héraclès, référence qui n'était casuelle parce que le *Catalogue des femmes* présente une structure particulière différente par rapport à la *Théogonie* dont abandonne la structure organisée dans une façon rigide généalogique à faveur d'une composition constituée par des poèmes autonomes, aspect qui n'est pas resté inaperçu, mais qui a fait voire dans cette œuvre une antécédente au développement de l'épyllion comme genre dans l'âge hellénistique⁽⁸⁶⁾.

La connexion du *Bouclier d'Héraclès* à l'œuvre du poète d'Ascre permet à l'inconnu poète de développer les potentialités du modèle littéraire de *Catalogue des femmes* qui était construit par de courts poèmes autonomes, tendance qu'il amène à la rupture avec la composition d'un poème totalement autonome, opération qui montre comme le poète a vu dans la structure de l'œuvre hésiodique l'occasion d'insérer un discours autonome qui

83 Sur l'écriture de l'œuvre d'Hésiode v. A. Aloni, *La scrittura di Esiodo*, «AOFL» VIII, 1 (2013), p. 1-11.

84 L'appartenance à ce genre est soulignée par F.M. Pontani, *L'epillio greco*, cit. p. 8.

85 Sur le *Bouclier d'Hercule* v. C.F. Russo, *Hesiodi scutum*, Firenze 1968 et aussi, G. Guidorizzi, *Esiodo, Opere Giorni, Lo scudo di Eracle*, Milano 1997.

86 Cette observation a été développée par M. M. Crump, *The Epyllion from Thocritus to Ovid*, Oxford 1931, p. 23.

remontait à une tradition épique particulier, différente par rapport à celle plus canonique et qui a laissé de pistes dans certains parties plus récentes de l'épopée d'Homère, comme la *Dolonie* ⁽⁸⁷⁾

La connexion au *Catalogue des femmes* permettait au poète inconnu de connecter la nouvelle forme littéraire d'épopée liée à la plus influente tradition hésiodique, mais surtout à mon avis il entendait caractériser dans une façon biographique le poème même qui est dédié à une des aventures du fils d'Alcmène, dont le poème d'Hésiode avait raconté la naissance, raconte qu'il avait incorporé dans son œuvre même ⁽⁸⁸⁾.

La part la plus importante du poème est dédié en effet à la description du bouclier d'Héraclès qui donne le nom au poème même et qui interrompt la narration selon la technique de l'ekphrasis qui sera reprise dans des autres épyllion comme l'*Europe* de Moschos ou le célèbre pièce 64 de Catulle, *les noces de Thétis et Pélée* ⁽⁸⁹⁾.

Le jugement a été très négatif parce qu'elle rompt l'unité narrative du poème interrompant le duel entre Héraclès et Cycnos et ne se reliant au dynamique de la narration, à différence de son modèle littéraire la description du bouclier d'Achille (*Il.* 18.478-607), dont les représentations servaient à introduire le thème du retour du fils de Thétis à la guerre après la longue suivie au conflit avec Agamemnon, motifs qui se déroulent à travers la contraposition dialectique de la représentation de deux villes au centre du bouclier, l'une qui est gouverné par la justice (v. 491-508), l'autre victime de la violence (v. 509-40), contraposition qui est symbolisée par les deux déités d'Athéna et d'Ares qui s'affrontent (v. 516-19), thèmes qui sont soulignés par les scènes autour de vie bucolique et agreste, comme celle du labourage (v. 541-49), de la moisson (v. 550-60), de la transhumance du bétail (v. 573-586), la danse (v. 590-605), et enfin de l'Océan dont la représentation borde l'extérieur du bouclier ⁽⁹⁰⁾.

Le jugement négatif du *Bouclier d'Héraclès* cependant à mon avis n'a pas compris que l'objectif de l'inconnu auteur d'école hésiodique avec l'introduction de son ekphrasis était tout à fait différent par rapport au modèle homérique : il voulait surtout approfondir la personnalité mythique d'Hercule une figure bien plus complexe de cela d'Achille en relation au quelle l'aède homérique avait composé son ekphrasis. A cet aspect est finalisé le même épisode qui veut relier Héraclès à Apollon et donc le fils d'Alcmène à cause de sa lutte avec Cycnos apparait comme le protecteur de l'oracle de dieu par le banditisme de son prêtre infidèle ⁽⁹¹⁾.

L'objectif de caractériser mieux la figure du fils d'Alcmène est cependant déroulé surtout par l'ekphrasis dont les figurations servent à mettre en relation Hercule à Thésée, le héros contemporain et successeur d'Hercule même, en relation avec l'épisode de la lutte entre les centaures et les Lapithes (v. 178-190) L'épisode qui a une parallèle avec l'histoire d'Hercule qui luttait aussi avec ces montres pendant sa quatrième travail la chasse du sanglier d'Erymanthe et pour cela il dut être purifié par Eumolpe (Apollod. II, 5, 4, 12). La lutte entre les Centaures et Lapithes se déroule à la présence d'Ares et Athènes qui étaient présents déjà dans le model homérique (v. 191-200) auxquels le poète a ajouté celle d'Apollon et des Muses (v. 201-206)

La figuration du bouclier fait référence aussi à Persée, l'aïeul d'Hercule dont on souligne l'aventure de la lutte avec la Gorgone (v. 216-234), épisode qui a des parallèles avec les aventures tombées à Hercule pendant son séjour dans l'Aide ou il lutte avec Méduse (Apollod. II, 5, 12).

Ces illustrations se déroulent dans un climat d'horreur et de peur soulignée à travers la figuration des Gorgones et des Chéres et des Parques et les Ténèbres qui sont représentées comme de démons de la vengeance, de la peur et du sang (v. 229-37, 248-270), représentation qui reflète une perspective qui a à son centre la ville de Thèbes et ses ténébreux mythes qui est indiqué en faisant référence à ses sept portes (v. 270-272), la ville où Hercule avait eu sa naissance et dont était originaire aussi Iolaos, son camarade et neveu en tant qu'enfant d'Iphiclès frère jumeau du héros, comme est souvent rappelé pendant les discours entre les deux personnages qui font référence explicite juste à la narration hésiodique à laquelle l'épisode du *Bouclier* est rattaché (v. 77-114).

87 La comparaison stylistique entre l'*Hesiodi Scutum* et la *Dolonie* est soutenue par C.F. Russo, *Hesiodi scutum*, cit., p. 14-22, même s'il donne une interprétation univoque de la *Dolonie* vue comme signe de la décadence de la manière homérique et jamais comme émergence d'une forme stylistique plus ancienne que l'homérisme avait poussé dans un angle dans son affirmation.

88 Sur le mythe de la naissance d'Hercule v. E. Stafford, *Herakles*, cit. p. 4-5.

89 La série des ekphrasis est soulignée et analysée par A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 32-43.

90 L'analyse de cette ekphrasis est conduite par A. Perutelli (*La narrazione commentata*, cit., p. 32-3) en faisant référence aux études de E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino 1975, p. 231-232.

91 Cette caractérisation peut être une référence à l'importance du culte d'Hercule en relation à l'amphictyonie qui avait amené la première guerre sacrée pour libérer Delphes de l'influence de Cirrha, guerre qui avait été terminée avec la destruction de la ville à cause de sa souillure.

L'insistance sur la peur et la représentation du effrayant et du macabre qui semble préfigurer certains images du Moyen âge est une caractérisation qui est finalisé évidemment au réalisme à la représentation symbolique du réel en se différenciant par rapport au rationalisme et à la stylisation très formelle de l'art homérique aspect dans lequel on peut voir l'émergence d'une nouvelle tendance artistique qui remonte aux sources de l'épopée, mais aussi peut préfigurer un parcours en direction de la *poikilia* de l'art hellénistique à travers l'art dramatique⁽⁹²⁾.

C'est intéressant observer comme la tradition du *Bouclier* ne restait confinée à la tradition hésiodique et isolée par rapport à la tradition littéraire globale, mais influença la poésie chorale de Stésichore qui développa une nouvelle forme de poésie lyrique qui donnait plus place à la structure de la narration⁽⁹³⁾.

Stésichore a dédié une attention particulière au mythe d'Héraclès auquel il a dédié le poème *Cycnos* dans lequel il donnait une version alternative du même mythe du *Bouclier* qui soulignait la cruauté de Cycnos et donnait peut-être une illustration plus traditionnelle de la figure d'Héraclès⁽⁹⁴⁾, mais aussi un Cerbere et surtout une vaste Géryonide⁽⁹⁵⁾.

La tradition helléniste de l'épyllion, l'Hécalé de Callimaque et les Noces de Pélée et Thétis de Catulle

Les précédents littéraires de l'époque archaïque que nous avons essayé de mettre en évidence ne constituent cependant qu'une ébauche sur laquelle vient se greffer la créativité artistique de la poésie alexandrine ; celle-ci produira un genre nouveau que l'on appellera épyllion et qui ne rappelle que de très loin les modèles désormais anciens que nous avons essayé d'analyser précédemment.

L'épyllion naît en effet en pleine période hellénistique grâce à l'œuvre de Callimaque qui constitue le modèle le plus complet de ce genre, l'*Hécalé*, œuvre qui nous est parvenue de manière fragmentée, mais qui représente le premier exemple accompli de ce nouveau genre. On y trouve déjà une valeur stylistique formelle élevée qui en fait sans conteste le modèle le plus important pour la tradition qui s'ensuivra⁽⁹⁶⁾.

Le fait que ce genre s'épanouisse à l'époque hellénistique ainsi que le niveau élevé de recherche stylistique qui le caractérise est sans aucun doute lié, plus qu'aux modèles archaïques désormais lointains, à la reprise assumée de la littérature classique qui a précédé, notamment celle de l'expérience la plus significative de cette tradition, à savoir la tragédie attique.

La dimension dramatique héritée du théâtre tragique XXX est une théorie que Massimo Lenchantin-De Gubernatis a été le premier à soutenir ; il affirme que c'est cet élément qui distinguerait l'épyllion de la tradition épique en général et des poètes cycliques en particulier ; il reprenait en revanche un trait distinctif d'origine homérique, selon la distinction qui remonte à Aristote dans la *Poétique* ; ici l'excellence de l'épopée homérique par rapport au reste de l'épopée était soutenue par rapport à sa dimension dramatique qui en faisait un digne antécédent du drame attique (Arist. *Poet.* 1448b 36-7 *μόνος γὰρ οὐχ ὄτι εἶ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν*)⁽⁹⁷⁾.

Cette reprise d'un aspect de la théorie aristotélicienne se fait donc dans un contexte non aristotélicien en accord avec la tradition de genre et en particulier avec Callimaque qui propose une épique nouvelle imprégnée, comme dans la pensée d'Aristote, de l'épique homérique d'une part et de la tradition tragique de l'autre, celle-ci étant pour le philosophe de Stagire encore bien vivante. La tragédie donc doit être remplacée par cette nouvelle forme d'épopée comme conséquence de la polémique anti-aristotélicienne menée par le poète alexandrin qui critiquait notamment le philosophe péripatéticien Praxiphane dans une œuvre perdue,⁽⁹⁸⁾.

92 Sur la caractérisation stylistique du Bouclier on peut lire les observations de C. F. Russo, *Hesiodi Scutum*, cit., p. 7-35 où on parle du réalisme du poète même si on n'affronte pas le thème de l'influence sur la naissance de la *poikilia* hellénistique.

93 Sur Stésichore v. P. Lerza, *Stesicoro. Tre studi*, Genova 1982.

94 Sur la *Cynomachie* de Stésichore v. C.F. Russo, *Hesiodi Scutum*, cit., p. 30-32.

95 Sur Stésichore et Hercule v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 42-44, 66, 89.

96 Sur l'Hécalé et sa valeur stylistique, voir F.M. Pontani, *L'epillio greco*, cit., p. 12-14.

97 La position de M. Lenchantin-De Gubernatis est soulignée par A. Peruttelli, *La narrazione continuata*, cit., p. 21.

98 Dans ce Ce philosophe on pourrait peut-être, en considérant les références contenues dans les scholies florentines, reconnaître un des Telchines auquel il est fait ironiquement référence dans le prologue des *Aitia* Sur les personnages des Telchines et la polémique contre Praxiphane, voir G. B. D'Alessio, *Aitia, Giambi e altri frammenti* (vol. 2), Milan 1997, p. 367-368.

Cette reconstruction du genre épyllion proposée par Massimo Lenchantin-De Gubernatis est également importante car elle conteste la position originelle de Heumann qui avait insisté sur son caractère narratif dans son traité ; il avait avant tout essayé d'y donner une définition de ce nouveau phénomène littéraire auquel il fut le premier à donner le nom d'épyllion : selon l'étude allemande, l'épyllion ne serait qu'une narration raccourcie et réduite, définition imprécise puisqu'elle n'explique pas en quoi consiste ce « raccourcissement » et cette « réduction » de la narration ; en outre, elle ne correspond pas à plusieurs épyllions transmis par la tradition dans lesquels prévaut le caractère descriptif, par le recours à l'ekphrasis, comme on le voit par exemple dans l'*Europé* de Moschos⁽⁹⁹⁾.

La définition de l'épyllion donnée par Lenchantin-De Gubernatis, si elle est rigoureuse du point de vue littéraire, doit cependant être précisée en l'insérant dans le cadre global de la tradition épique antique où ce « virage », voire cette « torsion » dramatique, vraisemblablement introduite par Callimaque lui-même, l'inventeur du genre, n'est pas qu'une simple invention du poète hellénistique, mais bien le reflet des profondes tensions qui traversaient la tradition épique en général.

Cette nouvelle façon d'écrire l'épique, imaginée par Callimaque, reposait en effet sur des tentatives remontant à la tradition hésiodique qui avait déjà développé des thèmes qui convergeront plus tard dans l'épyllion hellénistique : en premier lieu, par exemple, la dimension de la description et de l'ekphrasis qui caractérise des œuvres comme l'*Europé* de Moschos ou *les Nocés de Thétis et de Pélée* de Catulle, ou encore le rapport entre ce type d'épique particulier et la tradition élégiaque, lien qui apparaît déjà chez Callimaque et qui relie l'*Hécalé*, premier modèle de ce nouveau genre, aux *Aitia*, son œuvre la plus importante, qui servit ensuite de modèle pour l'élégie mythologique qui a suivi.

Du reste, la résonance entre cette épique d'origine hésiodique et la tradition tragique suivante n'est pas une nouveauté qui remonte à Callimaque ; on la trouve déjà dans la tradition archaïque du genre comme on peut le voir dans la poésie lyrique de Stésichore qui est liée à cet *épos*, de même que le *Scutum* que nous avons considéré comme l'exemple de cette tradition épique, œuvre qui, selon la tradition des études les plus sérieuses, est probablement liée à Athènes⁽¹⁰⁰⁾.

Callimaque se distingue de ces prédécesseurs archaïques par la conscience littéraire dont il fait preuve vis-à-vis de la tragédie pour laquelle l'auteur a précisément réactivé cette forme d'épique. Il s'est servi de l'expérience de la tragédie attique et de son épanouissement, prenant modèle sur ce nouveau genre qui, après des débuts laborieux, a acquis sa pleine maturité artistique et littéraire.

Enfin, en ce qui concerne le terme d'épyllion que j'utilise fréquemment, bien qu'il n'apparaisse pas dans la tradition littéraire antique, ainsi que le soulignent régulièrement et avec insistance certains critiques qui ne semblent pas se rendre compte que les Anciens, qui n'avaient pas comme nous des siècles de tradition aristotélicienne, n'attribuaient pas au terme d'épique un caractère strictement univoque, son emploi me semble légitime, même de manière conventionnelle, pour désigner l'émergence de cette nouvelle façon de comprendre l'épique ; les premiers exemples remontent aux poètes hellénistes grecs, même si par la suite sa profonde influence s'étendra jusqu'à la littérature romaine⁽¹⁰¹⁾.

Considéré sous cet angle, l'épyllion constitue donc un effort pour inventer une épique très expérimentale, une alternative non seulement à l'épique plus traditionnelle, mais aussi par rapport à une forme encore liée à la tradition d'épopée au caractère narratif et aventurier marqué, plutôt que dramatique qui se présente avec l'œuvre d'Apollonios de Rhodes, contemporaine de celle de Callimaque. Apollonios cherchait un compromis entre l'épique traditionnelle et les nouvelles propositions de son maître de poétique, si bien que les critiques, à partir des passages emprunts de polémique littéraire de Callimaque comme le prologue des *Aitia* et le final de l'hymne à Apollon, ont pu se poser la question de l'existence, à propos de cette nouvelle conception de l'épique, d'une querelle (*en français dans le texte, ndt*) littéraire entre Apollonios de Rhodes et Callimaque⁽¹⁰²⁾.

L'existence de cette polémique de Callimaque contre une épique restée ancrée à des formes plus traditionnelles, et Apollonios de Rhodes en particulier, a été fermement démentie par ceux qui, surtout dans les milieux anglo-américains, nient toute valeur à la catégorie même d'épyllion ; en réalité, l'existence de cette polémique n'est en rien secondaire, elle révèle au contraire que l'épyllion n'a pas été pensé ou créé en tant que genre en soi, mais comme une tentative de refondation du genre épique à partir de nouveaux paramètres et de nouvelles

99 La définition d'épyllion de Heumann est résumée en F.M. Pontani, *L'epillio greco*, cit. p. 2-3.

100 La thèse du caractère attique du *Scutum* en opposition à une supposé origine de la Béotie est soutenue par C. F. Russo, *Hesiodi Scutum*, cit., p. 29-35.

101 L'absence du terme épyllion dans la tradition littéraire gréco-romaine a été soulignée par W. Allen jr, comme le font remarquer F.M. Pontani, *L'epillio greco*, cit. p. 5 et A. Peruttelli, *La narrazione continuata*, cit., p. 23.

102 Sur la querelle entre Callimaque et Apollonios de Rhodes, voir F.M. Pontani, *L'epillio greco*, cit. p. 2-3.

structures, en harmonie avec la tradition proprement homérique avant tout, et la tradition tragique considérée comme conforme à son modèle, certes ancien, mais fondamental, ce qui explique la polémique de Callimaque contre la tradition cyclique fondée sur le développement à l'infini de la dimension narrative ⁽¹⁰³⁾.

L'opposition entre cette nouvelle manière de faire de l'épique, baptisée épyllion, et l'épique qui en tant que modèle plus traditionnelle, si elle n'est pas encore présente chez Callimaque, est sans aucun doute légitimée par la tradition à venir de ce genre, comme le montre le thème de la *recusatio*, typique des poètes latins élégiaques, qui se refusent à composer des poèmes épiques traditionnels ⁽¹⁰⁴⁾, mais aussi les tentatives de composer de longs poèmes épiques organisés suivant le modèle de l'épyllion, comme les *Métamorphoses* d'Ovide ou encore les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis, qui sont considérées à juste titre comme les chefs-d'œuvre du genre ⁽¹⁰⁵⁾.

Dans le cadre de l'idée développée jusqu'ici, il faut noter l'extrême importance de l'introduction par Callimaque d'une nouvelle conception de l'épique puisque cette innovation se fait non seulement sous l'égide de la tradition tragique la plus récente, mais se place volontairement sous le magistère d'Hésiode. C'est à lui qu'il est fait référence, notamment dans le prologue des *Aitia*, on peut donc parler d'une épique au caractère « hésiodique », qui s'éloigne non seulement de l'épique post-homérique, mais également du modèle homérique lui-même, en assumant pleinement l'autorité du poète d'Ascra et en achevant ainsi un parcours historique, commencé dès l'époque archaïque et avec la tradition lyrique à laquelle l'épique de Callimaque reste étroitement liée (fr. 2 Pf)⁽¹⁰⁶⁾.

L'Hécalé de Callimaque et la généalogie du mythe

Comme dans la tradition tragique évoquée plus haut et en particulier celle de caractère euripidien, *l'Hécalé*, œuvre avec laquelle Callimaque élabore le modèle de ce nouveau type d'épique, tire son nom d'un personnage que la tradition considérait mineur, mais autour duquel se noue le drame ; le petit épos du poète alexandrin se présente comme la reprise subjective, c'est-à-dire psychologique, d'une légende située dans le contexte territorial de l'Attique septentrionale de Marathon, à proximité du détroit d'Euripe. Il s'agit ainsi d'un lieu significatif car c'est un des lieux originels et fondateurs du mythe de Thésée, à tel point que c'est précisément dans la plaine de Marathon qu'est située la légende historique de l'apparition du héros, venu porter secours aux Athéniens livrant bataille contre les Perses ⁽¹⁰⁷⁾.

En les reprenant en creux, l'épyllion de Callimaque va chercher, sous la surface d'une légende secondaire incluse dans le cycle plus large des aventures de Thésée, les thèmes narratifs propres à la littérature archaïque et des Théséides dont parlait Aristote dans sa *Poétique* : le voyage de Thésée à Cnossos et sa rencontre avec Ariane ; la lutte contre le Minotaure et la fuite de Cnossos avec la fille de Minos ; le séjour à Naxos et à Délos, avec la danse du labyrinthe dont parlait déjà Homère dans l'ekphrasis du bouclier d'Achille (*Il.* 18.590-2).

Ainsi, l'épisode de la rencontre de Thésée et d'Hécalé, puis celui de la bataille contre le taureau de Marathon, contient déjà en germe les thèmes généraux de l'histoire et de la ligne narrative plus globale. Callimaque y avait d'ailleurs fait référence, précisément dans l'hymne à Delos, le plus grand des hymnes qui, selon toute vraisemblance, précédait immédiatement *l'Hécalé* dans le recueil de ses œuvres et dans lequel le poète

103 Cette position s'appuie notamment sur celle de W. Allen jr, comemle fait remarquer F.M. Pontani, *L'epillio greco*, cit. p. 5.

104 Sur ce schéma de la *recusatio* de composer de la poésie épique, v. A. Perutelli, *La poesia epica latina*, Rome 2000, p. 115-6, où l'on souligne l'origine alexandrine du thème.

105 Sur les *Dionysiaques* en tant qu'expression poétique dérivée de l'épyllion hellénistique, v. F.M. Pontani, *L'epillio greco*, cit., p. 14-6. Su les *Métamorphoses* en lien avec l'épyllion, v. A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., surtout p. 110-2 où l'on souligne ce que le poète doit à Callimaque, mais aussi en quoi il s'en distingue.

106 Sur l'influence d'Hésiode sur Callimaque et sur les *Aitia*, v. H. Reinsch-Werner, *Callimachus Hesiodicus*, Berlin 1976, M.Erler, *Das Recht (δικη) als Segensbringerin für die Polis. Die Wandlung eines Motivs von Hesiod zu Kallimachos*, SIFC 80 (1987), p. 22-36.

107 Sur l'histoire de la tauromachie de Marathon et son rôle par rapport au personnage de Thésée, sur le fait que ce trait mythique serait l'un des plus anciens, on peut voir le commentaire à l'édition de la Vie de Thésée de Plutarque par C. Ampolo, M. Manfredini, Plutarco, *Vite di Teseo e di Romolo*, Milan 1988, p. 215-216.

alexandrin parle de la statue d'Aphrodite érigée par Thésée à Délos quand il s'arrête sur l'île en revenant de Crète avec les jeunes Attiques (v. 307-315).

A l'occasion de ce séjour à Délos, Thésée et les jeunes gens dansèrent la danse du labyrinthe, le *gérános*, qui correspond à la danse mentionnée sur le bouclier d'Achille. Cette danse, comme le rappelle Callimaque, était répétée chaque année à l'arrivée du navire sacré venu d'Athènes qui apportait l'offrande au sanctuaire de l'île (v.314.315) ⁽¹⁰⁸⁾.

Le choix effectué par Callimaque de prendre l'épisode de Marathon comme objet de son épos "mineur" ne doit donc pas être pris à la légère, il reflète probablement une connaissance profonde du mythe de la part de ce *doctus poeta*.

Les anciens mythographes pensaient généralement que l'épisode de la capture du taureau de Marathon n'était qu'une simple duplication du mythe de celle du taureau de Crète par Hercule, à tel point que certains mythographes prétendaient que le taureau de Marathon et celui de Crète étaient en réalité un seul et même animal, se fondant sur le principe soutenu de manière unilatérale par la tradition mythologique des Anciens faisant un parallèle entre l'aventure du héros attique et celle du fils d'Alcmène ; le poète alexandrin, au contraire, s'était rendu compte que cet épisode constituait une des parties les plus anciennes et originelles de la saga du héros attique avant d'être Athénien ⁽¹⁰⁹⁾.

La figure du taureau était particulièrement liée à la divinité de Poséidon, le père mythique de Thésée qui, au-delà de son caractère équin, comme cela a été souligné précédemment à propos du mythe des Centaures, avait également un caractère taurin ; ceci explique que le taureau était un animal consacré à ce dieu, et était donc appelé Tauréos ⁽¹¹⁰⁾.

Le lien entre le personnage de Thésée et le taureau semble donc venir de la tradition de la descendance de Poséidon, dieu qui avait donc une relation spéciale avec le contexte rural de l'Attique en général, dont Marathon fait partie, mais spécialement avec Éleusis où le dieu était vénéré en tant qu'époux de Déméter, ainsi que nous l'avons déjà souligné ; probablement en raison du lien paternel qui l'unit à Poséidon, Thésée semble jouer lui aussi un rôle particulier à Éleusis où le fils d'Ethra avait initié le fils d'Alcmène aux mystères pour le purifier d'une faute commise involontairement, probablement l'assassinat des Centaures, dans cette version de Plutarque, qui diffère de la version plus traditionnelle associée à Eumolpe (Plut. *Th.* 30.5) ⁽¹¹¹⁾.

Cet aspect du rapport entre l'animal et le dieu Poséidon, que l'on retrouve d'ailleurs dans l'épisode de la lutte d'Héraclès contre le taureau crétois envoyé selon le mythe par le dieu Poséidon pour punir Minos de son ingratitude envers lui, légitime sans aucun doute l'étroit rapport que la tradition a voulu souligner entre l'épisode de la capture du taureau par le fils d'Ethra et celui du fils d'Alcmène ⁽¹¹²⁾.

Ce thème suscitera encore l'intérêt dans la poésie antique tardive, à tel point qu'un poème spécifique lui sera consacré, *laus Herculis*, par un poète du cercle de Claudien, qui fera l'objet d'une attention particulière dans cette thèse ⁽¹¹³⁾.

L'ancienneté de la présence de Thésée à Marathon et du mythe associé de la capture du taureau est prouvée par le lien étroit qui existe entre le thème marathonnien et un autre thème parmi les plus anciens liés à la saga de Thésée, à savoir le mythe de la capture et de l'enlèvement d'Hélène. Selon le récit traditionnel, en effet, Thésée, après avoir enlevé Hélène, la cacha dans un endroit en compagnie de sa mère Ethra en la faisant surveiller par un héros du lieu, Aphidnos, son alter ego mythologique local (Plut. *Thes.* 31.3) ⁽¹¹⁴⁾. Celui-ci

108 L'épisode du navire sacré d'Athènes, son rapport avec Délos et le mythe de Thésée à Délos est analysé par G. Ierandò, *Arianna*, cit. , p. 120-128.

109 La thèse selon laquelle ce trait mythique serait l'un des plus anciens liés au personnage de Thésée est soutenue dans le commentaire à l'édition de la *Vie de Thésée* de Plutarque par C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, Milano 1988, p. 215-216.

110 Sur ce point, v. W. Burkert, *La religione greca*, cit. p. 280.

111 L'identification de la faute qu'Hercule doit expier par l'initiation aux mystères avec le massacre des Centaures est soutenue par C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit. , p. 250.

112 Cet aspect du mythe est remarqué par exemple par E. Stafford, *Herakles*, cit. p. 39.

113 Sur cet épyllion de la tradition de Claudien, v. S. Guex, Ps.- Claudien *Laus Herculis*, cit..

114 Sur l'épisode de l'enlèvement d'Hélène par Thésée, v. C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 250-55, mais aussi M. Bettini et C. Brillante, *Il mito di Elena*, Turin 2002, p. 55-57 où l'on met en évidence les rapports entre Hélène-Thésée et l'Argolide-l'Attique en référence à la narration du mythe chez Pausanias.

initia les Dioscures aux mystères, les adoptant comme ses fils, d'une certaine manière comme Thésée le fit avec Héraclès (Plut. *Thés.* 33.1-2) ⁽¹¹⁵⁾.

Thésée naît donc en tant que héros local lié à la partie septentrionale de l'Attique, près du détroit de l'Euripe et de la péninsule de Chalcis, et ce n'est que plus tard qu'il assume ce rôle également à Athènes, où son culte est du reste toujours resté secondaire par rapport à celui largement diffusé d'Héraclès, comme l'avaient déjà observé des auteurs anciens tels que Plutarque. Ce dernier, pour justifier le nombre réduit des lieux de culte à Thésée s'appuie sur une variante mythique remontant à Philocore selon laquelle tous les lieux de culte de Thésée, à l'exception de quatre d'entre eux, furent transformés par le héros lui-même en lieu de culte à Hercule, pour remercier le fils d'Alcmène de l'avoir libéré de l'Hadès (Plut. *Thés.* 31.3) ⁽¹¹⁶⁾.

L'arrivée de Thésée à Athènes est associée au thème du synœcisme et à la fondation d'Athènes, dont le héros fut l'artisan mythique. Cette opération consista à rattacher l'ancienne Athènes, que l'on appelait auparavant Cécropia, au reste de l'Attique avec laquelle elle avait eu jusqu'alors peu de relations, processus politique qui explique probablement la place centrale que prit le héros, d'abord essentiellement attique, au sein de l'espace athénien ⁽¹¹⁷⁾.

Le synœcisme athénien se mit en place aussi dans la région du Péloponnèse, et regarda en particulier Trézène, la petite cité d'Argolide tournée vers Athènes, mais sur l'autre rive du golfe Saronique, où Thésée était vénéré en tant que héros local et où il naquit, selon le mythe, comme l'indique déjà la tragédie et Euripide en particulier, que reprend également Callimaque (fr. 235 Pf.) ⁽¹¹⁸⁾.

Ce centre religieux de Trézène devait avoir des rapports très anciens avec des cultes locaux de la zone septentrionale de l'Attique, près de l'Eubée, avec la région de Marathon notamment, rapports qui furent essentiels pour le héros dans son trajet vers Athènes, suivant un parcours géographique raconté dans le mythe qui le voit passer de son lieu de naissance à la cité qu'il allait fonder ou refonder par le biais du synœcisme ⁽¹¹⁹⁾.

L'arrivée de Thésée à Athènes et l'importance qu'il y occupe semble résulter du besoin de trouver un contrepoids à l'image du héros du Péloponnèse, c'est-à-dire Hercule, à qui le fils d'Ethra est traditionnellement comparé avec insistance. Cela apparaît nettement dans la *vie de Thésée* que Plutarque a consacrée au héros attique et où le parallélisme entre le fils d'Ethra et celui d'Alcmène est continuellement souligné, souvent au détriment de leurs différences. ⁽¹²⁰⁾.

Les deux personnages, le fils d'Ethra et celui d'Alcmène, ne sont superposables que dans une certaine mesure : en effet, Héraclès est le héros par excellence du monde dorien s'affirmant par rapport à la civilisation précédente et contrastant avec elle. Ce conflit, comme cela a été souligné précédemment, est symbolisé par l'épisode raconté dans l'*Illiade* par Nestor, le représentant de ce monde pré-dorien dont Pylos constituait un des derniers bastions, épisode de la lutte entre le héros d'un côté, Nestor et ses frères de l'autre, qui verra ces derniers périr au combat comme cela est raconté dans l'*Illiade* (Il. 11.689-93).

A l'inverse, le personnage de Thésée se place dans une relation de continuité avec la tradition pré-dorienne, compte tenu de la situation particulière de l'Attique ainsi que d'Athènes, petit centre mycénien qui ne fut pas balayé par l'invasion dorienne, mais parvint à lui résister en profitant même du crépuscule de ce monde pour prendre de l'importance. Selon certains, cet essor fut freiné du fait de l'invasion mythique de l'Attique par les Dioscures, racontée par Plutarque ⁽¹²¹⁾ ; mais il est cependant à l'origine du synœcisme attique, que la

115 Sur l'initiation aux mystères de la part du héros, v. C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 250 et 255.

116 Le rapport entre la Thésée et l'Eubée est souligné par la tradition de la coupe de cheveux du héros à la mode des Abantes, population de l'Eubée, un point que l'on peut voir in C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 201-2.

117 Sur le synœcisme par rapport au personnage de Thésée, v. C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 235-7.

118 Sur la naissance de Thésée à Trézène, v. in C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 198-9 où est exposée la thèse selon laquelle Egée, le père de Thésée, n'est rien d'autre qu'un alter ego de Poséïdon qui était le dieu le plus important de la petite ville d'Argolide, d'ailleurs appelée Poseidonia ; sur ce point, voir le commentaire déjà cité sur la *Vie de Thésée* in C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 202.

119 Le motif du voyage de Thésée de Trézène en Attique et à Athènes est analysé in C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 202-211.

120 Sur le parallèle récurrent entre Hercule et Thésée soutenu par Plutarque, v. C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 201-203.

121 Sur le mythe des Dioscures par rapport à l'invasion des Doriens, v. C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 253-254.

tradition attribue précisément à Thésée et qui est le processus par lequel celui-ci parvint à unifier l'Attique jusqu'alors divisée ⁽¹²²⁾.

En accord avec cette définition, Thésée est, selon le mythe, descendant de Poséidon, son père divin, qui était la divinité suprême de Pylos depuis la période mycénienne, comme le montrent les tablettes en linéaire B. De ce fait, la descendance de Poséidon était déjà en conflit avec Zeus et ses descendants, ce qu'illustrent les actions des Aloades Otos et Ephialtès, les deux géants qui avaient tenté d'escalader le ciel, sans y parvenir. À l'inverse, Héraclès, le fils de Zeus, sera accueilli dans le ciel par la volonté de son père. Cette opposition entre Zeus et son frère Poséidon se retrouve également dans l'*Illiade* où Poséidon veut continuer la lutte contre les Troyens, se portant au secours des Achéens, désobéissant ainsi aux ordres de son frère (*Il.* 14.354- 401).

C'est probablement pour consolider les liens entre le personnage de Thésée et le Péloponnèse que fut inventé le mythe de l'enlèvement/mariage par Thésée d'Hélène, personnage lié à Sparte ainsi qu'à l'Argolide, de même que l'épisode de l'invasion des Dioscures qui sont considérés comme des héros fondateurs de cité, à l'égal de Thésée. C'est pourquoi le mythe de l'invasion de l'Attique semble vouloir donner du prestige à ce personnage jusqu'alors mineur qui était ainsi comparé aux illustres fondateurs de Sparte ⁽¹²³⁾.

Le choix fait par Callimaque de situer son œuvre épique dans l'Attique rurale, mais associée à un personnage athénien comme Thésée, est significatif pour un auteur d'origine dorienne et alexandrine comme lui. Cela pourrait représenter une sorte d'hommage littéraire à Athènes, en tant que berceau de la Tragédie classique, genre que les poètes alexandrins essaient d'implanter aussi dans la nouvelle ville ⁽¹²⁴⁾.

L'influence de la tragédie attique et la dramatisation est visible dans la place importante donnée au personnage « mineur » d'Hécalé qui devient l'héroïne de l'histoire à la place de Thésée qui, par rapport à l'histoire mythique, aurait dû avoir le premier rôle. Cela rappelle des aspects du théâtre d'Euripide qui donnait notamment beaucoup d'importance à des personnages en apparence « mineurs » du mythe, mais qui sont en réalité des personnages complexes et liés à des traditions très anciennes.

Le rapprochement est notamment implicite entre les personnages d'Hécalé et d'Hécube, héroïne de la pièce homonyme d'Euripide ; ainsi, de même que le drame rappelait les souffrances de la reine-mère de Troie, ici sont évoquées dans leur dimension beaucoup plus quotidienne les peines de la femme attique, tels que la mort de ses enfants tués par le brigand Cercyon (fr. 368 Pf.) ou la pauvreté. Ces faits et ces malheurs, abordés par le poète alexandrin, rapprochent l'humble femme attique de la reine troyenne selon une technique maîtrisée de dramatisation des anciens mythes attiques qui conduit Hécalé, à l'instar de la reine mythique, à vouloir crever les yeux de l'assassin de ses enfants (fr. 368 Pf.) ⁽¹²⁵⁾.

Le choix d'un mythe lié au décor de l'Attique rural semble également une référence à Éleusis et aux mystères liés au grand cycle de l'année du monde agricole ; ainsi, le personnage d'Hécalé qui est au centre de l'œuvre est censée être le dernier membre d'une famille de propriétaire terriens et de cultivateurs.

Les liens entre l'aventure de Thésée et le monde agricole de l'Attique sert ensuite à associer l'épisode à la région d'Éleusis, en particulier là où était vénéré le père du héros, c'est-à-dire Poséidon, qui était vénéré à Éleusis en tant qu'époux de Déméter, comme cela a déjà été souligné, et Thésée lui-même était important puisqu'on lui attribuait le rôle d'initiateur aux mystères d'Héraclès.

Le lien institué entre cet épos dramatique que l'on désigne conventionnellement sous le nom d'épyllion avec le monde des mystères n'est pas un hasard ; il s'explique par le fait que les mystères d'Éleusis étaient en relation avec le drame attique dès son origine comme le démontre le fait qu'Eschyle, le premier grand auteur tragique, était précisément originaire d'Éleusis, mais également le fait que le lieu de mise en scène des tragédies était le théâtre de Dionysos. ⁽¹²⁶⁾.

La relation entre la région d'Eleusis et l'*Hécalé* sera particulièrement mise en évidence par le thème du repas frugal offert par Hécalé à son hôte inattendu, repas qu'il met en parallèle indirect et en opposition avec celui de Thésée, dont la persécution de la part de Médée est rappelée dans la genèse de l'histoire. En effet, Médée,

122 Sur le rôle de Thésée dans le synœcisme attique, v. C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit. , p. 201-203.

123 Sur l'arrivée des Dioscures à Athènes, v. C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit. , p. 250-252.

124 Sur la pléiade des poètes tragiques alexandrins, v. D. Del Corno, *Letteratura Greca*, p. 221.

125 La référence à Euripide et à son Hécube est évoquée dans l'édition commentée de G.B. Alessio, Callimaco, *Inni, epigrammi, Ecclae* (vol. 1), p.305.

126 Les liens entre les origines de la comédie et le monde des Mystères ont été particulièrement étudiés par K. Kerényi in K. Kerényi. *Dioniso*, Milan 1992, p. 270-89 (par rapport aux fêtes athéniennes), p. 290-302 (par rapport aux tragédies), p. 303-17 (par rapport à la comédie).

sa belle-mère par son union avec Égée, avait essayé de l'empoisonner au cours d'un repas. Ce thème tragique de la persécution de la part de la belle-mère est présent dans des drames comme l'Hippolyte d'Euripide où la persécution s'exerce également de la part d'une belle-mère, Phèdre, envers son beau-fils Hippolyte, fils de Thésée lui-même (fr. 364, 232, 232 Pf.).

Le thème de l'hospitalité proverbiale d'Hécalé et de son repas n'est pas pour autant un simple aspect narratif. Il a une valeur plus large et est probablement lié à la région d'Eleusis et aux repas traditionnels qui s'y déroulaient à l'occasion des mystères. C'est pourquoi les divinités des morts qui étaient vénérées dans la petite ville de l'Attique étaient généralement louées pour leur hospitalité et les bénéfiques qu'elles accordaient à l'humanité comme le blé dans le cas de Déméter. ⁽¹²⁷⁾.

Le lien avec Eleusis est également visible dans un des détails mythiques introduits par Callimaque qui considère que c'est également à des thèmes mystérieux que font référence les corneilles qui évoquent notamment des mythes liés à l'ancienne Cecropia, constituant un véritable contrepoint en forme d'animal au personnage d'Hécalé (fr. 16-29 Pf.), et que la femme nourrissait de cycéon, boisson typiquement mystérieuse (fr. 351 Pf.).

Dans son court épos, Callimaque imagine par ailleurs qu'Hécalé se rappelle l'assassinat de ses fils perpétré par Cercyon, un des brigands rencontrés traditionnellement par Thésée dans son voyage de Trézène vers l'Attique. Ce détail sert donc à présenter le héros comme un bienfaiteur, même à son insu, d'Hécalé, qui mérite donc sa pauvre hospitalité et son frugal repas (fr. 368 Pf.). Mais le personnage de Cercyon n'a pas été choisi par le poète alexandrin au hasard parmi les adversaires de Thésée car ce personnage, non seulement originaire du Péloponnèse et plus précisément de la région d'Arcadie, était associé à la région d'Eleusis où eut lieu son combat contre Thésée (Call. fr. 368 Pf., Pl. Th. 11.1).

Le nom d'Hécalé est également lié au contexte mystérieux puisqu'il s'agit d'une variante du nom d'Hécate, dont il diffère par une lettre seulement, ce qui a pu inciter le poète à donner autant de relief au personnage de la femme attique ; en effet, Hécate était une divinité que l'on associait traditionnellement au personnage d'Hécube, la reine de Troie.

Hécube était notamment liée au personnage de la déesse à trois formes par la référence commune au chien, animal consacré à la déesse en lequel la reine de Troie s'était transformée après sa mort. C'est à ce mythe qu'Euripide fait lui aussi référence dans la conclusion de son drame (*Herac.* 1252-72), thème repris également par Ovide (*mét.* 13.565-75) ; par ailleurs, la divinité asiatique était étroitement liée au monde des mystères et en particulier à Perséphone dont la déesse à trois formes, comme on peut déjà le voir dans l'hymne homérique à Déméter, est la servante qui accompagne l'épouse du dieu Hadès dans son voyage entre le monde de la lumière et celui des ténèbres, ayant une fonction analogue à celle d'Hermès (*hyn.* 2.22-25, 438-40) ⁽¹²⁸⁾.

Dans la perspective archéologique qui sous-tend la narration de Callimaque, où l'épisode de Marathon est lié à l'aventure épique plus vaste de Thésée, le personnage d'Hécalé et l'hospitalité qu'elle offre est à rapprocher de l'accueil réservé à Thésée par Minos, l'hôte inhospitalier de Thésée et par sa fille Ariane, qui constitue la légende ou le mythe principal lié au héros attique athénien.

Les deux taureaux rencontrés par Thésée, celui de Marathon et celui de Crète, ne sont pas le même animal comme le prétendait la tradition antique, mais il existe entre eux un lien très fort, le premier étant le précédent du second, ainsi que le souligne la tradition ; c'est pourquoi, immédiatement après son aventure marathonnaise, Thésée part pour l'aventure crétoise, comme le raconte Plutarque dans sa reconstruction légendaire de l'arrivée à Athènes des émissaires de Minos (Plut. *Th.* 15) ⁽¹²⁹⁾.

On peut voir dans l'histoire de la rencontre et de l'affrontement avec le Minotaure crétois l'influence du cycle majeur d'Héraclès puisque Thésée, après avoir atteint le statut de héros, participe à une aventure plus importante, grecque et non plus seulement locale comme les aventures précédentes ; il devra ainsi se battre contre un taureau crétois comme son illustre modèle héroïque.

L'épisode du Minotaure n'est pas associé au mythe originel de Thésée, mais il est apparu pour faire ressortir les liens profonds qui unissaient Athènes à la Crète et leurs origines minoennes et mycéniennes communes. Thucydide, par exemple, notait dans son « Archéologie » la continuité entre la thalassocratie minoenne et celle d'Athènes, le personnage de Dédale étant par exemple étroitement lié à la Crète puisqu'il fait partie de

¹²⁷ Sur les mystères d'Eleusis et les divinités qui y étaient vénérées, v. W. Burkert, *La religione greca*, cit., p. 497-528.

¹²⁸ Sur Hécate et le rapport entre le chien et le personnage d'Hécube, v. W. Burkert, *La religione greca*, cit., p. 162, 316, 333-334, 382.

¹²⁹ Sur les faits précédant le départ pour la Crète et l'aventure du Minotaure, v. C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 308-9.

la plus ancienne légende, associée à Ariane, aux côtés de laquelle il apparaît dans la description du bouclier d'Achille fournie par Homère (*Il.* 18.591-2) ⁽¹³⁰⁾, mais également à Athènes où il avait probablement un culte antique lié à Héphaïstos, divinité qui avait à Athènes une importance très particulière ⁽¹³¹⁾.

On peut relire à la lumière de cette correspondance certains aspects de l'*Hécalé* de Callimaque. Ainsi, de même que pour affronter le taureau crétois, Thésée devra traverser le labyrinthe, il devra lors de l'aventure en Attique traverser un orage avant d'atteindre le lieu où se trouve le taureau de Marathon. Cet épisode peut être lu comme une épreuve initiatique dans laquelle il échappe à l'orage, métaphore de la confusion des sens et d'un égarement comparable au labyrinthe, grâce à l'hospitalité d'Hécalé (fr. 238 Pf.).

Le labyrinthe, condition de l'égarement et de la perte de soi, est lié lui aussi à la dimension mystérieuse puisqu'il représentait traditionnellement le monde des morts ainsi que le soulignait récemment Giorgio Ieranò qui cite la représentation du labyrinthe sur lequel Énée porte le regard dans le poème de Virgile ; le labyrinthe et l'aventure du Minotaure se trouvent tous deux à l'entrée de l'antre de la Sibylle de Cumès fabriqué par Dédale en personne (*Aen.* 6.20-34) ⁽¹³²⁾.

Callimaque souligne le lien avec Eleusis et les mystères non seulement pour les raisons métalinguistiques indiqués, à savoir la mise en contact de la tragédie avec le monde épique qui hérite cet aspect du drame athénien, mais aussi pour des motifs internes à l'épisode qu'il avait l'intention de raconter, même sous une forme dramatique ; ainsi, le poète associait plus largement l'épisode attique avec l'aventure crétoise et strictement centrée sur le personnage d'Ariane, la grande alliée de Thésée, qui à l'instar d'Hécalé offre son hospitalité. Ariane était un personnage traditionnellement associé à Dionysos, le dieu des mystères, comme on le lit déjà dans l'*Odyssée*, où elle périt sous les flèches d'Artémis qui la punit à cause de remontrances - non précisées - faites par Dionysos (Διονύσου μαρτυρήσει *Od.* 11.325).

Hécate, Hécalé et Ariane sont également des personnages associés à Perséphone, la grande déesse des morts, comme le montre Giorgio Ieranò en se référant au personnage d'Ariane, empruntant cette idée, bien que de manière problématique, à Kerényi, qui l'avait, lui, exprimée de manière apodictique puisque le nom même de l'héroïne, la pure, serait une référence à la déesse des morts, la très pure par excellence ⁽¹³³⁾.

A ce propos, il faut observer qu'il existe une tradition poétique latine dans laquelle le personnage d'Ariane est directement associé à celui de Perséphone et s'identifie à elle comme dans les *Fastes* d'Ovide où Bacchus, pour célébrer son union indissoluble avec Ariane, utilise pour la femme et désormais la déesse en phase de transformation en étoile la forme féminine de son nom italique Liber, l'appelant donc Libera, qui était précisément le nom italique de Perséphone/Proserpine (*Tu mihi iuncta toro mihi iuncta vocabula sumes: / Nam tibi mutatae Libera nomen erit* Ovid. *fast.* 3.511-2) ⁽¹³⁴⁾.

Ainsi, la couronne tressée par Perséphone avec les fleurs des champs de Sicile et avec laquelle la déesse se couronne au moment de son enlèvement, comme le raconte Claudien (*nunc sociat flores seseque ignara coronat/ augurium fatale tori* *De Rapt. Pros.* 2.140-1), équivaut à celle d'Ariane, comme instrument de sa divinisation ⁽¹³⁵⁾.

L'épisode même de l'enlèvement d'Ariane par Thésée trouve un parallèle dans la tentative d'enlèvement, toujours par Thésée, de Perséphone en personne, rapport sur lequel Giorgio Ieranò a voulu attirer l'attention ⁽¹³⁶⁾.

En poursuivant cette lecture, on pourrait lire en filigrane dans l'épisode mythique de l'enlèvement de Perséphone par le dieu des morts un équivalent mythique à l'enlèvement d'Ariane par Dionysos ; dans cette tradition, Dionysos s'identifie avec Hadès, dans une énigmatique définition remontant déjà à Héraclite selon laquelle Dionysos le dieu de la vie et Hadès celui des morts étaient en réalité le même (fr. 60 Diels-Kranz) ⁽¹³⁷⁾.

130 Sur le personnage de Dédale, v. G. Ieranò, *Arianna, cit.*, p.32-34.

131 Sur le culte d'Héphaïstos à Athènes, v. W. Burkert, *La religione greca, cit.*, p. 328-329.

132 G. Ieranò, *Arianna, cit.*, p. 24-31.

133 G. Ieranò, *Arianna, cit.*, p. 41.

134 Sur la présence d'Ariane chez Ovide, v. *Tutte le Arianne di Ovidio*, in *Tra testo e immagine. Riflessioni ovidiane*, Journées d'études (Padoue, 24 mai 2010), sous la direction de I. Colpo, F. Ghedini, S. Toso, p. 65-77.

135 Sur la couronne d'Ariane, v. G. Ieranò, *Arianna, cit.*, p. 74-7, M. Bettini, S. Romani, *Il mito di Arianna*, Turin 2015, p. 173-175.

136 G. Ieranò, *Arianna, cit.*, p. 42.

137 La citation d'Héraclite est liée au mélange des motifs de vie et de mort dans le culte de Dionysos en relation avec le personnage d'Ariane pendant l'Aïora au cours des Anthestéries chez G. Ieranò, *Arianna, cit.*, p. 41.

Le carmen 64 de Catulle et l'épyllion à Rome

L'histoire de l'épyllion ne s'est pas limitée au monde grec hellénistique, mais elle est également arrivée à Rome où elle a trouvé un terrain particulièrement fertile, à tel point que les poètes de la première génération qui imitaient ouvertement les poètes hellénistiques, les fameux poètes néotériques, en ont déjà proposé un exemple accompli dans le carmen 64 de Catulle qui constitue un véritable chef-d'œuvre de cette tendance stylistique nouvelle ⁽¹³⁸⁾.

Ce carmen a longtemps fait l'objet de discussions portant sur sa structure car il est divisé en deux parties, une partie narrative (v. 1-51 ; 265-383) centrée sur le thème des noces de Pélée et de Thétis, et la partie ekphrastique, (v. 52-264), la description du personnage d'Ariane à Naxos. Il faudrait distinguer entre ces deux parties une troisième où la fiction poétique s'estompe et où le poète prend directement la parole en décrivant la situation lamentable dans laquelle se trouve l'humanité en raison de l'éloignement des dieux qui se refusent à habiter plus longtemps parmi eux (v. 384-408).

Mon analyse se concentrera sur la distinction entre la partie narrative et la partie dramatique du petit poème avant de se porter progressivement sur sa partie historique, sur sa conclusion dont l'aspect central a été particulièrement souligné par Alessandro Perutelli qui en fait le point de départ de son analyse. Cette perspective a eu le mérite d'ouvrir la voie à une compréhension globale du développement historique et de l'évolution que l'épyllion, en tant que genre, a connu à Rome ⁽¹³⁹⁾.

Moi je partage cette conception globale de l'œuvre face au primat de l'élément historique. En effet, celle-ci concorde avec mes thèses sur le caractère herculéen de cette poésie épique considérée mineure qui, en devenant le modèle fondamental de l'autobiographie et de l'histoire en général, tombe sous la censure aristotélicienne (*Poét.* 51A 16-22) et constituera donc également la base de mon analyse. Au préalable, celle-ci se focalisera sur la partie lyrique dramatique du chant dans son rapport avec la dimension narrative ⁽¹⁴⁰⁾. A ce sujet, il faut souligner à quel point cette structure « en équilibre » entre deux moments, le narratif d'une part, le dramatique de l'autre, sans doute un héritage reçu par Catulle du mouvement néotérique et de son fondateur Valerius Caton, est cependant un aspect moins significatif que ce que nous, les modernes, avons tendance à considérer ⁽¹⁴¹⁾.

La distinction entre ces deux aspects était sans doute ressentie de manière moins radicale par des poètes qui, comme Catulle, évoluaient encore dans le sillon de la tradition archaïque latine et notamment d'Ennius, tradition selon laquelle le poète épique était en même temps poète tragique. A tel point que les poètes latins archaïques abordaient souvent le même thème d'un point de vue dramatique et d'un point de vue épique, dans une position éclectique qui mêlaient les genres, alors que dans le monde grec hellénistique les thèmes étaient nettement plus différenciés ⁽¹⁴²⁾.

Cette position de continuité littéraire avec l'archaïsme d'Ennius était du reste commun dans le milieu littéraire de l'époque de Catulle où la tradition néotérique et alexandrine qui s'installait à Rome poussait à

138 Sur le carmen 64 et l'épyllion, v. A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit. p. 44-68.

¹³⁹ A. Perutelli dissocie l'étude de cette partie pourtant centrale du carmen de Catulle de l'analyse du carmen lui-même, il l'aborde à la fin de l'étude de l'ekphrasis dans l'analyse de l'épyllion par A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 39-43.

¹⁴⁰ Ce choix s'est fait à la lumière de l'interprétation globale de l'épyllion hellénistique que j'ai résumée dans la partie précédente en soulignant le lien entre épyllion et tragédie classique. Cette conception permet à mon avis de comprendre le caractère « dramatique lyrique » de l'épyllion latin. Ainsi, si les modèles grecs ne sont pas déterminants pour son développement, comme l'affirmait A. Perutelli (cit.), ils le rendaient toutefois possible.

¹⁴¹ Cette conception de la structure en équilibre a été présentée par L. Richardson Jr dans sa dissertation *Poetical Theory in Republic Rome*, New Haven 1994, commentée in A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 24-5, où cette conception pourtant intéressante est dépréciée et dénigrée, car elle ne tiendrait pas compte des modèles grecs déterminants. C'est une objection à laquelle il est facile de rétorquer que la poésie latine, et pas seulement en ce qui concerne les épyllions, est très différente depuis ses origines de la poésie grecque, et que la spécificité du cadre latin se remarque également dans l'épyllion influencé par Ennius, et particulièrement dans le carmen 64.

¹⁴² Le poète tragique et épique le plus connu de la littérature archaïque latine est Ennius, qui composa aussi bien un grand poème épique historique que des tragédies historiques comme *la prise d'Ambracie*, ainsi que des tragédies mythologiques. Sur Ennius poète tragique, v. A. Rostagni, *Storia della letteratura Latina*, (vol. 1), Turin 1964, p. 221-31.

l'extrême ces aspects de la littérature latine archaïque, en les développant sur un plan plus ouvertement littéraire et artistique, en lien avec une plus vaste connaissance des modèles grecs hellénistiques et notamment de Callimaque⁽¹⁴³⁾.

Parmi les lettrés qui soulignaient la dépendance entre la poésie contemporaine et l'archaïque, on trouvait Cicéron, le grand rhéteur contemporain de Catulle et poète érudit, admirateur de l'excellence poétique d'Ennius, qui critiquait les positions alexandrines les plus radicales de son temps en qualifiant ses adeptes de *poeti novi*, parce qu'ils s'éloignaient trop de la tradition poétique romaine, et de *cantores Euphorionis*, les assimilant ainsi au plus obscur des poètes alexandrins⁽¹⁴⁴⁾.

Les positions les plus radicales reprenant les aspects les plus spécifiques de la tradition hellénistique et alexandrine étaient tenues par des poètes comme Catulle ; celui-ci insistait sur le caractère éminemment formel de la poésie, cherchant une reprise plus totale des modèles poétiques grecs, se positionnant ainsi également en contradiction avec les modèles de l'archaïsme latin. Cette position bénéficiait probablement du soutien de l'influent Quintus Hortensius Orталus qui, dans les joutes oratoires de Rome, était le plus grand adversaire de Cicéron⁽¹⁴⁵⁾.

Car c'est bien entendu à Orталus, le défenseur des *poeti novi*, que les *carmina docta* font explicitement référence, notamment un carmen qui lui est consacré, le carmen 65, qui accompagnait le carmen 66 du recueil, à savoir la traduction poétique de la Chevelure de Bérénice de Callimaque, poésie d'accompagnement qui était dédiée à ce célèbre orateur de l'époque⁽¹⁴⁶⁾.

Dans le carmen 65 de Catulle, on trouve notamment de nombreuses références à la poésie alexandrine et à celle de Callimaque, comme le poème du mythe de Procné et Philomène, mais encore plus celui du mythe d'Acontios et Cydippé qui se trouvait dans les *Aitia* de Callimaque⁽¹⁴⁷⁾ ; ces thèmes se rapportent aux références biographiques du recueil du poète telles que le thème de la mort de son frère, leitmotiv funèbre qui traverse les *carmina docta*, anticipation de la mort prématurée de Catulle lui-même qui suivra de près celle de son frère⁽¹⁴⁸⁾.

En ce qui concerne les éléments alexandrins à proprement parler, la partie narrative qui ouvre le carmen 64 semble au contraire un hommage à la grande tradition de l'épos de célébration latine, avec laquelle le poète néotérique n'a en fait jamais eu l'intention de rompre. Il indiquait simplement la nécessité d'explorer de nouvelles voies, où le poète pourrait introduire des thèmes plus originaux et qui lui tiennent à cœur, et que l'on retrouve dans les lamentations d'Ariane ; introduite par l'artifice de l'ekphrasis, elle donne dans la trame du carmen un relief plus important aux contenus autobiographiques qui la caractérisent et qui relient le carmen 64 au reste du recueil poétique de Catulle⁽¹⁴⁹⁾.

¹⁴³ La thèse de la continuité, mais aussi de la différence entre Ennius et la tradition annalistique d'une part, et Catulle d'autre part, est soutenue à juste titre en ce qui concerne la conception de l'histoire par A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 61-64.

¹⁴⁴ Sur Cicéron poète, v. l'étude de A. Traglia, *La lingua di Cicerone poeta*, Bari 1950, L. E. Loefstedt, *Roman literary Portraits*, Oxford 1958, p. 68-69, A. Rostagni, *Storia della letteratura Latina*, vol. (2), cit., p. 439-441.

¹⁴⁵ Celui-ci est d'ailleurs explicitement critiqué par Catulle dans le célèbre carmen 49 de son recueil : *Disertissime Romuli nepotum, / quot sunt quotque fuere, Marce Tulli, / quotque post aliis erunt in annis, / gratias tibi maximas Catullus / agit pessimus omnium poeta, / tanto pessimus omnium poeta, / quanto tu optimus omnium patronus.*

¹⁴⁶ Sur la Chevelure de Bérénice de Catulle, v. L. Calvié, *La boucle de Bérénice: un poème de Catulle établi et traduit du latin avec un essai d'interprétation*, Toulouse, 2002.

¹⁴⁷ Sur l'*Aition* d'Acontios et Cidyppé, v. A. Barigazzi, *Note all' Aconzio e Cidippe di Callimaco*, Prometheus. Rivista di studi classici, 1975, p. 201-208.

¹⁴⁸ *Etsi me assiduo confectum cura dolore / sevocat a doctis, Ortale, virginibus, / nec potis est dulcis Musarum expromere fetus / mens animi, tantis fluctuat ipsa malis--/ namque mei nuper Lethaeo in gurgite fratris / pallidulum manans alluit unda pedem, / Troia Rhoeteo quem subter litore tellus / ereptum nostris obterit ex oculis./ alloquar, audiero numquam tua <facta> loquentem / numquam ego te, vita frater amabilior, / aspiciam posthac? at certe semper amabo, / semper maesta tua carmina morte canam, / qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias, absumpti fata gemens Ityli-/ sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto /haec expressa tibi carmina Battiadae, / ne tua dicta vagis nequiquam credita ventis / effluxisse meo forte putes animo, / ut missum sponsi furtivo munere malum / procurrit casto virginis e gremio, / quod miserae oblitae molli sub veste locatum, / dum adventu matris prosilit, excutitur, / atque illud prono praeceps agitur decursu, / huic manat tristi conscius ore rubor.*

¹⁴⁹ La dimension autobiographique des lamentations d'Ariane est un aspect sur lequel a particulièrement insisté la critique nord-américaine. Sur les interprétations biographiques et psychologiques du carmen, v. A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 41-43.

La poésie épique latine et d'Ennius se présentait notamment comme une poésie adressée à célébrer les grandes familles aristocratiques et les événements les concernant. Cet aspect se reflète parfaitement dans la partie narrative du carmen 64, celui-ci se présentant en effet comme un long épithalame qui célèbre les noces de Pélée et de Thétis, le couple fatal qui engendrera Achille, le grand héros qui combattra dans la guerre de Troie. Ce thème était commun dans la Rome archaïque car la cité voulait faire remonter ses origines au monde troyen et à son histoire.

L'autonomie et l'importance relative du thème de la célébration ne doivent pas être négligées, même si l'on veut essentiellement souligner le moment dramatique du carmen, ne serait-ce que parce que l'aspect de la célébration se présentera de nouveau dans toute son importance dans la poésie épique de Claudien ; il est également lié aux développements successifs de la période augustéenne, comme nous le verrons quand je m'attarderai sur la genèse de l'*Enéide*, comme trait stylistique fondamental d'une poésie épique herculéenne. L'importance du thème de la célébration des noces et de l'épithalame se retrouve d'ailleurs dans d'autres *carmina docta* de Catulle, comme dans le carmen 61 où l'on célèbre les noces de Julie et de Manlius et dans le carmen 62, un autre épithalame, mais dont les destinataires ne sont pas révélés. Le carmen 64 reprend donc les thèmes de ceux qui l'ont précédé, en les inscrivant dans une trame allusive et symbolique liée au mythe qui leur donne une solennité et une épaisseur plus importante.

Au sein de cette structure narrative de la célébration héritée d'Ennius, l'autonomie et la primauté de l'ekphrasis, ou de la partie dramatique, s'adaptent à la structure du recueil de Catulle ; en réalité, nous nous trouvons donc dans une dimension lyrique même si le contexte est celui des *carmina docta*, qui a aussi son autonomie dans le recueil lyrique de Catulle.

Ce rôle central de l'élément lyrique également dans cette section peut s'observer sur la base du fait que la série des *carmens* célébrant des noces qui précèdent le carmen 64 est interrompue par le carmen 63 ou Attis, un long monologue lyrique qui célèbre l'union mystique entre Cybèle et le dieu Attis, et où on imagine que le sacerdote de la Déesse en proie à la fureur a renoncé à sa virilité. Ce carmen trouve un parallèle parfait dans le monologue d'Ariane au carmen 64 où est célébrée l'union entre la jeune fille et le dieu Dionysos, après la trahison et l'abandon de Thésée (v. 249-64).

L'autonomie de la partie ekphrastique du carmen 64 permet de voir au-delà de la référence fondamentale à Ennius la continuité substantielle avec la tradition spécifique de l'épyllion hellénistique qui avait souvent comme argument la saga de Thésée, comme dans l'*Hécalé* de Callimaque, et qui reprenait des aspects archaïques de la poésie épique qui avait vu naître les *Théséides* et les *Héracléides* auquel Aristote fait allusion dans sa *Poétique* (*Poét.* 51A 16-22).

Catulle, du reste, avait traduit de Callimaque le carmen de la Chevelure de Bérénice où il évoquait le mythe de l'apothéose d'Ariane et de sa couronne, événement mis en parallèle avec celui de la transformation en étoile de la boucle de la chevelure de Bérénice. On voit une grande affinité avec la production lyrique dramatique comme l'ont signalé les interprètes à plusieurs reprises et comme l'indique également le parallèle avec le poème 63, un des autres *carmina docta*, qui précède immédiatement le *carmen* 64⁽¹⁵⁰⁾.

La question du rapport entre les deux parties du carmen 64 doit aussi être approfondie afin de saisir leur unité narrative, car il ne s'agit pas en réalité de deux parties différentes et distinctes, mais plutôt d'une seule narration cohérente dont les deux parties constituent deux aspects distincts et qui sont liées au personnage d'Achille, le fils qui naîtra de l'union de Pélée et Thétis. C'est aux exploits de ce dernier que les Parques dédient un chant dans la partie finale de la composition, chant qu'il faut rapprocher du voile aux ravissantes broderies artistiques posé sur le lit nuptial dont la description permet d'insérer le récit des souffrances d'Ariane à la première personne (v. 48-51 *Indo quod dente politum / tincta tegit roseo conchyli purpura fuco. / Haec vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat arte*).

En effet, contrastant avec la joie des noces et de l'annonce de la naissance d'un fils, le personnage d'Achille est traité de manière très négative dans le chant des Parques, qui évoque les événements de la guerre de Troie à laquelle le futur héros est destiné à participer : les Parques racontent les terribles massacres perpétrés par le héros sous les murs de Troie (v. 348-360), la lutte entre le héros et le fleuve Scamandre (v. 357-360), mais aussi et surtout le sacrifice impitoyable de la vierge Polyxène, victime innocente sacrifiée après la chute de la cité asiatique sur la tombe du héros défunt, pour l'imbiber de son sang (v. 362-370).

Cette description d'Achille dans le carmen des Parques sous les traits d'un homme cruel et impitoyable, causant de terribles massacres et qui foule aux pieds l'innocent, correspond en substance à celle de Thésée, objet des remontrances d'Ariane qui, abandonnée, reste pétrifiée devant la cruauté de l'homme dont elle était

150 Sur la traduction par Catulle de l'élégie de Callimaque, v. N. Marinone, *Berenice da Callimaco a Catullo*, Bologne, Patron, 1997.

amoureuse (v. 61 *saxea effigies Bacchantis*), référence à la pétrification qui correspond au thème de la tombe d'Achille à Troie dont parlent les Parques dans leur chant (v. 363 *excelso coacervatum aggere bustum*) et qui peut être également considérée comme une allusion au culte d'Ariane à Naxos où elle était vénérée non seulement sous sa forme héroïque, mais aussi en tant que déesse ⁽¹⁵¹⁾.

Les noces manquées de la jeune Polyxène qui doit "épouser" symboliquement Achille et son ombre qui se nourrit de son sang font échos aux noces manquées de Thésée et Ariane, cette-dernière étant elle aussi victime de la cruauté et de la déloyauté d'un homme (v. 132-148), illustration de l'injustice du héros athénien que le poète souligne en parlant de l'amère punition qui attend Thésée : en effet, celui-ci oublie de remplacer les voiles noires de son bateau par des voiles blanches par la volonté de Jupiter, provoquant ainsi la mort d'Égée à son retour à Athènes (v. 202-248), tandis qu'Ariane reçoit au contraire en récompense de ses peines l'assomption parmi les dieux par son mariage avec Bacchus (v. 249-264).

La stricte communauté entre les deux séries, celle d'Ariane et celle des noces de Pélée et Thétis, est d'ailleurs évidente, dans le développement des motifs qui les caractérisent, dans le carmen 68 de Catulle qui clôt la série des *carmina docta* et qui présente comme figure paradigmatique Laodamie, l'épouse abandonnée par son mari Protésilas parti combattre pendant la guerre de Troie, conflit au cours duquel il périt à peine arrivé sur les lieux comme l'indique son nom ⁽¹⁵²⁾.

Les deux histoires, celle des noces de Pélée et Thétis et celle d'Ariane et Thésée, composent donc deux séries qui suivent un modèle descriptif commun et sont mises en parallèle, ce n'est pas un hasard, sur une œuvre archéologique, le célèbre vase François composé à Athènes, mais retrouvé à Chiusi, sur lequel sont décrites les noces de Pélée et Thétis en présence de Zeus et des autres dieux ainsi que l'arrivée à Délos du couple Ariane-Thésée en compagnie des jeunes gens rescapés du sacrifice qui exécuteront le *ghéranos*, la danse de la grue. Ainsi, les deux histoires sont présentes ensemble, dans la même description, bien qu'inscrites sur des plans différents, le vase pouvant être divisé en deux parties : la première concerne le personnage de Thésée, la deuxième l'épisode d'Achille, comme l'a proposé Mario Torelli ⁽¹⁵³⁾.

La présence sur le vase de ces deux histoires est la preuve du succès de ce motif dans le milieu italique où l'œuvre fut envoyée et de la tradition à laquelle Catulle, *poeta doctus*, se référait en composant le carmen 64 ; elle démontre également la nature archéologique et la continuité qui unissent les deux thèmes, l'histoire d'Ariane et de Thésée qui s'unissent à Délos est un précédent mythique de celle d'Achille et de la guerre de Troie dont les noces de Pélée et Thétis constituent un antécédent nécessaire, suivant un modèle ekphrastique que l'on retrouve dans l'*Europé* de Moschos et qui est le modèle le plus approchant du carmen de Catulle ⁽¹⁵⁴⁾.

Cet aspect généalogique est lié au fait que l'antécédent mythique cité dans la première partie du carmen, celle des noces de Pélée et Thétis, est celui de l'aventure des Argonautes qui justifie les noces entre la déesse et le mortel par le fait que Thétis, une des nymphes marines, est une divinité qui par son lien avec la mer, est également liée à Neptune, le père de Thésée ; c'est pourquoi le navire des Argonautes est implicitement comparée à celle qui emporte Thésée vers la Crète et qui le ramène à Athènes. Ce navire fait l'objet au carmen 64 d'un intérêt particulier où est évoqué le motif des voiles du navire (v. 212-245) ⁽¹⁵⁵⁾.

La présence de Thésée et Ariane à Délos, de même que l'épisode de leurs noces, est attestée également dans la tradition littéraire et mythique en général où il est fait mention du fait que Thésée consacra à Délos une statue d'Aphrodite qui lui avait été donnée par Ariane et son alter ego. C'est ce qui donna naissance à la danse du *ghéranos*, tandis qu'une tradition des noces de Thésée et Ariane était présente dans le Péloponnèse, éléments passés sous silence par Catulle qui insiste en revanche sur le motif du mariage entre Ariane et Bacchus, le dieu qui succède à Thésée en tant qu'époux de l'héroïne crétoise, et motif qui sert de passerelle entre la section du carmen liée à Ariane et celle des noces de Pélée et Thétis ⁽¹⁵⁶⁾.

151 Sur la double vie d'Ariane à Naxos, v. M. Bettini, S. Romano, *Il mito di Arianna*, cit., p. 134-140.

152 L'utilisation de l'histoire de Laodamie est significative parce que le poète l'exploite sous l'aspect explicitement autobiographique en rapprochant directement ce carmen au reste du recueil de Catulle ; le carmen 64 a voulu se connecter à ces thèmes avec le personnage d'Ariane en particulier parce qu'on y retrouve des éléments autobiographiques liés à l'histoire du poète et à son amour pour Lesbia.

153 M. Torelli, *Le strategie di Kleitias Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milan 2007.

154 Le lien entre l'ekphrasis contenue dans l'*Europé* de Moschos et celle de l'épyllion de Catulle est souligné par A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p.35-39.

155 L'aventure des Argonautes et celle de l'abandon d'Ariane sont liées parce qu'Ariane de même que sa sœur Phèdre était de la lignée du soleil comme Médée, la magicienne qui subit le destin d'abandon commun à sa descendance.

156 Sur la statue d'Aphrodite que Thésée reçoit d'Ariane et qu'il emporte à Délos, v. *commento alla vita di Teseo* plutarchea in C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 226-8.

L'autre élément qui relie les deux parties du *carmen* de Catulle est la fin de l'âge héroïque, raison pour laquelle la guerre de Troie est représentée sous sa forme la plus violente, symbolisant ainsi cette fin du monde héroïque (v. 87-90). Le poète crée une passerelle entre les deux *carmens* à travers le motif des Parques, présentes aux noces de Pélée et Thétis dans le *carmen* 64, et citées à dessein par l'auteur dans le *carmen* 68 où il les montre conscientes du destin de Protésilas (v. 85-86 *quod scibant Parcae non longo tempore abisse / si miles muros isset ad Iliacos*).

L'histoire d'Ariane est donc considérée comme un épisode lié au moment le plus intense des temps héroïques, celui des Argonautes, mais également marqué par son caractère néfaste qui crée une passerelle vers la phase de conclusion de ces glorieux âges héroïques symbolisées par la guerre de Troie ; ainsi, la trahison de Thésée est un terrible affront au statut de héros et au concept de *fides* qui annonce les excès les plus graves qui se dérouleront au cours du conflit à proximité de la cité phrygienne. Ce conflit mettra un terme définitif au monde des héros et inaugurerà en revanche l'âge de fer, motif qui conclut le *carmen* 64 où sont stigmatisées les conséquences négatives pour l'humanité de la fin de cette époque héroïque, à tel point que la voix du poète intervient directement à la place de celle des Parques en énumérant les maux qui se sont abattus, dans une vision moraliste, en clôture de sa composition (v. 384-408) ⁽¹⁵⁷⁾.

Le motif des Parques est également significatif par rapport au vase François qui constitue la représentation antérieure la plus importante du *carmen* de Catulle et qui constitue un intéressant précédent en relation à ce motif. En effet, sur le vase, les noms donnés aux Centaures représentés reprennent ceux qui sont cités dans le *Scutum* du pseudo-Hésiode, composé à la même époque sans doute à Athènes au 6^{ème} siècle et source essentielle de ses descriptions ⁽¹⁵⁸⁾.

La petite œuvre du pseudo-Hésiode constitue également un modèle pour le *carmen* 64 car dans l'ekphrasis du bouclier d'Héraclès se trouvait une description des Parques dans certains vers (v. 258-263) mis en doute par plusieurs critiques, mais qui sont bien antiques ainsi que le laisse à penser la reprise du motif des déesses dans un contexte très différent, et faussement festif, comme chez Catulle (v. 305-322), mais aussi plus tard dans l'*Iliade Latine* où elles apparaissent comme élément décoratif du bouclier d'Achille (v. 891 *sanguineis mestae Clotho Lachesisque capillis*) ⁽¹⁵⁹⁾.

Dans la scène du banquet de Pélée et Thétis du vase François, on trouve à la place des Parques les Muses, personnages qui sont au contraire absents de même qu'Apollon et Diane dans la scène analogue du *carmen* de Catulle, à l'évidence parce que le chant prophétique qu'elles doivent entonner est néfaste. Elles sont donc remplacées par les Parques, plus adaptées à cet office et qui rappellent un modèle hellénistique non précisé par les experts, modèle qui rappelle probablement le *Scutum* du pseudo-Hésiode où les Muses qui figurent aux côtés d'Apollon (*Scut.* 201-206) contrastent avec les Parques qui surveillent les massacres pendant la bataille. C'est cet élément qui a sans doute poussé Catulle à mettre en scène les Parques plutôt que les Muses pour entonner un chant prophétique dédié à Achille, héros exterminateur par excellence ⁽¹⁶⁰⁾.

La partie consacrée aux noces de Pélée et Thétis dans le *carmen* de Catulle présuppose en effet un modèle d'ekphrasis littéraire : l'un est à chercher précisément dans le *Scutum*, dans lequel apparaît une image de joie, celle de Thèbes la cité aux sept portes, où paraît un cortège nuptial (*Scut.* 273-278) ⁽¹⁶¹⁾ ; l'autre modèle littéraire faisant davantage autorité est la description du bouclier d'Achille chez Homère qui contient plusieurs références à des motifs nuptiaux, notamment dans la partie initiale de la description (*Il.* 18.491-493).

À l'image du mouvement circulaire maintes fois présenté où l'image symbolique de l'Océan circonscrit le bouclier (*Il.* 18.606-7), à cette partie initiale de la description du bouclier par Homère correspond la partie finale de cette description (*Il.* 18.590-605), où figurent là aussi des motifs liés aux noces comme celui des jeunes danseurs qui étaient apparus au début (v. 494) et qui réapparaissent de manière plus articulée dans la

157 Sur la conclusion du *carmen* 64 v. A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit. p. 44-61.

158 Sur la correspondance entre le vase François et l'Aspis, v. M. Torelli, *Le strategie di Kleitias* cit., p. 29-30, C. F. Russo, *Commento, Hesiodi scutum*, cit. p. 118-120.

159 Sur les vers du *Scutum* consacrés aux Parques et leur reprise dans l'*Iliade Latine*, v. F. Russo, *Commento, Hesiodi scutum*, cit. p. 142-144 ; D. Arnould, *Les figures du destin dans l'épopée antique gréco-latine*, Aix-en-Provence 2014, p. 72.

160 Sur la célèbre description des Parques de Catulle, v. P. Colafrancesco, *Dalla vita alla morte il destino delle Parche (da Catullo a Seneca)*, Bari 2004, p.13-21, où il est fait mention de la position de Perrotta (*Il carme 64 e i suoi pretesi originali ellenistici*, Athenaeum 1931, p 177-222; 370-409) qui critiquait l'identification d'un modèle hellénistique générique pour l'introduction du motif des divinités qui prennent la place d'Apollon et des Muses, modèle que l'on trouve justement, à mon avis, dans le *Scutum* du pseudo-Hésiode.

161 Sur le *Scutum* et la représentation du cortège nuptial, v. C. F. Russo, *Commento, Hesiodi scutum*, cit., p. 146-148.

partie finale où l'on parle de la danse créée en l'honneur d'Ariane à Cnossos par Dédale (v. 590-593) et que les jeunes garçons et les jeunes filles exécutèrent vêtus de manière très particulière (v. 594-605). Il est intéressant de remarquer ici la présence d'une ekphrasis dans l'ekphrasis : de même que pour le bouclier créé par Héphaïstos, la danse décrite est à son tour la description d'une œuvre artistique créée par Dédale pour la princesse crétoise, représentation en référence à une tradition qui faisait d'Ariane une divinité non seulement du monde des Enfers liée au labyrinthe et à la mort, comme Perséphone dont on peut la rapprocher, mais aussi de la nature et de la renaissance après les mois d'hiver. A cet égard, Ariane a également été associée à Aphrodite et au monde dionysiaque, en tant que symbole de vitalité. Plutarque évoque d'ailleurs l'épisode du débarquement de Thésée et Ariane non seulement à Naxos et Délos, mais également à Chypre (Plut. *Vie de Thésée*, 20.3-7), l'île consacrée à Aphrodite, où Ariane elle-même fit l'objet d'un culte à tel point qu'à Amathonte, on vénérât une de ses tombes dans le temple d'Aphrodite Uranie (¹⁶²).

L'épyllion latin en relation avec l'historiographie chez Virgile et dans la genèse de l'*Enéide*

Dans le déroulement de notre parcours, il est important de prendre également en considération, comme source de la tradition épique tardive, l'expérience de la poésie épique historique telle que celle d'Ennius, que l'expérience néotérique et alexandrine n'avait absolument pas fait disparaître, comme on le voit dans le carmen 64 de Catulle où la partie mythologique se conclut par une réflexion sur l'histoire ; le temps des héros s'achève avec l'âge du fer selon une vision moraliste de l'histoire qui se termine par la décadence et la dégénérescence des temps modernes. Cette perspective développe l'idée d'une continuité historique qui était à la base de la poésie épique annalistique à partir d'Ennius, mais qui se teinte d'une certaine nuance de pessimisme liée à la tradition historique de la période de la fin de la république romaine (v. 384-407) (¹⁶³). Ce lien instauré par Catulle entre l'épyllion qu'il reprenait de la tradition alexandrine et l'élément historique est un aspect étranger aux modèles littéraires hellénistiques, il remonte à la tradition romaine à proprement parler. Le genre de l'épyllion romain présente donc des caractéristiques spécifiques que l'on peut déjà déceler dans la forte connotation subjective que le genre présente à Rome contrairement au monde grec oriental. Cet aspect le rapproche plus étroitement de la tradition élégiaque qui suivra et qui trouve chez Catulle son antécédent le plus remarquable (¹⁶⁴).

Cette dimension subjective de l'épyllion romain est en réalité un signe de la différence qui sépare la poésie épique latine de la gréco-hellénistique ; ainsi, tandis que l'épyllion hellénistique conserve, malgré les différences que nous avons essayé de souligner, la dimension de l'objectivité homérique tant admirée par Flaubert, qui fait valoir le caractère de possession stable et permanente du mythe, à Rome en revanche la poésie épique de même que l'épyllion en tant que sous-genre se détachent de ce module épique en se rapprochant plutôt du domaine de l'histoire.

Dans le genre historique, le critère de l'objectivité est en effet renversé par rapport à la poésie épique, la présence forte d'un narrateur critique devient alors prépondérante, comme l'affirme déjà de manière programmatique Thucydide dans l'introduction de son œuvre historiographique (1.22-23), où il fait valoir comme critère fondamental de l'objectivité d'une œuvre historique le critère de l'*ἀντοψία*, c'est-à-dire de

162 Sur l'épisode du séjour d'Ariane à Chypre, on peut consulter le commento alla vita di Teseo in C. Ampolo, M. Manfredini, *Vite di Teseo e di Romolo*, cit., p. 225-226.

163 Comme cela a déjà été indiqué, cette partie est analysée plus particulièrement par rapport à la tradition historique de Salluste, mais également en relation à la poésie d'Hésiode, mais également par rapport à la tradition contemporaine de Lucrèce, en A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 44-51.

¹⁶⁴ Les caractéristiques de la narration subjective chez Catulle sont analysées par A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 55-56.

l'observation directe personnelle de l'historien, même guidée par l'analyse critique des sources, auquel se référerait déjà Hérodote dans son *Enquête* (¹⁶⁵).

Ce critère à la fois subjectif et objectif de l'autopsie conditionne jusqu'à la tradition de l'épyllion latin qui est influencé par la tradition épique historique typique de Rome, comme on le voit de manière exemplaire et "programmatische" dans l'*Aigrette*, épyllion pseudo-virgilien, qui se présente précisément comme un long compte-rendu autoptique de la nourrice Carmé qui raconte à la première personne, en tant que témoin critique, d'abord les mésaventures de sa fille Britomartis, puis les événements analogues en train de s'accomplir à l'époque du mythe de sa pupille Scylla, toutes deux victimes de Minos (¹⁶⁶).

Cette conception romaine subjective et historique de l'épyllion n'est pas, du reste, une innovation radicale pour le genre, elle remonte aux origines du genre, quand Aristote avait critiqué la poésie épique qui prenait modèle sur le genre biographique, critiquant de ce fait les *Héraclides* et les *Théséides* archaïques (Arist. *Poét.* 51a 19-22).

Ce genre d'une épopée biographique considérée comme un modèle délétère n'est cependant rien d'autre qu'un sous-genre de l'histoire que le philosophe de Stagire tendait également à dénigrer ; en effet, il affirmait qu'il y avait un vide irréductible entre poésie épique et histoire, n'attribuant qu'à la première un caractère universel, tandis que l'histoire aurait dû se limiter au détail. Il critiquait ainsi, comme on l'a dit, les tentatives de poésie épique historique dont il méprisait la valeur formelle (Arist. *Poét.* 51A 36- 51b 11).

Cette conception globale est très éloignée de la tradition épique latine qui voyait au contraire dans la poésie épique un parcours fondamental, comme le dit explicitement Horace dans l'*Art poétique* où il loue toutefois les latins pour avoir cherché leur propre voie sans abandonner le drame historique et pour s'être efforcés de traiter des *domestica facta* (v. 285-287 *nilhil intemptatum nostri liquere poetae, / nec minimum meruere decus vestigia Graeca / ausi deserere et celebrare domestica facta, / vel qui praetextas vel qui docuere togatas*) (¹⁶⁷).

Dans cette recherche d'un registre propre et d'une tradition particulière qui s'identifie justement dans la poésie épique et le drame historique, la distinction aristotélicienne entre l'universalité du mythe et la particularité de l'histoire est donc dépassée, c'est la seconde qui revêt désormais une forme d'universalité. Cette conception est cohérente avec le retour des valeurs de la tradition sapientiale dans le sillon d'Hésiode qu'Aristote avait au contraire dénigrées, mais dont Horace affirmait la précellence (v. 309 *scribendi recte sapere est et principium et fons*) (¹⁶⁸).

Cette question du lien entre poésie épique et tradition historique ne concerne d'ailleurs pas seulement le sous-genre mineur de nature expérimentale qu'est l'épyllion, mais il concerne également la poésie épique majeure de tradition plus classique, illustrée par Virgile, le plus important poète épique latin qui semble rompre avec les expériences les plus radicales de la poésie alexandrine en se référant essentiellement aux positions plus traditionnelles d'Apollonios de Rhodes.

Ce passage à des positions plus modérées et l'abandon de l'alexandrinisme juvénile dont témoignent les *Bucoliques* n'est toutefois pas dénué d'éléments particulièrement significatifs qui montrent que le poète, avant d'embrasser le modèle d'Apollonios, s'est proposé de créer une poésie épique plus proche de celle de facture alexandrine comme cela est visible dans les *Géorgiques* où Virgile, dans le troisième livre de l'œuvre, propose une œuvre épique de célébration, de nature à la fois alexandrine et romaine (*Géorg.* III, 1-48) (¹⁶⁹).

¹⁶⁵ Sur l'historiographie et ses critères, v. E. Gabba, *La storiografia*, p. 175-180, in *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, sous la direction de F. Montanari, Rome 1998; K. Meister, *La storiografia greca. Dalle origini alla fine dell'ellenismo*, Rome-Bari 1992; G. Perrotta, *Disegno storico della letteratura greca*, Milan 1990, p. 234-224.

¹⁶⁶ Sur l'*Aigrette*, v. A. Perutelli, *La narrazione continuata*, cit., p. 69-93.

¹⁶⁷ Horace neanmoins souligne l'importance de l'élaboration finale en prenant les Grecs pour modèle (v. 322-323 *Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo / Musa loqui, praeter laudem nullius avaris*), aspect qui manquait aux latins comme l'auteur l'observe précédemment (v. 288-291 *nec virtute foret clarisve potentius amis / quam linguam Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor e mora*)

¹⁶⁸ Pour une comparaison entre la position d'Aristote et celle d'Horace, voir mon essai A. Risi, *La poetica di Aristotele, una lettura*, Scholia 2018, p. 95-106, et p.102.

¹⁶⁹ *Te quoque, et te memorande canemus / pastor ab Amphryso, vos, silvae amnesque Lycaei. / cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes, / omnia iam vulgata: quis aut Eurysthea durum / aut inlaudati nescit Busiridis aras? / cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos / Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno, / acer equis? temptanda via est, qua me quoque possim / tollere humo victorque virum volitare per ora. / primus ego in patriam mecum, modo vita supersit, / Aonio rediens deducam vertice Musas; / primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas, / et*

La dimension alexandrine du projet de poème historique est évidente notamment du fait qu'il devait s'insérer comme une sorte de joint dans la structure du poème didactique des *Géorgiques* dont il constituait le prolongement, ainsi que le couronnement. Par la suite, le poète choisit de s'éloigner de cette dimension alexandrine, abandonnant ce projet au bénéfice d'un poème plus lié à une conception classique de la poésie épique tel que l'*Enéide* qui cherche explicitement à se référer au modèle homérique (¹⁷⁰).

Alors que Catulle avait chanté les terribles conséquences du déclenchement des guerres civiles et de la fin de l'harmonie entre les dieux et les hommes, Virgile, dans le préambule du troisième livre de son poème didactique, se proposait au contraire de composer comme couronnement des *Géorgiques* un épyllion historique qui devait traiter un motif symétrique mais opposé à celui du poète néotérique, en se plaçant du point de vue de l'affirmation progressive du pouvoir d'Octave. Celui-ci, ayant imposé une stabilité politique plus forte, avait inauguré une période plus heureuse au cours de laquelle les divinités allaient pouvoir revenir habiter le monde.

L'affirmation de l'autorité du *princeps* était illustrée par le *templum* que Virgile imaginait ériger près du Mincio en tant que représentation plastique du poème à composer (*Géorg.* 3.10 -5 *primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas, / et viridi in campo templum de marmore ponam / propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat / Mincius et tenera praetexit harundine ripas*) et qui constitue le motif central du développement du carmen ; ceci explique que ce lieu sacré ait été interprété diversement, renvoyant soit à l'Olympe et au sanctuaire de Zeus, soit au temple d'Hercule et des Muses érigé par Fulvius Nobilior après son retour d'Étolie (¹⁷¹).

Dans ce préambule au troisième livre des *Géorgiques*, les aventures du *princeps* sont constamment comparées à celles d'Hercule ; les passionnés de poésie épique pourront admirer les exploits d'Octave abandonnant les lieux typiques de la saga du fils d'Alcmène dans le Péloponnèse (v. 19 *cuncta mihi Alpheum linquens lucosque Molorchi*).

Virgile cite notamment les rives de l'Alphée, le fleuve dévié par Hercule dans le quatrième de ses travaux, fleuve aux environs duquel se trouvait Olympie, autre lieu associé au héros comme on peut le voir dans Pindare qui dans sa dixième Olympique associe ce travail à la fondation des jeux, faisant ainsi d'Hercule le fondateur des jeux olympiques, pour racheter le meurtre de Ctéatus et d'Eurytus, les fils de Poséidon et neveux d'Augias (ἐπεὶ Ποσειδάων / πέφνε Κτέατον ἀμύμονα / πέφνε δ'Εὐρυτον Pind. *Olimp.* 10,24-30). Le poète cite les bois de Molorque, référence au motif de la chasse au lion de Némée par le héros lors du premier de ses travaux, et à l'hospitalité que lui accorda Molorque en l'honneur duquel le fils d'Alcmène fonda les jeux néméens. Cet épisode mythique est cité par Callimaque dans le préambule du troisième livre des *Aitia*, qui constitue un pendant thématique à l'*Hécalé* dans laquelle le poète alexandrin célébrait l'humble hospitalité attique d'Hécalé envers Thésée, l'alter ego attique d'Hercule (¹⁷²).

viridi in campo templum de marmore ponam / propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat / Mincius et tenera praetexit harundine ripas. / in medio mihi Caesar erit templumque tenebit: / illi victor ego et Tyrio conspectus in ostro / centum quadriugos agitabo ad flumina currus. / cuncta mihi Alpheum linquens lucosque Molorchi / cursibus et crudo decernet Graecia caestu./ ipse caput tonsae foliis ornatus oliuae / dona feram. iam nunc sollemnis ducere pompas / ad delubra iuvat caesosque videre iuvencos, / vel scaena ut versis discedat frontibus utque / purpurea intexti tollant aulaea Britanni. / in foribus pugnam ex auro solidoque elephanto / Gangaridum faciam victorisque arma Quirini, / atque hic undantem bello magnumque fluentem / Nilum ac nauali surgentis aere columnas. / addam urbes Asiae domitas pulsumque Niphaten / fidentemque fuga Parthum uersisque sagittis; / et duo rapta manu diuerso ex hoste tropaea / bisque triumphatas utroque ab litore gentis. / Stabunt et Parii lapides, spirantia signa, / Assaraci proles demissaeque ab Ioue gentis / nomina, Trosque parens et Troiae Cynthius auctor. / Invidia infelix Furiis amnemque seuerum / Cocyti metuet tortosque Ixionis anguis / immanemque rotam et non exsuperabile saxum. / interea Dryadum siluas saltusque sequamur / intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa: / te sine nil altum mens incohat. en age segnis / rumpe moras; uocat ingenti clamore Cithaeron / Taygetique canes domitrixque Epidaurus equorum, / et uox adsensu nemorum ingeminata remugit. / mox tamen ardentis accingar dicere pugnas / Caesaris et nomen fama tot ferre per annos, / Tithoniprima quot abest ab origine Caesar.

170 Le lien entre le projet du poème présent dans le préambule du troisième livre des *Géorgiques* et l'*Enéide* est souligné par A. Rostagni, *Storia della letteratura latina*, vol. 2., cit., p. 72-5 où l'on constate les progrès que Virgile a accomplis en abandonnant son projet primitif qui restait lié à la tradition du poème épique historique romain et en proposant au contraire avec l'*Enéide* un modèle qui se posait directement en concurrence avec l'épopée homérique.

171 Sur la nature de ce temple, v. *Olimpia, Enciclopedia Virgiliana*, vol. 3, p. 834

172 Sur le lien entre l'épisode de Molorque chez Callimaque et la tradition poétique latine, v. R. Rocca, *Molorco, Enciclopedia Virgiliana*, vol. 3, cit., p. 562.

Dans son préambule, Virgile introduit les thèmes épiques qu'il laissera de côté pour célébrer les réalisations d'Octave, qui font typiquement l'objet d'épyllions hellénistiques, notamment quand elles se rapportent à des motifs du genre bucolique. Ainsi, avant d'en énumérer les thèmes, il se réfère à Palès, divinité des pasteurs et des éleveurs (v. 1 *magna Pales*), mise en parallèle avec deux autres divinités : Hermès, à qui étaient consacrés les forêts et les rivières de l'Arcadie où se trouvait le Mont Lycée (v. 2 *vos, silvae amnesque Lycaeii*), mais surtout Apollon, qui fit paître les troupeaux d'Admète près du fleuve Amphryse en Thessalie (v. 2 *pastor ab Amphryso*).

Pour redire l'importance de ce personnage divin dans la suite du carmen, Virgile imagine de placer dans le temple qu'il décrit la statue du dieu fils de Léo près de celle d'Octave, et aux cotés de celle des ancêtres troyens du *princeps* puisque le dieu contribua à l'édification de Troie (v. 36 *Troiae Cynthus auctor*) ; en revanche, on trouve à l'opposé celle de l'Envie craignant les punitions infernales (v. 37-39 *Invidia infelix Furias amnemque seuerum / Cocyti metuet tortosque Ixionis anguis / immanemque rotam et non exsuperabile saxum*).

En outre, en affirmant qu'il préfère prendre Octave comme source d'inspiration pour son nouveau poème, Virgile souligne le parallèle entre le politicien romain et le personnage d'Hercule ; il se désintéressera des travaux de ce dernier pour traiter des thèmes historiques inspirés par le *princeps*. Il choisira donc ne pas prendre comme sujet les thèmes mythologiques typiques du fils d'Alcmène comme le meurtre de Busiris et les douze travaux imposés par Eurysthée (*Eurysthea durum / aut inlaudati nescit Busiridis aras*), ni l'histoire d'Hylas (v. 6 *dictus Hylas puer*), éromène légendaire d'Hercule, sujet d'un célèbre épyllion de Théocrite, et personnage évoqué à nouveau dans les *Bucoliques* (*Buc.* 6.43-4).

Le personnage d'Hercule se retrouve également dans d'autres motifs mythologiques proposés par Virgile comme le motif de la naissance d'Apollon à Délos (*Latonia Delos*) que l'on peut rapprocher de celui de la naissance miraculeuse du fils d'Alcmène, objet de reprises innombrables dans les épyllions hellénistiques comme l'*Enfance d'Hercule* de Théocrite⁽¹⁷³⁾, mais également en relation avec le personnage de Pélops, car Hercule était en effet déjà cité chez Pindare comme le fondateur des jeux olympiques en association et en concurrence précisément avec le personnage de Pélops (*Pind. Olymp.* 2.3-4, 10.24-59)⁽¹⁷⁴⁾.

Le culte du fils de Tantale était profondément enraciné à Olympie, du fait de l'habileté particulière du héros à la course de chars, habileté à laquelle Virgile fait allusion (*acer equis*) et qu'il partageait avec son beau-père Oenomaos qu'il affrontera dans une course, comme le rappelle Pindare dans sa première Olympique (*Pind. Olymp.* 1.70-88), pour obtenir la main d'Hippodamie, citée par le poète latin (*Hippodamie*)⁽¹⁷⁵⁾.

Le rapprochement entre le personnage de Pélops et Hercule semble également venir de la communion particulière que les deux héros partageaient tous deux avec les dieux ; ainsi, le fils d'Alcmène est accueilli à la table des dieux où il exerçait en tant qu'échanson comme l'affirme l'*Odyssée*, rôle exercé également par Pélops, auquel Pindare, par exemple, fait référence en rapprochant le personnage du fils de Tantale de Ganymède (*Pind. Olymp.* 1,40-45).

Ce passage de Pindare est significatif car il relie le motif de l'enlèvement de Pélops par les dieux à celui du banquet sacrificiel préparé pour les dieux par son père Tantale sur le mont Sipylos (*Pind. Olymp.* 1.37-9), banquet auquel Pélops participa en tant que victime selon une légende mythique que Pindare choisit de passer sous silence (*Pind. Olymp.* 1.35-36). Pélops aurait ainsi fait l'objet d'un sacrifice humain, ce à quoi Virgile fait référence quand il parle de l'illustre Pélops à l'*umero eburneo* (*Géorg.* 3.7 *umeroque Pelops insignis eburno*).

Selon un mythe analogue faisant référence au Mont Lycée, aux cultes voués à Zeus qu'y avaient fondés Lycaon et son fils Arcas, Tantale, le père de Pélops, aurait en effet servi aux dieux les chairs de son fils pour mettre à l'épreuve leur omniscience ; Déméter goûta son épaule qui fut substituée par une épaule d'ivoire après la résurrection du héros⁽¹⁷⁶⁾.

173 Sur l'Enfance d'Hercule comme épyllion hellénistique, v. F.M. Pontani, *L'epillio greco*, cit. , p. 8.

174 Sur le rôle d'Hercule comme fondateur des Jeux Olympiques, v. E. Stafford, *Herakles*, cit. p. 160-163, où l'on fait remarquer le rapport complexe que le personnage du fils d'Alcmène entretient à Olympie avec celui de Pélops (cit. , p. 162-3).

175 Sur les fêtes célébrées à Olympie en l'honneur du mariage d'Hippodamie et de Pélops, v. W. Burkert, *La religione greca*, cit. , p. 272.

176 Sur la légende de Lycaon en lien avec le Mont Lycée et celle que certains considèrent analogue de Tantale/Pélops, v. G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 138-139; 250-252, où l'on soutient la thèse de l'antériorité du mythe de Pélops, mais de la priorité du rite lié au Mont Lycée.

Les personnages d'Hercule et de Pélops peuvent certes être comparés, mais ils doivent aussi être clairement distingués, comme on le note à propos du personnage de Thésée à propos de l'opposition entre la descendance de Zeus et celle de Poséidon ; ainsi, de même que Thésée était fils du dieu des eaux, Pélops était un personnage lié à cette divinité, comme le mentionne déjà Pindare qui raconte comment Pélops fut enlevé par le dieu durant le banquet sur le Sipylos, de la même manière que Ganymède sera plus tard enlevé par Zeus (Pind. *Olymp.* 1,40-5).

Le lien avec Poséidon n'est pas un élément causal mais dans le schéma de la généalogie, il représente l'appartenance aux populations primitives antérieures à l'arrivée des Doriens dont l'émergence est représentée justement par l'arrivée du fils d'Alcmène et de ses descendants, les Héraclides ; ainsi, la présence contemporaine à Olympie de ces deux personnages est vraisemblablement le résultat de la superposition de populations différentes : les plus anciennes se référaient à Pélops, le mythique colonisateur du Péloponnèse dont la région a pris le nom, tandis que les populations doriennes plus récentes avaient Hercule pour modèle et surtout Zeus, son père céleste, à qui le fils dédia le sanctuaire principal d'Olympie après avoir vaincu Ctéatus et Eurytus, les fils de Poséidon, neveux d'Augias, comme le chante Pindare (*Olymp.* 10,24-30). Ces derniers personnages, par leur lien avec le dieu de l'eau, représentent les populations anciennes qui contrôlaient le sanctuaire avant l'arrivée des Doriens ⁽¹⁷⁷⁾.

Le personnage d'Héraclès était également associé à un motif fondamental, celui de la légitimité du pouvoir et de la souveraineté légale, qui dans la vision antique remontait à Zeus dont Hercule était depuis l'*Illiade* le fils préféré ⁽¹⁷⁸⁾. Dans cet esprit, Homère remarque dans l'*Illiade* que Pélops lui-même, ancêtre d'Agamemnon et de Ménélas et roi suprême des Achéens, pouvait en appeler à sa relation particulière avec Zeus, dans un passage où le personnage du fils de Tantale est évoqué, à propos du sceptre fabriqué par Héphaïstos et offert par Zeus en personne, comme le symbole de l'autorité régaliennne propre à Pélops qui allait le transmettre à ses descendants jusqu'à Agamemnon (Hom, *Il.* 277-281). Pausanias aussi parle de cet objet à propos de Chéronée où était conservé un objet ancien que l'on considérait être précisément le sceptre d'Agamemnon (Paus. 9. 40. 11-12) ⁽¹⁷⁹⁾.

L'autorité d'Octave, dont la statue sera placée par Virgile au centre du temple qu'il se proposait d'ériger (v. 16 *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*), à un moment où le prince n'a pas encore triomphé de ses adversaires à Actium, est légitimée par le poète qui s'appuie sur la descendance prétendue de Jupiter. Celle-ci passait par ses ancêtres troyens formant une lignée depuis le père des dieux à travers la famille d'Assaracos qui avait bénéficié d'une bienveillance particulière de la part du dieu suprême, à tel point que l'un de ses membres, Ganymède, frère d'Assaracos et de Tros, avait été engagé par les dieux, à l'instar d'Hercule. On lui associait donc aussi le personnage de Pélops, comme le disait Enée dans l'*Illiade* en fournissant une généalogie qui sera ensuite reprise par Virgile (*Il.* 20.230-241) ⁽¹⁸⁰⁾.

Virgile recycle notamment le motif de la descendance d'Assaracos par le biais de l'artifice poétique consistant à placer les statues de ces personnages près de celle du *princeps* à l'intérieur du temple que le poète souhaite élever non loin du Mincio aux fins évidentes de légitimer l'autorité de cet homme qui s'était imposé bien que dépourvu de toute noblesse familiale (v. 34-36 *Stabant et Parii lapides, spirantia signa, / Assaraci proles demissaeque ab Ioue gentis / nomina, Trosque parens*).

Au-delà de la légitimation du pouvoir d'Octave à travers la descendance de Jupiter, analogue à celle du fils d'Alcmène, le poète vise également à caractériser concrètement le pouvoir d'Octave par une comparaison stricte avec en particulier le personnage de l'Hercule romain qui était essentiellement l'*invictus*, c'est-à-dire l'Hercule à qui étaient dédiées les victoires et les triomphes militaires de Rome ; c'est ainsi que l'Ara Maxima consacrée au dieu faisait l'objet du versement d'un dixième du butin de guerre ⁽¹⁸¹⁾.

Intégrant le rituel complexe du triomphe, Virgile s' imagine en général victorieux (*victor*) et vêtu de pourpre au cours des triomphes devant le temple du dieu, l'Ara Maxima (*illi victor ego et Tyrio conspectus in ostro*), menant les jeux triomphaux avec les courses de chars (v. 18 *centum quadriiugos agitabo ad flumina currus*)

177 La position centrale du rapport entre Olympie et Zeus en tant que dieu pan-hellénique qui justifiait cette caractéristique surtout au moment des Olympiades est remarquée par W. Burkert, *La religion des grecs*, cit. p. 268.

178 Sur le rapport entre le personnage d'Héraclès et la légitimité du pouvoir, v. E. Stafford, *Herakles*, cit. , p. 137-56. 179 Les passages relatifs au sceptre d'Agamemnon sont analysés notamment in C. Pisano, «*Autorità senza autore*» *nella Grecia antica: il caso dello scettro*, I quaderni del ramo d'oro, Siena 2015, p. 1-14, où n'est pas analysée la perspective de haut en bas qu'a Zeus sur les rois, comme cela apparaît chez Virgile et Homère, mais au contraire de bas en haut, des rois vers leur légitimation religieuse et sacrée.

180 Sur la *domus Assaraci*, v. D. Musti, *Assaraco*, *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 1, Rome 1984, p. 374-345.

181 Sur *Hercules Invictus*, le livre de J. Bayet, *Les origines de l'Hercule romain*, cit, p. 322-332 est encore fondamental.

et les compétitions de course et de lutte auxquelles participeront les athlètes grecs abandonnant les jeux Olympiques (*Alpheum*) et Néméens (*lucosque Molorchi*)¹⁸².

Le général devait notamment célébrer les rites en apportant les offrandes et les dons à la divinité la tête couverte de rameaux d'olivier, l'arbre des compétitions d'athlétisme à Olympie, qui sont associés au triomphe romain (v. 21-2 *ipse caput tonsae foliis ornatus olivae / dona feram*) et, dans la cité de l'Elide, consacrés à Hercule, le protecteur des jeux¹⁸³.

C'est au contexte romain spécifique que le poète se réfère quand il parle des *pompae*, les processions souvent nocturnes qui se déroulaient en relation avec l'Ara Maxima, comme des sacrifices de bœufs typiques du culte d'Hercules Invictus (v. 22-5 *iam nunc sollemnis ducere pompas / ad delubra iuvat caesosque videre iuencos*); et en relation avec les triomphes se déroulaient ensuite les *ludi scaenici* à l'occasion desquels le rideau était levé et baissé (v. 24-25 *uel scaena ut versis discedat frontibus utque / purpurea intexti tollant aulaea Britanni*).

Sur les portes du *templum*, en correspondance avec les rites qui se déroulaient à l'extérieur, sont sculptées les aventures d'Octave, désormais considéré comme un dieu et appelé de ce fait Quirinus, divinité identifiée à Mars, ancienne divinité qui désormais avait été supplantée par Hercule à l'époque de la République (*victorisque arma Quirini*), comme on peut le voir dans le huitième livre de l'Enéide où l'hymne à Hercule est entonné par les Saliens, antiques sacerdotesses de Mars (Virg. *En.* 8.285-305), passage déjà commenté au cours de l'Antiquité tardive par Macrobe dans les *Saturnales* (Macr. *Sat.* III,12)¹⁸⁴.

De même qu'Hercule est un héros civilisateur, les entreprises d'Octave Quirinus consistent à lutter contre les barbaries et à défaire les peuples orientaux. C'est la raison pour laquelle on trouve dans la liste des victoires du *princeps* celle contre les Indiens (v. 26-27 *in foribus pugnam ex auro solidoque elephanto / Gangaridum faciam*), contre les Egyptiens (v. 28-29 *hic undantem bello magnumque fluentem / Nilum ac nauali surgentis aere columnas.*), contre l'Asie (v. 30 *addam urbes Asiae domitas*), sur l'Arménie et la Parthie (v. 30-31 *pulsumque Niphaten / fidentemque fuga Parthum uersisque sagittis*), dans une perspective qui tend à devenir cosmique et universel englobant les quatre coins du monde, l'Orient et l'Occident, Nord et Sud (v. 32-33 *et duo rapta manu diuerso ex hoste tropaea / bisque triumphatas utroque ab litore gentis*).

Progression vers l'Antiquité tardive

182 Sur ces expressions, v. R. Rocca, *Molorco, Enciclopedia Virgiliana*, vol. 3, cit., p. 562.

183 Le lien existant à Olympie entre l'olivier et Héraclès est souligné par exemple par G. Maggiulli, *Olivo, Enciclopedia Virgiliana*, vol. 3, cit., p. 836, 839.

184 *Oportune mehercle, Praetextate, fecisti Herculis mentionem, in cuius sacra hic vester gemino errore commisit: Tum Salii ad cantus incensa altaria circum Populeis adsunt evincti tempora ramis. Nam et Salios Herculi dedit, quos tantum Marti dicavit antiquitas, et populeas coronas nominat, cum ad aram Maximam sola lauro capita et alia fronde non vinciant. 2 Videmus et in capite praetoris urbani lauream coronam, cum rem divinam Herculi facit. Testatur enim Terentius Varro in ea satira quae inscribitur περί κεραινοῦ maiores solitos decimam Herculi vovere, nec decem dies intermittere quin polluerent, populum ἀσύμβολον cum corona laurea dimitterent cubitum. 3 Hiccine est, Vettius ait, error geminus? At ego in neutro dico errasse Virgilium. Nam, ut primum de frondis genere dicamus, constat quidem nunclauo sacrificantes apud aram Maximam coronari, sed multo post Romam conditam haec consuetudo sumpsit exordium, postquam in Aventino Lauretum coepit virere, quam rem docet Varro Humanarum libro secundo. 4 E monte ergo proximo decerpta laurus sumebatur operantibus, quam vicina offerebat occasio. Unde recte Maro noster ad ea tempora respexit quibus Evander ante urbem conditam apud aram Maximam sacra celebrabat et utebatur populo utique Alcidae gratissima. 5 Salios autem Herculi ubertate doctrinae altioris adisgnat, quia is deus et apud pontifices idem qui et Mars habetur. 6 Et sane ita Menippea Varronis adfirmat quae inscribitur Ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς, in qua, cum de multo Hercule loqueretur, eundem esse ac Martem probavit. Chaldaei quoque stellam Herculis vocant quam reliqui omnes Martis appellant. 7 Est praeterea Octavii Hersennii liber qui inscribitur de sacris Saliaribus Tiburtium, in quo Salios Herculi institutos operari diebus certis et auspiciato docet. 8 Item Antonius Gniphio, vir doctus cuius scholam Cicero post laborem fori frequentabat, Salios Herculi datos probat in eo volumine quo disputat quid sit festra, quod est ostium minusculum in sacrario, quo verbo etiam Ennius usus est. 9 Idoneis, ut credo, auctoribus certisque rationibus error qui putabatur uterque defensus est. Si qua sunt alia quae nos commovent, in medium proferamus, ut ipsa collatio nostrum, non Maronis, absolvat errorem.*

La progression analysée jusqu'ici connaît une évolution décisive vers l'Antiquité tardive lorsque le genre de l'épyllion s'est mêlé au prosimètre de la Satire Ménippée, comme cela apparaît clairement dans le texte le plus important de cette tradition, c'est-à-dire le *Satyricon* de Pétrone, œuvre difficile à reconstruire et qui nous est parvenue sous forme de fragments à l'intérieur desquels on trouve cependant des textes poétiques élaborés et comparables selon moi à la tradition de l'épyllion grec hellénistique. Celui-ci eut également à Rome des résultats significatifs dès la tradition néotérique, mais son histoire se prolonge au-delà des *Métamorphoses* d'Ovide qui constituent sans doute le chef-d'œuvre du genre.

Plus précisément, l'un des textes poétiques de Pétrone est dédié au motif de l'incendie de Troie, tandis qu'un autre raconte le passage des Alpes par César. C'est le *Bellum civile* qui a été identifié de manière crédible comme le pendant exact et l'antécédent de la manière épique de Claudien dans le livre d'Alessandro Fo *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano* (185).

Dans son analyse, l'auteur affirme clairement qu'il existait à l'époque du Haut-Empire une manière épique différente de la manière plus traditionnelle qui se caractérisait par l'abandon de la narration propre à la poésie épique la plus élevée, encore représentée par des œuvres telles que la *Thébaïde* de Statius ou les *Puniques* de Silius Italicus. Cette nouvelle manière se concentrait au contraire sur des aspects stylistiques particuliers comme le lexique et des aspects particuliers de la mécanique épique comme les rêves ou les conciles des dieux, tradition poétique sur les origines de laquelle l'auteur s'interroge assez peu (186).

En ce qui concerne les rapports avec la tradition de l'épyllion, j'aurais tendance à revaloriser ces tentatives poétiques de Pétrone et à ne pas les considérer comme de simples parodies du genre épique plus traditionnel ; j'y vois plutôt une réévaluation de la valeur littéraire de la Satire Ménippée en soi et des formes littéraires mineures qu'elle recèle au-delà du cadre parodique dans lequel elles s'insèrent.

Cette revalorisation de la Satire Ménippée vient notamment, à mon avis, de la revendication de son caractère romain qui rejoint naturellement la position d'Horace et sa défense de la tradition épique et dramatique au caractère historique : le poète en soulignait la valeur tout en affirmant sa nature romaine (*Art. 285-7 nihil intemptatum nostri liquere poetae, / nec minimum meruere decus vestigia Graeca / ausi deserere et celebrare domestica facta, / vel qui praetextas vel qui docuere togatas*).

Dans la droite ligne des positions d'Horace, le caractère particulier du prosimètre de Pétrone et sa revendication d'une valeur littéraire propre doit donc être examinés à la lumière de la revendication de romanité de la satire que l'on trouve chez Quintilien. Celui-ci affirmait à propos de la satire que *satira quidem tota nostra est* (*Institutio oratoria*, X,1,93), affirmation venant contredire celle d'Aristote qui dans la *Poétique* niait tout caractère artistique à un genre né du mélange de prose et poésie ou d'une prose qui ne disait pas son nom (47a 28-47b) ; Aristote associe à ce genre les mimes de Sophron et les discours socratiques (47b 9-11), des œuvres considérées comme fondamentales à Rome pour la production poétique à tel point que dans l'*Art poétique*, Horace encense les discours socratiques et y voit une des sources principales de la création poétique (v. 310 *rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae*).

C'est à travers ces passages d'auteurs aussi différents qu'Horace ou Quintilien, ou encore Pétrone, que l'on comprend comment le genre artistique de la Satire Ménippée, après d'obscurs débuts en Grèce, a finalement trouvé à Rome sa consécration qui lui a permis de définir des traits stylistiques que Bakhtine a longuement analysés. Il a montré que la satire constituait un macro-genre stylistique pouvant unir le monde antique et le Moyen-Age jusqu'à l'époque moderne sous la catégorie du carnivalesque, un concept qu'il a développé dans son essai sur *Dostoïevski* (187).

En ce qui concerne les passages poétiques inclus dans l'œuvre et en premier lieu l'épyllion *Bellum civile*, on peut à mon avis y voir là aussi une tentative d'anoblissement comme l'indique assez clairement l'auteur lui-même en donnant au rimailleur qui entonne les carmens épiques le nom d'Eumolpe, personnage important des rites mystériques d'Éleusis, également associé au personnage d'Hercule qui avait lui-même été initié aux mystères, selon la tradition, par Eumolpe en personne (Apoll. II 5.12) (188). Cet Eumolpe de Pétrone est un personnage complexe auquel plusieurs études ont été consacrées (189).

185 A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 119-123.

186 A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catane 1982, p. 122-123.

187 M. Bakhtine, *Dostoïevskij, Poetica e stilistica*, Turin 2002, p. 139-79, M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Turin 2001, p. 233-77, p. 277-93 (sur l'autobiographie).

188 Le lien entre le personnage d'Eumolpe de Pétrone et l'Eumolpe fils de Poséidon et personnage du cadre d'Éleusis est remarqué par exemple par A. Aragosti dans son commentaire sur Petronio Arbitro, *Satyricon*, p. 326-7.

189 Études récentes sur le personnage d'Eumolpe chez Pétrone : R. Beck, *Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: A Study in the Characterization in the "Satyricon"*, Phoenix 1979, p. 239-253; A. Perutelli, *Il narratore nel "Satyricon"*, Matériel

En Italie, le personnage d'Hercule était lié à la pratique oraculaire, il avait donc un siège oraculaire à Tivoli, étroitement lié au culte de l'Ara Maxima, mais aussi à Abano où il y avait l'oracle de Géryon, ce qui peut expliquer sa connexion avec le monde de la poésie. Celle-ci eut lieu à Rome où, à l'époque archaïque, son personnage avait été étroitement associé aux Muses et un temple dédié à Hercule et aux Muses ou à Hercule Musagète avait été érigé par Marcus Fulvius Nobilior, illustre *protecteur* d'Ennius, à son retour victorieux de Grèce, événement auquel le poète a dédié une *pretexta*, l'*Ambracie* ⁽¹⁹⁰⁾.

C'est probablement à ce temple que pensait Virgile quand dans le préambule du livre 3 des *Géorgiques*, il imaginait édifier un temple poétique près du Mincio comme cela a déjà été indiqué (*georg.* 3.10 -5 *primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas, / et viridi in campo templum de marmore ponam / propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat / Mincius et tenera praetexit harundine ripas*) ⁽¹⁹¹⁾.

L'importance de ce temple pour la vie culturelle et littéraire de Rome explique la mention qu'en font aussi bien Cicéron dans *Pro Archia* où il est indiqué que les généraux romains victorieux ont honoré les Muses (Cic. *pro Arch.* 27 *iam vero ille qui cum Aetolis Ennio comite bellavit Fulvius non dubitavit Martis manubias Musis consecrare*) qu'Ovide, dans la conclusion du sixième livre des *Fastes*, où se déroule à l'occasion des calendes de juillet un dialogue imaginaire entre le poète et les Muses en présence d'Hercule qui apparaît en personne pour appuyer solennellement la réponse des déesses jouant de la lyre (v. 812 *adnuat Alcides increpuitque lyram*), acte que l'on retrouve sur des pièces de monnaie de l'époque républicaine de Quintus Pomponius Musa sur lesquelles on reconnaît l'*Hercules Musarum* ⁽¹⁹²⁾.



Fig.1

Le poète interroge notamment les Muses sur la raison de cette connexion entre leur culte et celui du fils d'Alcmène ; c'est Cléo qui répond à la question et elle en profite pour célébrer une personne aussi importante que L. Marcius Philippus, le *clarus Philippus*, homme défini comme illustre par le poète car il devint par son mariage avec sa deuxième femme Atia le père adoptif du *princeps* Octave ; Marcius Philippus est célébré en tant que père de Marcia, épouse de l'ami d'Ovide Paullus Fabius Maximus, une femme dont sont exaltés les vertus et l'intérêt pour la culture sans doute hérités de son père ; celui-ci, au cours de son consulat en 56 av. J.C., s'était distingué en rénovant le temple désormais vétuste élevé par Fulvius Nobilior, où Hercule pour la première fois avait été associé aux Muses ⁽¹⁹³⁾.

Le personnage d'Eumolpe chez Pétrone et les références au personnage d'Hercule en tant que patron de la poésie doivent être analysés en tenant compte du contexte de Rome où l'activité poétique se rapprochait de la réalité mystérieuse ; ainsi, à Rome, les poètes de l'époque archaïque n'opéraient pas de manière individuelle, contrairement au monde grec, mais ils étaient réunis au sein d'une confrérie professionnelle, le *collegium scribarum histionumque*, dont firent partie Livius Andronicus, Ennius et Caecilius Statius ; ce *collegium*

et discussions pour l'analyse des textes classiques, 1990, p. 9-25, M. Labate, *Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio per la poesia*, Matériel et discussions pour l'analyse des textes classiques, 1995, p. 153-75, A. Cucchiarelli, *Eumolpo poeta civile*, Antike und Abendland, 1998, p. 127-138.

190 Sur Marco Fulvio Nobilior et l'érection du temple à Hercule et aux Muses après son retour victorieux d'Étolie par rapport à Ennius son zélateur, v. A. Rostagni, *Storia della letteratura romana*, vol. 1, cit., p. 212-3

191 Sur la question, v. n. 169.

192 Sur ce passage, v. L. Canali, Ovidio, *I fasti*, Milan 1998, p. 514.

193 Ovid. *fast.* 6.799-812 *Tempus Iuleis cras est natale Kalendis: / Pierides, coeptis addite summa meis. / dicite, Pierides, quis vos addixerit isti / cui dedit invitas victa noverca manus. / sic ego. sic Cléo: 'clari monimenta Philippi / aspicias, unde trahit Marcia casta genus, / Marcia, sacrifico deductum nomen ab Anco, / in qua par facies nobilitate sua. / par animo quoque forma suo respondet; in illa / et genus et facies ingeniumque simul. / nec, quod laudamus formam, tu turpe putaris: / laudamus magnas hac quoque parte deas. / nupta fuit quondam matertera Caesaris illi: / o decus, o sacrafemina digna domo!' / sic cecinit Cléo, doctae adsensere sorores; / adnuat Alcides increpuitque lyram.*

pouvait avoir aussi des implications religieuses et sacrées à tel point que les réunions se tenaient dans un temple comme celui de Minerve ⁽¹⁹⁴⁾.

Il se peut que le poète qui faisait part de cette confrérie ait reçu pour ses services un véritable salaire de la part de l'État et cette pratique ressurgit pendant l'Antiquité tardive ainsi que le remarque Alan Cameron dans ses études sur le poète panégyriste, se référant à Claudien dans son *Claudian Poetry and Propaganda in the Court of Honorius*. Dans ce volume le savant souligne la dépendance du poète vis-à-vis de son *patronus*; notamment, en ce qui concerne le thème de cette thèse, dans le second préambule de *De raptu Proserpinae* le personnage du magistrat romain *Florentinus*, qui s'est occupé de l'approvisionnement de Rome en blé et protecteur du poète, est assimilé à Hercule et qualifié de *Tyrinthius Alter* en tant qu'inspirateur de sa poésie (Claud. *De rapt. Pros. Praef.* 2 49-53) ⁽¹⁹⁵⁾: *Thracius haec vates. Sed tu Tyrinthius alter, / Florentine, mihi: tu mea plectra moves, / antraque Musarum longo torpentia somno / excutis. Et placidos ducis in orbe choros.*

L'insertion de textes poétiques complets comme le *Bellum civile* dans le Satyricon doit donc être lu selon moi dans cette perspective d'élévation du genre de la Satire Ménippée au grade de genre artistique à tous les effets. Cet anoblissement est visible dans la caractérisation de César, le personnage principal du poème épique de Pétrone, dans sa tentative de franchissement des Alpes, à qui Lucain n'avait fait qu'une brève allusion (*Phars.* 1.183 *Iam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes*).

Au cours de cette aventure que seul Hannibal avait tenté avant lui, le général romain est notamment comparé à Hercule qui le premier avait escaladé les Alpes de différentes manières. On décrit en particulier une halte au sommet des Alpes, au *locus Herculeis aris sacer* (v.146), où il reçoit d'heureux présages, et d'où il poursuit sa marche en descendant de la montagne, cette descente étant comparée à celle d'Hercule dans le Caucase (v. 205-6 *qualis Caucasea decurrend arduus arce Amphitryoniades*).

Cet aspect poétique est de haute tenue et la comparaison avec Hercule sera volontairement reprise par Silius Italicus dans son grand poème où il insistera sur ce point dans sa description du passage des Pyrénées, puis des Alpes, par Hannibal (Sil. *Pun.* 3.90-91 *nos clausae nivibus rupes suppostaque caelo / saxa manent, nos Alcidae mirante noverca / sudatus labor et bellis labor acrior, Alpes*; 3.496 *primus inexpertas adiit Tyrinthius arces*) ⁽¹⁹⁶⁾.

Cette perspective ambitieuse de caractérisation de l'épos de Pétrone n'est pas une alternative, elle n'est pas non plus en contradiction avec le caractère parodique que l'on a identifié à juste titre dans le carmen d'Eumolpe ; il s'agit plutôt d'approfondir la parodie et de la placer sur un plan plus élevé. Il y a donc une volonté de confronter directement le bref carmen du *Bellum civile* avec les dernières compositions de la tradition épique, notamment la *Pharsale* de Lucain qui abordait le même thème historique d'un point de vue stylistique lui aussi anti-classique. Ce point est développé plus loin dans le poème de Pétrone, une comparaison entre la poésie épique d'Eumolpe avec la poésie épique majeure rendue possible par la qualité littéraire intrinsèque du genre auquel la composition se référait par rapport à la tradition précédente qui remontait à la période hellénistique ⁽¹⁹⁷⁾.

La parodie se situe à un niveau plus élevé que ce que l'on reconnaît généralement et certains ont accusé à tort le carmen de Pétrone d'être un produit commun et bâclé ⁽¹⁹⁸⁾, une accusation que l'on retrouve en quelque sorte dans les travaux de Iacopo Fo. Celui-ci, bien qu'il parte d'un niveau critique plus large, parlait d'une manière épique plus récente et de mineur valeur ⁽¹⁹⁹⁾.

L'invention de Pétrone est en réalité la conséquence de l'histoire du genre épyllion ; ainsi, on avait déjà vu apparaître à l'époque hellénistique la confrontation et la rivalité entre Callimaque, l'inventeur de ce nouveau style de poésie épique expérimentale, et Apollonios de Rhodes, le représentant de la poésie épique liée à la tradition. Cette opposition était restée au second plan, mais dans le contexte en soi polémique de la satire

194 Sur l'histoire de ce *collegium scribarum histionumque*, v. A. Rostagni, *Storia della letteratura romana* (vol. 1), cit., p. 88.

195 Le passage a suscité à juste titre l'intérêt de A. Cameron qui en parle dans *Claudian Poetry and Propaganda in the Court of Honorius*, cit. p. 453-455.

196 L'épisode du passage des Alpes par Hercule est rappelé par plusieurs sources historiques comme le souligne par F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, vol. 1, Genève 1986, p.188.

197 Le lien entre le *Bellum civile* de Pétrone et celui de Lucain est souligné par exemple par A. Perutelli, *La poesia epica latina, dalle origini all'età dei Flavi*, Roma 2000, p. 164-5.

198 Ce jugement est repris par exemple par U. Dettore dans sa traduction, *Petronio Arbitro, Satyricon*, Milan 1981, p. 355.

199 Il faudrait souligner la capacité de Pétrone de créer une réalité fictive dans laquelle le carmen d'Eumolpe peut devenir le modèle de la tradition épique conventionnelle en prenant la place de l'habituel *epos* traditionnel et enfrenant ainsi les consécutions reconnues, défendues malgré tout par les grammairiens et les lettrés de l'époque.

ménippée et subversif des règles de la tradition, elle ressurgit désormais avec plus de force en se plaçant au premier plan.

Les récits enchâssés relevant de la poésie épique traditionnelle sont plus directs et plus précis dans la parodie de Pétrone que dans les tentatives faites jusqu'alors dans les autres épyllions qui tout au plus abordaient des thèmes secondaires et délaissés par la poésie épique majeure ; c'est la raison pour laquelle on parle de réalisme bourgeois pour décrire la nature stylistique de cette production, définition qui souligne son caractère marginal par rapport à la tradition de la poésie épique traditionnelle. ⁽²⁰⁰⁾.

Insérée dans le contexte si particulier de la Satire Ménippée, genre qui se caractérise par des traits stylistiques très originaux comme le dépassement de la distinction entre prose et poésie, la tradition de l'épyllion hellénistique connaît une recomposition en profondeur qui a permis également la libération d'énergies expressives encore retenues dans ce genre poétique qui était jusqu'alors resté à la marge d'une tradition épique plus traditionnelle. Cette libération pleine et entière est encore implicite chez Pétrone qui devait se mesurer à la poésie épique majeure dont son texte peut sembler une parodie ; elle s'accomplit totalement dans l'Antiquité tardive quand, une fois l'épos traditionnel disparu, elle rencontra un succès inattendu compte tenu de ses débuts et des productions beaucoup plus originales que les précédentes, héritant de fait de l'ensemble du répertoire littéraire de la poésie épique traditionnelle, s'imposant ainsi de manière inopinée comme la seule tradition épique autorisée à tel point que Claudien, le principal promoteur de cette nouvelle forme poétique, fut comparé sans hésitation à Homère et Virgile.

200 Cette caractérisation est développée par exemple par A. Perutelli, *La narrazione continuata*, cit., p. 28-30, 51-2,

Ausone

Hercule et les sources littéraires de l'Antiquité tardive

Introduction

Dans la précédente partie, j'ai tenté de mener une réflexion sur le personnage d'Hercule dans la tradition littéraire, religieuse et culturelle antique qui puisse justifier que l'on en fasse une étude analytique dans le cadre de l'Antiquité tardive.

Dans cette deuxième partie, j'aborderai le personnage d'Hercule par rapport aux sources poétiques et littéraires de l'Antiquité tardive. Quatre auteurs se détachent pour cette période : Ausone, Claudien, Nonnos de Panopolis et enfin Dracontius.

La thèse qui sous-tend cette deuxième partie est l'affirmation que chacun de ces auteurs doit être analysé en rapport étroit avec les trois autres car ils présentent tous les quatre une image d'Hercule assez uniforme.

Le premier auteur que j'étudierai est Ausone, dont l'œuvre, composée juste après la période constantinienne, marque le véritable passage à la phase de l'Antiquité tardive au moment où le paganisme, après avoir cessé d'être la religion officielle de l'Empire, est peu à peu supplanté par le christianisme.

Avant d'aborder la question du personnage d'Hercule dans les œuvres des poètes et écrivains, et en particulier chez Ausone, je souhaiterais signaler l'importance que ce thème revêt dans l'œuvre de Julien l'Apostat, le dernier empereur constantinien et personnage central de la période désignée sous le nom d'Antiquité tardive.

L'Hercule de Julien l'Apostat

Dans le contexte de l'Antiquité tardive, Julien l'Apostat marque la césure entre l'époque précédente et la suivante au cours de laquelle s'est affirmée une nouvelle dynastie, les Valentinien, à laquelle la fortune d'Ausone est étroitement liée. Dans l'œuvre de cet empereur, le personnage d'Hercule joue un rôle particulièrement significatif, comme l'ont déjà signalé plusieurs études ⁽²⁰¹⁾.

L'importance du mythe d'Hercule dans le contexte de l'Antiquité tardive s'explique par le fait que celui-ci était important aussi bien pour les chrétiens que pour les païens qui partageaient désormais un espace de civilisation commun. Dans ce cadre, le héros thébain est devenu une référence pour les uns comme pour les autres, mais sous des perspectives différentes ⁽²⁰²⁾.

Le christianisme naissant a notamment établi dès ses débuts des relations très fortes avec les philosophies populaires, comme le cynisme ou la pensée cyrénaïque, qui cherchaient en effet à élargir leur zone d'influence au-delà des cercles restreints en touchant également les masses populaires, auxquelles le christianisme s'est lui-même adressé en premier lieu. Ceci s'effectuait d'ailleurs par des moyens analogues tels que l'activité des prêcheurs itinérants qui vivaient en nomades, se déplaçant de ville en ville. Ces attitudes ont fait l'objet d'une

201 Le motif du personnage d'Hercule chez Julien fait l'objet d'une brève remarque dans la synthèse de E. Stafford, *Herakles*, cit. p. 127, tandis que la question est analysée de manière plus détaillée dans le volume de M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, Strasbourg 1955, p. 143-153, en relation avec le thème de l'influence chrétienne.

202 Les Chrétiens comme les païens essayaient en effet de trouver un compromis, même fragile, qui leur permette de cohabiter, comme a notamment tenté de le démontrer Marcel Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit. p. 156-160.

condamnation sévère de la part de Julien l'Apostat qui critiquait aussi bien le christianisme que le cynisme, qu'il qualifiait tous deux de folie ⁽²⁰³⁾.

La nouvelle religion a également hérité de ces traditions philosophiques le thème d'Hercule que les cyniques exaltaient en tant que modèle éthique en raison de sa vie sans attaches faite d'épreuves et de travaux ; ils voyaient ainsi en lui leur fondateur idéal, comme le souligne par exemple Ausone dans son épigramme 30 (v. 1-2 "*Inventor primus cynices ego*". "*Quae ratio istaec? / Alcides multo dicitur esse prior*") ⁽²⁰⁴⁾.

Les contacts directs entre les deux mouvements s'expliquent d'ailleurs facilement : dans leur activité de prédication, les Cyniques atteignirent également la zone d'origine du christianisme, c'est-à-dire la Palestine et la Syrie méridionale, comme nous le démontre de manière exemplaire le personnage de Pérégrinos Protée. Ce n'est pas un hasard si ce fut précisément au cours d'un de ses séjours en Palestine que ce philosophe cynique se convertit au christianisme, l'extraordinaire *sophia* des chrétiens (Lucian. *De morte Peregr.* 11, τὴν θαυμαστὴν σοφίαν τῶν Χριστιανῶν ἐξέμαθεν), comme l'appelle ironiquement Lucien de Samosate, qui consacra au philosophe de Parion un pamphlet épistolaire intitulé *Sur la mort de Pérégrinos* ⁽²⁰⁵⁾.

Pérégrinos Protée représente peut-être le cas le plus intéressant de synthèse entre le personnage d'Hercule et celui de Jésus dans la tradition antique, comme le signale Marcel Simon ⁽²⁰⁶⁾ : Emma Standford s'est également penchée sur ce personnage pour sa mort philosophique qui prend comme modèle précisément celle d'Héraclès ⁽²⁰⁷⁾.

La polémique engagée par Lucien contre le philosophe de Parion rappelle celles qu'il mène en général dans les *Vies des philosophes à l'encan* : il réduit en effet sa pensée à une philosophie de peu de valeur pouvant être pratiquée par des gens exerçant des métiers tels que poissonnier ou cordonnier ⁽²⁰⁸⁾.

La polémique du rhéteur syrien vise personnellement Pérégrinos qui se trouve accusé dans son pamphlet de toutes sortes d'infamies, et notamment d'être parricide, son surnom de Protée se justifiant par la vie d'errance choisie par le philosophe après son crime (Lucian. *De morte Peregr.* 10) ⁽²⁰⁹⁾.

L'adhésion de Pérégrinos au christianisme ne fit qu'une avec sa vocation philosophique au cynisme : en parfaite cohérence avec son idéal philosophique et religieux, il choisit de mener une vie errante, car il voyait dans le personnage d'Hercule la parfaite incarnation du sage ⁽²¹⁰⁾.

203 La condamnation par Julien du cynisme et du christianisme ressentis comme des mouvements trop proches est soulignée par R. Guido, Giuliano Imperatore, *Al cinico Eraclio*, Potenza 2000, p. X.

204 L'idée du rapport étroit entre christianisme et cynisme autour du personnage d'Hercule a été développée par François Pfister dans un travail à caractère comparatiste : *Herakles und Christus*, "Archiv für Religionswissenschaft", 34, 1937, p. 42-60.

205 Sur cette petite œuvre de Lucien, on peut voir M. Stella, *Luciano e le disavventure della filosofia: sapienti, retori e cristiani sulla pubblica piazza*, préface à Lucien de Samosate, *Vite dei filosofi all'asta, La morte di Peregrino*, Rome 2007, p. 9-73.

206 M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 157-158.

207 Le cas de Pérégrinos est cité par E. Stafford, *Herakles*, cit. p. 127, même si l'auteure ne signale aucun rapport entre ce personnage et le Christianisme.

208 Lucian. *De morte Peregr.* 11, κἂν ιδιώτης ἦς, ἦτοι σκυτοδέψης ἢ ταριχοπώλης ἢ τέκτων ἢ τραπεζίτης, οὐδέν σε κωλύσει θαυμαστὸν εἶναι... σε ἀποδόσθαι οὕτοσι τὸ μέγιστον δὴ ὄβολων.

209 La principale source sur Pérégrinos autre que celle de Lucien est Aulu-Gelle, qui avait rencontré le philosophe à Athènes, comme il le raconte lui-même in *Noct. Att.* XII, 11: *Errare istos, qui spe et fiducia latendi peccant, cum latebra peccati perpetua nulla sit; et super ea re Peregrini philosophi sermo et Sophocli poetae sententia. Philosophum nomine Peregrinum, cui postea cognomentum Proteus factum est, uirum grauem atque constantem, uidimus, cum Athenis essemus, deuersantem in quodam tugurio extra urbem. Cumque ad eum frequenter uentitarem, multa hercle dicere eum utiliter et honeste audiuiimus. In quibus id fuit, quod praecipuum auditu meminimus. Virum quidem sapientem non peccaturum esse dicebat, etiamsi peccasse eum dii atque homines ignoraturi forent. Non enim poenae aut infamiae metu non esse peccandum censebat, sed iusti honestique studio et officio. Si qui tamen non essent tali uel ingenio uel disciplina praediti, uti se ui sua ac sponte facile a peccando tenerent, eos omnis tunc peccare procliuius existimabat, cum latere posse id peccatum putarent inpunitatemque ex ea latebra sperarent; 'at si sciant' inquit 'homines nihil omnium rerum diutius posse celari, repressius pudentiusque peccabitur.' Propterea uersus istos Sophocli, prudentissimi poetarum, in ore esse habendos dicebat: πρὸς ταῦτα κρύπτε μηδέν, ὡς ἅπανθ' ὀρῶν καὶ πάντ' ἀκούων πάντ' ἀναπτύσσει χρόνος. Alius quidam ueterum poetarum, cuius nomen mihi nunc memoriae non est, Veritatem Temporis filiam esse dixit.*

210 La thèse qui voyait en Héraclès le modèle du sage remonte déjà à Antisthène et Diogène, les deux fondateurs de la secte, auxquels Ausone a consacré deux épigrammes, le 30 et le 31, qui se réfèrent à ce motif du rapport avec le héros thébain. Antisthène en particulier a écrit au moins trois dialogues en prose concernant ce personnage mythique, tandis que Diogène lui a consacré des tragédies. Les trois dialogues d'Antisthène à propos du personnage d'Héraclès sont cités

Cette conception du personnage d'Hercule lié à la philosophie cynique fait l'objet de la polémique avec Julien car celui-ci, reprenant en quelque sorte les positions de Lucien, prenait position à la fois contre le christianisme et contre le cynisme, sans doute aussi parce que lui-même avait effectué le parcours inverse de celui de Pérégrinos Protée, se convertissant du christianisme au paganisme ⁽²¹¹⁾.

Plus généralement, Julien développa sa propre interprétation originale du personnage d'Hercule qui mêlait de manière singulière des éléments de la tradition philosophique et religieuse païenne précédente à des éléments relevant, eux, du christianisme. Marcel Simon, déjà cité, a particulièrement insisté sur cet aspect ⁽²¹²⁾.

Cette interprétation apparaît principalement dans son discours *Ad Heraclium cynicum* dans lequel Julien, empereur depuis peu, s'en prend à dessein à Héraclius, le plus illustre philosophe cynique de son époque, à propos de sa lecture du personnage d'Hercule ⁽²¹³⁾.

S'opposant à la conception cynique à Héraclès, qui, si elle insistait sur le thème de la souveraineté, le faisait dans une optique fondamentalement morale et cosmopolite ⁽²¹⁴⁾, le nouvel empereur identifiait lui aussi ce personnage avec le principe solaire ; mais il le fait dans une perspective différente, liée à des sources néoplatoniciennes et en particulier à Porphyre de Tyr ⁽²¹⁵⁾.

Cette théologie politique a déjà commencé à se développer dans le second *Panegyrique de Constance*, où Julien soutient que la filiation à Zeus d'Hercule, comme de Castor et Pollux et de Minos et Rhadamante, n'indique rien d'autre que l'excellence de ces hommes du passé qui leur a valu d'être considérés fils du dieu ⁽²¹⁶⁾.

A cette conception de type évhémériste du héros thébain vient se greffer une autre conception théologique sur laquelle Julien insistera dans *Ad Heraclium* : la notion de la préexistence d'Héraclès en tant que divinité auprès de son père Zeus ⁽²¹⁷⁾.

La conception théologique de Julien relative à Héraclès est évidemment née de la théologie impériale précédente, élaborée en particulier sous la tétrarchie, qui se référait à la distinction dans la charge d'empereur entre les deux grades de César et d'Auguste et identifiait les premiers au personnage d'Hercule, les seconds à celui de Jupiter ; on parlait d'ailleurs d'*Herculii* et de *Jovii* ⁽²¹⁸⁾.

C'est à ce lien avec la tradition de la théologie impériale que semble se référer l'aspect central de l'exégèse solaire du personnage d'Hercule de la part de Julien, alors que cet aspect était moins marqué dans les premières interprétations philosophiques et théologiques du mythe d'Héraclès, en particulier dans celles élaborées dans les milieux cynique et stoïcien ⁽²¹⁹⁾.

Julien se référait à la théologie solaire pour justifier sa théologie politique ainsi que sa conception du mythe herculéen, remontant à la théologie politique impériale précédente où le soleil avait un rôle crucial, même s'il était en concurrence avec Héraclès ⁽²²⁰⁾.

dans la liste des oeuvres du philosophe présente in Diog. Laert. *Vita Antist.* 16-18. Le titre de la tragédie *Héraclès* est présent dans la liste des oeuvres de Diogène, *ibid.*, 80.

211 Sur le personnage de Julien, v.K. Rosen, *Julian. Kaiser, Gott und Christenhasser.* Stuttgart, 2006; A. Demandt, *Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian 284–565 n. Chr.*, München 2007.

212 M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 143-153.

213 Sur le rapport complexe entre cynisme et Julien l'Apostat, v. J. M. Alonso Nunez, *L'empereur Julien et les Cyniques*, Les Études classiques (52), 1984, p. 254-259.

214 Une édition de l'oeuvre de Julien l'Apostat est le volume *Al cinico Eraclio* (cit.) sous la direction de R. Guido.

215 Ce caractère solaire de l'exégèse de Porphyre est justement souligné en relation avec Julien et Macrobe in M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 154-155.

216 M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 147-148.

217 La conception évhémériste semble faite pour concilier la mise en valeur de ce personnage avec la profession de foi chrétienne de l'empereur son oncle à qui était adressé le panégyrique, tandis que l'insistance sur la préexistence renvoie elle aussi à une conception analogue, christologique ; les deux conceptions peuvent ainsi se voir comme les deux faces d'une même médaille, comme le souligne M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p.148-149. Mais les observations de Simon sont unilatérales car elles sous-estiment l'investissement philosophique, et pas uniquement théologique, de la pensée de Julien, chez qui les idées évhéméristes et platoniciennes se mêlent les unes aux autres : les anciens dieux sont assimilés à d'anciens souverains divinisés pour leurs mérites, tandis qu'il reprend, dans *la République*, la conception selon laquelle le philosophe est appelé à régner (*Ad Them.* 1.16-19).

218 Sur la distinction entre les Césars *Herculii* et les Augustes *Jovii* sous la tétrarchie, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 155-156 ; pour la question du rapport avec la tradition panégyriste et avec le christianisme, v. M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 138-143.

219 M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 95-109.

220 M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 135-138.

La théologie héracléenne de Julien recherche au contraire une synthèse dans laquelle le héros thébain absorbe en lui-même la dimension solaire, synthèse très stricte qui renvoie à des éléments égyptiens, comme le démontre l'exemple de Plutarque qui soulignait, dans *De Iside et Osiride*, qu'Héraclès avait un siège dans le soleil et qu'il accomplissait avec lui sa révolution ⁽²²¹⁾.

Ces interprétations d'époque impériale avaient aussi des références plus traditionnelles et semblaient à leur tour renvoyer à Hérodote, qui soulignait dans son livre consacré à l'Égypte l'association d'Hercule à Zeus, le dieu Amon l'invisible, comme son fils et sa manifestation (*Hist.* 2.42-43, 145) ⁽²²²⁾.

Cette connexion entre le soleil et le personnage d'Hercule était d'ailleurs également étayée par certaines conceptions philosophiques néoplatoniciennes comme celles de Porphyre de Tyr, dont on trouve un témoignage dans un texte conservé par Eusèbe ⁽²²³⁾, et cette connexion reste fondamentale dans toute la tradition de l'Antiquité tardive, comme le montre Macrobe de manière exemplaire ⁽²²⁴⁾.

Julien semble également faire référence à cette interprétation solaire du mythe d'Héraclès en raison de l'association étroite typique de sa pensée entre les personnages d'Hercule et de Dionysos, divinité qui partageait avec son demi-frère le motif du voyage au bout du monde ⁽²²⁵⁾.

Le théologien empereur fait référence au voyage d'Héraclès au bout du monde dans le *Ad Heraclium* en parlant du mythe du héros thébain qui traverse la mer dans une coupe d'or ; à cet égard, Julien ajoute un commentaire dans lequel il estime qu'Héraclès a en réalité traversé la mer en marchant pieds nus (*Ad Heracl.* 14, 25-27, καὶ τὴν δι' αὐτοῦ πορείαν οἶμαι τοῦ πελάγους ἐπὶ τῆς χρυσοῦς κύλικος, ἦν ἐγὼ νομίζω νῆ τοὺς θεοὺς οὐ κύλικα εἶναι, βαδίσαι δὲ αὐτὸν ὡς ἐπὶ ξηρῆς τῆς θαλάττης νενόμικα) ⁽²²⁶⁾.

Héraclès et Dionysos apparaissent ensemble pour la première fois dans la lettre que Julien adresse au rhéteur Thémistios, dans laquelle l'empereur attribue à son interlocuteur la décision de le comparer aux deux divinités comme modèles de royauté et de sagesse qui dans le passé ont purifié le monde du Mal ⁽²²⁷⁾.

Le rapprochement entre Héraclès et Dionysos, son frère divin, dans un contexte où l'on parle de souveraineté, est là aussi un élément nouveau introduit par Julien, élément vraisemblablement absent dans la lettre perdue de Thémistios à l'empereur nouvellement élu ⁽²²⁸⁾.

Le thème du lien entre d'un côté la royauté, d'abord hellénistique puis impériale romaine, de l'autre le mythe d'Hercule, est repris et approfondi par l'empereur dans l'ouvrage déjà cité *Ad Heraclium*, où apparaît la comparaison traditionnelle entre Alexandre le Grand, le souverain qui a rencontré Diogène le Cynique à Athènes, et Hercule et Achille : ces deux personnages, l'un le plus grand héros grec, l'autre le plus grand héros qui combat devant Troie, sont étroitement liés et définissent ensemble le thème de la royauté (*Ad Heracl.* 211, D 21-23) ⁽²²⁹⁾.

Dans son *Ad Heraclium*, Julien fait d'ailleurs un parallèle entre lui-même, le héros thébain et Dionysos dès le début de l'œuvre, quand il compare sa stupéfaction en entendant le discours mythologique du cynique

221 M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 155.

222 La mise en évidence de cette dimension solaire dans l'interprétation du personnage d'Héraclès n'était d'ailleurs pas seulement caractéristique de la religion qui se référerait à l'ancienne Égypte, elle était également présente dans la tradition issue de Perse, de laquelle dérivait une autre tradition religieuse importante à l'époque impériale, le mithraïsme, aspect souligné in M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p.150-151.

223 M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 154-155.

224 M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 151-153, 155.

225 M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 155.

226 Ce passage que Marcel Simon a interprété comme une allusion christologique peut être également lu plus simplement comme une façon de souligner l'interprétation solaire générale d'Héraclès soutenue par Julien, qui remarque que le héros suit la course du soleil sur ses pieds et non dans la coupe du soleil car il est lui-même le soleil.

227 *Ad Them.* 1.16-19, ἐν ταύτῃ παρὰ τοῦ θεοῦ τετάχθαι με τῇ μερίδι λέγων, ἐν πρότερον Ἡρακλῆς καὶ Διόνυσος ἐγενέσθην φιλοσοφοῦντες ὁμοῦ καὶ βασιλεύοντες καὶ πᾶσαν σεχδὸν τῆς ἐπιπολαζούσης κακίας ἀνακαθαίρομενοι γῆν τε καὶ θάλατταν.

228 On peut toutefois reconstruire la lettre du philosophe sur la base du discours XXXIV dans lequel Thémistios compare l'empereur de l'époque, Théodose, au seul Hercule, sans faire donc mention de Dionysos ; la situation est d'ailleurs analogue dans tous les discours à la gloire de Julien, comme ceux de Libanios, qui à plusieurs reprises ne compare Julien qu'à Hercule (Or. XII 27, 44, XII 27, 48, XVII 32, 39). Le lien entre la lettre perdue de Thémistios à Julien le nouvel empereur et le discours XXXIV à propos précisément de l'élément Hercule (XXXIV.8) est souligné par A. Marcone dans son commentaire à Julien Empereur, *Alla Madre degli dei e altri discorsi*, Milan 2013, p. 257.

229 Dans cette œuvre également, Julien rapproche le personnage d'Hercule, qui définit la royauté, à celui de Dionysos en insistant sur les aspects mystérieux associés au héros thébain et que nous avons aussi rencontrés dans la partie précédente quand nous avons souligné la relation avec le cadre éleusinien et les personnages des centaures.

Héraclius à celle d'Héraclès et Dionysos, héros malgré eux de la scène du théâtre comique (*Ad Heracl.* 204, 1) ⁽²³⁰⁾.

Le récit fait par Julien du mythe d'Héraclès renvoie naturellement à la tradition allégorique et symbolique d'origine stoïcienne et néo-platonicienne, qui avec Porphyre en avait accentué les aspects solaires. L'interprétation mythologique de Julien développe en outre la tradition impériale de la tétrarchie, dans laquelle la relation filiale entre Jupiter et Hercule venait justement indiquer la hiérarchie entre les principales autorités de l'État ⁽²³¹⁾.

C'est à cette tradition politique impériale que vient s'opposer le christianisme, qui critique le culte impérial jugé idolâtre pour exalter le seul culte de Jésus ; il développe ainsi une critique du personnage d'Hercule, qui s'inspire sous de nombreux aspects des positions nées dans le contexte épicurien ⁽²³²⁾.

Ce même modèle polémique est repris de manière significative par l'auteur chrétien Lactance qui en use pour s'opposer à la politique de la tétrarchie et à son exaltation d'Hercule, utilisée pour consolider le pouvoir impérial (*Lact. De mort. pers.* 52, *Ubi sunt modo magna illa et clara per gentes Ioviorum et Herculiorum cognomina. Quae primum a Dioclete ac Maximiano insolenter adsumpta ac postmodum ad successores eorum translata vigerunt? Nemphe delevit ea dominus et erasit de terra*) ⁽²³³⁾.

Dans son traité le plus important, les *Divinae Institutiones* ⁽²³⁴⁾, en cohérence avec cette opposition à la théologie politique de la tétrarchie liée au culte d'Hercule, Lactance soumettait à un violent réquisitoire le héros

230 Ce parallèle entre les deux personnages mythiques et l'image suggérée de l'empereur, mis en place dans l'introduction, est d'autant plus significatif que dans son traité sous forme épistolaire Julien développe ce thème de manière beaucoup plus vaste, racontant à nouveau l'histoire d'Hercule et de Dionysos ainsi que leurs naissances afin de les rendre plus nobles ; il fait donc d'Hercule le fils de Zeus et d'Athéna Pronaia (*Ad Heracl.* 219 14 B-C).

231 Sur la politique de la tétrarchie visant à exalter le personnage d'Hercule et l'adoption des titres d'*Herculii* et de *Jovii*, v. E. Stafford, *Herakles*. cit. p. 155-156. Sur les aspects chrétiens de cette identification, v. M. Simon, *Hercule et le christianisme*, p. 138-142.

232 Ceci est particulièrement clair chez Lucrèce qui démolit dans l'introduction du cinquième livre de son poème cosmologique l'image d'Hercule, en le représentant sous les traits d'une brute sauvage, afin d'exalter par opposition Épicure, le seul véritable maître de sagesse et de civilité (*Lucr. De rerum nat.* V, 22-54).

233 La critique de Lactance envers la conception théologique politique d'Hercule défendue par la Tétrarchie, à laquelle l'auteur chrétien fait référence explicitement et de manière polémique, est soulignée in E. Stafford, *Herakles*, cit. p. 156.

234 *Lact. Div. Inst.* 1.9 *Hercules, qui ob uirtutem clarissimus, et quasi Africanus inter deos habetur, nonne orbem terrae, quem peragrasset ac expurgasset narratur, stupris, libidinibus, adulteriis inquinavit? nec mirum, cum esset adulterio genitus Alcmenae. Quid tandem potuit in eo esse diuini, quis suis ipse uitiis mancipatus, et mares et foeminas contra omnes leges infamia, dedecore, flagitio affecit? Sed ne illa quidem, quae magna et mirabilia gessit, talia iudicanda sunt; ut uirtutibus diuinis tribuenda uideantur. Quid enim tam magnificum, si leonem aprumque superauit, si aues sagittis deiecit, si regium stabulum egressus, si uirginem uicit, cingulumque detraxit, si equos feroces cum domino interemit? Opera sunt ista fortis uiri, hominis tamen. Illa enim, quae uicit, fragilia et mortalia fuerunt. Nulla enim est (quod ait Orator) tanta uis, quae non ferro ac uiribus debilitari frangique possit. At animum uincere, iracundiam cohibere, fortissimi est: quae ille nec fecit unquam, nec potuit. Haec qui faciat, non ego eum cum summis uiris comparo; sed simillimum Deo iudico. Vellem adiecisset de libidine, luxuria, cupiditate, insolentia; ut uirtutem eius impleret, quem similem Deo iudicabat. Non enim fortior putandus est, qui leonem, quam qui uiolentam in seipso inclusam feram superat, iracundiam; aut qui rapacissimas uolucres deiecit, quam qui cupiditates auarissimas coercet; aut qui Amazonem bellatricem, quam qui libidinem uincit, pudoris ac famae debellatricem; aut qui fimum de stabulo, quam qui uitia de corde suo egerit, quae magis sunt perniciosae, quia domestica et propria mala sunt, quam illa, quae et uitari poterant et cauere. Ex quo fit, ut ille solus uir fortis debeat iudicari, qui temperans, moderatus et iustus est. Quod si cogitet aliquis, quae sint Dei opera: iam haec omnia, quae mirantur homines ineptissimi, ridicula iudicabit. Illa enim non diuinis uirtutibus, quas ignorant, sed infirmitate suarum uirium metiuntur. Nam illud quidem nemo negabit, Herculem non Eurystheo tantum seruasse regi, quod aliquatenus honestum uideri potest; sed etiam impudicae mulieri Omphalae, quae illum uestibus suis indutum sedere ad pedes suos iubebat pensa facientem: detestabilis turpitude! sed tanti erat uoluptas. Quid tu, inquiet aliquis, poetisne credendum putas? Quidni putem? Non enim ista Lucilius narrat, aut Lucianus, qui diis hominibus non pepercit; sed hi potissimum, qui deorum laudes canebant. Quibus igitur credemus, si fidem laudantibus non habemus? Qui hos mentiri putat, proferat alios quibus credamus auctores, qui nos doceant, qui sint isti dii, quomodo, unde orti; quae sit uis eorum, qui numerus, quae potestas, quid in his admirabile, quid cultu dignum, quod denique certius ueriusque mysterium: nullos dabit. Credamus igitur istis, qui non ut reprehenderent sunt locuti; sed ut praedicarent. Nauigauit ergo cum Argonautis, expugnauitque Troiam, iratus Laomedonti ob negatam sibi pro filiae salute mercedem: unde, quo tempore fuerit, apparet. Idem furore atque insaniam percitus, uxorem suam cum liberis interemit. Hunc homines deum putant? sed Philocteta eius haeres non putauit, qui facem supposuit arsuro, qui artus eius et neruos cremari ac diffluere uidit, qui ossa eius ac cineres in Oeteo monte sepeliuit, pro quo munere sagittas eius accepit.*

thébaïn, décrit comme un homme immoral et implicitement présenté comme étant à l'opposé de Jésus et de la vie chrétienne ⁽²³⁵⁾.

La synthèse de Julien l'Apostat élève Héraclès ainsi que Dionysos au rang de modèles pour son règne, interprétant leurs personnages à travers une symbologie solaire et une lecture rationaliste du mythe qui diffère de la lecture traditionnelle : la philosophie de l'empereur emprunte en effet des éléments évhéméristes que rejette en revanche le paganisme le plus traditionnel ⁽²³⁶⁾, mais que les chrétiens acceptent sans difficulté ⁽²³⁷⁾. La tendance inaugurée par l'exégèse de Julien permettra aussi le développement de tendances visant à l'harmonisation entre les divinités païennes et la tradition chrétienne : d'un côté l'idéalisation d'Héraclès, image du sage et donc digne d'être rapprochée de celle de Jésus ; de l'autre Héraclès est vu comme une anticipation et une préparation de l'homme de Nazareth ⁽²³⁸⁾.

Hercule chez Ausone : le *De aerumnis Herculis* et la tradition cynique

Ausone a lui aussi abordé le mythe d'Hercule dans un contexte comme celui de la dynastie des Valentinien, qui a vu le christianisme s'affirmer pleinement en tant que religion officielle de l'empire après la brève période critique du règne de Julien l'Apostat ⁽²³⁹⁾.

Le poète bordelais a abordé en particulier ce thème notamment dans un bref poème hexamétrique de douze vers, le *De aerumnis Herculis*, une composition qui reflète surtout la tradition littéraire relative à cette figure du mythe, épique et épigrammatique ; dans ce poème, Hercule est célébré par le biais de l'énumération de ses douze travaux dont chacun occupe un vers ⁽²⁴⁰⁾.

Le succès de ce poème est probablement lié à la tradition humaniste qui s'intéresse de près au thème d'Hercule et à la poésie d'Ausone, à l'exemple de Coluccio Saluti, humaniste ayant également un rôle important dans l'histoire de la tradition manuscrite d'Ausone.

Celui-ci cite le *De aerumnis Herculis* dans son *De laboribus Herculis*, le traité de l'époque humaniste le plus important consacré au thème des travaux d'Hercule, qui dès son titre semble vouloir reprendre et corriger celui de la composition d'Ausone, en se présentant comme une expansion et un complément de l'œuvre du poète antique ⁽²⁴¹⁾.

L'intérêt d'Ausone va également à la tradition spécifiquement philosophique liée à Hercule, notamment la philosophie cynique : il a dédié une série de cinq épigrammes au cynisme (30-31, 54-56 ed. Green), les deux premiers consacrés aux philosophes qui se disputaient le rôle de fondateur de la tradition cynique, Antisthène et Diogène (30-31) : Antisthène, le fondateur du cynisme, est défini dans le deuxième épigramme le second cynique parce qu'il est précédé de l'*exemplum* mythique d'Hercule, désormais devenu dieu et qui est le vrai

235 Sur le chapitre [Lact. *Div. Inst.* 1.9] de Lactance, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 202.

236 Dans le *De Iside et Osiride* (23 360A-B), Plutarque critique violemment l'évhémérisme en l'accusant d'athéisme et d'imposture, s'opposant en même temps de manière plus générale aux tendances rationalisantes (*De Is. et Os.* 64-67 377A-378B).

237 Sur l'évhémérisme chez les pères de l'Église, v. M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 24-31.

238 Cette tendance à l'harmonisation sera prolongée par Macrobe, chez qui les divinités païennes ne sont plus désormais que des symboles de phénomènes naturels et célestes ; c'est cette convergence entre l'exégèse de Macrobe et celle de Julien avec le christianisme qui est soulignée par exemple par Marcel Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 151- 155.

239 La revendication de la valeur culturelle et politique des croyances païennes à ce moment historique ne pouvait se faire que dans le cadre d'une collaboration avec les empereurs désormais chrétiens ; cette position était également celle d'Ausone, instituteur puis collaborateur de Gratien, le fils et le successeur de l'empereur Valentinien 1er.

240 Malgré sa brièveté, cette composition a toujours été considérée comme particulièrement significative de la poésie d'Ausone à tel point que dans la tradition complexe des manuscrits d'Ausone, on la retrouve dans toutes les branches principales. V. R. P. H. Green, *The works of Ausonius*, édition with introduction and commentary, Oxford 1991, p. 432, qui définit cette composition comme *an extremely popular little poem, well represented both in Ausonius' manuscripts and elsewhere*.

241 Colucii Salutati, *De Laboribus Herculis*, ed. B.L. Ullman, Zurich 1947, p. 192, 228, 233, 271, 275, 284, 327, 362, 366.

premier cynique ⁽²⁴²⁾, un thème auquel Julien l'Apostat, ce n'est pas un hasard, faisait référence dans son intéressant traité sur le cynisme ⁽²⁴³⁾.

De aerumnis Herculis : méthode et objectifs de l'analyse

Pour l'analyse de *De aerumnis Herculis*, le plus long des poèmes consacrés par Ausone au thème herculéen, je me référerai au commentaire de Green cité plus haut et à celui de Paul Dräger ⁽²⁴⁴⁾, plus récent et plus analytique. Ces commentaires soulignent avant tout le rappel à la tradition épigrammatique aussi bien latine (représentée par Martial) que grecque (que l'on trouve surtout dans l'Anthologie Palatine) à laquelle s'est intéressé notamment Fabrizio Benedetti dans son livre *La tecnica del "vertere" negli epigrammi di Ausonio*. ⁽²⁴⁵⁾.

Ce chercheur souligne particulièrement la complexité de la technique ausonienne de la version par rapport à la tradition archaïque, considérant que le poète de *Burdigala* ne se livre jamais à une simple traduction littérale, contrairement, à certains égards, à celle que faisaient les auteurs archaïques qui n'avaient pas derrière eux une tradition et un langage poétique consolidé et qui avaient donc tendance à traduire fidèlement les textes des modèles grecs ⁽²⁴⁶⁾.

La technique de la version d'Ausone renvoie à celle des auteurs archaïques par certains côtés, comme la *contaminatio* de divers modèles ⁽²⁴⁷⁾, mais la traduction littéraire s'effectue d'une manière très différente de celle des poètes archaïques, en ayant notamment recours à un langage littéraire désormais maîtrisé qui renvoie à la tradition poétique de la période classique et prend comme modèle la poésie épique, celle de Virgile en particulier ⁽²⁴⁸⁾.

242 Le thème herculéen est ensuite repris dans l'épigramme 54, intitulé *In Diogenis tumulum* et dédié au philosophe de Sinope, élève d'Antisthène et traditionnellement considéré comme l'Hercule philosophe, ainsi que l'affirme Ausone lui-même de manière programmatique dans l'épigramme 32 : le deuxième distique de cette composition écrite en grec et en latin fait un parallèle entre le philosophe κύνα Διογένην et le héros thébain, désormais divinisé, θεὸν Ἀλκείδην (v. 4, καὶ θεὸν Ἀλκείδην καὶ κύνα Διογένην).

243 Julien, *Contre les chiens ignorants*, 7 : *Il n'est pas facile d'indiquer le fondateur auquel il faut faire remonter la secte, bien que quelques-uns l'attribuent à Antisthène ou à Diogène. Car Oenomaiüs (20) remarque avec raison qu'on dit le cynisme et non pas l'antisthénisme ou le diogénisme. Aussi les plus illustres des chiens prétendent-ils que le grand Hercule (21), qui a été pour nous l'auteur d'une infinité de biens, laissa aux hommes le glorieux modèle de ce genre de vie. Mais moi, qui aime à parler avec respect des dieux et des mortels qui se sont acheminés vers la vie immortelle, je suis convaincu que, avant Hercule, il y a eu des cyniques, non seulement chez les Grecs, mais chez les barbares. En effet, c'est une philosophie qui semble commune, toute naturelle, et qui ne donne pas grand embarras. Il suffit de choisir le bien par amour de la vertu et par fuite du vice. On n'a pas besoin de feuilleter des milliers de volumes, vu que l'érudition ne donne ni l'esprit, ni la force de supporter les inconvénients auxquels sont exposés ceux qui se livrent aux autres sectes. Tout se borne ici à écouter la voix d'Apollon Pythien quand il dit : « Connais-toi toi-même », et « Bats monnaie (22) ». On voit par là que le prince de la philosophie, celui de qui, selon moi, les Grecs ont reçu tous les autres biens, le chef commun, le législateur et le roi de la Grèce, c'est le dieu qui siège à Delphes. Et comme rien ne peut lui échapper, il n'est pas permis de croire qu'il ait ignoré le caractère propre de Diogène. Il n'agit donc pas avec lui comme avec les autres, cherchant à le convaincre en étendant ses conseils, mais il lui dit réellement ce qu'il veut dire en se servant d'une forme symbolique à l'aide de ces deux mots : « Bats monnaie. » En effet, Diogène n'est pas le premier à qui l'oracle ait dit « Connais-toi toi-même ». Il l'a dit et il le répète à bien d'autres. Ce mot même, si je ne me trompe, est inscrit sur le temple. Nous avons donc trouvé le fondateur de notre philosophie, et nous en proclamons, avec le divin Jamblique, pour coryphées Antisthène, Diogène et Cratès (23), qui ont eu pour fin et pour but de leur vie, ce semble, de se connaître eux-mêmes, de mépriser les saines opinions, et de se livrer, de toute leur intelligence, à la recherche de la vérité, le plus grand des biens et pour les dieux et pour les hommes.*

244 P. Dräger, *Decimus Magnus Ausonius, Sämtliche Werke* 2, Trier 2012, p. 271-273.

245 V. F. Benedetti, *La tecnica del "vertere" negli epigrammi di Ausonio*, Florence 1980, p. 13-14.

246 Cette opération présentait malgré tout une certaine originalité puisque les auteurs archaïques procédaient à une romanisation du matériel littéraire afin de l'adapter au contexte romain. Sur la traduction littéraire dans la poésie archaïque, v. S. Mariotti, *Livio Andronico e la traduzione artistica. Saggio critico ed edizione dei frammenti dell'«Odyssea»*, Milan 1952.

247 F. Benedetti, *La tecnica del "vertere" negli epigrammi di Ausonio*, cit., p. 37-38.

248 F. Benedetti, *La tecnica del "vertere" negli epigrammi di Ausonio*, cit., p. 21-27, 37-38.

Mon commentaire s'articulera donc autour des points suivants : j'approfondirai tout d'abord les aspects idéologiques du poème, en me référant au personnage d'Héraclès dans la période post-constantinienne. J'analyserai par la suite la structure littéraire du poème, en abordant la question des douze travaux dans l'Antiquité par rapport à l'émergence dans la littérature grecque archaïque d'une poésie épique liée au personnage d'Héraclès. Je proposerai alors une analyse littéraire du poème d'Ausone qui en souligne le rapport avec la tradition poétique.

Enfin, j'essaierai de synthétiser et d'élargir les thématiques précédentes à travers une analyse détaillée du poème en essayant de mettre en évidence les aspects liés à la terminologie et à la langue poétique, afin de montrer comment le poète considère concrètement « son » Hercule, dans un style qui reprend des termes précieux issus de la tradition archaïque comme de la tradition classique, un style qui n'est pas seulement ornemental mais qui témoigne d'une interprétation globale du héros thébain.

Le discours épideictique à l'époque impériale et la *Gratiarum actio*

Pour analyser les aspects idéologiques de la présence du personnage d'Hercule chez Ausone, il convient d'étudier cette présence dans le discours épideictique de l'époque impériale, question déjà étudiée par Marcel Simon⁽²⁴⁹⁾.

C'est d'ailleurs à la série des panégyriques latins consacrés à l'empereur que renvoie la *Gratiarum actio*, le discours épideictique d'Ausone destiné à Gratien pour le remercier d'avoir obtenu le rang de consul⁽²⁵⁰⁾.

La présence constante d'Hercule dans les panégyriques impériaux se fonde en dernière analyse sur les usages religieux de la République, quand l'*Hercules invictus* a pris la place du Mars italique en tant que grand protecteur des soldats et des armées⁽²⁵¹⁾ ; c'est ce qui explique la célébration du héros thébain notamment dans le huitième livre de l'*Enéide*⁽²⁵²⁾.

La célébration du personnage d'Hercule à l'époque impériale reprend cependant des aspects liés non seulement à la tradition politique et militaire, mais aussi à la tradition philosophique, en particulier cynique, comme le montre notamment le premier discours de Dion de Pruse sur la souveraineté, qui est un véritable panégyrique d'héros thébain, et qui est dédié à l'empereur Trajan : le rhéteur y reprend le célèbre apologue de Prodicos sur le choix d'Hercule (*Peri Basileias* 1.52-84)⁽²⁵³⁾.

Dans le discours du rhéteur de Pruse, Hercule est présenté sous une perspective idéalisée, définie par Emma Stanford comme celle du « proto-philosophe » : la conception traditionnelle du héros thébain comme modèle de vertu est intégrée à une composante universaliste selon laquelle le fils de Zeus serait surtout un exemple de souverain, seigneur non seulement de la Grèce, mais du monde entier⁽²⁵⁴⁾.

Cette activité « publicitaire » de matrice philosophique destinée non seulement à l'élite de l'empire, mais également au peuple, révèle de surprenantes analogies, déjà observées par les chercheurs, avec certains aspects du christianisme naissant, un mouvement qui tentait également de pénétrer par sa propagande les couches les plus populaires de la société⁽²⁵⁵⁾.

249 M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 141-142.

250 Sur le panégyrique de Pline, v. N. Méthy, *Éloge rhétorique et propagande politique sous le Haut-Empire: L'Exemple du Panégyrique de Trajan*, «Mélanges de l'École française de Rome», 2000, p. 365-411, P. Fedeli, *Il Panegirico di Plinio nella critica moderna*, Berlin -New York 1989, B. Radice, *Pliny and the Panegyricus*, « Greece and Rome », 1968, vol. 15, p. 166-172.

251 M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 129.

252 La célébration d'Hercule en rapport avec Octavien comme fondateur de Rome et ses entreprises militaires que l'on trouve dans l'*Enéide* est remarquée dans E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 153.

253 Ce discours, dédié lui aussi à l'empereur Trajan, comme le panégyrique de Pline le Jeune, a été composé avant son intronisation, mais a été publié au début du règne du nouveau souverain et présente clairement des traits communs avec le panégyrique de Pline, comme le remarque M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 131-132.

254 Cet élargissement évoque clairement la nouvelle réalité universelle de l'empire romain. Sur le portrait d'Hercule chez Dion de Pruse, v. également, outre M. Simon, déjà cité, E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 126, 154.

255 Cette étude des liens entre christianisme et cynisme n'est pas aussi approfondie qu'on l'aurait souhaité dans le livre de Marcel Simon, qui se prononce trop en faveur de la dimension théologique, en s'attardant sur la question du parallèle entre les sources chrétiennes et les sources païennes. v. M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 49-71.

Quoi qu'il en soit, c'est grâce à cette prédication philosophico-religieuse que la diffusion du culte d'Hercule a atteint son point culminant à l'époque impériale, comme le démontre la référence répandue des travaux du héros thébain (considérés désormais de manière allégorique) sur les sarcophages funèbres, où le héros triomphant de la mort est considéré comme le symbole de l'âme et de son chemin vers l'immortalité ⁽²⁵⁶⁾.

Plus particulièrement, la tradition de l'utilisation politique d'Hercule à l'époque impériale connaît un moment décisif sous Trajan, le souverain à qui Pline le Jeune a dédié son panégyrique et qui est lié au héros thébain probablement en raison de sa région d'origine, la Bétique, où se trouve le grand temple de Cadix dédié à Melqart, dont la fondation remonte aux Phénico-puniques ⁽²⁵⁷⁾.

L'importance majeure du personnage d'Hercule dans la politique du nouvel empereur trouve un écho direct dans le monnayage impérial contemporain puisque Hercule, parfois même l'Hercule de Gadès, y est représenté pour la première fois au revers du visage du souverain ⁽²⁵⁸⁾.

La représentation herculéenne de Trajan va s'affirmer nettement avec le panégyrique de Pline où, afin de soumettre le personnage d'Hercule comme fondement idéologique de l'empire, c'est le parallèle entre le souverain et le héros thébain qui est mis en avant à travers une reconstruction biographique idéalisée de la jeunesse de l'empereur ibérique (Plin. *Paneg.* 14-15) ⁽²⁵⁹⁾.

Dans son œuvre, Pline donne un relief particulier au thème du rapport entre l'empereur défunt et Trajan, en comparant l'ascension au pouvoir de ce dernier à l'un des travaux d'Hercule alors que Domitien, l'*invidus imperator*, est comparé à Eurysthée (Plin. *Paneg.* 14.5, *nec dubito, quin ille, qui inter ipsa Germaniae bella ab Hispania usque ut validissimum praesidium excverat, iners ipse alienisque virtutibus tunc quoque invidus imperator, cum ope earum indigeret, tantam admirationem tui non sine quodam tempore conceperit, quantam ille genitus Iove post saevos labores duraque imperia regi suo indomitus semper indefessusque referebat*) ⁽²⁶⁰⁾.

Pline s'attarde sur le parcours qui a mené Trajan au pouvoir en racontant les exploits qu'il a réalisés dans sa jeunesse près des Alpes et des Pyrénées selon un topos qui rappelle lui aussi le mythe d'Hercule, qui aurait traversé le premier ces montagnes (Plin. *Paneg.* 14.2-5 *Germaniam quidem quum plurimae gentes, ac prope infinita vastitas interiacentis soli, tum Pyrenaeus, Alpes, immensique alii montes, nisi his comparentur, muniunt dirimuntque. Per hoc omne spatium quum legiones duceres, seu potius (tanta velocitas erat) raperes: non vehiculum unquam, non equum respexisti. Levis hic, non subsidium itineris, sed decus, et cum ceteris subsequebatur: ut cuius nullus tibi usus, nisi quum die statorum proximum campum alacritate, discursu, pulvere attolleres. Initium laboris mirer, an finem? Multum est, quod perseverasti: plus tamen, quod non timuisti, ne perseverare non posses*) ⁽²⁶¹⁾.

Le thème des voyages d'Hercule et de la traversée des montagnes européennes se retrouve d'ailleurs dans un autre des Panégyriques impériaux, le premier des deux dédiés à Maximien, où l'empereur est mis en opposition à Hannibal et en relation étroite avec le héros thébain à cause de leur exploit commun d'avoir franchi les Alpes (*Panegy.* Maximiano 9.2-10).

256 M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 129-130.

257 Le recours au personnage d'Hercule dans la tradition de la première phase impériale romaine est soulignée par M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 131, qui montre clairement que le rapport entre la figure de l'empereur et celle du héros thébain change profondément à partir de Trajan. Le rapport entre la promotion du culte d'Hercule de la part de Trajan et son lien avec la Bétique et le temple de Melqart à Cadix est remarqué par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 154.258 Ce passage du panégyrique de Pline le Jeune est cité par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 154, à propos du monnayage de la période impériale et en comparaison avec le discours de Dion de Pruse.

259 Cette idée s'est prolongée avec les successeurs de l'empereur espagnol, avec des hauts et des bas, jusqu'à l'avènement du Christianisme. Pour le développement du culte d'Hercule en rapport avec les généraux et empereurs romains, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 150-156.

260 Selon L. Lenaz (ed.), Pline le Jeune, *Carteggio con Traiano, Panegirico a Traiano* (vol. 2), Milan 1994, p. 960, c'est en particulier le voyage de Trajan depuis sa province jusqu'à Rome qui aurait été comparé par Pline au retour en Grèce d'Hercule avec les boeufs dérobés à Géryon, parcours durant lequel, selon le mythe, le héros thébain se serait arrêté sur le lieu où allait s'élever Rome ; mais il pourrait s'agir du travail des pommes du jardin des Hespérides qui était associée dans le monnayage de Trajan à l'*Hercules Gaditanus*, comme le remarque E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 154.

261 Le thème d'Hercule traversant les Alpes avait déjà été traité par Pétrone dans le *Bellum civile* (*B. civ.* 123) et Silius Italicus (*III*, 500-556, 630-46). Il est intéressant d'observer que l'interprétation de Pline sous-tend une représentation d'Hercule comme chef militaire plus que comme combattant solitaire ; cet aspect apparaît déjà chez les anciens mythologues qui distinguaient nettement la représentation du héros thébain en tant que chef militaire de celle de personnage solitaire, qui correspond surtout au cycle des douze travaux, comme on le voit en G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 188.

Il y a également, dans la description de la jeunesse de Trajan qui se trouve dans le panégyrique de Pline, d'autres traits poétiques qui renvoient à des figures mythiques comparables à celle d'Hercule, comme celle d'Achille, à qui l'orateur fait référence pour la vitesse de sa course.

La référence à Hercule en tant que protecteur de l'empire a connu un tel succès que le souverain régnant s'est identifié de plus en plus largement avec le héros thébain, considéré comme le protecteur des empereurs et ainsi défini comme *comes et conservator Dominorum nostrorum* ⁽²⁶²⁾.

Le processus de transvaluation religieuse du personnage d'Hercule a également pour origine la lutte pour la suprématie dans le contexte du culte impérial entre Hercule et le Soleil, confrontation qui se termine par la victoire d'Hercule, désormais identifié par Julien avec le Soleil lui-même ⁽²⁶³⁾, comme le souligne M. Simon ⁽²⁶⁴⁾.

En substance, l'opposition entre le fils de Jupiter et le principe solaire se résout à travers le développement d'une théologie de la souveraineté où Hercule, sur le modèle spartiate, devient même le fondateur de la monarchie (*Panegy. Const. 4.36.2, Nec Lacedaemoniis magis licuerit hoc instituto rem publicam tueri suam, cum regem nisi ex stirpe Herculis non haberent; Panegy. Maxim et Constant. 7.8.2, Hic est qui nomen acceptum a deo principe generis sui dedit vobis, qui se progeniem esse Herculis non adulationibus fabulosis sed aequatis virtutibus comprobavit*) ⁽²⁶⁵⁾.

La théologie liée au personnage d'Hercule trouve son prolongement le plus important avec la tétrarchie, dont se réclame également la théologie de Julien : le héros thébain est associé à son père Jupiter, ce qui apparaît clairement dans les panégyriques de la période, où Jupiter est défini comme *rector coeli*, tandis que son fils est le *pacatorum terrarum* (*Panegy. Maximiano Aug. 10.11.6, Ut enim omnia commodaa caelo terraque parta, licet diversorum numinum ope nobis provenire videantur, a summis taamen auctoribus manant, Iove rectore caeli et Hercule pacatore terrarum*) ⁽²⁶⁶⁾.

Cette distinction ne donne pas pour autant lieu à un rapport de subordination, les deux personnages sont considérés comme participant avec les mêmes droits à l'*imperium*, comme cela est souligné notamment dans le Panégyrique à Maximien, où cette relation est indiquée à travers l'expression *invocando Statorem Iovem Herculemque Victorem* (*Panegy. Maximian. Aug. 10.13.2-5*) : le personnage d'Hercule représente la proximité entre le principe théologico-politique et le monde où celui-ci s'exerce (*Panegy. Maximian. Aug. 11.14, Itaque illud quod de vestro cecinit poeta Romanus Iove, Iovis omnia esse plena. Id scilicet animo contemplatus, quamquam ipse Iuppiter summum caeli verticem teneat supra nubila supraque ventos sedens in luce perpetua, numen tamen eius ac mentem toto infusam esse mundo, id nunc ego de utoque vestrum audeo praedicare*) (*Panegy. Maximian. Aug. 11.14, Itaque illud quod de vestro cecinit poeta Romanus Iove, Iovis omnia esse plena. Id scilicet animo contemplatus, quamquam ipse Iuppiter summum caeli verticem teneat supra nubila supraque ventos sedens in luce perpetua, numen tamen eius ac mentem toto infusam esse mundo, id nunc ego de utoque vestrum audeo praedicare*) ⁽²⁶⁷⁾.

L'action d'Hercule dans ces panégyriques impériaux est présentée en relation avec les mérites culturels de l'empereur, raison pour laquelle on rappelle, dans le discours *Pro instaurandis scholis* (*Panegy. Pro inst. Scholis 9.7-8*), le rapport entre le héros thébain et les Muses à Rome avec la construction du temple d'*Heracles Musagetes*.

Le thème se développe ensuite en parallèle à celui du culte palatin d'Apollon (*Pro Inst. Scholis 9.3-4*) : la connexion hiérarchique entre le fils de Jupiter et son père céleste est sans cesse rappelée, à tel point que l'auteur

262 Le thème est abordé en M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 130-133.

263 Cette victoire du principe herculéen est liée à sa dimension philosophique que la conception impériale du personnage d'Hercule laisse dans l'ombre. La dimension philosophique du héros est au contraire très clairement soulignée par Julien l'Apostat, qui reprend l'identification du roi et du philosophe dans une époque historique où l'idéal impérial est désormais dépassé par le monarchique : désormais, le souverain n'est plus simplement le premier citoyen comme aux temps d'Octavien, ou le chef des armées comme sous les Flaviens, mais son pouvoir a une légitimité explicitement sacrée, selon un modèle théocratique, aspect philosophique qui n'est à mon avis pas compris par M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 146-150 ; en effet, celui-ci cherche à assimiler cette théologie julienne à une christologie et critique Julien, le qualifiant de piètre métaphysicien.

264 M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 135-138.

265 Le modèle laconique de la royauté étroitement liée au personnage d'Héraclès est souligné par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 139-142.

266 M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 138.

267 Le passage est mis en évidence par M. Simon qui en remarque le caractère similaire à la théologie stoïque, ainsi que les éventuels échos à la théologie chrétienne : v. M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 142-143.

appelle de ses vœux le retour de l'âge d'or sous les auspices du père et du fils réunis (*Pro inst. scholis* 18.5, *Adeo, ut res est, aurea saecula, quae non diu quondam Saturno rege vigerunt, nunc aeternis auspiciis Iovis et Herculis renascantur*).

Par rapport à ces modèles de discours épидictiques de l'époque impériale, la *Gratiarum actio* d'Ausone ne fait pas référence à Hercule, mais propose au contraire une critique typique de la tradition romaine des *fabulae grecorum*, mythologie étrangère que le poète évoque toutefois dans un autre passage du discours, en introduisant une référence aux destriers mythiques tels que Pégase, qui appartenait à Bellérophon, Cyllare et Arion ainsi que les chevaux de Castor⁽²⁶⁸⁾.

L'insertion dans le discours épидictique de ces rappels mythologiques, déjà utilisés dans une épigramme d'Ausone pour exalter Phosphorus, un cheval de course ayant appartenu à l'empereur Auguste⁽²⁶⁹⁾, a pour but de souligner dans ce contexte de célébration la rapidité de déplacement du nouvel empereur qui a parcouru tout l'Occident latin, se déplaçant entre les Gaules et la Germanie⁽²⁷⁰⁾.

Dans son discours, Ausone préfère employer des références historiques comme celle à Alexandre le Grand, qu'il compare cependant à son tour aux héros homériques⁽²⁷¹⁾.

Par ailleurs, on retrouve également ce contexte épique littéraire dans l'exaltation de l'éloquence de Gratien, qui peut dépasser celle de héros tels que Ménélas, Achille ou Nestor⁽²⁷²⁾.

Dans des termes semblables à ceux du panégyrique de Pline le Jeune, le poète de Bordeaux introduit lui aussi la description des exploits de jeunesse de l'empereur, exaltant en particulier la rapidité à la course de Gratien,

268 Aus. *Grat. act.* 273-276, *Quae enim umquam memoria transcursum tantae celeritatis vel in audacibus Graecorum fabulis commenta est? Pegasus volucer actus a Lycia non ultra Ciliciam permeavit. Cyllarus atque Arion inter Argos Nemeamque senuerunt. Ipsi Castorum equi, quod longissimum iter est, non nisi mutato vectore transcurreunt.*

269 ^Epig. 7.9-10 *Pegasus hinc dexter currat tibi, laevus Arion / funalis, quartum det tibi Castor equum.*

270 Aus. *Grat. act.* 276, *Tu, Gratiane, tot Romani imperii limites, tot flumina et lacus, tot veterum intersaepta regnorum ab usque Thracia per totum, quam longum est, latus Illyrici, Venetiam Liguriamque et Galliam veterem, insuperabilia Raetiae, Rheni acclivia, Sequanorum invia, porrecta Germaniae celeriore transcursu, quam est properatio nostri sermonis, evolvis, nulla requie otii, ne somni quidem aut cibi munere liberali, ut Gallias tuas inopinatus illustres, ut consulem tuum, quamvis desideratus, anticipes, ut illam ipsam, quae auras praecedere solet, famam facias tardiozem.*

271 Aus. *Grat. act.* 13.187-194 *Alexandri Macedonis hoc fertur: cum legisset illos versus Homericos, quibus Hectore provocante de novem ducibus, qui omnes pugnare cupiebant, unum deligi placeret sortis eventu [66], trepida ubi contentione votorum Iovem optimum maximum totus precatur exercitus, ut Aiace vel Tydei filium aut ipsum regem ditium Mycenarum sortiri patiatur Agamemnonem, «occiderem», inquit, «illum qui me tertium nominasset». O magnanimitatem fortissimi viri! Nominari inter novem tertius recusabat, ubi certe pluribus antecelleret quam subesset. Quanta hic verecundia gravaretur posterior de duobus? Est enim in hoc numero arduae plena dignationis electio. Cum universis mortalibus duo qui fiant consules praeferruntur, qui alteri praepositur non uni, sed omnibus antefertur.*

272 Aus. *Grat. act.* 4.62-68, *Certent huic sententiae veteres illi et Homerici oratores, subtilis deducta oratione Menelaus et instar profundae grandinis ductor Ithacensius et melleo delibutus eloquio iam tertiae Nestor aetatis. Sed neque ille concinnius eloquetur, qui se Laconica brevitate collegit, nec ille contortius, qui cum sensibus verba glomeravit, nec iste dulcius, cuius lenis oratio mulcendo potius quam extorquendo persuasit. [20] Solvere te dicis quod debeas et debiturum esse, cum solveris. Auguste iuvenis, caeli tibi et humani <generis> rector hoc tribuat, ut praelatus antiquis, quos etiam elegantia sententiae istius antecessisti, vincas propria singulorum: in Menelao regiam dignationem, in Ulixee prudentiam, in Nestore senectutem.*

de même que sa tempérance et son courage ⁽²⁷³⁾, en évitant néanmoins de faire référence à des thèmes mythologiques liés au personnage d'Achille, préférant citer Cyrus, présent chez Xénophon. ⁽²⁷⁴⁾.

Le thème de l'exemplarité des personnages d'Achille et d'Hercule dans l'éducation du jeune aristocrate est toutefois bien présent dans l'œuvre d'Ausone, mais il le réserve à un ouvrage pensé pour un contexte privé comme le *Protrepticus ad nepotem*, où il compare Hercule à Achille : de même que Chiron a été le précepteur d'Achille, Atlas a été le précepteur du héros thébain, à qui il a transmis la connaissance des astres (*Protr.* 20-23 ⁽²⁷⁵⁾)

*Sic neque Peliaden terrebat Chiron Achillem
Thessalico permixtus equo nec pinifer Atlans
Anphitryoniadem puerum, sed blandus uterque
mitibus adloquiis teneros mulcebat alumnos.*

La poésie aussi permet à Ausone de célébrer l'empereur en réutilisant les *fabulae grecorum*, ce à quoi il se refuse dans son grand discours épideictique, mais comme c'est le cas dans l'épigramme *De Augusto* qui occupe une place particulière dans le corpus du poète. En effet, dans certains manuscrits, ce texte ne figure pas parmi les épigrammes : Green l'insère dans les *precationes variae* ⁽²⁷⁶⁾, alors que dans d'autres éditions comme celle de Luca Canali, le poème est naturellement placé en *prefatio* au recueil d'épigrammes en raison de sa haute valeur poétique ⁽²⁷⁷⁾.

L'édition de Bernard Combeaud, elle, place cette épigramme juste après les 3 et 4 en raison de leur évident caractère commun épique et historique ⁽²⁷⁸⁾, décrivant l'implication des empereurs dans la partie septentrionale de l'empire, dans un contexte géographique lié aux fleuves, notamment le Danube ⁽²⁷⁹⁾.

Dans l'épigramme *De Augusto*, le poète exalte l'empereur en prenant comme référence les personnages d'Apollon et de Pallas Athéna qui assistent Gratien dans ses entreprises, reprenant en particulier une conception de la poésie épique historique mise en évidence dans le distique qui conclue sa composition et où il parle d'un nouveau *Romanus Homerus* (v. 16-17, *Exulta, Aeacide, celebraris vate superbo / rursum Romanusque tibi contigit Homerus*).

273 Aus. *Grat. act.* 14.202-216, *Nullum tu umquam diem ab adolescentia tua nisi adorato dei numine et reus voti et ilico absolutus egisti, lautis manibus, mente pura, immaculabili conscientia et, quod in paucis est, cogitatione sincera. Cuius autem umquam egressus auspiciator fuit aut incessus modestior aut habitudo cohibitor aut familiaris habitus condecentior aut militaris accinctior? In exercendo corpore quis cursum tam perniciousiter incitavit? Quis palaestram tam lubricus expedit? Quis saltum in tam sublime collegit? nemo adductius iacula contorsit, nemo spicula crebrius iecit aut certius destinata percussit. Mirabamur poetam, qui infrenos dixerant Numidas, et alterum, qui ita collegerat, ut diceret in equitando verbera et praecepta esse fugae et praecepta sistendi: obscurum hoc nobis legentibus erat. Intelleximus te videntes, cum idem arcum intenderes et habenas remitteres aut equum segnius euntem verberare concitares vel eodem verberare intemperantiam coherceres. Qui te visi sunt haec docuisse, non faciunt: immo qui visi sunt docuisse, nunc discunt. In cibis autem cuius sacerdotis abstinentior caerimonia? In vino cuius senis mensa frugalior? Operto conclavis tui non sanctorum ara Vestalis, non pontificis cubile castius nec pulvinar flaminis tam pudicum. In officiis amicorum non dico paria reddis: antevenis et, quotiens in obsequendo praecedimus, erubescis pudore tam obnoxio, quam in nobis esse deberet ab imperatore praeventis. In illa vero sede, ut ex more loquimur, consistorii, ut ego sentio, sacrarii tui, nullus umquam superiorum aut dicenda pensius cogitavit aut consultius cogitata disposuit aut disposita maturius expedit.*

274 Aus. *Grat. act.* 5. 222-225 *Vellem, si rerum natura pateretur, Xenophon Attice, in aevum nostrum venires, tu qui ad Cyri virtutes exsequendas votum potius quam historiam commodasti, cum diceres, non qualis esset, sed qualis esse deberet. Si nunc in tempora ista procederes, in nostro Gratiano cerneres, quod in Cyro tuo non videras, sed optaba.*

275 Le même thème se retrouve également dans un autre texte d'Ausone, une des préfaces en vers qui est considérée la première de l'auteur dans l'édition de P. Dräger (v. 31-2 *Alcides Atlantis et Aeacides Chironis, /paene Iovis ipse satus, filius ille Iovis*) en P. Dräger, *Decimus Magnus Ausonius, Sämtliche Werke* 1, cit., p. 271-273.

276 R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*, Oxford 1991, p. 143, 532-533, souligne la place d'honneur réservée à l'épigramme dans la branche des manuscrits Z, où celui-ci ouvre le recueil des épigrammes, mais il commente la fin du petit poème, qui aurait pu constituer un élément pour l'interpréter comme épigramme, hypothèse qu'il récuse (*Nothing in its form and content suggests an epigram or an introductory poem*).

277 D.M. Ausonio, *Epigrammi* (a cura di L. Canali), cit., p. 26-27, 119-120.

278 B. Combeaud, *Ausone de Bordeaux, Œuvres complètes*, Bordeaux 2010, p. 358-359, 764-765.

279 Ces thèmes constituent une référence importante par rapport au poème majeur d'Ausone, la *Moselle*, où même les aspects politiques et militaires les plus immédiatement liés à la célébration impériale sont absents. Sur les épigrammes danubiennes d'Ausone, v. P. Dräger, *Decimus Magnus Ausonius, Sämtliche Werke* 1, cit., p. 271-273.

Cette référence au *Romanus Homerus* a été interprétée comme une référence à l'activité poétique de l'empereur Gratien qui aurait composé un poème dédié à Achille, dont il ne reste cependant aucune trace ⁽²⁸⁰⁾ ; mais à mon avis, on peut y voir plutôt une allusion à Ennius, qui est un modèle particulièrement reconnu dans l'Antiquité tardive ⁽²⁸¹⁾.

Ennius est en effet souvent défini comme l'*alter Homerus*, puisqu'il se vante dans les Annales d'être une des réincarnations d'Homère: c'est à cette tradition que peuvent faire écho les vers d'Ausone qui affirment que l'Eacide a retrouvé (*rursum*) un Homère romain et qu'il doit donc se réjouir (v. 16-17, *Exulta, Aeacide, celebraris vate superbo / rursum Romanusque tibi contigit Homerus*) ⁽²⁸²⁾.

La poésie épique historique chez Ausone

La référence à Ennius, l'*Homerus romanus* dans la partie finale de l'épigramme d'Ausone, n'est à mon avis pas un hasard, mais elle sous-tend le travail littéraire d'Ausone visant à créer une épopée historique intégrant pleinement la tradition hellénistique de l'épyllion dans le sillon de l'épopée historique romaine qui remonte justement à Ennius ⁽²⁸³⁾.

Le projet littéraire que Virgile, un poète fondamental pour Ausone, avait déjà envisagé dans le préambule du troisième livre des *Géorgiques*, où il est question d'un poème à la gloire des entreprises d'Octavien, est aussi en quelque sorte à l'origine du poème le plus élaboré du poète de *Burdigala*, la *Moselle*, dans lequel le thème politique et laudatif n'est cependant pas déclaré de manière explicite, mais présenté sous une forme plus subtile ⁽²⁸⁴⁾.

Par rapport à sa production en prose, dans cette poésie épique au thème historique, le poète utilise plus librement les références à la mythologie grecque et latine, comme on peut le voir de manière évidente dans la *Moselle*, où le poète décrit les épiphanies de nymphes et de faunes qui se suivent sur les bords de la rivière ⁽²⁸⁵⁾, sous le regard du poète lui-même, témoin discret de ces mystères ⁽²⁸⁶⁾.

La rivière fait d'ailleurs elle-même partie de ce cadre peuplé de créatures mythologiques, à tel point qu'elle apparaît sous une forme divine dans la partie finale du poème (v. 469-472, *Corniger externs celebrande Mosella per oras, / nec solis celebrande locis, ubi fonte supremo/ exseris auratum taurine frontis honorem, /*

280 L'hypothèse de l'existence d'un poème épique sur Achille composé par Gratien est soutenue par M. Pellegrini dans son commentaire sur les épigrammes d'Ausone: v. D. M. Ausonio, *Epigrammi*, (a cura di L. Canali), Catanzaro 2007, p. 120.

281 Sur la bibliographie complexe d'Ennius, v. W. Suerbaum, *Ennius in der Forschung des 20. Jahrhunderts. Eine kommentierte Bibliographie für 1900-1999 mit systematischen Hinweisen nebst einer Kurzdarstellung des Q. Ennius (239-169 v. Chr.)*, Hildesheim 2003.

282 Sur Ennius *alter Homerus*, je me permets de renvoyer à mon article, A. Risi, *L'aristeia di Quinto Ennio*, "Latomus" 67, 2008, p. 56-71 (in part. p. 60, n. 20).

283 Sur Ennius fondateur de la poésie épique historique latine, v. A. Risi, *L'aristeia di Quinto Ennio*, cit., p. 68-69.

284 Sur l'idéologie de la *Moselle*, v. G. Scafoglio, *Ausonio poeta della pace un'interpretazione della Mosella*, "Revue des Études anciennes", 105, 2003, p. 521-539, qui souligne notamment, au-delà des échos à la tradition classique, les références idéologiques associées à la cour impériale et à la position religieuse du poète.

285 Aus. *Mos.* 169-189 *Nec solos homines delectat scaena locorum: / hic ego et agrestes Satyros et glauca tuentes / Naidas extemis credm concurrere ripis, / caprides agit at come laeta protervia Panas/insultantque vadis trepidansque sub amne sorores/ terrent, indocili pulsntes verbere fluctum / Saepe etiam mediis furata e collibus uvas / Inter Oreiadas Panope fluuialis amicas / Fugit lasciuos, paganica numina, Faunos. / Dicitur et, medio cum sol stetit aureus orbe, / Ad commune fretum Satyros uitreasque sorores / Consortes celebrare choros, cum praebuit horas / Secretas hominum coetu flagrantior aestus; / Tunc insultantes sua per freta ludere Nymphas / Et Satyros mersare vadis rudibusque natandi / Per medias exire manus, dum lubrica falsi / Membra petunt liquidosque fouent pro corpore fluctus.*

286 *Sed non haec spectata ulli nec cognita uisu / Fas mihi sit pro parte loqui: secreta tegatur / Et commissa suis lateat reuerentia riuis.*

quaque trahis placidos sinuosa per arva meatus), peut-être une référence implicite au mythe d'Hercule qui, pour épouser Déjanire, affronte le fleuve Achéloos sous la forme d'un taureau. ⁽²⁸⁷⁾.

Ce nouveau modèle littéraire devait associer des aspects liés à la tradition épique traditionnelle à d'autres tirés de la poésie lyrique, comme cela apparaît particulièrement clairement dans les *Églogues* d'Ausone, un recueil qui présente un caractère composite, dans lequel des compositions élégiaques alternent avec d'autres en hexamètres, comme justement le *De aerumnis Herculis* ⁽²⁸⁸⁾.

De aerumnis Herculis d'Ausone

Texte du petit poème d'Ausone ⁽²⁸⁹⁾ :

De aerumnis Herculis

*Prima Cleonaei tolerata aerumna leonis.
Proxima Lernaeam ferro et face contudit hydram.
Mox Erymantheum vis tertia perculit aprum.
Aeripedis quarto tulit aurea cornua cervi.
Stymphalidas pepulit volucres discrimine quinto.
Threiciam sexto spoliavit Amazona balteo.
Septima in Augei stabulis impensa laboris.
Octava expulso numeratur adorea tauro.
In Diomedeis victoria nona quadrigis.
Geryone extincto decimam dat Hiberia palmam.
Undecimo mala Hesperidum dstricta triumpho.
Cerberus extremi suprema est meta laboris.*

Traduction ⁽²⁹⁰⁾ :

Le premier de ces travaux écrasa le lion de Cléones ;
le suivant abattit par le fer et le feu l'hydre de Lerne ;
le troisième coup frappa le sanglier d'Érymantbe ;
le quatrième enleva les cornes d'or du cerf aux pieds d'airain ;
un cinquième combat mit en fuite les oiseaux du Stymphale ;
le sixième dépouilla de son baudrier l'Amazone de Thrace ;
le septième s'accomplit dans les étables d'Augias.
On compte comme la huitième gloire l'expulsion du taureau,
et comme la neuvième, la victoire sur les chevaux de Diomède.

287 Sur le combat entre Hercule et Achéloos, déjà raconté par Sophocle dans *les Trachiniennes*, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 74-76.

288 Sur les églogues d'Ausone, v. P. Dräger, Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2, Trier 2016, p. 244-314. 289 Le texte qui suit est celui que l'on trouve dans l'édition commentée P. Dräger, Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2, Trier 2016, p. 28-29.

290 La traduction est celle que l'on trouve dans les *Œuvres complètes d'Ausone Tomes I et II* / trad. nouvelle par E.-F. Corpet, éditeur C. L. F. Panckoucke 1843 (<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/ausone/table.htm>).

L'Ibérie accorde la dixième palme au meurtre de Géryon.
Un onzième triomphe ravit les pommes des Hespérides.
Cerbère fut le dernier et le terme suprême de ces travaux.

Commentaire

Pour analyser le poème d'Ausone sur le plan stylistique, qu'on me permette de me référer à la distinction opérée par Marcel Simon concernant les sarcophages à représentation herculéenne et visant à distinguer deux axes différents : le premier est un axe historique, selon lequel les compositions sont liées logiquement et chronologiquement et les épisodes reliés à une même narration ; le second, postérieur, est plutôt caractérisé par des représentations associées de manière unilatérale à des aspects symboliques : chaque scène est en substance identique aux autres scènes présentes dans l'œuvre et interchangeable avec les autres ⁽²⁹¹⁾.

La première orientation correspond essentiellement au petit épos sur le thème des travaux d'Hercule présenté comme l'ekphrasis littéraire de Quintus de Smyrne relative au bouclier d'Eurypyle, un fils de Télèphe (*Posth.* 6.196-296) ⁽²⁹²⁾ ou comme le poème épique perdu sur les travaux d'Hercule dont on parle dans les *Silves* de Stace, œuvre d'un ami du poète ⁽²⁹³⁾.

Le deuxième axe, plus récent, et qui correspond à l'affirmation progressive du christianisme pendant et après l'époque de Constantin, me semble au contraire correspondre en substance au *De Aerumnis Herculis* : ce poème fait la liste des aventures d'Hercule qui se succèdent apparemment par simple accumulation, faisant coïncider chaque aventure du héros thébain avec la longueur d'un vers selon le goût d'Ausone pour la miniaturisation, dans le but de souligner les aspects symboliques et numérogiques du sujet ⁽²⁹⁴⁾.

Cet intérêt particulier pour les nombres s'explique par l'inspiration pythagoricienne qui caractérise l'œuvre d'Ausone, celui-ci soulignant cet aspect dans plusieurs compositions, principalement morales, comme le *De viro bono ΠΥΘΑΓΟΡΙΚΗ* et le *Nai kai Ou. Pythagoricon*, mais également dans des poèmes au ton plus léger comme dans l'épigramme 73 *Ad Pythagoram de Marco, qui dicebatur pullaria* où le thème de la métempsychose pythagoricienne est montré sous un jour obscène ⁽²⁹⁵⁾.

291 Le premier axe trouve à mon avis un équivalent dans la description du bouclier d'Eurypyle que l'on trouve au sixième livre de Quintus de Smyrne, bouclier sur lequel sont représentées les douze travaux d'Hercule dans un parcours à la succession chronologique évidente. Ce parcours s'ouvre cependant rapidement à des éléments symboliques et eschatologiques plus marqués, parcours indiqué par le célèbre Sarcophage de Velletri où les travaux d'Hercule sont représentés de manière symbolique et abstraite en relation avec le mythe d'Admète et Alceste, comme le souligne B. Andrae, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Rome, 1973, une œuvre que M. Simon ne pouvait encore connaître puisqu'elle a été découverte la même année que celle de la publication de son livre, c'est-à-dire en 1955. La nouvelle tendance illustrée par cette œuvre remarquable ouvre le chemin à un deuxième axe stylistique typiquement chrétien qui (comme le remarque M. Simon in *Hercule et le christianisme*, cit., p. 115-117) s'affirme « brusquement » à la fin du 3^{ème} siècle lorsqu'apparaît « un art spécifiquement chrétien » représenté par ce que l'auteur appelle les sarcophages « à miracles » où émerge un parallélisme entre les actes de Jésus et les travaux d'Hercule (cit., p. 117 *Ainsi, les miracles du Christ répondent exactement, dans l'iconographie, aux travaux d'Hercule*) ; mais ce second axe s'est en réalité affirmé moins brusquement qu'il ne le suggère.

292 Cette description du bouclier d'Eurypyle est un objet d'attention in E. Lelli, *Introduzione a Quinto di Smirne, Il seguito dell'Iliade*, Milan, 2013, p. XXXIX-XL.

293 *Silv.* 4.6. 99-105 *Alcide, nec bella vides pugnascque feroces, / sed chelyn et vittas et amantes carmina laurus. / hic tibi sollemni memorabit carmine quantus / Iliacas Geticasque domos quantusque nivalem / Strymphon quantusque iugis Erymanthon aquosis / terrueris, quem te pecoris possessor Hiberi, / quem tulerit saevae Mareoticus arbiter arae; / hic penetrata tibi spoliataque limina mortis / concinet et flentes Libyae Scythiaeque puellas.*

294 Dans sa présentation de *Ausone de Bordeaux*, Œuvres complètes, Bordeaux, 2010, p. 22, B. Combeaud insiste avec raison sur le goût d'Ausone pour la miniaturisation qu'il rapproche de celui des *Silves* de Stace.

295 Sur cette épigramme, voir le commentaire de P. Dräger, Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 1, cit., p. 224-225, 758-759. Sur le pythagorisme d'Ausone, v. R.P.H. Green, *The Works of Ausonius : with Introduction and Commentary*, Oxford 1991, p. xxii e 392.

La fonction commémorative répétée d'Hercule se développe dans le poème d'Ausone où il cherche à ennoblir le thème des douze travaux dans leur dimension épique, mais également à l'intégrer à une interprétation sapientiale que l'on retrouve dans le *Griphus ternarii numeri* ⁽²⁹⁶⁾.

On trouve notamment dans ce poème une lecture numérologique et biographique du personnage d'Hercule et de ses travaux que l'on retrouve indubitablement dans le *De Aerumnis Herculis* (*Griph. Tern. Num.* 28-29) :
*et qui conceptus triplicatae vesperis noctis
iussa quater ternis affixit opima tropaeis.*

Ici, le nombre des douze travaux est lié au thème biographique de la longue nuit, d'une durée trois fois supérieure à celle d'une nuit ordinaire, qui a été nécessaire pour la conception d'Hercule ⁽²⁹⁷⁾.

Le repère le plus proche pour expliquer la genèse du poème d'Ausone est sans doute Lactance, rhéteur chrétien ayant vécu à l'époque de Constantin qui dans les *Divinae institutiones* a critiqué le héros thébain, en reprenant et en développant les positions philosophiques exprimées dans les milieux épicuriens. (*Lact. Div. Inst.* 1.9) ⁽²⁹⁸⁾.

La polémique épicurienne contre Hercule a été notamment propagée par Lucrèce qui, dans le préambule du cinquième livre de son poème, a traité le thème des travaux d'Hercule de manière très dévalorisante et négative ⁽²⁹⁹⁾.

Le texte de Lucrèce s'explique mieux si l'on considère qu'à Rome, Hercule était parfois comparé à la figure de Romulus, le premier roi de Rome et le fondateur mythique de la cité, dont la divinisation était parfois interprétée de manière évhémériste, selon la célébration qu'en avait faite Ennius (*Cic. Tusc. Diss.* 1.28-32) ⁽³⁰⁰⁾. Dans le texte de Lucrèce, ce schéma évhémériste est radicalement renversé à travers une démolition en bonne et due forme de la figure d'Hercule, présenté comme une brute et un homme primitif, une critique radicale qui a pour but d'exalter Épicure (*Lucr.* 5.43-54), le véritable bienfaiteur de l'humanité et par conséquent le seul à mériter l'apothéose (v. 51 *hunc hominem numero divm dignarier esse?*) ⁽³⁰¹⁾.

La polémique de Lucrèce a même eu ensuite un écho dans les milieux littéraires : la représentation d'Énée dans l'*Énéide* a été vue comme une réponse au poète épicurien ; la figure d'Énée y est présentée en relation étroite avec la figure d'Hercule, en tant que héros modelé suivant le principe moral stoïque du *πόνος*, un lien avec le héros thébain qui affleure dans plusieurs passages du poème virgilien, comme dans l'*Énéide*, chant 10.460-465 ("*per patris hospitium et mensas, quas advena adisti, / te precor, Alcide, coeptis ingentibus adsis. / cernat semineci sibi me rapere arma cruenta / victoremque ferant morientia lumina Turni.*" / *audiit Alcides iuvenem magnumque sub imo / corde premit gemitum lacrimasque effundit inanis*) ⁽³⁰²⁾.

La polémique anti-épicurienne de Virgile concerne non seulement les aspects moraux de la figure d'Hercule, mais également le thème de l'évhémérisme, comme on peut le voir dans ce qui constitue un des principaux

296 Sur le *Griphus ternarii numeri* et sa préface, v. G. Piras, *Ludus e cultura letteraria : La prefazione al Griphus ternarii numeri di Ausonio*, essai publié in *Labor in studiis. Scritti di filologia in onore di Piergiorgio Parroni*, Rome, 2014, p. 111-141.
Hercule

297 Le thème de la longue nuit, celle de la conception d'Hercule pendant l'union de Zeus et d'Alcmène, auquel Ausone fait référence dans le *Griphus ternarii numeri* (*Griph. Tern. Num.* 28-29), est également présent dans une épigramme de l'anthologie de Planude (A. P. 16.102.1-2) qui parle de la *τρισελήνος νύξ*. Sur la nuit des trois lunes, v. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milan 2015, p. 344.

298 Sur la polémique de Lactance contre Hercule et plus généralement sur la perspective des chrétiens par rapport à cette figure du mythe, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 202-203.

299 *Lucr.* 5.22-38 *Herculis antistare autem si facta putabis / longius a vera multa ratione ferere. / quid Nemeaus enim nobis nunc magnus hiatus / ille leonis obsesset et horerens Arcadius sus? / denique quid cretae taurus Lernaeeque pestis / hydra venenatis possset vallata colubris? Quidve tripectora tergemini vis Geryonai / et Diomedis equi spirantes naribus ignem / Thracia Bistoniasque plagas arque Ismara propter / aureasque Hesperidum servans fulgentia mala, / asper, acerba tuens, immani corpore serpens / arboribus amplexus stirpes? Quid denique obsesset / propter Atlanteum litus pelagique severa, / quo neque noster adit quisquam nec barbarus audet? / cetera de genere hoc quae sunt portenta perempta, / si non victa forent, quid tandem viva nocerent ?*

300 Le premier roi de Rome était en effet lié au héros thébain à propos de la fondation de la cité (*Palatium primum, in quo ipse erat educatus, muniit. Sacra dis aliis Albano ritu, Graeco Herculi, ut ab Evandro instituta erant, facit*, *Liv.* 1.7.4, *Plut. Quest. Rom.* 93; *Vit. Romol.* 9.5-7).

301 Sur l'éloge d'Épicure chez Lucrèce, v. P. Boyancé, *Lucrezio e l'epicureismo*, Brescia 1970, p. 43-67.

302 Le rapport entre cette polémique anti-épicurienne et l'insistance sur le lien entre l'Énée virgilien et Hercule est souligné in G. K. Galinsky, *Ercole*, EV, Rome, 1985, p. 361-363, et G. K. Galinsky, *The Erakles theme*, Oxford 1972, 147-148. Ce lien était dû au fait que dans le poème virgilien, Énée assiste, à travers le récit de son hôte Evandre, à la fondation du culte d'Hercule sur le lieu où Rome allait s'élever (*En.* 8.268-272).

modèles du *De Aerumnis Herculis* d'Ausone : l'hymne entonné par les Saliens à la gloire du fils d'Alcmène au huitième livre de l'*Énéide* (*Énéide*, 8.285-303).

Certes, la présence dans ce passage de l'hymne des Saliens, un collège sacerdotal dont la tâche était de protéger les douze boucliers (les *ancilia*), fondé par Numa, le souverain qui avait institué le culte de Romulus à Rome, produit un anachronisme (303), mais elle permet de réaffirmer le lien étroit entre Hercule et le mythe de la fondation de l'*urbs* ⁽³⁰⁴⁾.

De plus, ces aspects pouvaient être d'une actualité particulière par rapport à Ausone et à son époque, quand l'empire était désormais en train de se transformer en une monarchie, mutation institutionnelle qui trouvait dans Hercule une référence idéologique déterminante, et qui pouvait également rappeler le souvenir jamais totalement oublié des premiers rois de Rome ⁽³⁰⁵⁾.

La composition du *De Aerumnis Herculis* prend sans aucun doute comme modèle l'hymne des Saliens que l'on trouve au chant huit de l'*Énéide* (*Aen.* 8.285-305), mais la tradition de la poésie épique historique et commémorative qui se référait à Ennius est également fondamentale. Ce dernier apparaît dans la conclusion de l'épigramme de la préface au recueil où l'on parle de l'*Homerus Romanus* (v. 17 *rursum Romanusque tibi contingit Homerus*).

Le poète de Bordeaux met en valeur le projet élaboré au livre trois des *Géorgiques* d'un épos historique dédié à Octave et jamais réalisé (Virgile, *Géorg.* 3.1-48), projet qui faisait justement référence à l'autorité d'Ennius dont Virgile reprend, au vers 9 (v. 9 *victorque virum volitare per ora*), un vers de la célèbre épitaphe *Volito vivus per ora virum* (var. 15-18 Vahlen) ⁽³⁰⁶⁾.

La représentation d'Hercule dans le *De Aerumnis Herculis* peut avoir été influencée par l'interprétation évhémériste de ce mythe : comme j'essaierai de le montrer dans le commentaire, le héros thébain est vu comme un personnage de la grande histoire de Rome, dont la grandeur est célébrée ⁽³⁰⁷⁾.

En effet, cette lecture du mythe ancien n'est pas dénuée de sens dans une perspective culturelle plus générale, et ne sera pas sans résultats à l'époque moderne, quand l'évhémérisme des pères de l'Église sera approfondi et interprété sur le plan philosophique, comme le fera par exemple Giovanbattista Vico, le philosophe qui associe Hercule à l'époque des héros, la deuxième des trois grandes ères qu'il avait identifiées pour diviser l'histoire de l'Homme ⁽³⁰⁸⁾.

Cette dimension évhémériste s'accorde facilement avec un des aspects les plus intéressants du petit poème d'Ausone, à savoir la dimension « nationale » de cet Hercule qui est évidemment typique de l'Antiquité tardive. En effet, Ausone n'est pas qu'un poète latin, il est également profondément lié à sa terre d'origine dont il peut être considéré le premier grand poète et véritable héraut national : d'ailleurs, son poème principal, *la Moselle*, exalte la civilisation et la prospérité des Gaules qui, bien qu'ayant connu un processus d'intense romanisation, avaient également conservé une identité bien à elles en lien avec les anciennes traditions ⁽³⁰⁹⁾.

Du reste, ce lien avec son milieu d'origine, qui se retrouve aussi dans des aspects religieux qui caractérise de manière plus ou moins discrète toute l'œuvre du poète, apparaît par exemple dans la *Commemoratio*

303 La narration de l'*Énéide* se déroule en effet avant la fondation de Rome à une époque où ce collège ne pouvait pas encore exister. Le lien entre les Sali, Numa et les *ancilia* était déjà remarqué par Servius (*Serv. ad Aen.* 8.285), il est également repris dans les commentaires modernes, comme dans celui de R. Sabbadini, *Eneide* (libro ottavo), Torino Ristampa 1991, p. 38.

304 La défense d'Hercule trouvera une expression fondamentale pendant l'Antiquité tardive dans la *laus Herculis* écrite par un auteur proche des milieux claudiens et par conséquent inséré dans le corpus de ce poète ; sur ce texte, v. S. Gueux, *Ps.-Claudian : Laus Herculis : Introduction, texte, traduction et commentaire*, cit..

305 Sur Julien l'Apostat, l'empereur qui a le plus contribué à élaborer cette idéologie monarchique précisément par rapport à Hercule, je renvoie à ce qui est écrit plus haut en me référant aux études de M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 143-149.

306 Sur l'épitaphe d'Ennius et ses échos poétiques, v. R.B. Hardy, *Vergil's Epitaph for Pastoral : Remembering and Forgetting in Eclogue 9*, *Syllecta Classica*, University of Iowa 1990 (vol.2), p. 29-38.

307 L'intérêt du poète pour l'histoire romaine est une constante de son œuvre et ne concerne pas seulement le long poème commémoratif pour Gratien, la *Gratiarum Actio*, à laquelle j'ai déjà fait référence, mais également d'autres œuvres telles que les *Caesares*.

308 Sur la figure d'Hercule chez ce penseur, v. G. Vico, *La scienza nuova e altri scritti* (sous la direction de N. Abbagnano), Novara 2013, p. 185, 212-213, 215, 237, 272, 322-324, 335-336 (sur le sens évhémériste des travaux d'Hercule comme allégorie de l'agriculture), 337, 338, 345-346.

309 Sur l'idéologie de *la Moselle*, G. Scafoglio, *Ausonio poeta della pace un'interpretazione della Mosella*, *Revue des études anciennes* 2003 (105--2), p. 521-539.

professorum burdigalensium, où il évoque *Attius Patera rhetor*, dont il souligne qu'il descend d'une famille de druides de Bayeux liée au culte de Bélénos, le dieu ligure celtique identifié à Apollon⁽³¹⁰⁾.

A mon avis, l'Hercule d'Ausone est donc probablement influencé par le processus complexe d'acclimatation que Hercule a subi dans le contexte des Gaules et dont on trouve un premier témoignage dans une petite œuvre de Lucien, un auteur que nous avons déjà rencontré : *Préface ou Hercule*.

Dans ce texte, l'écrivain syrien s'appuie sur un tableau qu'il aurait vu au cours d'un séjour dans une cité de la vallée du Rhône pour décrire les caractères particuliers d'Hercule Ogmios, l'Hercule gaulois : celui-ci est représenté sous les traits d'un vieillard, au contraire de la tradition grecque, et comme étant la synthèse entre un dieu de la guerre armé et un dieu psychopompe, qui à l'instar d'Hermès Mercure accompagne aux Enfers les âmes des trépassés qui le suivent en souriant, liés par des chaînes en or⁽³¹¹⁾.

Ce bref dialogue a été étudié avec toute l'attention qu'il mérite par les auteurs liés à la tradition de l'étude de la mythologie française, ceux-ci ont porté leur attention sur les processus d'acclimatation d'Hercule dans les Gaules par rapport notamment à l'émergence de figures folkloriques que l'on trouve dans la littérature française moderne et médiévale telle que le géant Gargantua⁽³¹²⁾.

Cette caractérisation peut donc expliquer l'intérêt que porte cet auteur à Hercule : son poème serait donc notamment le signe de la capacité de l'environnement des Gaules à absorber un thème fondamentalement associé au héros thébain, celui des douze travaux, en lui donnant aussi une certaine couleur locale.

Le titre :

De aerumnis Herculis

Aerumnis : Dès le titre, il est fait référence aux *aerumnae* d'Hercule, terme qui est utilisé au singulier dans le premier vers (v 1 *aerumna*) et préféré au terme plus usuel, mais équivalent, de *labores*, que l'on retrouvera dans le texte d'Ausone⁽³¹³⁾.

Le choix de ce terme plutôt rare et absent chez Virgile et chez les poètes de la première époque impériale est influencé par le goût pour l'archaïsme propre à l'époque du poète⁽³¹⁴⁾ et est lié en particulier à un modèle littéraire fondamental pour Ausone : Plaute. En effet, dans un chant lyrique du début du *Perse*, les souffrances de l'amant sont comparées aux *aerumnas Herculi* : ici, Plaute abordait sans doute pour la première fois dans la littérature latine le thème des douze travaux (*Pers.* 1-6)⁽³¹⁵⁾ :

*Quis amans egens ingressus est princeps in Amoris vias,
superavit aerumnis sus aerumnas Herculi.*

*Nam cum leone cum excetra, cum cervo cum apro Aetolico,
cum avibus Stymphalicis, cum Antaeo deluctari mavelim,
quam cum Amore; itaque fio miser querendo argendo mutuo,
nec quicquam nisi "non est" sciunt mihi respindere quos rogo.*

310 *Comm. Prof. Burd.* 4.7-14 *Tu Balocassi stirpe Druidarum satus, / si fama non fallit fidem, / Beleni sacratum ducis e templo genus / et inde vobis nomina : / tibi Paterae – sicc ministros nuncupant / Apollinares mystici; / fratri patrique nomen a Phoebos datum / nato de Delphis tuo.*

311 On trouve un traitement synthétique du thème chez Lucien en E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 130.

312 La première étude systématique se trouve dans l'œuvre qui constitue la pierre angulaire de ce cadre d'études, à savoir in H. Dontenville, *Mythologie française*, Paris 1973, p. 22-30, où la figure d'Hercule se distingue, liée à l'implantation grecque phocéenne, de l'influence successive du monde romain lié au culte de Mercure, qui a laissé en Gaule une trace importante. On trouve également une comparaison systématique entre Gargantua, Hercule, Mars et Mercure chez G.-E. Pillard, *Le vrai Gargantua*, Paris, 1987, p. 125-142.

313 Dans le poème, on parle de *l'inpensa laboris* (v. 7), mais surtout, dans la partie finale, on utilise l'expression *suprema ... meta laboris* (v. 12).

314 Fronton, initiateur de cette tendance stylistique, parle de *sexta haec Herculis aerumna* (Fronton. P. 158, 2 N.).

315 La comédie plautienne, qui traduit vraisemblablement un modèle grec de la comédie nouvelle, aborde le thème de l'*amor captivus* des esclaves : Toxile, le personnage principal, l'amoureux, est de condition servile et non libre, contrairement à la convention du théâtre comique, condition servile qui peut expliquer qu'il s'identifie à Hercule, celui-ci ayant accompli ses travaux en situation de semi-esclavage sous les ordres d'Eurysthée, v. E. Rossi, *Introduzione*, Plauto, *il Persiano*, Milan 2003, p. 61-87.

La dépendance d'Ausone vis-à-vis du modèle plautien est encore plus nette puisque dans le théâtre de Plaute, le terme *aerumna* renvoie spécifiquement à Hercule, à tel point qu'il est même utilisé pour parler des souffrances d'Alcmène quand elle accouche du héros dans *Amphitryon* ⁽³¹⁶⁾.

*sed Alcumenae huius honoris gratia
pater curavit uno ut fetu fieret,
uno ut labore absolvat aerumnas duas.*

Le terme *aerumna* est également lié à la reprise d'Hercule dans le cadre de la tradition philosophique romaine, en particulier chez Cicéron ⁽³¹⁷⁾ : dans la conclusion de son *De Finibus*, le grand orateur fait référence au mythe d'Hercule en employant le terme *aerumna* qu'il distingue et qu'il associe à celui de *labor* (*Herculis perpeti aerumnas. sic enim maiores nostri labores non fugiendos tristissimo tamen verbo aerumnas etiam in deo nominaverunt*) ⁽³¹⁸⁾.

Dans ce passage, Hercules est glorifié en opposition à l'hédonisme éthique des épicuriens et cité en exemple de bienfaiteur de l'humanité qui a choisi d'affronter les plus grandes souffrances pour la sauvegarde de tous ; il renvoie également à un auteur contemporain de Cicéron, mais plus jeune : Lucrèce.

Par l'usage du terme *aerumna*, l'auteur préfère donner à son poème sur Hercule une patine archaïsante, une tendance à l'archaïsme qui met en évidence la distance qui n'est plus désormais seulement chronologique entre cette phase tardive de l'Antiquité et la première phase impériale mais également vis-à-vis de Martial, même si celui-ci reste un modèle important pour le travail de composition du poète ⁽³¹⁹⁾.

Il est cependant intéressant d'observer que bien que partant d'axes stylistiques très différents, cette littérature de l'époque impériale s'intéressait elle aussi à la poésie épique historique et notamment à l'œuvre d'un poète comme Lucain qui était même considéré supérieur à Virgile, comme on le voit dans les discours que Martial comme Stace ont rédigés pour rendre hommage à ce poète mort prématurément (Stat. *Silv.* 2.7, Mart. 7.21-23, 10.64) ⁽³²⁰⁾.

Du reste, le terme *aerumna* est repris également par un poète de cette époque tel que Sénèque qui le met dans la bouche du héros lui-même dans *Hercules Oetaeus* (*Herc. O.* 1269 *siccus aerumnas tuli*) ; dans son sillage, Pétrone lui aussi le reprend (Petron. 48 "*Rogo*" *inquit "Agamemnon mihi carissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes?"*).

Herculis : génitif subjectif, mais non dénué d'un pendant objectif, indiquant ainsi les souffrances éprouvées par Hercule, mais aussi de manière secondaire celles qu'il a infligées aux monstres. La tradition poétique dont s'inspirait Ausone tendait à ennoblir le héros thébain à travers l'intériorisation de ses travaux : c'est pourquoi il préfère le terme d'*aerumnae* à celui de *labores* qui décrit la simple mécanique des actions.

Le nom Hercule ne revient plus dans le poème, ce qui est très significatif pour comprendre la valeur du titre qui, bien que s'agissant du titre d'un poème très bref de douze vers, n'en est pas un simple appendice, mais

316 Le modèle pour *Amphitryon* se trouve dans la comédie moyenne où Héraclès avait un relief particulier, comme le souligne E. Stafford, *Herakles*, cit., 112-115, qui à propos de Plaute se réfère notamment à *Amphitryon*.

317 Le grand orateur traite du thème des souffrances du héros dans les *Tusculanae disputationes*, en se référant aux modèles de la tragédie grecque et aux *Trachiniennes* de Sophocle en particulier, qui sont traduites de manière poétique (*Tusc. Disp.* 2.8-9).

318 Cic. *De Fin.* 2. 118-9 *Ac ne plura complectar—sunt enim innumerabilia—, bene laudata virtus voluptatis aditus intercludat necesse est. quod iam a me expectare noli. tute introspecte in mentem tuam ipse eamque omni cogitatione pertractans percontare ipse te perpetuisne malis voluptatibus perfruens in ea, quam saepe usurpabas, tranquillitate degere omnem aetatem sine dolore, adsumpto etiam illo, quod vos quidem adiungere soletis, sed fieri non potest, sine doloris metu, an, cum de omnibus gentibus optime mererere, cum opem indigentibus salutemque ferres, vel Herculis perpeti aerumnas. sic enim maiores nostri labores non fugiendos tristissimo tamen verbo aerumnas etiam in deo nominaverunt. elicerem ex te cogereque, ut responderes, nisi vererere ne Herculem ipsum ea, quae pro salute gentium summo labore gessisset, voluptatis causa gessisse diceres.*

319 Cette tendance classiciste et moderniste propre à l'époque flavienne trouve une parfaite illustration dans le poème de Martial sur Hercule, qui est le modèle par opposition du petit poème d'Ausone (Mart. 9.101), où est exaltée la nouvelle voie Appia inaugurée par Domitien (v. 1-2 *Appia, quam simili venerandus in Hercule Caesar / consecravit*). Le classicisme comme reprise idéale de l'époque d'Auguste, même dans ses aspects les plus conservateurs par rapport à la poésie épique, à propos du poème de Valerius Flaccus qui inaugure la tradition de l'épopée dans cette période, est évoqué in A. Perutelli, *La poesia epica latina Dalle origini all'età flavia*, Roma 2014, p. 180-181.

320 Sur Argentaria Polla, la veuve de Lucain, qui a inspiré ce culte littéraire à l'époque flavienne, v. S. Santelia, *Polla Argentaria, patrona di poeti: forse poetessa univira*, Vichiana (53), Pisa 2016, p. 75-84.

plutôt une introduction, fonction équivalente par certains côtés à celle des épîtres ou des préfaces pour la prose⁽³²¹⁾.

L'organisation de l'œuvre

L'ordre canonique des travaux d'Hercule nous est parvenu grâce au pseudo-Apollodore qui condense les traditions antérieures poétiques, mais aussi prosaïques, la narration respectant une division bipartite entre d'une part les travaux effectués dans le Péloponnèse, d'autre part ceux ayant eu lieu dans des lieux situés au-delà de cette frontière géographique⁽³²²⁾.

Le premier groupe comprend 6 travaux : 1) le lion de Némée ; 2) l'hydre de Lerne ; 3) la biche de Cérynie ; 4) le sanglier d'Erymanthe ; 5) les écuries d'Augias ; 6) les oiseaux du lac Stymphale (*Bibl.* 2.4.12, 2.5.4-6).

Le second groupe comprend six autres travaux : 1) le taureau de Crète ; 2) les juments de Diomède ; 3) la ceinture d'Hippolyte ; 4) les bœufs de Géryon ; 5) les pommes du jardin des Hespérides ; 6) Cerbère (*Bibl.* 2.5.7-12).

Diodore de Sicile suit un autre ordre, tout en maintenant la césure entre les travaux du Péloponnèse et les autres. Le premier groupe contient: 1) le lion de Némée ; 2) l'hydre de Lerne ; 3) le sanglier d'Erymanthe ; 4) la biche de Cérynie ; 5) les oiseaux du lac Stymphale ; 6) les écuries d'Augias (*Bibl. Hist.* 4.11.3-13.3).

Le second groupe, lui, comprend: 1) le taureau de Crète ; 2) le vol des juments de Diomède ; 3) la ceinture d'Hippolyte ; 4) les bœufs de Géryon ; 5) la capture de Cerbère ; 6) le vol des pommes du jardin des Hespérides (*Bibl. Hist.* 4.13.4-27).

Cet ordre est aussi à la base de celui que l'on retrouve chez Ausone, mais il est surtout suivi par Quintus de Smyrne qui, comme le poète latin, mais à la différence de Diodore, place Cerbère à la fin de la série au lieu des pommes du jardin des Hespérides (*Posth.* 6.208-268).

Ausone suit un ordre qui diffère aussi bien de l'ordre canonique que de celui de Diodore, un ordre dont il puise l'origine dans son modèle d'épigramme grecque, c'est-à-dire l'épigramme 92 de l'anthologie de Planude⁽³²³⁾, recueil qui traite en détail du mythe d'Héraclès dans une pluralité d'œuvres allant des épigrammes 90 à 104⁽³²⁴⁾.

Πρῶτα μὲν ἐν Νεμέῃ βριαρὸν κατέπεφνε λέοντα
δεύτερον ἐν Λέρνῃ πολυχέρον ὄλεσεν ὕδριν·
τὸ τρίτον αὐτ' ἐπὶ τοῖς Ἐρυμάνθιον ἔκτανε κάπρον·
χρυσόκερων ἔλαφον μετὰ ταῦτ' ἤγρευσε τέταρτον·
πέμπτον δ' ὄρνιθας Στυμφηλίδας ἐξεδίωξεν·
ἕκτον Ἀμαζονίδος κόμισε ζωστήρα φαεινόν·
ἕβδομον Αὐγείου πολλὴν κόπρον ἐξεκάθηρεν·
ὄγδοον ἐκ Κρήτηθε πυρίπνοον ἤλασε ταῦρον·
εἵνατον ἐκ Θρήκης Διομήδεος ἤγαγεν ἵππους·
Γηρῶνον δέκατον βόας ἤγαγεν ἐξ Ἐρυθείης·
Κέρβερον ἐνδέκατον κύν' ἀνήγαγεν ἐξ Αἴδαο·
δωδέκατον δ' ἐκόμισσεν ἐς Ἑλλάδα χρύσεα μῆλα·
τὸ τρισκαιδέκατον τοῖον λυγρὸν ἔσχεν ἄεθλον·

321 A ce propos, je renvoie à l'article récent de G. Scafoglio, *La poesia come colloquio: il caso di Ausonio*, in *La poésie comme entretien, La poesia come colloquio* (sous la direction de B. Bonhomme, A. Cerbo, J. Rieu), Paris, 2018, p. 19-43.

322 Sur les travaux et leur ordre, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 30-49, où l'on ne parle pas des variations de la tradition, comme celles qu'on trouve chez Diodore de Sicile, par exemple.

323 La présence des douze travaux d'Héraclès dans l'un seulement des épigrammes de l'anthologie palatine est notée également en E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 29-30.

324 C'est à des figures qu'il est possible de rapprocher d'Hercule que sont dédiés l'épigramme 110, qui traite de Téléphe, et le groupe d'épigrammes du 11 au 113 qui parlent de Philoctète. Le thème herculéen réapparaît dans les épigrammes 123-124 où l'on trouve une description des simulacres apotropaïques placés le long des voies et dédiés à Hercule qui délivre des maux.

μουνονυχ πεντήκοντα ξυνελέξατο κούραις.

Dans l'épigramme 92, comme dans la reprise/traduction d'Ausone, le poète fait coïncider chaque vers avec un des travaux d'Hercule, défini également par un nombre ordinal, à la différence des deux autres épigrammes (91 et 93) qui font la liste de tous les travaux et sont plus proches du modèle suivi par Plaute dans *Le Perse* ⁽³²⁵⁾.

Il est intéressant de noter que dans l'épigramme 92, les travaux sont liés au thème érotique à la fin de l'épigramme grecque (en relation avec le mythe de l'union entre Hercule et les filles de Thespios/Teuthras) que volontairement Ausone n'a pas traduit (v. 13-14 τὸ τρισκαιδέκατον τοῖον λυγρὸν ἔσχεν ἄεθλον / μουνονυχ πεντήκοντα ξυνελέξατο κούραις) ⁽³²⁶⁾.

Cette conclusion du poème grec, en soulignant le rapport entre les épreuves héroïques et celles de l'amour, permet de mettre en évidence les aspects numérolologiques de la composition : au nombre 12 des travaux correspond le nombre 50 des filles de Teuthras ⁽³²⁷⁾.

Ce même entrelacs par rapport aux aspects numériques entre le thème biographique de la jeunesse et de l'enfance d'Hercule et les douze travaux ultérieurs qui représentent la maturité se retrouve chez Ausone dans le *Griphus ternarii numeri* (*Griph. Tern. Num.* 28-29) :

*et qui conceptus triplicatae vesperis noctis
iussa quater ternis affixit opima tropaeis.*

Dans ces vers, le thème des douze travaux est associé à celui de la longue nuit, qui a duré trois jours, pendant laquelle Alcmène a conçu le héros ; ce thème est également lié à l'aventure héroïque d'Hercule, parce que le retard de sa naissance a permis à Eurysthée de naître avant lui et d'avoir donc la primauté sur son lointain cousin, thème que l'on trouve déjà dans l'*Illiade* (Il. 19.114-119) ⁽³²⁸⁾.

Ausone, en se référant à l'épigramme grecque qui remanie le schéma présent chez Diodore de Sicile, ne suit l'ordre canonique du pseudo-Apollodore que pour les deux premiers travaux, le lion de Cléones et l'hydre de Lerne (v. 1-2), ainsi que pour les trois derniers, les bœufs de Géryon, les pommes du jardin des Hespérides et Cerbère (v. 10-12) ⁽³²⁹⁾, tandis que les autres se succèdent dans cet ordre : 3) le sanglier d'Erymanthe, 4) la biche de Cérynie, 5) les oiseaux de Stymphale, 6) la ceinture d'Hippolyte, 7) les écuries d'Augias, 8) le taureau de Crète, 9) les juments de Diomède.

Il est intéressant d'observer que cet ordre se retrouve également dans les sources extra-littéraires et archéologiques, comme indiqué par la bibliographie la plus récente ⁽³³⁰⁾. En particulier cet aspect est présent dans le célèbre sarcophage de Velletri, où pour des raisons de représentation spatiale aussi, les travaux sont unis deux par deux, dans un ordre analogue à celui suivi par l'épigramme grecque et par son traducteur latin. Cette analogie souligne une même perspective d'interprétation eschatologique des épreuves d'Hercule car sur le sarcophage, elles sont constamment mises en rapport avec l'aventure d'Admète et Alceste ⁽³³¹⁾.

325 Les deux épigrammes font la liste de toute la séquence des travaux d'Héraclès, sans faire coïncider avec chacune d'entre eux un vers et un nombre ordinal, schéma suivi par le modèle latin d'Ausone, c'est-à-dire le chant de Plaute dans le *Perse* (v. 3-4 *Nam cum leone cum excetra, cum cervo cum apro Aetolico, / cum avibus Stymphalicis, cum Antaeo deluctari mavelim*).

326 Cette conclusion de l'épigramme grecque semble être une *pointe* (en fr. dans le texte) d'humour : la longue suite d'épreuves héroïques d'Héraclès se termine par une référence à une aventure érotique, *exploit* (en fr. dans le texte) qui semble inattendu puisque le «treizième travail est en dehors du nombre canonique», comme le souligne le commentaire de F.M. Pontani à *Antologia Palatina*, Turin 1981, p. 500.

327 L'épigramme fait allusion à cet aspect numérolologique en remarquant que l'union avec les Thespiades a eu lieu au cours d'une seule nuit, aspect qui pourrait renvoyer à une autre nuit fatale du mythe d'Hercule, celle de la longue conception d'Héraclès lors de l'union de Zeus et d'Alcmène, la τρισελήνος νύξ dont parle une autre épigramme de l'anthologie de Planude (A.P. 16.102.1-2) et à laquelle Ausone fait référence dans le *Griphus ternarii numeri* (*Griph. Tern. Num.* 28-29 *et qui conceptus triplicatae vesperis noctis / iussa quater ternis affixit opima tropaeis*). Sur la nuit des trois lunes, v. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia* (trad. it), Milan 2015, p. 344.

328 Sur cet épisode de l'*Illiade*, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 25-26.

329 A l'inverse, les derniers travaux d'Hercule dans l'épigramme grecque 92 étaient ordonnés selon le modèle de Diodore où la capture de Cerbère a lieu avant le vol des pommes du jardin des Hespérides.

³³⁰ Sur l'ordre des fatigues d'Hercule par rapport aussi aux sources archéologiques, en particulier la Tabula Albana v. D. Ogden, *Introduction, The Oxford Handbook of Herakles* (ed. D. Ogden), Oxford 2021, p. XXV-XXVIII.

³³¹ Le lien entre les aspects symboliques de l'histoire d'Alceste et Admète et celle d'Hercule sur le sarcophage de Velletri a été remarqué par B. Andrae, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Berlin 1956.

En lien également avec ces modèles archéologiques, la disposition des travaux d'Hercule établie par le modèle poétique de l'épigramme a pour but de réorganiser l'ordre en paires de travaux, par analogie thématique et ensemble par variations, selon un schéma qui rappelle l'ancienne doctrine pythagoricienne des paires de contraires et qui sera à la base de mon commentaire. ⁽³³²⁾.

En ce qui concerne la traduction d'Ausone, qui, à la différence du texte de l'épigramme grecque, est constituée de douze et non de quatorze vers, je préfère réorganiser les travaux en triades par rapport au *Griphus ternarii numeri*, dans lequel se trouve une référence directe aux aspects numérogiques des travaux d'Hercule, en soulignant les *quater ternis tropaeis* que le héros a remportés (*Griph. Tern. Num.* 29).

La première triade (v.1-3)

Le lion de Cléones

Prima Cleonaei tolerata aerumna leonis.

Πρῶτα μὲν ἐν Νεμείῃ βριαρὸν κατέπεφνε λέοντα.

Prima : cet adjectif qui ouvre *De aerumnis Herculis* est un attribut du sujet *aerumna* ⁽³³³⁾. Sa position d'incipit souligne le rôle primordial des nombres ordinaux dans le poème, effet obtenu par l'original grec.

Du fait même de sa position, ce terme semble une simple traduction du terme grec Πρῶτα utilisé dans l'épigramme grecque, en revanche, ce n'est pas un adverbe comme le Πρῶτα de l'original, mais un attribut qui se réfère au substantif *aerumna*.

Tolerata : le participe passé *tolerata* placé au centre du vers précède le sujet *aerumna*, mais n'en est pas l'attribut ⁽³³⁴⁾. *Tolerata* est plutôt le prédicat verbal de la proposition exprimé à la forme passive avec *est* sous-entendu et montre que cette épreuve a été la source de grandes souffrances pour Hercule, dans le but évident d'exalter la *tolerantia* du héros thébain, c'est-à-dire son endurance, aspect qui renvoie à la vision stoïque et morale de son caractère. Ce passage est à comprendre de la même manière que Paul Dräger dans sa traduction, qui rend l'expression *tolerata aerumna* par *wurde die Plackerei.... ertragen* ⁽³³⁵⁾.

Cette reconstruction du prédicat verbal s'appuie également sur le rapprochement avec le vers 4 du poème (v. 4 *Aeripedis quartotulit aurea cornua cervi*) où le verbe *tulit* a notamment une valeur sémantique proche de *tolerata*, et se trouve lui aussi au centre du vers, mais est exprimé à la voix active et a donc un complément d'objet, les *aurea cornua cervi* ⁽³³⁶⁾.

Aerumna leonis : sujet singulier de la proposition. La pluralité des *aerumnae Herculis* du titre se particularise dans la forme singulière *aerumna*, celle du *leo*.

L'expression *aerumna leonis* a une importance fondamentale dans le vers, placée ainsi à la fin, à la même place que celle où l'on trouve, dans le modèle grec, l'expression κατέπεφνε λέοντα ⁽³³⁷⁾.

Leonis : le terme *leonis* au génitif en fin de vers, indiquant le monstre mort, reprend le λέοντα à l'accusatif qui occupe la même position dans le modèle grec.

Le lion de Cléones est notamment une figure liée au cycle cosmique, et à la constellation céleste qui était traditionnellement aux travaux : le lion tué par Hercule puis placé aux cieux, comme l'indique Sénèque à plusieurs reprises (*Herc. Oet.* 65-66 *purgata tellus omnis in caelo videt / quodcumque timuit : transtulit Iuno feras*).

La constellation du Lion était particulièrement associée à la période estivale, à la sécheresse et au feu, comme l'indique Sénèque à plusieurs reprises (*Herc. Oet.* 69-71 *annum fugacem tradit Astraeae leo, / at ille, iactans*

332 Sur cette doctrine pythagoricienne des contraires, v. C. Riedweg, *Pitagora, Vita, dottrina e influenza*, Milano 2007, p. 149.

333 P. Dräger traduit le vers ainsi : *Als erste wurde die Plackerei um den kleonäischen Löwen ertragen* en Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2, cit., p. 28.

334 C'est ainsi dans d'autres traductions modernes, comme celle de B. Combeaud in Ausone de Bordeaux. *Oeuvres complètes*, cit., p. 292-293: *La première épreuve qu'il eut fut le lion de Némée*.

335 Ce lien n'est pas analysé dans le commentaire de P. Dräger à Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2, cit., p. 275.

336 Concernant ce rapprochement, j'ai préféré passer outre et traduire *tolerata* à la forme active, afin d'indiquer le sujet sous-entendu de l'action du verbe, à savoir Hercule, le héros de la *tolerantia*.

337 Dans le modèle grec, le sujet *Herakles* est sous-entendu et le verbe κατέπεφνε est un prédicat verbal transitif dont λέοντα est le complément d'objet.

fervidam collo iubam, / austrum madentem siccatur et nimbos rapit; Thyest. 855-856 Leo flammiferis aestibus ardens / iterum e caelo cadet Herculeus).

Ce lien entre le lion de Cléones et la chaleur se retrouve également chez Stace (*Silv.* 4.4.27-28 : *Sed tu, dum nimio possessa Hyperione flagrat / torva Cleonaei iuba sideris*)⁽³³⁸⁾ : dans la *Thébaïde*, le poète caractérise la région de Némée par le manque d'eau (*Theb.* 4.646-850)⁽³³⁹⁾.

Le lion de Cléones est déjà cité en même temps que l'hydre de Lerne dans l'*Héraclès* d'Euripide⁽³⁴⁰⁾ et forme avec cette figure féminine un couple que l'on retrouve invariablement dans toutes les représentations du mythe, couple qui évoque celui formé par Echidna et Typhon, dont ces créatures monstrueuses sont les descendants selon la généalogie d'Hésiode⁽³⁴¹⁾.

Le rapport entre le lion et l'hydre n'est pas seulement de complémentarité, il illustre également un ordre hiérarchique selon lequel le mâle précède la femelle, dans un ordre inversé par rapport à l'ordre généalogique de leur apparition chez Hésiode : en effet, l'hydre est engendrée par Echidna et Typhon (*Theog.* 306-318), alors que le lion n'est pas directement issu de l'union des deux monstres, mais est engendré plus tard par Echidna qui s'unit de manière incestueuse à son fils Orthos, monstre qu'elle avait conçu avec Typhon (*Theog.* 326-332)⁽³⁴²⁾.

La primauté du lion dans les épreuves d'Hercule semble avoir pour but de faire émerger le rôle central de la généalogie paternelle liée à Typhon, par rapport à la généalogie maternelle liée à Echidna, tendance naturellement encouragée par le fait que la tradition a aussi rapidement assigné à Typhon la paternité directe du lion de Némée, qui a pris la place d'Orthos⁽³⁴³⁾.

La descendance de Typhon peut expliquer les caractéristiques physiques du lion de Némée⁽³⁴⁴⁾ : le géant est une entité composée de plusieurs créatures parmi lesquelles le lion, mais aussi le serpent à nombreuses têtes. La polycéphalie est un prélude à l'hydre⁽³⁴⁵⁾.

Le lien entre le lion de Némée et Typhon naît aussi de la version mythique remontant à l'hymne homérique à Apollon qui raconte comment Hera, pour se venger de Zeus qui avait engendré Athéna seul, avait fait de même pour engendrer Typhon, avec l'aide de Gaia : précisément, la naissance du monstre aurait eu lieu dans les temples où la divinité recevait ses offrandes (v. 345-352), la référence étant probablement son plus ancien et plus célèbre temple, celui situé entre Argos et Mycènes⁽³⁴⁶⁾.

En parallèle à ce mythe concernant Typhon, Hésiode raconte que le lion, comme l'hydre, avait été élevé par Héra dans un lieu non précisé, mais qu'il me semble possible d'identifier comme étant son temple en Argolide⁽³⁴⁷⁾. Le lion est en effet solidement enraciné dans ce contexte géographique : depuis Hésiode, il réside à Némée

338 Cet aspect est remarqué par exemple par G. Vico qui souligne le lien entre le lion de Cléones d'une part et l'agriculture et le feu de l'autre, en affirmant : *Finalmente per l'aspetto della ferocia ad esser domata, (sott. La terra) fu finta un animale fortissimo (onde poi al fortissimo degli animali fu dato nome "lione"), ch'è 'l lione nemeo, ch' i filologi pur vogliono essere stato uno sformato serpente. E tutti vomitan fuoco, che fu il fuoco ch'Ercole diede alle selve* (G. Vico, *La scienza nuova e altri scritti*, cit., p. 336).

339 Sur la sécheresse dans la région de Cléones et le lion, v. I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti, Studio sulle entità mostruose della Teogonia esiodea*, Roma 2017, p. 121 (où la différence entre la région où habite le lion et celle de Lerne est soulignée), 160-161.

340 *Herakl.* 151-3 Τί δὴ τὸ σεμνὸν σῶ κατείργασται πόσει, / ὕδραν ἔλειον εἰ διώλεσε κτανὼν / ἢ τὸν Νέμειον θῆρα; 579-580 ὕδρα μὲν ἔλθειν ἐς μάχην λέοντί τε / Εὐρυσθέως πομπάισι.

341 La présence de cet archétype est également attestée durant l'Antiquité tardive, comme le prouve le sarcophage de Velletri sur lequel Echidna et Typhon sont représentés sur les deux plus petits côtés opposés.

342 Sur la descendance d'Echidna, v. I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit., p. 39-170.

343 Ce parcours est possible en partant du texte d'Hésiode concernant l'évaluation de la position de la *Typhonomachie* que beaucoup considèrent interpolée, alors que d'autres en revanche la considère originelle chez Hésiode par rapport au schéma généalogique de la descendance d'Echidna, qui ne s'expliquerait pas sans la présence de Typhon. V. I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit., p. 73-80.

344 L'origine de sa nature léonine due à Typhon est soutenue par I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit., p. 158.

345 La tradition successive dont témoigne Pausanias considérait comme une innovation de Pisandre de Camiros le détail des nombreuses têtes de l'hydre, mais ce poète considérait sans doute tout simplement que la description de l'hydre par Hésiode faisait autorité (fr. 2 West = Paus. 2.37.4).

346 Sur le rapport particulier entre Héra et ses temples, v. W. Burkert, *La religione greca*, cit., p. 270-271.

347 Ces indications dues à Hésiode peuvent parfaitement expliquer pourquoi les deux créatures ont été très vite associées pour former un couple inséparable dans le mythe d'Héraclès thébain, tradition reprise également par Ausone et par son modèle, l'épigramme grecque anonyme. Sur Pisandre de Camiros en lien avec les travaux d'Hercule, v. l'édition des fragments in M. West. *Greek epic fragments*, Cambridge-London 2003, p. 177-187.

(*Theog.* 327-332), tandis que l'hydre réside dans une autre localité de la même région, Lerne (*Theog.* 313-314)⁽³⁴⁸⁾.

A propos de Typhon, il est intéressant d'observer qu'Hésiode souligne avec emphase que le lion, à l'égal de l'hydre, va vers un destin semblable à celui du monstre primitif, celui d'instrument de la vengeance d'Héra : dans le cas de Typhon, vengeance directe contre Zeus, tandis que dans le cas du lion et de l'hydre, son pendant, contre Hercule⁽³⁴⁹⁾.

Ce schéma est intéressant car il crée un parallèle entre le destin de Zeus, qui a dû relever le défi peut-être le plus difficile pour lui contre Typhon, déchaîné contre lui par Héra, et celui de son fils préféré, Héraclès qui, toujours par la volonté de la même déesse, doit continuer le combat de son père contre les descendants du géant⁽³⁵⁰⁾.

Pour compléter ce tableau, il est important de souligner qu'il existe également une généalogie mythique qui associait la naissance même du lion de Cléones à Junon, tradition illustrée par exemple par Hygin⁽³⁵¹⁾ et selon laquelle le monstre descendait de la lune, tradition à laquelle fait clairement allusion Junon elle-même dans le prologue d'*Hercules Furens* de Sénèque (v. 83 *sublimis alias Luna concipiat feras*)⁽³⁵²⁾.

Cette tradition reflète probablement un aspect particulier de la figure d'Héra, celui de divinité lunaire : aspect déjà souligné notamment par Károli Kerényi dans son essai *Prometeo : il mitologema dell'esistenza umana*⁽³⁵³⁾ en relation avec le thème de la blessure infligée à la déesse par Héraclès dans l'*Illiade* (*Il.* 5.392-394)⁽³⁵⁴⁾.

Cleonaei : comme dans le modèle grec où la mention du lion (λέοντα) se trouvait à la fin du vers, tandis que l'épithète géographique était au début, mais juste après le nombre ordinal, Ausone met lui aussi l'épithète géographique *Cleonaei* au début du vers, après l'adjectif ordinal *prima*, tandis que le *leonis* termine le vers.

Le terme *Cleonaei* qui vient juste après *prima* occupe la deuxième position à l'instar de l'indication de lieu (ἐν Νεμέῃ) dans le modèle grec. Ce terme traduit précisément le complément de lieu, mais c'est également une indication de culture puisque le poète le préfère au terme plus commun *Nemeaeus*.

Cette épithète est utilisée par exemple dans l'*Énéide* dans l'hymne entonné par les Saliens en l'honneur d'Hercule divinisé, hymne dans lequel sont évoquées certaines de ses épreuves depuis justement l'aventure de la mort du lion : l'épithète *Nemeaeus* est employée en référence à la *rupis* sous laquelle le héros tue le monstre dans l'*Énéide*, 8.295 : *vastum Nemea sub rupe leonem*.

C'est un cas de réutilisation par Virgile d'une épithète reprise chez Lucrèce, qui l'emploie au début du cinquième livre de son poème physique (Lucrèce, 5. 24-25) : *Quid Nemeaeus enim nobis nunc magnus hiatus / Ille leonis obesset et horrens Arcadius sus ?*

Le choix fait par Ausone de faire référence à Cléones est une allusion savante à un vignoble qu'y aurait possédé Molorchos, l'hôte d'Hercule lors de l'épreuve du lion⁽³⁵⁵⁾.

La tradition successive avait insisté sur cette figure de Molorchos et sur la localité qui lui est associée, notamment Stace, un poète proche de la sensibilité d'Ausone : dans son catalogue des alliés argiens d'Adraste dans la *Thébaïde*, Stace s'attardait sur certains aspects mythico-topologiques de l'habitat de Cléones (*Theb.* 4.159-164).

348 Cet aspect se retrouve également dans les sources latines, comme dans l'*Hercules furens*, où Junon souligne le lien étroit qui l'unit à ces monstres qui ont lutté contre le héros thébain (v. 40-42 *monstra iam desunt mihi/ minor labor est Herculi iussa exequi, / quam mihi iubere*).

349 Sur le rapport entre l'hydre de Lerne et le lion de Némée avec Héra, v. I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit., p. 158-160 (sur le contexte géographique spécifique de Lerne, p. 121-124 : de Némée, p. 160-166).

350 L'importance de la Gigantomachie dans le mythe d'Hercule au moins à partir de l'époque classique est soulignée in G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 215.

351 Hyg. *Fab.* 30 *Leonem Nemeaeum, quem Luna nutrierat in antro amphistomo atrotum, necavit, cuius pemme protegumento habuit*.

352 Cette généalogie alternative est discutée chez I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit., p. 164-165, où sa vraisemblance n'est cependant pas soulignée vis-à-vis d'Héra et de sa dimension lunaire.

353 K. Kerényi, *Miti e Misteri*, Turin 2017, p. 156-157, 169.

354 Cet épisode censuré par Pindare qui ne cite pas Héra dans les divinités impliquées dans le conflit de Pylos (Olymp. 9.29-42), connaît en revanche un développement précis dans le poème homérique, où la mort d'Héraclès est précisément attribuée à la divinité supérieure (*Il.* 18.117-119) ; la tradition successive fait passer au second plan l'intervention de la déesse dans la mort du héros thébain, en se concentrant sur les dynamiques « humaines » et psychologiques liées à Déjanire qui en incarne à certains égards une succédanée terrienne.

355 Il y avait déjà une allusion à ce mythe dans le troisième livre des *Géorgiques* où l'on parle des *luchos Molorci* (*Géorg.* 3.19). Dans son prologue, Virgile évoquait à son tour le début du troisième livre des *Aitia* de Callimaque, où le mythe de Molorchos était résumé, en parallèle à celui d'Hécalè, à qui le poète alexandrin avait dédié son épyllion le plus long.

Le poète de l'époque flavienne rappelait en effet qu'à cet endroit, on vénérât un petit temple-maison qui aurait été l'habitation de Molorchos, dédié à son hôte Hercule, à tel point que sur les portes en saule sont représentées les armes du héros thébain (v. 161-162 *foribus simulata salignis / hospitis arma dei*)

Sur le petit terrain (v. 182 *parvoque ostenduntur arvo*) qui entoure le temple, on faisait voir l'endroit où le héros avait déposé sa massue (v. 183 *robur ubi*) et mis son arc (v. 183.184 *et laxos qua reclinaverit arcus / ilice*), de même que l'empreinte de son coude (v. 164 *qua cubiti sedeant vestigia terra*)⁽³⁵⁶⁾.

Cette description du petit terrain de Molorchos semble avoir également influencé Martial, un poète proche de Stace, qui décrit la résidence luxueuse d'une de ses connaissances où il s'abritait des chaleurs excessives de l'été en faisant référence au lion de Cléones (*Mart.* 5.71.3) : *rura Cleonaeo numquam temerata leone*.

L'expression *Cleonaei ... leonis* reprise par Ausone est pratiquement devenue une formule chez les auteurs de la première période impériale : on la trouve notamment chez Lucain qui l'utilise dans la lutte entre le héros thébain et le géant Antée, comparé au lion de Cléones : (*Bell. civ.* 4.612 *magnanimum Alciden Libycas excivit in oras. / ille Cleonaei proiecit terga leonis, / Antaeus Libyci*)⁽³⁵⁷⁾.

Valerius Flaccus lui-même, le poète inaugural de la poésie épique à l'époque flavienne, reprend ce mot dans *Arg.* 1.34-35 (*Cleonaeo iam tempora clausus hiatu / Alcides*), où pour souligner la dimension pathétique, il se réfère également à Lucrèce qui utilise l'expression *Nemaeus... magnus hiatus* (*Lucret.* 5.24-25).

Ce lien est repris par Stace qui parle de *Cleonaei ... monstri* dans la *Theb.* 1.487, à propos des vêtements de Polynice et Tydée⁽³⁵⁸⁾ ; il est repris également par Silius Italicus dans sa description du temple de Cadix (*Sil.* 3.14-44) dont la patrie finale contient une ekphrasis littéraire des épreuves du héros (*Sil.* 3.32-44)⁽³⁵⁹⁾.

Chez Silius, l'expression est distribuée sur deux vers *nexuque elisa leonis / ora Cleonaei patulo caelantur hiatu* (*Sil.* 3.32-3), et comme chez Valerius Flaccus, l'expression de Lucrèce *patulo hiatu*, est utilisée, mais en relation avec le génitif objectif *leonis... Cleonaei*.

Ces reprises par Ausone des poètes latins de la première époque impériale doivent cependant être mises en relation avec le modèle virgilien qui reste la référence principale, mais dans un parcours d'interprétation particulier, à partir de l'hymne salien sur les épreuves d'Hercule que l'on trouve dans l'*Énéide* et où sont énumérées plusieurs travaux du héros.

Le parcours d'Ausone incluait ensuite l'introduction du troisième livre des *Géorgiques* où le poète de l'Antiquité tardive trouvait le projet d'un épos historique sur les épreuves d'Octave.

Ce bref épos, construit sur le modèle de la geste d'Hercule, contenait la référence néotérique et alexandrine aux *lucos Molorchi* qui était reprise par les hommes de lettres de la première littérature d'époque impériale.

C'est donc en toute conscience qu'Ausone reprenait et développait la tradition poétique à partir de cet élément. La reprise de ces auteurs est également significative du point de vue stylistique : dans le même vers, le poète utilise un terme archaïque comme *aerumna* tout en l'associant à une référence de la littérature des poètes de la première époque impériale, très différente notamment du point de vue stylistique, dans une synthèse tout à fait originale.

L'hydre de Lerne

v. 2 *Proxima Lernaeam ferro et face contudit hydram.*

δεύτερον ἐν Λέρνῃ πολυάχενον ὄλεσεν ὕδρην·

Proxima : attribut qui se réfère au sujet sous-entendu l'*aerumna*, le même que celui du vers précédent qui est repris également dans la structure : on trouve notamment à la place de *tolerata* (sous-entendu *est*) le prédicat

356 Ces détails se trouvent dans les *Métamorphoses* d'Ovide quand le poète augustéen décrit comment le héros décide de brûler sur son bûcher funèbre les objets qui représentent la force : la peau du lion de Cléones, précisément, et la massue fabriquée avec du bois de la forêt de Némée, en s'allongeant auprès de ces objets comme pour un banquet (*Ovid. met.* 9.235-238), détails repris également par Sénèque dans la tragédie qu'il consacre au même sujet (*Herc. Oet.* 1659-1664).

357 C'est également à cet épisode de Lucain que fait référence Stace dans la *Thébaïde* quand il décrit la lutte entre Agyllée (descendant d'Hercule) et Tydée, qui est comparé au héros thébain en lutte contre Antée au moment où il le soulève du sol (*Theb.* 6.893-896).

358 *Theb.* 1.483-490 *tergo uidet huius inanem / impexis utrimque iubis horrere leonem, / illius in speciem quem per Teumesia tempe / Amphitryoniades fractum iuuenalibus annis / ante Cleonaei uestitus proelia monstri. / terribiles contra saetis ac dente recurvo / Tydea per latos umeros ambire laborant / exuiviae, Calydonis honos.*

359 Sur ce passage, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, Genève 1986, p. 178-183.

verbal *ferro et face contudit*, encadré de manière analogue au premier vers par la référence au monstre mythologique la *Lerneam ... hydram*.

Contudit : prédicat verbal que je traduirais par « abat », pour mettre en relief la continuité immédiate entre le verbe et son sujet, ce qui souligne l'efficacité de l'action.

Cet effet est rendu de manière beaucoup plus emphatique dans la traduction d'Ausone par rapport au modèle grec qui souligne simplement l'action destructrice (ᾠλεσεν ὕδριν).

Le verbe *contundere* apparaît chez Tite-Live pour Hannibal (Liv. 27.2 *Marcellus nihil admodum tanta clade territus litteras Romam ad senatum de duce et exercitu ad Herdoneam amisso scribit : ceterum eundem se, qui post Cannensem pugnam ferocem uictoria Hannibalem contuderit*), et est également repris par Silius Italicus à propos du général carthaginois et des pertes causées par Marcellus (Sil. 12.420-421 *At Libyae ductor Marcello fractus et acri / contusus pugna*).

Lerneam : l'adjectif *Lerneam* placé en deuxième position traduit le grec ἐν Λέρνῃ, comme au précédent vers *Cleoneai*, également en deuxième position, traduit ἐν Νεμέῃ.

Hydrum : le nom *hydrum* clôt le vers comme *leonis* au vers précédent. La *Lerneam ... hydram* est le complément d'objet du verbe *contudit* qui précède immédiatement le nom du monstre (*contudit hydram*). Dans la tradition poétique, le terme *hydra* n'est pas le seul utilisé pour le monstre, qui était également désigné par le terme *excetra*, employé par exemple dans *le Persé* de Plaute (*Pers.* 3-4 *Nam cum leone, cum excetra, cum cervo, cum apro Aetolico, / cum avibus Stymphaliciis, cum Anteo deluctari mavelim*), mais utilisé également par Cicéron (*Tusculanes*, 2.8.22 *Haec dextra Lernam taetra mactata excetra / pacavit?*).

Selon la tradition des interprètes, le terme *excetra* était particulièrement lié à la renaissance du monstre : à chaque fois qu'une de ses têtes était tranchée, il lui en repoussait trois autres, détail que souligne par exemple Sénèque (*Agam.* 835-836 *Morte fecundum domuit draconem / vetuitque collo pereunte nasci*), puis Martial (*Mart.* 9.101.9 *Fecundam vetuit reparari mortibus hydram*)⁽³⁶⁰⁾.

L'hydre, contrastant avec lion qui la précède, représente en particulier l'eau et l'élément humide par opposition au feu et à l'élément sec, en lien avec le lieu marécageux qu'elle habite, Lerne, où elle vivait sous un platane à proximité de la source Amymoné⁽³⁶¹⁾ : le lien entre ces deux créatures est également de nature généalogique en raison de leur origine commune Echidna, présentée chez Hésiode⁽³⁶²⁾.

Dans le principal modèle littéraire d'Ausone, l'hymne salien sur les épreuves d'Hercule que l'on trouve dans *l'Énéide*, la figure du lion est d'ailleurs présentée en lien étroit avec l'hydre par l'intermédiaire du chiasme : le lion apparaît au début (*Aen.* 8.294-295) : *tu Cresia mactas / prodigia et vastum Nemeae sub rupe leonem*, tandis que l'hydre se trouve à la conclusion (*Aen.* 8.299-300) : *non te rationis egentem / Lernaes turba capitum circumstetit anguis*.

Ce lien explique également la référence à Typhon, l'ancêtre commun des deux monstres, que Virgile décrit dans l'hymne juste avant l'hydre in *Aen.* 8. 298-299 : *non te ullae facies, non terruit ipse Typhoeus / arduus arma tenens*⁽³⁶³⁾.

Le lion est aussi associé à l'hydre dans la description de l'habillement d'Aventinus, le fils d'Hercule (*satus Hercule pulchro / pulcher Aventinus*) ; le prince italique porte les symboles paternels : il a l'effigie de l'hydre sur son bouclier (*clipeoque insigne paternum / centum anguis cinctam gerit serpentibus Hydram*, *Aen.* 7.657-

360 Les sources qui rapportent des informations sur l'*excetra* sont Serv. ad *Aen.* 6.287 *Belva Lerneae : hydram dicit. Serpentem inmanis magnitudinis, quae fuit in Argivorum palude; ma latine excetra dicitur, quod uno caeso capita excresceant, cum saepe amputata triplarentu, admoto ab Hercule incendio consumpta narratur, cuius felle Hercules sagittas suas inxisse dicitur*; Isid. 11. 3.34 *Dicunt et Hydram serpentem cum novem capitibus, quae Latine excetra dicitur, quod uno caeso tria capita excrescebant*; idem 12.2.23. *Haec Latine excetra dicitur, quod uno caeso tria capita excrescebant*

361 Sur les caractéristiques physiques de l'Hydre de Lerne comme serpent d'eau, v. I. Baglioni, *Echidna e i sui discendenti*, cit., p. 112-115. G. Vico avait déjà insisté sur le milieu aquatique en soulignant que *les hommes durent se représenter la terre comme un grand dragon couvert d'écailles, c'est-à-dire d'épines ; comme une hydre sortie des eaux (du déluge), et dont les têtes, dont les forêts renaissent à mesure qu'elles sont coupées ; la peau changeante de cette hydre passe du noir au vert, et prend ensuite la couleur de l'or.* (*Œuvres complètes de J. Michelet*, volume des *Œuvres choisies de Vico*, p. 509), où le détail mythique de la renaissance des têtes de l'animal est interprété à partir du phénomène de la mue de la peau du serpent, dans le cadre des cycles de la nature.

362 Sur la généalogie de l'hydre par rapport à Echidna, v. I. Baglioni, *Echidna e i sui discendenti*, cit., p. 115-116.

363 Typhon est assimilé à Géryon en raison de ses trois corps et indiqué pour cette raison au pluriel par Euripide dans Hercule quand le héros décrit ses épreuves à Thésée *Herakl.* 1271-1273 (ποίους ποτ'ἢ λέοντας ἢ τρισωμάτων / Τυφνας ἢ Γίγαντας).

658) et porte la peau d'un lion : (*ipse pedes, tegimen torquens immane leonis, / terribili impexum saeta com dentibus albis / indutus capiti, Aen. 7.666-669*).

En associant le lion à l'hydre, Virgile s'inspirait de la tradition littéraire précédente, grecque, comme dans *Hercule* d'Euripide ⁽³⁶⁴⁾, mais aussi latine, attestée par Cicéron (*Tusc. Diss. 2.20. 23-26 Nemeaeus leo / Frendens efflavit graviter extremum halitum? / Haec dextra Lernam taetra mactata excetra / Pacavit?*).

Cette mise en relief servait probablement à souligner le fait qu'Hercule, comme il l'avait fait avec la peau du lion de Némée, prend les armes de l'hydre après l'avoir tuée, à savoir le venin dans lequel il trempait ses flèches, ce qui se retourna pourtant contre lui, causant sa mort, comme le remarque déjà Cicéron ⁽³⁶⁵⁾.

Dans la tradition littéraire post-virgilienne et surtout de la première période impériale, la corrélation entre l'hydre de Lerne et le lion de Némée ou Cléones devient petit à petit un élément qui se répète, comme chez Sénèque ⁽³⁶⁶⁾ et Lucain ⁽³⁶⁷⁾, puis chez Flavius Flaccus ⁽³⁶⁸⁾, mais surtout dans la *Thébaïde* de Stace qui insiste sur cet élément par rapport à l'environnement de l'Argolide qui est la toile de fond du poème ⁽³⁶⁹⁾ et enfin chez Silius Italicus ⁽³⁷⁰⁾.

Ferro et face : L'expression *ferro et face*, qui n'a aucun équivalent dans le modèle de l'épigramme grecque, a pour fonction de décrire l'action du héros qui se sert à la fois du feu et de l'épée comme armes pour combattre le venin de l'hydre et sa capacité à se régénérer ⁽³⁷¹⁾.

Cet aspect lié au feu et au fer avait été remarqué par d'autres sources poétiques comme la *Thébaïde*, en ce qui concerne la description du marais de Lerne ⁽³⁷²⁾ : il est intéressant de noter la description très colorée de l'hydre sculptée sur le bouclier de Capanée, où sont mises en relief la couleur du feu (*fulvo moriens nigrescit in auro*, v. 171) et celle, bleuâtre, du marais (v.172 *circum amnis torpens et ferro caerulea Lerna*) ⁽³⁷³⁾.

364 *Herakl.* 151-3 Τί δὴ τὸ σεμνὸν σῶ κατείργασται πόσει, / ὕδραν ἔλειον εἰ διώλεσε κτανῶν / ἢ τὸν Νέμειον θῆρα ; 579-580 ὕδρα μὲν ἐλθεῖν ἐς μάχην λέοντί τε / Εὐρυσθέως πομπᾶσι.

365 Cic. *Tusc. Diss.* 19-20 *Aspice Philoctetam, cui concedendum est gementi; ipsum enim Herculem viderat in Oeta magnitudine dolorum eiulantem. Nihil igitur hunc virum sagittae quas ab Hercule acceperat tum consolabantur cum :E viperino morsu venae viscerum / Veneno inbutae taetros cruciatus cient. / Itaque exclamat auxilium expetens, mori cupiens : Heu! qui salsis fluctibus mandat / Me ex sublimo vertice saxi? / iam iam absumor, conficit animam / Vis vulneris, ulceris aestus. Difficile dictu videtur eum non in malo esse, et magno quidem qui ita clamare cogatur. Sed videamus Herculem ipsum qui tum dolore frangebatur, cum immortalitatem ipsa morte quaerebat.*

366 Dans *Hercules Furens*. Hercule est représenté « armé de lion et d'hydre » (*Herc. Fur.* 45-46 *armatus venit / leone et hydra*).

367 Chez Lucain, Antée est comparé non seulement au lion de Némée, mais aussi à l'hydre de Lerne, en raison de la capacité du géant à renaître après avoir été abattu (*Bell. Civ.* 4.634-635 *nec sic Inachiis, quamvis rudis esset, in undis / desectam timuit reparatis anguibus hydram*).

368 Val. Fl. 1.34-36 *Cleoneo iam tempora clausus hiatu / Alcides; olim Lernaee defensus ab angue / Arcas; 2.495-496 quale laborantis Nemees iter aut Erymanthi / vidit et infectae - miseratus- flumina Lernaee; 3.511-512 Quam Nemeen, tot fessa minis, quae bellave Lernaee experiar?*

369 Tydée, tel un nouvel Hercule, parcourt à nouveau ces lieux où se déroulèrent les épreuves du héros thébain, en suivant ses traces dans la *Thébaïde*, 2.376-378. Cette association se retrouve également dans le catalogue des guerriers qui suivent Adraste : juste après avoir célébré la mémoire du lion de Némée en relation avec les combattants venus de Cléones apparaît le thème de l'hydre, représentée sur le bouclier de Capanée in *Theb.* 4.16-173. Il est ensuite fait référence à Némée et à Lerne dans la description des personnes participant aux funérailles d'Archémore in *Theb.*, 6.748-749 (*dum Lerneae palus et dum pater Inachus ibit, / dum Nemea tremulas campis iaculabitur umbras*), mais également dans un contexte lyrique in *Silvius* 3.1.29-30 (*Non te Lerna nocens nec pauperis arva Molochi / nec formidatus Nemees ager antraque poscunt*). La référence à Lerne apparaît également seule pour désigner toute l'Argolide, comme in *Theb.* 2.432-433 (*felicibus Argos / auspiciis Lernamque regas*), *Theb.* 3.348-349 (*tuque optime Lernaee / ductor*), mais surtout dans la seconde partie du poème, comme in *Theb.* 8.112-113 (*iam non Lerneae videbo / tecta*), *Thebaine.* 8.562 (*ruit primis inmixtus et agmina Lernaee*) ou in *Theb.* 9.124 (*Lerneae iacit ipse trabem*), ou in *Theb.* 9.340-341 (*non haec fecunda veneno / Lerna, nec Herculeis haustae serpentibus undae*), in *Theb.* 10.24 (*iacet omnis gloria Lernaee*), in *Theb.* 10.765 (*captaeque impingite Lernaee*), in *Theb.* 11.111 (*plebesque, cave, Lernaee moretur*), in *Theb.* 12.94-95 (*si funera Lernaee / tecum ardere veto*), in *Theb.* 12.117 (*Lernaee Calydonidas agmine mixtas*), 146 (*quae iam super agmina Lernaee*), in *Theb.* 12.512 (*manus anxia Lernaee*), mais aussi in *Silvius* 5.3.142 (*gramine Lernaee*).

370 Chez Silius, Théron, le sacerdote d'Hercule, porte à l'instar du héros une peau de lion et un bouclier, comme le Capanée de Stace, sur lequel est représentée l'hydre (*Sil.* 2.149-158).

371 Sur le combat entre le héros et l'hydre, v. I. Baglioni, *Echidna e i sui discendenti*, cit., p. 116-121, où sont soulignées les influences orientales probables de cet épisode mythique.

372 *Theb.* 384-385 (*hinc Herculeo signata vapore / Lernaee stagna atra vada, 2.376-377 Lerneae palus, ambustaque sontibus alte / intepet hydra vadis*).

373 *Theb.* 4.171-172 *et fulvo moriens nigrescit in auro; / circum amnis torpens et ferro caerulea Lerna*.

L'expression *ferro et face* est tirée de l'*Énéide*, quand Didon Elissa prédit que son descendant Hannibal persécutera Rome *face.... ferro* (Virgile, *Aen* 4.625-626 *aliquis nostris ex ossibus ultor / qui face Dardanios ferroque sequare colonos*), elle est également reprise par Silius Italicus qui utilise pour décrire la même situation que Virgile l'expression *ferro ignique*, où les termes sont intervertis, comme ensuite chez Ausone (Sil. 1.114-115 *Romanos terra atque undis, ubi competet aetas, / ferro ignique sequar*)⁽³⁷⁴⁾.

Ces deux premiers vers de l'œuvre reprennent en particulier Silius Italicus qui associait ces monstres aux mêmes épithètes géographiques : l'*hydra* est *Lernaea* comme le *leo* est *Cleonaus* (Sil. 3.14-46 *In foribus labor Alcidae : Lernaea recisis / anguibus hydra iacet, nexuque elisa leonis / ora Cleonaei patulo caelantur hiatu*). Ce passage poétique était placé au début de l'ekphrasis littéraire à l'entrée du temple de Melqart à Cadix chez Silius Italicus (Sil. 3.3244), chez qui cette œuvre d'art fait l'objet de l'admiration d'Hannibal avant son départ pour l'expédition contre Rome⁽³⁷⁵⁾.

A partir de Trajan, le temple de Melqart à Cadix a exercé une grande influence pour l'affirmation d'Hercule dans le cadre du culte religieux impérial⁽³⁷⁶⁾.

L'identification de l'Hercule de Cadix avec le dieu Melqart punique carthaginois était bien connue dans l'Antiquité tardive. Il s'agit d'une divinité au caractère africano-carthaginois ; cela semble évident chez Lactance, auteur chronologiquement proche d'Ausone et lui-même d'origine africaine qui dans sa polémique contre ce culte, en souligne les origines en affirmant (Div.Inst. 1.9)⁽³⁷⁷⁾ : *Hercules, qui ob uirtutem clarissimus, et quasi Africanus inter deos habetur*.

Le sanglier d'Erymanthe

Mox Erymantheum vis tertia perculit aprum.

τὸ τρίτον αὖτ' ἐπὶ τοῖς Ἐρυμάνθιον ἔκτανε κάπρον·

Mox : l'adverbe temporel sert à indiquer la continuité entre ce vers et le précédent, sur lequel sa structure est d'ailleurs calquée : *aprum*, le sanglier qu'Hercule affronte est placé à la fin du vers, juste après le prédicat verbal *perculit*, comme dans le vers précédent où le terme *hydram* est placé lui aussi à la fin du vers après le prédicat verbal *contudit*.

L'épithète géographique *Erymantheum* est placé au début du vers après l'adverbe de temps, de même qu'au vers précédent l'épithète *Lernaeam* était précédée de l'attribut *proxima*.

Aprum : le sanglier d'Erymanthe était déjà mentionné dans le *Perse* de Plaute (v. 3 *Nam cum leone cum excetra, cum cervo cum apro Aetolico*), et le thème était déjà repris dans un passage de Lucrèce de manière paradoxale et critique : *horrens Arcadius sus* (Lucr. 5.25).

La critique de Lucrèce peut expliquer le relatif insuccès que connaît le thème chez Virgile qui mentionne fugitivement les *nemora Erymanthi* in *Aen.* 6.802-803 (*aut Erymanthi / pacarit nemora*), même dans un passage très important du poème puisqu'il s'agit de célébrer Octave, dont l'image est particulièrement associée à celle d'Hercule et de Dionysos ainsi qu'à leurs épreuves tout autour du monde⁽³⁷⁸⁾.

Surtout, Virgile ne fait pas mention du thème dans le *carmen saliare* entonné en l'honneur d'Hercule, une absence très remarquée et explicitement critiquée par les commentateurs, qui citent plusieurs travaux manquants : *aper Erymanthius cervae ; item Stymphalides aves*⁽³⁷⁹⁾, critiques que connaissait probablement

374 L'expression revient plusieurs fois dans le poème de Silius Italicus, comme en 2.316 *aut ferro flammave*, mais aussi 2.657 *furit ensis et ignis*.

375 La scène de la contemplation est évidemment fonctionnelle et sert à souligner la proximité entre la figure historique d'Hannibal et celle d'Hercule, un thème qui trouve également un écho dans la poésie contemporaine de Stace où il fait par exemple référence à une statue représentant le héros romain et ayant appartenu au général carthaginois (Stat. *silv.* 4.6.75-84).

376 Cet aspect est remarqué à propos de Trajan aussi bien par M. Simon, *Hercule et le christianisme*, cit., p. 131-132, que par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 126, 154.

377 Sur le temple de Cadix et son culte orientalisant d'Hercule, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 191-2.

378 *Aen.* 6.801-805 *nec vero Alcides tantum telluris obivit, / fixerit acripedem cervam licet, aut Erymanthi / pacarit nemora et Lernam tremefecerit arcu; / nec qui pampineis victor iuga flectit habenis / Liber, agens celso Nysae de vertice tigris. / et dubitamus adhuc virtutem extendere factis*.

379 *Serv. Aen.* 8.299 *praeter haec quae Herculem hoc loco poeta fecisse memoravit, alii facta Herculis haec sunt. Superatus aper Herimanthius; post cervae; item Stymphalides aves, quae amumnae Martis fuisse dicuntur, quae hoc*

Ausone ; c'est pourquoï il a essayé d'intégrer son modèle littéraire latin en recourant également à l'épigramme grecque 92.

Perculit : Le verbe *perculit* indique ensuite l'action typique du bâton qui frappe un objet, comme chez Silius Italicus (Sil. 17.302 *excelso fusa moribundum perculit hasta*), mais aussi chez Valerius Flaccus où c'est le *timor* qui blesse (Arg. 4.651-652 *Idem Amyci certe visus timor omnibus antro / perculerat*).

Vis : l'utilisation du terme *vis* à la place de celui d'*aerumna* est déjà utilisé, dans le contexte de la vénerie, chez Virgile, qui parle d'*odora canum vis* (Aen. 4.132). Ce choix illustre le tempérament quasi bestial d'Hercule, mais aussi du sanglier : par exemple, Quintus de Smyrne parle de βίη σὺς ἀκαμάτου (*Posthom.* 6.220).

Cet aspect de la *vis* ο βίη se retrouve également chez les Centaures, les créatures sauvages auxquelles le héros thébain a été comparé notamment par Geoffrey S. Kirk⁽³⁸⁰⁾. La *vis* leur est ainsi attribuée par exemple chez Ovide dans la description de la bataille contre les Lapithes (*met.* 12.222 *raptaturque comis per vim nova nupta prehensis*).

Le rapport entre le héros thébain et ces créatures servait à mettre en relief le caractère civilisateur propre à Hercule, en tant que champion de la civilisation humaine, rôle magnifié à l'époque classique, quand le héros devient le tueur de géants par excellence et protagoniste de la Gigantomachie⁽³⁸¹⁾.

Cette caractéristique est notamment soulignée dans le prologue du drame d'Euripide dédié à ce personnage, *Héraclès furieux*, où l'expression utilisée pour désigner la fonction d'Héraclès est ἐξήμερῶσαι γαῖαν, qui s'applique à la terre entière (*Herakl.* 20), une expression qui qualifiait chez Hérodote les travaux de défrichage et de mise en culture d'une région voulus par Cyrus⁽³⁸²⁾.

Dans l'œuvre d'Euripide, pour illustrer les propriétés civilisatrices d'Héraclès, une large place est consacrée au thème de la centaumachie (v. 364-374), qui est mise en équivalence avec les plus grands exploits du héros et donc citée entre la lutte contre le lion de Némée (v. 359-363) et la référence à la biche de Cérynie (v.375-379).

La conséquence de cette mise en relief chez Euripide est que la centaumachie prend la place de l'épreuve du sanglier d'Erymanthe, une situation que l'on retrouve d'ailleurs dans le chant salien de Virgile consacré aux travaux d'Hercule : dans ce chant, en effet, la centaumachie a une grande importance, au point d'ouvrir l'énumération des épreuves (Aen, 8.293-295 *Tu nubigenas, invicte, bimembris / Hylaeumque Pholum manu ... mactas*), et ce au détriment de la chasse en Arcadie qui n'est même pas évoquée ; cette omission sera critiquée par l'exégèse ultérieure des scholies comme en témoigne Servius, qui énumère toutes les épreuves d'Hercule négligées (Serv. *Ad Aen.* 8.300 *superatus aper Erymanthius*).

Les deux thèmes, celui de l'épreuve du sanglier d'Erymanthe et celui de la lutte contre les Centaures pouvaient en réalité trouver une synthèse en référence à la mort d'Héraclès, qui rappelle en effet ces deux épreuves dans *les Trachiniennes* de Sophocle alors qu'il s'apprête à mourir (Soph. *Trach.* 1095-1097)⁽³⁸³⁾.

Tertia : Ausone situe l'entreprise de la capture du sanglier d'Erymanthe en troisième opposition, à la différence du pseudo-Apollodore, mais de la même manière que Diodore de Sicile et Quintus de Smyrne ; cette différence peut s'expliquer par le fait que le sanglier est associé au lion, comme chez Valerius Flaccus (Val.Fl. 2.495-496 *quale laborantis Nemees iter aut Erymanthi / vidit et infectae – miseratus – flumina Lerna*),

periculum regionibus inrogabant, quod cum essent plurimae, volantes tantum plumarum de se emittebant, ut homines et animalia necarent, agros et semina omnia cooperirent.

380 G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 203-205, souligne que la rencontre avec les Centaures constitue une des parties les plus anciennes du mythe d'Hercule, une analyse qu'il approfondit dans la partie finale du chapitre consacré au héros (cit., p. 216-218), où l'auteur affirme que les centaures représentent la lutte entre nature et culture (en lien avec les études de C. Lévi-Strauss) et note les analogies entre Hercule, véritable *homme sauvage* (*en français dans le texte*) et ces créatures.

381 La dimension d'Héraclès comme figure civilisatrice est soulignée de manière critique par G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, p. 215, où l'on renvoie au folklore des peuples amérindiens, mais où il n'est pas fait référence aux témoignages minoens et mycéniens qui peuvent être à la base de cette conception du monde grec.

382 Hérodote, *Hist.* 1.126 ἐνθαῦτα ὁ Κῦρος, ἦν γὰρ τις χῶρος τῆς Περσικῆς ἀκανθώδης ὅσον τε ἐπὶ ὀκτωκαίδεκα σταδίους ἢ εἴκοσι πάντη, τοῦτον σφι τὸν χῶρον προεῖπε ἐξήμερῶσαι ἐν ἡμέρῃ.

383 Ovide, qui ne raconte pas le mythe du sanglier d'Erymanthe notamment parce qu'il donne beaucoup d'importance au mythe parallèle du sanglier de Calydon (*Mét.* 8.270-429), reprend le modèle de Sophocle dans les lamentations funèbres d'Héraclès sur l'Œta, où l'épreuve du sanglier et celle des centaures sont évoquées ensemble (*Mét.* 9.192-193 *Nec mihi Centauri potuere resistere, nec mihi / Arcadiae vastator aper?*).

puis chez Martial (*De spect.* 17.3-4 *non Marathon taurum, Nemee frondosa leonem, / Arcas maenalium non timuisset aprum*)⁽³⁸⁴⁾

Cette complémentarité entre les deux animaux vis-à-vis d'Hercule est d'abord remarquée par Lucrèce dans sa critique évhémériste d'Hercule (*Lucr.* 5.24-25 : *quid Nemaeus enim nobis nunc magnus hiatus / ille leonis obesset et horrens Arcadius sus?*), elle est surtout mise en évidence par Stace dans *la Thébaïde* : les deux gendres d'Adraste, Polynice et Tydée, sont comparés dans le poème au sanglier et au lion (*Theb.* 1.397 *saetigerumque suem et fuluum aduentare leonem*), comparaison qui se retrouve dans leur tenue vestimentaire caractérisée par l'usage de la peau des deux animaux (*Theb.* 1.482-490).

On retrouve ensuite la même situation chez Silius Italicus, qui compare à ces deux animaux les deux principaux défenseurs de Sagonte, Murrus et Théron, le premier au sanglier dans une comparaison (*Sil.* 1.421-425 *Murro*), le deuxième, le sacerdote d'Hercule, au lion dont il porte la peau (*Sil.* 2.156-157). Les deux personnages sont liés au héros thébain, auquel Murrus s'adresse dans son ultime prière (*Sil.* 1.505-507).

La grande importance qu'Ausone donne à cette épreuve, en la faisant précéder celle de la biche de Cérynie, peut cependant s'expliquer par rapport à la valeur symbolique de cet épisode puisque l'aventure du sanglier d'Erymanthe est associée aussi bien chez le pseudo-Apollodore que chez Diodore de Sicile à l'histoire de la centaumachie (ps. *Apoll.* 2.4, *Diod. Sic.* 2.12.1), la lutte d'Héraclès contre ces êtres à moitié sauvages vivant dans les montagnes comme des animaux sauvages, dont parlait déjà l'*Iliade* (*Il.* 1.266-268 *κάρτιστοι δὴ κείνοι ἐπιχθονίων τράφεν ἀνδρῶν / κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ κάρτιστοις ἐμάχοντο, / φηρσὶν ὄρεσκόφουσι, καὶ ἐκπάγλως ἀπόλεσσαν*).

Erymantheum : la référence à l'Erymanthe complète la géographie mythique du Péloponnèse : alors que l'on parlait à propos des deux premiers travaux d'une région côtière de la péninsule, l'Argolide, par le biais des deux localités de Cléones et de Lerne, il s'agit désormais de la zone interne et montagneuse du Péloponnèse, l'Arcadie, où se trouve cette montagne.

L'épithète *Erymantheum* est un terme rare, employé uniquement par Valerius Flaccus et Claudien : on le trouve dans le catalogue des Argonautes, parmi lesquels figure Céphée qui aurait secouru Hercule fatigué par le poids du monstre (*Val. Fl.* 1.374 *Erymanthei sudantem pondere monstri*)⁽³⁸⁵⁾.

Dans le *Perse* de Plaute, la première mention dans l'absolu de l'épisode (v. 3 *Nam cum leone cum excetra, cum cervo cum apro Aetolico*), l'*aprum* est qualifié d'*Aetolicum*, référence qui manque toutefois de précision puisqu'il le place en Etolie, région de la Grèce septentrionale⁽³⁸⁶⁾.

Lucrèce parle d'*Arcadius sus* (*Lucr.* 5.25 *horrens Arcadius sus*), de même, Ovide parle d'*Arcadiae vastator aper* (*met.* 9.152) et aussi de *Tegeaeus aper* (*Heroid.* 9.87 *Tegaus aper cupressifero Erymantho*).

Alors que Virgile ne tirait pas d'épithète du nom de la montagne, comme on le voit dans sa référence aux *nemora Erymanthi* (*Aen.* 6.802-803), on trouve déjà chez Ovide l'épithète littéraire *Erymanthias* (*met.* 2.409), où l'on parle, à propos de la chasse en Arcadie, des *silvas Erymanthidas*; et cet épithète est ensuite repris par Stace pour les nymphes qui habitent la montagne (*Theb.* 4.329), tandis que l'épithète analogue d'*Erymanthis*, lui aussi d'origine grecque, est présent in *Theb.* 9.59 (*modo rapta ferox Erymanthidos ursae / ora ferens*).

Les autres poètes de la littérature de la première période impériale préfèrent l'épithète parallèle *Erymanthius*, utilisée par Stace in *Theb.* 5.665 pour désigner Parthénopée, et in *Theb.* 12.805 pour Atalante, la mère du héros, désignée comme la *genetrix Erymanthia*.

Silius Italicus utilise l'épithète *Erymanthius* pour indiquer expressément le sanglier abattu par Hercule, qu'il qualifie de *pestis Erymanthia* in *Sil.* 3.38⁽³⁸⁷⁾, emploi parallèle à celui de l'épithète *Maenalius* utilisé par Sénèque (*Sén. Herc. Fur.* 229 *quater nemora Maenalius suem*).

384 Le thème se retrouve également dans l'épigramme de Claudien *De apro et leone* (*Claud. carm. min.* 42.3-4 *hunc Mars, hunc laudat Cybele. Dominatur uterque / montibus; Hercules sudor uterque fuit*).

385 V. Claud. *De rapt. Pros. Praef.* 2 v.36 *non Erymanthei gloria monti aper*.

386 L'impression était peut-être due à la confusion entre le sanglier d'Erymanthe et celui de Calydon, sujet d'une ancienne saga grecque se déroulant précisément en Etolie et qui est déjà citée dans l'*Iliade* (*Il.* 9. 529-549) où l'on souligne le lien étroit unissant l'animal sauvage et Artémis qui l'envoie contre la vigne d'Enée, roi de la cité qui l'avait offensée, en oubliant de lui faire un sacrifice (*Il.* 9.533-539 ; 547-549). Selon certains chercheurs, comme G. Chiarini, *La recita : Plauto, la Farsa, la Festa*, Bologne 1983, p. 221-225, la confusion pourrait venir de la volonté du poète de faire allusion à une région de Grèce où Rome était en train de développer sa volonté d'expansion, élément qui trouve également un écho littéraire chez Ennius : le poète a en effet visité la région avec la suite du consul Marcus Fulvius Nobilior, son patron, en célébrant ensuite la victoire obtenue sur ces territoires en 189 avec la tragédie à l'argument historique romain *Ambracia*. 387 Ce passage est commenté par F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 182, où l'on remarque que dans son catalogue, Silius a mis l'épisode du sanglier à la cinquième place.

Cette même épithète est reprise dans une épigramme du *De spectaculis* de Martial (Mart. De spect. 27.4 Arcas Maenaliū non timuisset aprum), où l'animal se distingue du sanglier de Calydon (Mart. De spect. 27.2 non Porthaoniam ... feram), mais le même poète dans une autre œuvre emploie aussi l'épithète Arcadius (Mart. 9.101.6 addidit Arcadio terga leonis apro).

L'épithète Erymantheum indique le lien étroit entre l'aprum et Artémis, la déesse dont la résidence favorite se trouvait sur le mont Erymanthe, comme on l'apprend déjà dans l'*Odyssée*, où l'on rappelle que la divinité, qui appréciait la compagnie des cerfs et des sangliers, vivait sur les monts du Taygète et de l'Erymanthe (*Odyss.* 6.102-104) ⁽³⁸⁸⁾ :

οἷη δ' Ἄρτεμις εἴσι κατ' οὔρεα ἰοχέαιρα/
ἢ κατὰ Τηϋγέτον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον/
τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκεΐης ἐλάφοισι

L'image du sanglier d'Erymanthe est celle d'un animal associé à la nature sauvage et habitant les montagnes, hostile aux cultures, aspect qui le rapproche du cerf de Cérynie, protagoniste de l'épreuve suivante d'Hercule, comme cela est déjà remarqué chez le pseudo-Apollodore (*Bibl.* 2.5.3; 5.4).

L'épreuve du sanglier d'Erymanthe marque le contraste, mais aussi la complémentarité, entre Héraclès et la divinité tutélaire du sanglier comme du cerf, Artémis-Diane, qui est identifiée à la πότνια θηρῶν dans l'*Illiade*, dans une scène où la déesse est confrontée aux autres dieux (*Il.* 21.470-471 τὸν δὲ κασιγνήτη μάλα νείκεσε, πότνια θηρῶν, / Ἄρτεμις ἀγροτέρη).

La confrontation implique notamment Héra, une divinité avec laquelle Artémis partageait la dimension lunaire et qui s'oppose à la fille de Lété pour affirmer sa primauté dans le contexte politique et militaire, en limitant les prérogatives de son adversaire au monde de la nature sauvage (*Il.* 21.485-486 ἦτοι βέλτερόν ἐστι κατ' οὔρεα θήρας ἐναίρειν ἀγροτέρας τ' ἐλάφους ἢ κρείσσοσιν ἴφι μάχεσθαι), dispute qui débouche sur une rixe à la fin de laquelle l'épouse de Zeus la contraint à fuir (*Il.* 21.479-492).

Cet aspect d'Artemis πότνια θηρῶν a été particulièrement analysé par Walter Burkert, qui l'associe à l'image de la grande déesse présente sur des sceaux minoens et mycéniens ; cette divinité y est représentée en compagnie d'une figure masculine plus petite, qui peut être vue comme son parèdre, et qui reçoit des mains de la divinité une investiture sous la forme d'un sceptre ou d'une lance ; il exerçait une fonction de médiation entre le monde des humains et celui des dieux, ce qui le rapproche du concept régalien ⁽³⁸⁹⁾.

Cette conception de la médiation, qui remonte à la tradition du monde grec la plus ancienne et à ses liens avec le monde minoen, ne disparaît pas avec l'effondrement du monde mycéno-minoen, mais est présente également en relation avec Artémis qui a un serviteur sacré en la personne d'Orion, le mythique géant chasseur qui a été puni de son infidélité par la déesse (*Odyss.* 5.121-124).

Cette fonction semble cependant s'être renouvelée surtout en Argolide dans le contexte du culte d'Héra, à qui était associée un serviteur sacré ⁽³⁹⁰⁾, comme le montre l'exemple de l'Argos Panoptès, meurtrier d'Echidna comme du taureau d'Arcadie (Pseud. Apoll. *Bibl.* 2.2) ⁽³⁹¹⁾.

Cet aspect est enfin également à la base du nom Héraclès qui, précisément selon son étymologie et l'interprétation qu'en fait par exemple Emma Stafford, signifie « gloire d'Héra » : ce nom a été pris par le personnage qui auparavant s'appelait Alcée, puisqu'il se met justement au service de la déesse de l'Argolide ⁽³⁹²⁾.

La deuxième triade (v. 4-6)

La biche de Cérynie

388 Ce passage est mentionné par rapport à l'épreuve de la capture du sanglier d'Erymanthe par K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia* (trad. it.), cit., p.359.

389 W. Burkert, *La religione greca*, cit., p. 118-119, 298.

390 Sur cette figure du serviteur sacré de l'Héra d'Argos, v. K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., p. 351.

391 Ce passage est sujet à la discussion chez I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit., p. 69, par rapport au problème de l'identification entre l'Echidna à qui Argos s'oppose victorieusement et le personnage d'Hésiode.

392 Cette étymologie est analysée de manière approfondie chez E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 8-9.

Aeripedis quarto tulit aurea cornua cervi.
χρυσόκερων ἔλαφον μετὰ ταῦτ' ἤγρευσε τέταρτον·

Quarto : adjectif numéral *quartus/a/um* souvent associé au terme *dies* pour parler des jours de la semaine, il est utilisé ici dans le sens de l'adverbe *quater* que le poète emploie dans le *Griphus ternarii numeri* pour les travaux d'Hercule (*Griph. Tern. Num. 29 iussa quater ternis affixit opima tropaeis*).

Tulit : prédicat verbal associé à un sujet sous-entendu. Le prédicat *tulit*, comme le prédicat *tolerata (est)* (v. 1), souligne la capacité d'endurance ; *tulit* est une forme transitive qui introduit le complément d'objet *aurea cornua* dont dépend l'expression *Aeripedis... cervi*, au génitif comme le *Cleoniaei ... Leonis* du premier vers. On peut en revanche discuter l'identification du sujet sous-entendu du prédicat telle que l'affirme Paul Draeger qui le fait correspondre à Hercule, en s'appuyant sur le modèle de l'épigramme grec qu'il cite in extenso dans son commentaire (*Viertens trug er die goldenen Horner*)⁽³⁹³⁾.

Ce choix me semble *facilior*, car en réalité, le texte d'Ausone n'est pas une simple traduction du texte grec, mais plutôt une récréation littéraire comme cela se voit également dans les choix structurels⁽³⁹⁴⁾ : la composition d'Ausone, à la différence du modèle grec, indique en effet presque toujours le sujet des propositions, à l'exception du bloc formé des trois propositions allant de la troisième à la cinquième ; quand le sujet est exprimé, il ne coïncide jamais avec *Hercules*, différence qui ne peut être due au hasard, mais qui est probablement une manière pour l'auteur de marquer son originalité.

Aeripedis : Le cerf est *aeripes*, un aspect déjà présent chez Virgile qui parle de *aeripedem cervam* (Virgile, *Aen* 6.802) et repris par Martial (*Mart. 9.101 Aeripedem silvis cervum*), ainsi que par Silius Italicus (*Sil. 3.38-39 altos / aeripedis ramos superantia cornua cervi*).

Plus précisément, Ausone avait déjà utilisé l'expression *aeripedes... cervi* dans le *Griphus ternarii numeri* (v.14 *vincunt aeripedes ter terno Netore cervi*), pour désigner des cerfs au pluriel et non un cerf unique comme ici, référence qui n'est pas fortuite, qui répond à la volonté du poète de créer de subtiles symétries. Ceci donne à mon avis du sens à mon choix de distinguer au sein du *De aerumnis Herculis* des groupes de trois aventures, faisant de celle du cerf de Cérynie la première du deuxième groupe.

Cervi : le choix fait par Ausone de traiter cette épreuve est lié au fait que la chasse du cerf de Cérynie est elle aussi négligée par Virgile dans son poème salien dédié aux épreuves du héros (*Serv. Ad Aen. 8.300 post cerva*), le principal modèle pour le poète de Bordeaux. .

Le cerf aux cornes d'or de Cérynie est comme le sanglier d'Erymanthe un animal consacré à Artémis⁽³⁹⁵⁾, divinité qui pouvait prendre la forme d'un cerf pour fuir, comme le remarque par exemple Karoly Kerényi⁽³⁹⁶⁾. *aurea cornua* : Selon le mythe, l'animal bien qu'étant du genre féminin portait des cornes, un aspect déjà souligné par Euripide (*Herakl. 375-379*), imité par Virgile (*Aen* 6.801-802): *nec vero Alcides tantum telluris obivit, / fixerit aeripedem cervam licet* où il s'agit d'une *aeripedem cervam*⁽³⁹⁷⁾.

L'étrangeté de cette représentation peut expliquer l'émergence d'une tradition alternative qui faisait de cet animal un individu mâle, tradition dont témoigne déjà Plaute dans *le Perse* où l'animal est appelé *cervus* et comparé à l'*aper Aetolicus* (*Nam cum leone cum excetra, cum cervo cum apro Aetolico*).

Dans son poème, Ausone préfère attribuer à son cerf le genre masculin, un choix qui signale la présence de Plaute, mais surtout de Silius Italicus qui dans l'ekphrasis du temple de Cadix décrit un cerf mâle (*Sil. 3.39 : aeripedis ramos superanti cornua cervi*).

En particulier, Ausone reprend presque littéralement de ce passage la référence aux *cornua* de l'animal absent chez Virgile ; ce détail est toutefois embelli par la présence de l'or, qu'on ne trouve pas chez Silius, mais déjà présent chez Euripide (*Herakl. 375-376*), et repris ensuite par Sénèque (*Herc. Fur. 223-224 Maenali pernix fera, / multo decorum praeferens auro caput*).

Le fait qu'Ausone s'inspire de Silius Italicus est évidemment un réflexe dû à sa tendance à colorer ses personnages avec des traits repris aux poètes de la première époque impériale, surtout quand le modèle virgilien

393 P. Draeger, Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2, cit., p. 29.

394 Cet aspect particulier de la traduction littéraire d'Ausone a déjà été largement étudié notamment à propos des épigrammes, comme dans le texte déjà cité de F. Benedetti, *La tecnica del "vertere"* (cit.).

395 Le rapport entre la biche aux cornes d'or et Diane est remarqué par Valerius Flaccus (6.70-73 *omine fatidicae ~Phrixus~ movet agmina cervae. / ipsa comes saetis fulgens et cornibus aureis / ante aciem celsi vehitur gestamine conti / maesta nec in saevae lucos reditura Dianae*).

396 K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., p. 357-359.

397 Cette incongruité déjà remarquée par les auteurs antiques est analysée en E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 35-36.

était en quelque sorte insuffisant, comme dans ce cas puisque l'hymne salien du huitième livre de l'*Énéide* ignorait la biche de Cérynie, comme le soulignait la tradition exégétique antique (Serv. *Aen.* 8.299) ⁽³⁹⁸⁾.

Cette préférence pour Silius Italicus est quoi qu'il en soit un indice du fait qu'il ait voulu donner une représentation d'Hercule liée à l'épopée historique, en réduisant les aspects invraisemblables du personnage du cerf de Cérynie ; cette tendance historique était d'ailleurs déjà présente chez Virgile, qui comparait Octave et ses exploits à Hercule, notamment à propos de l'épisode de la biche de Cérynie (*Aen.* 6.801-2).

Cet épisode montrait les caractéristiques d'Hercule héros civilisateur contrairement à Artémis/Diane, aspect interconnecté avec la dimension spatiale et géographique particulière du mythe, qui voit le héros poursuivre l'animal jusqu'aux confins du monde ⁽³⁹⁹⁾.

Cet aspect apparaissait déjà dans le récit de Pindare selon lequel, au cours de cette épreuve, le héros thébain aurait atteint les frontières du monde en poursuivant la créature légendaire jusqu'aux terres des Hyperboréens, et notamment jusqu'à l'embouchure du Timavo (*Olymp.* 12-35) ⁽⁴⁰⁰⁾.

Les oiseaux de Stymphale

Stymphalidas pepulit volucres discrimine quinto.

πέμπτον δ' ὄρνιθας Στυμφηλίδας ἐξεδίωξεν·

Pepulit : Le prédicat verbal se trouve dans la première partie de la phrase et est placé en deuxième position, juste après l'épithète *Stymphalidas* au début du vers et juste avant le complément d'objet *volucres*.

Comme au vers précédent, le sujet de la proposition est sous-entendu, mais l'ordre des termes de la proposition est différent par rapport aux vers précédents ; il y a donc une nette séparation en deux entre une première partie et la partie finale où se trouve l'indication ordinale *quinto* en fin de vers, qui se réfère au terme *discrimine* qui le précède immédiatement.

Quinto discrimine : La position en fin de vers souligne avec emphase l'importance de *Discrimine* : le terme *discrimen* équivaut à *aerumna* et *vis* et souligne le caractère initiatique de l'épreuve, moment du passage vers une autre phase de l'existence.

Cette emphase tient au fait que ce *discrimen* a également une importance géographique puisqu'il marque l'abandon par le héros du strict cadre du Péloponnèse comme décor privilégié de ses travaux : les épreuves suivantes d'Hercule se dérouleront dans d'autres territoires de la Grèce et du monde, assumant ainsi une valeur pan-hellénique, comme le nettoyage des écuries d'Augias ⁽⁴⁰¹⁾.

Le poète de Bordeaux choisit enfin pour ce travail la cinquième position, occupée d'habitude par le nettoyage des écuries d'Augias, parce qu'il se référerait également à la liste des travaux d'Hercule dressée par Plaute dans *le Perse* ⁽⁴⁰²⁾.

volucres : Les oiseaux de Stymphale sont placés après l'épreuve du sanglier d'Erymanthe, une position qui peut avoir été facilitée par une tradition latine particulière qui privilégiait un environnement montagneux pour l'épreuve des oiseaux de Stymphale également, contrairement au cadre sylvicole et marécageux que l'on trouve chez Ovide (*met.* 5. 585; *fast.* 2.273 *Stymphalides undae*).

398 *Praeter haec quae Herculem hoc loco poeta fecisse memoravit, ali facta Herculis haec sunt. Superatus aper Erymanthius; post cervam; item Stymphalides aves, quae alumnae Martis fuisse dicuntur, quae hoc periculum regionibus inrogabant, quod cum essent plurimae, volantes tantum plumarum de se emittebant, ut homines et animalia necarent, agros et semina omnia cooperirent.*

399 Cet aspect est à rapprocher de la légende rapportée par Apollonius de Rhodes qui montre le héros se joindre à l'expédition des Argonautes afin d'atteindre les bords extrêmes du monde juste après son retour de l'aventure de la capture du sanglier d'Erymanthe, au moment où il aurait donc plutôt dû entreprendre la chasse à la biche de Cérynie. Une telle concomitance entre l'aventure mineure argonautique et celle, plus importante, du cycle des douze travaux est signalée par le poète qui observe l'irritation d'Eurysthée face à la volonté d'Héraclès de participer à l'expédition des Minyens (1.125-128).

400 Sur la version du mythe de la chasse à la biche de Cérynie chez Pindare, v. commentaires de B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento a Pindaro, *Le Olimpiche*, Milan 2013, p. 82-84.

401 Ce travail du héros occupait traditionnellement cette cinquième place dans la série des travaux d'Hercule, cette cinquième position qu'Ausone assigne aux oiseaux de Stymphale avait une valeur particulière : en effet, dans la tradition antique depuis Pindare, elle avait une dimension pan-hellénique car elle était liée à la fondation des Jeux Olympiques, lien souligné par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 37.

402 L'épreuve des oiseaux de Stymphale n'est suivie que d'une évocation de la lutte avec Antée, considérée comme une épreuve accessoire et normalement exclue de la liste des douze principaux travaux (*Pers.* 4-5 *Nam cum leone cum excetra, cum cervo cum apro Aetolico, / cum avibus Stymphalibus, cum Antaeo deluctari mavelim*).

Cette position est notamment celle de Stace qui parlait d'un Mont Stymphale lié à l'Erymanthe (*Theb.* 4.297-298 et *Herculeo vulgatos robore, / monstriferumque Erymanthon et aerisonum Stymphalon*; *Silv.* 4.6.100-102 *quantusque nivalem / Stymphalon quantusque iugis Erymanthon aquis/ terrueris*).

La nature de ces oiseaux était complexe et faisait déjà l'objet de discussions chez les Anciens en ce qui concerne leur vraisemblance, surtout le détail des plumes de fer avec lesquelles les volatiles auraient frappé comme avec des flèches ceux qui s'approchaient, aspect singulier remarqué dans une œuvre de Claudien, le *De hystrice* ⁽⁴⁰³⁾.

Stymphalidas : l'épithète *Stymphalis* revient régulièrement dans la littérature de l'âge impérial et en particulier dans le théâtre de Sénèque (*Herc. Oet.* 17 *Stymphalis icta est*; *Agam.* 851 *Stymphalis alto decedit caelo*); ainsi, Ausone peut avoir adapté la forme plurielle *Stymphalidas* de l'*Hercules Furens* (*Herc. Fur.* 244 *Petit ab ipsis nubibus Stymphalidas*), reprise également par Martial (*Mart.* IX, 101.3-8 *Stymphalidas astris / abstulit*), et par Claudien, précisément sur le modèle du poète de Bordeaux (*Claud. De rapt. Pros. Praef.* 2 37-38 *Stymphalidas arcu adpetis*).

Le thème des oiseaux de Stymphale a une valeur mythologique particulièrement importante car les oiseaux de Stymphale étaient associés à des monstres féminins, souvent représentés sous la forme d'oiseaux, comme les harpies ou la sphinge dans les *Phéniciennes* de Sénèque ⁽⁴⁰⁴⁾, mais également les sirènes chez Pausanias (*Paus.* 8.25.4) ⁽⁴⁰⁵⁾.

Dans son commentaire, Paul Dräger conteste ce lien entre les *Stymphalides* et les Harpies que certains chercheurs attribuent à Ausone (P. Dräger, *Sämtliche Werke* 2, cit., p. 275) ⁽⁴⁰⁶⁾, lien qui à mon avis est au contraire concevable même pour ce poète tardif, en écho à Servius et à son commentaire du poème salien de l'*Énéide*, modèle fondamental pour Ausone ⁽⁴⁰⁷⁾.

Le commentateur de Virgile développe en effet une interprétation selon laquelle les *Stymphalides* sont des animaux étroitement liés à Mars et en conflit avec Hercule (*quae alumnae Martis fuisse dicuntur*). Ceci se retrouve chez Hygin qui leur attribue comme résidence l'île de Mars, et fait de ces animaux les protagonistes d'une aventure argonautique ⁽⁴⁰⁸⁾.

Le lien entre les oiseaux de Stymphale et la saga des Argonautes se retrouve notamment dans l'épisode du chant 2 des *Argonautiques* où les repas du prophète Phinée sont continuellement perturbés par les Harpies (2.178-193), péripétie également reprise par Valerius Flavius (*Val. Fl.* 4.423-432).

Cet épisode entre Phinée et les Harpies est cependant à rapprocher d'un événement ultérieur, peu connu et que le poète latin n'a pas repris, où les oiseaux qui vivaient sur l'île de Mars attaquent les Argonautes avec leurs plumes (2.1033-1045) et sont justement comparés à ceux de Stymphale contre lesquels Héraclès a combattu (2.1052-1057).

Cette similitude est d'ailleurs fondamentale dans le développement de l'histoire : en effet, pour se libérer de ces oiseaux, les héros suivent l'exemple d'Hercule qui n'est plus avec eux, en utilisant le même procédé que le héros thébain avait mis en œuvre lors de son épreuve ⁽⁴⁰⁹⁾.

Cet épisode des oiseaux de l'île de Mars est repris par Hygin qui identifie les oiseaux de l'île de Mars avec les *Stymphalides*, en mettant en scène cet épisode sur l'île de Dia : le mythographe met notamment en relief le thème du vacarme des boucliers et des lances des Argonautes qu'il compare non pas au bruit des grelots utilisés par Hercule, comme chez le poète grec, mais à celui produit par les Curètes, référence savante au mythe

403 Claud. *carm. min.* 91-5 *Audieram memorande tuas Stymphale volucres / spicula vulnifico quondam sparsisse volatu, / nec mihi credibilis ferratae fabula pinnae / visa diu. Datur ecce fides et cognitus hystrix / Herculeas adfirmat aves.*

404 Sen. *Phoeniss.* 420-426 *Quis me procellae turbine insanae vehens / Volucer per auras ventus aetherias aget? / Quae Sphinx, vel atra nube subtexens diem / Stymphalis, avidis praepetem pennis feret? / Aut quae per altas aeris rapiet vias / Harpyia, saeui regis obseruans famem, / et inter acies proiciet raptam duas?*

405 Ce cas est analysé en S. Fontana, *H Memorie di Eracle*, Bari 2019, p. 205-206.

406 L'identification en général entre harpies et oiseaux de Stymphale est défendue par les interprètes médiévaux et modernes, comme Bocacce dans son *De Genealogia deorum XIII*, 1, mais surtout par Colucii Salutati, *De Laboribus Herculis*, ed. B.L. Ullman, cit., p. 229-232.

407 Serv. *Ad Aen.* 8.299-300 : *item Stymphalidaes aves, quae alumnae Martis fuisse dicuntur, quae hoc periculum regionibus inrogabant, quod cum essent plurimae, volantes tantum plumarum de se emittebant, ut homines et animalia necarent, agros et semina omnia cooperirent.*

408 Hyg. *Fab. Aves Stymphalides in insula Martis, quae emissis pennis suis iaculabantur, sagittis interfecit.*

409 Sur la manière dont Hercule a vaincu les *Stymphalides*, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 38.

secondaire selon lequel, en Crète, les Curètes auraient dissimulé à son père Cronos les cris de Zeus enfant en faisant du bruit avec leurs lances (⁴¹⁰).

L'amazonomachie

Thraeciam sexto spoliavit Amazona balteo.
ἔκτον' Ἀμαζονίδος κόμισε ζῶσπῆρα φαεινόν'

Spoliavit : prédicat verbal placé au centre de la proposition et se référant au sujet sous-entendu.

C'est de cette forme verbale transitive que dépend donc le complément d'objet *Thraeciam Amazona* et le complément de privation *balteo* placé en fin de vers pour le mettre en relief, détail destiné à indiquer le succès de l'entreprise, la conquête de la ceinture de l'Amazone.

Sesto : dans ce petit poème, l'amazonomachie se trouve à la sixième place, celle où l'on trouvait traditionnellement l'épreuve des oiseaux de Stymphale, créatures également considérées féminines, qui se retrouvent placées juste immédiatement avant ; ce changement établit une correspondance étroite qui se retrouve également chez Lactance, un auteur de la même époque qu'Ausone, qui propose une interprétation allégorico-morale de ces personnages (⁴¹¹).

L'amazonomachie était une épreuve particulière, différente par rapport aux autres, que le héros accomplit individuellement ou aidé seulement par Iolaos. L'amazonomachie, sur le modèle de l'aventure des Argonautes, ressemblait à une véritable expédition militaire, comme celle qu'entreprendront par la suite Télamon et Pélée, pour lesquels le héros thébain faisait office de capitaine (⁴¹²).

Ces éléments peuvent s'expliquer par le fait que l'épisode de l'expédition contre les Amazones a été mis en relation avec le mythe bien plus ancien de la première destruction de Troie par le héros thébain, dont on trouve déjà un témoignage dans l'*Illiade* d'Homère : mythe qui, pour trouver sa place au sein du nouveau canon des douze travaux d'Hercule, est placé à l'aller ou au retour du parcours vers le pays des Amazones (Apoll. *Bibl.* II. 5.9, 6.4-7.1).

On a alors imaginé qu'au cours de ce voyage, le héros thébain aurait sauvé Hésione, fille du roi de Troie Laomédon de l'attaque d'un monstre marin (Apoll. *Bibl.* II. 5.9) (⁴¹³) ; ce sauvetage serait devenu la cause de la première chute de Troie à cause d'un conflit mortel qui serait né entre Héraclès et le souverain de la cité asiatique (Apoll. *Bibl.* II. 6.4-7.1) (⁴¹⁴).

Plus précisément, l'épisode des Amazones se prêtait à une connexion avec l'épisode précédent en raison de leur rapport commun avec Mars : les oiseaux de Stymphale étaient les *alunnae Martis* selon la tradition des scolies de l'*Énéide* (Serv. *Ad Aen.* 8.300), et les Amazones pouvaient également être désignées ainsi puisque leur reine aurait été la fille du dieu de la guerre qui lui aurait donné la ceinture (⁴¹⁵).

Ainsi, ici aussi, le poète de Bordeaux reprend et développe la tradition des scolies de Virgile qui critiquait explicitement le poème salien de Virgile pour l'absence de l'épisode du vol de la ceinture d'Hippolyte (Serv. *Ad Aen.* 8.300 *ad Hippolytae cingulum petendum perrexit eamque ablato cingulo superavit*).

Balteo : la ceinture, le trophée de la victoire est amplement décrit par Virgile in *Aen.* 5.311-3 (*alter Amazoniam pharetram plenamque sagittis / Threiciis, lato quam circum amplectitur auro / balteus et tereti subnectit fibula gemma*), où le poète parle des objets mis en jeu par Énée au cours de jeux funèbres en l'honneur d'Anchise, parmi lesquels on note un carquois ayant appartenu aux Amazones, entouré d'un baudrier d'or et d'une fibule ornée d'une pierre précieuse.

410 Hyg. 20 *Stymphalides* : *Argonautae com ad insulam Diam venissent et aves ex pennis suis eos configerent pro sagittis, cum multitudini avim resistere non possent, ex Phinei monitu clipeos et hastas sumpserunt, (et) ex more Curetum sonitu eas fugarunt.*

411 Lact. *Div. Inst.* 1.9 *Non enim fortior putandus est, qui leonem, quam qui violentam in seipso inclusam feram superat, iracundiam; aut qui rapacissimas volucres dejecit, quam qui cupiditates avidissimas coercet; aut qui Amazonem bellatricem, quam qui libidinem vincit, pudoris ac famae debellatricem.*

412 K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 368.

413 En ce qui concerne les relations anciennes entre ce mythe et la saga des Argonautes, Valerius Flaccus le déplace directement dans le cours de l'expédition des Minyens (2.451-578).

414 Le rapport entre la première guerre de Troie et l'Amazonomachie est souligné en K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit. p. 368-369.

415 Le lien entre Amazones et Mars est notamment souligné par Valerius Flaccus (v. 121-122 *Thermodon ... / Gradivo sacer*, v. 125-126 *est vera propago / sanguinis, est ollis genitor deus*) dans sa relecture de l'épreuve d'Hercule (5.113-139).

L'attention particulière pour cet objet précieux s'explique par la référence à un objet qui jouera un rôle narratif important dans le poème, à savoir le baudrier de Pallas (*Aen.* 10.495-497 *et laevo pressit pede talia fatus / exanimem rapiens immania pondera baltei / impressum nefas... Quae Clonus Eurytides multo caelaverat auro*), sur lequel l'auteur s'attarde pendant la scène du meurtre commis par Turnus qui dépouille sa jeune victime de cet objet précieusement décoré⁽⁴¹⁶⁾.

L'objet reviendra ensuite à la conclusion du poème dans le duel entre Enée et Turnus, au cours duquel le héros troyen se décide à tuer son adversaire latin en voyant l'objet maudit (*Aen.* 12.941-944 *infelix umero cum apparuit alto / balteus et notis fulserunt cingula bullis / Pallantis pueri, victum quem vulnere Turnus / straverat atque umeris inimicum insigne gerebat*).

Et surtout, le détail du baudrier de Pallas est repris par Ovide qui le relie justement à la ceinture d'Hippolyte quand Hercule mourant le décrit en des termes qui renvoient au modèle virgilien (*Ovid. met.* 9.198-199 *Vestra virtute relatus / Thermodontiaco caelatus balteus auro*)⁽⁴¹⁷⁾.

Stace reprend également cet élément dans la description de Parthénopée sur le vêtement duquel il s'attarde, décrivant notamment le baudrier, la fibule en or de facture scythe qui enrichit sa tenue (*Stat. Theb.* 9.692-697 *tenui collectus in ilia vinclo, / ... tereti iuvat aurea morsu / fibula pendentis circum latera aspera cinctus. / vaginaeque sonum tremulumque audire pharetrae / murmur et a cono missas in terga catenas*).

Amazona : Ausone reprend le thème de l'Amazonomachie dans l'Énéide où il apparaît régulièrement à partir du premier livre du poème : dans le contexte d'une ekphrasis littéraire de la porte du temple de Carthage, on y décrit l'arrivée sur un champ proche des Troiens des Amazones, guidées par leur reine Penthésilée (*Aen.* 1.490 *ducit Amazonidum lunatis agmina peltis / Penthesilea furens mediisque in milibus ardet, / aurea subnectens exsertae singula mammae / bellatrix, audetque viris concurrere virgo*).

Cet élément est repris immédiatement après pour décrire Didon, que le poète compare à Diane, modèle de l'Amazone idéale, et référence qui comporte également un présage funeste puisque le destin de la reine de Carthage et celui de Penthésilée sont mis en parallèle⁽⁴¹⁸⁾.

Ces principes thématiques complexes présents chez Virgile convergent dans la deuxième partie du poème vers le personnage de Camille, l'héroïne dont on rappelle à plusieurs reprises la dévotion à Diane (*Aen.* 11.843 *nec tibi deserte in dumis coluisse Dianam / profuit aut nostras umero gessisse pharetras*), et qui est en outre explicitement qualifiée d'*Amazon* (*Aen.* 11.648- *At medias inter caedes exultat Amazon / unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla*).

Ainsi, Camille et sa suite sont comparées au groupe des *Amazones Threiciae* engagées dans la bataille au bord du Thermodon sous le commandement d'Hippolyte ou de Penthésilée, dont la mort est le modèle de celle de l'héroïne italique (*Aen.* 11.660-664 *quales Threiciae cum flumina Thermodontis / pulsant et pictis bellantur Amazones armis, / seu circum Hippolyten seu com se Martia curru / Penthesilea refert, magnoque ululante tumultu / feminea exsulant lunatis agmina peltis*).

Cependant, Ausone tient compte également des auteurs de l'âge impérial, à commencer par Sénèque qui fait plusieurs fois allusion au thème dans ses tragédies (*Herc. Oet.* 21 *hostique traxi spolia Thermodontiae; Herc. Fur.* 245-246 *non vicit illum caelibis semper tori / regina gentis vidua Thermondontiae; Agam.* 848-850 *Vidit Hippolyte fero / pectore e medio rapi / spolium*).

La tradition épique de l'âge impérial, dont Ausone s'inspire souvent, a réinterprété ce mythe, comme on le voit surtout chez Stace⁽⁴¹⁹⁾.

Le poète de la première époque impériale a affronté les complexités poétiques que l'on trouve dans le texte de Virgile par rapport au personnage d'Atalante, femme guerrière qui avait participé à la chasse du sanglier de Calydon, image qui est étroitement associée dans la Thébàide au culte de Diane⁽⁴²⁰⁾.

416 Pallas est une figure liée à Hercule, auquel il adresse sa dernière prière alors qu'il est sur le point d'affronter Turnus dans un duel mortel, du fait de l'hospitalité que son père Evandre avait offert au héros thébain pendant son séjour dans le Latium (*Aen.* 10.460-461 *per patris hospitium et mensas, quas advena adisti, / te precor, Alcide, coeptis ingentibus adsis*).

417 Le thème se prêtait à des réinterprétations licencieuses, comme dans l'*Ars Amatoria* (*Ovid. Ars A.* 2.743-744 *Sed quicumque meo superarit Amazona ferro, / Inscibat spoliis "Naso magister erat."*; 3.1-2 *Arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt, / Quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae*).

418 *Aen.* 6.498-503 *Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / exercet Diana choros, quam mille secutae / hinc atque hinc glomerantur oreades; illa pharetram / fert umero, gradiensque deas supereminet omnis : / Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus : / talis erat Dido*.

419 Les références aux Amazones sont citées plusieurs fois dans le poème comme in *Theb.* 4.394, 5.144, 12.578 en référence à la lutte de Thésée contre ces femmes guerrières.

420 La femme adresse à la déesse une prière passionnée où elle fait part de son inquiétude concernant le destin de son fils Parthénopée qui a choisi de participer à la guerre (*Theb.* 9.570-637) ; le héros signale notamment à la déesse que sa

Parthénopée partage également avec sa mère la dévotion à la déesse, à laquelle il veut offrir sa chevelure vierge (*Theb.* 6.608-610) et à qui il adresse sa prière dans la course contre Idas (*Theb.* 6.631-642); comme il choisit de prendre part à la guerre, bien qu'étant trop jeune, il doit rassembler des éléments de Pallas comme de Camille. Le fils d'Atalante partage en effet le destin tragique de la mort du fils d'Evandre sous les coups de Turnus : le guerrier arcadien est victime d'un guerrier plus expérimenté, Dryas, mais celui-ci va à son tour au-devant du même destin que l'assassin de Camille, Arruns, abattu par Diane qui venge ainsi ses protégés (*Theb.* 9.840-878).

La figure de l'Amazone se retrouve encore dans l'*Achilléide*, à propos d'Achille et de son séjour à Scyros déguisé en jeune fille, où son ambiguïté sexuelle semble être une forme d'initiation nécessaire pour entrer dans la vie adulte de guerrier ⁽⁴²¹⁾.

La comparaison la plus évidente à propos du thème de l'entreprise d'Hercule contre les Amazones se trouve dans le poème épique de Silius Italicus avec le personnage d'Asbyte, guerrière ayant aidé Hannibal au cours du siège de Sagonte (2.56-269), et personnage aux caractéristiques d'Amazone fortement marquées, modelé sur la Camille de Virgile ⁽⁴²²⁾.

Alors que Arruns, l'assassin de Camille, présente un lien fort avec Apollon qu'il invoque avant d'abattre l'héroïne italique (*Aen.* 11.785-798), en ce qui concerne Théron, l'ennemi d'Asbyte, le poète choisit de lui associer des éléments fortement liés à Hercule : ce personnage est notamment représenté sous les traits d'un sacerdote du culte du héros thébain (*Alcidae templi custos araeque sacerdos*).

De même, le personnage combat armé d'une massue (v. 155 *agmina vastabat clava nihil indigus ensis*), un élément copié sur le Gyas de Virgile (*Aen.* 7.657-658 ; *Aen.* 7.666-669) ; le guerrier de Sagonte porte une peau de lion et a un bouclier historié avec le personnage de l'hydre de Lerne ⁽⁴²³⁾, un détail qui n'est pas fortuit, mais qui vise probablement à remémorer à travers le combat entre ce personnage et Asbyte le précédent mythique de la lutte d'Hercule contre les Amazones ⁽⁴²⁴⁾.

Threiciam : le rappel de l'origine thrace de l'Amazone est un élément antique, même s'il diffère de la tradition qui reliait les Amazones à l'Asie et au fleuve Thermodon, qui se trouvait à l'est de la mer Noire, des aspects qui se confondent dans la poésie latine comme in *Aen.* 11.660-664 : *quales Threiciae cum flumina Thermodontis / pulsant et pictis bellantur Amazones armis*.

Silius Italicus décrit d'ailleurs lui aussi les coutumes des femmes de Thrace, en en soulignant le caractère amazonique dans une comparaison que l'on trouve dans l'épisode d'Asbyte déjà cité (2.73-76) ⁽⁴²⁵⁾.

La position géographique de la Thrace par rapport au personnage d'Hercule et à l'amazonisme est une référence érudite à la tradition de Kos, une île de la mer Égée méridionale, où le héros serait arrivé suite à un stratagème de Junon, selon Homère, sur son trajet de retour de Troie et donc également de son expédition contre les Amazones, épisode rapporté par le pseudo-Apollodore (*Apoll. Bibl.* II. 6.4-7.1), mais auquel fait également référence Plutarque dans les *Questions grecques* ⁽⁴²⁶⁾.

dévotion vis-à-vis d'elle dépasse même celle des Amazones (v. 610-611 *nec te gens aspera ritu / Colchis Amazoniae magis coluere catervae*).

421 Stat. Achill. 1.353-354 *arma umeris arcumque animosa petebat / ferre et Amazonio conubia pellere ritu*; 1.760 *quales Maeotide ripa, / cum Scythicas rapuere domos et capta Getarum / moenia, sepositis epulantur Amazones armis*; 1.832-834 *nunc obvia versae / pectine Amazonio, modo quo citat orbe Lacaenas / Delia plaudentesque suis intorquet Amyclis*.

422 Sur ces aspects du personnage, v. M. A. Vinchesi, *Introduzione, Silio Italico, Le Guerre Puniche*, Milan 2001, p. 64-65.

423 Sil. 2.156-159 *exuviae capti impositae tegimenque leonis / terribilem attollunt excelso vertice rictum. / centum angues idem Lernaequae monstra gerebat / in clipeo et sectis geminam serpentibus hydram*.

424 Cette thèse est soutenue par M. A. Vinchesi, *Introduzione, Silio Italico, Le Guerre Puniche*, cit., p. 65.

425 La comparaison de Silius Italicus est analysée in F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres I à 8)*, cit., p. 112, par rapport aux modèles virgiliens et aussi à *georg.* 4.461.

426 Plut. *Quest. Grec.* 58. Διὰ τί παρὰ Κόφοις ὁ τοῦ Ἡρακλέους ἱερεὺς ἐν Ἀντιμαχείᾳ γυναικεῖαν ἐνδεδυμένος ἐσθῆτα καὶ τὴν κεφαλὴν ἀναδούμενος μίτρα κατάρχεται τῆς θυσίας; Ἡρακλῆς ταῖς ἐξ ναυσὶν ἀπὸ Τροίας ἀναχθεὶς ἐχεμιάσθη, καὶ τῶν νεῶν διαφθαρεῖσθαι μῖα μόνη πρὸς τὴν Κῶν ὑπὸ τοῦ πνεύματος ἐλαυνόμενος ἐξέπεσε κατὰ τὸν Λακιτήρα καλούμενον, οὐδὲν ἄλλο περισώσας ἢ τὰ ὄπλα καὶ τοὺς ἄνδρας. Ἐντυχὼν δὲ προβάτοις ἦται κριὸν ἓνα παρὰ τοῦ νέμοντος· ὁ δ' ἄνθρωπος ἐκαλεῖτο μὲν Ἀνταγόρας, ἀκμάζων δὲ τῇ ῥώμῃ τοῦ σώματος ἐκέλευσεν αὐτῷ διαπαλαῖσαι τὸν Ἡρακλέα, κἂν καταβάλλῃ, τὸν κριὸν φέρεσθαι. Καὶ συμπεσόντος αὐτῷ τοῦ Ἡρακλέους ἐς χεῖρας οἱ Μέροπες τῷ Ἀνταγόρᾳ παραβοηθοῦντες, οἱ δ' Ἕλληνας τῷ Ἡρακλεῖ μάχην καρτεράν συνῆσαν. Ἐν ἣ λέγεται τῷ πλήθει καταπονόμεος ὁ Ἡρακλῆς καταφυγεῖν πρὸς γυναῖκα Θρατταν καὶ διαλαθεῖν ἐσθῆτι γυναικεῖα κατακρύψας εαυτόν. Ἐπεὶ δὲ τῶν Μερόπων

Sur cette île, selon la tradition de la ville d'Antimachia rapportée notamment par Plutarque, le héros thébain se serait caché sous un déguisement de servante thrace, référence à une tenue particulièrement fastueuse d'origine orientale, ainsi qu'à la condition de servitude qu'a connu Hercule dans l'accomplissement de ses travaux ⁽⁴²⁷⁾. La robe thessalienne était aussi celle que portait le prêtre sacrificateur occupant la fonction de serviteur dans le culte d'Héraclès dans cette localité particulière, et devait avoir une apparence typiquement orientale ; le héros jouissait d'ailleurs d'un culte analogue en Lydie, où se déroule l'épisode de sa servitude en habits féminins auprès d'Omphale, la reine du pays ⁽⁴²⁸⁾.

Ce modèle pourrait faire également référence à la dimension initiatique : le héros doit réussir cette épreuve pour atteindre la plénitude de son état de guerrier, comme cela se retrouve dans la tradition de l'île de Kos où la robe thrace était également portée par les époux le jour des noces ⁽⁴²⁹⁾.

Troisième triade v. 7-9

Le nettoyage des écuries d'Augias

Septima in Augei stabulis impensa laboris.

ἔβδομον Ἀυγείου πολλήν κόπρον ἐξεκάθηρεν

Septima : la position en début de vers du terme *septima* reprend la centralité des nombres ordinaux dans l'épigramme grec comme chez Ausone ; il occupe la même place que le terme *prima* au premier vers de l'œuvre, avec lequel il partage la fonction d'attribut du sujet *impensa*.

De la même manière que le terme *prima* au premier vers, *septima* est l'attribut, qui se réfère ici au sujet *impensa*. La répétition de cette structure du nombre ordinal montre que cette nouvelle épreuve inaugure une deuxième série de six nouveaux travaux, comme l'*aerumna leonis* avait ouvert la série des six premiers travaux, une position qui diffère de la tradition précédente et qu'Ausone reprenait de l'épigramme grec 92 ⁽⁴³⁰⁾.

Le choix d'attribuer à cette épreuve du nettoyage des écuries d'Augias une position aussi importante est sans aucun doute lié au fait que l'épreuve était étroitement liée à la fondation des Jeux Olympiques en Élide, comme le souligne déjà Pindare dans la dixième Olympique (*Olymp.* 10. 27-76/77) ⁽⁴³¹⁾.

L'adjectif numéral sept est également important par sa valeur symbolique, présente dans la tradition pythagorique, qui peut justifier son association à cette entreprise au caractère récapitulatif par rapport aux précédentes ; cet aspect était déjà présent dans les métopes d'Olympie, où son illustration était la dernière de la série ⁽⁴³²⁾.

En effet, Hercule était traditionnellement considéré comme la force par excellence, qui purifiait le monde du mal, comme l'indique l'épithète traditionnelle d'Alexikakos ⁽⁴³³⁾, fonction que le héros lui-même souligne à la fin de ses épreuves terrestres dans *Hercules Oetaeus* (v. 65-66) : *purgata tellus omnis in caelo videt / quodcumque timuit : transtulit Iuno feras*.

Le texte de Sénèque relève également de l'ironie tragique car la *purgatio* a une valeur plus profonde que ce qu'imagine le héros : elle ne concerne pas seulement les fauves qui infestent la terre, mais aussi sa propre nature, corrompue par la composante humaine issue de sa mère, qui s'opposait depuis sa naissance à sa nature divine héritée de son père Jupiter (Ovid. *met.* 9.264-265 *nec quicquam ab imagine ductum / matris habet tantumque Iovis vestigi servat*).

αἴθρις κρατήσας καὶ καθαρθεὶς ἐγάμει τὴν Χαλκιοπὴν, ἀνέλαβε στολὴν ἀνθήνην. Διὸ θύει μὲν ὁ ἱερεὺς ὄπου τὴν μάχην συνέβη γενέσθαι, τὰς δὲ νύμφας οἱ γαμοῦντες δεξιούονται γυναικείαν στολὴν περιθέμενοι.

427 Cette tradition est recueillie par K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 370-371.

428 K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 371.

429 Ce thème de l'ambiguïté qui fait que le héros se présente habillé en femme se retrouve aussi dans le récit de l'éducation d'Achille dans l'*Achilléide* de Stace, texte qui réinterprète des éléments anthropologiques beaucoup plus anciens.

430 Dans la tradition canonique, les écuries d'Augias étaient le cinquième travail, comme chez le pseudo-Apollodore (*Bibl.* 2.5.5), après la capture du sanglier d'Erymanthe et avant la chasse aux oiseaux de Stymphale, tandis que chez Diodore de Sicile elle figurait en sixième position, après l'épreuve de la biche de Cérynie et avant la capture du taureau de Crète (*Bibl. Hist.* 4.13), un ordre que l'on retrouve chez Ausone et dans son modèle grec.

431 Ce rôle d'Héraclès peut expliquer la création d'un mythe comme celui du nettoyage des écuries d'Augias qui servait évidemment à rattacher le cycle des entreprises majeures à cette tradition panhellénique fondamentale. Sur Héraclès fondateur des Jeux Olympiques dans la dixième Olympique de Pindare, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 36-37. Sur la dixième Olympique en général, je renvoie aux indications bibliographiques dans le commentaire de B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini e L. Lomiento, Pindare, *Le Olimpiche*, cit., p. 254-257.

432 Cet aspect est par exemple remarqué en E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 37.

433 Sur la fonction cathartique d'Héraclès et de son nom, v. W. Burkert, *La religione greca*, cit., p. 179, 399.

C'est pourquoi le héros, pour parvenir au statut de dieu, devra purifier sa propre nature, à travers un processus de déification sur lequel s'attarde les *Métamorphoses* d'Ovide, en particulier par rapport au feu de l'Oeta qui détruit l'humanité d'Héraclès⁽⁴³⁴⁾, mais également à l'eau versée sur l'humble pêcheur Glaucos, qui devient un dieu de la mer⁽⁴³⁵⁾.

In Augei stabulis : le complément de lieu reprend un aspect présent dans les deux premiers vers de l'épigramme grec où les localités de Némée (v.1 ἐν Νεμέῃ) et de Lerne (v. 2 ἐν Λέρνῃ) étaient indiquées de la même manière, alors qu'Ausone avait choisi des épithètes de lieu comme *Cleonaeus et Lernaea*.

Sénèque avait déjà fait référence au thème de cette épreuve dans l'*Hercules Furens*, dans le récit d'Amphitryon des entreprises de son fils : celle-ci fait suite à l'Amazonomachie comme plus tard chez Ausone⁽⁴³⁶⁾.

Ausone a notamment repris de l'*Hercules Furens* la forme rare du génitif *Augei* (v. 248 *turpis Augei labor*), la préférant à la forme *Augeae* employée dans l'*Apocoloquintose* où il est fait allusion à ce travail du héros sur le ton de la plaisanterie, par rapport à l'activité judiciaire de Claude dans le temple du dieu à Tivoli (Sen. *apoc.* 7.5 *Maluisses cloacas Augeae purgare*).

Dans son poème, le poète de l'Antiquité tardive perpétue en outre la tradition des commentateurs de Virgile tel Servius, qui faisaient remarquer l'absence de ce travail dans la liste figurant dans le poème salien dédié à Hercule dans le huitième chant de l'*Énéide*⁽⁴³⁷⁾.

Le personnage d'Augias est déjà présent dans l'*Illiade*, où l'on évoquait le vol, commis par lui, de quatre chevaux de courses destinés à une course (*Il.* 11.698-702), passage intéressant car il est inséré dans une narration épique plus vaste faite par Nestor, qui rappelle le conflit entre les habitants de Messénie et de Pylos d'un côté, les Épéens, anciens habitants d'Elide, de l'autre, conflit provoqué par des affaires de vol de bétail (*Il.* 11.670-762). La référence aux *stabula*, les étables du bétail, souligne particulièrement le caractère dégradant de cette épreuve pour le héros, un aspect qui se notait déjà dans l'*Illiade* où les ordres d'Eurysthée étaient communiqués au héros par l'intermédiaire de Coprée, l'homme du fumier (*Il.* 15.639-642)⁽⁴³⁸⁾.

Ce cadre lexical renvoie quoi qu'il en soit au thème de l'élevage du bétail, thème abordé par Virgile dans le troisième livre des *Géorgiques* qui commence par une partie consacrée à un projet d'épopée historique relative à Octave (*georg.* 3.1-48)

Dans ce passage, le poète imagine qu'il organise une course de chevaux qui se tiendra le long des rives du Mincio et qu'elle sera comparable aux courses olympiques qui se tenaient près de l'Alphée : c'est justement l'eau de ce fleuve d'Elide, région célèbre pour ses chevaux, qui selon le mythe est utilisée par Hercule pour purifier les écuries d'Augias⁽⁴³⁹⁾.

Impensa laboris : de même que dans le premier vers, la pluralité des *aerumnae Herculis* se singularisait dans la simple *aerumna*, celle du *leo*, le sujet *impensa* occupe ici la position d'*aerumna* au premier vers (v. 1 *aerumna leonis*).

Ici aussi, le sujet *impensa* est immédiatement suivi de son complément de nom *laboris* en fin de vers, position qu'il occupe également au vers 12 (v. 12 *meta laboris*).

L'expression *impensa laboris* a une importance essentielle dans le vers, ainsi placée à la fin, à la même place qu'elle occupe, dans le modèle grec, l'expression πολλήν κόπρον ἐξέκάρην⁽⁴⁴⁰⁾.

Le substantif *impensa* indique la dépense, l'investissement d'Hercule pour réaliser le travail, *labor*, terme placé emphatiquement en fin de vers pour marquer l'effort accompli par le héros pour purifier les écuries d'Augias. Cette expression pourrait être une façon de souligner le manque d'intérêt du héros dans l'accomplissement de cette mission, désintéressé cependant mis en cause par les mythographes de l'Antiquité qui affirmaient que le

434 Ovid. *met.* 9.250-252 *Omnia qui vivit, vincet, quos cernitis, ignes; / nec nisi materna Vulcanum parte potentem / sentiet.*

435 Ovid. *met.* 13.949-953 *di maris exceptum socio dignantur honore, / utque mihi, quaecumque feram, mortalia demant, / Oceanum Tethynque rogant : ego lustror ab illis, / et purgante nefas noviens mihi carmine dicto / pectora fluminibus iubeor supponere centum.*

436 *Herc. Fur.* 245-248 *non vicit illum caelibis semper tori / regina gentis vidua Thermodontiae / nec ad omne clarum facinus audaces manus / stabuli fugavit turpis Augei labor*

437 *Serv. Ad Aen.* 8.299 *inde ovilia Elidensium regis, quae stercore animalium congesto pestilentiam, inmisso Alpheo flumine purgavit et regionibus salubritate reddita, ipsum regem negata sibi mercede interemit.*

438 La signification de ce nom est par exemple remarquée in K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 354.

439 *georg.* 3.19-22 *cuncta mihi Alpheum linquens lucosque Molorchi / cursibus et crudo decernet Graecia caestu. / ipse caput tonsae foliis ornatus oliuae / dona feram.*

440 Dans le modèle grec, le sujet *Herakles* était sous-entendu et le verbe κατέπεφνε est un prédicat verbal dont λέοντα est le complément d'objet.

héros avait demandé une récompense pour accomplir cette épreuve en une seule journée, raison pour laquelle Eurysthée refusa de l'inscrire parmi ses travaux ⁽⁴⁴¹⁾.

Le taureau de Crète

Octava expulso numeratur adorea tauro.

ὄγδοον ἐκ Κρήτηθε πυρίπνοον ἤλασε ταῦρον·

Octava : attribut numéral et complément prédicatif du sujet se référant à *adorea* : cette indication renvoie à l'attribut *septima* qui se réfère au sujet au vers précédent, comme les attributs *prima* (v.1) et *proxima* (v.2) dans les premiers vers, pour souligner évidemment le rapport étroit entre ce travail et celui des écuries d'Augias.

adorea : le terme *adorea* est un archaïsme rare ⁽⁴⁴²⁾, déjà employé par Fronton en relation avec le terme *aerumnae* (Front. p.217, 14 N) : *aerumnas adoris terroresque nostros triumphis commutavit* : ici, le terme *adorea* est employé en opposition à *aerumnae* et en coordination avec les *triumphis*.

Également concernant cette citation, le terme *adorea* dans le poème d'Ausone veut signifier la gloire militaire, comme in Serv. *ad Aen.* 10.677 : *Turnus adoro id est iuxta veteres qui « adorare » adloqui dicebant ; nam ideo et adorea laus bellica, quod omnes eum cum gratulatione adloquebantur, qui in bello fortiter fecit.*

Cette utilisation dans un contexte littéraire est une référence à Plaute : le terme *adorea* se retrouve dans l'*Amphitryon* (v. 193), en relation avec la description du retour victorieux des légions commandées par le père d'Hercule après son expédition contre les Téléboéens ⁽⁴⁴³⁾.

La référence à ce passage, dans lequel l'entreprise militaire du héros grec subit un processus de romanisation, puisqu'on y parle de manière invraisemblable de *legiones* (v.188), permet de comprendre que de la même manière, Ausone opère une relecture romaine du mythe d'Hercule, en reprenant pour ce faire un terme tel qu'*adorea* qui signifiait le triomphe militaire du général.

Du reste, ce terme était également présent chez un auteur proche du modèle virgilien comme Horace, à propos de la victoire des Romains sur Hasdrubal à la bataille du Métaure (*carmin.* 4.4.41 *ille dies ... qui primus alma risit adorea*), dans un cadre épique historique identique à celui dans lequel Ausone voulait insérer son poème. Le terme *adorea* était également lié à une étymologie qui renvoyait au terme *ador*, *adoris*, qui désigne l'épeautre, la céréale utilisée par les pauvres dans la Rome archaïque, étymologie que refuse Paul Dräger ⁽⁴⁴⁴⁾, mais qu'Ausone pouvait connaître puisqu'il fait aussi référence à l'*ador* dans son *Technopaegnon* (*Tecn.* 8 *de cibus* v. 5 *Mox ador atque adoris de polline pultificum far*).

Cette étymologie était suivie par exemple par Giovambattista Vico dans les *Scienza Nuova* : dans le cadre d'une interprétation evhémériste du mythe d'Hercule connectée au cycle de l'agriculture et du feu, le terme est envisagé en relation avec le triomphe à Rome, au cours duquel les boucliers des soldats vainqueurs étaient couverts de froment : ce terme est en outre considéré comme une variante de *ador* évoquant l'habitude de faire griller du froment lors des sacrifices religieux ⁽⁴⁴⁵⁾.

Expulso... tauro : ablatif absolu à valeur temporelle et causale. Les deux premiers travaux sont associés en raison de leur ordre thématique commun, c'est-à-dire celui de la gestion du bétail et des bœufs, qui veut que le nettoyage des étables soit complété par l'expulsion du taureau, pratique conseillée par Virgile dans les *Géorgiques* pour les taureaux rendus furieux par l'amour (*georg.* 3.212-214 *atque ideo tauros procul atque in sola relegant / pascua post montem oppositum et trans flumina lata, / aut intus clausos satura ad praesepia seruant*).

441 Cet aspect du mythe est souligné par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 37.

442 *Thesaurum linguae latinae* 1.1. p. 814: *verbum inde ab secundo p.Ch. n. saeculo studiis grammaticorum priscae latinitatis mantium denuo reviviscit.*

443 Plaut. *Amph.* 188-194 *victores victis hostibus legiones reveniunt domum, / duello extincto maximo atque internecatis hostibus. / quod multa Thaebano populo acerba obiecit funera, / id vi et virtute militum victum atque expugnatum oppidum est / imperio atque auspicio eri mei Amphitruonis maxime. / praeda atque agro adoriaque adfecit populares suos / regique Thebano Creoni regnum stalivit suum.*

444 P. Dräger, Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2, cit., p. 275.

445G. Vico, *Scienza nuova e altri scritti* (sous la dir. de N. Abbagnano), cit., p. 345: *siccome i romani, tra' premi militari eroici, caricavano di frumento gli scudi di quei soldati che si erano segnalati nelle battaglie, e "adorea" loro si disse la "gloria militare", da "ador", "grano abbrustolito", di che prima cibavansi, che gli antichi latini dissero "ador" da "uro" "bruciare"; talché forse il primo "adorare" de' tempi religiosi fu brustolire frumento.*

L'épreuve du taureau de Crète selon Karl Kerényi aurait été insérée a posteriori dans la liste des travaux, mais cette thèse va à l'encontre de l'existence d'un sacrifice du taureau en l'honneur d'Héraclès dans de nombreuses localités de Grèce comme Kos, Sicyone ou Thasos ⁽⁴⁴⁶⁾.

Le *taurus expulsus* était un animal qui, après s'être uni à la reine Pasiphaé, la femme de Minos, avait engendré le Minotaure, comme le rappelle Virgile dans l'ekphrasis littéraire du temple de Cumès (*Aen.* 6.23-26 *contra elata mari respondet Cnosia tellus : / hic crudelis amor tauri suppositaque furto / Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis / Minotaurus inest, Veneris monimenta nefandae*) ⁽⁴⁴⁷⁾.

Dans cette épreuve, Hercule, sur ordre d'Eurysthée, devait ensuite emporter loin de Crète le taureau devenu fou par la volonté de Poséidon avec l'accord du souverain de l'île ⁽⁴⁴⁸⁾ ; l'animal aurait alors vécu dans le Péloponnèse, notamment à Sparte et en Arcadie ⁽⁴⁴⁹⁾, d'où il serait ensuite parti pour l'Attique (ps. *Apoll. Bibl.* 2,5,7) ⁽⁴⁵⁰⁾.

Pour ce travail, le poète reprend le parcours virgilien du carme salien dédié à Hercule : Virgile fait référence à cette épreuve (*Aen.* 8.294-295 *tu Cresia mactas / prodigia et vastum Nemeae sub rupe leonem*) : le taureau de Crète ouvre en effet le catalogue des épreuves d'Hercule, associée à celle du lion de Cléones, en opposition à l'hydre de Lerne qui ferme la liste (v. 299 *non te rationis egentem / Lernaeus turba capitum circumstetit anguis*).

Ausone distingue et relie entre eux les deux premiers travaux d'Hercule et le huitième en référence à Virgile, son modèle littéraire principal, qui mettait Typhée dans la liste des travaux du héros thébain (v. 298-299 *necte ullae facies, non terruit ipse Typhoeus, / arduus armatenens*) ⁽⁴⁵¹⁾, relation entre Typhée et la Gigantomachie que l'on retrouve également chez Horace, poète contemporain de Virgile ⁽⁴⁵²⁾.

Virgile, même si le Typhon d'Hésiode était en conflit avec Zeus et non avec Héraclès, a malgré tout introduit ce personnage dans sa liste des travaux du héros thébain surtout en raison du lien généalogique qui faisait de ce monstre l'ancêtre du lion de Cléones comme de l'hydre de Lerne ⁽⁴⁵³⁾.

Le caractère hésiodien de la liste des travaux d'Hercule dans le poème salien est plus évident quand on rapproche ce passage de la liste des monstres que rencontre Énée dans le vestibule de l'Enfer (*Aen.* 6.285-289) ⁽⁴⁵⁴⁾ : *multaque praeterea variarum monstra ferarum, / Centauri in foribus stabulant Scyllaeque bifformes / et*

446K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 339-340 (sur les sacrifices taurins à Héraclès), 368 (thèse de la postériorité de ce travail par rapport aux autres). La thèse contraire, qui affirme l'ancienneté de ce mythe et son insertion précoce dans le cycle des principales épreuves d'Héraclès, est soutenue in G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 194-195 qui se fonde sur la présence du mythe chez le logographe Acousilaos d'Argos, de même que sur la l'iconographie céramographique.

447 L'histoire est mentionnée également par Ovide dans *les Métamorphoses* à propos du contexte crétois (Ovid. *met.* 9.735-736 *Ne non tamen omnia Crete / monstra ferat, taurum dilexit filia Solis*), mais aussi dans un distique de Martial (*De spect.* 5.1-2 *Iunctam Pasiphaen Dictaeo credite tauro : / vidimus, accepit fabula prisca fidem*).

448 Sur l'identification du taureau de Crète, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 39, où les plus anciennes attestations artistiques du thème sont passées en revue.

449 En Arcadie, la tradition évoquait un taureau abattu par un serviteur sacré de la déesse Héra (à rapprocher donc également d'Hercule) comme Argos Panoptès, qui aurait porté sa peau (*Bibl.* 2.12).

450 Le passage en Attique renvoie à l'identification avec le taureau de Marathon, personnage d'une des aventures les plus anciennes de Thésée, sujet de l'*Hécalé* de Callimaque.

451 Dans l'*Héraclès* d'Euripide, c'est le héros thébain lui-même qui, décrivant ses épreuves à Thésée, indiquait celui-ci parmi ses travaux, en comparant le monstre à Géryon et en citant en même temps la Gigantomachie et la Centauiromachie (*Herakl.* 1271-1273 *ποίους ποτ' ἢ λέοντας ἢ τρισωμάτων / Τυφνας ἢ Γίγαντας ἢ τετρασκελῆ / κενταυροπληθῆ πόλεμον οὐκ ἐξήνυσσα*).

452 Horace insère Typhée dans la Gigantomachie in *carm.* 3.4. 53-58 (*sed quid Typhoeus et validus Mimas, /... Contre sonantem Palladis aegida / possent ruentes?*).

453 Ce lien n'est possible qu'à condition que Virgile, comme plusieurs interprètes modernes, accepte d'identifier le Typhée décrit par Hésiode avec Typhon, père des enfants d'Echidna à qui Hésiode, toujours lui, fait rapidement allusion. Une telle identification n'est pas acceptée par ceux, nombreux, qui voudraient extraire la Typhonomachie de la Théogonie, parce qu'ils considèrent qu'il s'agit d'une interpolation, et non un appendice à la Titanomachie, trait d'union entre la période de conflit entre les dieux de l'Olympe et les Titans et la phase successive d'affirmation du pouvoir de Zeus avec les mariages qui ont suivi.

454 Le rapprochement entre les travaux d'Hercule et les monstres de l'Enfer s'observe à travers le fait que chacune des descriptions commence par la figure des centaures. Le poète rapproche l'hydre de Lerne à la figure de *Briareus* (*Aen.* 6.287-288 *et centumgeminus Briareus ac belva Lernae / horrendum stridens*), ainsi qu'à celle de *Typhoeus*, tout en développant le thème (*Aen.* 8.298-300 *nec te ullae facies, non terruit ipse Typhoeus, / arduus arma tenens, non te rationis egentem / Lernaes turba capitum circumstetit anguis*).

centumgeminus Briareus ac belva Lernae / horrendum stridens, flammisque armata Chimaera, / Gorgones Harpyiaequae et forma tricorporis umbrae.

En effet, on voit apparaître dans ce passage d'autres monstres dont la liste apparaît dans la *Théogonie* d'Hésiode, comme la Chimère, que l'on trouvait déjà chez Homère (*Il.* 6.178-183) et que le poète d'Ascra avait inséré dans la descendance d'Echidna et Typhée, mais aussi les Gorgones et Géryon, parents d'Echidna par Phorcus et Ceto (⁴⁵⁵).

En particulier, la longue description du Typhon d'Hésiode est intéressante par rapport à Virgile car c'est une figure composée de nombreuses *facies*, dans lesquelles les aspects taurins et léonins forment une unité très stricte (⁴⁵⁶). Cet aspect est repris par le poète latin Virgile qui met sur le même plan les *facies* du taureau et du lion, et cite en premier celle du taureau comme si elle avait la primauté (⁴⁵⁷).

L'insertion de Typhon dans la liste des épreuves d'Hercule chez Virgile est peut-être moins incongrue qu'il n'y paraît, si l'on tient compte du fait que ce monstre avait également une représentation sous forme de Centaure, différente de l'image traditionnelle, comme celle d'Hésiode, ophiomorphique (⁴⁵⁸).

Cette représentation de Typhée sous forme de centaure est en effet cohérente avec la mention, que l'on trouve au début du catalogue de Virgile, d'Hyléos et de Pholos comme les monstres affrontés par Hercule a en premier, cités en étroite relation avec le taureau de Crète et le lion de Cléones (*Aen.* 8.298) : *tu nubigenas, invicte, bimembris / Hylaeumque Pholumque manu, tu Cresia mactas / prodigia et vastum Nemeae sub rupe leonem.* Les centaures étaient associés au taureau notamment en raison de l'étymologie incertaine de leur nom qui pourrait signifier « les stimulateurs de taureau » (da κενταῖν ε ταῦρος / *taûros*) (⁴⁵⁹), une image de gardiens de troupeaux que l'on retrouve chez Eurytion, le bouvier au service de Géryon cité par Hésiode (*Theog.* 293-294) et qui déjà dans l'*Odyssee* était identifié à un centaure (*Odys.* 21.295).

Ces éléments complexes de la poésie virgilienne sont ensuite déclinés par Ausone avec la médiation de la lecture postérieure, et en particulier celle de l'époque impériale qui montre un intérêt certain pour le taureau de Crète à partir de Sénèque : son mythe est repris notamment dans les tragédies consacrées à Hercule (*Herc. Oet.* 27 *Taurusque populis horridus centum pavor; Herc. Fur.* 230 *Taurumque centum non levem populis metum*), mais aussi dans le chœur de l'*Agamemnon* (*Agam.* 833-834 *gemuitque taurus Dictaea linquens / horridus arva*). On retrouve des similitudes avec Ausone dans la tradition épique et chez Lucain, un poète qui renverse souvent les *topoi* virgiliens (⁴⁶⁰), comme dans la description du taureau qui se soustrait au sacrifice, ce qui constitue un présage funeste (⁴⁶¹). Il emploie aussi cette technique de reprise paradoxale pour les ressemblances du lion et du taureau présentés comme des figures symétriques et complémentaires, mais en opposition, la primauté revenant au lion.

Le lion est notamment employé dans le deuxième livre du *Bellum civile*, semblable au *pulsus taurus* qui se retire momentanément dans les bois et dans la campagne, avant de reprendre le combat, auquel est comparé Pompée qui abandonne l'Italie face à l'irrésistible avancée de César (⁴⁶²).

455 Sur l'origine des Gorgones et de Géryon chez Hésiode, v. G. Ricciardelli, *Commento, Esiodo, Teogonia*, Milano 2018, p. 135-137.

456 *Theog.* 831-833 : ἄλλοτε δ' αὖτε / ταύρου ἐπιβρύχῳ, μένος ἀσχέτου, ὄσσαν ἀγαύρου, / ἄλλοτε δ' αὖτε λέοντος ἀναιδέα θυμὸν ἔχοντος.

457 Virgile s'éloignait ainsi de l'ordre traditionnel des travaux du héros thébain, qui mettait en première place le lion de Cléones.

458 Cette représentation de Typhée sous forme de centaure, que l'on trouve dans l'iconographie, est un élément auquel fait notamment référence I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit. 86-87, où il n'est pas question de l'*Énéide*, mais où l'on souligne que Typhée n'avait pas de typologie strictement prédéfinie puisque le monstre s'identifie avec le chaos même et que son image pouvait être remodelée en fonction des contextes, une utilisation qui me semble particulièrement évidente dans le cas de Virgile.

459 Sur les origines des Centaures, v. A. Scobie, *The Origins of « Centaurs »*, *Folklore* 89 (2), 1978, p. 142-147.

460 Sur la position de Lucain, comme anti-Virgile v. A. Perutelli, *La poesia epica latina*, cit., p. 145-147.

461 Cette description du taureau est employée in Lucan. 7.165-167 : *admotus superis discussa fugit ab ara / taurus et Emathios praeceps se iecit in agros, / nullaque funestis inventa est victima sacris.*

462 Lucan. 2.601-609 *pulsus armentis primo certamine taurus ut / silvarum secreta petit vacuosque per agros / exul in adversis explorat cornua truncis / nec redit in pastus, nisi cum cervice recepta / excussi placuere tori, mox reddita uictor / quoslibet in saltus comitantibus agmina tauris / invito pastore trahit, sic viribus inpar / tradidit Hesperiam profugusque per Apula rura / Brundisii tutas concessit Magnus in arces.*

Cette similitude reprend, mais en opposition, celle du taureau libyen qui bien que blessé, se lance à l'assaut de l'ennemi de toutes ses forces et que le poète emploie à propos de César franchissant le Rubicon⁽⁴⁶³⁾.

La corrélation entre le taureau et le lion est reprise et développée chez les auteurs postérieurs de l'époque impériale, comme Valérius Flaccus, qui utilise souvent les ressemblances du taureau et du lion à propos d'Hercule, ou pour des personnages liés d'une manière ou d'une autre au héros thébain comme Jason ou Télamon⁽⁴⁶⁴⁾.

Le thème revient dans la description du personnage d'Hercule : le poète souligne le lien qui l'unit à certaines bêtes sauvages associées à ses travaux en sélectionnant justement, outre le lion de Cléones et l'hydre de Lerne, le taureau qui est toutefois dédoublé (Val. Fl. 1.34-36)⁽⁴⁶⁵⁾ : *Cleonaeo iam tempora clausus hiatu / Alcides, olim Lernae defensus ab angue / Arcas et et ambobus iam cornua fracta iuvenis*.

Ce n'est pas un hasard si cette représentation des deux taureaux revient ensuite dans différents passages fondamentaux du poème, comme l'épisode de la traversée par les Argonautes des Symplégades, ces rochers mobiles qui pour laisser passer les héros sont bloqués par Junon et Pallas, comparées aux deux taureaux que le laboureur soumet au joug (Val. Fl. 4.684-685).

L'occurrence la plus importante du thème apparaît cependant quand Jason obtient le statut de héros, qu'il atteint en suivant les traces d'Hercule, et qui caractérise l'ensemble du poème, mais s'intensifie dans la partie finale de l'œuvre : c'est en effet au septième chant que Jason, pour respecter l'ordre d'Eetès, doit soumettre au joug deux taureaux qui crache des flammes pour semer les dents du dragon (Val. Fl. 7.567-606)⁽⁴⁶⁶⁾; ainsi, comme Héraclès a vaincu le taureau de Crète, de même le héros thessalien doit vaincre les taureaux d'Eetès⁽⁴⁶⁷⁾.

Excursus

Sur le modèle du poème de Valérius Flaccus, Stace insère lui aussi dans son poème épique le mythe du taureau de Crète, mais en l'associant de manière antiphrastique à un personnage succédané du héros thébain tel que Thésée : tandis qu'Hercule apparaît au premier chant du poème de Valérius Flaccus, Thésée apparaît lui au dernier chant de la *Thébaïde*, le douzième, à son retour triomphal après sa victoire sur les Amazones (*Theb.* 12.519-539).

La référence à l'Amazonomachie servait à souligner la continuité entre Thésée et son plus grand prédécesseur thébain, parallèle affirmé dans les paroles de la veuve de Capanée qui assiste au triomphe du héros attique (v. 584 *nec sacer invidet paribus Tirynthius actis*). Ce parallèle se fonde sur deux épreuves citées par la femme : la mise à mort du taureau de Marathon et celle du Minotaure (v. 581-582 *si patrium Marathona metu, si tecta levasti / Cresia, nec fudit uanos anus hospita fletus*)⁽⁴⁶⁸⁾.

Ces deux entreprises liées à la tauromachie et au cadre crétois permettent un rapprochement avec la lutte d'Hercule et du taureau de Crète, justifié également par le renvoi au modèle littéraire du *Carmen Saliare* virgilien que Stace évoque par le biais de la reprise du terme rare *Cresia* (*Aen.* 8. 294-295 *tu Cresia mactas/*

463 Lucan. 1.205-212 *sicut squalentibus arvis / aestiferae Libyes viso leo comminus hoste / subsedit dubius, totam dum colligit iram; / mox, ubi se saevae stimulavit verbera caudae / erexitque iubam et vasto grave murmur hiatu / infremuit, tum torta levis si lancea Mauri / haereat aut latum subeant venabula pectus, / per ferrum tanti securus volneris exit*.

464 La ressemblance avec le taureau apparaît pour Hercule et Télamon in Val. Fl. 2.458-461, et pour le seul Hercule in Val. Fl. 2.545-549 et Val. Fl. 3.581-593, La ressemblance avec le lion apparaît pour Hercule in Val. Fl. 3.737-740, pour Télamon in Val. Fl. 6.346-347, pour Jason in Val. Fl. 6.609-614, et pour Eson, père du héros thessalien, in Val. Fl. 1.755-759.

465 Ce dédoublement a été interprété comme une allusion au taureau de Crète, développée pour inclure également le combat du héros thébain avec Achéloos qui s'était métamorphosé en taureau : cf. F. Caviglia, *Commento a Valerio Flacco, Le Argonautiche*, Milan 1999, p. 129.

466 Virgile avait déjà fait référence à ce mythe des taureaux de feu (*georg.* 2.140-141 *Haec loca non tauri spirantes naribus ignem / invertere satis immanis dentibus hydri*) et plus tard Ovide dans le septième livre des *Métamorphoses* (*met.* 7.29 *taurorum adflabitur igne / Aut avido dabitur fera praeda draconi*), où il racontait même le mythe de manière détaillée, en suivant peut-être le schéma de l'œuvre de Varron (*met.* 7.100-148).

467 Le parallèle entre le personnage de Jason et celui d'Hercule vis-à-vis du thème de l'élévation au statut de héros est souligné par A. Perutelli (*La poesia epica latina*, cit., p. 176-177) à propos d'un épisode qui suit la soumission au joug des deux taureaux, celui du semis des dents du dragon et de la lutte entre Jason et les guerriers terrigènes nés de ces dents : la lutte du héros est comparée à celle d'Hercule avec l'hydre de Lerne (Val. Fl. 7.622-624). L'élévation pleine et entière de Jason au statut de héros est ensuite célébrée dans le dernier chant du poème, quand la marche de Jason revêtu du voile d'or est comparée à celle d'Hercule portant la peau du lion de Cléones (Val. Fl. 8.122-126).

468 On peut associer à cette célébration du taureau et de son rapport avec le personnage d'Hercule la tentative de connecter l'animal à l'apothéose du héros, tendance que l'on trouve chez Martial (*De spect.* 16 a b *Raptus ab it media quod ad aethera taurus harena, / non fuit hoc artis, sed pietatis opus. / Vexerat Europen fraterna per aequora taurus : / at nunc Alciden taurus in astra tulit. / Caesaris atque Iouis confer nunc, fama, iuuenos : / par onus ut tulerint, altius iste tulit*).

prodigia)⁽⁴⁶⁹⁾. Ce terme est réutilisé en début de vers et se réfère aux *tecta* et non aux *prodigia* (*si tecta levasti / Cresia*).

C'est du reste Thésée, alors qu'il décide de soutenir la cause des femmes argiennes venues lui demander de l'aide, qui est ensuite comparé au taureau victorieux qui se prépare à reprendre la lutte, bien qu'il soit encore blessé (*Theb.* 12.601-606) : cette similitude conclut une longue séquence d'autres similitudes sur le même sujet⁽⁴⁷⁰⁾.

Le rapport entre Thésée et le taureau crétois se cristallise dans l'ekphrasis littéraire du bouclier du héros qui est un véritable hymne à ses principaux travaux, sur le modèle des représentations d'Hercule au début des *Argonautiques* de Valérius Flaccus où domine la représentation du mythe du Minotaure qui sert de trait d'union entre Hercule et son continuateur attique (*Theb.* 12.668-671) : *seque ipsum monstrosi ambagibus antri / hispida torquentem luctantis colla iuueni / alternasque manus circum et nodosa ligantem / bracchia et abducto vitantem cornua vultu*.

Cette description est centrale dans la construction du poème car elle renvoie, selon une structure chiasmatique⁽⁴⁷¹⁾, à un passage très célèbre pour l'attestation de la figure de Mithra⁽⁴⁷²⁾, dans le premier livre du poème (*Theb.* 1.719) : *seu Persaei sub rupibus antri / indignata sequi torquentem cornua Mithram*.

Ce passage est associé à la description du bouclier de Thésée pour la référence au terme commun *torquentem* qui a pour sujet dans un cas Mithra, dans l'autre Thésée ; dans un cas il se réfère aux *indignata... cornua*, dans l'autre aux *hispida cornua* ; en outre, aux *rupes* de l'*antrum Persaei* correspondent ensuite les *ambages* de l'*antri* de Crète, référence au labyrinthe du Minotaure.

Par ailleurs, le passage du premier livre cité fait partie d'un vaste hymne à Apollon, identifié à plusieurs divinités solaires pas toujours grecques, comme Mithra (*Theb.* 1.696-720) : cette position stratégique le connecte au début du poème et à ses thèmes structurels, en particulier à son incipit où il est fait longuement référence aux origines mythiques de Thèbes (*Theb.* 1.5-9)⁽⁴⁷³⁾ : *legis Agenoreae scrutantemque aequora Cadmum? / longa retro series, trepidum si Martis operti / agricolam infandis condentem proelia sulcis / expediam*.

Le renvoi au mythe d'Europe, la mère de Minos, est particulièrement important : celle-ci naît de l'union d'Europe avec Zeus sous forme de taureau. L'élément bovin est présent également lors de la fondation de Thèbes, qui a lieu grâce à une génisse s'étant arrêtée sur le lieu où allait s'élever la cité et qui était suivi par Cadmos sur l'ordre de l'oracle de Delphes, aventures auxquelles Stace fait allusion dans plusieurs passages de son poème comme *Theb.* 7.191-192, 7.663-664, *Theb.* 11.210-214, où Etéocle adresse une prière de remerciement à Jupiter, dans laquelle il rappelle précisément son aventure sous forme taurine avec Europe⁽⁴⁷⁴⁾.

469 Le terme *Cresia* apparaît également dans la comparaison entre Didon et la biche blessée tandis qu'elle rodait dans les forêts de Crète (*Aen.* 4.79 *nemora inter Cresia fixit*).

470 La ressemblance avec le taureau se retrouve dans la *Thébaïde* à propos de nombreux personnages tels que Polynice (2.323-330), Eteocle (11.251-256), Tydée (3.330-336), Tydée et Agyllée (6.864-869), Polynice et Tydée (9.82-85), Adraste (4.69-73, 11.228-231, où le héros est également comparé au cheval, animal analogue au taureau), Hippomédon (7.435-441 ; 9.115-119), Acron et Aliménide (10.511-512) et naturellement Thésée (12.601-606). Le poète recourt en outre à la comparaison du taureau également pour Achille in *Achill.* 1.313-317.

471 Ce schéma structurel dans lequel le dernier livre reprend et développe des thèmes directement tirés du premier livre pourrait aider à résoudre les difficultés de compréhension du poème de Stace, souvent soulevées, difficultés qui résident dans le fait qu'il n'y a pas de césure nette à l'intérieur entre le bloc des six premiers livres du poème et les six suivants : le livre six et le livre sept ne présentent pas de véritable interruption de l'action, tandis que l'insertion du dernier chant semble délicate ; ces aspects sont étudiés in A. Perutelli, *La poesia epica latina*, cit., p. 187-188.

472 Ce passage de Stace est analysé par exemple par R. Turcan, *Mithras platonius, recherches sur l'hellénisation philosophique de Mithra*, Leiden 1975, p. 1, où l'on souligne avec raison les rapports avec la religion héliolâtrique par rapport aux affirmations sur Apollon faite par Tirésias *Theb.* 4.516: les vers consacrés à Mithra ne sont pas un petit fragment égaré dans le grand océan du poème, mais renvoient à sa structure globale.

473 L'aspect mythique de Cadmos en tant qu'*agricola* qui cultive le champ de Mars, semant les dents du dragon, renvoie strictement à l'épisode analogue des Argonautes déjà traité par Valérius Flaccus, dont le poème constitue l'antécédent le plus important de l'œuvre de Stace. Sur les rapports entre la poésie épique de Valérius Flaccus et celle de Stace, v. A. Perutelli, *La poesia epica latina*, cit., p. 186, 195-196 où l'on souligne la continuité de fond entre les deux poètes d'un point de vue stylistique.

474 La prière du roi obtiendra cependant un très mauvais résultat : le prodige du taureau fuyant le sacrifice, déjà utilisé par Lucain, (*Theb.* 11.228-231), une situation dramatique qui est curieusement comparée à celle d'Hercule offrant ses vœux sur le mont Cœta qui commence à souffrir à cause de la tunique trempée dans le poison contenu dans le sang de Nessus (*Theb.* 234-238).

Le système des représentations animales que l'on trouve dans la *Thébaïde* est innovant par rapport à la tradition virgilienne à propos de l'assimilation du lion et du sanglier⁽⁴⁷⁵⁾ : le sanglier remplace le lion dans la relation avec le taureau. Cet aspect est influencé par l'expérience contemporaine liée aux compétitions de gladiateurs, comme cela apparaît clairement dans une épigramme de Martial déjà cité, dédié au gladiateur Carpophorus (*De Spect.* 1-4) : *Saecula Carpophorum, Caesar, si prisca tulissent, / non Porthaoniam barbara terra feram, / non Marathon taurum, Neeme frodosa leonem, / Arcas Maenaliu non timuisset aprum* : le couple formé par le taureau de Marathon et le lion de Némée (*non Marathon taurum, Neeme frodosa leonem*) est pour ainsi dire circonscrit par la figure du sanglier : le premier cité est celui de Calydon (v. 2 *non Porthaoniam barbara terra feram*) et ensuite celui d'Erymanthe (v. 4 *Arcas Maenaliu non timuisset aprum*).

Stace introduit ce même thème d'animaux dans le premier livre du poème par le biais de la référence à l'oracle d'Apollon qui prédit à Adraste que ses filles allaient prendre pour époux deux animaux, le sanglier et le lion, qui correspondent respectivement à Tydée et à Polynice, personnages qui apparaissent peu après (*Theb.* 1.395-397 *cui Phoebus generos / ... fato ducente canebat / saetigerum suem et fulvum adventare leonem*)⁽⁴⁷⁶⁾.

Il est donc parfaitement cohérent que la nuit où les deux frères se rencontrent et engagent la lutte (*Theb.* 1.408-430), Polynice porte une peau de lion, dont l'origine est précisée puisqu'il s'agit de Teumessos, une localité de Béotie (*Theb.* 1.483-487)⁽⁴⁷⁷⁾ : *tergo uidet huius inanem / impexis utrimque iubis horrere leonem, / illius in speciem quem per Teumesia tempe / Amphitryoniades fractum iuvenalibus annis / ante Cleonaei uestitus proelia monstri*.

La référence à Teumessos sert à distinguer ce lion de celui de Cléones⁽⁴⁷⁸⁾ ; cette distinction a pour but non seulement de dévaloriser l'héroïsme de Polynice, véritable anti-héros, mais surtout de reconnecter son personnage aux plus anciennes traditions de Thèbes⁽⁴⁷⁹⁾, par rapport au dualisme général qui parcourt le poème, dans lequel Hercule est à la fois le héros de Thèbes et celui d'Argos⁽⁴⁸⁰⁾.

La nuit de la rencontre avec Polynice, l'autre général d'Adraste, Tydée, porte-lui aussi une peau d'animal, mais celle d'un sanglier (*Theb.* 1.487-490)⁽⁴⁸¹⁾ : *terribiles contra saetis ac dente recurvo / Tydea per latos umeros ambire laborant / exuvia, Calydonis honos*.

475 Une reprise amusante du même couple figure dans l'épigramme de Claudien déjà citée *De apro et leone* (Claud. *carm. min.* 42.3-4 *hunc Mars, hunc laudat Cybele. Dominatur uterque / montibus; Hercules sudor uterque fuit*).

476 Par son caractère prophétique, cette comparaison doit être rapprochée de celle entre Étéocle et Polynice et les deux taureaux qui luttent jusqu'à la mort, comparaison faite par la reine du chœur des bacchantes du Cithéron, le *vertex Ogygius* (*Theb.* 4.397-400).

477 La ressemblance du lion se retrouve à propos de différents personnages de la *Thébaïde* comme Étéocle (4.494-499 où le personnage est cependant victime de l'animal, pour en souligner le caractère d'anti-héros), Capanée (7.670-674), Pluton (8.124-126), Atys (8.572-576), Tydée (2.675-681, 8.593-596, 9.189-195), Parthénopée (9.736-743), Jupiter (11.27-31), Oedipe (11.210-214). Le lion est souvent assimilé au tigre, comme dans les propos qu'Étéocle adresse à Tydée (9.15-16), et le tigre est présent dans plusieurs comparaisons du poème, concernant Capanée (6.787-788), Thiodamas (10.285-295), Créon (12.169-172). L'importance du tigre dans le poème fait référence à Dyonisos dont le tigre était l'animal sacré, comme le souligne les épisodes des deux tigres indiens sacrés s'étant établis à Thèbes (*Theb.* 7.564-607) : cet aspect doit être analysé en parallèle avec le culte de Cybèle, la déesse asiatique dont l'animal sacré était le lion (*Theb.* 10.175).

478 Le fils d'Œdipe est revêtu de la même peau de lion lors du défilé des chefs de guerre argiens, il porte également une épée dont la poignée représente le Sphinx, un autre monstre léonin (*Theb.* 4.85-87 *Teumesius implet / terga leo et gemino lucent hastilia ferro, / aspera uulnifico subter latus ense riget Sphinx*).

479 La référence au lion de Teumessos revient également dans le deuxième livre du poème, à propos du guerrier thébain Chromis, victime de Tydée : il porte lui aussi une peau de lion de Teumessos (*Theb.* 2.618-619). D'ailleurs, les guerriers de Tyrinthe sont également habillés comme Hercule (*Theb.* 4.146-158), leur mort signera la défaite définitive de l'armée argienne (*Theb.* 12.45-48). Plus particulièrement, ces personnages que le poète ne nomme jamais entonnent un *herculeum peana* auquel le dieu lui-même, du haut du mont Œta, prête l'oreille (*Theb.* 4.157-158 *Herculeum peana canunt vastque monstros / omnia; frondosa longum deus audit ab Oeta*) : ce poème, comme l'indique le terme *peana*, devait être analogue à l'hymne entonné à la fin du premier livre en l'honneur d'Apollon (*Theb.* 1.696-720), et présenter ainsi une interprétation solaire très marquée de la divinité.

480 Les Argiens font même d'Hercule un de leurs ancêtres dans la procession de leurs aînés qu'ouvre précisément la statue en bronze du héros aux prises avec le lion de Némée (*Theb.* 6.270-273).

481 La référence au sanglier ne concerne pas exclusivement Tydée, mais le poète emploie une multitude de comparaisons pour évoquer la fureur avec laquelle le héros combat un adversaire au pancrace comme celle de deux taureaux luttant par amour, mais aussi celle de deux sangliers ou de deux ours (*Theb.* 6.864-869).

Ce détail de la peau de sanglier peut lui aussi évoquer un rapprochement du personnage avec Hercule⁽⁴⁸²⁾, un héros qui a lutté avec le sanglier d'Erymanthe, même si la peau de l'animal est surtout une référence aux origines de Tydée et notamment au sanglier de Calydon, que le père du héros, Enée, a affronté : cet aspect est souligné de manière explicite, la peau étant définie comme un *Calydonis honos*⁽⁴⁸³⁾.

Le parallèle entre le sanglier et le taureau est fondamental dans l'économie symbolique du poème comme cela apparaît de manière évidente dans le combat final entre Étéocle et Polynice au cours duquel les deux frères sont comparés, non pas à des taureaux comme Enée et Tournus dans leur affrontement final chez Virgile (*Aen.* 12.941-94), mais à des sangliers : ce choix correspond à la volonté de souligner la dimension animale du conflit (*Theb.* 11-741-747).

La composition du poème de Silius Italicus, les *Puniques*, s'est faite en parallèle avec celle des poèmes de Stace, un parallélisme qui concerne aussi les motifs symboliques fondamentaux du poème : par exemple, le motif symbolique chez Stace était associé à différents égards à la fondation de Thèbes, qui remontait au personnage phénicien de Cadmos, mais ce schéma se retrouve également dans le poème de Silius Italicus, à propos de la fondation de Carthage, cité aux origines phéniciennes réelles.

Silius Italicus introduit notamment dans son poème la figure du taureau en référence à la légende selon laquelle Didon, en fondant l'acropole de la cité, aurait utilisé la peau d'un de ces animaux pour en délimiter le tour (Sil. 1.25)⁽⁴⁸⁴⁾ : *cingere qua secto permissum litora tauro*.

L'expression *secto... tauro* peut très bien trouver un écho chez Ausone dans l'*expulso... tauro*, avec laquelle elle partage la forme ablative et la position de *tauro* en fin de vers : une telle reprise peut s'expliquer par le goût du poète pour l'épos historique.

Le destin du taureau expulsé de son royaume fait également l'objet, dans le seizième livre du poème de Silius Italicus, d'une comparaison faisant référence à Hannibal, désormais retiré dans le *Bruttium* (Sil. 16.4-10)⁽⁴⁸⁵⁾ : c'est au sanglier et au lion que sont comparés les deux principaux défenseurs de Sagonte, qui sont tous deux liés d'une manière ou d'une autre à Hercule.

Le premier animal est assimilé à Murrus dans une comparaison mythologique où l'on parle de la chasse au sanglier d'Erymanthe (Sil. 1.421-425) : le combattant s'adresse au héros thébain dans son ultime prière (Sil. 1.505-507), tandis que le lion de Némée est associé à Théron, le sacerdote d'Hercule, qui porte la peau de cet animal (Sil. 2.156-157)⁽⁴⁸⁶⁾.

Le couple formé par le sanglier et le lion renvoie à celui plus général et d'inspiration virgilienne du taureau et du lion que l'on retrouve chez Silius, par exemple dans la description d'Hannibal et de son frère Magon dans le septième livre du poème (Sil. 7.282-299)⁽⁴⁸⁷⁾, situation qui rappelle la scène nocturne de la Thébaidé où Polynice et Tydée vêtus de peaux de sanglier et de lion se disputent dans l'atrium du palais royal d'Adraste (*Theb.* 1.386-490).

482 C'est d'ailleurs à un rapprochement entre le personnage de Tydée et celui d'Hercule que fait discrètement allusion la description du voyage du héros comme ambassadeur qui pour arriver à Thèbes, la cité dont le fils d'Alcmène est originaire, traverse des territoires liés au souvenir d'Hercule comme Lerne et la vallée de Némée (*Theb.* 2.375-384), mais peut-être aussi la mention plusieurs fois répétée de la petite taille du personnage (*Theb.* 1.417, 6.843-844, 8.577), que l'on trouvait également plusieurs fois à propos du fils d'Alcmène dans la quatrième Isthmique de Pindare (Pind. *isth.* 4.52-55), où le héros est présenté comme le modèle de référence du lutteur de pancrace, notamment à propos de sa lutte contre Antée : Stace peut avoir connu ce passage de Pindare car il décrit Tydée dans le même type de combat avec Agyllée, un descendant d'Hercule (*Theb.* 6.827-910), et c'est justement là que la petite taille du héros de Calydon est mentionnée. Le thème de la lutte entre Hercule et Antée était important dans la poésie épique latine de cette période puisque Lucain lui avait consacré de nombreuses lignes (Lucan. 4.589-655). Sur la petite taille d'Héraclès dans la quatrième Isthmique de Pindare, v. G. A. Privitera, *commento a Pindaro, Le Istmiche*, Milan 1982, p. 183.

483 Ce lien est si fort que Tydée, dans une comparaison, est associé au sanglier de Calydon dans une scène de sa fameuse chasse (*Theb.* 2.469-475) qui avait fait l'objet d'un long récit dans les *Métamorphoses* d'Ovide (*met.* 8.270-546). Auprès du sanglier, un autre animal typique du maquis méditerranéen apparaît : il s'agit du loup, représenté alors qu'il massacre le bétail, auquel est encore comparé Tydée in *Theb.* 3.45-52.

484 Dans son commentaire, F. Spaltenstein s'attarde sur la valeur métonymique de l'expression *tauro*, en soulignant la rareté par rapport à la tradition précédente : cf. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, cit., p. 6.

485 La comparaison renvoie à celle que l'on trouve chez Lucain qui compare Pompée au *taurus expulsus*, comme cela est souligné en F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, cit., p. 397. On retrouve chez Silius la scène décrite par Lucain du taureau qui se soustrait au sacrifice de Syphax (16.258-274).

486 Les deux héros seront abattus par Hannibal dont il héritera la force herculéenne et le lien avec le monde animal : cet aspect se remarque particulièrement lors de la mort de *Murrus*, dont Hannibal prolonge la prière à Hercule, soulignant ainsi la continuité de ses actions avec celles du héros de Tyrinthe (1.509-514).

487 F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, cit., p. 465-467.

Dans la scène analogue du poème de Silius Italicus, Hannibal se couvre d'une peau de lion sur laquelle il avait l'habitude de s'allonger (Sil. 7.287-288 *nam membra cubili / erigit et fulvi circumdat pelle leonis*), tandis que la peau sur laquelle Magon s'allongeait était une peau de taureau (Sil. 7-291-292 *nec degener ille / belligeri ritus taurino membra iacebat / effultus tergo taurino membra iacebat*).

L'évocation du lion à propos du chef de guerre punique renvoie à une identification plus générale de cet animal à Hannibal, qui est d'ailleurs appelé *leo Lybicus* (Sil. 7.401 *iam cernes Libycum huic vall adsultare leonem*)⁽⁴⁸⁸⁾ : cette assimilation est également présente dans la comparaison in Sil. 11.245-246 (en référence à Hannibal) où la victime du lion est justement l'*iuvenum*⁽⁴⁸⁹⁾.

En général, le taureau est présent dans le poème de Silius Italicus en relation avec le lion, comme dans 5.309-315, où le taureau et le lion, associés à la figure gigantesque d'Appius, sont décrits et mis en opposition, le taureau prenant le dessus⁽⁴⁹⁰⁾.

De la même manière, on retrouve ces animaux à propos de Calène, gigantesque guerrier campanien : on remarque que celui-ci était habitué à affronter à mains nues des lions et des taureaux (Sil. 13.221-224)⁽⁴⁹¹⁾.

Les chevaux de Diomède

In Diomedeis victoria nona quadrigis.

εἴνατον ἐκ Θρήκης Διομήδεος ἦγαγεν ἵππους·

nona : attribut qui se réfère au sujet *vittoria*, construction analogue à celle des deux vers précédents, où l'attribut *septima* se réfère au sujet *impensa laboris*, tandis qu'*octava* se réfère à *adorea* : contrairement aux deux vers précédents, le numéral n'est cependant pas à la première place dans le vers, mais il est placé en avant-dernière position, après le sujet *victoria*.

Probablement pour souligner le caractère symbolique de son poème et de son ordre numéral en relation avec la tradition épique antique, Ausone fait allusion à l'usage romain qui veut que l'on célèbre, neuf jours après la sépulture, le banquet funèbre et les jeux en l'honneur du défunt, tradition à laquelle Virgile fait référence dans l'*Énéide*⁽⁴⁹²⁾.

victoria : la victoire est le sujet placé de manière emphatique au centre de la proposition. Au vers précédent, le poète avait déjà souligné le succès des travaux d'Hercule avec le terme *adorea*, sur lequel il insiste ici en parlant de *victoria*.

In Diomedeis... quadrigis : structure qui rappelle le vers sept, où l'*impensa* du héros se déroulait *in Augei stabulis*.

Bien que Virgile n'ait pas raconté l'épreuve des chevaux de Diomède dans son *carmen Saliare* en l'honneur d'Hercule, comme le remarque les commentateurs (Serv. *ad Aen.* 299 : *inde equos Diomedis Thracis, qui humanis carnibus vescebantur, abduxit*), le thème des juments sanguinaires apparaît dans un passage des Géorgiques relatif à l'élevage des équidés (*georg.* 3.267-268 *Glauci / Potniades malis membra absumpere quadrigae*), où il n'est cependant pas fait référence au personnage de Diomède ni à la Thrace, mais à celui de Glaucos et à la Béotie⁽⁴⁹³⁾.

488 Dans le poème de Silius, plusieurs situations ou personnages sont associées au lion telles que le carnage (2.675-681), les trois frères Albanus (4.372-379), le consul Paulus (10.18-24). La capacité d'assumer la forme du lion et du serpent est évoquée à propos de Protée (7.423-425).

489 La comparaison est analysée in F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, cit., p. 119, où est souligné le renvoi à Val. Fl. 2.458-461.

490 Chez Silius, contrairement à ce que l'on trouve chez Virgile (*Aen.* 10.454-456), modèle littéraire du passé, c'est le taureau qui est au centre de l'attention : il est représenté dans toute sa puissance. Sur ce passage, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, cit., p. 360.

491 Sur le personnage de Calène, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus* (livres 9 à 17), cit., p. 221.

492 Les commémorations et les jeux en mémoire d'Anchise, le père du héros, sont prévus justement ce jour-là, comme cela est indiqué in *Aen.* 5. 64-65 *Praeterea, si nona diem mortalibus alium / Aurora extulerit radiisque retexerit orbem; Aen.* 5.104-105 *Expectata dies aderat nonamque serena / Auroram Phaëthontis equi iam luce vehebant*.

493 Le passage fait l'objet de discussions par rapport aux références mythologiques in Serv. *ad georg.* 3.268 *Glauci Potniades malis membra absumpere quadrigae. Potnia civitas est, de qua fuit Glaucus. qui cum sacra Veneris sperneret, illa irata equabus eius inmisit furorem, quibus utebatur ad currum, et eum morsibus dilaceraverunt. ordo autem talis est 'quo tempore Glauci membra malis absumpserunt Potniades quadrigae'. hoc autem ideo fingitur, quod eis furorem Venus in miserit, quia dilaniatus est Glaucus, effrenatis nimia cupiditate equabus, cum eas cohiberet a coitu, ut essent*

Ausone semble avoir rappelé ces vers de Virgile par le biais du grécisme *Diomedeis* en début de vers qui reprend le grécisme *Potniades* placé à la même position que dans le modèle (*georg.* 3.268) ⁽⁴⁹⁴⁾, tandis que le terme *quadrigis* en fin de vers reprend le nominatif pluriel *quadrigae*, placé chez Virgile à la conclusion du vers (*georg.* 3.268).

L'histoire des juments sanguinaires avait également été associée à la Thrace et à la zone d'Abdère, en relation avec la figure d'Arès, le dieu lié à cette région, père de Diomède, comme dans l'*Alceste* d'Euripide, où l'on parle des trois fils de Mars (*Alc.* 492-506); et plus précisément, l'affrontement avec Hercule était interprété comme la conséquence d'un vol perpétré par le héros thébain, aspect noté par Pindare chez qui le mythe des juments est introduit après une allusion à celui du vol des bœufs de Géryon (Pind. fr. 169 a SM v. 9-36) ⁽⁴⁹⁵⁾. Ausone fait de cette épreuve une lecture dont l'interprétation est à la fois olympique et triomphale, en se référant à Virgile et en particulier au troisième livre des *Géorgiques*, où le poète, lui-même *victor* et revêtu de l'habit triomphal, célébrera Octave, en promouvant plusieurs jeux et notamment la course de chars ⁽⁴⁹⁶⁾.

Alors que Virgile n'avait fait qu'effleurer le thème, Ausone tient compte également de la tradition intermédiaire de la littérature impériale qui raconte l'histoire de manière plus détaillée, à partir de Sénèque qui traite du thème du *grex* de Diomède à plusieurs reprises ⁽⁴⁹⁷⁾.

L'auteur de l'époque impériale qui donne le plus de relief à ce motif est Stace, à propos de la célébration des funérailles d'Archémore, pendant lesquelles a lieu l'affrontement de plusieurs athlètes engagés dans une course de chars : il y a notamment un descendant d'Héraclès portant le nom de Chromis, qui conduit les juments ayant appartenu à Diomède, et Hippodamus, descendant d'Enomaos, qui avait couru contre Pélopos durant la fondation des Jeux olympiques et qui conduit maintenant le char paternel ⁽⁴⁹⁸⁾.

Le parallèle entre l'épisode mythique de la compétition olympique de la course de chars organisée par Enomaos et celui de l'affrontement entre Hercule et Diomède est repris plus tard dans le chant suivant du poème où Stace introduit le personnage d'Hypsée dont on célèbre le char (*Theb.* 7.310 *Hypsea quadriiugos*). Ce héros défenseur de Thèbes était en effet fils du fleuve Asopus, le long duquel se trouvaient Potnia, la cité de Glaucos, l'éleveur des juments sanguinaires, et à son embouchure Anthédon, dont les guerriers suivent Hypsée ; en ce qui concerne Anthédon, Stace évoque le culte local d'un autre Glaucos, homonyme du premier ⁽⁴⁹⁹⁾, le fils de Neptune, devenu dieu marin en mangeant une herbe spéciale ⁽⁵⁰⁰⁾.

Silius Italicus accorde lui aussi une grande importance au mythe des chevaux de Diomède, auquel il fait allusion dans l'ekphrasis littéraire du seuil du temple de Gadès, où ce travail suit la première série des travaux d'Hercule qui comprend l'hydre de Lerne, le lion de Némée et Cérbère (*Sil.* 3.32-34), et ouvre la deuxième

velociores. et aliter : Glaucus, Sisyphi filius, cum ad gymnicum certamen quadrigam duceret, adplicuit ad vicum Boeotiae Potnias et equas potum ad fontem sacrum per ignorantiam duxit, unde qui bibissent in furorem agi solebant. Itaque illum equae, furore exagitate, in ipso certamine curru effudisse ac morsibus laniasse dicuntur.

494 Potnia était une ville de Béotie citée par Pline l'Ancien dans un passage où l'auteur remarque les effets particuliers des herbes qui y poussent dont les propriétés sont semblables à celles des herbes que l'on trouve sur le territoire d'Abdère (*nat. hist.* 25.94 *bibunt autem vaccinum, quoniam boves omnivori fere sunt in herbis. potentia earum (sott. herbarum) per quadripedes etiamnum duobus claris exemplis manifesta fit. circa Abderam et limitem, qui Diomedis vocatur, equi pasti inflammantur rabie, circa Potnias vero et asini*).

495 Ce mythe est analysé en détail par rapport aux sources littéraires grecques in E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 40-41, où l'on note le parallèle entre le personnage de Diomède et celui de Lycurgue, rendu aveugle comme cela est raconté in *Iliad.* 6.130-140.

496 *georg.* 3.16-18 *In medio mihi Caesar erit templumque tenebit : / illi victor ego et Tyrio conspectus in ostro / centum quadriiugos agitabo ad flumina currus.*

497 Le motif apparaît dans toutes les célébrations des travaux du héros : *Herc. Oet.* 20 *cruore pingues hospitum fregi greges; Herc. Fur.* 226-227 *quid stabula memorem dira Bistonii gregis / suisque regem armentis datum; Agam.* 842-847 *Egit Threicium gregem, / quem non Strymonii gramine fluminis / Hebrive ripis pavit tyrannus : / hospitum dirus stabulis cruorem / praebuit saevis tinxitque crudos / ultimus rictus sanguis aurigae.*

498 *Theb.* 6.346-350 *it Chromis Hippodamusque, alter satus Hercule magno, / alter ab Oenomaos : dubites uter effera presset / frena magis. Getici pecus hic Diomedis, at ille / Pisaei iuga patris habet, crudelibus ambo / exuviis diroque imbuti sanguine currus.*

499 Pausanias parle d'Anthédon comme du lieu de la divinisation de Glaucos en lien avec l'œuvre littéraire de Pindare et d'Eschyle (Paus. 9.22.6-7).

500 *Theb.* 7.335-337 *Anthedon, ubi gramineo de litore Glaucus / poscentes inrupit aquas, iam crine genisque / caeruleus, et mixtos expavit ab inguine pisces.*

série des trois travaux qui comprend ceux du sanglier d'Erymanthe et de la biche de Cérynie (Sil. 3.39 *iuxta Thraces equi pestisque Erymanthia et altos / aripedis ramos superantia cornua cervi*)⁽⁵⁰¹⁾.

L'importance de ce mythe peut s'expliquer par l'importance de Mars en tant que père du peuple romain (Sil. 1.634-635 *sacrata gens clara fide, quam rite fatentur / Marte satam populi ferro parere subacti*), figure centrale dans le poème de Silius Italicus comme protecteur de Scipion : il vient en effet à son secours à la demande de Jupiter pendant la bataille de la Trébie⁽⁵⁰²⁾.

La description de la figure du dieu de la guerre a également influencé Ausone qui, dans le poème en préface du recueil des épigrammes, remarque la figure du *Geticum Martem* (v. 6) et des *bella horrida / Martis Odrysii* (v. 14-15), qui rappellent des passages analogues chez Silius (Sil. 4.430-431 *Mavors in proelia currus / Odrysia tellure vocat*); la similitude de la tempête revient par ailleurs à propos de Scipion, semblable au dieu de la guerre et donc comparé au *Geticus Boreas* (Sil. 4.243-245 *perfurit Ausonius turbata per aequora ductor, / ceu Geticus Boreas, totum cum sostulit imo / Icarium fundo victor mare*)⁽⁵⁰³⁾.

Concernant la centralité de cette figure du dieu de la guerre et de son char par rapport au précédent mythique de Diomède et de ses chevaux, on peut remarquer qu'au cours des jeux organisés par Scipion en Ibérie en mémoire de ses parents morts dans cette région (Sil. 16.303-391), la course qui a le plus d'importance dans l'absolu est précisément celle des chars qui devient la première des épreuves et suscite beaucoup plus d'intérêt que les autres (Sil. 16.312-456).

Chez Silius Italicus, les aspects symboliques et mythologiques tendent à converger vers les aspects historiques; on les retrouve également par exemple dans l'épigramme qu'Ausone dédit au cheval de course Phosphorus : l'âme du destrier est accompagnée des figures des grands chevaux du mythe, les *Elysios... alipedes*; celui-ci apparaît en troisième position dans le groupe constitué par Pégase, Arion et Cyllare (Auson. *epigr.* 7.9-10 *Pegasus hinc dexter currat tibi, laevus Arion / funalis, quartum det tibi Castor equum*).

Quatrième triade (v. 10-12)

Géryon

Geryone extincto decimam dat Hiberia palmam.

Γηρυόνου δέκατον βόας ἤγαγεν ἐξ Ἐρυθραίας

Geryone extincto : Le travail de la mise à mort de Géryon n'était pas cité par Virgile dans son *carmen Saliare*, comme le soulignent les exégètes antiques⁽⁵⁰⁴⁾, puisqu'à la place, il raconte l'histoire de la lutte contre Cacus. La lutte contre ce monstre est présentée comme un épisode mineur par rapport au bétail qu'Hercule avait volé à Géryon, comme Virgile le souligne implicitement en décrivant l'arrivée d'Hercule dans le Latium⁽⁵⁰⁵⁾.

L'élément *Geryone extincto* découle directement de l'*Enéide* (*Aen.* 7.662), où il est associé à la description d'Aventinus, un fils latin supposé du héros (*Aen.* 7.655-669)⁽⁵⁰⁶⁾.

501 Le mythe est rappelé également dans la vision qu'a Scipion des créatures qui habitent l'Erèbe (Sil. 13.440-441 *Cyclopas Scyllamque et pastos membra virorum / Odrysiae telluris equos*).

502 Cette situation est l'occasion d'une description élaborée des armes du dieu et de son quadrigé tiré par quatre chevaux noirs conduits par Bellone (Sil. 4.430-444). Sur la description de Mars chez Silius Italicus, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 302-303.

503 Homère compare le cri d'Arès à une bourrasque dans *Il.* 5.864-867 et le dieu à la tempête in *Il.* 20.51.

504 Serv. *ad Aen.* 8. 288 *ad Geryonem autem, sicut iam supra dictum est, navi aenea navigavit tergo leonis velificans, ibi primum canem, Echidnae filium, peremit, deinde Eurytiona pastorem, Martis filium, novissime Geryonem, cuius abduxit armenta.*

505 *Aen.* 8.201-204 *nam maximus ultor / tergemini nece Geryonae spoliisque superbus / Alcides.*

506 *Aen.* 7.655-669 *Post hos insignem palma per gramina currum / victoresque ostentat equos satus Hercule pulchro / pulcher Aventinus, clipeoque insigne paternum / centum anguis cinctamque gerit serpentibus Hydram; / collis Aventini silva quem amictu Rhea sacerdos / furtivum partu sub luminis edidit oras, / mixta deo mulier, postquam Laurentia victor / Geryone extincto Tiryntius attigit arva, / Tyrrhenoque boves in flumine lavit Hiberas. / pila manu saevosque gerunt in bella dolones, / et tereti pugnant mucrone veruque Sabello. / ipse pedes, tegimen torquens mmane leonis, / terribili impexum saeta cum dentibus albis / indutus capiti, sic regia tecta subibat, / horridus Herculeoque umerosinnexus.*

Le personnage de Géryon apparaît ensuite dans le *Griphus ternarii numeri* dans la nomenclature d'une série de monstres triples qui commence précisément par cette créature mentionnée au pluriel comme *Geryones* (*Griph. Tern. Num. 82-84 Geryones triplex, triplex Chimaerae. / Scylla triplex, commissa tribus: cane virginepisce. / Gorgones Harpalicaeque et Erinyes agmine terno*), un passage clairement inspiré par Virgile.

Ce passage est vraisemblablement associé au catalogue de monstres que l'*Enéide* place dans le vestibule de l'Enfer, un passage où apparaissent la Chimère, les Gorgones, les Harpies et Scylla et qui se conclut par l'image de Géryon, présenté par la périphrase *forma tricorporis umbrae* (*Centauri in foribus stabulant Scyllaeque bifformes / et centumgeminus Briareus ac belva Lernae / horrendum stridens, flammisque armata Chimaera, / Gorgones Harpyiaequae et forma tricorporis umbrae*)⁽⁵⁰⁷⁾.

Hiberia : sujet de la proposition, placé comme *aerumna* à l'avant-dernière place en référence à la position désormais traditionnelle de l'épreuve d'Hercule, comme le remarque également Virgile (*Aen.7.663 Tyrrhenoque boves in flumine lavit Hiberas*), mais surtout par Silius Italicus à propos de la fondation de Sagonte, où une large place est accordée à la figure de Géryon⁽⁵⁰⁸⁾.

Ainsi, la description de Silius insiste, bien au-delà de ce que dit Virgile, sur le caractère triple du monstre (v. 278-279 *tres animas namque id monstrum, tres corpore dextras / armarat ternaque caput cervice gerebat*)⁽⁵⁰⁹⁾, avec des termes qui peuvent avoir inspiré la définition d'Ausone de *Geryones triplex* (*Gryph. 82*), qui rappelle d'ailleurs un passage des *Guerres Puniques* (Sil. 13.201)⁽⁵¹⁰⁾ : *mostrum Geryones immane tricorporis irae*.

L'indication géographique de l'*Hiberia* est associée au monde infernal, le retour d'Hercule de cette terre extrême occidentale représenterait donc en réalité une sorte de triomphe sur la mort de la part du héros thébain⁽⁵¹¹⁾.

dat : prédicat verbal à droite du sujet *Hiberia* en opposition avec l'ablatif absolu *Geryone extincto* ; placé entre le complément d'objet *palmam* à sa gauche et l'attribut *decimam* à sa droite. L'*Hiberia* apparaît personnifiée, jouant le rôle de cérémoniaire du triomphe du héros thébain, rôle tenu dans les *Géorgiques* de Virgile par le poète lui-même (*georg. 3.18 illi victor ego et Tyrio conspectus in ostro; georg. 3.21-22 ipse caput tonsae foliis ornatus olivae / dona feram*).

Decimam... palmam : L'action de remettre la palme sert à souligner le rôle glorieux de l'entreprise accomplie par Hercule, entreprise qui, dans la tradition remontant à Stésichore mais que l'on trouve également chez Pindare, n'avait pas grand-chose de glorieux et n'était en réalité qu'une affaire de vol de bétail⁽⁵¹²⁾.

Pour cette réinterprétation du travail d'Hercule, Ausone se réfère notamment à la description d'Aventinus de Virgile, à propos duquel il introduit la citation *Geryone extincto* : dans ce modèle, Aventinus était représenté en vainqueur de courses de chars, ressemblant fortement à son père, dont il porte les armes (*Aen. 7.655-656 insignem palma per gramina currum / victoresque ostentat equos satus Hercule pulchro / pulcher Aventinus*). Ausone applique ces caractéristiques à la lecture globale de ce travail du héros thébain, travail assimilé à une victoire dans une compétition sportive et qui est récompensée : cette lecture est marquée par l'influence de Silius Italicus, qui avait déjà volontairement repris avant Ausone le trait virgilien *Geryone extincto* (Sil. 1.277 *Geryone extincto caeloque ea facta ferebat*).

Dans le poème épique historique sur les guerres puniques, l'Aventinus virgilien est un personnage utilisé pour camper la figure de Scipion, qui est assimilé plusieurs fois à Hercule à propos de la filiation divine supposée

507 On est notamment fait référence au modèle de *Aen. 6.289* par P. Dräger, Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2, cit., p. 336-337, qui pour les autres monstres remonte directement aux sources grecques.

508 Sil. 1.273-287 *haud procul Herculei tollunt se litore muri, / clementer crescente iugo, quis nobile nomen / conditus excelso sacrauit colle Zacynthos. / hic comes Alcidae remeabat in agmine Thebas / Geryone extincto caeloque ea facta ferebat. / tris animas namque id monstrum, tris corpore dextras / armarat ternaque caput ceruice gerebat. / haud alium uident tellus, cui ponere finem / non posset mors una uiro, duraeque sorores / tertia bis rupto torquerent stamina filo. / hinc spolia ostentabat ouans captiuaque victor / armenta ad fontis medio fervore vocabat, / cum tumidas fauces accensis sole venenis / calcatus rupit letali vulnere serpens / Inachiumque uirum terris prostrauit Hiberis*.

509 Sur la présentation de Géryon chez Silius, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus* (livres 1 à 8), cit., p. 49.

510 Ce passage est analysé, en remarquant l'originalité de l'idée que Géryon porte trois armes différentes, e n F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus* (livres 9 à 17), cit., p. 220.

511 Cette thèse est soutenue par exemple par Emma Stafford qui souligne le caractère infernal de ce travail : v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 45. Le lien entre Géryon et l'Outre-tombe est présent dans les sources poétiques latines, comme le remarque encore E. Stafford (cit., p. 43), en faisant référence au culte de l'*Ara maxima* et au détail de la coupe du soleil.

512 Sur Géryon chez Stésichore, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 42-43. Pindare cite Géryon, en faisant son éloge, in fr. 81 SM.

issue de Jupiter déclarée par Mars au cours de la bataille du Tessin (Sil. 4.476 *vera Iovis proles*), un aspect sur lequel insiste Pomponia, la mère du général romain, qui est explicitement comparée à Alcmène (Sil. 13.632-633 *attribuitque pares sedes, ubi magna moratur / Alcidae genetrix*)⁽⁵¹³⁾.

Dans le processus de rapprochement du personnage du général romain et de celui d'Hercule qui caractérise les derniers livres du poème⁽⁵¹⁴⁾, le modèle littéraire du personnage d'Aventinus, passionné de courses de chars, devient particulièrement significatif : Scipion propose en effet d'organiser une course de chars (Sil. 16.313 *ac rapidos cursus proponit equorum*), dans le cadre destiné à commémorer le souvenir de son père et de son oncle, morts tous les deux en Ibérie (Sil. 16.292-591)⁽⁵¹⁵⁾.

Les deux derniers travaux

Undecimo mala Hesperidum dstricta triumpho.

Cerberi extremi suprema est meta laboris.

Κέρβερον ἐνδέκατον κύν' ἀνήγαγεν ἐξ' Αἴδαο
δωδέκατον δ' ἐκόμισσεν ἐς Ελλάδα χρύσέα μῆλα·
τὸ τρισκαιδέκατον τοῖον λυγρὸν ἔσχεν ἄεθλον·
μουνονυχ πεντήκοντα ζυνελέξατο κούραις.

Les pommes des Hespérides

Undecimo

mala Hesperidum dstricta triumpho.

Undecimo : adjectif numéral se référant à *triumpho* à la fin du vers. Ausone choisit de mettre à la onzième place le travail des Hespérides, suivant l'ordre traditionnel des épreuves d'Hercule, mais en s'éloignant de son modèle littéraire, l'épigramme 92 de l'anthologie de Planude qui, elle, plaçait le travail en douzième position, selon le classement que l'on trouve chez Diodore de Sicile, mais également suivi par Quintus de Smyrne (*Posth.* 6.256-258).

Ce choix pourrait constituer un signal du caractère ternaire de la disposition du poème d'Ausone, qui regroupe les travaux d'Hercule par trois et non par deux : le groupe formé par Géryon, le dragon des Hespérides et le chien Cerbère correspond à la première triade, constituée du lion de Cléones, de l'hydre de Lerne et du sanglier d'Erymanthe : la créature orphiomorphe occupe la deuxième place, ce parallèle entre l'hydre de Lerne et le serpent des Hespérides est présent dans la tradition⁽⁵¹⁶⁾.

Cette position semble toutefois liée aux critères géographiques déjà présents à l'origine : cette épreuve d'Hercule se déroule en extrême Occident, où vivaient les Hespérides déjà chez Hésiode, une situation géographique partagée avec l'épreuve qui la précède immédiatement, le vol des bœufs de Géryon. Ausone a certainement été influencé par ses modèles littéraires les plus proches, en premier lieu l'*Enéide* de Virgile, qui introduit le personnage de la prêtresse qui s'occupe du dragon des Hespérides, en lien avec l'Occident africain⁽⁵¹⁷⁾.

513 Le rapprochement entre le personnage de Scipion et celui d'Hercule est souligné par M. A. Vinchesi, *Introduzione Silio Italico, Le guerre Puniche*, cit., p. 57-59, par rapport au thème de sa descendance de Jupiter.

514 Le passage fondamental est la reprise de l'épisode, traditionnellement associé à Hercule, du contraste entre la Vertu et le Vice rapporté par Cicéron (Cic. Off. 1.118), épisode qui est au contraire attribué à Scipion dans le quinzième livre du poème (Sil. 15.18-128) et qu cours duquel la Vertu personnifiée se réfère de manière explicite à la figure du fils d'Alcmène (Sil. 15.78-79 *caeli porta patet. referam quid cuncta domantem / Amphitryoniaden*). Sur cet épisode et sur les références à Hercule, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 340, 345. On trouve d'autres références plus ou moins directes à la ressemblance supposée entre Scipion et Hercule dans le discours de Massinissa au général romain (Sil. 16.149 *tu, quando Herculeis finisti proelia metis*) et dans le triomphe du héros après ses victoires en Afrique et en Espagne (Sil. 17.637-638 *terrarum finis Gades ac laudibus olim / terminus Herculeis*).

515 Sur l'histoire des jeux funèbres voulus par Scipion, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 416

516 Le parallèle est présent par exemple dans la scène d'évocation des monstres serpentiformes dans la *Médée* de Sénèque (Sen. *Med.* 701-704 *et Hydra et omnis redeat Herculea manu / succisa serpens, caede se reperans sua / Tu quoque relictis pervigil Colchis ades, / sopite primum cantibus, serpens, meis*), mais aussi chez Silius Italicus, à propos du serpent africain tué par Regulus (Sil. 6.182-184 *quantus Lernae lassavit in undis / Amphitryoniaden serpens, qualisque comantes / auro servavit ramos Iunonius anguis*).

517 *Aen.* 4.482-484 *Oceani finem iuxta solemque cadentem / ultimus Aethiopiium locus est, ubi maximus Atlas / axem umero torquet stellis ardentibus aptum: / hinc mihi Massylae gentis monstrata sacerdos*.

Cette variation s'inscrit dans un schéma de recréation de la partie finale de la composition par rapport au modèle grec, qu'Ausone abrège, en éliminant la référence au treizième travail d'Hercule, la nuit d'amour avec les Thespiades, qui occupait deux autres vers dans l'épigramme grec, portant le nombre de vers à quatorze : le petit poème d'Ausone n'en compte lui que douze pour maintenir la correspondance entre le nombre des vers et celui des travaux.

Triumpho : ablatif placé en conclusion du vers et en correspondance avec son attribut *undecimo* qui se trouve en première position.

Le *triumphus* du héros reprend le lexique de la compétition du vers précédent, qui parlait de la *palma*, en lui associant le lexique militaire de la victoire ; ce langage triomphal est typique de la poésie épique historique qui mêle des éléments mythologiques et symboliques à des éléments concrets liés à la cérémonie du triomphe, organisée à Rome pour honorer les généraux victorieux, comme on le voit dans le discours que la *Virtus* tient à Scipion chez Silius Italicus où le *Triumphus* personnifié paraît ceint de lauriers pour élever la Vertu jusqu'aux astres (Sil. 15.100 *me cinctus lauro producit ad astra Triumphus*)⁽⁵¹⁸⁾.

districta : prédicat verbal à la forme passive du verbe *distingo* pour lequel j'ai interprété l'expression *undecimo triumpho* comme le complément d'agent, en considérant l'utilisation de *aerumna* en tant que sujet de l'action de *contundere* au deuxième vers (v. 2 *proxima*, sous-ent. *aerumna*, *contudit hydram*)⁽⁵¹⁹⁾.

Mala Hesperidum : expression mise en relief au centre du vers, formée de *mala* et du génitif subjectif *Hesperidum*. Ce mythe n'est pas cité dans le *carmen saliare* parmi les épreuves d'Hercule, ainsi que le remarquent les exégètes (Serv. *ad Aen.* 8.288 *item ad Hesperidas perrexit*), mais il était bel et bien présent dans la tradition précédente.

Lucrèce accorde de l'importance au mythe des pommes d'or et du dragon qui les défendait dans son récit des entreprises du héros thébain (Lucr. 5.32-34): *aureaque Hesperidum servans fulgentia mala, / asper, acerba tuens, immani corpore serpens / arboris amplexus stirpem*, un passage qui souligne le lien fondamental entre ces fruits et les Hespérides, d'une part, et le dragon, leur plus ancien gardien, d'autre part⁽⁵²⁰⁾.

C'est peut-être de cette puissante illustration de Lucrèce que s'est inspiré Giambattista Vico pour marquer le passage de l'ère préhistorique à celle de l'agriculture : les pommes d'or deviennent une image des épis de froment, tandis que le dragon qui les garde représente la terre⁽⁵²¹⁾, une conception que l'on peut rapprocher de celle plus ancienne que l'on trouve chez Varron (*Rust.* 2.1.6), qui assimile les pommes d'or à des chèvres et des moutons, en jouant sur l'étymologie du mot *mela* qui signifie en grec « fruits » ou « troupeaux »⁽⁵²²⁾.

Virgile, indubitablement influencé par ce passage de Lucrèce, fait référence aux *Hesperidum mala* dans les *Bucoliques*, à propos du mythe d'Atalante (*buc.* 6.61 *tum canit Hesperidum miratam mala puellam*)⁽⁵²³⁾.

518 Ce vers est analysé en F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 347, où l'on remarque que la personnification du Triomphe est extrêmement rare dans la poésie latine.

519 L'ablatif est rendu par P. Dräger en *Decimus Magnus Ausonius, Sämtliche Werke* 2, cit., p. 29: *Im elften Triumph <wurden> die Äpfel der Hesperiden abgestreift*.

520 Déjà chez Hésiode, le premier à l'introduire, le mythe des pommes d'or faisait référence aux figures des Hespérides dont le poète d'Ascre parlait à propos de la généalogie de la Nuit (Hésiod. *Theog.* 215-216), ainsi qu'au dragon, leur gardien, figure insérée en conclusion de la généalogie de Céto et Phorcys (Hésiod. *Theog.* 333-335). Ces deux passages d'Hésiode sont analysés par G. Ricciardelli, *Commento, Esiodo, Teogonia*, cit., p. 130, 140.

521 G. Vico, *La scienza nuova e altri scritti* (sous la dir. de N. Abbagnano), cit., p. 336: *Di tal fatica, che fu la più grande e la più gloriosa di tutte, spiccò altamente il carattere d'Ercole, che ne fa tanta gloria a Giunone, che comandolla per nutrir le famiglie. E, con altrettanto belle quanto necessarie metafori, fantasticarono la terra per l'aspetto d'un gran dragone, tutto armato di squame e di spine (ch'eran i dilei dumeti e spinai), finto alato (perché i terreni erano in ragion degli eroi), sempre vegghiante (cioè sempre folta), che custodiva le poma d'oro negli Orti esperidi, e dall'umidore dell'acque del diluvio fu poi il dragone creduto nascere dall'acqua*.

522 *Rust.* 2.1.6 *De antiquis illustrissimus quisque pastor erat, ut ostendit et Graeca et Latina lingua et veteres poetae, qui alios vocant polyarnas, alios polymelos, alios polybutas ; qui ipsas pecudes propter caritatem aureas habuisse pelles tradiderunt, ut Argis, Atreus quam sibi Thyesten subduxerit ; ut in Colchide ad Aetam, ad cuius arietis pellem profecti regio genere dicuntur Argonautae ; ut in Libya ad Hesperidas, unde aurea mala, id est secundum antiquam consuetudinem capras et oves, Hercules ex Africa in Greciam exportavit. Ea enim a sua voce Greci appellerunt mela*.

523 Le mythe d'Atalante et des pommes d'or est raconté par Ovide dans le dixième livre des *Métamorphoses*, où les pommes lancées par Hippomène ne sont pas identifiées à celles des Hespérides (*met.* 10.562-707), auxquelles il fait allusion à propos de Midas et de sa capacité à transformer la terre et ses produits en or (*met.* 11.111-114 *contigit et glaebam ; contactu glaeba potenti / massa fit ; arentes Cereris decerpsit aristas ; / aurea messis erat ; demptum tenet arbore pomum : / Hesperidas donasse putes*): cette représentation pourrait être une illustration de l'activité agricole : Midas serait le premier agriculteur qui réussit à transformer en richesse les activités des champs.

Le jardin des Hespérides est décrit plus en détail dans les *Métamorphoses* d'Ovide, où il est identifié avec le royaume d'Atlas situé à l'extrême Occident, où l'on trouve d'immenses troupeaux de gros et de petit bétail, mais surtout les arbres aux pommes d'or : ces fruits sont notamment protégés par des murailles et un dragon montant la garde contre le danger que représente un fils de Jupiter qui, selon un oracle de la déesse Thémis, devait venir les dérober (Ovid. *met.* 4.631-648).

Le parcours poétique et littéraire d'Ausone part cependant des références à la tradition épique, en particulier de l'*Hesperidum templi custos*, une prêtresse dont Virgile parle à propos du rite funèbre au cours duquel Didon s'immole (*Aen.* 4.483-486): *Hinc mihi Massylae gentis monstrata sacerdos, / Hesperidum templi custos, epulasque draconi / quae dabat et sacros servabat in arbore ramos, / sparges umida mella soporiferumque papaver.*

Dans cette description Virgile souligne l'aspect des *rami sacri* de l'arbre, sacralité rappelée à propos de la *sacerdos* qui est la *custos* du *templum* (terme latin correspondant au grec τέμενος) des Hespérides et qui a comme tâche particulière de soigner et de nourrir le *draco* : ces détails trouvent leur pendant dans la description du *aureus ramus*, consacré à Proserpine, qu'Énée devra cueillir avant de pouvoir descendre dans l'Averne (*Aen.* 6.131-148).

Manilius s'était déjà inspiré de ce passage virgilien pour la glorification de cette épreuve d'Hercule, où l'on souligne l'image du Serpente, constellation céleste identifiée au serpent des Hespérides après sa montée au ciel (*Manili.* 5.16): *Hesperidumque vigil custos et divitis auri*, mais où il n'est pas fait directement référence aux *poma* ⁽⁵²⁴⁾.

Le motif du onzième travail d'Hercule se retrouve à plusieurs reprises dans les tragédies de Sénèque, à propos de la célébration du héros ⁽⁵²⁵⁾, mais le modèle fondamental pour Ausone se trouve dans la poésie épique de Lucain qui donne beaucoup d'ampleur à ce mythe dans le neuvième livre de son poème, dans le récit de la traversée du désert de Libye sous la direction de Caton ⁽⁵²⁶⁾.

L'épisode de Lucain rappelle particulièrement Apollonius de Rhodes qui raconte le même mythe à propos de la traversée de la Libye par les Argonautes dans le quatrième livre de son poème (*Arg.* 4.1393-1450), récit qui a pour but de montrer le parallèle entre le vol des pommes d'or et celui de la toison d'or que les Argonautes avaient perpétré au début du livre (*Arg.* 4.123-182).

Ce même lien se retrouve dans la tradition épique latine et chez Valerius Flaccus, qui s'y réfère pour dépeindre sa Médée, qui est associée à la *Massylae gentis sacerdos* de Virgile, qui nourrissait et endormait le dragon dans le jardin des Hespérides (*Aen.* 4.484-486 *epulasque draconi / quae dabat et sacros servabat in arbore ramos, / sparges umida mella soporiferumque papaver*) : l'héroïne du poète impérial fait elle aussi descendre le sommeil sur le dragon (8.68-91), non pas à l'aide du *papaver* comme la magicienne *Massyla*, mais par l'intervention directe du dieu Sommeil, élément inspiré par Apollonius de Rhodes (*Arg.* 4.156-161).

Cependant, alors que le dragon, chez Apollonius de Rhodes, n'avait aucune familiarité avec Médée, mais voulait au contraire l'attaquer comme il voulait attaquer Jason (*Arg.* 4.154-155), tradition reprise également par Ovide (*met.* 7.149-158), le poète épique de l'époque impériale, lui, attribue à l'héroïne la tâche de s'occuper du monstre et de le nourrir, avec lequel elle s'identifie par empathie ⁽⁵²⁷⁾.

Dans ce passage, les reprises de l'*Enéide* sont particulièrement évidentes (Val. Fl. 8. 96-97): *Non ego te sera talem sub nocte videbam / sacra ferens epulasque tibi nec talis hianti / mella dabam ac nostris nutribam fida venenis*, passage qui reprend certains termes du modèle virgilien, comme la référence aux *epulasque* du dragon

524 Sur ce passage, v. S. Feraboli, E. Flores e R. Scarcia *Commento*, Manilio, *Il poema degli Astri*, *Astronomica* (vol.2), Milan 2001, p.21, où l'on remarque la référence à Virgile (*Aen.* 4.483-485).

525 *Herc. Oet.* 18 *Sparsit peremptus aureum serpens nemus ; Herc. Fur.* 239-240 *adortus nemoris opulenti domos / aurifera vigilis spolia serpentis tulit ; ma sopr. Agam.* 852-858 *arborque pomis fertilis aureis / aestimuit manus insueta carpi / fugitque in auras levior ramo. / audivit sonitum crepitante lamna / frigidus custos nescius somni, / linqueret cum iam nemus omne fulvo / plenus Alcides vacuum metallo.*

526 Lucan. 9.355-367 *Quam iuxta Lethon tacitus praelabatur amnis, / infernis, ut fama, trahens obliviam venis, / atque, insopiti quondam tutela draconis, / Hesperidum pauper spoliatis frondibus hortus / ... Fuit aurea silva / divitiisque graves et fulvo germine rami / virgineusque chorus, nitidi custodia luci, et numquam somno damnatus lumina serpens / robora complexus rutilo curvata metallo. / abstulit arboribus pretium nemorique laborem / Alcides, passusque inopes sine pondere ramos*

527 Le rapport entre Médée et le serpent est étudié par D. Ogden, *Drakon, Dragon myth and serpent cult in the greek and roman Worlds*, New York 2013, p. 21-202, où l'on souligne la relation entre cette représentation et celle d'Hygie et du serpent. Sur le récit subjectif de Valérius Flaccus, A. Perutelli, *La poesia epica latina*, cit., p. 172-174, à propos du vol de la Toison d'or, où le détail du dragon n'est pas mentionné.

et à sa nourriture constituée de *mella* (*Aen.* 4.484-486 *epulasque draconi ... sparges umida mella soporiferumque papaver*).

Ces références sont également à rapprocher de l'œuvre de Stace qui raconte le mythe de Cadmos, souvent associé à celui de Jason et du vol de la toison d'or en raison du détail de la lutte du dragon et du semis des dents : ce lien est particulièrement remarqué par Apollonius de Rhodes qui racontait que les dents du dragon semées par Jason étaient les mêmes que celles semées par le fondateur mythique de Thèbes (*Apoll. Rh. Arg.* 3.1177-1190).

Cette version du mythe n'était probablement pas la seule : il y en avait une autre dans le monde latin qui prétendait que les dents appartenaient en réalité au fragon qui gardait les pommes des Hespérides. Cette légende est rapportée par Servius dans son commentaire des *Géorgiques* (*Serv. ad georg.* 2.140-241), et ceci pourrait expliquer pourquoi Valérius Flaccus mentionne de manière laconique à ce détail du mythe dans deux passages de son poème (*Val. Fl.* 7.75-76 *everso iacias dum semina campo, / ac tibi Cadmei dum dentibus exeathydri*; 7.554-555 *Pars et Echionii subeunt immania dentis, / semina*)⁽⁵²⁸⁾.

L'expression *Haemonius colonus*, appliquée par Valérius Flaccus à Jason (*Val. Fl.* 7.549 *Exeat Haemonio messis memoranda colono*), peut être analysé en parallèle avec celui attribué chez Stace à Cadmos, l'*agricola* qui, effrayé, sème dans les sillons du champ de Mars au début de la *Thébaïde* (1.7-9 *trepidum... Marti operti / agricolam infandis condentem proelia sulcis*).

La présence conjuguée de ces mythes, celui de Cadmos, de Jason et de la toison d'or, d'une part, et celui d'Hercule et des pommes d'or de l'autre, est illustrée de manière évidente dans la description que fait Stace du collier d'Harmonia, le joyau maudit ayant appartenu à l'épouse du fondateur de Thèbes et forgé par Vulcain en personne, signe de mauvais présage qui sera ensuite porté par d'autres femmes thébaines malheureuses avant d'arriver finalement jusqu'à Argie, la femme de Polynice (*Theb.* 2.265-305).

Plus précisément, le poète de la première époque impériale s'attarde sur la fabrication de l'objet par le dieu du feu en soulignant qu'il avait mélangé dans sa fabrication le *flebile germen Hesperidum* à l'or du *Phrixei velleris* (*Theb.* 2.280-281 *hic flebile germen / Hesperidum et dirum Phrixei velleris aurum*)⁽⁵²⁹⁾ : la présence conjuguée de ces éléments aurifères montre l'étroitesse du lien, que l'on trouvait déjà chez Valérius Flaccus, entre le mythe des pommes des Hespérides et celui de la toison de Phryxos, et le lien de ces deux mythes avec l'histoire de la dynastie maudite de Cadmos, dont Polynice est l'un des derniers descendants.

En fonction de ses préférences littéraires, Ausone a cependant surtout tenu compte du modèle du poème historique pour esquisser le motif des *mala Hesperidum* et notamment de l'œuvre de Silius Italicus où le motif se présente plusieurs fois en lien avec le cadre géographique de l'Extrême Occident, la terre des Hespérides. Il est notamment question de ce cadre géographique à propos de la magicienne Massyla qui avait accompagné Didon dans ses derniers instants et qui était la gardienne du jardin des Hespérides dans l'*Enéide* (*Aen.* 4.483-486) : Silius mentionne ce personnage au début de son poème quand il décrit la prêtresse Massyla (v. 101 *Euhantis Massylae ... iras*) qui habite dans le temple érigé sur le lieu où Didon Elissa s'était suicidée ; l'ombre de la reine y est encore présente (*Sil.* 1.93-98)⁽⁵³⁰⁾.

C'est à cette figure que se rattache *Témisus*, le mage ensorceleur ayant forgé une épée qui rend Hannibal invincible pendant le siège de Sagonte, et dont il est dit qu'il est originaire du territoire des Hespérides (*Sil.* 1.431 *litore ab Hesperidum Temisus*)⁽⁵³¹⁾ : ce territoire des Hespérides coïncide avec le territoire des Massyles

528 A. Perutelli (*Commentario a C. Valeri Flacci, Argonauticon liber VII*, Firenze 1997, p. 201-202), concernant l'utilisation par Valérius Flaccus de la forme rare *hydrus* pour désigner le dragon de Colchide, cite un passage des *Géorgiques* (*non tauri spirantes naribus ignem / invertere satis immanis dentibus hydri*) et le commentaire de Servius sur ce passage (*Serv. ad georg.* 2.140: *quales fuerunt in Colchide, civitate Scythiae: nam hoc habet fabula. Iason Colchos profectus ad tollendum vellus aurem, quod dicaverat Marti Phryxus, Medea auxilio et pervigilem draconem occidit et eius dentes sevit, iunctis tauris ignem efflantibus.... Et aliter: ut factum est in Colchide. Et hic est hydrus, quem Cadmus in Boeotia occidisse fertur, cuius dente ipse partim ibidem sevit, partim Aeetes in in Colchide*).

529 Stace associe les pommes des Hespérides et la beauté féminine dans un contexte bienveillant en se référant à Polla, qui l'accueille dans la villa de Pollius Felix à Sorrente (*Silv.* 3.1.158-159 *indulge sacris, et, si tibi poma supersunt / Hesperidum, gremio venerabilis ingere Pollae*), un don qui semble avoir des résonances eschatologiques liées à la vie éternelle, comme l'évoque le héros lui-même dans sa prière finale (*Silv.* 3.1 170-172 *quae tibi nunc meritorum praemia solvam? / Quas referam grates? Parcarum fila tenebo / extendam colus –duram scio vincere Mortem*).

530 La relation entre cette figure et le modèle virgilien de la magicienne Massyla (*Aen.* 4.483) est analysée in F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus* (livres 1 à 8), cit., p.21.

531 La relation entre la magicienne Massyla et Témisus est analysé par F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus* (livres 1 à 8), cit., p. 21, 72.

(Sil. 3.282-286 et *Massyli fulgentia signa tulere, / Hesperidum veniens lucis domus ultima terrae / ... Sacratas in litore silvas / atque inter frondes revivescere aurum*)⁽⁵³²⁾.

La présence de ce *Témisus* à cet endroit du poème n'est pas fortuite, elle sert à souligner le lien étroit qui existe entre l'épreuve des Hespérides et Géryon, étroitement associé à l'histoire de la fondation de Ségonte, qui remonterait au voyage de retour d'Hercule après sa victoire sur le monstre triforme (Sil. 1.273-287).

Au cours du siège de Sagonte, il est également fait mention du personnage d'Asbyte, une guerrière Amazone, alliée d'Hannibal (Sil. 2.56-88), dont certains traits du portrait poétique rappellent clairement les Hespérides (Sil. 2.77-78 *religata fluentem / Hesperidum crinem dono*), portrait auquel se mêle également celui des Amazones (Sil. 2.79-81)⁽⁵³³⁾.

Excursus II

Par ailleurs, l'évocation du contexte des Hespérides chez Silius Italicus est toujours liée au modèle du *Bellum civile* de Lucain, qui est rappelé par le biais de l'épisode de la traversée du désert libyen par le général romain et des épreuves de guerre qu'il y affronta : en effet, ce lien est illustré par Thapsus, le guerrier habitant sur le lieu du jardin des Hespérides et homonyme de l'actuelle ville tunisienne où se déroula la grande bataille entre César et les troupes de Pompée, à la suite de laquelle Caton perdit la vie (Sil. 4.635-637 *tu quoque Thapse, cadis tumulo post fata negato. / quid domus Hesperidum aut luci iuvere dearum / fulvos aurifera servantes arbore ramos?*)⁽⁵³⁴⁾.

A ces endroits où eut lieu l'aventure africaine de Caton, on associe particulièrement la figure de Régulus, général romain mort au cours de la première guerre punique, dont on raconte l'histoire du débarquement sur les bords du fleuve Bagrada, à la source duquel s'élevait Utique, la cité où allait mourir Caton. C'est là qu'est situé l'épisode du combat contre un serpent local, monstre qui est comparé au dragon des Hespérides comme à l'hydre de Lerne (Sil. 6.182-184)⁽⁵³⁵⁾.

Cette même présentation de la figure de Régulus renvoie à la figure du Caton de Lucain en raison de ses traits fortement idéalisés : le héros incarne la *Fides* (Sil. 6.131-132 *in egregio cuius sibi pectore sedem / ceperat alma Fides mentemque amplexa tenebat*, 468 *diva Fides*, 547-548 *dum caeli sedem terrasque tenebit / casta Fides, dum virtutis venerabile nomen, / vivet*)⁽⁵³⁶⁾.

Cette relation étroite qui s'est instaurée entre le personnage et la vertu qui habite « à l'intérieur de l'individu » (Sil. 2.468 *tacitum in pectore numen*), fait écho à la description de Caton par Lucain (Lucan. 9.564 *deo plenus, tacita quem mente gerebat*)⁽⁵³⁷⁾

La *Fides* est de plus un agent poétique fondamental dans le poème de Silius, où elle apparaît personnifiée en divinité, notamment dans le deuxième livre : pendant le siège de Sagonte, elle discourt avec Hercule à propos du destin de la cité (Sil. 2.475-512)⁽⁵³⁸⁾, intervenant pour garantir une belle mort aux habitants et assurer ainsi leur renommée et leur gloire future (Sil. 507-524)⁽⁵³⁹⁾.

532 Ce passage est commenté par F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 212, où l'on souligne le renvoi à l'*Enéide* en ce qui concerne la description du jardin des Hespérides (*Aen.* 4.485), mais également à propos du thème du rameau d'or et de son éternelle renaissance (*Aen.* 6. 144 *simili frondescit vrga metallo*).

533 Ce mélange était lié au fait que ces nymphes de l'Occident pouvaient elles aussi être associées à des figures de femmes combattantes, les héroïnes qui, comme le raconte Apollonius de Rhodes, portent secours à Jason arrivant en Libye, des figures liées à la déesse Athéna qui serait née dans cette région sur les bords du lac Triton (*Apoll. Rh.* 4.1305-1331). Ce cadre libyen est également évoqué par Lucain aussi bien à propos du mythe des Hespérides que de la naissance d'Athéna (Lucan. 9.348-358).

534 Sur Tapsos chez Silius Italicus v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 319.

535 L'épisode rappelle en particulier Apollonius de Rhodes, chez qui le dragon était protégé par les Hespérides ; de même, chez Silius, le serpent gigantesque est protégé par les Naiades du lieu (Sil. 6.288-290).

536 Sur la caractérisation de la *Fides* v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 399, 424, 428-429.

537 Le parallèle est remarqué chez F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 154.

538 Sur le dialogue entre la *Fides* et Hercule, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 154-157.

539 Sur l'intervention de *Fides* pour aider les Sagontins, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 156-158, qui souligne le parallèle à l'aide d'un passage des *Silves* de Stace (*Stat. Silv.* 3.1-5), dans lequel on décrit la *Pietas* personnifiée comme une divinité, sur un pied d'égalité avec la *Fides*.

Ces aspects trouveront ensuite leur synthèse dans la description de Scipion, qu'il campera dans la deuxième partie du poème, lui faisant porter le poids de la Vertu dans l'épisode de la rencontre que le héros fera avec elle dans le quinzième livre de l'œuvre⁽⁵⁴⁰⁾.

Le poète remarque également le moment où Régulus est sur le point de prononcer devant le Sénat le discours qui sera la cause de sa mort, le mettant en parallèle avec la lumière apparue en Orient qui illumine l'Æta, la montagne où Hercule s'est immolé (Sil. 6.452-454) : ce renvoi n'est pas fortuit, il fait référence à une situation que Silius avait placée au centre de son ekphrasis littéraire des travaux du héros sur le seuil du temple de Cadix (Sil. 3. 43-44 *inter quae fulget sacratis ignibus Oete, / ingentemque animam rapiunt ad sidera flammae*)⁽⁵⁴¹⁾.

Ce caractère herculéen peut également avoir un rapport avec le destin de Régulus et sa deuxième épreuve, la plus importante évoquée par Silius, après avoir tué le serpent africain, à savoir l'immolation de son corps sous les sévices des Carthaginois. Cette situation est vue par le poète non comme une ignominie, mais comme un véritable triomphe, le triomphe de la vertu sur la mort : la renommée du héros romain durera à jamais, dépassant même les triomphes que le héros avait connus au cours de sa vie (Sil. 6.545-550)⁽⁵⁴²⁾.

Ce trait aussi pouvait renvoyer au personnage d'Hercule et pourrait avoir inspiré la description d'Ausone qui allie évocation historique et idéalisation dans sa représentation du héros thébain, dont le poète souligne l'*undecimus triumphus*, avant le dernier travail : la descente aux Enfers et le défi final contre la mort.

Cerbère

Cerberus extremi suprema est meta laboris.

Laboris : génitif subjectif qui se réfère à *meta* et placé immédiatement après, en conclusion de vers : construction analogue, également pour la position, à l'expression *impensa laboris* (v. 7); la *meta laboris* correspond simplement au *labor*.

Meta : substantif placé à l'avant-dernière position à l'instar de *aerumna* (v. 1), *impensa* (v. 7), *adorea* (v. 8), *Hiberia* (v. 9), comme sujet de la préposition.

La *meta* était la petite colonne du cirque qui indiquait l'endroit où les biges devaient tourner pendant la course, mais aussi le point d'arrivée. Le mot est évidemment employé ici au sens métaphorique, comme issue de l'épreuve.

Est : élément central de la proposition puisqu'il relie le sujet *meta* au complément prédicatif du sujet et sépare l'expression *meta laboris* des deux adjectifs à la forme superlative *suprema ed extremi*.

On peut trouver une construction analogue dans un passage de Silius Italicus, celui du discours solennel tenu au Sénat par Scipion l'Africain (Sil. 16.663-664): *nunc ultimus actis / restat Carthago nostris labor*, où *restat* relie le sujet *labor* à la fin du vers au complément prédicatif du sujet *Carthago*, tout en le séparant de son attribut *ultimus*, qui se trouve au vers précédent.

Suprema : forme superlative de l'adjectif *summus*, attribut de *meta*, placée juste avant le verbe *est*; elle indique qu'il ne s'agit pas seulement du dernier des douze travaux, mais que c'est également le plus extrême et le plus difficile, la descente aux Enfers.

Le choix de cet adjectif placé à la place du numéral correspondant *duodecim* sert à insister sur le concept de *meta* comme point final et ultime du parcours.

Extremi : autre forme superlative, mais cette fois attribut de *laboris* placé au début de la phrase, juste après *Cerberus*; le *labor* est *extremus* comme la *meta* est *suprema* car dans cette épreuve, le héros atteint les dernières limites de l'existence humaine et le monde de la mort.

540 Sur le développement de ce réseau complexe de correspondances d'allégories morales, v. M. A. Vinchesi, *Introduzione a Silio Italico, Le guerre puniche*, cit., p. 26-7, où l'on souligne justement la place centrale de la figure de Scipion, de même que l'importance de l'imitation d'Hercule pour les personnages des généraux et des chefs de guerre dans le poème (*Introduzione*, cit., p. 27-28, p. 59-60).

541 Sur le détail d'Hercule sur l'Æta, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 183 (où est souligné le parallèle avec Stat. *Silv.* 3.1.7), 422 (où l'indication en 6.452 est rapprochée de Verg. *Buc.* 8.30, mais aussi de Catull. 62.7, Sen. *Herc.fur.* 133).

542 Sur les triomphes de Régulus, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 421,428-429.

Cette construction se prête à une utilisation dans un sens autobiographique, comme dans le poème de Paulin de Pella, l'*Eucharisticus* (v. 328): *Nec postrema tamen tolerati meta laboris*, vers dans lequel est reprise en fin de vers la clausule *meta laboris*.

Cerberus : mis en relief en début de vers. Cette position emphatique de *Cerberus* indique que le poète, pour représenter le monstre dans la conclusion de son poème, prend définitivement ses distances avec l'épigramme grec qui insérait ce travail à la onzième place, en donnant de plus à la capture du chien une primauté par rapport à toutes les autres : le nom de *Cerberus* semble regrouper toutes les indications superlatives employer pour en souligner le caractère exceptionnel.

La primauté de cette entreprise est liée à la tradition latine mais est également le fait du poète qui avait déjà fait référence à Cerbère dans le *Griphus* à propos de la forme polycéphale du monstre (*Gryph. Tern. Num. 9 Inde trisulca Iovis sunt fulmina, Cerberus inde*).

Ce passage, où les *fulmina* de Jupiter sont associés au chien de l'Enfer, pourrait faire allusion à une représentation infernale de la divinité suprême chez Ausone, sur le modèle de *Aen.* 4.638 *sacra Iovi Stygio*, mais il associe surtout la foudre, le pouvoir le plus puissant de la divinité, à Cerbère, l'habitant le plus puissant du royaume d'Hadès.

Dans sa représentation de Cerbère, Ausone tient surtout compte de Virgile, dans l'œuvre duquel Cerbère a une certaine importance, il y apparaît à plusieurs endroits, déjà dans les *Géorgiques*, où il est fait mention du chien de l'Averne à propos de la catabase d'Orphée (*georg.* 4.483 *tenuitque inians tria Cerberus ora*).

Dans l'*Enéide*, le chien de l'Averne prend beaucoup de relief et se retrouve notamment dans deux contextes différents, mais très imbriqués : dans le sixième chant du poème, où est racontée la descente aux Enfers d'Énée, catabase comparée non seulement à celle d'Orphée, mais aussi à celle d'Hercule (*Aen.* 6.119-123) ; également dans le huitième livre, où le chien de l'Abyssos se trouve au centre du *Carmen saliare* qui retrace les épreuves du héros thébain, juste après la référence aux centaures, au taureau de Crète et au lion de Némée (*Aen.* 8.293-295) et juste avant les références à Typhon et à l'hydre de Lerne (*Aen.* 8.298-300).

Le *Cerberus* virgilien est décrit *recubans antro* (*Aen.* 6.417-423;) ⁽⁵⁴³⁾, un détail repris également dans le huitième livre (*Aen.* 8.297 *recubans antro cruento*), et est défini dans sa fonction de gardien des Enfers : au sixième chant, Cerbère est le *custos Tartareus* (*Aen.* 6. 395), et au huitième le *ianitor Orci* (*Aen.* 8.296) ⁽⁵⁴⁴⁾. Dans la *Théogonie* d'Hésiode aussi, Cerbère était représenté comme le gardien de la porte qui séparait le jour de la nuit, et les vivants des morts (*Theog.* 769-773) ⁽⁵⁴⁵⁾ : ce modèle hésiodéen est cohérent avec la description du monstre assis sur un amas de corps à moitié dévorés (*Aen.* 8.297 *ossa super recubans antro semesa cruento*). Chez Hésiode, en effet, Cerbère était défini par l'épithète *ὠμηστής*, « mangeur de chair crue » (*Theog.* 311), épithète que l'on trouve dans l'épos homérique à propos du chien et à son habitude supposée de se nourrir des cadavres des morts (*Il.* 11.454, 22.67, 24.82) ⁽⁵⁴⁶⁾.

Par rapport à Hésiode, le *Cerberus* virgilien doit être en outre mis en relation avec l'épiphanie des ombres des créatures infernales que le héros troyen rencontre dans le vestibule de l'Averne (*Aen.* 6.286-294), en particulier le Sommeil et la Mort (v. 277-278 *Terribile visu formae, Letum Labosque; / tum consanguineus Leti Sopor*) qui partagent cet espace avec d'autres personnifications de principes moraux (*Aen.* 6.273-282), selon une représentation qui reprend la *Théogonie*, où les personnifications du sommeil et de la mort vivent au seuil des Enfers gardé par Cerbère ⁽⁵⁴⁷⁾.

543 *Aen.* 6.417-424 *adverso recubans immanis in antro... fusus humi totoque ingens extenditur antro. / occupat Aeneas aditum custode sepulto*.

544 Properce lui aussi, un auteur proche dans le temps de Virgile, accorde beaucoup d'importance à Cerbère en en faisant le gardien des Enfers (Prop. 3.5.43-44 *num tribus infernum custodit faucibus antrum / Cerberus*), et le geolier des âmes (Prop. 4.7.90 *errat et abiecta Cerberus ipse sera; 4.11.25-26 Cerberus et nullas hodie petat improbus umbras; / et iaceat tacita laxa catena sera*), en associant en outre sa figure aux obsèques des individus (Prop. 4.5.3-4 *et Cerberus ultor / turpia ieiuno terreat ossa sono*).

545 Par exemple, Hésiode insistait particulièrement sur le terrible aboiement du chien qui était ainsi défini *χαλκείφονος* (*Theog.* 311), élément souligné à dessein également par Virgile (*Aen.* 6.417-418 (*Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat*)).

546 Cet aspect du chien dans la tradition homérique et hésiodéenne est remarqué par rapport à la figure de Cerbère chez I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit., p. 97-98.

547 C'est dans le palais de la Nuit, à l'extrême Occident, que vivaient la Mort et le Sommeil (v. 762-766), et c'est précisément dans ce lieu que le poète d'Ascre place Cerbère (v. 767-774). Sur ce passage, v. G. Ricciardelli, *Commento*, Esiodo, *Theogonia*, cit., p.169-171.

D'autres monstres, également apparus à Énée dans le vestibule des Enfers sous forme d'ombres sont liés à la figure de Cerbère et aux travaux d'Hercule comme l'hydre de Lerne, la *belva Lernae* (*Aen.* 6.287), la sœur cadette de Cerbère selon la généalogie d'Hésiode (*Theog.* 313-314) ⁽⁵⁴⁸⁾.

En ces lieux, Énée rencontre également Géryon (*Aen.* 6.289 *forma tricorporis umbrae*), personnage connecté au chien de l'Enfer par Hésiode par le biais d'un schéma généalogique : le gardien des Enfers aurait un frère aîné, le chien Orthos, gardien du troupeau du géant de l'Occident (*Theog.* 309) ⁽⁵⁴⁹⁾.

La présence de Cerbère au sixième comme au huitième chant du poème virgilien n'est pas un hasard, elle sert à noter que la catabase qui a eu lieu dans le sixième livre continue en quelque sorte au huitième chant : le Tibre, à la source duquel Énée a débarqué, est comparé de manière allusive à l'Océan, le fleuve où Ulysse arrive avant de rencontrer les morts ⁽⁵⁵⁰⁾.

Cette connexion par allusion entre l'Océan et le Tibre est présentée par Virgile par le biais de plusieurs aspects liés aux arbres : l'épiphanie du dieu du fleuve Tibre est signalée volontairement par la présence des frondaisons du peuplier (*Aen.* 8.31-32 *huic deus ipse loci fluvio Tiberino amoeno / populeas inter senior se attollere frondes*), arbre typiquement fluvial, déjà présent dans la Nekuia de l'*Odyssee*, où les peupliers sont indiqués par Circé à propos de l'Océan (*Od.* 10.510 *μακράϊ τ'αἴγεροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι*) ⁽⁵⁵¹⁾.

Virgile reprend ce même arbre de fleuve dans le contexte global du *carmen Saliare*, puisque pour célébrer Hercule, on couronne de feuillage de peuplier les sacerdotes et Evandre lui-même, ce qui évoque sans aucun doute le Tibre près duquel se déroulent leurs rituels ⁽⁵⁵²⁾.

La répétition insistante de ces éléments liés aux arbres s'explique par le fait que le peuplier est l'arbre consacré à Hercule ⁽⁵⁵³⁾ : selon le mythe, le fils d'Alcmène se serait couvert de feuillages de cet arbre lors de sa descente aux Enfers pour capturer Cerbère ⁽⁵⁵⁴⁾ : Virgile souligne lui aussi que la rencontre du héros thébain et du monstre infernal a lieu dans le cadre aquatique du *Stygii lacus* (*Aen.* 8.296 *te Stygii tremuere lacus*).

Le modèle hésiodéen influence Virgile en particulier pour un élément fondamental de sa représentation de Cerbère, à savoir le caractère ophiomorphe du monstre, absent chez Homère, où la figure du chien des Enfers apparaît déjà dans le cadre des travaux d'Héraclès (*Il.* 8.367-369 ; *Od.* 11.623-625).

En revanche, on retrouve cet élément dans la description du personnage dans la *Théogonie* d'Hésiode : le monstre y assume également des traits serpentins, qui lui viennent de ses parents, puisque ceux-ci s'inscrivent dans la généalogie d'Echidna et de Typhon ⁽⁵⁵⁵⁾.

Dans l'épisode de la rencontre entre Énée et le monstre, Virgile insiste lui aussi sur le caractère ophiomorphe de son *Cerberus*, l'associant par exemple à la figure du dragon des Hespérides, à propos de la nourriture que la sibylle de Cumès lui donne pour l'endormir (*Aen.* 6.420-421 *melle soporatam et medicatis frugibus offam /*

548 Sur ce passage, v. G. Ricciardelli, *Commento*, Esiodo, *Teogonia*, cit., p. 138.

549 Tandis qu'Hésiode parle du caractère polycéphale du monstre en lui attribuant cinquante têtes, comme Sophocle dans les *Trachiniennes*, le Cerbère de Virgile comme le Géryon infernal assume un caractère trimorphe, un aspect que l'on trouve déjà dans les *Géorgiques* (*georg.* 4.483 *tenuitque inians tria Cerberus ora*), mais que le poète latin reprend aussi dans l'*Enéide* (v. 417) *latratu trifauci* (*Aen.* 6.417-418 *Cerberus haec ingense latratu regna trifauci / personat adverso recubans inmanis in antro*), aspect souligné par Euripide, autre modèle fondamental.

550 Le lien entre les deux épisodes apparaît clairement quand Virgile souligne qu'Énée, à l'instar d'Ulysse (*Od.* 10.133-574), doit lui aussi, avant d'arriver à l'embouchure du Tibre, passer devant l'endroit où vit Circé (*Aen.* 7.10-24).

551 Cet élément est également repris à dessein par Valérius Flaccus à propos des funérailles d'Idmon qui ont eu lieu dans un autre endroit chthonien, le fleuve Achéron sur l'Hellespont (Val.Fl. 4.595-596, e Apoll. Rhod. 2.353-356), célébration au cours de laquelle le devin mort, sur le point de partir pour son dernier voyage, est couronné de peuplier (Val. Fl. 5.10-11 *pars silvis portantque arae, pars auguris alba / fronde caput vittisque ligant*), description absente chez Apollonios de Rhodes qui était centrée sur l'olivier sauvage sur la tombe du héros, lieu sur lequel allait être érigée Héraclée (2.841-850), et qui reprend la description des rituels liés à la célébration d'Hercule dans l'*Enéide* (*Aen.* 8.276-277 *Herculea bicolor cum populus umbra / velavitque comas foliisque innexa pependit*).

552 *Aen.* 8.276-277 *Herculea bicolor cum populus umbra / velavitque comas foliisque innexa pependit*; *Aen.* 8.285-286 *tum Sali ad cantus incensa altaria circum / populeis adsunt evincti tempora ramis*.

553 Virgile souligne cet aspect dans les *Bucoliques* (*buc.* 7. 61 *Populus Alcidae gratissima, vitis Iaccho, 7.76 populus in fluviis, abies in montibus altis*).

554 Serv. *Comm.ad Aen.* 8.276 *Herculea populus herculi consecrata. Qui cum ad inferos descendens fatigaretur labore, dicitur de hac arbore corona facta caput velasse. unde foliorum pars temporibus cohaerens et capiti albuat sudore, pars vero exterior propter inferorum colorem nigra permansit*.

555 Le monstre Cerbère d'Hésiode a hérité sa dimension canine de Typhée, comme l'affirme I. Baglioni, *Echidna e suoi discendenti*, cit., p. 103, alors que l'aspect serpentifère, plus difficile à intégrer par rapport à la conception plus traditionnelle d'ascendance homérique, fait l'objet de discussions chez les Modernes comme le souligne I. Baglioni.

obicit), et qui rappelle celle que donne au monstre la prêtresse Massyla gardienne du jardin des Hespérides (*Aen.* 4.484-486 *epulasque draconi / ... sparges umida mella soporiferumque papaver*)⁽⁵⁵⁶⁾.

Le caractère ophiomorphe de Cerbère est souligné également par un auteur contemporain de Virgile, Horace, qui assimile le chien des Enfers à l'hydre de Lerne, en lui attribuant cent têtes⁽⁵⁵⁷⁾, il le met sur le même plan que les Euménides, créatures serpentiformes par excellence⁽⁵⁵⁸⁾, un aspect également présent chez Tibulle⁽⁵⁵⁹⁾ puis chez Ovide⁽⁵⁶⁰⁾.

Le lien souligné par Virgile entre le gardien des Enfers et le dragon des Hespérides, à propos de la représentation de Cerbère en monstre serpentiforme, que l'on trouve chez Hésiode, n'est pas une invention originale du poète latin, mais une reprise d'Apollonios de Rhodes, le principal modèle hellénistique du poète. On trouve le même lien dans les *Argonautiques* dans deux épisodes du poème, c'est-à-dire le débarquement des héros à l'embouchure du fleuve Sangaris où vit le peuple des Maryandiniens (Apoll. Rhod. 2.351-359, 720-900), et la rencontre avec les Hespérides dans le cadre de la difficile traversée de la Libye (Apoll. Rhod. 4.1391-1536).

Les deux épisodes sont reliés par le thème de la mort de deux compagnons : dans le premier épisode, il s'agit d'Idmon, prophète, tué par un sanglier (Apoll. Rhod. 2.815-850), et Tiphys, le pilote du navire Argo ; au cours du second, il s'agit de Canthus et de Mopsus, ce dernier lui aussi important prophète et devin, est tué par un serpent (Apoll. Rhod. 4.1501-1536)⁽⁵⁶¹⁾.

Le parallèle entre ces deux épisodes du poème d'Apollonios de Rhodes s'explique par le fait qu'ils sont liés aux deux dernières épreuves d'Hercule ; c'est pourquoi les Hespérides sont décrites pendant leur deuil après que le héros thébain a tué le dragon qui gardait leurs pommes d'or, épreuve qu'elles évoquent à nouveau, tandis que l'épisode qui s'est déroulé à l'embouchure du fleuve Sangaris renvoie à la capture de Cerbère par le héros thébain⁽⁵⁶²⁾.

Les deux épisodes sont donc liés au thème de la catabase et à la rencontre avec le monde des morts, lien encore plus évident en ce qui concerne l'épisode qui se déroule sur la mer Noire, où se trouvait une entrée des Enfers, comme le souligne Apollonios de Rhodes à plusieurs reprises (v. 353, 734-739) également à propos de la présence d'un fleuve Achéron (v. 351-352, 743-745).

C'est de cette bouche de l'enfer qu'Héraclès aurait sorti Cerbère, tradition dont témoigne la référence à l'aconit, une plante vénéneuse qui poussait abondamment dans cette région et qui serait née de la bave du monstre⁽⁵⁶³⁾. Le détail de l'entrée des Enfers connecte étroitement l'épisode du séjour chez les Maryandiniens avec celui de la rencontre des Argonautes et des Hespérides puisque selon la tradition présente chez Hésiode, l'entrée du

556 Le lien entre les deux épisodes n'est pas observé par D. Ogden, *Drakon, Dragon myth and serpent cult in the greek and roman Worlds*, cit., p. 39, 201, 365. Ce lien n'est pas fortuit, il reflète la conception ophiomorphe du même Cerbère présent dans la tradition grecque et acceptée également par la tradition latine, et qui se retrouve plus largement dans le poème virgilien dans la corrélation déjà soulignée entre les pommes d'or et le rameau d'or qui permet à Énée de descendre aux Enfers.

557 La relation entre ces deux monstres était déjà présente chez Euripide où les deux créatures sont citées l'une immédiatement après l'autre (*Herakl.* 1274-1278).

558 Hor. *carm.* 2.13.33-34 *illis carminibus stupens / demittit atras belva centiceps / auris et intorti capillis / Eumenidum recreantur angues.*

559 Tib. 1.3.69-72 *Tisiphonque inpeza feros pro crinibus angues / saevit, et huc illuc in pia turba fugit. / Tum niger in porta serpentum Cerberus ore / stridet et aeratas excubat ante fores.*

560 Ovide insiste sur les aspects serpentiformes de Cerbère en soulignant le lien numérique du caractère triple qui le rapproche des Furies et de Tisiphone en particulier (Ovid. *met.* 4.449-452, 10.65-66, 10.65-66). Le caractère triadique du monstre est également lié à la figure de Géryon (*met.* 9.184-185). Ces traits se retrouvent ensuite dans les élégies mythologiques du poète (*Heroid.* 9.93-94).

561 Les deux épisodes sont mis en relation par exemple par G. Paduano, *Commento*, Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, Milan 1986, p. 331.

562 Selon l'*Astronomie* d'Hygin, Hercule aurait tué un serpent justement près du fleuve Sangaris, une action qui lui a valu l'apothéose (*Astr.* 2.14.2 *Alii autem Herculem esse demonstrant, in Lydia apud flumen Sagarim anguem interficientem, qui te homines complures interficiebat et ripam frugibus orbabat. Pro quo facto ab Omphala, quae ibi regnabat, multis ornatum muneribus Argos remissum, ab Iove autem propter fortitudinem inter sidera collocatum*). Ce serpent est identifié avec Cerbère lui-même par D. Ogden, *Drakon, Dragon myth and serpent cult in the greek and roman Worlds*, cit., p.212, en lien avec la tradition dont témoigne Hécatée de Milet qui identifiait précisément Cerbère avec un serpent.

563 Sur la tradition de l'aconit et de la bave de Cerbère, v. I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit., p. 108-110.

monde infernal se trouvait en extrême Occident, là où résidaient des nymphes très liées à la Nuit, dont elles étaient les filles (*Theog.* 215, 275) ⁽⁵⁶⁴⁾.

Plus précisément, le nom de Ladon, attribué au dragon des Hespérides par Apollonios de Rhodes (Apoll. Rhod. 4.1396), correspond à celui d'un fleuve d'Arcadie ⁽⁵⁶⁵⁾ et apparaît notamment dans le catalogue des fleuves, fils de Thétis et d'Océan, que l'on trouve chez Hésiode (*Theog.* 337-370) : ce fleuve est cité avec le Sangaris, le cours d'eau à l'embouchure duquel se déroule l'épisode des Maryandiniens (*Theog.* 344) ⁽⁵⁶⁶⁾.

En partant de ces principes, on peut comprendre que le lien entre Cerbère et le monde infernal se renforce, et que cette créature devient pratiquement l'incarnation de cette dimension souterraine et de son système, particulièrement chez un auteur comme Sénèque qui donne un relief très important à la capture du chien infernal dans ses tragédies, comme dans le chœur de son *Agamemnon* (*Agam.* 859-862).

Ce motif apparaît surtout dans les drames dédiés au héros thébain comme l'*Hercules Oetaeus*: Hercule lui-même se vante de cette entreprise dans le prologue (*Herc. Oet.* 22-24 *vici regentem fata nec tantum redi, / sed trepidus atrum Cerberum vidit dies / et ille solem*), et se la rappelle même au moment de ses souffrances après son empoisonnement (v. 1257 *an te reliquit Stygius in terris canis*).

Le motif est ensuite repris dans la conclusion du drame où il est à nouveau évoqué par le chœur (v. 1600-1602), à propos de la victoire sur le monde infernal déjà présente dans le prologue : une telle question prend alors une valeur marquante comme signe annonciateur de la divinisation du héros, le triomphe véritable et définitif sur la mort ⁽⁵⁶⁷⁾.

Le thème de la victoire d'Hercule sur Cerbère, en tant que victoire sur le monde infernal et la mort, revient surtout dans le deuxième drame que Sénèque consacre au héros thébain, l'*Hercules furens* : le thème y est présent dès le prologue et dans les paroles de Junon, mais il sert à introduire le thème central de la tragédie : la plongée du héros dans les ténèbres non pas du monde infernal, mais de la folie envoyée par la déesse (*Herc. Fur.* 47-61).

Ce thème est développé dans l'*Hercules furens* sur le modèle d'Euripide, Sénèque l'amplifie largement en développant une véritable narration de la catabase : dans la deuxième partie du drame, le discours tenu par Thésée comprend une large description du monde des morts (*Herc. Fur.* 658-659) qui précède le récit de l'entreprise d'Hercule (*Herc. Fur.* 760-829) ⁽⁵⁶⁸⁾.

La figure de Cerbère apparaît d'ailleurs à nouveau dans la poésie épique à partir de Lucain qui l'inscrit dans sa description de l'évocation des morts, en lien avec les personnages des Euménides (6.663-665 *si me praesente videri / Eumenides possint villosaque colla colubris / Cerberus excutiens et vincti terga gigantes?*) ; mais on peut voir également Lucan. 6.702-703 (*ianitor et sedis laxae, qui viscera saevo / spargis nostra cani*).

Selon certains, ce passage ne fait pas référence à Cerbère, ce qui expliquerait que la créature n'a pas d'identité ⁽⁵⁶⁹⁾; je considère au contraire qu'il se réfère bien à ce monstre en raison du terme *ianitor*, utilisé traditionnellement pour le désigner, comme pour rappeler l'habitude typique des chiens de dévorer les cadavres et leurs viscères ⁽⁵⁷⁰⁾.

La reprise du motif de Cerbère chez Stace est liée à la tradition orphique et hermétique, déjà présente dans les *Géorgiques* où l'on soulignait que le chant d'Orphée avait le pouvoir de rendre le monstre muet (*georg.* 4.483 *tenuitque inhians tria Cerberus ora*).

Le poète de l'époque impériale associe Cerbère à la verge magique de Mercure, qui avait le pouvoir de plonger dans le sommeil et de redonner conscience aux âmes des morts : le poète en parle dans le premier livre du

564 Sur la figure des Hespérides, leur généalogie et l'endroit où elles habitent, v. G. Ricciardelli, *Commento*, Esiodo, *Teogonia*, cit., p. 130.

565 V. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 56.

566 Sur le catalogue hésiodéen des fleuves, v. G. Ricciardelli, *Commento*, Esiodo, *Teogonia*, cit., p. 141-142.

567 L'ombre d'Hercule affirme qu'il n'a pas été obligé de reparcourir le chemin à travers le monde des morts, comme il avait dû le faire pour capturer Cerbère, naturellement parce qu'il est arrivé directement parmi les dieux (1963-1967).

568 Le rapport entre Sénèque et le modèle d'Euripide est au centre de l'étude d'E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 48, qui analyse la description faite par Thésée de l'épreuve du héros thébain (E. Stafford, cit., p. 100-101).

569 Cette thèse est défendue par J.D. Duff, dans son commentaire à Lucan, *The Civil War (Pharsalia)*, Cambridge, Massachusetts-London 1988, p. 354: *Not Cerberus, who is fed by the custodian, but a mysterious personage who occurs elsewhere*.

570 Ceci pourrait d'ailleurs se déduire également de l'usage qu'en fait Servius dans son commentaire des passages virgiliens se référant au chien des Enfers v. Serv. *ad Aen.* 6.418 *personat aut personare facit: aut per regna sonat et quia de animabus dicturus est, bene facit ante Cerberi commemorationem, consmnumptoris corpororum: „qui viscera saevo / spargis nostra cani*.

poème, quand le dieu est envoyé par Jupiter pour sortir de l'Averne l'âme de Laïus afin de punir ses descendants (*Theb.* 1.306-309).

Le motif de la verge magique permet de rapprocher la scène virgilienne de l'assoupissement de l'insomniaque dragon des Hespérides (*Aen.* 4.483-486) de celle de Cerbère, vaincu par la sibylle d'une manière analogue (*Aen.* 6.419-421) : ces deux scènes sont reprises par le poète de l'époque impériale qui imagine que le gardien des Enfers tente de s'opposer, alors que Mercure est sur le point de faire sortir le père d'Édipe de l'Averne, et qu'il est alors endormi par la verge du dieu (*Theb.* 2.24-31) ⁽⁵⁷¹⁾.

Cette figure du psychopompe qui viole le Tartare et ses lois avec sa baguette enchantée revient ensuite dans le discours de Pluton à Amphiaräus précipité aux Enfers (*Theb.* 8.47-48) : la violation de la loi qui est surtout rappelée est celle commise par Hercule qui a enlevé le *custos* des portes de l'Averne définies comme *Cerbereae* (*Theb.* 8.55-56, 95-98) ⁽⁵⁷²⁾.

Dans le poème épique historique de Silius Italicus, la figure de Cerbère fait une apparition notable dans l'ekphrasis des épreuves d'Hercule sur les portes du temple de Cadix au troisième livre du poème : sa description en tant que monstre infernal simplement défini comme le *Stygius ianitor* comporte une évidence absolue puisqu'il est représenté comme une créature tellement terrible qu'elle peut inspirer la terreur même aux Furies, et en particulier à Mégère (*Sil.* 3. 35-37 *at Stygius saevis terrens latratibus umbras / ianitor aeternum primum tractus ab antro / vincla indignatur, metuitque Megaera catenas*) ⁽⁵⁷³⁾.

Cerbère est fondamentale dans le poème par rapport aux deux premiers chants liés à l'histoire du siège de Sagonte : Hannibal lui-même, pour battre les résistants ibères, doit affronter un *ianitor urbis*, une terminologie qui reprend le substantif généralement attribué précisément au monstre infernal (*Sil.* 2.240-241 "*Tu solve interea nobis, bone ianitor urbis / supplicium, ut pandas "inquit" tua moenia leto*").

L'expression inhabituelle *ianitor urbis* est attribuée avec mépris par Hannibal au dernier défenseur important de Sagonte : Théron, le sacerdote d'Hercule, *custos arae Herculeae* (v. 238), qui a pour arme une massue, comme son dieu, et qui, ironie du sort, alors qu'il est sur le point de mourir de la main du général carthaginois, se retrouve dans le rôle appartenant à Cerbère ⁽⁵⁷⁴⁾.

Ce personnage du *ianitor urbis* correspond globalement celui d'Hercule, en tant que *ianitor orbis* : il tient ce rôle en s'opposant aux forces infernales et à Junon, qui est à leur tête lors de l'affrontement final à l'issue duquel se décide le sort de Sagonte. Silius élabore cette scène en reprenant des aspects du *Moustique (Culex)*, où les figures des démons punisseurs de l'Enfer Cerbère et Tisiphone s'opposaient à celles de la *Iustitia* et de la *Fides* qui abandonnaient le monde champêtre en raison de la méchanceté des hommes (*Culex* v. 226-227 *in vanas abiere vices. et rure recessit / Iustitia et prior illa Fides*) ⁽⁵⁷⁵⁾.

571 Cette fonction de gardien de l'Averne qui s'oppose à ceux qui en violent les lois réapparaît dans les propos de Tirésias : Mercure guide la troupe des âmes des justes qui retournent à la lumière, alors que Tisiphone mène celle des criminels, qui s'apprentent à faire leur parcours, mais qui rencontreront l'opposition de Cerbère (*Theb.* 4.486-487).

572 Le thème de la violation des lois des Enfers et le changement de comportement de Cerbère en tant que gardien inflexible revient dans la production lyrique de Stace : l'âme du défunt est accueillie avec joie par Cerbère qui n'aboie pas à son passage (*Silv.* 2.1.185 *Pone metus Letique minas desiste vereri; / illum nec terno latrabit Cerberus ore*). Dans un autre passage, à propos de la célébration du père mort récemment, le chien de l'Abyssus incarne les lois du monde infernal auxquelles Orphée a été contraint lui aussi de se soumettre (*Silv.* 5.3.59-60 *cui te nec Cerberus omni / ore nec Orphea quirent avertere leges*).

573 L'originalité du concept qui doit remonter à Silius Italicus lui-même est soulignée chez F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 181-182

574 Cette expression inattendue est remarquée par F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 130, qui ne saisit pas la référence à Cerbère, le *ianitor* du monde infernal, et comprend l'expression *solvere poena* adressée par Hannibal au prêtre de Sagonte comme une référence au rôle de Théron, assassin d'Asbyte, que le poète rapprochait aux Hespérides.

575 En parallèle F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 153, cite Val. Max. 6.6 ext.1 (*Post duorum in Hispania Scipionum totidemque Romani sanguinis exercituum miserabilem stragem Saguntini victricibus Hannibalis armis intra moenia urbis suae compulsi, cum vim Punicam ulterius nequirent arcere, collatis in forum quae unicuique erant carissima atque undique circumdatis accensisque ignis nutrimentis, ne a societate nostra desciscerent, publico et communi rogo semet ipsi superiecerunt. crediderim tunc ipsam Fidem humana negotia speculantem maestum gessisse uultum, perseuerantissimum sui cultum iniquae fortunae iudicio tam acerbo exitu damnatum cernentem*), un passage qui n'explique cependant pas la structure de l'opposition entre la *Fides* et Tisiphone.

Comme le poète de l'*Appendix virgiliana*, Silius souligne lui aussi le rapport étroit entre *Fides* et *Iustitia*, faisant d'elles deux sœurs (v. 486 *iustitiae consors*), et reprend le topos de l'abandon de la terre de la part de la déesse face à la méchanceté des hommes (v. 496-505) ⁽⁵⁷⁶⁾.

Ainsi, Hercule fait intervenir la *Fides* au secours des habitants de la cité désormais perdue (Sil. 2.475-525), tandis que Junon pousse à l'action sa servante Tisiphone (Sil. 2.526-707), que la déesse relie à Cerbère, en notant que le sifflement de ses serpents effraie et terrorise même Cerbère, le contraignant au silence (Sil. 2.537-538 *stridorem tuum, quo territa comprimit ora / Cerberus*) ⁽⁵⁷⁷⁾.

Ce terrible démon, tandis qu'il marche sur Sagonte, est entouré d'une cohorte d'allégories funestes, parmi lesquelles la Mort, la Douleur, l'Affliction et les Gémissements, mais surtout Cerbère et toutes les peines (Sil. 2.551-552 *atque omnes adsunt Poenae, formaque trifauci / personat insomnis lacrimosae inanitor aulae*) ⁽⁵⁷⁸⁾. Dans ce passage, l'*insomnis* Cerbère est associé au dragon des Hespérides, qui était traditionnellement défini par son incapacité à s'endormir ; mais en même temps, l'expression *forma trifauci* fait référence au Géryon virgilien, lui aussi défini par le terme *forma* (Verg. *Aen.* 6.289 *forma tricorporis umbrae*) ⁽⁵⁷⁹⁾.

Ces motifs liés au siège de Sagonte se reconnectent aussi au treizième livre du poème, où ils réapparaissent à propos du sort de Capoue, la cité de Campanie, qui est assiégée puis conquise par l'armée romaine après le départ d'Hannibal (Sil. 13.94-380) ⁽⁵⁸⁰⁾.

On voit notamment réapparaître durant le siège de Capoue les figures qui avaient dominé dans les livres consacrés à la cité ibérique : la *Fides* se manifeste en émettant des jugements très durs sur la déloyauté des habitants de la cité de Campanie (Sil. 13.281-291), mais c'est surtout l'Érinie qui correspond à Tisiphone qui s'assied à la table des Capouans et diffuse la mort et la souffrance (Sil. 13.291-295) ⁽⁵⁸¹⁾.

La représentation de Cerbère atteint ensuite son sommet dans l'épisode central de ce livre : le récit de la descente aux Enfers de Scipion et de sa rencontre avec les morts (Sil.13.400-895), un épisode qui a lieu précisément à Pozzuoli (Sil. 13.385 *forte Dicarchea iuvenis tum sedit in urbe*) ⁽⁵⁸²⁾.

L'*urbs Dicarchea* avait déjà été citée au livre précédent à propos du siège qu'elle avait subi de la part d'Hannibal (Sil. 12.107 *urbe Dicarchea parat exsatiare dolorem*) : elle avait été étroitement associée à la tradition de la cité des Cimmériens (Sil. 12.106-157) ⁽⁵⁸³⁾.

Le territoire de la cité de Campanie fait l'objet d'une description dans laquelle la géographie du lieu est largement parsemée d'évocations du monde infernal ⁽⁵⁸⁴⁾, qui se mêlent cependant à d'autres aspects tirés du mythe d'Hercule, comme celui de son séjour dans cette région à son retour du vol du bétail de Géryon, pendant

576 F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 154-155, souligne simplement le parallèle avec Horace qui associe *Fides* à *Pax* in *carm. saec.* 57, mais également l'association de *Fides* à *Iustitia* et *Concordia* in Petron. 124.249, tandis que pour le motif de la fuite de la terre de la part de la déesse, il rappelle toujours Horace (*carm. saec.* 57), mais également Ovide qui se réfère à Astrée (*met.* 1.150), mais pas Stace qui reprend le même motif pour sa *Pietas* (*Stat. Silv.* 3.1-5).

577 F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 159, souligne ce trait du *stridor* pour indiquer le bruit produit par les serpents à propos de Tibulle (*Tib.* 1.3.71 *serpentum Cerberus ore / stridet*), mais aussi Ovide (*met.* 9..659). Dans les *Guerres Puniques*, on parle du *stridor Cerbereus* (Sil. 6.178 *tempestas oritur mixtam stridore procellam/ Cerbereo torquens*).

578 A propos de cette allégorie chez Silius Italicus, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 160-161.

579 F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 161, se réfère au contraire à l'expression virgilienne *latratu trifauci* pour Cerbère (Verg. *Aen.* 6.417), avec un adjectif qui n'est employé nulle part ailleurs.

580 Sur le siège de Capoue, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 212- 233.

581 Sur ces figures, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 225-227, où l'on renvoie à la représentation de la *Fides* au deuxième chant (Sil. 2.475), alors qu'étrangement, on n'identifie pas l'Érinie à Tisiphone, mais on discute de l'identification possible de cette Érinie avec la *Fides*.

582 Sur l'utilisation du nom de *Dicarchia* pour Pozzuoli chez Silius Italicus, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 544.

583 La cité des Cimmériens est décrite comme subissant l'oppression d'une ténèbre éternelle comme chez Homère (Sil. 12.130-133 *at iuxta caligantes longumque per aevum / infernis pressas nebulis pallente sub umbra / Cimmerias iacuisse domos noctemque profundam / Tartarae narrant urbis*). Plus particulièrement, sur la présence des Cimmériens chez Silius, v. F. Spaltenstein, (cit.), p. 158.

584 Sur la description de la région de Pozzuoli chez Silius, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 155-160.

lequel il a tracé la *via Herculea* (Sil. 12.117-118 *Medioque in gurgite ponti / Herculeum commendat iter*)⁽⁵⁸⁵⁾, ou de la Gigantomachie (Sil. 12.143-144 *tradunt Herculea prostratos mole Gigantas / tellurem iniectam quatere*)⁽⁵⁸⁶⁾.

Dans le récit de la rencontre de Scipion et du monde infernal, Cerbère est étroitement associé aux Furies : à l'instar de ces créatures, il s'abreuve à l'eau empoisonnée de l'Achéron (Sil. 13.574-576)⁽⁵⁸⁷⁾.

Ces aspects trouvent une synthèse dans la représentation de l'atrium du monde infernal, où les peines et les souffrances, déjà présentes lors du siège de Sagonte (Sil. 2.548-552), réapparaissent sous une forme amplifiée (Sil. 13.582-588)⁽⁵⁸⁸⁾ : l'insistance sur ces figures allégoriques se retrouve également chez Stace et est typique de la poésie épique de cette époque qui se rapproche de l'Antiquité tardive⁽⁵⁸⁹⁾.

Cette liste de personnification surnaturelles chez Silius Italicus comprend les monstres apparus dans l'atrium de l'Averne chez Virgile, comme Scylla et les Centaures, associés aux *umbrae Gigantum* (v. 590)⁽⁵⁹⁰⁾, mais on trouve également une figure hésiodéenne comme Briarée, que l'on peut relier au Typhée présent dans le *carmen* Saliare de l'*Enéide* (Sil. 13.587-588)⁽⁵⁹¹⁾, et surtout Cerbère, qui joue un rôle honorifique par la terreur qu'il peut inspirer même aux Furies, quand il se libère des chaînes qui l'emprisonnent (Sil. 13.591-594)⁽⁵⁹²⁾. Le lien entre Cerbère et cette série de personnifications, de concepts abstraits et d'allégories n'est pas une invention de Silius Italicus, il se réfère à des éléments présents dans la *Théogonie* d'Hésiode : en effet, le Cerbère hésiodéen était lui aussi associé à des personnifications de concepts abstraits par sa position près des portes de la Nuit, qui étaient identifiées à celles de l'Enfer (*Theog.* 746-774)⁽⁵⁹³⁾, où vivaient le Sommeil et la Mort, étant eux-mêmes enfants de la Nuit (*Theog.* 758-759)⁽⁵⁹⁴⁾.

Dans le poème de Silius Italicus. Les Furies et Cerbère sont étroitement liées, en tant qu'expressions de la même justice divine qui gouverne l'Univers dans son entier, ainsi que les Enfers, et par rapport au schéma ternaire sur lequel repose le lien entre ces figures (trois Furies ~ trois têtes de Cerbère).

Ce schéma ternaire correspond en effet au critère d'organisation du monde infernal qui est représenté chez Silius Italicus comme un espace ouvert à dix portes (Sil. 13.531 *cingunt regna decem portae*), dont les trois premières sont cependant les plus importantes car elles correspondent aux principales fonctions sociales : les guerriers (Sil. 13.531-532 *quarum una receptat / belligeros, dura Gradivi sorte creatos*); les législateurs-sacerdotes (*altera, qui leges posuere atque inclita iura / gentibus et primas fundarunt moenibus urbes*); les agriculteurs (Sil. 13.535-536 *tertia ruricolae, Cereris iustissima turba / quae venit ad manes aet fraudrum illaesa veneno*)⁽⁵⁹⁵⁾.

585 Sur le retour d'Hercule après son expédition contre Géryon et la construction de la *via Herculea*, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 157.

586 Sur la tradition de la lutte d'Hercule contre les Géants, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 159, où l'on renvoie à la source illustre de Pindare, le poète qui le premier a affronté ce mythe.

587 Sur la représentation de l'Achéron chez Silius, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 254-255.

588 Sur cette représentation allégorique, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 255.

589 Sur l'insistance de ces personnifications, v. A. Perutelli, *La poesia epica latina*, cit., p. 190-192.

590 Sur les figures de Scylla et des Centaures chez Silius, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 256, où l'on remarque le parallèle avec Virgile (Aen. 6.289).

591 Sur le Briarée de Silius, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 255-256, où l'on souligne que cette figure est différente de celle que l'on trouve chez Virgile, placée de manière générique dans le vestibule de l'Enfer, et la reprise possible d'aspects hésiodéens.

592 Sur cette représentation de Cerbère déchaîné, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 256, où l'on souligne les différences par rapport à Virgile et la reprise de Properce (4.7.90), mais surtout du Sénèque tragique qui met en parallèle les Furies et Cerbère, les premières ayant rompu les liens avec l'Erèbe, l'autre les chaînes qui le retenait au Ténare, si bien qu'ils rodent tous sur la terre de Thèbes (Sen. *Oed.* 160-162, 171-173), un aspect qui revient également dans un autre passage du drame où l'on imagine Cerbère secouant ses chaînes (Sen. *Oed.* 581 *triceps catenas Cerberus movit graves*).

593 L'identité dans la représentation hésiodéenne entre la porte de la Nuit et celle qui donne accès aux Enfers est défendue in G. Ricciardelli, *Commento, Esiodo, Teogonia*, cit., p. 168-170.

594 Sur cette série d'allégories présente chez Hésiode, v. G. Ricciardelli, *Commento, Esiodo, Teogonia*, cit., p. 128-132.

595 Sur cette organisation du monde infernal, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 248, où l'on souligne le caractère méthodique de l'énumération de Silius Italicus dans laquelle on distingue deux moments différents, la présence d'une doctrine déjà établie, mais aussi le travail laborieux de développement de sa propre géographie de l'Averne à partir des conceptions présentes dans la tradition précédente, deux aspects dont le premier correspond aux trois premières portes, à laquelle on peut ajouter la quatrième, celle qui est réservée aux artisans et aux

Cette tripartition a un caractère général ou « méthodique » (comme l'ont reconnu les commentateurs) et reprend la célèbre triade indo-européenne théorisée par Dumézil, qui a montré qu'elle est la base de l'organisation de la société et de la religion romaine archaïque⁽⁵⁹⁶⁾.

Cette conception peut avoir été reprise également par Ausone par rapport à ses modèles littéraires : dans son poème sur le chiffre trois, Cerbère est présenté en lien étroit avec la foudre de Zeus, les deux étant des manifestations de la justice divine (*Griph. Tern. Num. 9 inde trisulca Iovis sunt filmina, Cerberus inde*).

Le caractère triple de Cerbère est ensuite souligné à travers le parallèle avec d'autres créatures monstrueuses de nature analogue, comme la Sphinge (v. 38-41), mais aussi Géryon, la Chimère (v. 82), Scylla (v. 83), et surtout les Érinyes, qui sont rapprochées des Gorgones et des Harpies (v. 84)⁽⁵⁹⁷⁾.

Cette structure ternaire des entités monstrueuses liées au monde infernal correspond également à la structure de la société romaine, divisée selon Ausone entre Sénat (fonction législative et de gouvernement), les chevaliers et le peuple (v. 78 *Martia Roma triplex, equitatu, plebe, senatu*), une conception liée au culte de la triade capitoline (v. 42 *trina in Tarpeio fulgent consortia templo*)⁽⁵⁹⁸⁾.

Mais surtout, le chiffre 3 étant le nombre suprême (v. *ter bibe vel totiens ternos; sic mystica lex est*), le dieu unique, de même, est triple (v. 88. *Ter bibe. tris numerus super omnia, tris deus unus*), un vers qui est interprété comme une référence à la trinité par P. Dräger : toutefois, les termes d'une conception théologique chrétienne liée au concept *persona* ne sont pas présents, et le poème ne se termine pas par une profession de foi chrétienne, comme cela aurait sans doute été possible, mais on y trouve plutôt un mysticisme numérolgique aux accents néo-pythagoriciens qui voit le *tris numerus super omnia*, la triade en soi, comme la *mystica lex* (v.1), motif par lequel s'était ouvert le poème⁽⁵⁹⁹⁾.

Conclusion

Dans ma conclusion, je voudrais souligner que de l'exégèse du texte émerge une image non traditionnelle du personnage d'Hercule, car le poète met l'accent sur une interprétation extrêmement symbolique des épreuves du héros, et insiste surtout sur le dernier des travaux, le douzième, la *suprema meta* (v. 12), qui sert à résumer et récapituler les autres, comme le montre les références que l'on trouve dans le poème sur le chiffre 3, *Griphus ternarii numeri*.

A certains égards, cet aspect peut rappeler les débuts du cycle des travaux d'Hercule, et en particulier Homère qui ne connaissait que ce travail du héros, mais à mon avis, il pourrait aussi renvoyer à la tradition locale de l'Hercule gaulois, dont nous avons un témoignage dans la petite œuvre déjà citée de Lucien sur Hercule.

Dans cette œuvre, le personnage d'Hercule se présentait notamment sous les traits du psychopompe qui accompagnait les âmes des morts dans l'au-delà, un aspect qui trouve un certain écho dans le court poème d'Ausone, l'expression et l'interprète privilégié des élites gallo-romaines et de leurs conceptions, mêmes religieuses, comme le démontre de manière exemplaire la *Moselle*.

Une caractérisation aussi locale de l'Hercule d'Ausone correspond d'ailleurs très bien à l'époque à laquelle a vécu l'auteur, où le paganisme comme religion universelle est désormais révolu, même si certains cultes locaux ont survécu, que le Christianisme ne supplantera que peu à peu au cours du Moyen-Âge.

Dans cette perspective, *De aerumnis Herculis* se présente donc apparemment comme une simple liste des travaux, l'objectif étant de faire correspondre les douze épreuves du héros avec les douze vers qui composent le poème. En réalité, le texte est extrêmement complexe, même si sa complexité est en quelque sorte

poètes (Sil. 13.537 *exin, qui laetas artes vitaeque colendae / invenere viam nec dedignanda parenti / carmina fuderunt Phoebos, sua limina servant*), tandis que le deuxième est l'énumération des six autres, par laquelle le poète cherche à résoudre le problème complexe de la rétribution des mérites et des fautes après la mort.

596 Sur cette conception dans la religion romaine, v. G. Dumézil, *La Religione romana arcaica, Miti, leggende, realtà*, Milan 2017, p. 143-252, où est discutée la présence de cette structure dans la théologie archaïque.

597 Sur ces passages, v. P. Dräger, Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2, cit., p. 328-337, qui renvoie régulièrement aux sources grecques et en particulier à la *Bibliothèque* d'Apollodore, en négligeant en revanche les sources latines.

598 Sur la triade capitoline par rapport à la structure de la triade indo-européenne, v. G. Dumézil, *La Religione romana arcaica, Miti, leggende, realtà*, cit., p. 255-276, traité où l'on souligne l'hypothèse qu'un des éléments générateurs de cette structure aurait justement été la figure d'Hercule, dont le destin a été déterminé par ces trois divinités (G. Dumézil, cit., p. 276).

599 La référence à la trinité est argumentée de manière convaincante par P. Dräger, Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2, cit., p. 338.

« lyophilisée » et concentrée sur un court espace, comprenant en germe une référence avant tout à la dimension biographique d'Hercule et à sa structure ternaire, qui se rattache au passage du *Griphus ternarii numeri* (*Griph. Tern. Num.* 28-29):

*et qui conceptus triplicatae vesperis noctis
iussa quager ternis affixit opima tropaeis.*

A cette dimension biographique vient s'ajouter une interprétation d'ordre allégorique et théologique des travaux se manifestant dans l'ordre choisi qui s'éloigne de la tradition, en reprenant notamment celui que l'on trouve dans l'épigramme grecque 92 de l'*Anthologie de Planude*, dont le texte d'Ausone représente l'adoption dans le contexte latin.

La composition élabore donc une sorte de « déduction » des travaux d'Hercule à partir d'un principe commun d'ordre en triades, la *mystica lex* qui gouverne le tout, et qui représente pour Ausone le principe théologique et métaphysique à la base de la réalité (*Aus. Griph. Tern. Num.* 48 *in physicis tria prima: deus, mundus, data forma*)⁽⁶⁰⁰⁾.

Cette dimension théologique et philosophique du poème est indiquée par l'emploi du terme *aerumna* pour les entreprises d'Hercule, au lieu du plus commun *labor* : le terme *aerumna* renvoie en effet à une humanisation du personnage en accord avec la tendance à l'évhémérisme typique de cette période, qui touchait les milieux chrétiens, mais également les milieux païens liés à la figure de Julien l'Apostat.

Dans cette acception, l'évhémérisme est intéressant car il permet de relier la théologie associée à la figure d'Hercule à la théologie chrétienne, en faisant le lien entre les souffrances du héros thébain, ses *aerumnae*, à celle du Christ, un parallèle influencé par la prédication du cynisme : cette école a célébré la figure du fils d'Alcmène, exemple de sagesse, et même fondateur de la secte philosophique, tout en tissant également des relations avec la prédication du christianisme naissant, comme le montre l'exemple de Pérégrinos Protée, qui s'était même converti au christianisme, ce qui lui a valu les critiques de Lucien et de Julien l'Apostat.

De ce point de vue, le bref poème sur les souffrances d'Hercule peut subir l'influence du cynisme, une incidence bien présente dans l'œuvre d'Ausone qui a consacré plusieurs épigrammes à cette secte et à ses différents fondateurs⁽⁶⁰¹⁾.

De manière générale, enfin, le héros thébain était considéré comme le modèle de l'anthropologie et de la psychologie métaphysique d'empreinte stoïque qui voyaient deux parties dans l'âme : l'une éternelle, indestructible et rationnelle, et l'autre périssable et irrationnelle : de la même manière, le héros était constitué d'une partie divine héritée de son père Jupiter et une partie humaine héritée d'Alcmène, la première destinée à l'éternité et à monter au ciel après la mort, l'autre destinée à disparaître avec la mort sur le bûcher⁽⁶⁰²⁾.

Cette conception se retrouve également dans le *Compendio di teologia greca* de Lucius Cornutus, où l'on affirme que l'Hercule fils d'Alcmène et d'Amphitryon ne serait identifiable que par homonymie à l'Hercule dieu qui s'identifie à la rationalité présente en chaque chose (*Comp. Teolog. Graec.* 31)⁽⁶⁰³⁾.

Dans cette perspective théologique et allégorique, les *aerumnae* d'Hercule dont parle le poème d'Ausone peuvent donc être considérées sous un double aspect : d'une part une représentation de la partie divine de l'âme se libérant progressivement de l'autre, humaine et périssable ; d'autre part, la manifestation de la nature divine du logos immanent dans la réalité.

600 Cette conception métaphysique que le poète reprenait du platonisme contemporain, représenté par le petit traité d'Apulée *De la doctrine de Platon* (1.5), comme cela est indiqué en P. Dräger, Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2., cit., p. 329, peut expliquer pourquoi le poète a choisi de traiter systématiquement ce thème des douze travaux d'Hercule. Dans la poésie latine précédente, cet aspect n'était pas abordé aussi largement, à l'exception du chœur de l'*Agamemnon* de Sénèque, où il faisait même référence à des aspects théologiques comme le parallèle entre les travaux et les douze divinités suprêmes (*Sen. Agam.* 811 *imparem aequasti numerum deorum*).

601 Cette approche comparatiste entre la figure d'Hercule et celle de Jésus de Nazareth existait à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du siècle passé, mais a par la suite été critiquée par les spécialistes, comme cela est souligné in M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., 11-71.

602 Cette conception qui prend de manière rigoureuse l'exemple des Métamorphoses d'Ovide ou de l'*Hercules Oetaeus* de Sénèque est soulignée par E. Stafford. *Herakles*, cit., p. 99-102.

603 Sur ce petit chapitre du traité de Cornutus, v. I. Ramelli *Commentario*, « Compendio di Cornuto » dans *Stoici romani minori*, Milano 2008, p. 1277-1280.

Claudien

Introduction à la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*

Dans la partie précédente, j'ai développé l'analyse du personnage d'Hercule dans l'œuvre d'Ausone *De Aerumnis Herculis*. Derrière son apparente simplicité et sa structure linéaire, ce poème cache en réalité une grande recherche stylistique, qui a donc pu exercer une profonde influence sur l'environnement culturel de l'époque.

Ce n'est pas un hasard si le thème du héros thébain est également abordé par un poète de l'Antiquité tardive tel que Claudien, surtout dans une composition encore plus recherchée comme la *praefatio* du deuxième livre de *De Raptu Proserpinae*.

La *praefatio* est une composition élégiaque suivant un modèle typique que l'on trouve dans plusieurs autres poèmes de Claudien. Il s'agit d'un genre nouveau, probablement une invention du poète lui-même bien qu'il existe d'importants précédents dans la tradition. C'est un passage discursif à la fois élégiaque et satirique dans lequel le poète s'adresse directement à son public d'élection, sans médiations, pour « renforcer » son image de lettré au service de ses destinataires⁽⁶⁰⁴⁾.

La *praefatio* du deuxième livre de *De Raptu Proserpinae*, la plus longue parmi les textes de ce genre, se distingue par rapport aux autres par son caractère narratif. Elle comprend en effet une allégorie continue au caractère élogieux qui se développe selon le modèle d'une élégie mythologique. On y raconte notamment le mythe du sommeil d'Orphée et de son réveil à la suite de l'intervention d'Hercule (v. 1-28). Cette narration mythique s'articule avec une section mythologique relative aux travaux d'Hercule, introduite sous la forme d'un hymne entonné par Orphée lui-même après son réveil (v. 29-52).

Cependant, c'est surtout sur l'épilogue de la narration lyrique que s'est portée l'attention des spécialistes (v. 49-52) :

*Thracius haec vates. Sed tu Tirynthius alter, / Florentine, mihi, tu mea plectra moves / antraque Musarum
longo torpentia somno / excutis et placidos ducis in orbe choros.*

Dans cet épilogue, le poète revendique la nature allégorique de son œuvre tout en achevant son poème en des termes élogieux vis-à-vis de *Florentinus*, un important homme d'État de l'époque de Claudien. La célébration du destinataire est introduite par le biais du mécanisme de la σύγκρισις, un procédé typique du discours épидictique et également utilisé par Claudien dans ses poèmes historiques tels que *De bello Gothico* pour le personnage de Stilicon⁽⁶⁰⁵⁾. Ce procédé consiste à établir un parallèle entre un détail du mythe et une personnalité historique. En l'occurrence, la σύγκρισις proposée dans la *praefatio* concerne les deux personnages les plus importants du poème, Orphée et Hercule, comparés à des personnages historiques. Claudien, le poète, se compare lui-même au prophète thrace, tandis que le personnage du héros thébain est

604 La nature des *praefationes* des poèmes les plus importants de Claudien est abondamment traitée par la critique, notamment par F. Felgentreu: *Claudians praefationes. Bedingungen, Beschreibungen und Wirkungen einer poetischen Kleinform*, Stuttgart et Leipzig 1999, p. 169-181 (sur la *praefatio* du deuxième livre de *De Raptu Proserpinae*), p. 187-227 (sur les caractéristiques générales du genre).

605 L'utilisation de la technique de la σύγκρισις dans le préambule de *De Bello Gothico*, à propos de Stilicon comparé à Tiphys, est soulignée par A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catane 1982, p. 25.

comparé à celui de *Florentinus*, ce qui lui vaut d'être appelé l'*alter Tirynthius* selon un modèle élogieux que l'on trouve chez Martial.

Le poète de l'époque impériale avait composé un poème à la gloire de Domitien dans lequel il faisait un éloge particulier du prolongement décidé par l'empereur de la voie Appienne jusqu'à Pozzuoli et présentait donc Domitien comme le nouvel Hercule et le plus grand, le distinguant ainsi de celui du passé (IX, 101) : *Haec minor Alcides: maior quae gesserit audi, / sextus ab Albana quem colit arce lapis.*

Cette confrontation entre l'Hercule du passé et celui du présent est le thème de l'épigramme de Martial divisé en deux parties opposées : dans la première partie, les travaux du héros thébain sont résumés de manière synthétique et partielle (3-10) : *si cupis Alcidae cognoscere facta prioris, / disce : Libyn domuit raraque poma tulit, / peltatam Scythico discinxit Amazona nodo, / addidit Arcadio terga leonis apro, / aripedem silvis cervum, Stymphalidas astris / abstulit, a Stygia cum cane venit aqua, / fecundam vetuit reparari mortibus hydram, / Hesperias Tusco lavit in amne boves.*

Dans la seconde partie du poème, la principale, ce sont au contraire les douze travaux de l'empereur qui sont évoquées, de manière analytique, un par vers (9.101.13-24) : *adseruit possessa malis Palatia regnis, / prima suo gessit pro Iove bella puer ; / solus Iuleas cum iam retineret habenas, / tradidit inque suo tertius orbe fuit ; / cornua Sarmatici ter perfida contudit Histri, / sudantem Getica ter nive lavit equum ; / saepe recusatos parcus duxisse triumphos / victor Hyperboreo nomen ab orbe tulit ; / templa deis, mores populis dedit, otia ferro, / astra suis, caelo sidera,serta Iovi./ Herculeum tantis numen non sufficit actis : / Tarpeio deus hic commodet ora patri.*

Cette référence littéraire permet de saisir quelques aspects de la tradition épique de l'Antiquité tardive. A cette époque, un nouveau modèle épique apparaît, différent du précédent. Ce modèle reprend certaines expérimentations de la tradition impériale, dans le sens d'une influence accrue du genre lyrique sur le genre épique. Le point de repère de ce processus de contamination des genres est le personnage d'Hercule.

Dans ce nouveau modèle de poésie épique qui se développera largement à l'époque médiévale, puis à l'époque moderne, les frontières entre les genres lyrique et proprement épique n'étaient pas clairement marquées, comme cela est proposé par la *Poétique* d'Aristote. Dans cette œuvre, la tradition lyrique ne fait pas l'objet d'un traitement autonome mais est tout au plus considérée comme un prélude au développement de la tragédie (*Poet.* 1447a 13-16).

Compte tenu de la complexité littéraire, cette introduction au commentaire continu de la *praefatio* du deuxième livre de *De Raptu Proserpinae* requiert un plan articulé. Dans la première partie, je voudrais aborder quelques aspects de la culture de l'époque de Claudien. Le thème principal est celui de l'allégorie sur le plan littéraire, par rapport au personnage d'Hercule, et particulièrement en lien avec le mouvement extraordinaire de la seconde Sophistique qui s'étend sur une grande partie de l'histoire impériale romaine, mais va jusqu'à l'Antiquité tardive. Ce mouvement avait investi et rénové la tradition de la prose artistique, mais dans la période finale de l'Antiquité, elle se développe avec des caractéristiques analogues dans le domaine de la poésie, avec là aussi des résultats extrêmement innovants.

La deuxième partie de l'introduction essaiera de délimiter le cadre littéraire global de l'auteur par rapport au développement de la poésie épique. Le poète de l'Antiquité tardive mélange en effet des aspects dérivant de la rhétorique à des éléments propres, à l'inverse, à la poésie, pour répondre aux objectifs élogieux et flatteurs de sa production littéraire.

Puis, en ce qui concerne la production proprement épico-mythologique de l'œuvre de Claudien, j'aborderai le problème des modèles littéraires. Cette perspective sera menée à travers le réemploi de l'œuvre de Lucain, auteur fondamental de l'époque impériale qui développe une conception de la poésie épique de type anticlassique.

L'aspect élogieux particulier de la production de Claudien explique ainsi la reprise d'un autre genre, proche toutefois de la poésie lyrique, à savoir le genre bucolique, mais avec une composante élogieuse plus marquée. Dans le cadre de cette structure générale, je traiterai ensuite la question de l'idéologie de l'auteur, entre orphisme et christianisme, un problème dont les auteurs antiques proches du poète, tels que Saint-Augustin puis Paul Orose, discutaient déjà.

Au cours de l'Antiquité tardive se développe un processus d'interaction entre le christianisme et des éléments dérivant de la tradition païenne. Julien l'Apostat est l'une des figures les plus symboliques de ce processus. Claudien adhère à cette tendance, comme l'indique l'usage du symbole du phénix remontant à l'antique religion égyptienne, mais qui a ensuite été reprise dans la tradition homilétique chrétienne contemporaine du poète, par exemple par Saint Ambroise, mais peut-être également dans la production littéraire chrétienne, comme dans le poème attribué à Lactance.

On peut aussi rapprocher ce symbole du phénix du personnage d'Hercule, lié pendant l'Antiquité tardive à la tradition complexe de l'orphisme, celle-ci étant également interprétable en relation avec le christianisme.

Claudien et la renaissance de la poésie pendant l'Antiquité tardive

On peut noter, dans le passage de la personnalité d'Ausone à celle de Claudien, son successeur le plus important dans le cadre de la littérature latine, l'affirmation d'un nouveau mouvement poétique littéraire.

Ce mouvement, caractérisé par l'impulsion vers un renouvellement en profondeur de la poésie et de ses formes, trouve ses origines en Égypte, comme le souligne notamment Alan Cameron ⁽⁶⁰⁶⁾.

Ce renouveau de la poésie correspond au développement et à l'élargissement d'une tendance plus générale au changement des principales formes culturelles de la littérature, déjà initiée à l'époque impériale. A cette période se développe en effet ce que l'on a appelé la seconde Sophistique qui ne se limite pas à la littérature, mais propose également une perspective idéologique particulière : le dépassement ou le nivellement du dualisme entre culture grecque et culture romaine. Ce projet est déjà esquissé notamment dans les *Vies parallèles* de Plutarque, un auteur à l'origine de la seconde Sophistique bien qu'ayant des positions partiellement autonomes ⁽⁶⁰⁷⁾.

Cependant, les lettrés appartenant à la seconde Sophistique s'occupent principalement de la prose artistique et de l'art oratoire, comme le remarquent Dion de Pruse, Favorinus d'Arles ou Hérode Atticus tels qu'ils sont décrits dans la *Vie des Sophistes* de Philostrate d'Athènes, la principale source à ce sujet ⁽⁶⁰⁸⁾.

Par rapport à cette évolution de la littérature, le cadre de la poésie à l'époque impériale se développe à la marge de ces nouvelles tendances en direction d'un « artisanat raffiné ». *La suite d'Homère* de Quintus de Smyrne est un exemple de cette production d'un haut niveau littéraire ⁽⁶⁰⁹⁾.

Ce cadre permet de mieux comprendre le contexte de l'Antiquité tardive. Par rapport à la période précédente, un élément de continuité est sans conteste la poursuite de la tradition de la seconde Sophistique chez différents continuateurs et épigones. Cette histoire est racontée notamment dans l'œuvre sur les Sophistes d'Eunape de Sardes, véritable prolongement de celle de Philostrate d'Athènes ⁽⁶¹⁰⁾.

C'est justement l'œuvre d'Eunape qui évoque l'extraordinaire renaissance de la poésie durant cette époque tourmentée, surtout en terre égyptienne, à l'exemple de Claudien ⁽⁶¹¹⁾.

Claudien a en effet consacré tous ses efforts à la poésie, de manière exclusive : cette exclusivité de sa vocation poétique est thématisée par l'auteur lui-même dans un de ses épigrammes *Ad Aeternalem* (*carm. Min.* 3) ⁽⁶¹²⁾ :

*Quidquid Castalio de gurgite Phoebus anhelat,
quidquid fatidico mugit cortina recessu,
carmina sunt; sed verba negant communia Musae
carmina solo loquor: sic me meus implet Apollo.*

Par certains aspects, l'image du poète de l'Antiquité tardive est innovante, par rapport à la tradition impériale précédente, et caractérisée par une technique littéraire extrêmement raffinée que l'on voit chez des auteurs comme Quintus de Smyrne, mais aussi chez Ausone. Comme les analyses d'Alan Cameron l'ont parfaitement

606 Les origines égyptiennes de la poésie de Claudien sont remarquées par A. Cameron, *Claudian Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, Oxford 1970, p. 1-29.

607 Sur les rapports non univoques entre Plutarque et la seconde Sophistique, v. D. Del Corno, *Letteratura greca*, Milano 1988, p. 484-485.

608 Sur la seconde Sophistique, v. E. Amato - C. Bost-Pouderon - Th. Grandjean - L. Thévenet - G. Ventrella (ed), *Dion de Pruse : l'homme, son oeuvre et sa postérité*, Actes du colloque international de Nantes (21-23 mai 2015), Hildesheim - Zürich - New York 2016, E. L. Bowie: *Greek Sophists and greek poetry in the Second Sophistic*, in : ANRW II, 33, 1 (1989), 209-258 ; T. Whitmarsh, *The Second Sophistic*, Oxford 2005.

609 Le rapport entre Quintus de Smyrne et la seconde Sophistique est remarqué par da B. Capuzza in *Introduzione a Quinto di Smirne, Il seguito dell'Iliade*, Milan 2013, p. 76-79.

610 A. Cameron a souligné à juste titre que le segment d'histoire littéraire et celui de l'histoire racontée par Eunape sont contemporains in *Claudian Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p.1.

611 La référence d'Eunape à l'intérêt et la passion extraordinaire des Égyptiens pour la poésie est soulignée par A. Cameron, *Claudian Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p.4.

612 Sur cette *recusatio* à composer des œuvres en prose, v. A. Cameron, *Claudian Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 320-321.

montré, le poète de l'Antiquité tardive se présente comme un virtuose de son art, pleinement reconnu par la société et même rétribué pour son œuvre mise au service de l'État et de ses groupes dirigeants⁽⁶¹³⁾.

Claudien consacre une *praefatio* au *De Bellum Gothicum* pour souligner l'importance qu'il a prise jusque dans le domaine public. En l'honneur du poète, une statue a été érigée sur le forum romain à la demande du Sénat, un honneur jamais accordé jusqu'alors à un poète vivant (*Bell. Goth. Praef. 7-9*): *Sed prior effigiem tribuit successus ahenam, / oraque patricius nostra dicavit honos; / annuit hi princepstitulum poscente senatu*. Ces aspects concernant la figure du lettré en général ne sont cependant pas particulièrement originaux, ils correspondent exactement à la redéfinition de la figure de l'orateur de la seconde Sophistique. Dans cette nouvelle dimension, le rhéteur est caractérisé par une forte personnalité, ainsi que par sa recherche stylistique effrénée dans son art. Ainsi, il joue également un rôle important sur le plan social et politique lui valant des honneurs publics de son vivant⁽⁶¹⁴⁾.

Comme le montre notamment l'épigramme de Claudien déjà citée, on trouve au centre de cette proposition d'une nouvelle poésie l'insistance sur le rôle actif du lettré. Cet aspect de la créativité est important dans la représentation de l'orateur de la seconde Sophistique. Pour ce mouvement littéraire et culturel, le rhéteur est un virtuose, doué de capacités exceptionnelles. Il peut même associer à des forces surnaturelles, comme par exemple Aelius Aristide, l'homme investi d'une sorte de mission divine par Asclepios⁽⁶¹⁵⁾.

Parallèlement à cette tendance de l'art oratoire, on assiste donc durant l'Antiquité tardive à un mouvement analogue en ce qui concerne la poésie. A cette période, dans la littérature en vers, on insiste sur les éléments irrationnels à la base de la composition poétique, liée au concept d'inspiration. Le poète de cette période tend donc à se présenter comme un *vatis*, figure proche de la divinité, comme on le voit précisément dans *De Raptu Proserpinae*. Ainsi que l'a signalé la critique, Claudien se réfère notamment à la conception de l'inspiration poétique présente chez Lucain⁽⁶¹⁶⁾. Pour comprendre le rôle essentiel de Lucain dans l'œuvre de Claudien, il faut également se concentrer sur certains aspects de l'accueil de cet auteur dans la tradition impériale qui viendra ensuite. Stace en particulier célèbre la figure de Lucain dans les *Silvae* à propos de son anniversaire et présente ce poète dans une représentation orphique en lien avec la figure de Calliope, la mère d'Orphée qui est en deuil de son fils (*silv. 2.7.39-41*) : *Tum primum posito remissa luctu / longos Orpheos exiit dolores / et dixit*.

La Muse entonne un chant pour célébrer le poète défunt et évoque sa production d'une *fabula* sur la figure d'Orphée (*silv. 7.2.57-59*) : *et sedes reserabis inferorum; ingratus Nero dulcibus theatris / et noster tibi proferetur Orpheus*.

Cette conception d'un Lucain prophète orphique est évidemment liée à un des aspects les plus ostentatoires de sa production poétique, c'est-à-dire l'opposition au classicisme. Le prophète thrace était en effet le symbole le plus important pour une poésie de type irrationnel et suggestif. En cohérence avec le modèle orphique, Lucain se refuse à suivre le modèle du poème épique de type homérique ou virgilien au profit d'un poème de type historique. Ce genre de poésie épique avait fleuri à l'époque républicaine avec l'œuvre d'Ennius et se caractérisait notamment par le mélange entre poésie épique et lyrique, un aspect fondamental pour Lucain. Cet auteur cultive d'ailleurs directement le genre lyrique⁽⁶¹⁷⁾. Cette tendance influence cependant principalement

613 Sur cet aspect du rôle du poète dans l'Antiquité tardive à propos de Claudien, v. A. Cameron, *Claudian Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p.30-62. .

614 Sur les caractéristiques complexes de la seconde Sophistique par rapport au contexte historique, v. T. Whitmarsh, *The second sophistic*, Cambridge – New York 2005, p. 6-22.

615 Ce n'est pas un hasard si Aelius Aristide a dédié à Hercule, en tant que figure synthétique de ces caractéristiques, un *elogium* en prose (orat. 40). L'attention a été attirée sur cette œuvre par S. Guex (ed.), Ps.-Claudien, *Laus Herculis, Introductionm textem traduction et commentaire*, Berne 2000, p. 17.

616 Le lien étroit entre Claudien et la poésie de Lucain à propos de *De Raptu Proserpinae* est souligné par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, Naples 2008, p. 176-178; le critique souligne l'influence de Lucain et le parallèle que le poète instaure entre lui-même et la figure d'Orphée, le *vates* par excellence. Sur les rapports en général entre Lucain et Claudien, v. les actes du congrès « *Lucain et Claudien face à face. Une poésie politique entre épopée, histoire et panégyrique* » réunis dans un volume sous la direction de V. Berlincourt, L. Galli Milić, D. Nelis, *Lucan and Claudian: Context and Intertext*, Cambridge 2018.

617 Lucain compose d'ailleurs un ensemble de poèmes lyriques, les *Silvae*, une œuvre malheureusement perdue, mais qui a servi de modèle pour le recueil homonyme de Stace, comme cela est signalé in G. B. Conte, *La letteratura latina*, Florence 2009, p. 365.

le *Bellum Civile*. Dans ce poème, le « je » poétique occupe un rôle central en opposition avec le modèle impersonnel épique propre à la tradition épique de matrice homérique ⁽⁶¹⁸⁾.

La figure d'Hercule dans la seconde Sophistique et dans *la Suite d'Homère* dans le contexte de l'Antiquité tardive

A cette époque, l'Empire connaît une refondation en profondeur. Le centre du pouvoir se déplace de plus en plus vers l'Est et l'on assiste à une reprise de la culture grecque. C'est dans ce contexte qu'a lieu une tentative de synthèse entre le monde grec et le monde romain occidental, toujours à la tête de l'Empire.

Les intellectuels qui portent cette tentative de synthèse sont justement les néo-sophistes. Dans leurs œuvres, ces orateurs théorisent cette synthèse entre les deux cultures et les deux mondes, comme par exemple Aelius Aristide dans son célèbre *Éloge de Rome* (or. 26) ⁽⁶¹⁹⁾.

A l'époque de l'Antiquité tardive, la situation se présente sous un jour totalement différent. L'Empire est désormais entré dans une période de crise irréversible et tend à se fragmenter, tandis que le christianisme, jadis religion persécutée et marginale, est devenu la croyance officielle de l'Empire. Dans un cadre aussi bouleversé, où l'on tente de préserver ce qu'il reste de l'Empire tout en cherchant à légitimer les nouveaux souverains chrétiens, un nouveau défi se présente aux lettrés, plus complexe : la médiation entre l'héritage du monde gréco-romain et la nouvelle perspective ouverte par le monde judéo-chrétien.

Dans cette volonté de synthèse entre les deux cultures, la figure d'Hercule prend une valeur symbolique encore plus importante que dans le passé : le héros thébain et son dynamisme intrinsèque a véritablement la capacité de franchir les limites de la religion gréco-romaine, comme l'affirme expressément Walter Burkert dans sa *Religion grecque* ⁽⁶²⁰⁾.

Dès la période impériale, Hercule joue un rôle fondamental dans le rapport complexe entre mondes grec et romain et, ce n'est pas un hasard, dans la culture de la seconde Sophistique ; il subit un processus de reconstruction complexe en relation avec les tendances allégoriques caractéristiques de la période. Par rapport à la tradition sophistique, cette reprise de la figure du héros thébain sert en général à instaurer un rapport quasi personnel avec celui-ci. Il suffit de se rappeler le personnage du philosophe cynique qui s'identifiait à Hercule : Philostrate et Lucien de Samosate en parlent tous deux, le premier dans la *Vie des Sophistes* (II, 237,39-239), le second dans la *Vie de Demonax*, où le personnage est appelé Sostrate (*Dem.* 1).

La présence de ce mythe déjà importante à l'époque hellénistique se retrouve également dans la poésie épique de l'époque impériale, plus influencée par la seconde Sophistique, notamment dans *La Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne ⁽⁶²¹⁾.

Ce poème accorde en effet une large place à une représentation des douze travaux d'Hercule, disposés dans l'ordre canonique ⁽⁶²²⁾, comme ekphrasis littéraire du bouclier d'Eurypyle, un des fils de Télèphe, lui-même fils d'Hercule (v. 98-293) ⁽⁶²³⁾.

A propos des armes et plus particulièrement du bouclier d'Eurypyle, le poète décrit de manière expressionniste les douze travaux d'Hercule : cette description est clairement à l'opposé du modèle de l'ekphrasis homérique du bouclier d'Hercule au dix-huitième livre de l'*Illiade* (II. 18.478-607), alors qu'elle reprend, également par son choix du sujet herculéen, le *Scutum* du pseudo-Hésiode ⁽⁶²⁴⁾.

La dimension narrative des images du bouclier d'Eurypyle est en effet renforcée car elle est mise en parallèle avec celle du bouclier et des armes d'Achille en général, déjà décrites par Quintus de Smyrne au livre précédent de son poème, le cinquième (v. 5-120). Dans la description des armes d'Achille, il faut signaler l'apparition sur

618 La présence obsessionnelle du Je du poète dans le récit se concrétise par la figure rhétorique de l'apostrophe, que l'on trouve déjà chez les auteurs précédents, mais portée ici à son paroxysme. Son emploi dans une direction anti-classique est remarqué par A. Perutelli, *La poesia epica latina* cit., p. 150.

619 Ce texte a été considéré comme le meilleur portrait de l'empire romain par M. I. Rostovtzeff, *The Social and Economic History of the Roman Empire*, Oxford 1926, p. 9 (n. 3).

620 W. Burkert, *La religione greca*, Milan 2003, p. 400.

621 Le caractère classique de la poésie épique de Quintus de Smyrne, qui s'éloigne également de la tradition hellénistique précédente est souligné par E. Lelli, *Introduzione*, Quinto Smirneo, *Il Seguito dell'Iliade*, cit., p. XXX-XXXI.

622 Sur la description du bouclier d'Eurypyle, v. *La suite d'Homère*, cit., p. 750-752.

623 Sur la figure d'Eurypyle et son mythe, v. Quintus de Smyrne, *La suite d'Homère*, cit., p. 748.

624 Cet aspect stylistique de l'ekphrasis du bouclier d'Eurypyle s'oppose à la tendance "homérisante" typique de cette œuvre, comme cela est remarqué également en E. Lelli, *Introduzione* a Quinto Smirneo, *Il Seguito dell'Iliade*, cit., p. XXXIX-XL.

le casque du héros du thème significatif de la Titanomachie, la lutte entre Zeus et les Titans aux origines du monde (v.102-109).

La lutte entre le père des dieux et les divinités primordiales est en effet le précédent mythique le plus proche des travaux d'Hercule, le fils de Zeus : l'illustration du cosmos et de son unité, de l'histoire des dieux dans la Titanomachie du casque se solde donc par l'épisode d'Hercule et de ses douze travaux dans un parcours symbolique : on trouve au centre le thème de la lutte entre le bien et le mal, entre vertu et vice ; ceci est annoncé de manière programmatique dans la description du bouclier d'Achille à travers l'image de la montagne escarpée de la Vertu au sommet de laquelle il est extrêmement difficile de parvenir (*Posthom.* 5.49-56) ⁽⁶²⁵⁾.

Plus généralement, on peut observer qu'une poésie épique même de nature classique comme celle de Quintus de Smyrne développe à travers ces différentes ekphrasis consécutives un véritable petit poème allégorique sur la figure d'Hercule : le héros représente en effet l'homme qui a atteint l'immortalité en arrivant au sommet de la montagne de la vertu, dont les chemins sont barrés par d'épaisses broussailles, qui découragent le plus grand nombre, rares étant ceux capables d'affronter la terrible ascension (*Posth.* 5.54-6) ⁽⁶²⁶⁾.

La tendance allégorique visible chez Quintus de Smyrne dans son petit poème sur Hercule se retrouve du reste également dans les représentations figuratives de l'époque, comme sur le célèbre sarcophage de Velletri : cette œuvre proche des milieux de la seconde Sophistique a fait l'objet d'interventions au congrès sur *Les 12 Travaux d'Hercule. Entre Iconographie et Littérature*, qui s'est déroulé à Velletri en 2019 ⁽⁶²⁷⁾.

L'épyllion dans l'Antiquité tardive : le rapport entre Claudien et Ausone

La figure de Claudien a fait l'objet de nombreuses études analytiques qui ont montré en particulier deux aspects fondamentaux de l'œuvre du poète égyptien : l'éclipse définitive de la conception épique de type classique, remplacée par la forme épique mineure de l'épyllion, et la reprise systématique d'aspects venus de la tradition de la rhétorique et du panégyrique à la base de cette nouvelle forme épique ⁽⁶²⁸⁾.

De plus, il est important de souligner le rôle d'Ausone qui a été le prédécesseur immédiat de Claudien ; comme on l'a déjà vu, la mort du poète de Bordeaux coïncide avec l'arrivée du poète égyptien en Occident ⁽⁶²⁹⁾.

De mon point de vue, la position de Gibbon, qui considère qu'il n'y aurait pas eu de poésie chez Claudien et ses prédécesseurs de l'époque impériale, ne tient pas. Si l'on en croit Gibbon, ce lettré serait un spécimen isolé de dernier poète de Rome. Au contraire, on trouve des traces parfois importantes de développement littéraire, même dans le contexte latin occidental, pendant la période au cours de laquelle le poète a vécu et a écrit ⁽⁶³⁰⁾. Ce contexte de changement, avec l'exigence d'une nouvelle production poétique capable d'absorber les modèles littéraires du monde grec, peut expliquer les raisons de la venue de Claudien. D'une certaine manière, le poète remplissait le vide laissé notamment par la disparition d'Ausone.

Le rôle d'Ausone en tant que prédécesseur de Claudien dans le contexte latin se voit dans l'intérêt démontré par le poète bordelais vis-à-vis du monde grec oriental : le poème *De Aerumnis Herculis* lui-même, auquel je me suis intéressé précédemment, n'est autre qu'une traduction poétique d'une épigramme grecque ⁽⁶³¹⁾.

625 Cette description est encore plus significative car elle renvoie précisément à la figure d'Hercule, qui sera illustrée dans le livre suivant à travers la description du bouclier d'Eurypyle, et qui était considéré comme le héros du destin, l'homme qui a choisi la vertu selon le topos philosophique inauguré par Prodicos de Céos. Sur ce thème, v. *commento* a Quinto Smirneo, *Il seguito dell'Iliade, cit.*, p. 739.

626 Cette tendance allégorique qui embellit le ton stylistique de son œuvre n'est pas une invention du poète, mais reflète probablement un goût qui correspond à celui de la seconde Sophistique à laquelle le poème de Quintus de Smyrne a déjà été associé dans les études les plus récentes. V. E. Lelli, *Introduzione*, Quinto Smirneo, *Il Seguito dell'Iliade, cit.*, p. LXXVI-IX.

627 Sur le sarcophage des douze travaux d'Hercule retrouvé à Velletri, v. R. Bartocchini, *Il sarcofago di Velletri*, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* (n.7) 1958, p. 129-214, M. Lawrence, *The Velletri Sarcophagus*, *American Journal of Archaeology*, 1965 (N. 3), p. 207-222.

628 Ces aspects sont soulignés par toute la littérature sur ce poète, comme chez A. Cameron, *Claudian*, cit., p. 251-304, A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 15-95.

629 Le synchronisme entre la mort d'Ausone et l'arrivée de Claudien en Occident est souligné in A. Rostagni, *Storia della Letteratura latina* (vol.3), Torino 1964, p. 581.

630 Ces lieux communs de caractère romantique qui pèsent sur l'œuvre de Claudien sont repris brièvement en A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 19.

631 Concernant la technique de traduction d'Ausone, je renvoie au livre déjà cité de F. Benedetti, *La tecnica del "Vertere" negli epigrammi di Ausonio*, Firenze 1980, où *De Aerumnis Herculis* n'est pas étudié.

Ce fait est à mon avis un signe que l'effort de rapprochement vers ce contexte culturel oriental a trouvé avec l'arrivée à Rome de Claudien une manifestation tangible. Les rapports entre Ausone et l'œuvre du poète égyptien ont du reste déjà fait l'objet d'études qui ont mis en évidence les liens entre la *Moselle* et *De Raptu Proserpina* ⁽⁶³²⁾

Le premier trait qui caractérise l'œuvre de Claudien est le fait qu'il est à la fois poète et panégyriste ; de fait, ses poèmes sont même souvent de véritables panégyriques en vers, un aspect très innovant, mais qui peut avoir des parallèles dans la tradition poétique latine contemporaine.

Par exemple, Ausone est lui aussi poète et panégyriste. A côté de sa production en vers, il a composé un panégyrique en prose, dédié à l'empereur Gratien.

Cette activité de panégyriste et de poète de la part d'Ausone ne manque pas de produire des résultats du point de vue des genres littéraires, notamment par rapport à la reprise de l'épyllion dans l'Antiquité tardive.

C'est en effet justement à Ausone que l'on peut attribuer la canonisation définitive du genre littéraire de l'épyllion. C'est lui qui le premier fera usage de ce terme dans deux passages de son œuvre pour désigner un type de composition poétique aux caractères formels désormais clairement définis ⁽⁶³³⁾.

La première occurrence se trouve dans une épître dédicatoire de l'œuvre adressée à Symmaque (*Griphus ternarii numeri* 335.58) : *primum eiusmodi epyllia, nisi obscura sint, nihil futura*.

Dans cet extrait, le poète affirme le besoin d'obscurité et d'érudition pour faire de la grande poésie, et le terme épyllion, qui désigne des compositions autonomes mais brèves et cohérentes, a la même valeur que *poemata* ⁽⁶³⁴⁾.

La deuxième occurrence, elle aussi significative, se trouve dans la postface de *Cento nuptialis* (8-9 Green 1991) : *Platonis Symposion composita in epebos epyllia continere*. Dans cet extrait, il est fait référence à l'Apologie d'Apulée : en effet, dans son œuvre, le rhéteur africain a inséré des épigrammes érotiques attribués à Platon ⁽⁶³⁵⁾.

Cette dernière citation est significative car Ausone crée lui aussi une sorte de prosimètre à l'instar de l'auteur africain, mais le poète de l'Antiquité tardive s'engage beaucoup plus sur cette voie puisqu'il tente de canoniser ce nouveau genre littéraire, en prenant pour modèle de prose artistique le *Banquet* de Platon ⁽⁶³⁶⁾.

Ce faisant, Ausone voulait naturellement souligner le lien existant entre sa poésie et le genre typiquement romain de la satire ménippée, en tant que structure composée de poésie et de prose. C'est dans ce cadre que le poète de l'Antiquité tardive voulait également insérer les dialogues platoniciens car la structure prosimétrique était tout aussi fondamentale pour sa poésie : en effet, les poèmes y sont souvent liés à des parties en prose placées en introduction ou en conclusion ⁽⁶³⁷⁾.

La tradition épique successive voit émerger le poète et panégyriste Claudien : chez celui-ci, les deux aspects sont désormais mêlés inextricablement, notamment s'agissant de la figure de Stilicon ⁽⁶³⁸⁾.

632 Sur la question du rapport entre Ausone et Claudien, v. J-L. Charlet, *La réception d'Ausone par Claudien* dans le volume É. Wolff, *La réception d'Ausone dans les littératures européennes*, Bordeaux 2019, p. 19-24.

633 A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 14.

634 L'analyse du terme proposée par R.P.H. Green est réductrice, (*The Works of Ausonius*) cit., p. 448. -

635 Apul. *Apol.* 10. 6 *Sed Aemilianus, uir ultra Virgilianos opiliones et busequans rusticanus, agrestis quidem semper et barbarus, uerum longe austerior, ut putat, Serranis et Curiis et Fabriciis, negat id genus uersus Platonico philosopho competere. Etiamne, Aemiliane, si Platonis ipsius exemplo doceo, factos ? Cuius nulla carmina extant nisi amoris elegia. Nam cetera omnia, credo quod tam lepida non erant, igni deussit. Disce igitur uersus Platonis philosophi in puerum Astera, si tamen tantus natu potes litteras discere.*

636 Cet élément n'avait cependant pas été cité par Apulée et était totalement absent du modèle platonicien puisque les épigrammes érotiques ont été transmises par une tradition autonome des dialogues en prose, comme le remarque R.P.H. Green, cit., p. 525: 8-9.

637 Comme je l'ai souligné dans la partie précédente de ma thèse, le lien entre l'épyllion et la satire ménippée a également émergé en lien avec les expériences poétiques d'Eumolpe dans le *Satyricon* de Pétrone. A propos de la satire ménippée et de son origine romaine, dont Quintilien affirme que la *Satura quidem tota nostra est*, v. A. Bonandini, *Il contrasto menippeo : prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca, Con un commento alle parti poetiche*, Trente 2010, p. 12-20, qui remarque le caractère composite de la satire ménippée aussi bien par le mélange de prose et de poésie que par sa polymétrie, c'est-à-dire l'utilisation de plusieurs règles métriques.

638 Cette exégèse a été développée en premier lieu par A. Cameron, qui a esquissé le profil d'un vaste mouvement de poètes professionnels itinérants d'origine égyptienne dans son article *Wandering Poets : a literary movement in Byzantine Egypt*, *Historia* (14) 1965, p. 470-509, avant de dépeindre la figure de Claudien dans son célèbre livre *Claudian. Poetry and propaganda at the court of Honorius*, Oxford 1970.

Ces aspects formels se reflètent également dans la structure des poèmes, où il y a souvent une partie introductive en forme de préface qui se distingue du reste de la composition, comme par exemple dans le *De Raptu Proserpinae* : dans ce poème, les deux premiers livres sont en effet introduits par deux carmes élégiaques⁽⁶³⁹⁾.

Plus précisément, Claudien devait intégrer les développements de la tradition de l'épyllion : en s'éloignant de la tradition alexandrine, ce genre avait désormais abandonné la dimension dramatique de ses origines en faveur d'un caractère narratif particulier⁽⁶⁴⁰⁾.

Pour la dimension narrative, le poète égyptien se référait non seulement à la poésie épique grecque, notamment la cyclique, mais également à la tradition latine du poème historique qui trouvait sa référence dans l'œuvre d'Ennius : cet auteur est déjà célébré par Ausone comme *Romanus Homerus*, mais encore plus par Claudien qui lui consacre un long passage de sa préface au troisième livre du *De consulatu Stiliconis* (*Cons. Stil pr.* 3 11-20⁽⁶⁴¹⁾).

La question qui se pose à propos de Claudien est celle de la relation, dans sa poésie, entre la structure de l'épyllion et celle du panégyrique à proprement parler, en lien avec les principes déjà établis pour ce genre dans les théories antiques.⁽⁶⁴²⁾

Le panégyrique a notamment, comme l'attestent les manuels de rhétorique de l'époque, un caractère manifestement biographique⁽⁶⁴³⁾ : par rapport au personnage dont on veut traiter, on construit une sorte de récit de sa vie. Cette narration n'est pas linéaire, mais elle tourne autour de quelques thèmes centraux : l'origine du personnage loué ou blâmé, origine aussi bien familiale que régionale, le récit lié à la naissance, la description de l'éducation et de la jeunesse, ses principales entreprises, sans négliger la comparaison avec d'autres personnages importants du mythe ou de l'histoire⁽⁶⁴⁴⁾.

La poésie de Claudien reprend donc ces aspects biographiques en se référant aux préceptes de la rhétorique, mais aussi aux modèles de la poésie épique historique romaine.

Vis-à-vis de ces deux éléments de nouveauté, l'œuvre de Claudien présente une dualité entre éléments narratifs et éléments biographiques. Sa production littéraire comprend donc des poèmes qui ont un caractère plus nettement narratif et que l'on peut considérer épiques, le *De bello Gildonico* et le *De bello Getico*. Dans ses autres poèmes, plus nombreux, ce sont au contraire les aspects biographiques qui prévalent : ils sont donc répertoriés dans le genre du panégyrique⁽⁶⁴⁵⁾.

Un des aspects fondamentaux de ce genre épideictique de l'époque impériale, dès le *Gratiarum Actio* de Pline le Jeune, modèle fondamental du genre, est le rapprochement entre la personne honorée ou flétrie et la figure d'Hercule, employé comme terme de comparaison pour ennoblir ou avilir le personnage historique du panégyrique, comme dans la *praefatio* du second livre du *De Raptu Proserpinae* à propos de *Florentinus*.

Cet aspect, qui fait partie de la σύγκρισις, une partie canonique du panégyrique, peut expliquer une tendance de fond des panégyriques et des poèmes épiques de Claudien, ainsi que de ses blâmes : la tentative de *reductio* à *unum* de toute la production du poète égyptien. Au-delà des différentes circonstances, celle-ci se présente comme une célébration continue de la figure de Stilicon, l'homme le plus proche de l'empereur Flavius Honorius. La critique la plus récente s'est penchée sur cet aspect, considérant Claudien non seulement comme un panégyriste, mais aussi comme un propagandiste⁽⁶⁴⁶⁾.

639 Sur les préfaces des deux premiers livres du *De Raptu Proserpinae* v. M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De raptu Proserpinae*, cit., p. 11-28.

640 Sur la narration dans les poèmes mythologiques, v. A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 22-27, 105-123.

641 Sur l'apparition de la figure d'Ennius dans la préface au troisième livre du poème célébrant le consulat de Stilicon, v. A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 41-44.

642 Sur ces schémas rhétoriques de l'art oratoire épideictique et leur rapport avec Claudien, v. A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 27-30.

643 On trouve une liste d'auteurs de traités de rhétorique de l'époque, dont l'un des plus importants est celui de Ménandre, en A. Cameron, *Claudian*, cit., p. 253.

644 On trouve un compte-rendu de ces aspects récapitulatifs du discours épideictique in A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 28-29.

645 Sur la structure des poèmes de Claudien les plus proches du genre épique traditionnel, v. A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 21-27, où l'on souligne la forte influence de la tradition du panégyrique également dans cette production.

646 Sur la tendance à la louange incessante de Stilicon, v. A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit. p. 47-56.

C'est Stilicon qui fait notamment l'objet de cette comparaison avec Hercule : la ressemblance est particulièrement développée dans le *In Rufinum* (*Ruf.* 1.273-296)⁽⁶⁴⁷⁾ ; le rapprochement entre Stilicon et l'argonaute Tiphys dans *Bell. Get.* 1-35, doit ainsi être associée au rapport qu'entretient le héros thébain avec la saga des Argonautes.

A propos de cette deuxième comparaison, la critique a souligné qu'elle constituait un signe évident de l'influence exercée par le genre du panégyrique sur une œuvre qui devrait avoir un caractère plus proche de la poésie épique traditionnelle, comme ce poème dans *Bellum Gethicum*⁽⁶⁴⁸⁾.

Toutefois, cette appréciation est à mon avis trop restrictive : il s'agit plus généralement d'une forme de poésie épique différente de la traditionnelle, proche, précisément, de l'expérience de la poésie épique grecque mais aussi la poésie épique historique remontant à Ennius. Cette poésie épique accordait le primat à l'élément biographique que la tendance classique tendait au contraire à reléguer au second plan⁽⁶⁴⁹⁾.

L'usage de techniques rhétoriques de la littérature panégyrique serait donc un instrument plutôt qu'une fin de l'œuvre de Claudien, dans le cadre d'une poésie épique anti-classique. De ce point de vue, le poète peut être défini non pas comme un panégyriste mais, pour reprendre le second terme employé par Alan Cameron, comme un propagandiste⁽⁶⁵⁰⁾.

La poésie épique mythologique chez Claudien

A côté de cette production épique officielle au caractère historique, il faut distinguer, entant qu'élément qui en dérive, la production d'inspiration mythologique, représentée par le *De Raptu Proserpinae*. On a déjà montré, également pour cette poésie épique, la stricte dépendance par rapport à la poésie épique historique concernant le goût pour la description : cet aspect, déjà présent dans la production officielle, trouve dans ce genre secondaire un très large développement⁽⁶⁵¹⁾.

On considère que, dans ce cadre de dépendance de la poésie épique mythologique vis-à-vis des modèles classiques et d'époque impériale, cette poésie épique en est un développement délétère : la poésie épique de l'Antiquité tardive souffrirait notamment de l'influence d'une certaine littérature épique mineure d'époque impériale. Le *Bellum Civile* de Pétrone est notamment désigné comme l'un de ces modèles⁽⁶⁵²⁾.

A mon avis, cette production mythologique dépend elle aussi de l'évolution de l'épyllion. Ce genre connaît un développement important à l'époque impériale, mais aussi pendant l'Antiquité tardive à partir de la *Moselle* d'Ausone.

Le rapport institué avec le *Bellum Civile* de Pétrone met en évidence le lien entre la production littéraire de Claudien et le genre du *Satiricon* : cette connexion confirme que l'épyllion de l'Antiquité tardive ne renvoie pas seulement aux modèles hellénistiques, mais aussi à la tradition de la satire ménippée⁽⁶⁵³⁾.

Dans le *De Raptu Proserpinae*, Claudien ne veut donc pas seulement continuer l'*Enéide* ou la *Pharsale* de Lucain, ou même l'*Achilléide* de Stace, il veut expérimenter une nouvelle forme de poésie épique. De ce point de vue, l'image de la navigation employée par le poète dans la *prefatio* du premier livre du poème est significative. Cette voie n'était pas pour autant une innovation : le parallèle le plus évident avec le poème de Claudien se retrouve dans les œuvres d'Ausone, comme cela a déjà été observé⁽⁶⁵⁴⁾.

647 La fréquence de la comparaison entre Stilicon et Hercule dans de nombreux passages de l'œuvre de Claudien est remarquée par M. Onorato, *Introduction*, Claudio Claudiano, *De raptu Proserpinae*, cit., p. 20.

648 Cette comparaison a été analysée par la critique pour mettre en relief le rapport étroit entre ce poème de Claudien et le genre du panégyrique, comme le souligne A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 25.

649 Le parallèle entre l'épique d'Ennius et l'épopée cyclique est présenté par A. Rostagni, *Storia della Letteratura latina* (vol. 1), cit., p. 235.

650 Les techniques du propagandiste Claudien qui se développent parfois même au détriment de la vérité des faits, un aspect qui va au-delà de la tradition des panégyristes, sont mises en évidence par A. Cameron, *Claudian Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 46-62.

651 Cette caractérisation stylistique de la poésie épique de Claudien est soulignée par A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 100-103.

652 La discussion sur le genre des poèmes mythologiques de Claudien est menée par A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 97-123

653 Le lien entre la poésie épique mythologique de Claudien et le *Bellum Civile* de Pétrone est présenté de manière purement narratologique en A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 119-123.

654 Le thème est abordé par J-L. Charlet, *La réception d'Ausone par Claudien*, art. cit., p. 19-24.

Ainsi, la Moselle se distingue par une technique narrative digressive : le récit principal ne progresse pas de manière linéaire, il est constamment lié à des aspects descriptifs. Ces éléments ne sont pas secondaires, ils servent à embellir le style ⁽⁶⁵⁵⁾.

Cette stratégie digressive se reflète du reste également dans la méthode même de composition de ces œuvres : en effet, le *De Raptu Proserpinae* a été composé de manière décousue et non suivie, comme cela est affirmé précisément dans la *praefatio* du deuxième livre du poème.

Quelques modèles littéraires à la base du préambule du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*

En ce qui concerne les modèles littéraires à la base de la *praefatio* du deuxième livre du *De raptu Proserpinae*, la plus longue préface de la production de Claudien, il faut noter le caractère innovant de cette composition par rapport à la littérature précédente. En effet, ce texte n'est autre qu'une élégie narrative placée en introduction d'une composition épique, qui confirme le rapprochement effectif entre les genres lyrique et épique ⁽⁶⁵⁶⁾.

En ce qui concerne les contenus du texte, mais également sa forme lyrique, comme le souligne par exemple Thierry Duc, on en trouve un modèle fondamental dans les chœurs des tragédies de Sénèque. On trouve par exemple le parallèle entre Hercule et Orphée dans un des chants du chœur de *L'Hercule sur l'OËta* (*Herc. Oet.* 1031- 1130), mais aussi dans un chant du chœur d'*Hercule furieux* (*Herc. fur.* 569-591) ⁽⁶⁵⁷⁾.

Dans chacun de ces deux passages, la comparaison entre les deux figures du mythe est instituée par rapport à la descente aux enfers et elle tend à souligner le caractère interchangeable des deux personnages, celui du divin chanteur et celui du plus fort des héros grecs. On peut le voir par exemple dans la conclusion du chœur de *L'Hercule furieux* (*Herc.fur.* 590-591) : *Quae vinci potuit regia carmine, / haec vinci poterit regia viribus.*

Ces parties lyriques des tragédies de Sénèque sont reformulées par Claudien en termes narratifs épiques : l'hymne des Saliens à Hercule du huitième livre de *l'Enéide*, notamment, lui a clairement servi de modèle ⁽⁶⁵⁸⁾.

Cette narration de la *praefatio* est en outre insérée dans une structure narrative plus large : le récit du *De Raptu Proserpinae*. Il existe entre les deux histoires un jeu subtil de correspondances, déjà remarquées par la critique. On peut citer comme trait d'union l'importante composante autobiographique.

Au début du poème, l'auteur s'autoproclame fièrement *vatis* : cet aspect est souligné dans l'incipit du premier livre du *De Raptu Proserpinae*. Le poète institue donc un parallèle entre lui-même et Orphée au début de la *praefatio* ⁽⁶⁵⁹⁾.

La subjectivité du poète prend donc une place absolument centrale dans le poème de Claudien. A tel point que le poète s'émancipe de la tradition classique de la poésie épique représentée par les modèles de Virgile et d'Homère pour se connecter à la tradition de la poésie épique historique romaine, en particulier à celle du *Bellum Civile* de Lucain. Dans cette œuvre, le poète de l'époque impériale affirme une conception fortement subjective de la poésie épique : dans cette optique, il se présente comme étant investi d'une vision prophétique sur la réalité et ses raisons.

Cependant, la reprise par Claudien de cette conception typique de Lucain se fait de manière antithétique : c'est-à-dire que les bases de cette perspective sont renversées. En effet, Lucain était un des principaux représentants de l'opposition au régime impérial. Claudien est au contraire un défenseur convaincu du souverain en place, pour ne pas dire son propagandiste le plus zélé.

655 Cet aspect était inacceptable dans la poésie épique classique, c'est pourquoi une narration trop étirée est explicitement condamnée par Stace dans la *Thébaïde*, poème très proche cependant du goût de Claudien, comme le montre par exemple A. Perutelli, *La poesia epica latina*, cit. p. 188-189.

656 Sur la genèse de la préface en distiques élégiaques en tant que genre poétique, la discussion est encore ouverte, comme le note T. Duc, *Le «De Raptu Proserpinae» de Claudien, Réflexions sur une actualisation de la mythologie*, Bern 1994, p. 151. A mon avis, le thème doit être observé en lien avec la structure du prosimètre comme l'alternance entre prose et poésie, mais également de différentes métriques. Sur les *praefationes* de Claudien en général v. F. G. Felgentreu, *Claudians Praefationes Bedingungen, Beschreibungen und Wirkungen einer poetischen Kleinform*, Stuttgart et Leipzig 1999, p. 19-37, p. 169-181.

657 La thèse de l'influence du chœur de Sénèque sur Claudien est défendue par T. Duc, *Le «De Raptu Proserpinae» de Claudien*, cit., p. 172.

658 La thèse de l'influence commune sur le poète de Virgile et de Sénèque est soutenue par T. Duc, *Le «De Raptu Proserpinae» de Claudien Réflexions sur une actualisation de la mythologie*, cit., p. 172.

659 Le parallèle entre la figure du poète dépeint par Claudien et celle d'Orphée est commentée par M. Onorato *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 174-176.

Ce renversement de perspective du poète de l'antiquité tardive par rapport au modèle de l'époque impériale se voit également dans sa réécriture du chœur d'*Hercule sur l'OEta*, où Sénèque mène une réflexion philosophique à tendance existentielle à partir de la rencontre entre Hercule et Orphée.

L'auteur tragique affirme notamment que le destin ultime de la défaite et de la mort d'Hercule confirme la loi proclamée par le poète thrace (v. 1100-1101, *Vati credere Thracio / devictus iubet Hercules*), à savoir la nature transitoire des choses et la suprême inanité du tout : *aeternum fieri nihil* (v. 1035) ⁽⁶⁶⁰⁾.

Claudien, lui, réécrit le thème dans le sens d'une célébration pour exalter *Florentinus*, le commanditaire de l'œuvre à qui est dédiée la conclusion du poème (v. 49-52) : selon une vision optimiste de renaissance du monde et de la nature, l'arrivée d'Hercule en Thrace suscite la joie d'Orphée.

Le « vate » est qualifié de *laetatus* en raison du *tempus festus* v. 9-16) : la joie se manifeste avec la reprise du chant d'Orphée. Le chant du « vate » est accompagné par la renaissance de la nature transformée par une série de *prodigia* (v. 17-28).

Ce contexte festif présent chez Claudien permet de récupérer et de greffer ces éléments épiques d'inspiration virgilienne déjà mentionnés : ce ne sont plus les lois immuables du cosmos et des saisons (*Herc. Oet.* 193-1099) qui font l'objet du chant d'Orphée, mais les travaux d'Hercule (v. 30-48).

Comme la critique l'a déjà remarqué, le récit des travaux d'Hercule est inspiré du chant des Saliens au huitième chant de l'*Énéide* (*Aen.* 8.285-305).

Dans l'*Énéide*, les louanges à Hercule vont de pair avec la célébration d'Auguste. Le poète de l'Antiquité tardive relit l'*Énéide* dans une perspective encomiastique ⁽⁶⁶¹⁾ ; le parti pris laudatif est d'ailleurs fondamental dans la *praefatio* qui s'achève par la célébration de *Florentinus* qualifié d'*alter Hercules* (v.49-52) ⁽⁶⁶²⁾.

Claudien poète orphique

Claudien, poète égyptien ayant vécu dans l'Occident latin, semble s'être directement inspiré pour écrire le *De Raptu Proserpinae* de sources orphiques ; c'est un aspect d'autant plus important dans un texte tel que la préface du second livre que le poète associe étroitement Hercule et Orphée, en les mettant en scène dans une représentation narrative commune.

Le thème traditionnel rencontre/affrontement de ces deux figures du mythe est introduit dans le *De Raptu Proserpinae* dans le cadre de la fondation des mystères d'Éleusis, dont la naissance est le sujet fondamental du poème de Claudien ⁽⁶⁶³⁾.

Dans la préface au deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, la rencontre entre Orphée et un autre héros est l'occasion et le prétexte à une importante partie hymnologique : le poète égyptien imagine ainsi que le prophète thrace entonne un chant élogieux des travaux d'Hercule en remerciement. Orphée était en effet tombé dans un sommeil mortel (v. 1-8) et ne s'était éveillé que grâce à l'arrivée d'Hercule, venu en Thrace pour prendre les juments de Diomède (v. 9-16).

Cette composition a été interprétée de plusieurs manières : certains en ont souligné la relation avec les sources orphiques ; d'autres en revanche en ont remarqué la nature purement littéraire. Cette position est évidente, par exemple, dans le livre d'Alessandro Fo *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano* ⁽⁶⁶⁴⁾.

Thierry Duc soutient, lui, une thèse différente et ne démontre pas d'intérêt particulier pour les aspects orphiques du *Raptu Proserpinae* ⁽⁶⁶⁵⁾. Dans son analyse, l'auteur attribue toutefois une grande importance à la *praefatio*, mais surtout par rapport à la conclusion et à *Florentinus* ⁽⁶⁶⁶⁾. Cet intérêt de l'auteur s'explique par

660 Orphée lui-même s'oppose à ce destin d'échec et d'anéantissement dans sa tentative de faire ressurgir Eurydice d'entre les morts, comme le souligne encore une fois le chœur (*Herc. Oet.* 1079-1089).

661 Cet aspect est notamment souligné in C. Ware, *Claudian and the Roman epic tradition*, Cambridge 2012, p. 27-31, où l'on note le parallèle entre Claudien et son contemporain Servius qui considérait que le but de Virgile était d'imiter Homère et de faire chanter les louanges d'Auguste par ses ancêtres (Serv. Pr. *Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus*).

662 La célébration de Florentinus et la signification historique de ce thème, est largement commentée in T. Duc, *Le "De Raptu Proserpinae" de Claudien*, cit., p. 178-181.

663 La corrélation entre Hercule et Orphée dans le poème de Claudien à propos de leur rôle commun dans la fondation des mystères d'Éleusis est affirmée par exemple par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 229-230, où l'on signale en outre la participation des deux personnages à l'aventure des Argonautes.

664 A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., surtout p. 97-123.

665 T. Duc, *Le « De Raptu Proserpinae » de Claudien*, cit., p. 44-45

666 T. Duc, *Le « De Raptu Proserpinae » de Claudien*, cit., p. 172-184, 186.

sa volonté de proposer une interprétation allégorique complexe du poème de Claudien dans son ensemble, en lien avec l'épisode historique et politique de l'Empire entre Occident et Orient (⁶⁶⁷).

Claudien, poète orphique et les représentations du temps et d'Hercule

Le thème du rapport avec la dimension de la mort était déjà largement mis en évidence dans le *De Aerumnis Herculis* à propos du douzième et dernier exploit d'Hercule (v. 12) : *Cerberus extremi suprema est meta laboris*.

Cette symbolique eschatologique inhérente à l'histoire d'Hercule permettait notamment de créer un parallèle entre celui-ci et le Phénix, autre symbole de la religion païenne, reprise par les Chrétiens comme représentation de la résurrection, mais associée par Claudien aux thèmes de la renaissance et de la palingénésie cosmique.

En ce qui concerne plus précisément le *De raptu Proserpinae*, il faut souligner le lien entre l'interprétation orphique du poème et les éléments politico-religieux entendus de manière allégorique. Par ailleurs, le processus allégorique du poème et en particulier de la *praefatio* du deuxième livre doit s'interpréter par rapport au mythe d'Hercule.

Pour être plus précis sur ces aspects, le poème de Claudien ne doit pas être détaché du contexte culturel de l'époque. A partir de l'époque impériale, mais dès l'hellénisme tardif, Hercule est interprété comme représentation du Temps et en particulier de la « Grande Année » en lien avec le concept d'ἐκπύρωσις, conflagration cosmique finale mais aussi renouveau de l'Univers (⁶⁶⁸).

Cette interprétation trouve un équivalent objectif dans l'interprétation allégorique d'Hercule présentée de manière organique dans les *Saturnales* de Macrobie, œuvre contemporaine de celle de Claudien. L'auteur de ce traité en prose identifie les grandes divinités du Panthéon païen à une expression du soleil, l'astre diurne (*Saturn.* 1.20.6-18) (⁶⁶⁹).

Par rapport à la *praefatio* comme texte orphique, mais également par rapport au *De Raptu Proserpinae* dans son ensemble, la source orphique de la pensée du poète de l'Antiquité tardive ne doit pas être considérée comme un élément éloigné ou étranger à son œuvre, comme cela a pu être avancé (⁶⁷⁰). Claudien est un auteur profondément imprégné par l'Orphisme, pouvant exprimer sa propre pensée à travers des représentations complexes. Cet aspect se voit clairement dans la conclusion du deuxième livre de l'éloge de Stilicon. Dans ce texte capital pour la compréhension de l'œuvre poétique de Claudien apparaît, dans une allégorie complexe, la représentation du soleil, divinité orphique par excellence, occupé à préparer l'année extraordinaire du nouveau consul (*Cons. Stil.* 2.421-423) : *Nec minor in caelo chorus est; exultat uterque / Theodosius divique tui; Sol ipse quadrigis / vere coronatis dignum praeparat*.

Avec cette apparition du soleil, le poète développe une vaste allégorie composée d'aspects de nature cosmique de nature orphique auxquels viennent s'ajouter peut-être aussi des éléments chrétiens comme la trinité. Claudien expose sa conception d'une triade de principes divins fondamentaux. Ces éléments sont le Temps cyclique ou *Aiôn*, la Nature, habitant tous deux une grotte et tous deux liés au Soleil, principe qui ne réside pas seulement dans la grotte, mais en jaillit comme manifestation sensible des deux premiers principes (⁶⁷¹).

L'allégorie se développe à travers la description de l'ancre du Temps, l'*aevum* identifié évidemment à l'*Aiôn* orphique en tant que principe incréé de toutes les choses (*Cons. Stil.* 2.424-430).

Le poète de l'Antiquité tardive associe ce thème orphique à la célébration de Rome et de ses grands événements publics, comme le consulat. Cette charge y est parfaitement adaptée étant donné son caractère annuel. Cet aspect est présent dans le premier panégyrique de Claudien, celui pour Olybrius et Probinus. L'œuvre s'achève en effet avec la représentation de l'*Annus* accompagné par les saisons (*Prob.* 266-278).

667 T. Duc, *Le « De Raptu Proserpinae » de Claudien*, cit., p. 187-244, 257-272.

668 Sur l'interprétation stoïcienne et orphique d'Hercule comme image de la grande année, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 128-129.

669 Ce texte fondamental de la tradition des études sur Hercule dans l'Antiquité tardive est analysé par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 11-12.

670 Cette tendance est notable, par exemple, dans l'analyse menée par Cameron sur la conclusion du deuxième livre du *De consulatu Stilichonis*. Le chercheur ne thématise pas l'orphisme du poète, mais renvoie, pour expliquer la représentation allégorique présente dans la partie de l'œuvre consacrée à Stilicon, à un poème astrologique fragmentaire de Théon d'Alexandrie : v. A. Cameron, *Claudian, poetry and propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 205-208

671 Cette allégorie a attiré l'attention dès les humanistes à partir de Boccace dans le *Genealogie deorum gentilium*. Cet auteur interprète l'allégorie de Claudien comme une explication du concept d'*aeternitas* (Bocc. *Gen. Deor. Gent.* 1.1).

Dans l'allégorie qui conclut le deuxième livre du *De Consulatu Stilichonis*, *Aiôn* est mis en espace par le biais de la représentation de la caverne : cet endroit est le point de départ génératif des années en même temps que l'habitation du principe premier, ainsi que de *Nature* (v. 425-426) ⁽⁶⁷²⁾ : *annorum squalida mater, / immensi spelunca aevi, quae tempora vasto / suppeditat revocat sinu.*

L'*Aiôn* habite la partie la plus reculée de l'antré, mais en relation avec *Nature*, principe divin également créé parce qu'il réside dans la grotte du temps, mais subordonné au premier principe. La *spelunca* – l'antré – l'habitation du *pater Tempus*, est qualifiée de *mater* justement parce qu'elle abrite *Nature*. La *Nature* personnifiée habite précisément dans la partie externe de la *spelunca*, sur le seuil, en gardienne du lieu (v. 431-433) : *vestibuli custos vultu longaeva decoro / ante fores Natura sedet, cunctisque volantes / dependent membris animae.*

Dans ce passage poétique, la représentation de *Nature* divinisée et personnifiée est à rapprocher du *De Raptu Proserpinae*. Cette divinité, dont le culte est répandu à l'époque impériale, est identifiée aux figures de Rhéa-Cybèle et de Vénus. Ce n'est pas un hasard si ces divinités, absentes de la version originale du mythe de Perséphone dont témoigne Homère dans son hymne à Déméter ou encore Ovide, apparaissent toutes deux dans le premier livre du poème de Claudien pour faciliter chacune à sa façon l'enlèvement de Proserpine : Déméter abandonne Proserpine en Sicile pour rendre visite à l'antré de Rhéa-Cybèle sur le mont Ida (*Rapt. Pros.* 1.179-213), tandis que Vénus reçoit immédiatement de la part de Jupiter la tâche d'inciter Proserpine à délaisser la sécurité de son refuge pour faire une promenade qui lui sera fatale dans les campagnes proches de l'Etna (*Rapt. Pros.* 1.214-236) ⁽⁶⁷³⁾.

Le Temps associé à la nature est l'*Aiôn*, temps cyclique et dans lequel début et fin coïncident, un aspect représenté par le *serpens* qui se mord la queue et qui embrasse la caverne (*Cons. Stil.* 2.427-430) : *Complectitur antrum, / omnia qui placido consumit numine, serpens / perpetuuque viret squamis caudamm reductam / ore vorat tacit relegens exordia lapsu.*

Dans cette allégorie, *Aiôn* est également personnifié comme *Natura*. La divinité est représentée sous les traits d'un vieillard qui habite à l'intérieur de la *spelunca* où il règle les siècles et les ans pour les êtres vivants (v. 432-435) : *mansura verendus / scribit iura senex, numeros qui dividit astris / et cursus stabiles moras, quibus omnia vivunt / ac pereunt fixis cum legibus.*

Le poète souligne particulièrement l'*occurrit* obséquieux de *Natura potens* à l'arrivée du Soleil, troisième personne de la triade divine ⁽⁶⁷⁴⁾, mais surtout la révérence d'*Aiôn* devant le dieu, son messenger et héraut, ainsi que sa manifestation glorieuse (*Cons. Stil.* 2.441-442) : *Illius ut magno Sol limine constitit antri / occurrit Natura potens seniorque superbis / canitiem inclinat radiis.*

La représentation du *senex* comme *Aiôn* doit être mise en relation avec plusieurs représentations du temps de caractère allégorique que l'on trouve dans la littérature contemporaine. Par exemple, le thème est présent chez Macrobie à propos de l'interprétation solaire de l'ancien dieu italique *Ianus* (*Macr. Sat.* 1.9) : *Ianum quidam solem demonstrari volunt.* Le caractère double de la divinité qui revient toujours sur lui-même est identifié notamment avec le symbole du *draco* qui se mord la queue (*Sat.* 1.12) : *Hinc et Phoenixes in sacris imaginem eius expriments draconem finxerunt in orbem redactum caudamque suam devorantem, ut appareat mundum et ex se ipso ali et in se revolvit.*

La représentation la plus claire de ce parallèle avec le passage de Claudien se trouve dans un passage déjà cité du *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella et se rapporte à la figure d'un dieu proche de *Ianus*, à savoir *Saturnus* (1.70). Le dieu y est décrit comme une divinité fluviale. Le poète qualifie cette divinité ancienne en utilisant l'expression *glaucoque amictu tectus caput*, une citation extraite de l'*Énéide* et se rapportant à la représentation du dieu Tibre (*Aen.* 8.33) : *eum tenuis glauco velabat amictu* e soprattutto di di Giuturna (*Aen.* 12.885) : *caput glauco contextit amictu.*

Cette citation est significative car la figure d'Hercule dans le huitième livre de l'*Énéide*, par rapport au contexte de l'*ara Maxima*, avait justement les traits d'un dieu fluvial. Le dieu Tibre porte une couronne de peuplier, arbre fluvial (*Aen.* 8.31-32, *huic deus ipse loci fluvio Tiberinus ameno / populeas inter senior se attollere frondes*), exactement comme les prêtres ou les adeptes du culte d'Hercule, comme Évandré (*Aen.* 8.276) :

672 Dans sa représentation de l'antré, le poète souligne la transcendance de l'antré du temps, la *spelunca aevi*, placé dans un lieu éloigné même du monde des dieux, un aspect qui pourrait évoquer l'influence du christianisme (v. 424-425) : *Est ignota procul nostraeque impervia, / vix adeunda deis.*

673 Le rapprochement entre la *Nature* divinisée et personnifiée et les deux divinités Cybèle et Vénus est remarquée par K.Kerényi, *Miti e Misteri*, cit., p. 237-269.

674 On retrouve cette même attitude dans le *De Raptu Proserpinae* à propos de Cybèle. La déesse sort de son antré sacré pour venir aux devants de Déméter (*Rapt. Pros.* 1.212-213, *Adytis gavisava Cybele / exilit*)

Herculea bicolor cum populus umbra, / velavitque comas foliisque innexa pependit, mais aussi les *Salii* (*Aen.* 8.285-286): *tum Salii ad cantus incensa altaria circum / populeis adsunt evincti tempora ramis*.

La description de Martianus Capella reprend et développe la comparaison entre la divinité et le *serpens* que l'on trouve chez Macrobe. La divinité italique a précisément comme enseigne un *draco* qui crache des flammes et qui se mord la queue (*Mart.* 1.70) : *praetendebat dextra flammivororum quendam draconem caudae suae ultima devorantem, quem credebant anni numerum nomine perdocere*.

Contrairement à Macrobe, Martianus s'attarde sur la description de *Saturnus*, qui reprend des aspects de l'*Aiôn* que l'on trouve chez Claudien. Le dieu antique italique est en effet représenté chez l'auteur africain comme un vieil homme dès sa première apparition (*Mart.* 1.10) : *Verum sator eorum gressibus tardus ac remorator incedit*. Cependant, il s'agit du Temps cyclique : c'est pourquoi le début et la fin de la vie, la vieillesse et l'enfance, en viennent à coïncider dans une incessante transformation des formes. A propos des *canities* du dieu, un aspect repris dans la description de l'*Aiôn* chez Claudien (v. 442 *canitiem inclinat radiis*), Martianus fait référence au rajeunissement prodigieux du dieu (*Mart.* 1.10) ⁽⁶⁷⁵⁾ : *ipsius autem canities pruinosiis nivibus candicabat, licet ille etiam puer posse fieri crederetur*.

L'influence subie par Martianus Capella vis-à-vis du modèle de Claudien se voit également dans la reprise de la figure de Rhéa-Cybèle, l'épouse du Dieu. La divinité reprend des aspects liés à la représentation de la Nature comme de l'ancre du Temps (*Mart.* 1.71) : *eius coniunx grandaeva corpulentaque mater quamvis fecunda circumfusaque partibus, tamen floridam discoloramque vestem herbida palla contexerat*.

Le thème du temps orphique et du soleil qui en est la manifestation était lié en particulier à la figure d'Hercule : le héros thébain et le cycle de ses travaux dans certaines cosmologies de tradition orphique ⁽⁶⁷⁶⁾.

Comme cela est attesté chez Pausanias, la symbolique d'Héraclès /Temps était étroitement liée au culte du héros près du mont Laphystion, un autre col à proximité Orchomène, en Béotie. Selon le géographe, une statue dédiée à Héraclès se trouvait sur cette montagne car c'est à cet endroit que le héros serait sorti des Enfers avec Cerbère ; c'est en souvenir de cet épisode qu'Héraclès était célébré sous le surnom de Charops, c'est-à-dire Charon (9.34.5) ⁽⁶⁷⁷⁾.

Cette caractérisation a été interprétée dans un sens biographique par Karoly Kerényi. Le héros thébain serait sorti de l'enfer transformé, sous les traits d'un vieillard ⁽⁶⁷⁸⁾.

Ce qui impliquerait l'identification d'Hercule et de Charon, le nocher des âmes des morts. On trouve déjà dans l'iconographie de la céramique antique ce thème allégorique du contraste entre le héros et la vieillesse ou la mort, comme on le trouve également dans une tragédie comme *Alceste* ⁽⁶⁷⁹⁾.

Cette identification est délibérément reprise à l'époque impériale. L'interprétation allégorique globale d'Héraclès comme image du Temps s'était alors imposée. Ainsi, elle est proposée par Lucien de Samosate dans sa petite œuvre *Préface ou Hercule* à travers le personnage d'Ogmios, l'Hercule gaulois. L'auteur développe en particulier une description du héros thébain non plus sous les traits d'un jeune homme ou d'un homme mûr, mais sous les traits d'un vieillard, gardien des mystères du temps, de la vie et de la mort. Pour appuyer cette conception, il se réfère au début de son œuvre à la comparaison désormais canonique entre Hercule et Charon, y intégrant Japet, l'ancêtre de la race humaine (*Her.* 5-7) : *μᾶλλον δὲ Χάρωνα ἢ Ἰαπετόν τινα τῶν ὑποταρταρίων καὶ πάντα μᾶλλον ἢ Ἡρακλέα εἶναι ἄν εἰκάσειας*.

Cette assimilation entre Hercule et Charon est également à la base de la représentation d'*Aiôn* chez Claudien : le poète de l'Antiquité tardive a repris des aspects du Charon virgilien. De la même manière, le Temps est vu chez Claudien comme un vieillard et est assimilé au serpent, avec des adjectifs semblables à ceux employés par Virgile pour décrire le nautonnier des morts.

675 La référence à Saturne, comme le thème du retour du dieu à l'état de *puer* peut-être une allusion à la quatrième églogue de Virgile et au thème des *saturnia regna*, le temps du retour du temps à son âge d'or primordial (*buc.* 4.6-7) : *iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna, / iam nova progenies caelo demittitur alto*.

676 Selon cette école de pensée notamment, les douze travaux d'Hercule ne serait autre qu'une représentation mythique de la grande année. Le temps était conçu comme une entité en forme de serpent portant des têtes de taureau et de lion, et il était également appelé Hercule (fr. Orf. 54), avec une image qui rappelle le typhon d'Hésiode. Ce fragment est étudié par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 128-129, où est affirmée la nature tardive de cette conception, attribuée à l'hellénisme tardif ou à l'époque impériale romaine.

677 C'est autour de ce culte d'Hercule sur le Mont Laphystion et ses origines mycéniennes en lien avec la présence à proximité de l'enceinte de Zeus Laphystios que se concentre le commentaire de M. Moggi, M. Osanna, Pausania, *La Beozia*, Milan 2010, p. 413.

678 V. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 386, 389.

679 V. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 118-120

Le texte de la préface du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae* peut donc être lu à la lumière de cette trame allégorique d'origine orphique. Hercule est identifié aussi bien au Soleil qu'au Temps. Orphée, à son tour, réveillé par l'arrivée d'Hercule, représente la Nature. Dans le poème dédié au consulat de Stilicon, cette divinité habite en effet juste devant la caverne du Temps (*Cons. Stil. 2. 431-432*): *Vestibuli custos vultu longaeva decoro / ante fores natura sedet.*

Claudien, le poète orphique et son christianisme

La question du christianisme, par ailleurs, et de son influence chez Claudien est un thème de débat dès l'Antiquité, à partir de Saint Augustin, qui a vécu une génération après le poète et était contemporain de Saint Ambroise. Dans *De Civitate Dei*, Saint Augustin le définit comme *a Christi nomine alienus*. Il s'appuie sur ses vers à propos de la bataille du Frigidus entre Théodose et Eugène, tolérant envers le paganisme, dans le *De Tertio consulatu Honorii Augustii* (v.96-98) : *O nimium dilecte deo, cui fudit ab antris / Aeolus armatas hiemes, cui militat aether / et coniurati veniunt ad classica venti* ⁽⁶⁸⁰⁾.

La position de Saint Augustin est reprise par Paul Orose dans son *Historia adversum paganos libri* toujours à propos de la bataille du Frigidus et de la victoire de Théodose. L'auteur espagnol reprend le même extrait des vers de Claudien. Toutefois, dans sa violente diatribe anti-païenne, Paul Orose traite sans ambiguïté Claudien de *poeta quidem eximius, sed paganus pervicacissimus* ⁽⁶⁸¹⁾.

Les modernes reprennent dans l'ensemble le jugement de ces auteurs chrétiens et surtout celui de Paul Orose parce que moins nuancé, comme le fait par exemple Alan Cameron dans le chapitre de son œuvre intitulé de manière programmatique *The pagan at a Christian court* ⁽⁶⁸²⁾.

L'accusation de paganisme faite à Claudien peut être considérée comme une réaction au caractère encomiastique de la poésie de Claudien. La louange de Rome, associée à d'anciens symboles païens tels que le phœnix, liée à l'inspiration orphique et à l'idée de palingénésie est en effet un des thèmes les plus importants de l'œuvre du poète ⁽⁶⁸³⁾.

Les accusations de paganisme invétéré doivent donc être remises dans le contexte de l'intransigeante campagne anti-païenne menée par Saint Augustin et Paul Orose, qui peut s'expliquer par la polarisation qui a touché l'opinion publique après la catastrophe de 410, à savoir le sac de Rome. A la suite de cet événement tragique, les derniers partisans du paganisme ont lancé une violente polémique antichrétienne sur la base de l'accusation portée contre la nouvelle religion d'avoir permis le sac en rompant avec la *pax deorum*, la condition de faveur garantie à la ville par les dieux. Les deux auteurs chrétiens ont écrit leurs œuvres pour répondre à ces

680 *Civ. Dei* 5.26: *Milites nobis qui aderant rettulerunt extorta sibi esse de manibus quaecumque iaculabantur, cum a Theodosii partibus in adversarios uehemens uentus iret et non solum quaecumque in eos iaciebantur concitatissime raperet, uerum etiam ipsorum tela in eorum corpora retorqueret. Vnde et poeta Claudianus, quamuis a Christi nomine alienus, in eius tamen laudibus dixit: O nimium dilecte Deo, cui militat aether, Et coniurati ueniunt ad classica uenti! Victor autem, sicut crediderat et praedixerat, Iouis simulacra, quae aduersus eum fuerant nescio quibus ritibus uelut, consecrata et in Alpibus constituta, deposuit, eorumque fulmina, quod aurea fuissent, iocantibus (quod illa laetitia permittebat) cursoribus et se ab eis fulminari uelle dicentibus hilariter benigneque donauit. Inimicorum suorum filios, quos, non ipsius iussu, belli abstulerat impetus, etiam nondum Christianos ad ecclesiam confugientes, Christianos hac occasione fieri uoluit et Christiana caritate dilexit, nec priuauit rebus et auxit honoribus. In neminem post uictoriam priuatas inimicitias ualere permisit. Bella ciuilia non sicut Cinna et Marius et Sulla et alii tales nec finita finire uoluerunt, sed magis doluit exorta quam cuiquam nocere uoluit terminata.*

681 *Adv. pag.* 7, 35, 21: *ita et hic duorum sanguine bellum ciuile restinctum est, absque illis decem milibus Gothorum, quos praemissos a Theodosio Arbogastes delesse funditus fertur: quos utique perdidisse lucrum et uinci uincere fuit. non insulto obtrectatoribus nostris. unum aliquod ab initio urbis conditae bellum proferant tam pia necessitate susceptum, tam diuina felicitate confectum, tam clementi benignitate sopitum, ubi nec pugna grauem caedem nec uictoria cruentam exegerit ultionem, et fortasse concedam, ut non haec fidei Christiani ducis concessa uideantur; quamuis ego hoc testimonio non laborem, quando unus ex ipsis, poeta quidem eximius sed paganus peruicacissimus, huiusmodi uersibus et Deo et homini testimonium tulit, quibus ait: O nimium dilecte Deo! tibi militat aether, / Et coniurati ueniunt ad classica uenti. Ita caelitus iudicatum est inter partem etiam sine praesidio hominum de solo Deo humiliter sperantem et partem adrogantissime de uiribus suis et de idolis praesumentem.*

682 Sur cette question, v. A. Cameron, *Claudian, Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 189-277, où l'adhésion du poète à la religion païenne est considérée comme une évidence.

683 Le rôle de Claudien comme chantre de Rome et de ses idéaux est signalé entre autres par A. Rostagni, *Storia della letteratura latina* (vol. 3), Turin 1964, p. 581-583.

accusations. Saint Augustin comme Paul Orose avaient donc intérêt à démontrer la supériorité de la conception chrétienne de l'histoire sur celle des païens, qui se référait à Rome et à son empire ⁽⁶⁸⁴⁾.

Si le témoignage de Paul Orose et de Saint Augustin peut être mis en doute étant donné qu'il n'est fondé sur aucune donnée historique, la position contraire semble en revanche plausible, à savoir celle d'une adhésion au christianisme de la part de Claudien. C'est cette thèse que soutient par exemple Alan Cameron, un choix par défaut basé sur la faiblesse de la thèse opposée et sur les poèmes mineurs de l'auteur ⁽⁶⁸⁵⁾. Cette position est plausible non seulement en raison de poèmes de circonstance, brefs mais significatifs, mais aussi par rapport à la figure de Claudien et à sa parabole historique : le poète arrive à Rome après la défaite finale du parti païen dirigé par Eugène, et bien que n'étant pas fonctionnaire de l'État, il a fait une carrière rapide à la cour chrétienne de Flavius Honorius en tant que principal propagandiste à son service. Cette carrière n'est interrompue que par sa mort, mais elle a commencé par un panégyrique à la gloire d'une famille chrétienne de puis longtemps, les Anicii.

Son rapport à la cour permet d'expliquer le trait le plus original de l'œuvre de Claudien, à savoir son caractère orphique. L'orphisme prôné par Claudien reprend des aspects importants de la poésie latine de l'Antiquité tardive. Déjà, un poète comme Ausone, lié à la cour chrétienne de Gratien, avait accordé une place importante à cet élément, imprégné de pythagorisme ⁽⁶⁸⁶⁾.

Cependant, cet élément orphique revêt chez le poète égyptien successeur d'Ausone une signification nouvelle : en effet, Claudien était vraisemblablement enclin à intégrer l'ancienne culture classique et la nouvelle, représentée par le christianisme. Cet objectif devait consolider la structure de l'Empire, désormais profondément en crise à cause des nouvelles tensions qui s'étaient instaurées après la division entre les parties orientale et occidentale après la succession de Théodose ⁽⁶⁸⁷⁾.

La personne de la cour placée au centre du programme d'orphisme chrétien porté par Claudien était Serena, l'épouse de Stilicon et proche parente des empereurs Flavius Honorius et Flavius Arcadius. Ce n'est pas un hasard si Claudien dédie précisément à Serena un de ses panégyriques, la *Laus Serenae* (*carm. min.* 30).

Serena, personnage extrêmement important de la cour, était une chrétienne fervente, mais qui s'intéressait également à la culture païenne, comme le signale Zosime. Selon un récit rapporté par cet historien, Serena, après être entrée dans le temple de la *Magna Mater* à Rome, l'aurait profané en s'appropriant un collier consacré à la divinité (V, 30.3).

Claudien aurait en quelque sorte prolongé l'œuvre d'appropriation du patrimoine culturel et artistique du monde païen engagée par Serena, mais du point de vue poétique et littéraire ⁽⁶⁸⁸⁾.

La référence à l'orphisme pourrait donc servir ce projet. La figure d'Orphée avait acquis, même dans les milieux chrétiens, une légitimité telle qu'il était comparé par les Pères de l'Église à la figure de Jésus de Nazareth ; elle représentait donc un pont idéal entre ces deux cultures ⁽⁶⁸⁹⁾.

L'orphisme est important aussi bien pour Claudien que pour son public chrétien, auquel appartient Marie, la fille de Serena et de Stilicon et l'épouse de Flavius Honorius, comme cela est affirmé de manière programmatique dans un poème dédié aux noces de l'empereur (*nupt.* 230-235) : *divine fruitur sermone parentis / maternosque bibit mores exempla discit / prisca pudicitiae Latians nec volvere libros / desinit aut Graios, ipsa genetrice magistra quaecumque senex aut Thracius Orpheus / aut Mytilenaeo modulatur pectine Sappho*.

On trouve dans ces vers, parmi les lectures recommandées par Claudien à l'Impératrice, les livres du *Thracius Orpheus* certainement en raison de leur compatibilité avec la sagesse chrétienne ⁽⁶⁹⁰⁾.

684 Saint-Augustin comme Paul Orose ne connaissaient pas directement la personnalité de Claudien : dans son livre *Claudian, Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, A. Cameron essaie de démontrer que Saint-Augustin avait eu des contacts avec des personnes connaissant personnellement Claudien, mais il n'y a aucune trace de ces relations (A. Cameron, cit. p. 192).

685 A. Cameron, *Claudian, Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 189-227.

686 Sur les rapports entre orphisme et pythagorisme, v. W. Burkert, *La religione dei greci*, cit., p. 528-536.

687 Cet aspect est à la base de la composition du *De Raptu Proserpinae*, comme l'affirme T. Duc, *Le "de Raptu Proserpinae" de Claudien*, cit., p. 257-272.

688 La figure de Serena ainsi que son geste de profanation dans le temple de la Magna Mater est étudiée par A. Cameron, *Claudian*, cit. p. 190.

689 On trouve une synthèse sur le rôle d'Orphée dans le christianisme chez A. Di Pilla, *Orfeo nella cultura cristiana tardo-antica: spunti dalla bibliografia recente*, Zetesis. Rivista di cultura greca e latina, 2015 (n. 2), p. 6-20.

690 L'importance de ce passage est remarquée par M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 28-29. L'auteur est cependant convaincu que Claudien est un *paganus pervicacissimus* ; dans cette perspective, il tend à classer le *De Raptu Proserpinae* parmi les premières œuvres de la carrière poétique de Claudien.

L'importance d'Orphée et le recours à l'orphisme dans le cadre de la politique culturelle de la cour impériale est présentée de manière programmatique dans l'*Epistula ad Serenam* (*carm. min.* 31). Dans cette composition, qui est la continuation du précédent panégyrique dédié à l'épouse de Stilicon et nièce de Théodose, la place occupée par le poète thrace est volontairement centrale. Le poème s'ouvre en particulier par la célébration des noces d'Orphée et d'Eurydice (v. 1-2) ⁽⁶⁹¹⁾ : *Orphea cun primae sociarent numina taedae / ruraque compleret Thracia festus Hymen.*

La présence de thématiques chrétiennes dans le rapport entre le poète et la cour impériale est tout aussi évidente dans le *De Salvatore*, composition dédiée au credo chrétien et qui vient après l'*Epistula ad Serenam*, pratiquement en réponse à la célébration d'Orphée ⁽⁶⁹²⁾.

C'est précisément dans ce poème que le thème du renouveau de toutes choses et de la palingénésie universelle est évoqué dès l'incipit en référence au nom et à la figure du Christ, loué comme celui qui établit l'*aevum redens* (*carm. Min.* 32.1) : *Christe potens rerum, redeuntis conditor aevi.*

Dans le *De Salvatore*, la relation entre le christianisme et la cour impériale trouve un écho dans le développement du poème à partir de la profession de foi (v. 1-19). Le poème s'achève par la célébration de l'empereur (v. 20-21) : *Augustum foveas, festis ut saepe diebus / annua sinceri celebret ieiunia sacri.*

Il est intéressant d'observer le parallèle mis en place par Claudien entre la louange de Dieu comme fondation de l'*aevum* et du renouveau de toutes choses et la figure de l'empereur esquissée dans la partie finale de la composition, tel le conservateur des festivités religieuses chrétiennes, présentées comme la métaphore des *annua ieiunia* e liées au *sacrum sincerum*, le nouveau culte chrétien opposé à la religion païenne.

La structure globale de la *praefatio*

En ce qui concerne la macrostructure du poème, je me réfère à la reconstruction de Marco Onorato. Cet exégète voit la structure du poème de Claudien comme un grand diptyque centré sur les figures d'Orphée et d'Hercule ; chacun d'entre eux se voit consacrer une macro-section de la composition ⁽⁶⁹³⁾.

Une autre proposition est moins intéressante, à savoir celle qui propose une division du poème en quatre parties : dans la première l'interruption du chant d'Orphée et l'affliction de la nature (v. 1-8) ; dans la deuxième le réveil d'Orphée avec l'arrivée glorieuse d'Hercule en Thrace, la reprise du chant et la renaissance de la nature (v. 9-28) ; l'éloge d'Hercule (v. 29-48) ; enfin la comparaison entre Hercule et *Florentinus* ⁽⁶⁹⁴⁾.

C'est Orphée qui ressort dans la première macro-section du poème, articulée autour du thème du sommeil et du réveil du poète thrace (v. 1-28) ; cette première macro-section comprend notamment la description de l'arrivée d'Hercule en Thrace et du réveil d'Orphée (v. 9-16).

Hercule constitue quant à lui le thème de la seconde macro-section du poème. Elle s'articule en plusieurs parties : une partie introduisant le chant d'Orphée (le poète décrit l'objet du chant du poème, en particulier les épreuves de jeunesse à partir de la victoire contre les serpents que Junon lui avait envoyés) (v. 29-32) ; l'hymne d'Orphée à la gloire d'Hercule (v. 29-48) ; la conclusion du poème avec la ressemblance entre le héros thébain et *Florentinus*, le protecteur du poète (v. 49-52).

Le poème de Claudien

CLAUDIUS

CLAUDIANUS

DE RAPTU PROSERPINAЕ LIBER SECUNDUS

PRAEFATIO

<i>Otia</i>	<i>sopitis</i>	<i>ageret</i>	<i>cum</i>	<i>cantibus</i>	<i>Orpheus</i>
<i>neglectumque</i>		<i>diu</i>		<i>deposuisset</i>	<i>opus,</i>
<i>lugebant</i>	<i>erepta</i>		<i>sibi</i>	<i>solatia</i>	<i>Nymphae,</i>

691 La solennité de la situation est renforcée par la présence de tous les animaux de l'univers et notamment du phœnix (*carm. Min.* 31.15-6) : *venit et extremo Phoenix longaevus ab Euro / adportans unco cinnama rara pede.*

692 Sur le *De Salvatore* v. J. L. Charlet, *Théologie, politique et Rhétorique : La célébration poétique, de Pâques à la cour de Valentinien et d'Honorius, d'après Ausone (« Versus Pascales ») et Claudien (« De Salvatore »)*, *La poesia tardo antica tra retorica, teologia e politica* (Atti del V Corso della Scuola superiore di Archeologia e Civiltà medievale), Messine 1984, p. 259-287.]

693 M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 228.

694 Cette division du poème est proposée par T. Duc, *Le «De Raptu Proserpinae» de Claudien*, cit., p. 176, mais aussi par F. Felgentreu, *Claudians Praefationes*, cit., p. 180-181.

<i>quaerebant</i>	<i>dulces</i>	<i>flumina</i>	<i>maesta</i>	<i>modos.</i>		4
<i>Saeva</i>	<i>feris</i>	<i>natura</i>	<i>redit</i>	<i>metuensque</i>	<i>leonem</i>	
<i>implorat</i>	<i>citharae</i>		<i>vacca</i>	<i>tacentis</i>	<i>opem.</i>	
<i>Illius</i>	<i>et</i>	<i>duri</i>	<i>flevere</i>	<i>silentia</i>	<i>montes</i>	
<i>silvaque</i>	<i>Bistoniam</i>	<i>saepe</i>	<i>secuta</i>	<i>chelyn.</i>		8
<i>Sed</i>	<i>postquam</i>	<i>Inachiis</i>	<i>Alcides</i>	<i>missus</i>	<i>ab</i>	<i>Argis</i>
<i>Thracia</i>	<i>pacifero</i>		<i>contigit</i>	<i>arva</i>	<i>pede</i>	
<i>diraque</i>	<i>sanguinei</i>		<i>vertit</i>	<i>praesepia</i>	<i>regis</i>	
<i>et</i>	<i>Diomedeos</i>	<i>gramine</i>	<i>pavit</i>	<i>equos,</i>		12
<i>tunc</i>	<i>patriae</i>	<i>festo</i>	<i>laetatus</i>	<i>tempore</i>	<i>vates</i>	
<i>desuetae</i>	<i>repetit</i>		<i>fila</i>	<i>canora</i>	<i>lyrae</i>	
<i>et</i>	<i>resides</i>	<i>levi</i>	<i>modulatus</i>	<i>pectine</i>	<i>nervos</i>	
<i>pollice</i>	<i>festivo</i>	<i>nobile</i>	<i>duxit</i>	<i>ebur.</i>		16
<i>Vix</i>	<i>auditus</i>	<i>erat:</i>	<i>venti</i>	<i>frenantur</i>	<i>et</i>	<i>undae,</i>
<i>pigror</i>	<i>astrectis</i>		<i>torpuit</i>	<i>Hebrus</i>		<i>aquis,</i>
<i>porrexit</i>	<i>Rhodope</i>		<i>sitientes</i>	<i>carmina</i>		<i>rupes,</i>
<i>excussit</i>	<i>gelidas</i>	<i>pronior</i>		<i>Ossa</i>	<i>nives.</i>	20
<i>Ardua</i>	<i>nudato</i>	<i>descendit</i>		<i>populus</i>	<i>Haemo</i>	
<i>et</i>	<i>comitem</i>	<i>quercum</i>	<i>pinus</i>	<i>amica</i>	<i>trahit,</i>	
<i>Cirrhaeasque</i>	<i>dei</i>	<i>quamvis</i>		<i>despexerit</i>	<i>artes,</i>	
<i>Orpheis</i>	<i>laurus</i>	<i>vocibus</i>	<i>acta</i>	<i>venit.</i>		24
<i>Securum</i>	<i>blandi</i>	<i>leporem</i>	<i>fovere</i>	<i>molossi</i>		
<i>vicinumque</i>	<i>lupo</i>	<i>praebuit</i>		<i>agna</i>	<i>latus.</i>	
<i>Concordes</i>	<i>varia</i>	<i>ludunt</i>	<i>cum</i>	<i>tigride</i>	<i>dammae,</i>	
<i>Massylam</i>	<i>cervi</i>	<i>non</i>	<i>timuere</i>	<i>iubam.</i>		28
<i>Ille</i>	<i>novercales</i>		<i>stimulos</i>	<i>actusque</i>	<i>canebat</i>	
<i>Herculis</i>	<i>et</i>	<i>forti</i>	<i>monstra</i>	<i>subacta</i>	<i>manu,</i>	
<i>qui</i>	<i>timidae</i>	<i>matri</i>	<i>pressos</i>	<i>ostenderit</i>	<i>angues</i>	
<i>intrepidusque</i>	<i>fero</i>		<i>riserit</i>	<i>ore</i>	<i>puer.</i>	32
<i>"Te</i>	<i>neque</i>	<i>Dictaeas</i>	<i>quatiens</i>	<i>mugitibus</i>	<i>urbes</i>	
<i>taurus</i>	<i>nec</i>	<i>Stygi</i>	<i>terruit</i>	<i>ira</i>	<i>canis,</i>	
<i>non</i>	<i>leo</i>	<i>sidereos</i>	<i>caeli</i>	<i>rediturus</i>	<i>ad</i>	<i>axes,</i>
<i>non</i>	<i>Erymanthei</i>	<i>gloria</i>	<i>montis</i>	<i>aper.</i>		36
<i>Solvis</i>	<i>Amazonios</i>	<i>cinctus,</i>		<i>Stymphalidas</i>	<i>arcu</i>	
<i>appetis,</i>	<i>occiduo</i>	<i>ducis</i>	<i>ab</i>	<i>orbe</i>	<i>greges</i>	
<i>tergemini</i>	<i>que</i>	<i>ducis</i>	<i>numerosos</i>	<i>deicis</i>	<i>artus</i>	
<i>et</i>	<i>totiens</i>	<i>uno</i>	<i>victor</i>	<i>ab</i>	<i>hoste</i>	<i>redis.</i>
<i>Non</i>	<i>cadere</i>	<i>Antaeo,</i>	<i>non</i>	<i>crescere</i>	<i>profuit</i>	<i>Hydrae,</i>
<i>nec</i>	<i>cervam</i>		<i>volucres</i>	<i>eripuerit</i>	<i>pedes.</i>	
<i>Caci</i>	<i>flamma</i>	<i>perit,</i>	<i>rubuit</i>	<i>Busiride</i>	<i>Nilus,</i>	
<i>prostratis</i>	<i>maduit</i>	<i>nubigenis</i>		<i>Pholoe.</i>		44
<i>Te</i>	<i>Libyci</i>	<i>stupuere</i>	<i>sinus,</i>	<i>te</i>	<i>maxima</i>	<i>Tethys</i>
<i>horruit,</i>	<i>imposito</i>		<i>cum</i>	<i>premerere</i>	<i>polo.</i>	
<i>Firmior</i>	<i>Hercule</i>		<i>mundus</i>	<i>cervice</i>	<i>pependit,</i>	
<i>lustrarunt</i>	<i>umeros</i>	<i>Phoebus</i>	<i>et</i>	<i>astra</i>	<i>tuos."</i>	48
<i>Thracius</i>	<i>haec</i>	<i>vates.</i>	<i>Sed</i>	<i>tu</i>	<i>Tyrnthus</i>	<i>alter,</i>
<i>Florentine,</i>	<i>mihi,</i>	<i>tu</i>	<i>mea</i>	<i>plectra</i>	<i>moves</i>	
<i>antraque</i>	<i>Musarum</i>		<i>longo</i>	<i>torpentia</i>	<i>somno</i>	

excutis et placidos ducis in orbe choros. 52
(ed. Loeb Classical Library London 1972)

Commentaire

Première macro-section : Le sommeil et le réveil d'Orphée

A) Le sommeil d'Orphée et ses conséquences sur la nature de l'interruption de son chant (1-8)

v. 1-2: *Otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus / neglectumque diu deposuisset opus*

Otia : en début de vers, c'est le complément d'objet du verbe *ageret*, placé au centre du vers, et se trouve en symétrie avec le sujet *Orpheus*, à la fin du vers. Le thème du sommeil d'Orphée est absent dans la tradition précédente, il s'agit d'une innovation de la part de Claudien.

La situation du *somnum* d'Orphée a également une valeur autobiographique à propos du poète égyptien : cela correspond à une période de ralentissement et d'interruption de la composition de son œuvre littéraire, par manque d'inspiration. Cet aspect ne sera explicité qu'à la fin du poème, où le thème du *somnum* revient en relation aux *antra torpentia Musarum* (*Rapt. Pros.pr.* 2.50-52 : *tu mea plectra moves / antraque Musarum longo torpentia somno / excutis*).

Le rapprochement le plus évident dans l'œuvre de Claudien est celui avec la *praefatio* poétique du *De Bello Gothico*. Dans ce texte, le thème du *somnum* du poète est également énoncé dès l'incipit, mais concerne directement le poète, sans l'écran littéraire de la figure d'Orphée (v. 1-2) ⁽⁶⁹⁵⁾ : *Post resides annos longo velut excita somno / Romanis fruitur nostra Thalia choris*.

Ce thème se retrouve encore dans la *praefatio* au Panégyrique pour le sixième consulat de Flavius Honorius. Dans ce passage littéraire, le poète décrit longuement les effets du sommeil (*6Hon. pr.*1-12) et le rêve : il imagine notamment qu'il chante devant les dieux un thème aussi fondamental pour sa poétique que la Gigantomachie (*6Hon. pr.* 13-26) ⁽⁶⁹⁶⁾.

Dans cette préface, Claudien souligne à quel point le sommeil est étroitement lié à ses essais de poésie épique mythologique : ce lien apparaît d'ailleurs également dans la deuxième préface du *De Raptu Proserpinae* : dans ce passage, le sommeil est lié à la célébration des travaux d'Hercule, un thème associé à la Gigantomachie puisque le héros a participé aussi à cet épisode mythique ⁽⁶⁹⁷⁾.

D'un point de vue littéraire, la situation du *somnum* du poète renvoie à des topoi spécifiques de la poésie bucolique : on trouve souvent dans ce genre de poésie l'image du berger qui se repose, sa quiétude et son sommeil se mêlant au chant, comme dans l'incipit de la première églogue (*buc.* 1.1-2, *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui musam meditaris avena*).

Derrière ces représentations se dessine l'image symbolique de l'interruption du sommeil d'un être surnaturel, tel Pan, divinité du monde pastoral (*buc.* 2.31 *mecum una in silvis imitabere Pana canendo / : Pan primum calamos cera coniungere plures / instituit, Pan curavit ovis oviumque magistros*) ⁽⁶⁹⁸⁾.

695 M. Onorato, *Commento* (cit., p. 229), ne met pas en évidence ce renvoi interne à l'œuvre de Claudien. Dans son interprétation critique, la production officielle du poète égyptien telle que le *De Bellum Gothicum* serait en effet totalement différente de sa production mythologique, réservée à des usages privés et imprégnée du paganisme de son auteur, v. *Introduzione* a Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 19-28. Cette thèse me semble difficile à soutenir sur la base d'arguments d'ordre stylistique : les études d'A. Fo ont par exemple montré une convergence majeure du point de vue formel entre la production mythologique du poète et le reste de ses poèmes (A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 97-123). La thèse est toutefois critiquable en particulier sur le plan des contenus, étant donné que l'auteur traite également dans ses œuvres officielles à caractère historique les thèmes présents dans ses autres œuvres à caractère mythologique.

696 La Gigantomachie comme thème allégorique par excellence dans la poésie de Claudien à propos du conflit entre romains et barbares est un thème sur lequel insiste par exemple T. Duc, *Le "De raptu Proserpinae" de Claudien*, cit., p. 212-257.

697 Le thème de la Gigantomachie à propos d'Hercule se retrouve dans le *Panegirico per il quarto consolato di Onorio* (*4Hon.* 533-536) : *Alcides pharetras Dircaeaque tela solebat / praetemptare feris olim domitura Gigantes / et pacem latura polo, semperque cruentus / ibat et Alcmenae praedam referebat ovanti*.

698 Cette situation est développée dans la troisième églogue de Némésien où Pan prend la place de Silène (*egl.* 3.1-16) : *Nyctilus atque Micon nec non et pulcher Amyntas / torrentem patula vitabant ilice solem, / cum Pan venatu fessus recubare sub ulmo / coeperat et somno laxatus sumere vires; / quem super ex tereti pendebat fistula ramo. / hanc pueri, tamquam praedem pro carmine possent / sumere fasque esset calamos tractare deorum, / invadunt furto; sed nec resonare canorem / fistula quem suerat nec vult contexere carmen, / sed pro carminibus male dissona sibila reddit, / cum Pan excussus sonitu stridentis avenae / iamque videns "pueri, si carmina poscitis" inquit, / "ipse canam: nulli fas est inflare*

Cette situation à la fois mythique et pastorale prend tout son sens s'il s'agit de la figure d'Orphée : dans la poésie bucolique, à propos d'une prérogative commune du chant, le poète mythique peut être justement comparé à Pan, comme par exemple dans la quatrième églogue (*buc.* 4.55-59) : *non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus, ... Pan etiam, Arcadia mecum se iudice certet, / Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum*. On peut également comparer à Pan la figure de Daphnis, le grand poète du monde bucolique. Daphnis est célébré particulièrement dans la cinquième églogue de Virgile qui constitue peut-être la source d'inspiration de Claudien pour la représentation d'Orphée, d'abord pour son sommeil semblable à la mort (*Rapt. Pros. pr.* 2.1-8), puis pour son réveil (*Rapt. Pros. pr.* 2.9-28).

Cette double représentation du poète thrace trouve une correspondance justement dans la cinquième églogue de Virgile ; ce texte présente la figure de Daphnis sous un double aspect qui fait l'objet de deux chants symétriques alternés, celui de Ménalque et celui de Mopsus. Dans le premier, Daphnis est célébré comme le grand poète de la nature défunt (*buc.* 5.20-44) ; dans le second, le berger est au contraire présenté comme un être à moitié divin, accueilli parmi les dieux après sa mort (*buc.* 5.56-80).

Pour évoquer ce moment de repos d'un être semi-divin, Claudien a pu également se référer la sixième églogue de Virgile : dans ce poème apparaît la figure de Silène endormi dans un antre (*buc.* 6.13-14, *Chromis et Mnasyllus in antro / Silenum pueri somno videre iacentem*).

Comme Orphée chez Claudien, Silène à son réveil entonne lui aussi un chant dont le thème est une cosmogonie inspirée par Épicure et Lucrèce (*buc.* 6.31-32, *Namque canebat uti magnum per inane coacta / semina terrarumque animaeque marisque fuissent*).

Cette situation a servi de modèle à Sénèque, un auteur fondamental pour Claudien, notamment pour la prophétie d'Orphée concernant l'Apocatastase stoïque que l'on trouve dans le chœur d'*Hercule sur l'OËta* (*Herc. Oet.* 1102-1127).

Ce passage poétique de la sixième églogue a également influencé directement Claudien : Silène est en effet explicitement comparé à Orphée par Virgile (*buc.* 6.30, *nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea*).

Le moment du poème où Silène raconte l'origine des choses ainsi que leur signification est également repris dans le premier livre du *De Raptu Proserpinae* : dans cette partie du poème, on raconte en effet que la déesse Proserpine est en train de tisser une toile décorée d'une représentation du cosmos (*Rapt. Pros.* 1.246-270)⁽⁶⁹⁹⁾. Cette ekphrasis cosmogonique inspirée par Lucrèce correspond en effet exactement au contenu du chant de Silène⁽⁷⁰⁰⁾.

La référence à la poésie historique élégiaque, le véritable objectif de l'œuvre de Claudien, constitue un autre élément important. Plus précisément, le poète semble s'être référé à un passage de *l'Énéide* : la description de la mobilisation, sous l'impulsion du roi Tullus Hostilius, du peuple romain qui était resté en paix sous le règne de Numa Pompilius. Le renvoi à ce modèle est avéré par la reprise du terme *otia* placé en début de vers (*Aen.* 6.812-814) : *cui deinde subibit / otia qui rumpet patriae residesque movebit / Tullus in arma viros*.

Le renvoi à cet extrait de Virgile en ouverture du poème n'est pas fortuit, c'est une allusion au thème bucolique du retour de l'âge d'or, les *Saturnia regna* : des thèmes de ce genre étaient en effet utilisés comme éléments élégiaques de l'état romain et de ses fondements⁽⁷⁰¹⁾.

On peut associer à cette idée de retour de l'âge d'or les occurrences du terme *otia* dans les *Bucoliques* de Virgile qui orientent la reprise du terme chez Claudien : avant tout dans la partie initiale de la première églogue où le poète affirme qu'un *deus* a créé les *otia* dont jouit désormais Tityre (*buc.* 1.6) : *O Meliboee, deus nobis haec otia fecit*⁽⁷⁰²⁾.

Le terme *otia* se retrouve ensuite dans la cinquième églogue à côté du nom de Daphnis, le berger mythique, à propos de la paix, qu'il aime (*buc.* 5.61) : *amat bonus otia Dapnis*.

cicutas, / quas ego Maenaliis cera coniungo sub antris. / iamque ortus, Lenae, tuos et semina vitis / ordine detexam: debemus carmina Baccho".

699 Le caractère orphique de cette description est souligné à juste titre par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 30-34.

700 Les renvois à Lucrèce à propos de la description du voile de Proserpine sont remarqués par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 222-223.

701 Plus précisément, c'est justement le thème idéaliste des *Saturnia regna* qui était identifié à celui des *regna Numae* à partir de la poésie impériale. Cette identification est certifiée notamment par Calpurnius Siculus, un auteur de l'époque impériale, contemporain de Lucain et Sénèque (*egl.* 1. 63-68) : *Plena quies aderit, quae stricti nescia ferri / altera Saturni referet Latialia regna, / altera regna Numae, qui primus ovantia caede / agmina, Romuleis et adhuc ardentia castris, / pacis opus docuit iussitque silentibus armis / inter sacras tubas, non inter bella sonare*.

702 Sur Daphnis chez Virgile et son destin, v. G. Scafoglio, *Dafni o la sconfitta della morte, Un'interpretazione dell'egloga V*, Euphrosyne 39 (2011), p. 247-263.

Claudien a pu puisé son inspiration dans la cinquième églogue et dans le personnage de Daphnis pour le thème du sommeil d'Orphée et de son réveil, la structure bipartite de sa composition qui décrit d'abord le sommeil (v. 1-8), puis le réveil d'Orphée (v. 9-28) ; d'autant plus que le personnage virgilien de Daphnis est également basé sur le modèle mythique d'Orphée.

Le terme *otia* apparaît ensuite en début de vers chez Stace dans la description de l'ancre du Sommeil (*Theb.* 10.91, *Otia vestibulo pressisissique Silentia pennis*). Cette description a du reste influencé profondément la description de l'ancre du Temps dans l'épilogue du deuxième livre du *De Consulatu Stilichonis* (*Cons. Stil.* 2.424-430).

Le terme *otia* revet enfin une valeur métalittéraire liée à la composition du poème, un emploi déjà présent dans les *Silvae* de Stace, par exemple, notamment dans une ode de ce recueil où le poète décrit une période de manque d'inspiration poétique après la composition de l'*Achilleide* (*silv.* 4.7.21-24, *Torpor est nostris sine te Camenis, / tardius sueto venit ipse Thymbrae / rector et primis meus ecce metis / haeret Achilles*).

A propos de ses poèmes épiques, Stace utilise justement le terme *otia* dans un autre poème des *Silvae* pour indiquer le moment de l'interruption de son activité littéraire (*Silv.* 4.4.32-34) : *et nostra fatescit / laxatur chelys: vires instigat alitque / tempestiva quies, maior post otia virtus*.

Les *otia* étaient aussi le moment de la composition poétique et de l'activité littéraire, des aspects liés à la Campanie, région natale de Stace⁽⁷⁰³⁾, une référence que l'on trouve également chez Silius Italicus (12.31-32, *Nunc molles urbi ritus atque hospita Musis / otia et exemptum curis gravioribus aevum*).

Sopitis : terme placé immédiatement après *otia* et qui se réfère à *cantibus* en fin de vers. Il forme avec ce terme une phrase nominale relative à l'interruption du chant due à l'*otium* du poète. L'*audax cantus* de l'hymne introductif du premier livre du *Raptu Proserpinae* (v. 3) s'est renversé vers son opposé, le *cantus sopitus*. L'interruption du chant du poète thrace, qui se consacre à d'autres activités, se retrouve également chez Silius Italicus : celui-ci parle d'Orphée qui cesse son activité de poète pour se consacrer à la guerre, remplaçant la cithare par l'arc (12.398-400, *vates ut Thracius olim, / infestam bello quateret cum Cyzicus Argo, spicula deposito Rhodopeia pectine torsit*).

On retrouve ce thème dans les *Silvae* de Stace où le poète décrit en termes assez proches la tristesse du grand prophète à la mort d'Euridyce, à laquelle est comparée la mort de Priscilla, compagne d'Abascantus, affranchi par Domitien (*Stat. Silv.* 5.1.202-204, *qualis conspecta coniuge segnis / Odrysius vates positus ad Strymona plectris / obstupuit tristemque rogum sine carmine flevit*).

Ainsi, l'ablatif absolu *positis ... plectris* semble trouver un écho dans l'expression *opitis... Cantibus* utilisée par Claudien. Par ailleurs, dans la reprise du poète de l'Antiquité tardive, le thème mis en relief est celui du *sopor*, l'état dans lequel se trouve le poète, qui cause la fin de la poésie et dont l'origine n'est pas approfondie⁽⁷⁰⁴⁾.

Ageret : terme placé à la fin de la première moitié du vers, après le groupe constitué par *otia* et *sopitis* et avant la deuxième moitié de l'hexamètre constitué du groupe *cum cantibus Orpheus*. Le thème de l'*actio* revient dans le cours de la composition, principalement en lien avec Hercule. Le poète souligne par exemple les *actus* du héros en référence à son enfance (v. 29-30) : *actusque ... / Herculis*.

La relation avec *otia* est inhabituelle par rapport aux expressions les plus communes *agere vitam in otio* ou *languere otio*, et produit à la fois une anacoluthie et un oxymore : l'idée d'*agere* et d'*actio* n'est généralement pas accompagnée de celle d'*otium*. L'expression indique en outre une dualité entre activité et passivité présente chez Orphée : le héros doit affronter la mort mais peut également ressurgir du monde des Enfers.

L'emploi du verbe *agere* dans le premier vers de la *praefatio* n'est pas causal mais renvoie à celui du verbe analogue *duco* et au terme corrélatif *dux*, fréquemment réitéré dans la composition, comme une sorte de leitmotiv et présent surtout dans la conclusion. Dans ce passage symétrique, le poète mettra en scène la figure d'Hercule *Florentinus* assimilé à Apollon dans l'action de *ducere* les *chori Musarum* (v. 52) : *et placidos ducis in orbe choros*.

Cantibus : terme placé juste avant *Orpheus* dans la deuxième partie du vers. De cette manière, le poète de l'Antiquité tardive associe étroitement le « vate » thrace au *cantus*, sa prérogative fondamentale. Il fait référence en particulier à un passage du chœur de l'*Hercules Oetaeus*. Dans ce lieu poétique, la référence aux *cantus* du poète thrace était mise en relation avec les effets prodigieux que ceux-ci avaient sur les montagnes de Thrace, un motif repris par le poète de l'Antiquité tardive dans le développement de son poème (v. 19-20).

703 *silv.* 1.2.182 (*otia iuventae*), 264-265 (*nec sibi sulphureis Lucrinae Naidas antris / nec Pompeiani placeant magis otia Sarni*), 1.3.108-109 (*sic docta frequentes / otia*), 3.5.85 (Napoli e *otia*), 4.4.32-36 (4.6.2)

704 Ce motif était également présent dans le modèle de Stace, dans lequel Orphée est qualifié de *conspecta coniuge segnis* (*Silv.* 5.1202), ce qui signifie que la torpeur qui envahissait le poète était liée à la perte de son épouse.

Ainsi, Sénèque souligne que, sous l'effet du *cantus* du poète thrace, les monts se déplacent et que leurs cimes sont épargnées par la neige (*Herc. Oet.* 1048-1051): *abrupit scopulos Athos / Centauros obiter ferens / et iuxta Rhopen stetit / laxata nive cantibus.*

Orpheus : Terme placé à la conclusion du vers, après *cantibus*. La position du nom du chantre mythique de la Thrace en fin de vers pour le sceller trouve son origine chez Virgile⁽⁷⁰⁵⁾ et Ovide⁽⁷⁰⁶⁾. Cet emploi se retrouve également chez les auteurs de l'époque impériale comme Silius Italicus (11.460 *auditus superis, auditus manibus Orpheus*), ma soprattutto Stazio (*silv.* 5.1.24 *ad gemitus silvis comitatus et amnibus Orpheus*).

L'auteur avait déjà fait de même dans l'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* (v. 234, *Maeonius ... senex aut Thracius Orpheus*). Cette référence permet de conférer un sens orphique au texte de la *praefatio* et en général au *De Raptu Proserpinae*. Ainsi que le poète l'affirme explicitement dans la conclusion du poème, derrière la figure du chantre mythique se cache en réalité l'auteur lui-même, poète orphique (v. 49-50) : *Thracius haec vates. Sed tu Tiryntius alter, / Florentine, mihi, tu mea plectra moves.*

Le nom latin *Orpheus* correspond au grec Ὀρφεύς. L'étymologie permet de rapprocher ce nom de termes comme ὀρφνός, ὀρφνη, ὀρφναῖος ; cela correspond donc à ὀρφνεός, et signifie par conséquent « l'obscur » ou « le nocturne » puisque ὀρφνη signifie « la nuit »⁽⁷⁰⁷⁾.

Claudien lui-même semble faire référence à cette étymologie dans la conclusion du premier livre du *De Raptu Proserpinae*⁽⁷⁰⁸⁾ : le principal destrier d'Hadès y est justement appelé *Orphnaeus* (*Rapt. Pros.* 1.284 *Orphnaeus crudele micans*).

Cette étymologie rappelle notamment la figure d'Ascalaphe dans les *Métamorphoses* d'Ovide : celui-ci était un démon infernal puni par Proserpine et transformé en hibou⁽⁷⁰⁹⁾.

Chez les commentateurs de l'Antiquité tardive, Ascalaphe est la figure du *proditor* des secrets du monde chthonien⁽⁷¹⁰⁾. Comme le raconte longuement Ovide, ce mystérieux personnage aurait dévoilé que Proserpine n'avait pas respecté le jeûne aux Enfers : la déesse aurait en effet mangé des pépins de grenade. Pour cette infraction, elle serait condamnée à rester dans le monde souterrain (*met.* 5.534-550).

En outre, dans le poème d'Ovide, ce personnage est le fils de la nymphe de l'Averne Orphné, c'est-à-dire l'obscurité (*met.* 5.539-541) : *Ascalaphus vidit, quem quondam dicitur Orphne, / inter Avernales haud ignotissima nymphas, ex Acheronte suo silvis peperisse sub atris.*

Avoir la tâche de révéler aux hommes les secrets des dieux, avec les conséquences funestes que cela implique, est un trait commun à Ascalaphe et Orphée : le poète thrace est notamment déchiqueté ou aveuglé⁽⁷¹¹⁾.

La référence au mythe d'Ascalaphe n'est pas seulement un élément d'érudition. Ce récit d'Ovide est une cheville du modèle poétique fondamentale pour l'œuvre de Claudien : la narration complexe de l'épisode de l'enlèvement de Proserpine dans le cinquième livre des *Métamorphoses* d'Ovide (*met.* 5.341-661)⁽⁷¹²⁾.

A cet égard, le problème de la relation entre le récit ovidien et la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae* n'a pas été abordé.

Ainsi, chez Ovide, l'épisode de l'enlèvement de Proserpine est raconté dans un chant de la Muse Calliope, qui participe à un concours avec une des Piérides (*met.* 5.338-340) : *surgit et inmissos hedera collecta capillos / Calliope querulas praetemptat pollice chiordas / atque haec percussis subiungit carmina nervis,*

705 Virg. *buc.* 4.55, *non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus, georg.* 4.454-466, *Tibi has miserabilis Orpheus / ... poenas, ni fata resistant / suscit.*

706 Ovid. *met.* 11.66, *Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus.*

707 Cette étymologie est rapportée par O. Kern, *Orphicorum fragmenta*, Halle 1992, p. 1-2.

708 Ce passage est analysé par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 228, où l'on souligne que Claudien prend ses distances avec le modèle ovidien (*met.* 5.402-403), dans le fait qu'il appelle les chevaux d'Hadès par leurs noms. Il manque cependant une analyse étymologique des noms de ces quatre destriers.

709 Ce mythe est également rapporté par d'autres sources comme le Pseudo-Apollodore qui souligne qu'Ascalaphe est enterré sous une pierre poussée par Hercule (*Bibl.* 1.5.3, 2.5.12).

710 Serv. *georg.* 1.39, *Nec repetita sequi curet Proserpina matrem. Ceres cum raptam a Plutone Proserpinam filiam diu quaesisset, tandem aliquando eam apud inferos comperit. Pro qua re cum Iovis implorasset auxilium, ille respondit posse eam reverti, si nihil apud inferos gustavisset. Illa autem iam Punici mali in Elysio grana gustaverat, quam rem Ascalaphus, Stygis filius, prodidit.* Serv. *Aen.* 4.462: *... in hanc autem conversus est Ascalaphus Acherontis, vel ut quidam volunt Stygiis filius, ira Cereris, cum Proserpinam prodidisset malum granatum de pomario Ditis gustavisse : quod plenius in primo georgicorum dictum est "nec repetita sequi"*.

711 Ce destin est associé à l'étymologie du nom par O. Kern, *Orphicorum fragmenta*, Halle 1992, p. 1-2 : le nom dériverait du grec ὀρφνός, équivalent du latin *orbis*.

712 Le lien de dépendance entre le *De Raptu Proserpinae* et le récit d'Ovide dans le cinquième livre des *Métamorphoses* est souligné par exemple par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 46.

Claudien rappelle ce modèle avec quelques variations : au lieu de Calliope, il introduit le fils de cette Muse, Orphée, qui a son tour dédie un hymne à Hercule, comparé en tant que bienfaiteur de l'humanité à Déméter et Coré. La muse ovidienne justifie sa célébration de Déméter par l'invention de l'agriculture : (*met.* 5.341-343) : *Prima Ceres unco glaebam dimovit aratro, / prima dedit fruges alimentaue mitia terris, / prima dedit leges: Cereris sunt omnia munus.*

Ce système de mises en parallèle littéraires renvoie par ailleurs à la situation générale du *De Raptu Proserpinae*. Le récit de l'épisode de la déesse des Enfers est un devoir qui incombe à Claudien lui-même : il assume cette fonction à la première personne dans le long préambule du poème dans le premier livre (*Rapt. Pros.* 1.1-31). Dans ce passage, le poète se présente comme un *vatis*, inspiré par le dieu pour révéler les secrets les plus profondément enfouis dans le monde infernal (*Rapt. Pros.* 1.3-6): *audaci prodere cantu / mens congesta iubet. Gressus removete profani. / Iam furor humanos nostre de pectore sensus / expulit et totum spirant praecordia Phebum.*

Dans l'économie de la *praefatio*, le renvoi à Ovide permet donc au poète d'introduire une analogie entre lui-même et la figure du poète thrace comme remplaçant de Calliope : de cette façon, le chantre mythique est investi d'un élément autobiographique, plus particulièrement explicité dans la préface (v. 48-52) ⁽⁷¹³⁾.

Neglectumque : terme placé au début du pentamètre et incluant la particule *-que*. Le terme, qui se réfère à *opus* en fin de vers se trouve en correspondance avec les *otia* au début du vers précédent. L'*opus* poétique est *neglectum* parce que longtemps négligé, mais aussi parce qu'il est pauvre sur le plan stylistique et n'est pas élaboré sur le plan artistique. L'emploi de ce terme se retrouve chez Silius Italicus à propos de la *mensa neglecta* des anciens sénateurs romains (1.613, *hirtaeque comae neglectaque mensa*).

Diu : terme placé immédiatement après le participe passé *neglectum* et avant *deposuisset*. L'adverbe précise la dimension temporelle de l'interruption de l'activité littéraire, mais souligne également l'importance de l'œuvre, fruit d'une longue méditation.

Deposuisset : terme placé dans la deuxième partie du pentamètre, juste avant *opus*. Ce verbe, qui indique au sens propre l'acte de déposer quelque chose sur le sol (comme dans le langage rituel des sacrifices), est utilisé ici au sens figuré pour exprimer l'interruption de l'activité littéraire.

Opus : Terme placé à la fin du vers, juste après *deposuisset*. L'*opus* poétique auquel il est fait référence est une allusion autobiographique à la composition du poème que Claudien avait interrompu longuement, comme cela apparaît à la fin de la préface (v. 50-52).

L'aspect autobiographique est encore plus évident si l'on considère le modèle littéraire du passage, à savoir l'ode de Stace à Caius Vibius Maximus, déjà citée. Dans cette composition, sa décision de délaissier la poésie épique en faveur de la poésie lyrique pour ce poème dédié à son ami lointain est clairement affirmée (*silv.* 4.7.1-4) : *Iam diu lato satiata campo / fortis heroos, Erato, labores / differ atque ingens opus in minores / contrahe gyros*). Dans ce passage, le terme *opus* est justement utilisé pour exprimer la difficulté de la composition d'une poésie épique : Stace fait notamment référence à l'*Achilléide* (*silv.* 4.7.21-24).

v. 3-4 : *lugebant erepta sibi solatia Nymphae, / quaerebant dulces flumina maesta modos.*

Lugebant : terme placé en début de vers, avant le complément d'objet *erepta sibi solatia*. Le terme, prédicat de *Nymphae*, reprend le concept du *luctus* associé à la mort, implicite dans la situation d'Orphée pendant son sommeil.

Le sens du verbe et l'usage de l'imparfait rappelle la situation décrite dans la cinquième églogue de Virgile. Ainsi, dans l'hymne entonné par Mopsus, le chagrin des Nymphes à la mort de Daphnis est exprimé par l'imparfait *flebant*, ce qu'imite Claudien (*buc.* 5.20-21) ⁽⁷¹⁴⁾ : *Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim / flebant*

713 Le préambule du poème par rapport à l'auto-représentation du poète est analysé M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 176-178 ; l'exégète souligne l'influence de Lucain et le parallèle qu'instaure le poète entre lui et Orphée, le *vatis* par excellence.

714 En soulignant le rôle des Nymphes dans le deuil et les pleurs, Claudien suit globalement le modèle de Virgile qui dans les Géorgiques, toujours à propos d'Orphée, attribuait précisément aux nymphes la fonction de pleurer la mort d'Eurydice (*georg.* 3.460-461 *At chorus aequalis Dryadum clamore supremos / implevit montes*), une tradition qui contraste avec la suivante, celle-ci attribuant ce rôle au poète thrace lui-même, comme on le voit chez Ovide (*met.* 10.11-12, *Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras / deflevit vates*), mais également chez Stace, où l'interruption du

erepta sibi : l'expression se trouve juste après le verbe *lugebant* et juste avant *solatia*. Le poète de l'Antiquité tardive s'inspire de la neuvième églogue des Bucoliques et de la référence aux *solacia rapta* (*buc.* 9.17-18) : *tua nobis ... solacia rapta, Menalca*.

De plus, Claudien a probablement repris une expression de la description de la plainte des Néréides à l'arrivée d'une flotte carthaginoise que l'on trouve chez Silius Italicus (7.430) : *ereptaque nobis litora* ; de ce passage, le poète de l'Antiquité tardive semble avoir repris le lien formé par le verbe *eripio* au participe passé et le pronom réfléchi qui y est associé.

Solatia : les nymphes ne pleurent pas pour Orphée, comme chez Virgile pour Daphnis, mais le *solacium* dont elles ont été privées est le chant du poète et le réconfort que celui-ci leur apportait.

L'expression est conçue sous l'influence d'un vers virgilien se référant à Ménalque et au *solacium* qui risque d'être perdu (*buc.* 9.18) ⁽⁷¹⁵⁾ : *paene simul tecum solacia rapta, Maenalca?*

Nymphae : le terme est placé à la fin du vers, après *solatia*. Le terme *nympha* fait allusion au contexte nuptial : il s'agit d'un grecisme (νύφη) désignant la jeune fille ou la jeune épouse, comme chez Ovide (*Her.* 1.27) : *Grata ferunt nymphae pro salvis dona maritis*. Les *Nymphae* présentes lors du sommeil d'Orphée sont liées à une symbolique matrimoniale, typique de la représentation du poète thrace chez Claudien ; le poète se réfère au mariage d'Orphée et Eurydice, par exemple, dans l'*Epistula ad Serenam* (*carm. min.* 31.1-2) : *Orphea cum primae sociarent numina taedae / ruraque completeret Thracia festus Hymen*.

Le contexte de mariage, mais aussi de deuil, renvoie à Ovide. Celui-ci introduit une référence aux noces d'Orphée et Eurydice, mais également à un moment de deuil, à propos d'Hyménée. Le dieu, à son arrivée en Thrace pour le mariage du chantre, est porteur de mauvais présages liés à la mort d'Eurydice (*met.* 10.1-8).

C'est précisément Ovide qui introduit le cortège des naïades à la suite d'Eurydice quand la nymphe est atteinte par la morsure d'un serpent qui lui sera fatale (*met.* 10. 8-10) ⁽⁷¹⁶⁾ : *Nam nupta per herbas / dum nova Naiadum turba comitata vagatur, / occidit in talum serpentis dente recepto*.

Ces figures se trouvent à dessein chez Claudien dans le deuxième livre du *De raptu Proserpinae* : elles forment le cortège qui suit Perséphone dans sa promenade dans les champs aux alentours d'Enna, avant son enlèvement (*Rapt. Pros.* 2.55-79) ⁽⁷¹⁷⁾.

Les Nymphes de Proserpine sont définies par rapport à leur origine sicilienne (*Rapt. Pros.* 2.55-61) ; d'autres éléments renvoient au contraire à la *praefatio* et à son contexte géographique. Elles sont également comparées aux Amazones de Scythie (*Rapt. Pros.* 2.62-66), mais surtout aux Nymphes de Thrace (*Rapt. Pros.* 2.67-70). La structure du vers qui s'achève par le terme *Nymphae* est reprise d'un passage de l'*Achilléide* de Stace. Le poète décrit le *planctus naturae* par rapport au départ d'Achille de Thessalie. Ainsi, le terme *Nymphae* est placé en fin de vers, après le terme *conubia*, neutre pluriel comme *solatia*, tandis que le prédicat *plorant* est repris par le *lugebant* de Claudien (*Stat. Achill.* 1.241) : *et sperata diu plorant conubia Nymphae*.

quaerebant : les fleuves, privés de la musique d'Orphée, partent à sa recherche ⁽⁷¹⁸⁾. Le thème de la recherche en général et des moyens de subsistance en particulier est fondamental dans le poème de Claudien : celui-ci, même incomplet, se termine justement sur cette note tandis que Cérès est décrite au moment où elle s'apprête à partir à la recherche de Perséphone disparue (*Rapt. Pros.* 3.428 *qua te parte poli, quo te sub cardine quaeram?*).

Dulces : Les *modi* sont *dulces* déjà chez Horace, quand il évoque la *citharae* et la poésie lyrique en général (*Hor. Carm.* 2.9.9-10) : *me nunc Thraessa Chloe regit, / dulces docta modos et citharae sciens*. On retrouve la même association dans l'*Achilléide* de Stace, à propos de l'aptitude d'Achille à jouer de la lyre (*Achill.* 1.572-573) : *dulcia notae / fila lyrae tenuesque modos et carmina monstrat*.

Flumina maesta : expression au centre du vers, après *dulces* et avant *modos*. Les *flumina* sont cités juste après les Nymphes : ils partagent l'affliction de leurs filles ; en effet, celles-ci sont des naïades, c'est-à-dire des

chant d'Orphée est associée au deuil et au chagrin pour la femme aimée (*Silv.* 5.1.202-204, *qualis conspecta coniuge segnis / Odrysius vates positus ad Strymona plectris / obstupuit tristemque rogam sine carmine flevit*).

715 *2Rapt. Pros.* 55-61 *Comitantur euntem / Naiades et socia stipant utrimque caterva, / quae fontes, Crinise, tuos et saxa rotantem / Pantagian nomenque Gelam qui praebuit urbi / concelebrant, quas pigra vado Camerina palustri, / quas Arethusaiei latices quas advena nutrit / Alpheus; Cyane totum supereminet agmen*.

716 Dans le modèle ovidien, le caractère funeste de la présence des Naïades était aussi remarqué dans la conclusion de l'épyllion consacré aux funérailles du héros ; les Nymphes vêtues d'habits noirs s'associaient au chagrin pour la perte du chantre thrace (*met.* 11.48) : *obstrusaque carbasa pullo / naides et dryades passosque habuere capillos*.

717 Le poète souligne également qu'elles fuient au moment du rapt (*Rapt. Pros.* 2.104) *Diffugiunt Nymphae*.

718 Chez Ovide, au contraire, les fleuves également animés se remplissent paradoxalement de leurs larmes (*met.* 11.47-48, *Lacrimis quoque flumina dicunt / increvisse suis*).

nymphes qui habitent dans les fleuves. Cette caractérisation correspond à la description déjà citée des nymphes dans le cortège de Proserpine : elles sont clairement qualifiées de Naïades et sont directement associées aux fleuves et aux sources de Sicile (*Rapt. Pros.* 2.55-61) ⁽⁷¹⁹⁾.

Le détail des Naïades est un aspect inspiré par Ovide, chez qui le cortège qui accompagne Eurydice est composé de ces créatures (*met.* 10.8-10 *Nam nupta per herbas / dum nova Naiadum turba comitata vagatur, / occidit in talum serpentis dente recepto*) ⁽⁷²⁰⁾.

Chez Ovide, la présence des Naïades se retrouve également dans la description de la mort du chanteur thrace : à cette occasion encore, les Naïades, précédées par les fleuves, participent au deuil en compagnie des Dryades (*met.* 11.47-49 *Lacrimis quoque flumina dicunt / increvisse suis, obstrusaque carbasa pullo / Naiades et Dryades*) ⁽⁷²¹⁾.

modos : terme placé en fin de vers. Il désigne le chant d'Orphée, comme dans le modèle représenté par le chœur de Sénèque (*Herc. Oet.* 1036) : *Illius stetit ad modos*. Le même terme se retrouve également dans les *Silvae* de Stace en référence à la poésie lyrique (*silv.* 1.248) : *diversis certare modis* (2.2.42), *Pieriis aequare modis* (5.5.25-27), et *planctus in carmina verto / discordesque modos et singultantia verba / molior*.

v. 5-6: *Saeva feris natura redivit metuensque leonem / implorat citharae vacca tacentis opem*

Saeva ... natura : la *Natura* est *saeva* en opposition à la *Natura parens*, décrite auparavant par le poète (*Rapt. Pros.* 1.249-250) ⁽⁷²²⁾ : *veterem qua lege tumultum / discevit Natura parens*.

Sans la contribution du chant du poète, la *natura* originelle redevient *saeva* : elle ne s'était civilisée qu'à travers le chant d'Orphée ; l'exaltation de la poésie et des arts est associée à la conception providentielle des arts développée par Virgile à propos de l'agriculture dans le premier livre des *Géorgiques* ⁽⁷²³⁾. La reprise de cette conception est toutefois problématique pour Claudien car elle s'oppose à l'idéologie de la quatrième églogue virgilienne, son modèle fondamental ⁽⁷²⁴⁾.

A propos de ces indications idéologiques conjointes, le poète de l'Antiquité tardive précise dans le *De Raptu Proserpinae* que l'enlèvement de Proserpine met fin à l'âge d'or, remplaçant les glands par le blé (*Rapt. Pros.* 1.30-31). Cependant, il élabore une version différente de celle des noces de Proserpine et Hadès rapportée dans les *Argonautiques* orphiques : en effet, si l'on en croit cette version, l'enlèvement de Proserpine et les noces qui s'ensuivent avec Hadès auraient été en dernière analyse l'expression de la volonté de Jupiter ⁽⁷²⁵⁾.

Chez Claudien, au contraire, Hadès exige les noces et les impose à Jupiter ; c'est pourquoi le dieu suprême est hésitant vis-à-vis de la requête de son frère (*Rapt. Pros.* 1.118-120) ⁽⁷²⁶⁾.

Pour souligner ce changement de perspective, le poète de l'Antiquité tardive renverse le modèle poétique de Stace (*Theb.* 1.292-311) : chez lui, en effet, c'est le dieu des Enfers qui envoie Mercure comme ambassadeur auprès de son frère pour le solliciter et non l'inverse (*Rapt. Pros.* 1.76-117) ⁽⁷²⁷⁾.

719 Ce détail revient avec insistance dans le poème, à tel point que lors du conseil réuni par Jupiter, les fleuves sont présents avec leurs filles, les Naïades, tandis que Déméter rappelle que Proserpine n'est pas une Naïade fille d'un fleuve.
720 Chez Virgile, au contraire, ce sont les Dryades, c'est-à-dire les Nymphes des arbres (*georg.* 4.460-461) : *At chorus aequalis Dryadum clamore supremos / implevit montes*.

721 La tradition suivante d'époque impériale remarque également le rapport particulier entre les Naïades et les fleuves, comme cela est affirmé chez Calpurnius Siculus qui les distingue des Dryades, liées quant à elles à la terre ferme (*egl.* 2.13-14, *affuerunt sicco Dryades pede, Naides udo, / et tenuere suos properantia flumina cursus*).

722 Sur la description de la Nature en lien avec les aspects orphiques, v. M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 33-34.

723 Cet aspect est souligné par exemple par M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 39-40.

724 Ici, Virgile critique l'idéologie du progrès technique, exaltant la nature primitive également sous l'influence de l'épicurisme (v. 18-19, 28-30, 31-33) ; il conteste notamment la valeur de l'art nautique, de l'ingénierie civile et de l'agriculture (*buc.* 4. 31-33) : *pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis, / quae temptare Thetim ratibus, quae cingere muris / oppida, quae iubeant telluri infundere sulcos*.

725 Cette version de l'enlèvement de Proserpine rapportée dans les *Argonautiques* orphiques est rappelée par M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 39.

726 Ce détail est en contradiction avec la conclusion du livre (*Rapt. Pros.* 1.279-280, *viam Pluto superas molitur ad auras / germani monitu*) : Hadès obéit aux ordres de Jupiter, à propos de l'enlèvement de Proserpine ; cela montre que Claudien connaissait la version traditionnelle, mais qu'il a choisi d'en élaborer une différente.

727 Ce renversement du modèle de Stace est remarqué par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 192.

feris : les effets sur la nature de l'interruption du chant d'Orphée touchent les animaux sauvages : ils retournent à leur condition bestiale originelle (*saeva feris natura redit*). Orphée apparaît ici sous les traits de héros civilisateur : cet aspect le rapproche de la figure d'Hercule.

Dans ses tragédies, Sénèque montre souvent le héros thébain à la lutte avec les animaux sauvages, comme on le voit dans l'*Oetaeus* (*Herc. Oet.* 1989-1990, *Sed tu, domitor magne ferarum / orbisque simul pacator, ades*)⁽⁷²⁸⁾.

Déjà Ovide avait fait référence au pouvoir du chant d'Orphée sur les *ferae* (*met.* 11.41, *perque os illud / auditum saxis intellectumque ferarum*) : les animaux s'unissent au chagrin causé par sa mort (*te turba ferarum, fleverunt*), un aspect que souligne aussi Silius Italicus (11.466, *cum silvis venere ferae*).

En outre, Claudien reprend sans doute aussi un topos de la poésie bucolique qui remarquait en effet le pouvoir du chant pastoral sur les animaux sauvages ; cet aspect est mis en évidence par exemple par Calpurnius Siculus (*egl.* 4.66-67) : *blandae cui saepe canenti / adlusere ferae*.

redit : l'emploi du verbe *redit*, inséré de manière emphatique au centre du vers, indique le retour de la nature à sa condition originelle de férocité sauvage. Le thème du *reditus* est important tout au long du poème et fait probablement écho à des thèmes de la quatrième églogue de Virgile (*buc.* 4.6) : *iam redit et virgo, redeunt saturnia regna*.

Metuensque : cette expression, placée au début du vers et suivie d'un trisyllabe, a pratiquement le caractère d'une formule : on le retrouve chez Virgile (*Aen.* 11.47), chez Horace (*serm.* 2.2.110), chez Lucain (2.233), chez Stace (*Theb.* 6.765, 10.893), chez Juvénal (5.154)⁽⁷²⁹⁾.

leones : le *metus* est ici circonscrit en particulier à celui des *leones*, association déjà présente dans la quatrième églogue virgilienne, dans laquelle le poète affirme qu'au cours de l'âge d'or imminent, les troupeaux ne craindront pas les lions (*buc.* 4.22-23, *nec magnos metuent armenta leones*). Chez Claudien, cependant, la situation est inversée : la vache a à nouveau peur du *leo* et regrette le son de la cithare d'Orphée.

Implorat : terme placé au début du pentamètre. Il indique le geste de s'adresser aux dieux et contient la demande d'aide.

citharae : la cithare est l'instrument de musique du poète lyrique ; le terme est complément du nom *opem*. Claudien utilise le terme *cithara* pour marquer l'appartenance de son poème au genre lyrique, selon un modèle déjà présent, par exemple, chez Horace (*carm.* 2.9.9-10) : *me nunc Thraessa Chloe regit, / dulces docta modos et citharae sciens*.

Claudien semble se référer à un vers de Silius Italicus (11.437), *Concordem citharae movit per carmina linguam*), toujours à propos d'Orphée.

Vacca : La *vacca* est ici l'animal qui incarne la terre et sa fertilité : ces prérogatives diminuent quand le chant d'Orphée s'éteint.

Le don de la fertilité comme signe du retour de l'âge d'or est souligné dans la quatrième églogue de Calpurnius avec une liste de prodiges (*egl.* 4.102-121).

Claudien place le terme *vacca* au centre du vers, à la droite du nom *citharae* et su participe *tacentis*, qui se réfère à l'instrument de musique. Dans ce contexte lié à la figure de Proserpine, le poète fait peut-être référence à la *sterilis vacca* sacrifiée par Enée avant sa descente aux Enfers (*Aen.* 6.250-251) : *Aeneas, / ense ferit, sterilem tibi, Proserpina, vaccam*.

Tacentis : terme palcé dans la seconde partie du vers, juste avant *opem*. La *cithara* chez Claudien est *tacens*, au lieu d'être *sonora*. Le poète reprend ici Horace : dans une de ses œuvres les plus fameuses, celui-ci avait décrit Apollon abandonnant l'arc et la guerre pour se consacrer à la poésie (*carm.* 2.10.18-20)⁽⁷³⁰⁾ : *quondam cithara tacentem / suscitavit Musam neque semper arcum / tendit Apollo*.

Le rappel de ce passage d'Horace est naturellement destiné à mettre en évidence le parallèle entre la figure d'Orphée et celle du dieu de la poésie. L'alternance entre l'activité de la guerre et celle de la poésie, entre la lyre et l'arc, est un trait typique de la spiritualité apollinienne ; dans l'économie de l'ode de Claudien, cette référence peut servir à préparer la voie pour le rapprochement entre la figure d'Orphée et celle d'Hercule (*Rapt. Pros. pr.* 2.9-16).

728 Sénèque compare explicitement Hercule et Orphée dans les deux chœurs de l'*Hercules furens* et de l'*Oetaeus*, (*Herc. Oet.* 1031- 1130, *Herc.fur.* 569-591).

729 Les occurrences de cette formule sont signalées par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 229.

730 Le parallèle avec le passage d'Horace est signalé par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 229.

Opem : complément d'objet de *implorat* : l'*ops* du poète à la fin du vers s'oppose aux *otia* placés au début du premier vers selon une structure de correspondance et d'opposition.

v. 7-8 : *Illius et duri flevere silentia montes / silvaque Bistoniam saepe secuta chelyn.*

Illius : pronom personnel-démonstratif, mis en relief en début de vers, se référant à Orphée et à ses *silentia*, il reprend par contraste le modèle de Sénèque (*Herc. Oet.* 1036, *Illius stetit ad modos*) : dans le chœur de la tragédie apparaît en effet le même pronom en début de vers, mais se référant aux *modi* du *vatis*, c'est-à-dire à son chant.

Et : particule placée immédiatement après *illius* et avant *duri*. D'une part, cet élément isole la figure du poète désigné par le pronom pour en souligner la nature exceptionnelle et d'autre part, il sert à introduire les scènes décrites par la suite.

Duri : l'épithète *durus* se réfère à *mons*, une association traditionnelle dans la poésie latine que l'on trouve déjà chez Properce (1.20.13, *duros montes et frigida saxa*). Ovide également décrit le contraste entre l'eau et la dureté des montagnes, qui a engendré les Naiades (*met.* 14.557 1): [Naiades] *durisque in montibus ortae*.

Le réemploi de l'épithète *durus* dans ce contexte de *prodigia* est cependant particulier : il oppose la dureté des montagnes à l'élément liquide des larmes versées par celles-ci (⁷³¹).

L'épithète *durus* est notamment repris également par Sénèque, dans un passage de l'*Hercules Oetaeus* à propos de l'*Haemus*, une montagne citée aussi par Claudien dans la *praefatio* (v. 21 *nudato... Haemo*). Hercule est défini par Sénèque comme *durior* par rapport à la montagne de la Thrace (*Herc.Oet.* 1280) : [Hercules] *quondam Getico durior Haemo*.

Cette épithète produit un effet similaire à celui de *gelidus*, employé dès Horace, puis par Ovide, pour indiquer les deux plus hautes montagnes de Thrace, le Rhodope et l'Hémus. Horace, par exemple, faisait référence à l'*Haemus* qualifié de *gelidus* pour situer les miracles d'Orphée dans une de ses odes (*carm.* 1.2.5): *gelidove in Haemo, / unde vcalem temere insecutae Orphea silvae*. Ovide associait l'expression *gelidi montes* à ces deux montagnes de Thrace, dans le récit de leur métamorphose à partir de leur forme humaine (*met.* 6..87): *Threiciam Rhodopen habet aungulus unus et Haemum, / nunc gelidos montes, mortalia corpora quondam, / nomina summorum sibi qui tribuere deorum*

Ce n'est pas un hasard si ces deux montagnes de Thrace sont citées associées au Mont Ossa dans la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae* (v. 19-21), tandis que l'épithète *gelidus* se réfère plus particulièrement aux neiges du Mont Ossa (v. 20) : *excussit gelidas pronior Ossa nives*.

Flevere : terme au centre du vers après *duri* et avant *silentia*. Ce rapprochement permet de souligner le contraste entre la dureté des montagnes et la fluidité de leurs larmes. Le *prodigium* des pleurs des montagnes est inspiré par Virgile et Ovide : le premier décrit les pics du Rhodope et le Pangée pleurant la mort d'Eurydice (*georg.* 4.461-462, *flerunt Rhodopeiae arces / altaque Pangaea*) ; le second quant à lui décrit les pleurs des rochers après la mort d'Orphée (*met.* 11.45 *Te rigidi silices... / fleverunt*).

Silentia : la position la plus proche de Claudien est celle de Calpurnius Siculus : ce poète de l'époque impériale associait le thème du silence des montagnes au chant pastoral ; chez Claudien cependant, le silence est le résultat de l'interruption du chant d'Orphée tandis que chez Calpurnius le silence se faisait quand les vents arrêtaient de souffler pour écouter les bergers (*egl.* 2.17, [Euri] *altaque per totos fecere silentia*).

Montes : terme placé à la fin du vers. Cette clausule souligne l'image du silence des montagnes que l'on trouve déjà chez Calpurnius Siculus.

L'image se retrouve également dans la description de la réaction stupéfaite de Jason après la perte d'Hercule chez Valerius Flaccus (3. 604) (⁷³²) : *excelsi ... densa silentia montis*.

silvaque : terme en début de vers, suivi de *Bistoniam*. La forêt se joint elle aussi aux montagnes pour pleurer. Le lien entre Orphée et les arbres est traditionnel et est déjà noté par Apollonios de Rhodes à propos des chênes de Thrace (1.28-31). Ce motif apparaît plusieurs fois dans les *Bucoliques* de Virgile : *buc.* 3.46, *Orpheaque in medio posuit silvasque sequentis*; *buc.* 8.56, *Orpheus in silvis, inter delphinus Arion*.

On trouve, toujours dans les *Bucoliques*, une description de l'animation des montagnes et des forêts pour un événement aussi triste que la mort de Daphnis : ce sont notamment les *montesque feri* et les *silvae* qui racontent le chagrin des lions africains (*buc.* 5.27-58, *leones tuum Poenos etiam gemuisse / interitum montesque feri silvaeque loquuntur*).

⁷³¹ Dans les *Bucoliques*, d'une manière similaire par certains cotés, les *quercus* qualifiés de *durae* transpirent le miel (*buc.* 4.30, *et durae quercus sudabunt roscida mella*).

⁷³² Cette situation d'incommunicabilité est soulignée par l'absence de relation avec les montagnes, entités inanimées qui ne répondent pas aux appels à l'aide des Argonautes à la recherche de leur compagnon.

La reprise la plus spectaculaire de ce motif se trouve dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Dans ce poème, on assiste à la scène, reprise par la suite également par Claudien, de la formation d'une forêt entière avec plusieurs arbres enchantés par la voix du chantre thrace (*met.* 10. 86-105).

Le rapport étroit entre Orphée et la végétation arborée reflète le lien de ce personnage avec Dionysos. Cet aspect ressort par exemple dans les *Métamorphoses* d'Ovide : dans ce poème, les Ménades responsables du massacre du poète thrace sont punies par Dionysos qui les transforment en arbres (*met.* 11.67-84).

Bistoniam : adjectif placé en début de vers, mais qui se réfère à *chelyn* en fin de vers. La Bistonie était une région de Thrace particulièrement liée à Orphée. Le chantre est ainsi appelé par Silius Italicus le *vates Bistonius* (11.473).

saepe secuta : la description des forêts en train de Orphée est un détail poétique que l'on trouve déjà chez Virgile (*buc.* 3.46, *Orpheaque in medio posuit silvasque sequentes*; *georg.* 4.510, *et agentem carmine quercus*), et chez Horace (*carm.* 1.12.7-8, *vocale temere insecutae / Orphea silvae*). La tradition post-virgilienne reprend ce détail, par exemple dans le *Culex* (*Cul.* 280-282, *Iamque imam viridi radicem moverat / quercus humo silvaeque sonorae / sponte sua cantus rapiebant cortice avara*) ; il revient ensuite dans la poésie d'époque impériale, comme chez Sénèque (*Herc. fur.* 572-573, *quae silvas et aves saxaque traxerat / ars*, mais aussi *Med.* 228-229, *Orpheus .../ qui saxa cantu mulcet et silvas trahit*).

Claudien reprend notamment la référence présente chez Ovide (*met.* 11.45-46): *te carmina saepae secutae / fleverunt silvae*, où le terme *silva* est au pluriel. Ainsi, l'expression *saepe* dérive précisément d'Ovide qui la place en fin de vers, la faisant correspondre avec les *silvae* qui participent au deuil pour la mort du poète thrace (*met.* 11.46, *te carmina saepe secutae / fleverunt silvae*).

Chelyn : ce terme grec correspond au latin *testudo* ; les deux termes sont parfaitement interchangeables, comme le montre l'usage qu'en fait Silius Italicus (11.441, *exaudita chelys lapidem testudine felix*). Dans la poésie bucolique d'époque impériale, une profonde corrélation s'affirme entre genres bucolique et lyrique. Calpurnius Siculus utilise ce terme en lien avec l'*avena* de Tityre : avec cet instrument, le poète berger aurait surpassé le chant de *chelys* (*egl.* 4.65): *Ille fuit vates sacer et qui posset avena / praesonuisse chelyn*. Claudien a créé un lien entre des genres très différents et puise abondamment aussi bien dans la tradition lyrique que dans la tradition bucolique.

B) L'arrivée d'Hercule en Thrace et le réveil d'Orphée (v. 9-16)

v. 9-10 : *Sed postquam Inachiis Alcides missus ab Argis / Thracia pacifero contigit arva pede*

Sed : Le terme est placé en début de vers pour souligner nettement le passage de la situation précédente, le sommeil d'Orphée et la souffrance de la nature, à l'arrivée d'Hercule.

Postquam : souligne le passage entre un avant et un après avec l'introduction d'une référence à un événement décisif qui brise la ligne du temps. L'usage de cette conjonction pour souligner l'intervention d'Hercule vient peut-être de Lucain. Il employait ce même terme à propos de l'ouverture par le héros de la vallée de Tempé vers la Thessalie en séparant le Mont Ossa de l'Olympe (*Bell. Civ.* 6.348-349) ⁽⁷³³⁾: *Postquam discessit Olympo / Herculea gravis Ossa manu*.

Le thème de la séparation entre Olympe et Ossa est du reste repris également dans le *De Raptu Proserpinae* dans le cadre du récit de l'enlèvement de la jeune fille. On compare notamment à cet événement la fracture de la terre produite par le sceptre de Pluton pour permettre au dieu de rejoindre la surface (*De Rapt Pros.* 2.179-185) ⁽⁷³⁴⁾.

Inachiis : attribut d'Argos, référence érudite à Inachos, ancêtre des Argiens et fleuve d'Argolide. Dans la *Thébaïde*, la figure d'Inachos est souvent associée à celle d'Hercule dans la procession de l'image des fondateurs d'Argos : la description de la statue d'Inachos représenté avec les attributs traditionnels d'un dieu -fleuve (*Theb.* 6.274-275) arrive juste après celle d'Hercule (*Theb.* 6.270-273).

733 Cet épisode, abordé également par Sénèque dans l'*Hercules furens* (*Herc. fur.* 283-288), serait justifié par la volonté de permettre aux eaux des marais qui couvrait la plaine de Thessalie de s'écouler vers la mer. Diodore de Sicile (*Bibl. hist.* 4.18.6-7) rapporte lui aussi la tradition qui attribue cette entreprise à Hercule. Sur la signification symbolique de l'épisode chez Claudien, v. M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 267-268.

734 Claudien, ainsi que Philostrate dans la *Pinacoteca* (14.1-3), se réfère notamment à la tradition d'Hérodote qui attribuait cette séparation au trident de Neptune (*Hist.* 7.129.4).

Cet attribut qui se réfère à la fin du vers *ab Argis* est inspiré de Valerius Flaccus. Le poète impérial l'emploie à propos de Junon et à Eurysthée et aux ordres qu'ils adressent à Hercule (Val. Fl. 3.666): *atque iterum Inachiis iam nuntius urget ab Argis*.

Alcides : le terme *Alcides* pour *Hercules* est placé au centre du vers pour en souligner l'importance. Cette épithète patronymique est employée plusieurs fois par le poète. L'inclusion de la figure d'Hercule dans cette histoire centrée autour de la figure d'Orphée est justifiée de plusieurs manières selon les exégètes : on rappelle en particulier le parallèle entre le héros thébain et le poète thrace par rapport au thème de la catabase et de la fondation des mystères d'Eleusis, mais aussi la participation des deux héros à la quête des Argonautes (⁷³⁵).

En ce qui concerne l'inclusion par Claudien dans la *praefatio* de la figure d'Hercule dans un rôle salvifique vis-à-vis de la figure d'Orphée, le poète pouvait se servir des élaborations poétiques et mythiques de tradition orphique (⁷³⁶).

Pour souligner l'aspect chthonien et l'intervention salvifique d'Hercule par rapport au monde d'outre-tombe et à la figure d'Orphée, Claudien pouvait s'appuyer sur plusieurs références culturelles. Ainsi, un mythe comme celui d'Ascalaphe se prêtait à cet usage : selon la version rapportée par Apollodore, ce personnage analogue à différents points de vue à Orphée, emprisonné sous un rocher aux Enfers par la volonté de Déméter, avait justement été libéré par Hercule, descendu aux Enfers pour mettre à l'abri Thésée et Pirithoos, eux aussi prisonniers dans le monde souterrain (*Bibl.* 1.5.3, 2.5,12).

Cependant, le filon mythologique le plus important utilisé par Claudien dans sa reconstruction littéraire est celui lié au cycle des Argonautes. Ce mythe est amplement développé dans le préambule du *De bello Gothico* à propos de la célébration de Stilicon, nouveau Tiphys (*Bel. Goth.* 1-49), mais cela est également rappelé de manière allusive dans le poème de préface au premier livre du *De Raptu Proserpinae*, en référence au thème de l'invention du premier navire et des débuts de la navigation (⁷³⁷).

En outre, Claudien s'est servi également d'un autre mythe situé en Thessalie lié au thème du destin et à l'au-delà : celui d'Alceste et Admète. Selon la tradition, l'héroïne est la fille de Pélidas, l'oncle de Jason, tandis qu'Admète, l'époux, est le souverain de Phères, en Thessalie (*Il.* 2.711-715).

C'est au mythe d'Alceste, à propos d'Hercule, que Claudien se réfère dans une œuvre liée au prologue au deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, le *De bello Gothico*. Ici, c'est Stilicon qui est exaltée, il est comparé à Hercule dans sa situation d'esclave aux mains d'Eurysthée (*Bell. Goth.* 448-449): *quotiens infanda iubebat / Eurystheus* ; mais également pour le motif de la descente aux Enfers (*Bell. Goth.* 448-449): *communi populus sub morte iacentes / totaque Tartareis e faucibus oppida traxit*. Dans ce jeu de références, le général romain est justement comparé à l'Hercule sauveur d'Alceste (*Bell. Goth.* 438-439): *creditur Herculeis lucem renovasse lacertis / femina dilecti fatis inpensa mariti*.

Plusieurs aspects de cette histoire racontée dans l'*Alceste* d'Euripide peuvent avoir eu une influence sur Claudien. De même que dans le mythe d'Ascalaphe, l'intervention salvifique d'Hercule concerne en effet le monde d'outre-tombe : dans la seconde partie du drame, le héros, pour sauver la femme, doit vaincre la mort (⁷³⁸).

En outre, comme dans l'ode de Claudien (v. 11-12), l'intervention d'Hercule se déroule en relation avec la capture des juments de Diomède (*Alc.* 64-68) (⁷³⁹).

Dans une situation analogue à celle d'Orphée dans le poème de Claudien, Alceste est elle aussi endormie et se trouve dans un état d'inconscience à cause de sa consécration à la Mort ; la jeune femme ne pourra se réveiller que trois jours plus tard (*Alc.* 1144-1145).

Le lien que l'on trouve chez Claudien entre Alceste et Orphée se justifiait par rapport à la tradition antique qui rapprochait ces deux figures sur le thème du retour du monde des morts : déjà Euripide fait dire à Admète qu'il voudrait être Orphée et pouvoir descendre aux Enfers pour récupérer sa femme (*Alc.* 357-362).

Toutefois, l'auteur grec qui affronte de manière plus structurée la comparaison entre le mythe d'Alceste et celui d'Orphée est Platon : celui-ci oppose en effet dans le *Banquet* Alceste à Orphée dans le discours de Phèdre ;

735 Le parallèle entre les deux figures mythiques par rapport aux différentes motivations est souligné par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p.22-230.

736 Les deux hypothèses de l'invention de Claudien ou de l'utilisation d'une source inconnue sans plus de précisions sont analysées par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 230.

737 Le lien entre le premier préambule du *De Raptu Proserpinae* et l'aventure des Argonautes est affirmé par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 229-230.

738 Le thème de la lutte d'Hercule contre la Mort est analysé in E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 120.

739 Le rapport entre la capture des juments de Diomède et l'histoire d'Alceste et Admète est souligné par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 40, 87-88.

c'est en particulier l'altruisme d'Alceste, que les dieux récompensent en la renvoyant sur Terre, qui y est remarqué, à l'opposé de l'égoïsme d'Orphée ; le chanteur thrace n'avait pas eu le courage de sacrifier sa vie. C'est pourquoi il n'a pas pu ramener Eurydice à la vie et qu'il est au contraire mort dans des circonstances ignobles (*Simp.* 179- 180) ⁽⁷⁴⁰⁾.

Le lien entre les deux mythes, celui d'Alceste et Admète et celui d'Orphée, est réactivé à l'époque impériale : ainsi, dans les *Silvae* de Stace, Admète et Orphée sont évoqués ensemble (*silv.* 3.3.191-194) ⁽⁷⁴¹⁾ : *ergo et Thessalici coniunx pensare mariti / funus et immitem potuit Styga vincere supplex / Thracius?*

L'*Alceste* était d'ailleurs une tragédie très connue durant l'Antiquité tardive, dont le mythe était repris dans les commentaires du quatrième livre de l'*Énéide* ⁽⁷⁴²⁾, mais plus largement chez Macrobe : chez cet auteur contemporain de Claudien, le mythe d'Alceste est cité par rapport à l'exégèse de la scène virgilienne au cours de laquelle Iris coupe une mèche de cheveux sur la tête de Didon : Macrobe souligne que la scène de Virgile dérive du drame d'Euripide *Alceste* ⁽⁷⁴³⁾.

Le succès du mythe d'Alceste dans l'Antiquité tardive est attesté également par deux centons de Virgile consacrés à l'histoire de l'héroïne : l'*Alcesta* et l'*Alcestis Barcionensis* ⁽⁷⁴⁴⁾

L'image d'Hercule qui arrive en Thrace peut être notamment comparée à celle de Numa Pompilius dans le sixième chant de l'*Énéide*. L'ancien souverain de Rome, roi pacifique par excellence (*Aen.* 6.808-812), est célébré pour l'humilité de son origine et pour le pouvoir que le destin lui offre (*Aen.* 6.811-812) ⁽⁷⁴⁵⁾ : *Curibus parvis et paupere terra / missus in imperium magnum.*

L'arrivée en Thrace est décrite comme une épiphanie : l'être divin dans sa manifestation réveille Orphée de son sommeil. Cette situation se fonde sur le rapprochement audacieux entre la figure d'Hercule et celle de Pan, le dieu pastoral par excellence. Cette association est originale car c'était plutôt Orphée qui était rapprochée de cette divinité, surtout dans la littérature bucolique (*buc.* 4. 55, 58-59) : *non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus / ... Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet / Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum.*

Avec ce parallèle, Hercule assume un caractère inhabituel, très différent de la tradition classique : le héros thébain devient un personnage à la fois pastoral et salvifique. A propos de cette profonde révision, sa figure est comparable non seulement à l'Orphée de la tradition orphique, mais aussi à celle de Jésus de Nazareth dans la tradition chrétienne. Claudien œuvrait au sein d'une cour chrétienne et le poète a spécialement consacré une ode à Jésus, le *De Salvatore* ; dans cette composition, c'est le rôle salvifique du Christ qui est mis en avant en des termes qui ne peuvent pas ne pas évoquer également la figure d'Hercule (*carm. min.* 32.4) : *impia tu nostrae domuisti crimina vitae; (carm. min. 32.17-19) : ut nos subriperes leto mortemque fugares / morte tua, mox aetherias evectus in auras / purgata repetens laetum tellure parentem.*

740 Ce passage de Platon est surtout analysé à propos d'Alceste, tandis que l'aspect lié à Orphée est considéré secondaire quand il n'est pas ignoré, comme en G. Paduano, *Introduzione*, Euripide, *Alcesti*, Milano 1993, p. 5-6.

741 Le thème du rapport entre ces deux mythes est présent également dans la recreation du mythe argonautique, de nouveau évoqué également par Stace : le poète souligne notamment le lien étroit entre Orphée et Admète, en les citant dans le même vers (*Stat. Theb.* 5.435, *Admetum et durae similem nihil Orphea Thracae*).

742 Serv. *Ad Aen.* 4.694, *Difficilesque obitus quia supererat vita ei, quae casu, aut fato aut natura moriebatur : ut nam quia nec fato, nec morte peribat », id est naturali, irin demittit olympo ut et supra diximus, trahit hoc de Alcesti Euripidis, qui inducit Mercurium ei comam secantem, quia fato peribat mariti. Alii dicunt Euripidem Orcum in scenam inducere, gladium ferentem quo crinem Alcesti abscindat, et Euripidem hoc a Phrynicho, antiquo tragico, mutuatum, sane sciendum hoc ideo nunc fieri, quia cetis consecrationibus solebant homines facere ut muniti essent adversus fortunae impetus, nec poterant mori nisi exauctorati illa consecratione : unde circa Didonem ista servantur.*

743 Macr. 5. 19.1-5: *In libro quarto in describenda Elissae morte ait quod ei crinis abscisus esset his versibus: Nondum illi flavum Proserpina vertice crinem / Abstulerat, Stygioque caput damnaverat Orco. Deinde Iris a Iunone missa abscidit ei crinem et ad Orcum refert. Hanc Virgilius non de nihilo fabulam fingit, sicut vir alias doctissimus Cornutus existimat, qui annotationem eiusmodi adposuit his versibus: Unde haec historia, ut crinis auferendus sit morientibus, ignoratur: sed adsuevit poetico more aliqua fingere, ut de aureo ramo. Haec Cornutus. Sed me pudet quod tantus vir, Graecarum etiam doctissimus litterarum, ignoravit Euripidis nobilissimam fabulam Alcestim. In hac enim fabula in scenam Orcus inducitur gladium gestans quo crinem abscidat Alcestidis, et sic loquitur, 'H δ' οὐδ' ὄν γυνή κάτεισιν εἰς Αἴδου δόμους./ στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς κατάρζωμαι ζῆφει/ ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶ κατὰ χθονὸς θεῶ, / ὅτῶ τὸδ' ἔγχος κρατὸς ἀγγίσῃ τρίχα. Proditum est, ut opinor, quem secutus Virgilius fabulam abscidendi crinis induxerit: ἀγγίσεια autem Graece dicunt dis consecrare, unde poeta vester ait ex Iridis persona: Hunc ego Diti / Sacrum iussa fero, teque isto corpore solvo.*

744 Sur la fortune du drame d'Alceste à l'époque impériale et dans l'Antiquité tardive, v. P. Paolucci, *Introduzione a, Il centone virgiliano Alcesta dell' Anthologia Latina*, Hildesheim 2015, p. XXXV-XLV]

745 On peut comparer cette image du roi sacerdotal couronné d'olivier au personnage d'Umbro, envoyé par le roi Archippe (*Aen.* 7.750-752, *Quin et Marruvia venit de gente sacerdos / fronde super galeam et felici comptus oliva / Archippi regis missu, fortissimus Umbro*).

La référence à la *purgata tellus*, en particulier, est une reprise presque littérale de l'*Hercules Oetaeus* de Sénèque, un texte commenté par les chercheurs modernes tels que Emil Ackermann, Theodor Birt et Pfister, pour ses éventuelles implications christologiques⁽⁷⁴⁶⁾. Dans le prologue de cette tragédie, Hercule en personne rappelle ses travaux. Le héros insiste notamment sur la libération de la Terre de ses monstres et animaux sauvages, et c'est dans ce contexte qu'il emploie l'expression *purgata tellus* (*Herc. Oet.* 65-66): *purgata tellus omnis in caelo videt / quodcumque timuit: transtulit Iuno feras*.

Pour souligner la valeur salvifique de l'intervention d'Hercule en Thrace, Claudien s'est appuyé notamment sur les apparitions de Pan dans la littérature impériale. Ainsi, chez Valerius Flaccus, le dieu pastoral opère, par la volonté de la Grande Déesse du mont Dindyme, une épiphanie nocturne par le biais d'un grand cri ; les habitants de la cité de Cyzique sont terrorisés, tandis que leur roi sort de son sommeil (Val. Fl. 3. 46-47): *Rupta quies, deus ancipitem lymphaverat urbem / Mygdoniae Pan iussa ferens saevissima Matris*.

Claudien s'est également souvenu de Silius Italicus : en effet, en se référant à Valerius Flaccus, mais en apportant de subtiles variations, ce poète imagine lui aussi une intervention de Pan (13.314-347). Toutefois, le dieu pastoral n'est plus envoyé par la déesse du Mont Dindyme, mais par le dieu suprême (11.326): *Pan missus ab Iove*. L'intervention a un caractère pacifique : pour empêcher la destruction de Capoue, Pan apaise les âmes des soldats romains conquérants par un sentiment de clémence (13.319-320): *subit intima corda / perlabens sensim mitis deus*; (13.343-344) *hic postquam mandata dei perfecta malamque / sedavit rabiem et permulsit corda furentum*.

Chez Claudien, l'intervention d'Hercule auprès d'Orphée est une reconstitution créative de ces modèles : en effet, le poète égyptien assimile le héros thébain à Pan dans son action de réveil, mais aussi d'apaisement des âmes. Son arrivée instille dans le cœur du poète thrace un sentiment de douceur et de paix, qui inspire son nouveau chant, objet de la seconde partie du poème. Cet aspect est inspiré principalement à Silius Italicus : ainsi, le poète égyptien reprend à dessein le terme clé *missus* (v.9).

Ab Argis : expression placée en fin de vers. Cette même clause toujours en fin de vers apparaît déjà une fois chez Claudien en référence à la défaite d'Andrinople, où a péri l'empereur Valens (*Bell. Get.* 611). Elle est utilisée également dans l'*Énéide* à propos de Junon, la grande ennemie d'Hercule et d'Enée (*Aen.* 7.286), mais aussi à propos d'Antor, compagnon d'Hercule resté en Italie (*Aen.* 10.779).

Valerius Flaccus, imitateur de Virgile, reprend lui aussi cette clause à propos d'Hercule (Val. Fl. 3.666): *atque iterum Inachiis iam nuntius urget ab Argis*, mais aussi pour Hercule comparé à Jason et à son destin de sujétion vis-à-vis de Pélias (Val. Fl. 5.487-488) : *suus... magnum rex spargit ab Argis / Alciden, Sthenelo ipse satus*.

La clause est reprise par la *Thébaïde* de Stace, imitateur aussi bien de Virgile que de Valerius Flaccus : Stace, comme ensuite Claudien, relie l'expression au participe *missus* à propos d'un héros comme Tydée, souvent comparé dans le poème à Hercule, le héros originaire d'Argolide (Stat. *Theb.* 3.9-10)⁽⁷⁴⁷⁾: *nam missus ab Argis / subsidio globus*.

Thracia : l'épithète est placée au début du vers. L'importance du terme, attribut de *arva*, sert à souligner le contexte géographique de la Thrace, lieu de l'aventure d'Hercule, mais également région d'origine d'Orphée. *Pacifero* : épithète solennelle qui se réfère à *pede*, placé dans la première partie du distique, à côté de *Thracia*. L'emploi poétique de cette épithète est plutôt rare ; il correspond à l'adjectif *pacificus*, employé lui aussi par Claudien dans son poème (*2Rapt. Pros.* 2.229, *pacificas fulminis alas*). La reprise de cet aspect est liée à l'image non conventionnelle d'Hercule élaborée par Claudien. Dans sa création, le poète reprend en effet des aspects orphiques, mais également des éléments chrétiens. Il se sert d'ailleurs également de cet élément dans sa célébration de l'empereur chrétien Flavius Honorius. Ainsi, dans le panégyrique pour le quatrième consulat de Flavius Honorius par exemple, l'auteur se réfère, pour faire l'éloge de l'empereur, aux traits thébains qui apportent la paix dans le monde (v. 525, *Dircaeaque tela pacem ... latura polo*) dans une comparaison entre Hercule et le fils de Théodose (*4Hon.* 533-536)⁽⁷⁴⁸⁾ : *Alcides pharetras Dircaeaque tela solebat / praetemptare*

746 Ces interprétations modernes de la tragédie de Sénèque sont discutées par M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, cit., p. 49-51.

747 Le héros est confondu par Polynice avec une troupe d'hommes armés en raison de sa force surhumaine. Hercule est vu comme le chef d'une troupe d'hommes armés également chez Claudien (*Bell. Gild.* 419-420) : *Herculeam suus Alcides Ioviamque cohortem / rex ducit superum*.

748 Ici, la puissance pacificatrice d'Hercule est associée plus précisément au thème de la lutte contre les Géants, un aspect également présent dans le *Bellum Gildonicum* (*Bell. Gild.* 419-420) : *Herculeam suus Alcides Ioviamque cohortem / rex ducit superum*.

feris olim domitura Gigantes / et pacem latura polo, semperque cruentus / ibat et Alcmenae praedam referebat ovanti.

L'épithète *pacifer* est également attribué à Mars, comme l'indique le monnayage d'empereurs comme Gordien ou Gallien⁽⁷⁴⁹⁾. En arrivant en Thrace, Hercule assume un trait commun à Mars, qui dans ce contexte poétique est lié lui aussi à la Thrace, la terre de résidence du dieu de la guerre, comme cela est souligné notamment par Stace dans sa longue description de la demeure du dieu dans cette région (*Theb.* 1.1-79).

La célébration de Mars à propos de la Thrace est l'écho de thèmes de la poésie officielle de Claudien. Le poète égyptien, notamment dans le *De Bello Gothico*, fait l'éloge de Stilicon, assimilé au dieu de la guerre à propos de ses campagnes militaires dans les Balkans (*Bell. Goth.* 467-478) : *sed vera iuventus, / verus ductor adest et vivida Martis imago.*

L'emploi de l'épithète *pacifer* pour le héros thebain se fonde sur une assimilation plus large d'Hercule et de Mars. Cette tendance remonte à des temps anciens, mais elle est confirmée par Virgile dans le huitième livre de l'*Énéide*. Les prêtres Saliens qui honorent le héros thébain avec leur hymne, qui sert également de modèle à Claudien dans ce poème, étaient en réalité les prêtres de Mars. Cette identification est déjà remarquée par Servius (*Ad Aen.* 8.275)⁽⁷⁵⁰⁾ : *Secundum pontificalem ritum idem est Hercules, qui et Mars.*

Dans le troisième livre des *Saturnali*, Macrobe traite lui aussi de ce problème de l'identification entre Hercule et Mars, à propos de l'hymne des Saliens dans le huitième chant de l'*Énéide* (3.12)⁽⁷⁵¹⁾.

Ainsi, l'usage de l'épithète *pacifer*, à l'origine associé à Mars, s'étend également à Hercule, comme en témoignent aussi les textes de l'Antiquité tardive⁽⁷⁵²⁾.

L'emploi épigraphique de cette épithète dans le contexte socio-culturel de l'époque peut également indiquer que la figure d'Hercule subissait l'influence du christianisme même au niveau populaire. L'épithète *pacifer* pouvait servir notamment à mettre en relief les liens de ce personnage avec les miracles et la sotériologie.

La capacité de réconcilier le monde et la nature est une caractéristique que l'Hercule de Claudien partage avec Orphée : le poète de l'Antiquité tardive souligne cet aspect dans son ode *De mulabus Gallicis* (*carm. min.* 18.19-20, *miraris, si voce feras pacaverit Orpheus, / cum pronas pecudes Gallica verba regnant ?*). Le héros est qualifié de *pacifer* pour le relier à l'idée de renaissance universelle et de refondation de Rome et de la civilisation humaine. Virgile avait déjà attribué ce rôle de pacificateur au *pater* du *puer* dans la quatrième églogue (*buc.* 4.17, *pacatumque reget patriis virtutibus orbem*), un motif repris et amplifié dans la poésie bucolique de l'époque impériale.

749 Sur Mars à Rome, v. G. Dumézil, *La religione romana*, cit., p. 189-223, 412-413, où les références à Hercule sont également nombreuses.

750 La discussion la plus complète sur ce problème se trouve in J. Bayet, *Les origines de l'Hercule Romain*, cit., p. 322-326.

751 *Oportune mehercle, Praetextate, fecisti Herculis mentionem, in cuius sacra hic vester gemino errore commisit : Tum Salii ad cantus incensa altaria circum / Populeis adsunt evincti tempora ramis. Nam et Salios Herculi dedit, quos tantum Marti dicavit antiquitas, et populeas coronas nominat, cum ad aram Maximam sola lauro capita et alia fronde non vinciant. 2 Videmus et in capite praetoris urbani lauream coronam, cum rem divinam Herculi facit. Testatur enim Terentius Varro in ea satira quae inscribitur περι κεραινοῦ maiores solitos decimam Herculi vovere, nec decem dies intermittere quin polluerent, populum ἀσύμβολον cum corona laurea dimitterent cubitum. 3 Hiccine est, Vettius ait, error geminus? At ego in neutro dico errasse Virgilium. Nam, ut primum de frondis genere dicamus, constat quidem nunclauro sacrificantes apud aram Maximam coronari, sed multo post Romam conditam haec consuetudo sumpsit exordium, postquam in Aventino Lauretum coepit virere, quam rem docet Varro Humanarum libro secundo. 4 E monte ergo proximo decerpta laurus sumebatur operantibus, quam vicina offerebat occasio. Unde recte Maro noster ad ea tempora respexit quibus Evander ante urbem conditam apud aram Maximam sacra celebrabat et utebatur populo utique Alcidae gratissima. 5 Salios autem Herculi ubertate doctrinae altioris adsignat, quia is deus et apud pontifices idem qui et Mars habetur. 6 Et sane ita Menippea Varronis adfirmat quae inscribitur Ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς, in qua, cum de multo Hercule loqueretur, eundem esse ac Martem probavit. Chaldaei quoque stellam Herculis vocant quam reliqui omnes Martis appellant. 7 Est praeterea Octavii Hersennii liber qui inscribitur de sacris Saliaribus Tiburtium, in quo Salios Herculi institutos operari diebus certis et auspiciato docet. 8 Item Antonius Gniphos, vir doctus cuius scholam Cicero post laborem fori frequentabat, Salios Herculi datos probat in eo volumine quo disputat quid sit festra, quod est ostium minusculum in sacrario, quo verbo etiam Ennius usus est. Idoneis, ut credo, auctoribus certisque rationibus error qui putabatur uterque defensus est. Si qua sunt alia quae nos commovent, in medium proferamus, ut ipsa collatio nostrum, non Maronis, absolvat errorem.*

752 Cette utilisation est remarquée par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 230.

Cette tendance est présente de manière programmatique en particulier chez Calpurnius Siculus : le thème de la paix forme le *Leitmotiv* de sa première églogue, en lien avec celui de l'âge d'or (egl. 1.42)⁽⁷⁵³⁾ : *Aurea secura cum pace renascitur aetas* ; (v. 54) : *Candida Pax aderit* ; (v. 63-65) : *Plena quies aderit. Quae stricti nescia ferri / altera Saturni referet Latialia regna, / altera regna Numae.*

En ce qui concerne l'emploi littéraire de l'épithète *pacifer*, Claudien s'inspire surtout de la scène de l'arrivée d'Enée dans le Latium dans l'*Énéide* : à la question de Pallas sur ses intentions (v. 114, *pacemne huc fertis an arma* ?), le héros troyen répond en tenant un rameau d'olivier (*Aen.* 8.115-116)⁽⁷⁵⁴⁾ : *Tum pater Aeneas puppi sic fatur ab alta / paciferaeque manu ramum praetendit olivae.*

L'épithète *pacifer* est reprise également à l'époque impériale à propos de figures divines : Ovide l'utilise par exemple dans les *Métamorphoses* pour souligner la puissance de Mercure de provoquer le sommeil (*Ov. met.* 14.291) : *Pacifer huic dederat florem Cyllenius album.*

Hercule est qualifié de *pacator orbis* par Sénèque dans l'*Hercules Oetaeus* (*Herc. Oet.* 1989-1990, *Sed tu, domitor magne ferarum / orbisque simul pacator, ades*) ; cette même épithète se retrouve chez Silius Italicus à propos du héros qualifié de *pacator Nemeae* (2.483), et à propos également de Scipion, qualifié de *pacator Hiberiae* (16.245).

Contigit : verbe au centre du vers pour souligner la nature soudaine de l'action d'Hercule : le héros ne s'arrête pas en Thrace, mais une fois sa tâche accomplie, il retourne immédiatement en Grèce.

L'utilisation du verbe *contingere* est empruntée à Ausone. Le poète de Bordeaux emploie le verbe *contigit* associé à l'épithète *pacifer*, dans son œuvre consacrée aux cités illustres, l'*Ordo Urbium nobilium*. À propos d'Athènes, on parle de la compétition entre Neptune et Pallas pour la protection de la cité en lien avec l'obtention de l'olivier (*Ord. urb. nob.* 87-88) : *Quondam certaminis arcem, paciferae / primum cui contigit arbor olivae.*

arva : le terme est utilisé en lien avec le *arva Laurentina* de l'*Énéide*, pour indiquer l'arrivée d'Hercule dans le Latium (*Aen.* 7.661-662) : *postquam Laurentia victor / Geryone extincto Tirynthius attingit arva.*

On trouve déjà la scène d'une divinité foulant la terre de Thrace dans la *Thébaïde* de Stace : le poète impérial décrit l'arrivée de Mercure envoyé par Jupiter précisément en Thrace, désignée par une expression similaire *Thracum ... arva* (*Theb.* 7.34 et *Thracum Cyllenius arva subibat*).

Claudien réutilise ce lien dans le *Contro Eutropio* pour décrire le retour en Thrace de Mars après un séjour en Scythie (*In Eutr.* 2.103-104)⁽⁷⁵⁵⁾ : *Ecce autem flavis Gradivus ab usque Gelonis / arva cruenta to repetebat Thracia curru.*

Ces références ne sont pas fortuites, elles servent à souligner que Mars est le père de Diomède, l'ennemi d'Hercule en Thrace⁽⁷⁵⁶⁾.

pede : terme placé à la conclusion du vers. L'expression emphatique « toucher de son pied » pour indiquer l'arrivée est une manière d'insister sur l'effet pacificateur de la venue providentielle d'Hercule en Thrace. Le poète souligne de manière analogue le détail de la *manus* du héros toujours en fin de vers (v.31) : *monstra subacta manu.* Dans ce passage, le *pes* d'Hercule représente par métonymie le dieu lui-même et sa puissance.

v. 11-12 : *diraque sanguinei vertit praesepia regis / et Diomedeos gramine pavit equos*

diraque : adjectif qui se réfère à *praesepia* et placé au début du vers. Le terme est emprunté à Sénèque (*Herc. fur.* 226)⁽⁷⁵⁷⁾.

sanguinei : adjectif placé en deuxième position et qui se réfère au terme *regis* ; en revanche, chez Ovide, ce sont les *praesepia* de Diomède qui sont qualifiés de *sanguinolenta*.

753 Ce motif revient aussi dans la quatrième églogue, toujours à propos du thème de l'âge d'or dans le monde, les *aurea saecula* (v. 6-7) ; dans cette ode en particulier, le règne du *deus* vénéré par le poète sous une apparence pastorale assure la paix du monde bucolique (v. 7-8, *deus ipse... qui populos urbesque regit pacemque togatam*). Calpurnius revient sur ce thème à plusieurs reprises dans son poème et toujours en relation avec les prodiges assurés par la *pax* du *deus* (v. 84-85, *At mihi, qui nostras paesenti numine terras / perpetuamque regit iuvenili robore pacem*) ; le *deus*, qualifié de *laetus* et *felix*, garantit la paix à travers la joie que manifeste son sourire (v. 86, *laetus et Augusto felix arrideat ore*).

754 L'image du rameau d'olivier est reprise par Valerius Flaccus avec l'emploi du terme *pacifer* (4.139) : *paciferaeque manu nequiquam insignia virgae.*

755 La Thrace dans la poésie de Claudien est la terre natale non seulement d'Orphée, mais surtout de Mars : cet aspect est souligné par exemple dans le *Panegirico dedicato al quarto consolato di Onorio* (4Hon. 525-526).

756 Le lien entre Diomède et Mars est souligné par exemple par K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., p. 364.

757 L'adjectif *dirus* est repris également dans l'*Agamennone* par rapport au mythe de Diomède (Agam.845) : *hospitum dirus stabulis cruorem.*

Vertit : le terme *vertere* est au centre de la structure en chiasme de la phrase : ceci indique l'opération de bouleversement et de mutation des anciens usages et des traditions inhumaines de Thrace entreprise par Hercule, qui est vu comme une sorte d'« évangelisateur » de cette contrée barbare.

Praesepia : la référence aux enclos de Diomède n'est présente que chez Ovide (*met.* 9.194-196) ⁽⁷⁵⁸⁾ : *Quid, cum Thracis equos humano sanuine pingues / plenaque corporibus laceris praesepia vidi / visaque deioci dominumque ipsosque peremi ? (Ibis, 379) : ut qui Theicii quondam paesepia regis.*

Regis : Le *rex* est Diomède, souverain de Thrace, fils de Mars et acteur avec ses juments d'un des douze travaux d'Hercule. On trouve ce lien dans un passage de l'*Ibis* d'Ovide : dans ce bref passage poétique est décrite l'horrible fin des hôtes de ce roi de Thrace (*Ibis*, 379-380) : *ut qui Theicii quondam paesepia regis / fecerunt dapibus sanguinolenta suis.*

Diomedeos : l'épithète *Diomedeus* en début de vers se réfère à *equus* au pluriel en fin de vers. Le modèle le plus proche est Ausone, chez lequel on retrouve l'épithète *Diomedeus*, qui se réfère au terme *quadrigae* (v. 9) : *In Diomedeis victoria nona quadrigis*

Gramine : cet ablatif instrumental désignant *il pastus* des chevaux est placé de manière emphatique au centre du vers. Claudien se sert de l'expression d'Ovide, mais aussi de Sénèque, pour expliciter le contenu du *vertere*. Ovide avait souligné que Diomède nourrissait ses chevaux non pas avec de l'herbe, mais avec de la chair humaine ⁽⁷⁵⁹⁾. Claudien imagine au contraire qu'Hercule nourrit les animaux avec de l'herbe.

Ainsi, le poète est en contradiction avec la version traditionnelle du mythe : selon la version généralement admise, Hercule aurait abattu ces animaux sauvages, comme le rappelle par exemple Philostrate (*Pinac.* 2.25.1) Dans sa relecture radicale du personnage d'Hercule, Claudien développe une version différente du mythe traditionnel ; Dion de Pruse, l'illustre représentant de la seconde Sophistique, y fait allusion (Dion 63.6) ⁽⁷⁶⁰⁾ : *καὶ Διομήδη τὸν Θρᾶκα ἐνουθέτησεν ἵπποις σίτον δίδοναι, μὴ ἀνθρώπους.*

Selon le néo-sophiste, Hercule n'aurait pas donné en pâture aux juments le corps du roi de Thrace, après l'avoir abattu. Le héros thébain se serait au contraire contenté de demander au roi de Thrace d'établir pour ses juments une alimentation normale, basée sur l'avoine plutôt que sur la chair humaine.

Le choix fait par le poète égyptien de cette variante visant à la normalisation reflète la tendance typiquement romaine à rationaliser le mythe grec, mais c'est surtout un réflexe de la nouvelle interprétation sotériologique de la figure d'Hercule : Claudien veut en substance mettre en exergue le caractère pacifique de la domination qui s'instaure avec l'arrivée du héros thébain contrairement au régime précédent, caractérisé par l'injustice et la violence.

La symbolique du *gramen* se prête d'ailleurs également à une interprétation chrétienne du mythe : avec la nouvelle religion, on abandonne les sacrifices cruels d'animaux, typiques du paganisme, au profit de simples offrandes végétales comme le pain et le vin de la liturgie eucharistique ⁽⁷⁶¹⁾.

pavit : c'est le même verbe qui est utilisé dans la description de la monstrueuse alimentation des chevaux de Diomède dans l'*Ibis* d'Ovide (*Ibis* 399-400) : *ut qui terribiles pro gramen habentibus herbis / impius humano viscere pavit equos*; mais aussi chez Sénèque, *Agam.* 841-843: *egit Threicium gregem, / quem non Strymonii gramine fluminis / Hebrive ripis pavit tyrannus.*

Par rapport à ces auteurs, Claudien renouvelle profondément le thème : le sujet de *pavit* n'est pas Diomède, mais Hercule, de manière inattendue. Le héros assume ainsi une fonction pastorale, notamment avec l'élevage de chevaux.

Cette nouvelle fonction assumée par le héros peut être considérée comme un développement issu de la comparaison elle aussi originale entre le héros thébain et Pan, le dieu pastoral par excellence. Claudien utilise une technique littéraire raffinée, liée à ses modèles littéraires, pour développer et préciser le thème.

758 Sénèque fait référence au même détail dans ses tragédies, mais il emploie le terme plus commun *stabula* (*Herc. fur.* 226): *quid stabula memorem dira Bistonii gregis.*

759 De la même manière, Sénèque avait repris le thème en l'amplifiant et en le précisant (v. 843-844): *quem non Strymonii gramine fluminis / Hebrive ripis pavit tyrannus.*

760 La référence à cette version divergente est soulignée par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 230.

761 Cet aspect se retrouve par exemple dans la réécriture du mythe de Glaucos que l'on trouve dans le *Bellum Gothicum*. Dans ce poème, dans un parallèle avec le mythe de l'intervention salvifique d'Hercule en faveur d'Alceste, il est fait allusion quoique de manière très subtile à ce très ancien mythe situé en Crète. En particulier, on souligne l'alimentation du *puer* ressuscité, à base de *gramen* (*Bell. Goth.* 442-449) : *Cretaque, si verax narratur fabula, vidit / Minoum rupto puerum prodire sepulchro, / quem senior vates avium clangore repertum / gramine restituit: mirae nam munere sortis / dulcia mella necem, vitam dedit horridus anguis.*

Claudien a mélangé, dans ce vers comme dans le précédent, les modèles d'Ovide et de Sénèque, notamment à propos d'un passage poétique de l'*Hercules furens*. Ici, Hercule est comparé à Apollon : le dieu de la poésie est décrit en particulier au moment où il est au service des troupeaux d'Admète (*Herc. Fur.* 451) : *Pastor Pheraeos Delius pavit greges*.

Dans le vers de Sénèque, le verbe *pavit* occupe la même position que chez Ovide ou Claudien, et à la place d'*equos*, il y a le complément d'objet *greges*. Claudien a maintenu également l'épithète *Pheraeos* en deuxième position, mais en le transformant en *Diomedeos*, terme qui n'a pas de précédent chez Ovide.

De cette manière, en se référant à ce modèle, Claudien met en place une relation entre l'intervention salvifique d'Hercule vis-à-vis d'Orphée et celui d'Apollon vis-à-vis d'Admète. Cette comparaison permet au poète égyptien de souligner le rapport étroit entre ces deux épisodes mythiques, celui d'Orphée et Hercule et celui d'Apollon et Admète. Ceci advient évidemment dans le cadre d'une interprétation solaire et apollinienne du héros thebain, que l'on trouve déjà chez Sénèque.

Equos : le poète avait mentionné ces animaux dans le *In Rufinum*. Dans ce passage, il les avait de manière sarcastique qualifiés de *mites* (*Ruf.* 1.254) : *o mites Diomedis equi*. Dans la *praefatio*, le poète s'inspire de l'*Ibis* d'Ovide, comme on le signale également dans les commentaires⁽⁷⁶²⁾. De cette petite oeuvre, le poète a repris la *iunctura* relative aux chevaux de Diomède (*Ibis* 400) : *impius humano viscere pavit equos*. Le modèle commun à Claudien et Ovide est à chercher dans les *Elegiae* en l'honneur de Mécène de l'*Appendix Virgiliana*. On y trouve déjà la référence aux *equi Diomedis* en fin de vers (*In Maec.* 84) : *frangeret immanes vel Diomedisequos*. Lucrèce avait repris cette expression qui faisait justement référence aux *Diomedis equi* (5.30) : *et Diomedis equi spirantes naribus ignem*.

En ce qui concerne Diomède, le mythe grec parle plus souvent de juments que de chevaux. Le choix d'identifier les juments de Diomède à des *equi* est au contraire du sans doute à la tradition latine du poème épique historique, pour lequel il y avait une tendance à rationaliser le mythe grec, aux dépens des aspects les plus imagés. Un exemple de cette tendance est la reprise du thème par Silius Italicus (3.38)⁽⁷⁶³⁾ : *iuxta Thraces equi pestique Erymanthia*.

v. 13-14 : *tunc patriae festo laetatus tempore vates / desuetae repetit fila canora lyrae*

Tunc : adverbe de temps au début du vers, il reprend le *postquam* (v. 9). Ainsi, les deux parties du diptyque, la première concernant l'arrivée d'Hercule en Thrace, la deuxième au réveil d'Orphée, sont étroitement associées par une relation de contemporanéité. L'insistance sur cette contemporanéité sert au poète à souligner le caractère d'Hercule, identifié avec le temps cosmique et le Soleil porteur d'une vie nouvelle.

Patriae : Claudien insiste sur l'origine thrace d'Orphée, débattue par les auteurs antiques et attestée pour la première fois chez Euripide (*Alc.* 967).

festo : adjectif qui se réfère à *tempore* juste avant *laetantur* pour réaffirmer la continuité entre le cadre de la *festa* et celui de la *laetitia*. Claudien pense peut-être à la fête des Lupercales à Rome dans une sorte d'archéologie des antiquités romaines : cette fête, célébrée jusqu'à l'Antiquité tardive, entre février et mars, marquait la fin de l'année écoulée et le début de la nouvelle⁽⁷⁶⁴⁾. L'identification avec les *Lupercalia* est cohérente avec l'élément bucolique du poème de Claudien. Cette fête avait lieu en l'honneur du dieu Faunus, identifié à Pan. Cette identification est affirmée dans un passage de Silius Italicus, dans lequel cette très ancienne fête romaine est mise en relation avec l'épiphanie de Pan et la *laetitia*, son caractère de bon augure (13.330) : *verbera laeta movens festae per compitae caudae*. Les *verbera* sont *laeta* car ils apportent la fortune et la fertilité aux femmes touchées par la queue du dieu, définie par l'adjectif *festus*⁽⁷⁶⁵⁾.

La référence à la fertilité comme étant un trait caractéristique de ces festivités est un thème également développé par Claudien. Le poète avait déjà fait allusion à cette dimension de la fertilité à propos de la vache (v. 6, *implorat citharae vacca tacentis opem*), mais il existe aussi un lien avec le thème d'inspiration ovidienne du mariage d'Orphée avec Eurydice. Ce thème est développé amplement par Claudien dans l'*Epistula a Serena*,

762 Ce renvoi à la petite oeuvre d'Ovide est signalé par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 230.

763 De la même manière, les exégètes de Virgile préfèrent eux aussi le recours au masculin. V. Serv. *ad Aen.* 8.299: *inde equos Diomedis Thracis, qui humanis carnibus vescebantur, abduxit*. Dans les *Fables*, Hygin identifie lui aussi les juments à des *equi* (Hyg. *Fab.* 30.9): *Diomedem Thraciae regem et et equos quattuor eius, qui carne humana vescebantur[...] equorum autem nomina Podargus, Lampon, Xanthus, Dinus*.

764 Selon le calendrier romuléen, la nouvelle année commençait justement à cheval sur ces deux mois. Sur la fête des *Lupercalia* v. G. Dumézil, *La religione romana arcaica, miti, leggende, realtà*, cit., p- 306-309.

765 Sur le passage de Silius Italicus, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 229.

où le poète célèbre l'*Hymen* du héros en Thrace, auquel il associe précisément l'épithète *festus* (*carm. Min.* 31.1-2) : *Orphea cum primae sociarent numina taedae / ruraue completeret Thraica festus Hymen.*

Laetatus : ce participe l'effet produit sur l'esprit par l'intervention d'Hercule. La *laetitia* est un sentiment lié à l'arrivée de l'âge d'or dans le monde bucolique, déjà dans les *Bucoliques*. En particulier, Virgile souligne que ce sentiment emplit l'univers lorsque s'instaure la nouvelle ère dans la quatrième églogue (*buc.* 4. 52) : *aspice venturo laetantur ut omnia saeculo.* Claudien a pu se faire directement l'écho de ce passage : l'emploi virgilien de la forme passive correspond au participe passé *laetatus* de Claudien.

Ce thème devient courant dans la poésie bucolique à l'époque impériale : Calpurnius Siculus, par exemple, l'inclut dans la description du *deus* souverain du monde bucolique, qualifié de *laetus* et *felix* à la fois (*egl.* 4.86) : *laetus et Augusto felix arrideat ore* ⁽⁷⁶⁶⁾.

Tempore : terme placé juste avant *vates*. Le lien entre la figure du *vates* et la dimension temporelle, déjà présente chez Stace (*Theb.* 3.501 *tunc Amythaonius long post tempore vates*), permettait de souligner le caractère prophétique de son magistère.

Vates : terme qui se réfère à Orphée, le *vates* par excellence. Le terme est employé après *tempore* selon une clause que l'on trouve déjà chez Stace à propos de Mélampous (*Theb.* 3.501, *tunc Amythaonius long post tempore vates*). Silius Italicus qualifie par ailleurs Orphée de *vates Bistonius* (11.473) et puise dans les *Bucoliques* (*buc.* 4.55, *nec Thracius Orpheus*) l'appellation *Thracius*, dans une comparaison entre le poète Ennius et le chanteur mythique (12.398).

Dans la deuxième *praefatio* au *De Raptu Proserpinae*, Claudien reprend lui aussi pour *Orpheus* l'épithète de *Thracius*. Le poète l'a déjà utilisée dans l'épithalame pour les noces de Flavius Honorius et Maria à propos d'*Orpheus* (*epith.* 234, *Thracius Orpheus*) et dans l'ode de la préface, elle est associée au terme *vates* (v. 49, *Thracius ... vates*).

Le terme de *vates* n'est pas fortuit, il a aussi une valeur dénotative pour l'auteur du poème, c'est-à-dire Claudien : le poète égyptien s'est en effet lui-même présenté comme un *vates* dans l'incipit du poème (*Rapt. Pros.* 1.4-9) ⁽⁷⁶⁷⁾ : *Mens congesta iubet. Gressus removete profani: / Iam furor humanos nostro de pectore sensus / expulit et totum spirant praecordia Phoebum; / Iam mihi cernuntur trepidis delubra moveri / sedibus et claram dispergere limina lucem / adventum testata dei.*

Desuetae : participe passé accordé avec *lyrae* placé au début du vers. La lyre qui perd l'habitude du chant est le signe de l'abandon de la poésie ainsi que de l'absence de vocation poétique ; cette crise n'est dépassée que grâce à l'intervention d'Hercule-Florentinus, commanditaire de Claudien, comme cela est expliqué dans la conclusion du poème.

Repetit : le poète retourne à son ancienne activité, une situation analogue au *reditus* de la nature à la *saevitas* primitive (v. 5). Dans les commentaires, on souligne l'ambiguïté de l'expression *repetere fila*, comme de la suivante *ducere pollice* (v. 16)b; ces expressions sont interprétables aussi bien par rapport à l'activité de la filature qu'à celle de jouer sur les cordes de la lyre ⁽⁷⁶⁸⁾.

Fila : terme placé au centre du vers après le verbe *repetit* et avant son attribut *canora* (v. 14, *fila canora lyrae*). Le modèle de Lactance est influencé par la référence au fil des Parques que l'on trouve chez Lucain : cette reprise permet de souligner le caractère fatal du chant entonné par le poète thrace (6.703, *repetitaque fila sorores / tracturae*).

Enfin, le terme *fila* se retrouve également dans les *Elegiae in Maecenatem* de l'*Appendix Virgiliana* à propos de l'activité de filature d'Hercule au service de la reine Omphale (App. Verg. *In Maec.* 74, *lenisti morsu levia fila parum*).

Canora : épithète qui se réfère à *fila* et placé à la fin du vers juste avant *lyrae*. Claudien reprend toujours Lactance et son expression *fila canora* (*De ave phoen.* 50) ; chez Silius Italicus, il trouve en revanche l'expression *fila resonantia* (11.434, *mirantem resonantia pollice fila*).

lyrae : le terme est mis en évidence en conclusion du vers. Claudien avait déjà fait référence à cet instrument dans la *praefatio* à l'épithalame de Flavius Honorius et Maria à propos d'Apollon et de sa *lyra* prodigieuse (*nupt. pr.* 17-18) : *tum Phoebus, quo saxa domat, quo petrahit ornos, / pectine temptavit nobiliore lyram.* Le

766 La présence de ce sentiment typique du monde pastoral est remarquée également par Silius Italicus: ainsi, le cyclope Polyphème écoute *laetus* le chant pastoral de Daphnis (14.475): *et laetus scopulis lenivit iubila Cyclops.*

767 Ce passage poétique de Claudien est analysé par M. Onorato (*Commento*, cit., p. 177) qui en identifie la dépendance vis-à-vis de Lucain, notamment en ce qui concerne la description de la sibylle Phémoneoé (*Bell. Civ.* 5.161-197), en soulignant également la référence au poète lui-même qui veut se présenter comme un *vatis*.

768 La double acception de cette expression est remarquée par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 231.

modèle de ces deux *praefationes* est un passage de Properce, faisant référence à la *lyra* de Cynthia, le terme étant placé en fin de vers (23.19-20) : *Aeolio cum temptat carmina plectro, / par Aganippaeae ludere docta lyrae*. Claudien reprend par ailleurs un passage du poème *De ave Phoenice* de Lactance consacré à Apollon (*De ave phoen.* 50) : *Nec Cyllenaeae fila canora lyrae*. Ce passage s'inspirait lui-même d'Horace (*carm.* 1.10.4-5) : *magni Iovis et deorum / nuntium curvaeque lyrae parentem*. Dans cette ode, il est question du dieu inventeur de la lyre, Mercure, divinité qualifiée de l'épithète *Cyllenius*. Cette épithète dérive finalement de Virgile, à propos de l'intervention du dieu pour convaincre Énée de reprendre son voyage après son séjour en Afrique (*Aen.* 4.252). Stace la reprend dans sa description de la visite du dieu au palais de Mars (*Theb.* 7.34, *Tracum Cyllenius arvasubibat*), tandis que Silius Italicus le met en relation avec le rêve d'Hannibal s'apprêtant à marcher vers l'Italie (3.168). Claudien l'emploie à son tour au début du premier livre du poème, à propos de sa visite aux Enfers à la demande de Pluton en personne (*IRap. Pr.* 76-77) : *Cyllenius adstitit ales, / somniferamquatiens virgam*.

v. 15-16 : *et resides levi modulatus pectine nervos / pollice festivo nobile duxit ebur*

Et : coordonne ce distique et celui qui le précède : les deux distiques expriment en effet la même action, celle de reprendre le chant en s'accompagnant de la cithare.

Resides : terme placé en début de vers, amis qui se réfère à *nervos* en fin de vers. Les *nervi* sont *resides* parce qu'ils ne sont pas utilisés depuis longtemps à cause des *otia* du poète. Un passage similaire se trouve dans l'*Énéide*, où le terme *resides* se référant aux anciens romains est placé en relation au thème des *otia* du règne de Numa et à leur interruption avec l'avènement de Tullus Hostilius (*Aen.* 6.812-814) : *cui deinde subibit / otia qui rumpet patriae residesque movebit / Tullus in arma viros*.

Claudien utilise le même attribut dans le poème de préface au *De bello Gothico*. Au début de ce texte jumeau de la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, mais orienté différemment parce que c'est un poème épique historique et non mythologique, Claudien emploie cet adjectif de manière directement autobiographique pour désigner les *anni resides* d'abandon de la composition poétique (*Bell. Goth. Praef.* 1-2) : *Post resides annos longo velut excita somno / Romanis fruitur ostrea Thalia choris*.

Levi : attribut qui se réfère à *pectine* juste avant le participe *modulatus*. Le *pecten* d'Orphée est *levis* parce que *leviter modulatus* (*Stat. Achill.* 1,1,187, *fila movet leviterque expertas pollice chordas*). Dans la *Laus Herculis* attribuée à Claudien, l'épithète est associée aux *chordae* de la *lyra* d'Apollon (*Herc.* 17, *luxuriante leves implellis pollice chordas*). L'épithète *levis* à propos de la lyre d'Orphée est probablement choisi pour la réminiscence de l'ode d'Horace à Hermès, l'inventeur de l'instrument (*carm.* 1.10.6, *nuntium curvaeque lyrae parentem*). La *lyra* du chanteur thrace chez Claudien est *levis* comme la *turba* des morts attirée par elle (*carm.* 1,10, 18-19) : *virgaque levem coerces / aurea turbam*.

Modulatus : terme placé au centre du vers. Claudien s'est inspiré de l'emploi du terme par Silius Italicus qui l'associe à Daphnis (14.471) : *ille ubi septena modulatus harundine carmen*.

Plus précisément, le terme *modulatus* précède dans ce passage le terme *harundine* : ce dernier désigne l'instrument de musique, comme *pectine* chez Claudien, et est précédé de l'adjectif *septena* qui se réfère à l'instrument de musique, comme *levis* chez Claudien.

Pectine : terme équivalent à *plectrum*, employé par le poète à la fin du poème (v. 50), placé en avant-dernière position dans le vers, juste avant *nervos*. Silius Italicus le place dans la même position, également avant *nervos* (5.463) ⁽⁷⁶⁹⁾ : *dulcius Oeagrius pulsabat pectine nervos*.

Nervos : le terme *nervi* est équivalent à *chordae*. Il est placé immédiatement après *pectine* à la fin du vers, comme chez Silius Italicus (5.463) : *dulcius Oeagrius pulsabat pectine nervos*. Ce passage renvoie à Ovide, qui décrit les *nervi pulsi* du poète thrace *percussi* par Calliope, la mère du héros (*met.* 5.340, *atque haec perccussis subiungit carmina nervis* ; *met.* 10.16-17, *pulsisque ad carmina nervis* ; mais aussi *met.* 10.40-41, *talia dicentem nervosque ad verba moventem / exangues flebant animae*).

Pollice : terme placé en début de vers. La référence au pouce qui pince les cordes est traditionnelle. Claudien l'utilise déjà dans la *praefatio* à l'épithalame pour les noces de Flavius Honorius (*nupt. pr.* 9-10) : *Terpsichore facilem lascivo pollice movit / barbiton*. Dans la *Laus Herculis* attribuée à Claudien, le terme est utilisé pour décrire l'action d'Apollon sur sa *lyra* (*Herc.* 17, *luxuriante leves implellis pollice chordas*) ⁽⁷⁷⁰⁾. Ovide évoque

769 Silius Italicus mentionne également le *pecten* en 11.434 (*nunc voce infundit Teuthras, nuc pectine cantum*), et in 12.400 (*spicula deposito Rhodopeia pectine torsit*). Il utilise en alternative le terme *plectrum* (11.446, *altera turbatum plectro moderata profundum*; 11.473-474, *Bistonius vates... / placavit plectro*).

770 La référence est présente dans de nombreux exemples dans la poésie antérieure (Tib. 2.5.3, *nunc te vocales inpellere pollice chordas* ; Ov. *am.* 2.4.27, *haec querulas habili percurrit pollice chordas* ; *ars.* 2.493-294, *subito manifestus Apollo / movit inauratae pollice fila lyrae* ; Sil. 11.434, *mirantem resonantia pollice fila* ; *Stat. silv.* 4.4.53, *tenuis ignavo pollice*

ce détail à propos de Calliope et Orphée (*met.* 5.339, *Calliope querulas praetemptat pollice chordas*; *met.* 10.145, *impulsas temptavit pollice chordas*), mais aussi à propos d'un personnage comparable au chanteur thrace tel qu'Arion de Méthymne (*fast.* 2.108, *reddidit icta suos pollice chorda sonos*).

Festivo : dans la *praefatio* à l'épithalame pour les noces de Flavius Honorius, le *pollex* était *lascivus* par rapport au motif matrimonial (*nupt. pr.* 9-10) : *Terpsichore facilem lascivo pollice movit / barbiton*. Dans le *De Raptu Proserpinae*, le *pollex* est *festivus* par rapport au *festum tempus* inauguré par l'arrivée d'Hercule en Thrace (v. 13).

Ebur : métonymie évoquant le *pecten* cité au vers précédent (v.15), fait d'ivoire : l'adjectif dérivé *eburnus* est donc employé en relation au *pecten* ou *plectrum* dans plusieurs exemples de la tradition antérieure⁽⁷⁷¹⁾.

Nobile : terme placé au centre du pentamètre ; c'est un attribut qui se réfère à *ebur*.

Duxit : Claudien avait utilisé le même verbe en relation avec le terme *pollice* pour désigner les Parques tissant les fils du destin (*Rapt. Pros.* 1.53)⁽⁷⁷²⁾ : *seriem fatorum pollice ducunt*.

C) les effets du réveil du poète (v. 17-28) : les éléments naturels, les vents, les fleuves, les montagnes ; la nature arborée et les arbres ; les animaux.

v. 17-18 : *Vix auditus erat: venti frenantur et undae, / pigrior astrictis torpuit Hebrus aquis*.

Vix : cet adverbe, placé au début du vers, souligne le rapport étroit qui existe entre l'expansion du chant d'Orphée et ses effets : il s'agit notamment du silence qui gagne le ciel avec l'arrêt des vents, mais aussi la terre avec l'interruption des vagues.

Auditus erat : le terme est emprunté à Silius Italicus qui l'utilise même deux fois dans le même vers à propos d'*Orpheus* pour souligner le pouvoir de son chant écouté aussi bien par les dieux infernaux que célestes (11.460) : *auditus superis, auditus manibus Orpheus*.

Venti : cette référence reprend le catalogue des éléments naturels qui subissent le charme du chant pastoral que l'on trouve chez Calpurnius. Le poète avait déjà fait allusion à ce modèle littéraire au début de sa composition avec la référence au silence tombé sur les montagnes (*Rapt. Pros. pr.* 2.7, *Illius et duri flevire silentia montes*). Plus précisément, Claudien emploie le terme générique *venti* ; le poète de l'époque impériale parle, lui, des *Euri* (*egl.* 2.16) : *desistunt tremulis incurrere frondibus Euri*.

Frenantur : le thème de l'interruption des vents est emprunté à Calpurnius Siculus. Ce dernier soulignait simplement avec le verbe *desistere* l'effet des vents sur les branches des arbres (*egl.* 2.16, *desistunt tremulis incurrere frondibus Euri*).

Le thème se retrouve chez Stace. Le poète décrit les Vents inquiets et muets au conseil des dieux (*Stat. Theb.* 1.207) : *et compressa metu servantes murmura Venti*.

Undae : ce terme est placé en fin de vers. Claudien développe ce thème en se référant à Virgile qui dans l'*Énéide* décrit la stupeur des *undae* du Tibre au passage des navires d'Enée (*Aen.* 8.91) : *mirantur et undae*. De ce vers, le poète égyptien reprend particulièrement le terme *undae* précédé de la conjonction *et* et d'un verbe : dans le modèle, c'était le verbe *miror*, remplacé ici par *frenantur*. Il s'agit notamment des eaux des fleuves. Leur rapport avec le chant du poète thrace était déjà remarqué par Claudien dans la première partie de la préface, où les cours d'eau allaient à la recherche du chant d'Orphée (v. 4) : *quaerebant dulces flumina maesta modos*.

On trouvait déjà chez Horace l'association des vents et des eaux des fleuves, ainsi que le pouvoir du poète thrace de les retarder (*carm.* 1.129-10) : *arte materna rapidos morantem / fluminum lapsus celerisque ventos*. Cette situation est reprise par Calpurnius Siculus qui cite le ralentissement des fleuves en lien avec celui des *venti* (*egl.* 2. 14-15, *et tenuere suos properantia flumina cursus / tremulis desistunt incurrere frondibus Euri*). Cependant, le modèle le plus proche est Stace, chez lequel les *amnes* et les vents avec eux participent au conseil des dieux (*Stat. Theb.* 1. 205-206) : *et summis cognati nubibus Amnes / et compressa metu servantes murmura Venti*.

chordas ; *Achill.* 1.187, *fila movet leviterque expertas pollice chordas*). On trouve la référence au pouce également dans les *Elegiae in Maecenatem* à propos d'Hercule filant la laine qui semble implicitement rapproché de l'Apollon musicien (*El. in Maec.* 73) : *torsisti pollice fusos*.

771 Tib. 3.439, *plectro modulaus eburno* ; Prop. 2.1.9, *sive lyrae carmen digitis percussit eburnis* ; 3.3.25, *et plectro sedem mihi monstrat eburno* ; App. Verg. *Maec.* 51, *Actius ipse lyram plectro percussit eburno* ; *Stat. silv.* 5.5.31, *nec eburno pollice chordas* ; la *lyra* elle-même est qualifiée d'*eburna* chez Horace (*carm.* 2.11.22).

772 Ces vers sont un écho de la quatrième églogue de Virgile, comme le remarque M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 188-189.

Pigrior : adjectif au degré comparatif, placé en début de vers. Ce terme renvoie à l'Hèbre personnifié. Le poète souligne la paresse croissante du fleuve représentée par le prodige du ralentissement de ses eaux.

Adstrictis : c'est une variante par rapport au modèle de Stace dans lequel les *aquae* sont *refractae* en raison de l'arrivée de Mars (*Theb.* 7.65). L'épithète *abstrictus* qui se réfère aux eaux a un précédent littéraire dans la description que fait Ovide des eaux congelées du Danube (*Pont.* 3.3.26) : *et coit astrictis barbarus Hister aquis.*

Torpuir : terme placé au centre du pentamètre. Le fleuve de la Thrace partage avec le poète son destin de *torpor*. L'utilisation poétique du terme la plus intéressante se trouve dans les *Géorgiques* par rapport à l'exaltation du travail agricole. Virgile emploie ce verbe pour délimiter l'opposition entre l'activisme en vigueur sous le règne de Jupiter et le *gravis veternus* caractéristique de la période précédente (*georg.* 1.124) : *nec torpere gravi passus sua regna veterno.*

Cet emprunt pourrait être stratégique pour connecter la *praefatio* au reste du *De Raptu Proserpinae*. Au réveil d'Orphée et à la fin du *torpor* correspondent la renaissance de la nature et la découverte de l'agriculture, conséquence de la sortie de Proserpine des Enfers, qui aurait dû faire l'objet de la partie finale du poème, jamais écrite par Claudien.

Hebrus : le nom du fleuve est placé dans la partie finale du vers. Le poète a fait référence aux *undae* du fleuve au vers précédent (v. 17, *frenantur et undae* ; il s'agit de celles de l'Hèbre).

Dans la tradition poétique, c'est d'ailleurs le fleuve Hèbre qui était chargé d'emporter la tête du chanteur thrace jusqu'à la mer après sa mort (Verg. *georg.* 4.523-525 ; Ovid. *Met.* 11.5054 ; Sil. 11.476-477).

Claudien s'est inspiré en particulier du *Culex* : dans cet épyllion, le pouvoir du chant d'Orphée sur les eaux de l'Hèbre et sur les forêts était déjà remarqué (App. Verg. *Cul.* 117-118) : *Oeagrius Hebrum / restantem tenuit ripis silvasque canendo.*

Ce détail avait été réutilisé et amplifié dans un des modèles fondamentaux du poète, le chœur de l'*Hercule Oetaeus* (*Herc. Oet.* 1040-1042)⁽⁷⁷³⁾ : *et dum fluminibus mora est, / defecisse putant Getae / Hebrum Bistonum ultimi.* Ici, le thème général de l'arrêt des eaux des fleuves s'applique au cas particulier de celles de l'Hèbre.

Aquis : terme placé en fin de vers, précédé du nom *Hebrus*. L'association de ces deux termes se retrouve chez Stace (*Theb.* 7.65-66, *refractis / corniger Hebrus aquis*). La clausule du vers semble se référer à Ovide (*her.* 2.114) : *et sacer admissas exigit Hebrus aquas.*

v: 19-20 *porrexit Rhodope sitientes carmina rupes, / excussit gelidas pronior Ossa nives.*

Porrexit : verbe mis en relief en début de vers : l'image des rochers qui s'inclinent devant le pouvoir du chant d'Orphée est absente de la tradition des prodiges associée à la figure d'Orphée⁽⁷⁷⁴⁾.

Dans cette description, Claudien peut avoir subi l'influence de l'image biblique du chaos universel. Dans le texte biblique, les eaux inférieures surgissent et submergent même les sommets des montagnes, comme dans le Psaume 45 (v. 3-5)⁽⁷⁷⁵⁾ :

Ideo non timebimus cum fuerit translata terra et concussi montes in corde maris sonantibus et intumescantibus gurgitibus eius et agitatibus montibus in potentia eius semper fluminis divisiones laetificant civitatem Dei sanctum tabernaculum Altissimi.

Toutefois, la source littéraire la plus proche de Claudien pour le thème de l'inclinaison des sommets des *montes* est l'illustration des enchantements des femmes de Thessalie visant à violer les lois de la nature, chez Lucain (6.434-506). Celui-ci décrit l'Olympe qui s'abaisse au dessous des nuages (*Bell. Civ.* 6.476-477)⁽⁷⁷⁶⁾ : *summisso vertice montes / explicuere iugum; nubes supexit Olympus.*

En parallèle avec ce thème, le *Culex* attribue au chant d'Orphée une influence particulière sur la lune qui ralentit pour l'écouter (App. Verg. *Cul.* 283-285) : *Labentis biuges etiam per sidera Lunae / pressit equos et tu currentis menstrua virgo, / auditura lyram tenuisti nocte relicta.*

773 Cet élément était également utilisé pour des discours élogieux, aspect particulièrement intéressant dans le cas de Claudien. Par exemple, Domitien est célébré par Silius Italicus en tant que poète supérieur même à Orphée, le chanteur capable d'arrêter l'Hèbre et d'attirer à lui le Rhodope (3.620-621) : *meliorque lyra, cui substitit Hebrus / et venit Rhodope.*

774 Sur ce passage, v. M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 231.

775 Pour le texte latin, je me réfère à la Vulgate. Pour la tradition du Psaume, je me réfère à la *Bibbia di Gerusalemme*, Bologne 1999, p. 1168.

776 Ce passage est évoqué de manière allusive par Claudien dans le *De Bello Gothico*, où l'on parle de l'Olympe qui n'est pas touché par les nuages (*Bell. Goth.* 180 *Nubibus intactum Macedo miratur Olympus*).

Rhodope : nom de la principal montagne de Thrace, personnifiée comme sujet de l'action. La référence la plus proche se trouve chez Sénèque, qui souligne le lien étroit qui unit cette montagne au chantre thrace dans l'*Hercules Oetaeus* (*Herc.Oet.* 1031-1033) : *Verum est quod cecinit sacer / Thressae sub Rhodopes iugis / aptans Pieriam chelyn.*

Le Rhodope était associé à Orphée par la tradition latine au moins depuis Virgile (*buc.* 6.29-30) ⁽⁷⁷⁷⁾ : *nec tantum Phoebo gaudet Parnasia rupes, / nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea,*

Ce passage est important car, dans le but évident d'assimiler Orphée à Apollon, il met étroitement en parallèle le *Rhodope* et le Parnasse, la *Parnasia rupes* ; cette relation entre les deux montagnes est reprise par Claudien dans le *De Raptu Proserpinae*. De manière similaire sous certains aspects, le poète de l'Antiquité tardive fait en effet référence à cette montagne de Thrace dans la scène des fiançailles de Proserpine. Pour obtenir la main de la déesse, Mars voulait offrir le Rhodope, tandis qu'Apollon offrait quant à lui d'autres localités, et plus nombreuses par rapport à son concurrent, mais pas le Parnasse ⁽⁷⁷⁸⁾ (*Rapt. Pros.* 1.135-136) : *Mars donat Rhodopen, Phoebus largitur Amyclas / et Delon Clarios Lares.*

Dans cette relation de complémentarité, les montagnes consacrées aux deux divinités en viennent donc à coïncider ce qui explique également l'étroite relation entre Orphée et le *Rhodope*. Orphée est une figure semblable par de nombreux aspects à Apollon ; comme le Parnasse est consacré à Apollon, de la même manière le Rhodope est consacré au chantre thrace. Cette relation que l'on trouve chez Claudien est un aspect hérité de la tradition précédente, dont témoigne les *Bucoliques* de Virgile (*buc.* 6.29-30) : *nec tantum Phoebo gaudet Parnasia rupes, / nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea.*

Sitientes : participe qui se réfère à *rupes*, placé avant *carmina* qui est son complément d'objet. L'image des rochers assoiffés du chant d'Orphée est le renversement de celle des montagnes attristées par les *silentia* du chant du poète thrace. La situation reprend notamment une description présente dans le *Culex* : les forêts absorbent à travers leur écorce avide les chants d'Orphée (*App. verg. Cul.* 281-282, *silvaeque sonorae / sponte sua cantus rapiebant cortice avara*).

Carmina : le terme est placé dans la deuxième partie du vers juste avant *rupes*. En latin, *carmen* a un double sens, celui de chant, mais aussi celui d'enchantement, qui évoque ici le charme particulier de la voix d'Orphée. Cette acception du terme est particulièrement présente dans la huitième églogue de Virgile : dans cette composition, le terme *carmina* est employé comme un refrain évoquant le charme amoureux d'Amaryllis (v. 68, *ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim*). La femme abandonnée par Daphnis veut faire revenir son aimé ; le pouvoir du *carmina* de faire même descendre la lune du ciel est particulièrement souligné. (*buc.* 8.69, *carmina vel caelo possunt deducere*).

Rupes : terme placé en fin de vers après le terme *carmina*. Cette position est empruntée notamment aux *Bucoliques* (*buc.* 5.63-64) : *ipsae iam carmina rupes / ipsa sonant arbusta*. Le détail du déplacement des rochers sous l'effet du chant d'Orphée vient de l'*Hercules Oetaeus* de Sénèque. Dans un des chœurs du drame, le poète souligne cet aspect à propos du chantre thrace et des montagnes de Thrace, sa région natale (*Herc. Oet.* 1048-1051) : *abrumpit scopulos Athos / Centauros obiter ferens / et iuxta Rhodopen stetit / laxata nive cantibus.*

De manière très significative, ce détail est présent également dans l'*Hercules furens*, mais est attribué non pas à la force des chants d'Orphée, mais à la force brutale d'Hercule en proie à sa folie (*Herc.fur.* 968-969) : *saxa cum silvis feram / rapiamque dextra plena Centauris iuga.*

Le parallèle entre ces deux passages des deux tragédies est mis en évidence par la reprise du thème des Centaures entraînés avec les montagnes dans chacune des descriptions. Sur cet aspect, c'est l'*Hercules furens* qui insiste le plus, à propos de Chiron (*Herc.fur.* 971) : *videat sub Ossa Pelion Chiron suum.*

Excussit : verbe mis en relief en début de vers, comme *porrexit* au vers précédent : cette position sert évidemment à souligner le caractère commun de ces actions liées à des événements surnaturels de nature magique. La nouvelle situation, qui se distingue de la précédente par le détail de la neige, a toutefois elle aussi des traits communs : la nouvelle plasticité incroyable des montagnes due au chant d'Orphée.

Gelidas : adjectif placé immédiatement après le prédicat verbal et se référant à *nives* à la fin du vers. La structure de ce vers et ses contenus ont un équivalent dans les *Tristia* d'Ovide qui les associe à l'*Haemus*, et

777 Virgile décrit en outre les *Rhlopeiae arces* pleurant la mort d'Eurydice (*georg.* 4.461, *flerunt Rhodopeiae arces*). Ovide met lui aussi en évidence ce lien entre le Rhodope et Orphée, il montre le chantre thrace se retirant précisément sur cette montagne après sa tentative manquée de sauver Eurydice (*met.* 10.76-77, *in altam / se recipit Rhodopen pulsumque aquilonibus Haemum*) et définit Orphée comme *Rhodopeius* (*met.* 10.50 *Rhodopeius ... Orpheus*).

778 Sur le contentieux qui oppose Mars et Apollon pour la main de Proserpine, v. M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 201-202, où sont soulignés les parallèles avec Nonnos de Panopolis.

que Claudien cite à son tour au vers 21. (*Trist.* 3.10.48) : *nec poterit rigidas findere remus aquas*. Claudien a également repris le modèle de Lucain, qui utilise le terme *gelidus* à propos des *nives*, mais aussi à une montagne, l'*Olympus* (*Bell.civ.* 5.3-4) : *Iam sparserat Haemo / bruma nives gelidoque cadens Atlantis Olympo*. L'emploi de l'adjectif *gelidus* à propos d'une montagne est également lié à l'influence de la Thébaine de Stace, où l'épithète *gelidus* désigne précisément l'Ossa (*Theb.* 5.261-263) : *gelida non saevius Ossa / luxuriant Lapitharum epulae, si quando profundo / Nubigenae caluere mero*.

Pronior : adjectif au degré comparatif, comme *pigror* employé pour qualifier les eaux de l'Hèbre. L'adjectif se réfère à l'Ossa pour en indiquer l'inclinaison, action consécutive à celle du *Rhodope* de *porrigere* les *rupes* (v. 19, *Porrexit Rhodope ... rupes*).

Ossa : sujet de la phrase, placé juste avant le complément d'objet *nives*. La mention de cette montagne fait l'objet de critiques dans les commentaires modernes : on souligne notamment l'incongruité entre cet élément et le contexte géographique de la Thrace, théâtre habituel des entreprises d'Orphée. (⁷⁷⁹).

La contradiction est encore plus flagrante par rapport aux modèles de Claudien qui, au *Rhodope*, associaient l'Hémos, une autre montagne de Thrace, comme par exemple Ovide (*met.* 10.77) : *se recipit Rhopen pulsumque aquilonibus Haemum*. L'association entre *Rhodope* et *Hémos* devait être un lieu commun Claudien fait référence à dessein à cet autre massif de Thrace au vers suivant (*Rapt. Pros. pr.* 2.21 *Ardua nudato descendit populus Haemo*).

Pour comprendre les raisons de cette contradiction, il faut se référer à la géographie mythologique de la Grèce. Ainsi, la Thessalie, la région grecque de l'Ossa, était liée à la Thrace et à Orphée par l'intermédiaire d'Admète, l'hôte d'Hercule dans son voyage vers la Thrace, lequel avait rencontré Orphée durant l'expédition des Argonautes qui était partie justement de cette région de Grèce (*Stat. Theb.* 5.435, *Admetum et durae similem nihil Orphea Thracae*) (⁷⁸⁰).

Claudien prenait en outre comme modèle la description de la Thessalie dans le *Bellum Civile* de Lucain : dans ce poème, l'Olympe, la montagne qui s'inclinait sous l'influence de la magie thessalienne, était étroitement lié à l'Ossa (*Bell. Civ.* 6.334-335 *Thessaliam ... rupes Ossaea coerces*).

Ainsi, selon le mythe repris par Lucain, l'Ossa aurait été séparé de l'Olympe par l'intervention d'Hercule (6.347-348) : *Postquam discessit Olympo / Herculea gravis Ossa manu*. Cet épisode mythique est repris à dessein par Claudien dans le deuxième livre du *De raptu Proserpinae*, à propos du gouffre ouvert par Pluton pour atteindre la surface de la Terre (*De Rap. Pros.* 2.179-185).

De plus, l'Ossa est une référence constante dans les tragédies de Sénèque, dans le cadre de la Gigantomachie par exemple, dans l'*Hercules Oetaeus* (*Herc.Oet.* 1735) : *imposuit umeris Ossan Enceladus ferox*, détail repris également dans l'*Hercules furens* à propos d'Hercule devenu fou (*Herc.fur.* 971) : *videat sub Ossa Pelion Chiron suum*.

En mentionnant l'Ossa dans la préface du deuxième livre du *De raptu Proserpinae*, Claudien peut avoir voulu faire allusion à un aspect fondamental du mythe d'Orphée, celui de la poursuite d'Eurydice par Aristée. Cet épisode, situé vraisemblablement en Thrace, est longuement raconté dans les *Géorgiques* de Virgile (*georg.* 4.453-463).

Cette poursuite mythique dans sa traduction postérieure à Virgile est associée à une autre, celle de Daphné par Apollon, un événement qui s'est déroulé dans la vallée du Tempé près de l'Ossa (⁷⁸¹). Le lien entre les deux aventures mythologiques semble implicite chez Ovide : en effet, il raconte longuement la poursuite de Daphné dans le premier livre des *Métamorphoses* (*met.* 1.450-567), mais ne dit rien de celle d'Eurydice dans le dixième livre, alors qu'il raconte brièvement l'épisode de sa mort (*met.* 10.8-10).

Cette absence ne semble pas fortuite, mais liée à la volonté de séparer ces épisodes qui avaient des traits similaires (⁷⁸²).

779 Cette observation est commune et se trouve dans M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 231.

780 L'origine thessalienne de l'expédition des Argonautes est rappelée entre autres par Lucain (*Bell. Civ.* 6.400-401) : *Prima fretum scindens Pagaseo litore pinus / terrenum ignotas hominem proiecit in undas*.

781 C'est en effet dans cette vallée que coulait le Pénée, le fleuve père de la nymphe aimée par Apollon. Pour souligner la dimension géographique du mythe dans les *Métamorphoses*, Ovide, après avoir raconté la poursuite de Daphné par Apollon, décrit Pénée et son antre (*met.* 1.568-587).

782 Le parallèle entre les deux épisodes est encore plus évident parce qu'Aristée est une divinité pastorale assimilable à Apollon, dont il serait l'un des fils, attaché à la Thessalie, région d'origine de sa mère Cyrène. Aristée aussi présente en outre des traits proches de ceux d'Orphée.

En faisant référence au Mont Ossa pour une épiphanie du pouvoir d'Orphée, Claudien a peut-être cherché à évoquer le rapprochement entre les deux protagonistes de ces mythes de la poursuite : Orphée était d'ailleurs souvent comparé à Apollon, de même qu'Aristée⁽⁷⁸³⁾.

Nives : complément d'objet du verbe *excussit* en début de vers, de la même manière que *rupes* concluait le vers précédent, afin de mettre en évidence le parallélisme entre les deux situations : comme le Rhodope abaisse son sommet, l'Ossa secoue la neige qui le recouvre.

La description de l'Ossa qui secoue la neige de son sommet est absente de la tradition des prodiges liés à Orphée, et dérive probablement elle aussi du *De Bellum Civile* de Lucain, mais aussi de l'*Hercules Oetaeus* de Sénèque.

Ainsi, parmi les prodiges des magiciennes thessaliennes, juste après celui de l'abaissement des montagnes et de l'Olympe, on note celui de la disparition des neiges de Scythie en plein hiver (*Bell. civ.* 6.478-479, *solibus et nullis Scythicae, cum bruma rigeret / dimaduere nives*).

Dans le cinquième livre de son poème, Lucain associe de plus la référence aux *nives* à l'épithète *gelidus*, mais à propos de l'Olympe, dans un passage déjà cité (*Bell. civ.* 5.3-4): *Iam sparserat Haemo / bruma nives gelidoque cadens Atlantis Olympo*.

Sénèque pour sa part remarque indique que la neige abandonne les monts Athos et le Rhodope sous l'effet du chant d'Orphée dans l'*Oetaeus* (*Herc. Oet.* 1051-1052) : *et iuxta Rhodopen stetit / laxata nive cantibus*.

v. 21-22: *Ardua nudato descendit populus Haemo / et comitem quercum pinus amica trahit*

Ardua : adjectif qualificatif placé au début du vers et se référant à *populus*, ainsi défini par rapport au contexte montagneux de l'Hémos. En réalité, cet arbre préfère en général un habitat fluvial, comme le soulignait également la tradition poétique (*buc.* 7.76) : *populus in fluviis, abies in montibus altis*.

Nudato : le poète emprunte l'adjectif *nudo* se référant à *Haemus* chez Stace (*Theb.* 5.16, *et nudo iuvat aestivare sub Haemo*), qui décrit la migration des grues vers la Thrace à la fin de l'hiver.

L'image du mont abandonné par ses forêts rappelle avec un contraste subtil le vers précédent où l'Ossa, en se baissant, se débarrassait de son manteau de neige (v. 20, *Excussit gelidas pronior Ossa nives*).

L'image de l'Hémos *nudatum* apparaît également dans un autre poème de Claudien, le *De Bello Gothico*. Dans ce poème, le mont est privé des frondaisons de ses arbres à cause de l'hiver et recouvert en revanche d'un voile de neige (*Bell. Goth.* 166-168) : *frigida ter decies nudatum frondibus Haemum / tendit hiems vestire gelu totidemque solutis / ver nivibus viridem monti reparavit amictum*.

Descendit : verbe placé au centre du vers, au milieu du chiasme *populus Haemo... ardua nudato*. La descente du peuplier depuis l'Hémos est le prodige qui est ainsi placé au centre de l'attention.

Populus : sujet de l'action. Chez Claudien, la *populus* a un relief particulier puisqu'il ouvre la série des arbres qui suivent le chant d'Orphée. L'image du peuplier à la poursuite de la musique d'Orphée vient de la liste de vingt-sept types de plantes différents que l'on trouve dans les *Métamorphoses* d'Ovide (*met.* 10.86-108). Dans cette liste, Ovide accorde justement une grande importance au peuplier : l'arbre, cité juste après le chêne (*met.* 10.90, *non Chaonis abfuit arbor*), est ennobli par le biais d'une périphrase mythologique *nemus Heliadum* (*met.* 10.91).

Claudien emprunte ce modèle pour souligner le rapport entre Orphée et le *populus* : cet arbre était particulièrement associé à Hercule, en raison du thème de la descente aux Enfers que le héros thébain partageait avec le chantre thrace. En effet, le peuplier était l'arbre consacré à Hercule, comme le souligne Virgile (*buc.* 7. 61, *Populus Alcidae gratissima, vitis Iaccho*) : selon la tradition rapportée par Servius, le héros thébain se serait précisément couronné de cette plante durant sa descente dans l'outre-tombe⁽⁷⁸⁴⁾.

Ce n'est pas un hasard si le motif du lien entre cette plante et le héros thébain est repris dans la *Laus Herculis* attribuée à Claudien (v. 20)⁽⁷⁸⁵⁾ : *populea mecum carmen luctare sub umbra*.

783 Orphée serait d'ailleurs le fils d'Apollon selon une autre tradition mythique que la tradition canonique d'Æagre, roi de Thrace. Cette tradition est attestée notamment par le pseudo-Apollodore (*Bibl.* 1.16) ; dans ce texte, on affirme donc le lien d'Orphée avec Linus, le maître de musique d'Hercule.

784 Serv. *Comm.ad Aen.* 8.276: *Herculea populus herculi consecrata. Qui cum ad inferos descendens fatigaretur labore, dicitur de hac arbore corona facta caput velasse. unde foliorum pars temporibus cohaerens et capiti albit sudore, pars vero exterior propter inferorum colorem nigra permansit.*

785 L'expression est commentée par S. Guex in Ps.Claudien, *Laus Herculis*, cit., p. 124.

Haemo : l'indication géographique de l'*Haemus* placée à la fin du vers prend une importance particulière. Elle se reconnecte à la mention du *Rhodope* pour affirmer le contexte thrace où se manifeste le réveil d'Orphée, contexte interrompu par l'indication de l'Ossa. L'Hémos paraît déjà très lié à la figure d'Orphée dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Dans ce poème, le poète thrace se réfugie précisément sur cette montagne, citée avec le Rhodope (*met.* 10.77) : *se recipit Rhopen pulsumque aquilonibus Haemum*. L'Hémos en relation avec Orphée apparaît cependant surtout chez Horace (*carm.* 1.12.6-8) : *gelidove in Haemo, / unde vocalem temere insecutae / Orphea silvae*.

Comitem : ce terme est placé au début du vers après la conjonction *et* et se réfère au terme *quercus*. L'épithète est empruntée en particulier à Horace qui, pour exprimer le pouvoir du chant d'Orphée, parlait de *comites silvas* (*carm.* 3.11.13).

Claudien souligne la variété des espèces d'arbres qui suivent Orphée, en particulier la *quercus* et la *pinus*. L'utilisation du terme *comes* dans ce cas est surtout une manière pour le poète de remarquer le rapport étroit entre ces deux arbres et d'ennoblir la *pinus*, arbre moins important que la *quercus*. Cette hiérarchie reflète l'association établie par Claudien dans le *De Raptu Proserpinae* entre ces arbres et deux divinités. Ainsi, il associe la *quercus* à Jupiter (*Rapt. Pros.* 2.108) : *quercus amica Iovis*, alors que la *pinus* est associée à Cybèle, en imaginant que l'entrée de la grotte sacrée de la déesse est à l'ombre de cet arbre (*Rapt. Pros.* 1.202-205) : *Hic sedes augusta deae templique colendi / religiosa silex, densis quam pinus obumbrat / frondibus et nulla lucos agitante procella / stridula coniferis modulatur carmina ramis*.

Claudien associait probablement les deux arbres aussi étroitement pour souligner les liens généalogiques existant entre leurs divinités tutélaires : la déesse asiatique était en effet communément associée à Rhéa, la mère de Zeus-Jupiter⁽⁷⁸⁶⁾. Le relief donné à la *pinus*, et donc à Cybèle, reflète cependant surtout le fondement épique, historique et laudatif à la base de l'œuvre de Claudien, en particulier l'exaltation de Rome, véritable leitmotiv des poèmes de cet auteur.

Cybèle était en effet devenue le symbole de Rome et de son empire dès Virgile. La figure de la déesse asiatique fait donc l'objet de beaucoup d'attentions sur la scène où apparaissent les futurs grands Romains, dans le sixième livre de l'*Énéide*. Ici, la future Rome est explicitement comparée à Cybèle elle-même (*Aen.* 784-787) : *qualis Berecynthia mater / invehitur curru Phrygiis turrata per urbes / laeta deum partu, centum complexa nepotes, / omnis caelicolas, omnis supera alta tenentis*. L'exaltation virgilienne de la déesse asiatique a influencé la composition même du *De Raptu Proserpinae*, dans lequel ces éléments élogieux sont bien présents sous le voile de l'allégorie⁽⁷⁸⁷⁾ : en effet, le poète introduit l'épisode du voyage de Déméter de Sicile jusqu'en Asie pour rencontrer la grande Déesse (*Rapt. Pros.* 180-181)⁽⁷⁸⁸⁾ : *ad Phrygios tendit secunda Penates / turrigeramque petit Cybele*.

Quercum : terme placé juste avant *pinus* pour associer étroitement les deux arbres. Dans la liste des plantes qui suivaient Orphée, la *quercus* occupait la première place. Apollonios de Rhodes avait déjà insisté sur le pouvoir du chant d'Orphée sur les chênes de Thrace (*Arg.* 1. 28-31). Ce primat de la *quercus* s'explique par la relation particulière qu'entretiennent l'arbre et Jupiter, un aspect souligné par Claudien, qui qualifie d'ailleurs la *quercus amica Iovis* (*Rapt. Pros.* 2.108). Cette définition emprunte un passage de Stace qui fait référence à l'oracle du dieu à Dodone, en Epire (*Theb.* 8.201-802, *Molosso / quercus anhela Iovi*). Cet oracle consacré à Jupiter était caractérisé dans la tradition poétique par ses chênes dotés de pouvoirs oraculaires et donc qualifiés de *fatidicae*, par exemple par Sénèque (*Herc. Oet.* 1473-1475)⁽⁷⁸⁹⁾ : *quercus hanc sortem mihi / fatidica quondam dederat et Parnassio / Cirrhaea quatiens templa mugitu nemus*.

786 L'identification imparfaite de Cybèle avec Rhéa est remarquée par exemple en W. Burkert, *La religion grecque*, cit., p. 345-347.

787 Cet aspect est particulièrement remarqué par T. Duc, *Le « De Raptu Proserpinae » de Claudien*, cit., p. 187-244, 257-272.

788 Cet épisode ressort dans l'ensemble du poème car il s'agit d'un détail inventé par Claudien, qui n'apparaît pas chez Ovide, son modèle principal dans la narration du *De Raptu Proserpinae*. Ovide ne se préoccupe pas d'expliquer l'absence de Déméter pendant l'enlèvement de Proserpine (*met.* 5.385-437). Selon certains exégètes, Claudien a voulu expliquer l'identification entre Cérès et Rhéa-Cybèle, comme M. Onorato, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit. p. 210. Cette explication me semble correcte, mais incomplète parce qu'elle n'analyse pas les aspects élogieux liés à Cybèle. La connexion entre ces deux divinités permet au poète de passer du cadre restreint de la Sicile de Déméter à celui plus vaste de Rome et de l'Italie. La connexion est cependant surtout suggérée : dans le fabuleux passé décrit par Claudien, Rome n'existe pas encore et Énée n'est pas encore arrivé en Italie.

789 Dans ce passage, Hercule en personne parle des prophéties reçues de l'oracle de Dodone et de celui de Delphes : ces lieux étaient caractérisés par leurs arbres sacrés : à propos de Dodone, on parle des *fatidicae quercus*.

Le lien entre Dodone et le chêne est souligné aussi par Claudien qui parle de la *quercus Dodonia* (*Rapt. Pros.* 1.30-31) : *unde datae populis fruges et glande relicta / cesserit inventis Dodonia quercus aristis.*

Pinus : dans la tradition littéraire, alors que le peuplier est une plante fluviale, la *pinus* est au contraire un arbre typique des milieux montagneux comme le remarque déjà Virgile (*buc.* 7.76, *populus in fluviis, abies in montibus altis*). Cet arbre est lui aussi présent dans la liste ovidienne des plantes suiveuses du chant d'Orphée (*met.* 103-105) : *et vertice succincta comas hirsutaque pinus / grata deum matri, siquidem Cybeleius Attis / exuit hac hominem truncoque induruit illo.*

Comme Ovide, Claudien souligne lui aussi le rapport entre la *pinus* et la déesse Cybèle : cette plante est consacrée à cette divinité dans la description de la demeure asiatique de la déesse (*Rapt. Pros.* 1.202-205)⁽⁷⁹⁰⁾ : *Hic sedes augusta deae templique colendi / relligiosa silex, densis quam pinus obumbrat / frondibus et nulla lucos agitante procella / stridula coniferis modulatur carmina ramis.*

Amica : attribut du nom *pinus*. Dans cet environnement montagneux, la *pinus* est associée à la *quercus*. Le lien est souligné par Claudien dans le deuxième livre du *De Raptu Proserpinae* (791).

L'expression *pinus amica* vient de Properce (1.18.20, *fagus et Arcadio pinus amica deo*), qui remarquait le lien entre cette plante et le dieu Pan, un aspect mis en relief par Virgile et qui renvoie explicitement au fait que l'arbre et le dieu sont associés à la montagne, en particulier au Mont Ménale (*buc.* 8.22-24)⁽⁷⁹²⁾ : *Maenalus argutumque nemus pinusque loquentis / semper habet, semper pastorum ille audit amore / Panaque, qui primus calamos non passus inertis.*

La *pinus* était consacrée non seulement à Pan, mais aussi à Cybèle, en raison de la préférence partagée par ces divinités pour les montagnes. Cette connexion se trouve également dans les modèles poétiques de Claudien. Ainsi, chez Valerius Flaccus, Pan est envoyé par Cybèle pour rendre fou le roi Cyzique et les habitants de sa cité (*Val. Fl.* 3.44-73).

Trahit : verbe placé à la fin du vers. Claudien souligne le pouvoir entraînant de la *pinus*, un aspect que l'on retrouve dans la description de la demeure de Cybèle. Les branches de la *pinus* voisine entonnent également des *stridula carmina* (*Rapt. Pros.* 1.205, *stridula coniferis modulatur carmina ramis*). C'est cependant Horace qui lui sert de modèle (*carm.* 3.11.13-14) : *tu potes tigris comitesques silvas / ducere*. C'est de là que Claudien prend le terme *comites*, ainsi que l'indication de *ducere*, qu'il rend avec le verbe *trahere*. Il transfère ainsi à la *pinus* la capacité d'entraîner les forêts, une propriété typique du chant d'Orphée, afin de mettre en évidence l'identification totale entre le chantre thrace et la nature.

v. 23-24 : *Cirrhaeasque dei quamvis despexerit artes, / Orpheis laurus vocibus acta venit.*

Cirrhaeasque : cet attribut ouvre le vers avec solennité. L'épithète se réfère au terme *artes* placé à la conclusion du vers. Le terme est emprunté à Lucain, plus précisément à la description du temple de Delphes que l'on trouve dans le cinquième livre du *De Bellum civile*. Ce passage est une source importante pour la poétique du *De Raptu Proserpinae* et son prologue⁽⁷⁹³⁾. Par exemple, l'épithète *Cirrhaeus* est employé par Lucain à propos de la prophétesse de Delphes, toujours en première position dans le vers (*Bell. Civ.* 5.115) : *Cirrhaeae maerent vates templique fruuntur*. *Cirrhæa* était une ancienne cité élevée à proximité de Delphes, en Phocide, détruite par la suite lors de la première guerre sacrée par les armées thessaliennes, mais dont le nom reste associé à l'oracle. Les *artes Cyrrhaeae* sont les arts prophétiques, par rapport à l'épisode des arbres fascinés par le chant d'Orphée. La fonction oraculaire était associée aux arbres, et plus précisément au chêne, que Claudien avait cité à dessein au vers précédent (v. 22). Cette fonction est évoquée dans ce distique par rapport au laurier, la plante sacrée d'Apollon et de l'oracle de Delphes. Cet oracle, du reste, gardait un rapport étroit avec celui, plus ancien, de Dodone, un aspect souligné dans le passage déjà cité de Sénèque (*Herc. Oet.* 1473-1475). La connexion entre Apollon et Orphée avait déjà été remarquée par exemple par Virgile (*buc.* 6.29-30, *nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes, / nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea*).

790 Ce détail se reflète dans la description de la forêt sacrée au sommet de l'Etna, où Claudien remarque même la présence des *abies* et de la *pinus* (*Rapt. Pros.* 3.349, *Altior at cunctis abies; 3.359-360, succidere pinus / aut magis enodes dubitat prosternere cedros*).

791 Ici, la *quercus* aussi définie par l'attribut *amica*, mais en référence à Jupiter (*Rapt. Pros.* 2.108, *quercus amica Iovis*). Sur ce passage, v. M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu proserpinae*, cit., p. 255.

792 Virgile remarque le rouge au front de Pan (*buc.* 10.26-27, *Pan deus Arcadiae venit ... / sanguineis ebuli bacis minioque rubentem*), un détail repris aussi chez Silius Italicus (13.332, *ac parva erumpunt rubicunda cornua fronte*) : cela pourrait à mon avis être une référence à la résine de la *pinus*.

793 Cet aspect est déjà souligné par les exégètes, comme M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De raptu Proserpinae*, cit., p. 174-177.

dei : complément du nom *artes* ; les arts prophétiques sont ceux d'Apollon, la divinité oraculaire par excellence, vénérée notamment à Delphes où se trouvait son oracle le plus important, mais pas le seul, comme le remarque Ovide (*met.* 1.515-516, *Mihi Delphica tellus / et Claros et Tenedos Patareaque regia servit*).

quamvis : indique le contraste entre la situation initiale et celle qui lui succède au vers suivant.

Despexerit : le *despectus* des arts prophétiques est celui de la nature qui s'oppose aux arts, la *saeva natura* que le poète a déjà mentionné (v. 5, *Saeva feris natura redit*).

Artes : terme placé en fin de vers et complément d'objet du verbe *despexerit*. Le poète avait déjà utilisé le terme *ars* au singulier, en référence à l'invention de l'agriculture, dans la première préface du poème (*Rapt. Pros. pr.* 1.4) : *quas natura negat praebuit arte vias*.

Dans ce cadre spécifique, il s'agit des arts prophétiques, mais ce terme a une valeur particulière dans ce poème qui veut célébrer l'invention de l'agriculture, dont avait déjà parlé Virgile au début des Géorgiques.

Claudien semble vouloir souligner que l'invention de l'agriculture, qui marque dans l'historiographie mythique de l'Antiquité le début de l'âge de fer, ainsi que l'affirmation de la puissance de Jupiter, s'accompagne également de l'invention de tous les principaux arts utiles à la vie humaine, et notamment la poésie.

Orpheis : adjectif aqui se réfère à *voces*, placé au début du vers, une position qui reprend par opposition le premier vers de la composition ; c'était en effet le nom *Orpheus* qui était placé à la fin du premier vers (v. 1, *Otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus*). L'emploi de cet adjectif nominal au pluriel vient d'Ovide, qui l'accorde avec *vox* (*met.* 10.46 *Orpheaque in medio posuit silvasque sequentis*).

laurus : le poète note que la plante est fascinée par la voix d'Orphée. La *laurus* est associée à Orphée pour indiquer sa grande maîtrise de la poésie, ce que souligne le titre de *vates*. On trouve également cette image du laurier comme symbole du poète dans la *praefatio* dans le troisième livre du *De Consulatu Stilichonis*, à propos d'Ennius, le père de la poésie épique latine. L'auteur antique porte une couronne de *laura Martia*, et est qualifié de *vates* (Cons. Stil.pr.3.20 *et sertum vati Martia laurus erat*).

La *laurus*, qualifiée d'*innuba* par rapport au mythe de Daphné et de son refus de s'unir à Apollon, était citée avec le *fagus* parmi les plantes qui suivaient le chant d'Orphée dans les *Métamorphoses* d'Ovide (*met.* 10.92, *nec [defuit] fagus et innuba laurus*).

Le rapport étroit entre Apollon et la *laurus* avait déjà été remarqué, notamment par Virgile (*buc.* 3.62-63, *et me Phoebus amat ; Phoebo sua semper apud me / munera sunt, lauri et suave rubens hyacinthus*)⁽⁷⁹⁴⁾.

Ce thème est surtout développé par Ovide dans les *Métamorphoses* (*met.* 1.450-451, *nondum laurus erat, longoque decentia crine / tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus ; met.* 1.558-559, *Semper habebunt / te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae*).

Dans sa description du temple de Delphes, Lucain souligne lui aussi ce rapport entre Apollon et le laurier : ainsi, la prophétesse Phémoneé port une couronne de laurier (5.144, *candida Phocaica complectitur infula lauro*; 5.154-155, *nulloque horrore comarum / excussae laurus*).

L'importance de la *laurus* dans ce contexte révèle un aspect important de l'œuvre de Claudien, qui se présente dans le *De Raptus Proserpinae* comme un poète inspiré par le dieu Apollon lui-même : ce motif est affirmé de manière programmatique dans l'hymne qui introduit le premier livre (*Rapt. Pros.* 1.5-6)⁽⁷⁹⁵⁾ : *Iam furor humanos nostro de pectore sensus / expulit et totum spirant praecordia Phoebum*.

Vocibus : nom placé au centre du vers. Ovide fait déjà référence à la *vox* du poète invoquant en vain l'arrivée d'Hyménée pendant ses noces (*met.* 10.2-3, *Hymenaeus ad oras / tendit et Orphea nequiquam voce vocatur*).

Les *voces* au pluriel suggèrent l'effet envoûtant de la musique d'Orphée sur la *laurus*. Le terme *vocibus* s'oppose au terme *cantibus* du premier vers.

Acta : participe passé se référant à la *laurus*. Le verbe *ago* est repris, employé à la forme active dans la construction *agere otia* au début de l'ode. La forme passive indique le rôle actif assumé désormais par le chanteur thrace après son réveil. Même la *laurus*, capable de résister à la volonté d'Apollon, est vaincu par le pouvoir du chant d'Orphée.

794 Le thème du rapport entre Apollon et la *laurus* est également repris de manière significative dans la conclusion de l'épigramme (*buc.* 6.82-83) : *omnia, quae Phoebus quondam meditante beatus / audit Eurotas iussitque ediscere lauros*.

795 Le poète aborde cet aspect de sa poésie dans l'épigramme *Ad Aeternalem* (*carm. Min.* 3) : *Quidquid Castalio de gurgite Phoebus anhelat, / quidquid fatidico mugit cortina recessu, / carmina sunt; sed verba negant communia Musae. / Carmina sola loquor: sic me meus impllet Apollo*. Dans cette épigramme, c'est l'inspiration apollinienne qui explique le choix du poète de ne se consacrer qu'à la poésie, en excluant la prose, les *communia verba*, et l'on souligne le rapport personnel et direct entre le poète et la divinité par l'allitération de la syllabe *me meus* (v. 4 *sic me meus impllet Apollo*).

Venit : verbe placé en fin de vers. La *laurus* décrite par Ovide fuyant à en perdre haleine suivie par Apollon est désormais contrainte à suivre Orphée : le pouvoir du poète thrace l'emporte sur la *saeva natura* et mène à son terme l'oeuvre de domestication de cette plante sauvage.

v. 25-26: *Securum blandi leporem fovere molossi / vicinumque lupo praebuit agna latus.*

Securum : le poète se réfère à la description des effets du chant d'Orphée sur les animaux que l'on trouve dans un passage du chœur d'une tragédie de Sénèque (*Herc. Oet.* 1054-1060) : *Ad cantus veniunt tuos / ipsi cum latebris ferae / iuxtaque inpavidum pecus / sedit Marmaricus leo / nec damnae trepidant lupos / et serpens latebras fugit / tunc oblita veneni.* Ainsi, Sénèque décrit le *pecus* comme étant *impavidum* malgré la présence du lion, adjectif que Claudien rend par *securum* pour décrire la même situation.

Fovere : Claudien intègre Stace (*silv.* 2.6.10, *fidisque canes flevere Molossi*) à la description des effets de la magie thessalienne sur les animaux que l'on trouve chez Lucain (6.485-488) : *omne potens animale leti genitumque nocere / et pavet Haemonias et mortibus instruit artes. / Has avidae tigris et nobilis ira leonum / ore foveat blando.* Plus précisément, Claudien a combiné le *flevere* présent chez Stace avec le terme *fovent* présent chez Lucain, en référence à des animaux féroces tels que les *leones* et les *tigrae*.

Molossi : placé en fin de vers. Cette clausule reprend encore le vers des *Silvae* de Stace (*silv.* 2.6.10): *fidisque canes flevere Molossi.* Ici, les *Molossi* désignent toutefois les habitants d'une région de l'Épire portant le deuil de leurs chiens; chez Claudien, au contraire, les *Molossi* sont les chiens eux-mêmes.

Vicinumque... *Latus* : le terme *vicinum*, qui se réfère à *latus* en fin de vers, est placé de manière antithétique au début du vers ; il occupe la même place que l'adjectif *securum* au vers précédent. Ce parallèle permet de souligner que le poète reprend la même source (*Herc. Oet.* 1054-1060) et notamment l'adverbe *iuxta* que l'on trouve chez Sénèque pour décrire la proximité du lion et du bétail.

Lupo : Ce détail vient aussi du modèle de Sénèque, celui-ci décrit les *damnae* qui n'ont pas peur des *lupi* (v. 1058, *nec damnae trepidant lupos*).

Praebuit : verbe qui se réfère au terme *latus* à la fin du vers et placé entre les deux termes *lupus* et *agna* (*lupo praebuit agna*). L'emploi de cette forme verbale peut évoquer par contraste la description d'une lutte bestiale au cours d'une bataille, que l'on trouve chez Silius Italicus ; tandis que chez Claudien, l'*agna praebuit* son flanc sans défense, un guerrier *praebuit* les dents au lieu de l'épée (6.48): *ferrique vicem dens praebuit irae.*

Agna : la référence aux troupeaux qui n'ont plus peur est à chercher chez Virgile qui décrit plusieurs fois cette situation dans les *Bucoliques* (*buc.* 4.22, *nec magnos metuent armenta leones*; *buc.* 5.60-61, *nec lupo insidias pecori, nec retia cervis / ulla dolum meditantur*). Le détail de l'*agna* par rapport au loup *lupus* est tiré d'Ovide à propos de la poursuite de Daphné par Apollon (*met.* 1.505) : *sic agna lupum, sic cerva leonem.*

v. 27-28: *concordes varia ludunt cum tigride dammae, / Massylam cervi non timuere iubam.*

Concordes : adjectif placé au début du vers en position opposée au sujet *damnae* auquel il se réfère. Ce terme et la structure du vers reprennent la quatrième églogue de Virgile, où les *Parcae*, placées en fin de vers, sont qualifiées justement par l'adjectif *concordes* placé au début du vers (*buc.* 4. 47): *concordes stabili fatorum numine Parcae.*

Varia : cette épithète qui se réfère au *tigris* est placée juste après l'adjectif *concordes* (*concordes varia*). Le modèle que le poète a en tête est toujours la quatrième églogue, où la *varietas* comme qualité de la laine était cependant condamnée explicitement (*buc.* 4.42): *nec varios discet mentiri lana colores.*

Cette référence semble être une tentative timide de récupération de la valeur de la *varietas* ou ποικιλία à la base de la poésie⁷⁹⁶. Sur ce point, la poésie de Claudien se différencie nettement de la poésie classique en général et de celle de Virgile.

Ludunt : l'utilisation de ce verbe renvoie à la première églogue de Virgile, où Ménéalque emploie ce verbe pour exprimer le plaisir des *otia* accordées par le *deus* (*buc.* 1.9-10): *ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum / ludere quae vellem calamo permisit agresti.* Dans ce passage, l'objet du *lusus* est le chant de Tityre, Claudien a pu faire allusion à cet aspect du *ludere* dans son identification avec la poésie bucolique même, comme dans l'incipit de la sixième églogue (*buc.* 6.1-2): *Prima Syracosio dignata versu est ludere / nostra neque erubuit silvas habitare Thalia.*

Cum : Les *dammae* sont associées au tigre, leur prédateur naturel, grâce au chant d'Orphée.

Tigride : nom placé en fin de vers juste après les *dammae* (*tigride dammae*). Le *tigris* sert ainsi de terme de liaison entre animaux féroces et pacifiques finalement réconciliés. La capacité du chant d'Orphée de vaincre la férocité des tigres et des lions est remarquée par Horace dans l'*Ars Poetica* à propos de son activité de

796 Cette variété de styles deviendra programmatique dans la poésie de l'Antiquité tardive, notamment avec Nonnos de Panopolis qui revendiquera cette multiplicité dans le préambule de son poème épique (*Dion.* 1.15, & ὅτι ποικίλον ὕμνον ἀράσσω), v. D. Gigli Piccardi, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache* (vol. 1), Milan 2003, p. 121.

civilisation des hommes primitifs (Ars 391-393) : *silvestris homines sacer interprete deorum / caedibus et victu foedo deterruit Orpheus / dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones.*

Claudien avait déjà introduit la figure du tigre à propos de Bacchus, le dieu à qui cet animal était consacré (Rapt. Pros. 1.16-18) ⁽⁷⁹⁷⁾: *laetusque simul procedit Iacchus / crinali florens hedera, quem Parthica velat tigris.*

On trouve un modèle commun à ces deux situations dans l'image proposée par Silius Italicus de la *tigris Hyrcana* opposée à une *cerva* (5.280-281): *ceu tigride cerva / Hyrcana cum pressa tremit.*

Dammae : terme mis en relief à la fin du vers et sujet de la phrase. Claudien emprunte au chœur de Sénèque le détail des *dammae* (Herc. Oet, 1058): *nec damnae trepidant lupos.*

Massylam : épithète placée en début de vers et se référant à *iubam* à la fin du vers. Cette épithète était déjà placée dans cette position chez Virgile (Aen. 4.132, *Massylique ruunt equites et odora canum vis*). Ce dernier avait parlé de la *gens Massyla* à propos d'une *sacerdos* de ce peuple (Aen. 4.483) : *hinc mihi Massyllae gentis monstrata sacerdos*. La prêtresse selon Virgile aurait notamment été capable de dompter le dragon des Hespérides (Aen. 4.483-486). La description de la *sacerdos gentis Massyllae* se base probablement sur la réputation des Massili. Dresseurs des lions de leur région. Dans la littérature impériale, on trouve de nombreuses références à la férocité de ces fauves utilisés dans les combats de gladiateurs : Stace souligne par exemple la férocité du lion africain, en insérant l'épithète *Massylus* au début du vers (Theb. 5.332) ⁽⁷⁹⁸⁾ : *Massylo frangi stupuere sub hoste iuvencae.*

L'emphase que donne Claudien au terme ethnique *Massylus* peut être vu comme une référence à Silius Italicus et au passage de son poème de la visite de Scipion à Syfax, le roi des Massyles. Comme le fera Claudien, Silius Italicus place l'épithète ethnique *Massylus* au début du vers, suivant l'exemple de Stace (16.170-171) : *Massylis regnato erat ditissimus oris / nec nudus virtute Syphax.*

Dans l'épisode de la visite de Scipion à Syfax, il y a une partie qui propose un parallèle à la scène de Claudien : il s'agit de la description des lionceaux élevés par Syfax dans son palais (16.235-238): *Illi mos patrius fetus nutrire leonum / et catulis rabiem atque iras expellere alendo*. Ainsi, Silius Italicus décrit la rencontre entre Scipion et son hôte, celui-ci caressant la crinière des lionceaux occupés par leurs jeux (16.237-238) : *tum quoque fulva manu mulcebat colla iubasque / et fera tractabat ludentum interriturs ora.*

Le rapport avec la scène de Claudien semble évident : Syfax est qualifié d'*interritus* vis-à-vis des lionceaux, comme les *cervi* chez Claudien sont caractérisés par le fait de *non timuere* ; le détail des *iubae*, la crinière des fauves caressée par le roi pour les domestiquer, est également emprunté par Claudien. Celui-ci semble avoir aussi repris de ce modèle le détail des animaux qui jouent (v. 238, *ludentum*) : cet aspect renvoie cependant dans le vers précédent au jeu des *dammae* en compagnie du *tigris* (Rapt. Pros. pr. 2.27) : *ludunt cum tigride damnae.*

cervi : Les cerfs sont des animaux de la montagne, comme les sangliers, auxquels ils sont souvent associés dès Homère. La référence à ces animaux n'est pas fortuite, mais renvoie à la deuxième macro-section de la *praefatio*, celle de l'hymne à Hercule, où il est fait référence à la lutte du héros contre ces animaux. Claudien cite notamment la lutte contre le sanglier dans le cadre montagneux de l'Erymanthe (Rapt. Pros. pr. 2.36. *Non[te terruit] Erymanthei gloria monti aper*).

Mais Claudien cite surtout l'aventure de la biche de Cérynie (Rapt. Pros. pr. 2.42) : *nec cervam volucres eripuerunt pedes*, dont il remarque l'aptitude à la fuite et les *volucres pedes*.

non timuere : le poète reprend, en la renversant, la comparaison que fait Silius Italicus entre la masse des chevaux des Gétules en pleine course aux cerfs effrayés par les chiens (3.296-297) : *perterrita late / agmina praecipitant volucres formidine cervi*. Le rappel est encore plus clair à propos du peuple des Massyles, que Claudien associe au terme *cervi* dans le groupe *Massylam cervi*, puisque ce sont précisément les Massyles qui sont cités juste avant les Gétules dans le modèle (Sil. 3.282-286).

797 Sur le détail du *tigris* par rapport à Bacchus, v. M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 183. L'auteur cite par exemple en parallèle Stace, *Theb.* 4.658, Nonn. *Dion.* 6.197, 11.69-70, 40. 265 ; on trouve un autre passage chez Silius Italicus (17.648) : *egit pampineos frenata tigride currus*. Ici, le poète décrit une procession à l'occasion du triomphe de Scipion, une situation analogue à celle de Claudien décrivant une série de divinités.

798 On trouve également cette référence aux lions massyles chez Martial qui en remarque la férocité dans le cadre d'une situation liée aux combats de gladiateurs : v. Mart. 8.53.1-4. Le poète mentionne également le lion massyle in 9.71, où il imagine un lion et un bélier partageant la même cage, se nourrissant d'une brebis et renonçant à leur alimentation traditionnelle.

iubam : terme placé en fin de vers, en opposition à son épithète *Massylam*, placé au début du vers. La *iuba* objet du *timor* des cerfs est celle des *leonis*, terme sous-entendu auquel le poète avait déjà fait référence par rapport au *metus* de la vache (*Rapt. Pros. pr. 2.5-6*) : *metuensque leonem / implorat citharae vacca tacentis opem*.

Dans le poème de Claudien, il est fait référence plusieurs fois au lion à propos de la suite de Cybèle (*Rapt. Pros. 1.211-212*) : *non buxus, non aera sonant blandasque leones / submisere iubas*.

La situation est la même que celle décrite dans le vers de Claudien, où les cerfs cessent d'avoir peur puisque les lions abaissent leur crinière, amadoués par le chant d'Orphée.

La scène de Claudien rappelle les modèles littéraires de l'époque impériale, notamment Silius Italicus qui fait référence à des peuples africains capables d'appivoiser les *leones*, comme les Gétules (3.288-289 *misceri gregibus Gaetulia sueta ferarum / indomitisque loqui et sedare leonibus iras*), population proche des Massyles, chez qui le poète avait déjà constaté la même aptitude (1.405-406 *tum Masulis crudaque virens ad bella senecta / Karthalo, non pavidus fetas mulcere leaenas*)⁽⁷⁹⁹⁾.

En ce qui concerne la stratégie qui consiste toujours à réitérer le parallèle implicite entre les travaux d'Hercule et les prodiges d'Orphée, la référence la plus probable se trouve chez Sénèque. Ainsi, dans le prologue de l'*Hercules Oetaeus*, Hercule évoque dans son monologue la *iuba* du lion transformé en constellation après son exploit (*Herc. Oet. 70*) : *at ille [leo] iactans fervidam collo iubam*.

Enfin, ce n'est pas par hasard si Claudien termine cette macro-section du poème centrée sur Orphée par l'image de la crinière du lion : le poète semble ainsi évoquer Hercule, le héros vêtu d'une peau de lion : c'est d'ailleurs la figure du héros thébain qui est au centre de la deuxième partie de la préface du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*.

L'existence de cette trame d'allusions est démontrable si l'on observe que dans l'hymne dédié au héros thébain, cet aspect n'est pas décrit : Claudien s'attarde en effet sur l'habillement de Bacchus, le dieu vêtu d'une peau de tigre (*Rapt. Pros. 1.16-18*) : *laetusque simul procedit Iacchus / crinali florens hedera, quem Parthica velat tigris*.

Cet habillement n'est pas habituel pour Bacchus et rappelle la peau de lion que porte Hercule : ce parallèle est possible en raison de l'analogie entre le lion et le tigre. Ces animaux consacrés à ces deux figures divines subissent chacune l'influence du chant d'Orphée, un aspect que soulignait déjà Horace dans l'*Ars Poetica* (*Ars* 391-393) : *silvestris homines sacer interpreque deorum / caedibus et victu foedo deterruit Orpheus / dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones*.

II partie : le chant d'Orphée et les travaux d'Hercule

Le poème herculéen de Claudien et la *Laus Herculis* du pseudo-Claudien

Dans la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, la célébration d'Hercule présentée dans la deuxième section a une autonomie relative par rapport au reste du poème.

Ceci tient à la longueur globale du poème ainsi qu'aux aspects liés aux contenus. En effet, à cette section correspond l'éloge de *Florentinus*, que le poète connaît et qu'il célèbre dans les derniers vers du poème en tant qu'*alter Hercules*.

La relative autonomie de cette section se voit également dans la tradition du corpus du poète. En effet, le recueil des *carmina minora* du poète égyptien comprend un appendice présent déjà depuis l'Antiquité dans l'édition des œuvres du poète promue par Stilicon en personne.

Cet appendice comprend notamment une ode incomplète, la *Laus Herculis*, dédiée aux épreuves les plus importantes du héros thébain. Sophie Guex s'est intéressée à ce poème et lui a consacré une monographie systématique⁽⁸⁰⁰⁾.

799 Sur cet usage particulier des Massyles et des populations africaines chez Silius Italicus, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica* (livre 1 à 8), cit., p. 67, où l'on renvoie notamment à Pline (*Hist. nat.* 8.48).

800 S. Guex, Ps.-Claudien, *Laus Herculis*, cit., en particulier, *Introduction La Laus Herculis en tant qu'éloge*, p. 13-89.

Je voudrais me concentrer sur deux questions concernant la *Laus Herculis*. La première est la chronologie de l'œuvre par rapport à l'œuvre de Claudien, la deuxième est son attribution, par rapport à l'utilisation par le poète de sources grecques.

L'ode à Hercule de Claudien pose en outre la question de la tradition grecque et de son rapport au monde romain : Hercule est le héros panhellénique par excellence, mais c'est aussi un personnage lié aux origines de Rome.

A cet égard, une question importante a déjà été posée par d'autres : la *Laus Herculis* est-elle le fruit du travail d'un poète éduqué à la tradition poétique grecque ou d'une personne qui ressentait les effets du climat d'abandon progressif du grec et de la littérature composée dans cette langue ?

La question est posée par exemple par Sophie Guex, qui y répond brièvement par la négative⁽⁸⁰¹⁾.

Je ne peux pas dans ce bref préambule approfondir cette question du point de vue du texte : toutefois, il me semble possible de répondre à la question sur la base de l'organisation générale du poème. Dans la tradition littéraire latine, si l'on exclut l'épisode de la lutte entre le héros et Cacus, rapportée non seulement dans le récit présent dans le huitième livre de l'*Enéide* (*Aen.* 8.193-267), mais également dans un passage du quatrième livre des *Élégies* de Propertius (4.9), comme dans les *Fastes* d'Ovide (*fast.* 1.543-586), il n'existe pas de traitement épico-lyrique continu du thème des travaux d'Hercule.

Dans les textes qui nous sont parvenus, les références aux travaux du héros thébain sont essentiellement de brèves allusions, comme chez Virgile, mais aussi chez Ausone et finalement chez Claudien, qui s'en tient aux formes de la poésie latine.

Ceci s'explique probablement par le fait que celui d'Hercule étant un mythe typiquement panhellénique, les Romains préféraient n'évoquer le héros de manière approfondie que pour l'épisode qui les concernait directement, le mythe de Cacus.

Je pense donc que la réponse affirmative est la bonne : par rapport à l'interprétation historique et salvifique d'Hercule faite notamment par Claudien, le poète anonyme de la *Laus Herculis* était enclin à relire la figure du héros thébain d'un point de vue littéraire différent de la tradition latine précédente. C'est ce qui l'a incité à délaisser les formes les plus traditionnelles associées à cette littérature pour s'inspirer des modèles grecs plus adaptés à cette nouvelle perspective.

Ainsi, la connaissance du grec et la volonté d'en reproduire les modèles est une raison suffisante, avec l'imitation, pour expliquer que l'on ait inséré ce poème dans le corpus d'un auteur tel que Claudien : celui-ci était en effet connu pour sa connaissance du grec et de la littérature écrite dans cette langue.

A propos de la composante grecque à la base de la formation de l'auteur de la *Laus Herculis*, le problème de la structure littéraire du poème peut se poser. La *Laus Herculis* est un exemple de reprise de la forme lyrique chorale liée à la poésie de Pindare, un auteur souvent cité parmi les éventuelles sources grecques de cette ode⁽⁸⁰²⁾.

Ainsi, l'ode développe et amplifie la reprise du thème lyrique triomphal que l'on trouve dans la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae* : dans la *Laus Herculis*, en effet, la dimension lyrique triomphale se plie à la dimension narrative épique qui trouve son expression dans le récit des principales aventures du héros thébain.

Cet emploi pouvait du reste s'inspirer au précédent extrêmement synthétique du *De Aerumniis Herculis* d'Ausone : pour le thème abordé, ce poème est en effet un précédent également pour le poème de la préface de Claudien.

La *Laus Herculis* constitue donc le trait d'union entre l'œuvre de Claudien et la production gréco-égyptienne de l'époque, notamment celle de Nonnos de Panopolis. L'œuvre de ce poète de l'Antiquité tardive, comme je tenterai de le démontrer dans la partie suivante, développe une synthèse intéressante entre traditions épique et lyrique.

La structure générale de la *Laus Herculis* d'Orphée

801 S. Guex, Ps.-Claudien, *Laus Herculis*, cit., en particulier p. 34-35.

802 Pindare était un auteur d'hymnes avant d'être un poète lyrique choral, comme le soulignent les éditeurs de son œuvre qui plaçaient le recueil de ses hymnes avant ses autres écrits. Ainsi, l'hymne fragmentaire concernant Hercule a une grande importance (fr. 169a M.). Dans ce texte, l'épreuve de Géryon est apparée à celle de Diomède. Sur ce fragment, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 40.

Le classement des travaux d'Hercule chez Claudien ne se limite pas à une réorganisation de la série des épreuves classiques, comme Ausone l'avait fait, mais va au-delà de leur canon qu'il renouvelle en profondeur. Pour mettre en évidence ces aspects novateurs, j'essaierai d'esquisser un parcours littéraire du thème des douze travaux à partir du passé, et notamment du *Perse* de Plaute (*Pers.* 3-4):

nam cum leone, cum excetra, cum cervo, cum apro Aetolico,/ cum avibus Stympthalicis, cum Antaeo deluctari mavelim.

Ce n'est pas un hasard si ce modèle a joué un rôle important dans la composition du *De Aerumnis Herculis* d'Ausone.

Il est également important de considérer le poème de Claudien dans un parcours vers le futur : l'ode du poète est annonciatrice d'une nouvelle organisation des travaux, différente de la classique et qui ne s'affirmera qu'à la Renaissance. Cette organisation trouve cependant un premier exemple illustre dans le *De Consolatione Philiphiae* de Boèce. Cet élégant prosimètre comprend en effet une section de poésie avec un hymne à Hercule (4. *Poem.* 7.13-35).

*Herculem duri celebrant lobores,
Ille Cenaus domuit superbos,
Abstulit saevo spoliium leoni,
Fixit et certis volucres sagittis.
Poma cernenti rapuit draconi,
Aureo laevam gravior metallo,
Cerberum traxit triplici catena.
Victor immiterm posuisse fertur
Pabulum saevis dominum quadrigis,
Hydra combusto periit veneno
Fronte turpatus Achelous amnis
Ora demersit pudibunda ripis.
Stravit Antaeum Libycis harenis,
Cacus Evandri satiavit iras
Quosque pressurus foret altus orbis
Saetiger spumis umeros notavit.
Ultimus caelum labor inreflexo
Sustillut collo pretiumque rursus.
Ultimi caelum meruit laboris,
Ite nunc fortes ubi celsa magni
Ducit exempli via/ Cur inertes
Terga nudatis ? superata tellus*

Comme cela est signalé par Emma Stafford, le cycle des douze travaux est restructuré en profondeur pendant l'Antiquité tardive. Ce changement est à mettre en relation avec Boèce, mais aussi avec Fulgence, un écrivain d'origine africaine contemporain du *De consolatione philosophiae* (⁸⁰³).

Ainsi, vis-à-vis des nouvelles exigences allégoriques et moralisantes qui régissent l'interprétation du mythe, on observe alors une nette bipartition du thème. On distinguait les sept premières épreuves, extraites du cycle canonique des douze travaux, des cinq autres épreuves, tirées quant à elles du groupe des épreuves mineures. Dans cette nouvelle organisation, les sept premiers travaux sont donc le lion, l'hydre, le sanglier, les oiseaux, les juments, les pommes des Hespérides, Cerbère ; les cinq autres concernent en revanche les centaures, l'Achéloüs, Cacus, Antée et le soutien de la voûte céleste qui remplacent la biche, les écuries d'Augias, le taureau de Crète, les Amazones et Géryon.

Ce nouvel ordre cherche à distinguer des groupes de travaux réunis autour de noyaux thématiques. En réalité, ce sont les derniers travaux, ceux qui dérivent du cycle mineur, qui ont la primauté. Du reste, dès le cycle classique, les derniers travaux d'Hercule étaient les plus difficiles puisqu'ils atteignaient les confins du monde, et notamment les trois dernières : Géryon, les pommes des Hespérides et Cerbère.

Ce schéma est développé et augmenté dans la nouvelle organisation du cycle : ce sont les exploits mineurs qui représentent la valeur particulière d'Hercule, d'autant plus qu'elles se prêtent à des allégories complexes,

803 E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 203-204.

comme dans le cas de l'Achéloüs, des Centaures, de Cacus, d'Antée et surtout d'Atlas dans l'épisode du soutien de la voûte céleste.

Par rapport à ces éléments novateurs, il est intéressant de noter que dans ce modèle, les éléments conservés acquièrent une nouvelle fonction. Cette distinction s'adresse à des personnes non plus de provenance païenne, mais surtout chrétienne et qui ne sont donc pas censées connaître le personnage d'Hercule selon la religion traditionnelle. Ainsi, la présence d'un groupe de sept épreuves tirées du cycle traditionnel du héros sert vraisemblablement à caractériser la figure héroïque d'Hercule par rapport à la tradition mythique.

On trouve déjà ce modèle en partie dans l'hymne de Claudien. L'hymne orphique de Claudien regroupe les épreuves d'Hercule autour de plusieurs noyaux thématiques. Cet aspect correspond à la dimension rhétorique caractéristique de l'œuvre de ce poète, panégyriste et propagandiste. Cette composition poétique ne traite pas systématiquement le cycle des travaux d'Hercule suivant l'ordre traditionnel ou celui proposé par Ausone mais ouvre plutôt la voie qui sera suivie plus tard par la tradition humaniste.

La structure ternaire que l'on trouve dans le modèle virgilien et dans le *De Aerumnis Herculis* d'Ausone est repris par Claudien. Son poème comprend en effet un prologue au chant (v. 29-32), l'hymne (v. 33-48) et enfin un épilogue (49-52).

Cette structure ternaire a une fonction d'encadrement ; tandis que l'hymne central est orchestré suivant une structure binaire, en lien avec la *praefatio* elle-même divisée en deux parties : l'une concernant la figure d'Orphée (v. 1-28), l'autre centrée sur Hercule (v. 29-52).

L'hymne est donc constitué de deux parties d'égale longueur. Chacune de ces parties est composée de quatre distiques et comprend sept travaux. Le numéro sept était également présent dans la liste des travaux d'Hercule que l'on trouve dans le *In Rufinum* (1.273-296)⁽⁸⁰⁴⁾. Dans le développement de la *praefatio*, ce module est repris et redoublé. De cette manière, on arrive à un total de quatorze épreuves.

Ce nombre de 14 n'est pas fortuit, il reprend le symbole d'Hercule en tant qu'Aiôn typique de la symbolique orphique. Ce nombre revient comme la somme de fois le nombre sept chez Martianus Capella à propos de Saturne et de son épouse, la *Iuno caelestis* (1.58) : *bis septena Saturnus eiusque caelestis Iuno consequenter acciti*.

La présence de Saturne dans le poème de Claudien est significative. Cet ancien dieu italique avait des caractéristiques agricoles marquées. Cette fonction agricole de Saturne peut également justifier les rapports avec Mars, divinité importante dans le poème de Claudien. Mars est en effet lui aussi un dieu agricole, déjà cité dans le très ancien poème salien, un des plus anciens documents en langue latine archaïque⁽⁸⁰⁵⁾ : *Ian cusianes duonus ceruses dunus Ianusve*.

Enfin, Saturne était lié à Hercule par une tradition romaine. Selon cette tradition, les compagnons du héros thébain auraient fondé l'autel du dieu dans le forum de Rome, remplacé par un temple construit par Tarquin le Superbe, mais inauguré par les patriciens en 497⁽⁸⁰⁶⁾.

Le renvoi à des personnages liés à différents titres à l'agriculture tels que Saturne, Janus ou Mars par rapport à Hercule peut s'expliquer par l'importance de cette dimension dans le projet global du *De Raptu Proserpinae*. Ce poème veut en effet célébrer l'invention de l'agriculture en tant qu'événement lié à la délivrance de Proserpine des Enfers.

Les quatorze épreuves de l'hymne ayant ainsi été scindées en deux groupes de sept travaux, chaque groupe peut être analysé.

Le premier groupe comprend sept travaux appartenant au cycle canonique et correspondant au premier groupe de l'organisation humaniste composé lui-même de sept travaux. Dans le poème de Claudien, voici ceux qui sont énumérés (v. 33-40) : le taureau, le chien, le lion, le sanglier, les Amazones, les oiseaux du lac Stymphale, Géryon.

Les quatre premiers travaux sont distribués dans les quatre premiers vers (v. 33-36), les trois autres dans les quatre vers restants (v. 37-40).

Ce premier groupe de travaux se distingue de la répartition humaniste postérieure par la présence des Amazones et de Géryon ainsi que l'absence de l'hydre et des juments de Diomède.

Le poète avait déjà mentionné Diomède et ses juments (v. 9-12), tandis que la figure de l'hydre de Lerne est incluse dans le second groupe (v. 41).

804 Le parallèle avec l'hymne orphique à Hercule de la *praefatio* est souligné par M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 20.

805 Sur la citation du nom de *Ianus* dans le *carmen saliare*, v. G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, cit., p. 290.

806 Cette tradition est mentionnée en G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, cit., p. 244.

Le second groupe des épreuves répertoriées dans la deuxième partie de l'hymne orphique correspond en substance au second groupe d'épreuves dans l'organisation humaniste : il comprend les travaux mineurs d'Hercule. On y retrouve donc les épreuves suivantes (v. 41-48) : Antée, l'Hydre, la biche, Cacus, Busiris, les centaures, Atlas.

Les six premières épreuves sont indiquées dans les quatre premiers vers (v. 41-44), tandis que la dernière est indiquée dans les 4 derniers vers de l'hymne (v. 45-48).

Ce second groupe correspond à celui que l'on trouve chez Boèce : Claudien cite notamment les épreuves d'Antée, Cacus, et Atlas (v. 41-48). La figure d'Antée (v. 41) se retrouve chez Boèce (v. 24, *Stravit Antaeum Libycis harenis*). La figure de Cacus (v. 43) est également présente chez Boèce (*Cacus Euandri satiavit iras*) ; les Centaures (v. 44) sont eux aussi repris par Boèce au début de son poème (*ille Centauros domuit superbos*). La figure d'Atlas (v. 45-48) apparaît également dans le poème de Boèce, en particulier dans la partie finale (v. 29-31 *Ultimus caelum labor inreflexo / sustulit collo pretiumque rursus / ultimi caelum meruit laboris*).

Claudien accorde plus de place à ce deuxième groupe d'épreuves. Ce groupe inclut également deux des épreuves majeures, celle de l'hydre de Lerne (v. 41) et celle de la biche de Cérynie (v. 42), probablement insérées pour équilibrer ce groupe avec le précédent, constitué lui aussi de sept travaux.

Dans le schéma de Claudien, il manque la référence au fleuve Achéloüs (*Fronte turpatus Achelous aminis / ora demersit pudibunda ripis*) remplacé par le Nil, par rapport à Busiris (v. 43). Cette substitution s'explique facilement par les origines du poète.

Le choix de cet ordre indique clairement l'abandon volontaire du cycle traditionnel des épreuves d'Hercule en raison notamment de l'influence du christianisme sur le poète et son public. En effet, le lecteur ou auditeur de Claudien n'était pas tenu de connaître le mythe d'Hercule.

L'utilisation de ce mythe est un exemple de l'appropriation par les chrétiens d'un des mythes les plus importants de la religion païenne, une appropriation dont le but était moral ou paradigmatique, exactement comme dans le poème de Boèce cité plus haut.

Le regroupement des travaux selon l'ordre rhétorique

En général, dans les deux parties de l'hymne orphique, les épreuves sont associées en sous-groupes de deux ou trois. Il y a quatre sous-groupes, deux pour chaque partie de l'hymne. Chaque groupe a pour but de mettre en évidence un aspect caractéristique d'Hercule, la figure au centre de l'hymne. I

Le premier sous-groupe est constitué d'une série de propositions négatives adressées par le poète à Hercule à propos d'animaux mythiques, tous incapables d'effrayer le héros thébain (v. 33-36). Les animaux énumérés sont au nombre de quatre, deux pour chaque distique : le taureau, le chien, le lion et le sanglier.

Ce groupe est le groupe fondamental et il est repris également par la tradition suivante : la *Laus Herculis* reprend notamment en partie cette section du poème. La *Laus* ne reprend cependant pas l'épreuve de Cerbère, qui devait peut être faire l'objet de la partie finale du poème, celle-ci n'ayant pas été composée⁽⁸⁰⁷⁾.

Le second groupe est constitué d'une suite de propositions affirmatives adressées par le poète à Hercule à propos d'entités non plus individuelles, mais collectives (v. 37-40). Les entités répertoriées sont au nombre de trois : les amazones, les oiseaux de Stymphale, mais surtout le monstre triple par excellence, Géryon.

Le troisième groupe est le plus complexe (v. 41-44) : il comprend une première série de trois épreuves introduites par trois propositions infinitives négatives, associées à un verbe impersonnel (v. 41-42). Le groupe réunit des entités liées à des catégories dynamiques de renaissance et d'auto-régénération : Antée, l'hydre de Lerne et la biche de Cérynie.

Une seconde série de trois épreuves est introduites par des propositions affirmatives : le poète souligne notamment les effets des épreuves d'Hercule sur les éléments naturels comme le feu, l'eau et la terre, liés à des créatures telles que Cacus, Busiris et les centaures.

Dans le quatrième sous-groupe, le poète ne décrit qu'une épreuve par le biais de simples propositions affirmatives (v. 45-48) : Hercule n'affronte plus un adversaire extérieur, mais directement les phénomènes naturels, le ciel en particulier. La description s'attarde dans le premier distique sur la stupeur provoquée par cette épreuve sur le monde (v. 45-46), tandis que le second distique se concentre sur les effets de l'entreprise sur l'équilibre cosmique (v. 47-48).

807 Sur le rapport entre la *Laus Herculis* et la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, v. S. Guex, *Introduction à La Laus Herculis en tant qu'éloge*, cit., p. 33-34.

L'ordre des épreuves suivi par Claudien est différent de l'ordre traditionnel, fondé sur la distinction canonique des 12 travaux et conservé par Ausone dans le *De Aerumnis Herculis*. Le modèle suivi par le poète égyptien a au contraire pour but d'inclure les épreuves dites mineures séparées des majeures ⁽⁸⁰⁸⁾.

Cette organisation non traditionnelle apparaît notamment dans le chant lyrique de Plaute sur les *aerumnae Herculis* que l'on trouve dans le *Persan* (*Pers.* 3-4) : *nam cum leone, cum excetra, cum cervo, cum apro Aetolico, / cum avibus Stympthalicis, cum Antaeo deluctari mavelim*.

Ce *carmen* lyrique avait été le modèle d'Ausone, qui en avait adopté le terme *aerumna* pour désigner les travaux dans le *De Aerumnis Herculis*.

Claudien fait lui aussi référence à ce texte de Plaute dans son organisation. La liste des travaux d'Hercule présente chez Plaute est ancienne et reprise de modèles poétiques grecs perdus, mais encore lisibles pour Claudien, connaisseur de la langue grecque. Ainsi, dans le *Persan*, les épreuves répertoriées sont séparées en deux groupes : le premier comprend quatre aventures : le lion, l'hydre, le cerf et le sanglier, citées au premier vers (v. 3 *nam cum leone, cum excetra, cum cervo, cum apro Aetolico*).

Ce groupe correspond en substance aux quatre premières épreuves citées par Claudien (v. 33-36) ; ce dernier cependant remplacé, sous l'influence de Virgile, l'hydre et le cerf (qu'il reprend dans la suite de l'hymne) parle taureau et le chien, insérés au début de sa composition (v. 33-34).

Plaute distingue ensuite au second vers de son texte un autre groupe d'épreuves, au caractère plus disparate que le précédent, constitué des oiseaux du lac Stympthale et d'Antée (v. 4, *cum avibus Stympthalicis, cum Antaeo deluctari mavelim*).

Claudien a réorganisé autour de cette référence aux oiseaux le second des deux derniers groupes d'épreuves qu'il énumère. Ainsi, dans la liste des trois figures multiples, les oiseaux figurent au centre (v. 37-38), placées après les Amazones et suivies par Géryon (v. 38-40).

La référence à Antée est reprise dans le troisième groupe de travaux identifié par le poète. C'est même la figure d'Antée (v.4, *cum Antaeo deluctari mavelim*) qui se trouve en tête de ce groupe, suivie par l'hydre et la biche de Cérynie, répertoriées par Plaute dans le premier groupe de quatre épreuves d'Hercule (v. 3).

Le prologue du chant d'Orphée

v. 29-30 : *Ille novercales stimulos actusque canebat / Herculis et forti monstra subacta manu*

Ille : pronom personnel se référant à *Orpheus* au début du vers (v.29). Cette position n'est pas fortuite. Le poète utilise le même pronom sous la forme *illius*, toujours à propos du chanteur thrace, au début du vers 7. L'emploi de ce pronom en référence à *Orpheus* est évidemment un moyen de relier les deux parties du poème ; mais cela sert surtout à souligner que la figure d'Hercule était désormais indissociable de celle du chanteur thrace. La deuxième partie du poème doit elle aussi être lue à la lumière de l'interprétation historique et salvifique du mythe d'Hercule, liée à des éléments orphiques mais aussi chrétiens et développée par le poète dans la première partie du poème à propos de l'épisode du séjour du héros en Thrace (v. 9-16).

Novercales : attribut du terme *stimulos*. L'épithète *novercalis* apparaît déjà dans des textes comme Tac. *Ann.* 1.33, Stat. *Theb.* 7.177, *silv.* 5.2.119 (*novercales ibat venator in in agros*).

L'adjectif dérive du nom *noverca*. Ce terme est utilisé pour la première fois par Junon dans l'*Énéide*, dans l'hymne au héros thébain entonné par le *chorus* des Saliens (*Aen.* 8.285-305) ⁽⁸⁰⁹⁾. La reprise du terme par Claudien dans ce poème de préface veut montrer l'intention du poète égyptien de s'inspirer du modèle virgilien. Claudien comme Virgile place en première position les épreuves de jeunesse liées à Thèbes et à ses origines mythiques (v. 29-32) ⁽⁸¹⁰⁾.

Ainsi, le prologue est utilisé par Claudien, comme par Virgile, pour énoncer le thème du chant et pour raconter une épreuve de jeunesse d'Hercule : l'étranglement des serpents envoyés contre lui par Junon, qui est à cette occasion qualifiée de *noverca* (Verg. *Aen.* 8.288-289) ⁽⁸¹¹⁾ : *ut prima novercae / monstra manu geminosque premens eliderit angues*.

808 Sur ce deuxième ordre des travaux d'Hercule, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 51-78.

809 Cet usage se répand dans la littérature post-virgilienne, comme le démontre Ovide en utilisant fréquemment le terme de *noverca* pour Junon (*met.* 9.15, 135, 181, *heroid.* 9.8).

810 Cette structure du préambule est analysable dans une perspective biographique concernant Hercule et destinée à relier le développement de sa personnalité à ses premiers pas, un aspect que j'ai déjà remarqué à propos du *De Aerumnae Herculis*

811 La dépendance vis-à-vis de ce lieu virgilien est soulignée par M. Onorato, *Commento, Claudio Claudiano, De Raptu Proserpinae*, cit., 232-233.

Stimulos : en lien avec l'attribut *novercalis*, il s'agit d'une allusion savante à Tacite (*Ann.* 1.33): *Accedebant muliebres offensiones novercalibus Liviae in Agrippinam stimulis*. Il s'agit d'une référence aux complots contre la famille de Germanicus et son épouse Agrippine, persécutés par Livia, la mère de Tibère.

Actusque : il s'agit des entreprises menées à bien par Hercule en opposition aux pièges tendus par Junon. Pour l'association des deux termes *stimulos actusque*, Claudien a repris le modèle de Valerius Flaccus qui, à propos des rapports difficiles entre Athéna et Junon et pour souligner les pièges de la *noverca*, emploie un hendiadys formé des deux termes *insidiae* et *astus*, (Val. Fl. 3.506) ⁽⁸¹²⁾ : *insidias astusque novercae*.

Claudien a toutefois renversé le sens de l'expression : au centre, on ne trouve plus les manigances et les ruses (*astus*) de Junon, mais les *actus*, les entreprises héroïques d'Hercule (v.30 *Herculis*) ⁽⁸¹³⁾.

Canebat : terme mis en relief à la conclusion du vers.

Herculis : génitif subjectif placé en début de vers, se référant à *actus* au vers précédent. Ce terme relie étroitement les deux vers qui forment le distique. C'est la première mention du nom du héros thébain, tandis que l'adjectif *herculeus* apparaît dans la conclusion de l'hymne au v. 48 (*firmior Hercule mundus cervice pependit*). L'expression *actus Herculis* renvoie à *herculeos actus*, que Claudien avait déjà utilisée dans le premier livre du *In Rufinum* (*Ruf.* 1.283-284) : *te Romana salus. Taceat superata vetustas, / Herculeos conferre tuis iam desinat actus*. Cette allusion sert à introduire une comparaison entre les entreprises du héros thébain et celles de Stilicon (*Ruf.* 1.285-296). Cette comparaison faite par le poète est menée par contraste : il y souligne le peu de portée des entreprises d'Hercule par rapport à celles de Stilicon, qui par sa geste a éclipsé la renommée du héros antique (v. 283-284) : *te Romana salus. Taceat superata vetustas, / Herculeos conferre tuis iam desinatactus*.

Forti : Le poète avait déjà employé l'épithète *fortis* à propos d'Hercule (*fesc.* 1.38) : *forti negatum solveret Herculi*. Le choix de cette épithète est celui de Claudien : dans le modèle virgilien, la *manus* du héros n'est pas qualifiée, tandis que chez Sénèque, dans le cadre de la description d'Hercule enfant, celle-ci est qualifiée de *tenera* (*Herc. fur.* 221-222) ⁽⁸¹⁴⁾.

Le modèle le plus proche est Stace : le poète impérial fait référence à la *invicta manus* d'Hercule dans les *Silvae* (*silv.* 3.1.155). Cette expression de Stace est reprise dans la *Laus Herculis* à propos de l'*invictus robor* du héros (*Herc.* 12) ⁽⁸¹⁵⁾ : *cui super immensos invicti roboris actus*.

Monstra : Le terme est emprunté à Virgile, qui l'utilise en référence à la lutte d'Hercule enfant contre les serpents (*Aen.* 8.289) : *monstra manu geminosque premens eliderit angues*.

Ce thème est d'ailleurs commun dans la poésie impériale. On retrouve ce même emploi chez Sénèque (*Herc. fur.* 215-216) : *monstra superavit prius / quam nosse posset*. Stace lui aussi le reprend dans les *Silvae* (3.1.47-48) : *prima novercae monstra manu premeres atque examinata doleres*.

Les *monstra* combattus par Hercule enfant étaient souvent comparés à l'hydre de Lerne qu'il affronte une fois adulte ⁽⁸¹⁶⁾ : ainsi, Silius Italicus emploie ce même terme *monstra* pour l'hydre (2.158-159) : *centum angues idem Lernaeeaque monstra gerebat / in clipeo et sectis geminam serpentibus hydram*.

La *Laus Herculis* utilise également ce terme pour le thème de l'affrontement entre Hercule enfant et les serpents, mais associé au terme hydre (*Herc.* 40) : *monstra voces ipsamque armes serpentibus Hydram*.

Dans tous les cas, il est possible d'interpréter l'utilisation du terme *monstrum* par Claudien d'une autre manière que dans les précédents littéraires de Virgile ou de Sénèque. Le *monstrum* peut s'entendre non seulement dans un sens objectif, par rapport à la particularité de l'objet indiqué ; le *monstrum* peut être également vu de manière subjective notamment par rapport à l'émerveillement que l'objet provoque. Les serpents sont des *monstra* non pas tant par eux-mêmes ni par leur taille exceptionnelle, comme dans les modèles du poète et en premier lieu

812 Ce parallèle renforce le texte trahi de Valerius Flaccus que certains ont corrigé par *aestusque*, comme par ex. W.W. Ehlers in *G. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon libros octo*, Leipzig 1980, p. 72.

813 L'expression *actus* à propos des entreprises du héros thébain est reprise dans la *Laus Herculis* (*Herc.* 12) : *cui super immensos invicti roboris actus*.

814 Cette même épithète est également reprise par Martial (14.177) : *Iam poterat teneras hydra timere manus*.

815 Cet emprunt à Stace est remarqué par S. Guex, Ps. Claudien, *Laus Herculis*, cit., p.120. L'autrice souligne l'emploi de l'épithète cultuelle antique d'Hercule *Invictus* sur lequel v. J. Bajet, *Les origines de l'Hercule romain*, Paris 1926, p. 322-332.

816 La comparaison entre les serpents et l'Hydre de Lerne se retrouve chez Sénèque (*Herc. fur.* 221-222, et *tumida tenera guttura elidens manu / prolusit hydrae*), mais aussi chez Martial (Mart. 14.177) : *Elidit geminos infans nec respicit anguis, / Iam poterat teneras hydra timere manus*.

Virgile et Sénèque, mais par rapport à l'observateur des faits et surtout à l'intervention du héros qui les affronte. De ce point de vue, il est intéressant de noter que les *monstra* combattus par Hercule ne sont pas seulement les serpents qu'il affronte dans sa jeunesse, mais aussi les juments de Diomède ; dans ce cas, la merveille réside dans le fait qu'elles renoncent à leur nourriture exceptionnelle et antinaturelle grâce à l'intervention d'Hercule. Le prologue, avec sa référence aux *monstra*, révèle ainsi son rôle structurel, comme élément de raccordement entre l'interprétation allégorique du mythe d'Hercule par rapport à l'épisode de son arrivée en Thrace et le contenu de l'hymne qui va être développé (v.33-48).

Subacta : participe passé qui souligne la domination pleine et entière qu'exerce Hercule enfant sur les *monstra*. Claudien insiste notamment sur le fait que le héros enfant maîtrise parfaitement les serpents, qu'il montre à sa mère effrayée (v. 32, *timidae matri presso ostenderit angues*). Ce faisant, le poète de l'Antiquité tardive passe cependant sous silence la mise à mort des serpents par strangulation. Cet aspect était au contraire central dans la version traditionnelle du mythe. Ainsi, par exemple, dans la première version littéraire attestée du thème, dans la comédie de Plaute, le héros attrapait *perniciter* les deux serpents (*Amph.* 1116, *Alterum alteraprehendit eos manu perniciter*)⁽⁸¹⁷⁾.

De la même manière, selon la version reprise par Dion de Pruse puis par Claudien, Hercule n'aurait pas donné Diomède en pâture à ses juments, mais il les aurait rééduquées à manger de l'avoine (*Rapt Pros.* pr. 2.11-12): *diraque sanguinei vertit praesepia regis / et Diomedeos gramine pavit equos*.

manu : Comme cela a déjà été noté précédemment, cette référence est à mettre en parallèle avec le *pes pacifer*, déjà mentionné, du héros (v. 10, *Thracia pacifero contigit arva pede*). La *manus pacifera* est celle de Sabazios, le dieu thrace de la végétation, analogue à Hercule-Mars⁽⁸¹⁸⁾. La référence à la *manus* d'Hercule est constante dans la tradition littéraire et renvoie à des représentations iconographiques. La première référence se trouve dans l'*Amphitryon* de Plaute. Dans la conclusion du drame, on raconte le mythe de sa lutte avec deux serpents alors qu'il n'était qu'un petit enfant (*Amph.* 1107-1116). Ainsi, Hercule aurait étranglé les serpents en les tenant chacun dans une main (*Amph.* 1116) : *Alterum alteraprehendit eos manu perniciter*.

Cet épisode est raconté ensuite par Virgile dans le prologue à l'hymne salien (*Aen.* 8.288-289, *ut prima novercae / monstra manu geminosque premens eliderit angues*), mais également dans l'hymne lui-même (*Aen.* 8.293-295, *tu nubigenas, invicte, bimembris / Hylaeumque Pholumque manu, tu Cresia mactas / prodigia*). La tradition post-virgilienne souligne elle aussi cet élément, comme dans les *Elegiae in Maecenatem* (*In Maec.* 1.82, *hydros ingentes vix capiente manu*). Ovide fait également référence aux mains d'Hercule enfant (*ars* 1.187-188)⁽⁸¹⁹⁾ : *parvus erat manibusque duos Tirynthius angues / pressit et in cunis iam Iove dignus erat*.

À l'époque impériale, ce motif de la *manus* est également repris par Sénèque, à propos de l'hydre, qu'il rapproche des serpents de l'enfance du héros (*Herc.fur.* 221-222)⁽⁸²⁰⁾ : *et tumida tenera guttura elidens manu / prolusit hydrae*. Dans cette même tragédie, la *manus* d'Hercule est garante de la paix universelle (*Herc.fur.* 882-883) : *Pax est Herculea manu / Auroram inter et Hesperum*.

Martial reprend la description d'Hercule enfant, présente chez Sénèque, dans une épigramme : dans cette composition, le motif de la *manus* est insérée dans la clause du pentamètre, mais au pluriel (14.177) : *Elidit geminos infans nec respicit anguis, / iam poterat teneras hydra timere manus*.

v. 31-32 : *qui timidae matri pressos ostenderit angues / intrepidusque fero riserit ore puer*.

Qui : particule placée en début de vers comme élément de relation entre la première partie du prologue (v. 29-30) et la seconde (v. 31-32). La première partie contenait notamment l'énonciation du thème du chant d'Orphée, la soumission des *monstra* de la part d'Hercule ; la seconde propose au contraire un exemple concret de cette activité liée aux origines du héros thébain. La version *qui* est débattue, une alternative est un *quod* déclaratif par rapport à *canebat*. Le choix de *qui* est la *lectio difficilior*, soutenu par Marco Onorato dans son commentaire

817 Cet aspect est souligné aussi bien chez Virgile (*Aen.* 8.289, *monstra manu geminosque premens eliderit angues*), que chez Sénèque (*Herc.fur.* 221-222, *et tumida tenera guttura elidens manu / prolusit hydrae*). Il est intéressant d'observer que les auteurs chrétiens latins qui sont venus après Claudien s'en sont eux tenus à la tradition antique du mythe, comme dans la *Laus Herculis* (*Herc.* 36-59), où déjà le héros étouffe les serpents (v. 59, *corripis ... dracones*).

818 Sur les aspects de la représentation de Sabazios, v. A. Gallina, "Sabazio", *Enciclopedia dell'arte antica* (6), Rome 1965, p. 1042-1044.

819 Ovide fait également référence à ce mythe dans les *Héroïdes* (8.21-22) : *Tene fereunt geminos pressisse tenaciter angues, / cum tener in cunis iam Iove dignus eras* ; (8. 85-86) : *immanes elisis faucibus hydros / inantem, caudis involuisse manum*.

820 Le thème se retrouve de manière analogue dans *Medea* à propos de l'Hydre (*Med.* 701-702) : *et Hydra et omnis redeat Herculea manu / succisa serpens, caede se reparans sua*.

au *De Raptu Proserpinae* : l'auteur interprète cette particule non pas comme un simple pronom relatif, mais en se référant à Gruzelier, il l'entend comme un pronom interrogatif, un équivalent de *quomodo*.

Selon Onorato, Claudien ferait référence avec cette préposition interrogative *qui* à l'hymne salien de l'*Énéide*, son modèle fondamental, et à l'utilisation d'une suite d'interrogatives rhétoriques dans le prologue de l'hymne (*Aen.* 8288-289) ⁽⁸²¹⁾ : *ut prima novercae / monstra... eliserit angues*.

Timidae : Le thème du *timor* d'Alcmène est absent dans les versions latines antérieures à Claudien, mais il vient de Théocrite : le poète grec souligne ce trait concernant le personnage d'Alcmène dans une de ses idylles (24.35) : ἐμὲ γὰρ δέος ἴσχει ὀκνηρόν.

Ce trait, dans le cadre de l'exaltation d'Alcmène, la *mater dei*, est repris et amplifié dans la *Laus Herculis* : la mère est invitée par le poète à cesser d'éprouver du *pavor* (v. 48, *neve haec monstra tibi faciant, Alcmena, pavorem* ; v. 51 *depone pavorem / indignum partu*).

Le *timor* est un sentiment lié à l'épiphanie de la divinité, qui en l'occurrence concerne le personnage d'Hercule, un aspect souligné par Plaute (*Amph.* 1066) : *exurgite ... qui terrore meo occidistis prae metu*. C'est en effet dans le cadre de l'épisode des deux serpents qu'a lieu la première reconnaissance de paternité de la part de Jupiter vis-à-vis du héros thébain (*Amph.* 1120-1123) : *dum haec aguntur, voce clara exclamat uxorem tuam / ... Summus imperator divum atque hominum Iuppiter. / Is se dixit cum Alcumena clam consuetum cubitibus, / eumque filium suum esse, qui illo anguis vicerit*.

Matri : La présence de la figure maternelle dans la scène de la mise à mort des serpents est un détail qui est absent de la tradition poétique latine précédente. Chez Théocrite, par exemple, Hercule montrait les serpents à Amphitryon, et non à Alcmène ; chez Plaute, la spectatrice de l'événement n'est pas Alcmène, mais une servante d'Amphitryon, Bromia, qui est chargée de s'occuper d'Hercule enfant (*Amph.* 1053-1124) ⁽⁸²²⁾.

Cet élément était toutefois présent chez Pindare, le premier à avoir raconté ce mythe, qu'il définissait lui-même ἀρχαῖον λόγον, dans la première *Nemea* (*Nem.* 1. 40), mais également dans un fragment d'un de ses péans ⁽⁸²³⁾. Cette scène de Pindare a servi de fondement à la reprise du thème dans un tableau de Zeuxis que Pline décrit de manière très synthétique (*nat. Hist.* 35.61) : *et Hercules infans dracones strangulans Alcmena matre coram pavente et Amphitryone*.

Le thème a ensuite été repris à l'époque impériale dans les *Immagini* de Philostrate le Jeune (*imag.* 5) : τὸ δὲ τῆς Ἀλκμήνης εἶδος ἀνασκοποῦντι ἀναφέρειν μὲν ἀπο τῆς πρώτης ἐκπλήξεως δοκεῖ, ἀπιστεῖ δὲ νῦν οἷς ἦδη ὄρᾳ, ἢ δ' ἐκπηξίς αὐτὴν οὐδὲ λεχὼ κεῖσθαι ζυνεχώρηεν.

Comme dans le cas de la variante du mythe des juments de Diomède que l'on trouve chez Dion de Pruse, Claudien choisit donc de réutiliser des éléments innovants dérivant de la seconde Sophistique. Claudien fait ce choix en sachant pertinemment qu'il existe des éléments très anciens derrière cette variante innovante proposée par Philostrate, mais il le fait probablement également parce qu'il est surtout intéressé par les éléments symboliques allégoriques et par la tendance à la rationalisation du mythe en général.

On peut faire le parallèle entre la *mater* d'Hercule et Marie, la mère de Jésus de Nazareth, que l'on trouve dans le *De Salvatore* de Claudien (*carm. min.* 32.7-9). Au *timor* de la mère du héros thébain peut correspondre dans une certaine mesure le *stupor* de Marie face au mystère du fils (*carm. min.* 32.9) : *innuptaque mater / arcano stupuit compleri viscera partu*.

La présence d'éléments chrétiens est corroborée par le parallèle entre ce passage du prologue à l'hymne à Hercule et la *Laus Herculis*. L'auteur anonyme de cette œuvre suit lui aussi la variante du mythe reprise par

821 Cette argumentation est menée par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 232-233.

822 Ce personnage a notamment le rôle de narrateur qui raconte l'épisode qui n'est pas représenté sur la scène puisqu'il se déroulait à l'intérieur de la maison, espace typique de la condition féminine.

823 La présence de ce mythe chez Pindare est soulignée par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 52-53. L'auteure estime qu'il s'agit d'un mythe postérieur (*The story of Hera sending snakes to kill the infant Herakles and his brother in their cradle seems to be a later creation, not attested before the fifth century*) parce qu'il n'est pas attesté précédemment. En me basant notamment sur la référence de Plaute à l'ἀρχαῖον λόγον, je considère que ce récit est lié à la tradition la plus ancienne de la figure d'Hercule par rapport à Thèbes et à la Béotie, lieu d'origine de son culte, qui s'est ensuite étendu progressivement à toute la Grèce. Le poète lyrique, fin connaisseur des mythes originels de sa région, en a été le premier divulgateur.

Claudien. Toutefois, l'ampleur de son développement semble indiquer qu'il a voulu s'inspirer directement de Pindare, la source première de cette variante et son modèle principal (⁸²⁴).

Dans la version de la *Laus Herculis*, la seule figure présente lors de l'événement est précisément Alcmène, tandis qu'Amphitryon est totalement absent et jamais mentionné. Ainsi, dans cette oeuvre, l'épithète de *mater* connaît une forte amplification et un développement inattendu : ce serait le dépassement de la peur qui rendrait la femme digne de porter le titre de *mater dei* (*Herc.* 48-49) : *neve haec monstra tibi faciant, Alcmena, pavorem. / sic mater potes esse dei.*

pressos : Terme au centre du vers, comme pour séparer et opposer la référence à la *mater trepida* et celle aux *serpentes* à la fin du vers (v. 31, *timidae matri pressos ostenderit angues*). L'emploi du verbe *premere* au participe passé pour qualifier l'action d'Hercule est à mettre en parallèle avec la référence aux *monstra subacta* indiqués au vers précédent (v. 30). Le choix du verbe ne doit rien au hasard : il élit employé pour indiquer le même geste dans les *Héroïdes* d'Ovide (8. 21-22) : *Tene fereunt geminos pressisse tenaciter angues.*

ostenderit : Par ce geste de l'*ostensio* de l'ennemi, le poète indique la victoire d'Hercule sur les serpents, symboles du chaos cosmique primitif et du monde infernal en général. La *consecutio temporum* par rapport au temps passé du verbe de la principale (*canebat*) aurait voulu le plus-que-parfait *ostendisset* plutôt que le parfait choisi par le poète. L'erreur grammaticale est sans doute due à des exigences aussi bien métriques que stylistiques, par rapport au modèle virgilien qui dans le passage correspondant emploie une série de parfaits du subjonctif à partir d'*eliserit*, qui se réfère à *angues*, mais aussi *disiecerit*, *pertulerit* (*Aen.* 8.289-293). Cette observation vaut également pour Plaute qui utilise lui aussi le subjonctif parfait pour indiquer la victoire d'Hercule sur les serpents (*Amph.* 1123) : *Eumque filium suum esse, qui illos anguis vicerit.*

angues : le poète se réfère au passage déjà cité de l'*Énéide* faisant partie de l'hymne salien : Claudien emprunte notamment à ce modèle l'utilisation du terme *angues* en fin de vers (Verg. *Aen.* 8.289) : *ut prima novercae / monstra manu geminosque premens eliderit angues.*

Cet emprunt est toujours lié à la tradition post-virgilienne : Ovide le premier reprend la référence aux *angues* à la même place dans le *Ars Amandi* (*ars* 1.187-188) (⁸²⁵) : *parvus erat manibusque duos Tirynthius angues / pressit et in cunis iam Iove dignus erat.*

La reprise du modèle d'Ovide est intéressante dans la perspective d'une poésie encomiastique propre à Claudien : Ovide insère le mythe de l'enfance d'Hercule de manière organique dans un long passage consacré à l'exaltation d'Auguste, célébré notamment pour sa jeunesse (*ars* 1.171-228).

Intrepidusque : L'attribut *intrepidus* se référant au nom *puer* à la fin du vers est placé de façon antithétique au début du vers. Il ouvre le vers, dans une position analogue à la *mater* qualifiée de timorée au vers précédent. De cette manière, le poète veut souligner de manière péremptoire l'opposition entre l'absence de peur du *puer* et au contraire le *pavor* de la *mater*.

Cette mise en relief du caractère intrépide du *puer* ne se retrouve pas chez Virgile et dans la tradition latine précédente, concentrée sur la description de la mécanique de l'événement. Cet aspect dérive en réalité de la version du mythe donnée par Pindare et est notamment développée dans la *Laus Herculis*.

On trouve l'épithète *intrepidus* toujours en début de vers aussi bien chez Stace que chez Silius Italicus. Chez Stace, il est employé par Œdipe à propos de l'homme de main que le héros tragique demande à son fils Étéocle pour être tué plutôt que d'être envoyé en exil (*Stat. Theb.* 11.687) : *intrepidusque secet non evitantia colla.*

L'occurrence la plus intéressante se trouve chez Silius Italicus : dans sa description de Scipion, le futur Africain est comparé à Mars, son protecteur, et qualifié de la même formule que celle que l'on trouve chez Claudien, *intrepidus puer* (4.460) : *intrepidus puer et Gradivum passibus aequat.*

Le motif est récurrent dans la poésie de Claudien et apparaît également dans le premier livre du *In Rufinum*, dans le cadre d'un parallèle entre le grand général romain et Hercule (*Ruf.* 283-296).

Il est intéressant d'observer que la comparaison stratégique pour la propagande que fait Claudien entre Stilicon et Hercule englobe également le rapprochement entre le général romain et Mars, ce que soulignait déjà Alan Cameron à propos du rapprochement avec Hercule (⁸²⁶).

824 Cette possibilité a été analysée par S. Guex (cit., p. 25, 34-35), qui l'a rejetée en raison de ses conclusions sur l'implication stylistique de l'auteur du poème : la *Laus Herculis* est certes une œuvre quelconque, mais cela ne signifie pas que le projet artistique porté par son auteur ait été médiocre.

825 On retrouve le même détail dans les *Héroïdes* (8. 21-22) : *Tene fereunt geminos pressisse tenaciter angues*; et aussi 8. 85-86: *immanes elisis faucibus hydros*, où la référence aux *angues* est remplacée par celle aux *hydri*, peut-être par rapport aux *Elegiae in Maecenatem* (*In Maec.* 82) : *hydros ingentes vix capiente manu.*

826 La comparaison entre Stilicon, Hercule et Mars, parallèle à celle entre Flavius Honorius et Apollon, Jupiter et Bacchus, est soulignée par A. Cameron, *Claudian, Poetry and propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 297.

Ainsi, le général romain sur le point de traverser le fleuve Hèbre est qualifié d'*impavidus* avec une épithète correspondant à l'*intrepidus* associé à Hercule dans le *De Raptus Proserpinae* (Ruf. 332-333) : *Quos tamen impavidus contra spumantis ad Hebri / tendis aquas.*

La référence à Mars est évidente parce que le général, avant d'affronter ce défi, adresse une prière précisément à ce dieu (Ruf. 334-339). Le dieu répond à cette prière en promettant son aide (Ruf. 340-348).

La présence de ce parallèle entre Hercule et Mars que l'on trouve également dans les œuvres historiques prend cependant un autre relief dans le *De Raptu Proserpinae*. Cet élément est le trait d'union de toute la *praefatio*, que le poète souligne dès la première apparition du héros thébain en terre thrace, la région consacrée au dieu de la guerre. La reprise de l'assimilation dans cette section durant l'enfance d'Hercule est particulièrement intéressante. De même qu'Hercule est attaqué par deux serpents envoyés par Héra, Mars est lui aussi attaqué dans son enfance par deux géants, les Aloades, Otos et Ephialtès. Claudien rappelle à dessein ce mythe dans le *De Bello Gothico* (v. 67-76). Ces monstres, en tant que géants, étaient assimilables aux créatures filles de la terre, habituellement de nature serpentine (⁸²⁷).

Le motif du serpent en relation au mythe d'Hercule doit d'ailleurs probablement être vu comme une référence à la tradition mythique plus ancienne de Thèbes, la ville natale du héros : le serpent jouait un rôle très important dans les mythes fondateurs de la cité en lien avec la figure de Cadmos, tueur du serpent consacré à Mars et qui s'est lui-même transformé en serpent en compagnie de son épouse Harmonie, propre fille du dieu de la guerre (⁸²⁸).

Fero : la mise en relief de la *feritas* du *puer* est absente dans la tradition précédente et peut être une façon de faire allusion à l'assimilation entre Hercule et Mars, dieu cruel par excellence (⁸²⁹).

riserit : ce verbe au subjonctif parfait est placé au début de la deuxième partie du pentamètre. Le modèle, comme cela a déjà été remarqué, est l'hymne salien de l'*Énéide* où se trouvent plusieurs subjonctifs parfaits : *eliserit* (v.289), *disiecerit* (v. 290), *pertulerit* (v. 293).

Le détail du *risus* de l'enfant divin est absent de la tradition précédente : on peut prendre Sénèque comme terme de comparaison. Amphitryon, le père humain d'Hercule, décrit l'attitude tranquille et impassible de son enfant face au regard des serpents (*Herc. fur.* 218-219) (⁸³⁰) : *reptavit infans igneos serpentium / oculos remisso pectore ac placido intuens.*

Cette référence au *risus* dérive en dernière analyse de la quatrième églogue de Virgile, une référence combinée avec l'*Énéide* à propos du projet de poème épique encomiastique comprenant des éléments bucoliques. Dans la clausule du poème, le *risu* du *puer* est souligné en relation avec celui de ses parents (*buc.* 4.60) : *incipi, parve puer, risu cognoscere matrem.*

Le *risus* du *puer* s'oppose, comme chez Claudien, aux souffrances de la *mater* liées à son accouchement difficile (v. 61) : *matri longa decem tulerunt fastidia menses.*

Dans la clausule du poème virgilien, il y a par ailleurs un parallèle entre le *risus* du *puer* et celui de ses parents, instrument de la divinisation du *puer* (*buc.* 4. 62-63) : *incipi parve puer : cui non risere parentes, / nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.*

De la même manière, le thème du *risus* du *puer* est associé chez Claudien à celui de la *mater*, association reproposée par Claudien dans la structure du distique : la figure de la *mater timida* (v.31) est distincte, mais reliée à celle du *puer intrepidus*.

ore : le terme, en relation avec l'attribut *ferus*, est présent chez Silius Italicus (4. 538-539) : *pone improbe, quicquid / restat in ore fero.* L'expression renvoie également à Stace, qui souligne le détail du visage peu amène de Mars (*Stat. Theb.* 7.60) : *non usquam ore remisso.* Ce détail renvoie à la description de l'Hercule enfant présent chez Sénèque qui, dans l'*Hercules furens*, soulignait l'aspect du héros (v. 219, *remisso pectore ac placido intuens*).

puer : ce terme, placé à la conclusion du vers et du distique, est en position antithétique par rapport à l'attribut *intrepidus* en début de vers, et s'oppose à la figure de la *mater* au début du distique.

827 Sur les Aloades et leur conflit avec Arès, v. K. Kérényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 132-134.

828 Sur ces aspects du mythe de Cadmos, v. K. Kérényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 258-262.

829 Cet aspect est souvent souligné dans la tradition poétique de l'époque impériale, chez Stace par exemple, dans la description du palais du dieu en Thrace (*Theb.* 7.20-63).

830 Cette description correspond à l'interprétation stoïque d'Héraclès, identifié avec le sage et donc caractérisé par l'*ἀπάθεια*.

L'expression se trouve plusieurs fois chez Ovide, à propos du thème de l'enfance de Jupiter à Crète (*fast.* 4.208)⁽⁸³¹⁾ : *tutus ut infanti vagiat ore puer*, mais aussi (*am.* 3.10.22): *illic, sideream mundi qui temperat arcem, / exiguus tenero lac bibit ore puer*. La reprise d'Ovide est significative car de cette manière, le poète peut associer Hercule à son père divin, Jupiter, et à son enfance sur le Mont Ida en Crète. On peut relier par contraste cet aspect au modèle de Sénèque, chez qui au contraire la figure d'Hercule enfant était liée à celle d'Amphitryon, son père humain, narrateur stupéfait des entreprises de son fils dans un long monologue (*Herc. fur.* 205-278). De même que le motif du *risus*, celui du *puer*, aux détails et aux valeurs symboliques complexes, vient de la quatrième églogue de Virgile⁽⁸³²⁾. Ce texte est rattaché par Claudien au thème d'Hercule et de son mythe héroïque.

B le chant d'Orphée (v. 33-48)

Les quatre animaux : le taureau, le chien, le lion et le sanglier (v. 33-36)

v. 33-34 : “*Te neque Dictaeas quatiens mugitibus urbes / taurus nec Stygii terruit ira canis.*

Te : pronom placé en début de vers. Le poète s'inspire notamment de l'hymne salien dans l'*Énéide* (*Aen.* 8.293-302). Dans ce poème, les prêtres s'adressent directement au dieu ; ils invoquent ainsi sa présence dans le rite à travers l'emploi du pronom *tu* placé en ouverture du chant (v. 293) et indiquant par l'usage de la deuxième personne leur familiarité avec la divinité. De cette manière, le poète veut indiquer plus particulièrement, comme modèle du premier des travaux d'Hercule dans la liste qu'il en a lui-même établie, la description virgilienne de la lutte contre Cerbère et contre Typhée (*Aen.* 8.296) : *Te Stygii tremuere lacus, te ianitor Orci*; (*Aen.* 8.298) : *nec te ullae facies, non terruit ipse Typhoeus.*

neque : adverbe de négation placé également en début de vers, immédiatement après le pronom *te*. Cette position emphatique sert à entamer une suite de trois autres négations corrélées, une pour chacun des vers suivants (*Rapt Pros. pr.* 2.34-36) : *nec Stygii terruit ira canis; / non leo sidereos caeli rediturus ad axes, / non Erymanthei gloria montis aper*. De cette manière, le poète associe étroitement le premier groupe de deux distiques, caractérisés par la présence de quatre animaux, un par vers : le taureau, le chien, le lion et le sanglier. Par cet usage du *nec*, le poète reprend et étend le modèle de l'hymne salien ; il fait notamment référence à Typhée, monstre constitué d'une multiplicité d'animaux⁽⁸³³⁾. La figure de ce grand adversaire de Jupiter est introduite par Virgile par le biais d'une double négation (*Aen.* 8.298) : *nec te ullae facies, non terruit ipse Typhoeus*, suivie d'une troisième négation concernant l'hydre de Lerne (*Aen.* 8.299-300, *non te rationis egentem / Lernaes turba capitum circumstetit anguis*).

Claudien reprend lui aussi cette utilisation de la négation évidemment pour souligner le rapport étroit qu'entretiennent les quatre monstres présents dans les deux premiers distiques de son hymne avec Typhée : en effet, selon la version du mythe élaborée par Hésiode, quatre animaux composaient le personnage de Typhée : le taureau, le chien, le lion et le serpent (*Hes. Theog.* 830-835). Cette liste coïncide en substance avec celle que l'on trouve chez Claudien : la seule différence est la présence du sanglier, absent en revanche chez Virgile. Dans la description virgilienne apparaissait le serpent, représenté par l'hydre (*Aen.* 8.299-300), un détail éliminé par Claudien probablement parce qu'il était déjà présent dans le prologue de son hymne à propos de l'enfance d'Hercule⁽⁸³⁴⁾.

Dictaeas : épithète se référant au terme *urbes* en clausule, mais placé dans la première partie de l'hexamètre. A propos de cette épreuve d'Hercule, Virgile utilise le terme *Cresius* (*Aen.* 8.294-295) : *tu Cresia mactas / prodigia*, tandis que l'épithète *Dictaeus* apparaît à propos du séjour d'Énée en Crète, dans le troisième livre de l'*Énéide* (*Aen.* 3.171): *Dictaea negat tibi Iuppiter arva.*

Avec cette reprise de l'épithète, Claudien fait référence à la tradition d'époque impériale présente dans les tragédies de Sénèque : tandis que cet auteur emploie l'épithète *Cresius* à propos du minotaure dans *Phèdre* (*Phaed.* 1171, *Cresius / ... / taurus biformis*), l'épithète *Dictaeus* apparaît dans un chœur de l'*Agamemnon* précisément à propos du taureau de Crète (*Agam.* 833-834): *gemuitque taurus Dictaea linquens / horridus arva.*

831 L'attribut *tutus* dans le modèle d'Ovide correspond à *intrepidusque* chez Claudien, également parce que les deux termes sont placés dans les deux cas en début de vers.

832 Sur le *puer* dans la quatrième églogue, je renvoie à A. Risi, *Egloga, Studi sulla poesia antica*, Milano 2003, p. 3-24.

833 Sur la figure de Typhée ou Typhon chez Hésiode et dans la tradition postérieure, v. I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti, Studio sulle entità mostruose della Teogonia esiodea*, cit., p. 71-89.

834 La version suivie par Claudien pourrait se rapprocher globalement de celle que l'on trouve chez un autre poète de l'antiquité tardive, Nonnos de Panopolis. Dans sa description de Typhée, Nonnos introduit également le sanglier parmi les animaux qui composent le monstre (*Dion.* 1.162, 2.254, 617).

Suivant le modèle de Virgile, (*Aen.* 3.171, *Dictaea negat tibi Iuppiter arva*), Claudien utilise l'épithète *dictaeus* pour relier la figure d'Hercule et son enfance thébaine en particulier, racontée dans le prologue au chant d'Orphée, à la figure de Jupiter et à son enfance en Crète, dans la grotte de Lyctos ou du Mont Dicté. Chez Martial, par exemple, on trouve *Iuppiter Dictaeus* (4.1.2) : *Dictaeum qua tulit Ida Iovem*.

On retrouve le même lien entre l'épithète *Dictaeus* et *Iuppiter*, à propos de l'épreuve du taureau, dans la *Laus Herculis* (*Herc.* 118-137). Le poète y souligne justement le lien étroit entre les *arva dictea* et la divinité suprême (*Herc.* 120-121) : *taurus medio nam sidere lunae / progenitus Dictaea Iovis possederat arva*.

quatiens : attribut de *taurus* au début du vers suivant (v. 34). Cette image est reprise chez Sénèque : Phèdre évoque le minotaure, bouleversée à la vue du corps massacré d'Hippolyte (*Phae.* 1170-1172) : *quis Cresius / Daedalea vasto claustra mugitu replens, / taurus biformis*.

mugitibus : Dans le modèle de Sénèque, il y avait le terme *mugitu* (*Phae.* 1171, *Daedalea vasto claustra mugitu replens*) ; Claudien le met au pluriel.

Le poète avait mentionné ce détail dans *In Rufinum* (*Ruf.* 289) : *solaque fulmineo resonabat Creta iuvenco*.

urbes : complément d'objet de *quatiens* placé à la fin du vers. Cette référence aux *urbes* de Crète, de même que l'épithète *dictaeus*, est un autre renvoi à la description de l'île de Jupiter présente chez Virgile (*Aen.* 3.104-106) : *Creta Iovis magni medio iacet insula ponto, / mons Idaeus ubi et gentis cunabula nostrae. / Centum urbes habitant magnas, uberrima regna*.

Taurus : L'emploi de ce terme à propos de l'épreuve d'Hercule est absent chez Virgile, qui faisait référence aux *Cresia prodigia* sans plus de détails (*Aen.* 8.294-295). Pour l'emploi de ce terme, Claudien se réfère à Sénèque, qui rappelle le *taurus biformis* toujours en début de vers dans une de ses tragédies (*Phae.* 1172)⁽⁸³⁵⁾.

Claudien utilise également le terme *iuvenco* dans *In Rufinum* (*Ruf.* 289) : *solaque fulmineo resonabat Creta iuvenco*.

Nec : Avec cette négation corrélée à la précédente *neque* (v. 34), le poète associe étroitement l'épreuve de Cerbère à celle du taureau crétois dans l'unité du distique. Virgile avait lui aussi corrélé l'entreprise du taureau de Crète à celle du lion de Némée (*Aen.* 8.294-295) : *tu cresia mactas prodigia et vastum Nemeae sub rupe leonem*.

Stygii : L'épithète *Stygius* se référant à *canis* vient de l'*Enéide*. Dans le poème de Virgile, à propos d'Hercule et de sa descente aux enfers, l'épithète est employée au pluriel dans l'expression *Stygii lacus* (*Aen.* 8.296) : *te Stygii tremuere lacus*.

Le modèle le plus proche pour Claudien est l'emprunt de l'épithète *Stygius* dans la poésie impériale et notamment chez Sénèque, qui l'utilise pour qualifier Cerbère, désigné de manière générique par le terme *canis* dans l'*Hercules furens* (*Herc. Fur.* 783) : *hic saevuus umbras territat Stygius canis*, ma anche nell'*Oetaeus* (*Herc. Oet.* 1257) : *an te reliquit Stygius in terris canis*.

De la même manière que Sénèque, par exemple, Silius Italicus emploie lui aussi cette épithète à propos de Cerbère, qu'il appelle cependant *ianitor* (3.35-36) : *at Stygius saevis terrens latratibus umbras / ianitor*.

Terruit : ce terme tient lieu de prédicat verbal commun à cette phrase et à la précédente. L'absence de *terror* chez Hercule vis-à-vis des terribles monstres qu'il doit affronter est un aspect souligné par Claudien dès le prologue de l'hymne. Le héros enfant était en effet qualifié d'*intrepidus* face aux serpents de Junon (v. 32).

Ce thème vient de l'hymne salien au dieu dans l'*Enéide*. C'est de là que Claudien a repris précisément le terme *terrui* se référant à la peur que le héros thébain n'éprouve pas devant Typhée (*Aen.* 8.298) : *nec te ullae facies, non terruit ipse Typhoeus*.

A propos de Cerbère dans les vers précédents, Virgile avait au contraire remarqué la situation inverse. La erreur est éprouvée par le monstre face à Hercule (*Aen.* 8.296) : *Te Stygii tremuere lacus, te ianitor Orci*.

ira : l'évocation de l'*ira* est une façon de souligner la nature animale du monstre. Ainsi, le poète fait référence aux symptômes de la maladie typiquement canine de la rage. Ovide avait déjà insisté sur l'aspect canin du monstre (*met.* 7.413 ss.) : *Cerberon., rabida concitus ira / implevit pariter ternis latratibus auras / et sparsit virides spumis albenibus agros*.

canis : terme qui conclut l'épisode en position symétrique par rapport à *taurus*. Chez Virgile, *Cerberus* était le *ianitor*, terme repris par Silius Italicus (3. 26), mais aussi par Claudien (*Ruf.* 294-295) : *nec turbidus Orci / ianitor aequabit*. L'indication du terme *canis* pour Cerbère vient plutôt de Sénèque (*Herc. Fur.* 783) : *hic saevuus umbras territat Stygius canis* ; (*Herc. Oet.* 1202) *non me triformis sole conspecto canis*.

Claudien choisit d'employer le simple terme de *canis* pour insister sur la nature animale du monstre dans une perspective rationaliste, déjà avancée d'une certaine manière par la tragédie philosophique de Sénèque.

835 Sénèque reprend le terme *taurus* également dans *Agamemnon* (*Agam.* 833) : *gemit taurus*.

v. 35-36 : *non leo sidereos caeli rediturus ad axes, / non Erymanthei gloria montis aper*

non : Avec cette négation, le poète relie le vers à ceux qui le précèdent qui contiennent eux aussi des négations, mais également au vers suivant, également caractérisé par la présence d'un adverbe de négation en première position. La négation présuppose le même verbe *terruit*, ici sous-entendu.

leo : terme placé en début de vers, immédiatement après la négation. Cette position rappelle la référence au terme *taurus* placé au début du vers précédent (v. 34). Le lien étroit entre le *leo* et le *taurus* vient de l'hymne salien de Virgile, où le lion de Némée était étroitement associé au taureau de Crète, *prodigia Cresia* (*Aen.* 8.294-295) : *tu Cresia mactas / prodigia et vastum Nemeae sub rupe leonem*. Claudien reprend le terme sans épithète également parce que dans la *praefatio*, il avait déjà mentionné le *leo Massylus* dans la liste des prodiges causés par le chant d'Orphée (v.27) : *Massylam cervi non timuere iubam*.

Claudien avait déjà repris le mythe du lion de Cléones dans le *In Rufinum* (*Ruf.* 1.285) : *una Cleonaeum pascebat silvam leonem*.

Cette reprise du motif est intéressante car elle démontre que Claudien connaissait le *De aerumnis Herculis* d'Ausone (v. 1) : *Prima Cleonaei tolerata aerumna leonis*. C'est à ce modèle que Claudien a emprunté en particulier l'épithète *Cleonus* et le terme *leo* à la fin du vers.

Claudien a également tenu compte de la représentation du *monstrum* dans l'*Hercules furens*. Dans une des scènes de cette tragédie notamment, les figures du taureau et du lion sont réinterprétées à partir d'une symbolique astrale liée aux périodes de l'année. Hercule, sur le point de devenir fou, imagine le bouleversement du cycle naturel des saisons : ainsi, dans son hallucination, le lion symbole de la chaude saison estivale assaille les constellations liées aux autres saisons et en particulier le taureau, lié à la saison printanière pluvieuse (*Herc.fur.* 944-952) ⁽⁸³⁶⁾.

sidereos : Le poète se réfère à l'interprétation cosmologique du lion de Némée, identifié à la constellation homonyme ⁽⁸³⁷⁾. Cet aspect est développé par Sénèque à propos du mythe d'Hercule et de sa lutte contre le monstre dans plusieurs tragédies, comme dans *Thyeste* (*Thy.* 855-856) : *Leo flammiferis aestibus ardens / iterum a caelo cadet Hercules*, mais aussi dans l'*Hercules Oetaeus* (*Herc. Oet.* 69-71) : *annum fugacem tradit Astraeae leo, / at ille, iactans fervidam collo iubam, / austrum madentem siccat et nimbos rapit*;

caeli : Ce détail dérive de Sénèque, qui l'employait à propos de la situation du *leo* dans le ciel après sa catastrophisation (v. 945) : *caeli refulget parte non minima leo*.

rediturus : Dans son commentaire, Marco Onorato voit dans le thème du *reditus* du *leo* une référence à la tradition mythique de l'origine lunaire du monstre, dont témoigne Hygin, par exemple ⁽⁸³⁸⁾, et reprise par l'auteur de la *Laus Herculis*, continuateur de l'œuvre de Claudien par rapport au taureau de Crète (*Herc.* 120-121) : *taurus medio nam sidere lunae / progenitus*. C'est à cette tradition que Junon fait allusion de manière significative dans le prologue de l'*Hercules furens* de Sénèque (*Herc.fur.* 83) : *sublimis alias Luna concipiat feras* ⁽⁸³⁹⁾.

ad axes : expression placée en fin de vers. Le choix de la place de cette référence est une allusion à la conclusion du poème, où le poète insère la référence à Atlas remplacé précisément par Hercule pour soutenir le ciel.

non : L'adverbe négatif est placé en début de vers, comme au vers précédent. De cette manière, le poète souligne la symétrie parfaite entre les travaux d'Hercule évoqués dans ce distique, celui du lion de Némée et celui du sanglier d'Erymanthe.

Erymanthei : L'épithète géographique *Erymantheus* est un terme rare, employé pour la première fois par Valerius Flaccus dans le catalogue des Argonautes à propos de Céphée. Ce héros aurait porté secours à Hercule, épuisé par le poids du sanglier d'Erymanthe (Val. Fl. 1.374) : *Erymanthei sudantem pondere monstri*.

Cette épithète chez Claudien est surtout inspiré par le *De Aerumnis Herculis* d'Ausone, où l'épithète géographique est placée au début du vers après un adverbe (v.3) : *Mox Erymantheum vis tertia perculit aprum*.

Gloria : ce terme est placé au centre du vers. La mise en relief du terme *gloria* peut également être une référence à l'étymologie grecque du nom d'Héraclès, lié au concept de κλέος, c'est-à-dire la gloire ⁽⁸⁴⁰⁾. L'emploi du

836 Le lion serait poussé par l'*ira*, terme repris à dessein par Claudien au vers précédent, mais à propos du *canis* (*Rapt. Pros. pr.* 2.34 *terruit ira canis*).

837 Sur ce thème et plus généralement sur la question de l'insertion du cycle des travaux d'Hercule dans le zodiaque, on peut lire S. Feraboli, R. Scarcia, *Commento*, Manilio, *Il poema degli astri* (*Astronomica*), Milan 1996, p. 220.

838 Hyg. *Fab.* 30 *Leonem Nemeaeum, quem Luna nutrierat in antro amphistomo atrotum, necavit, cuius pemme protegumento habuit*.

839 Cette généalogie alternative est questionnée par I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit., p. 164-165.

840 Sur le nom d'Hercule et son origine, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 8-9.

terme *gloria* est une référence méta-poétique à la conception littéraire de Claudien : pour cet auteur en effet, la poésie a un objectif de type éminemment historique et élogieux. Le terme *gloria* est utilisé à propos de cette épreuve d'Hercule, par rapport à sa nature de héros civilisateur. Ce rôle est exalté à l'époque classique, quand le héros devient le tueur de monstres par excellence et le héros de la Gigantomachie⁽⁸⁴¹⁾. Du reste, cet aspect trouve aussi un écho important chez Claudien : le poète de l'Antiquité tardive associe le héros thébain à la gigantomachie par rapport à la célébration de Flavius Honorius dans le panégyrique pour son quatrième consulat (4Hon. 532-536) : *sic Amphioniae pulcher sudore palaestrae / Alcides pharetras Dircaeaque tela solebat / praetemptare feris olim domitura Gigantes / et pacem latura polo, semperque cruentus / ibat et Alcmenae praedam referebat ovanti.*

Dans ce passage, il est intéressant d'observer que la chasse que mène le héros contre les *ferae*, comme le sanglier d'Erymanthe, est associée à la lutte contre les Géants, présentée comme le couronnement de cette activité cynégétique.

L'épreuve du sanglier d'Erymanthe est un équivalent du conflit-affrontement qui oppose le héros à d'autres créatures incarnant le chaos primordial, c'est-à-dire les centaures. Cette équivalence se fonde sur l'élément de la *vis*, la βίη grecque, terme employé par Ausone dans son poème à propos du sanglier d'Erymanthe (v. 3). Cet aspect était pourtant typique des centaures, ainsi décrits par Ovide lors de la bataille contre les Lapithes (*met.* 12.222, *raptaturque comis per vim nova nupta prehensis*)⁽⁸⁴²⁾.

L'équivalence entre l'épreuve du sanglier d'Erymanthe et la centaumachie peut expliquer l'absence de ce thème dans les différentes reprises littéraires des travaux d'Hercule. Ainsi, déjà dans *La folie d'Héraclès* d'Euripide, in n'y a aucune référence à ce mythe, alors que la centaumachie occupe une grande place dans l'œuvre (v. 364-374) où elle est comparée aux travaux les plus importants du héros : elle est donc précédée de la lutte contre le lion de Némée (v. 359-363) et suivie de la référence à la biche de Cérynie (v. 375-379).

Montis: ce terme est le complément de nom de *gloria*. Sa présence indique la connexion étroite entre son habitant, l'*aprum*, et Artemis.

La référence au *mons* permet de souligner la nature du sanglier d'Erymanthe, animal lié à la nature sauvage et habitant les montagnes⁽⁸⁴³⁾, à l'égal de la déesse Artémis. C'est précisément à Artémis qu'était lié l'Erymanthe, sa demeure privilégiée, comme cela est déjà affirmé dans l'*Odyssee* (6.102-104)⁽⁸⁴⁴⁾:

Artémis est identifiée à la πότνια θηρῶν dans l'*Illiade* dans une scène d'affrontement entre les dieux pour déterminer les prérogatives respectives (*Il.* 21.470-471)⁽⁸⁴⁵⁾: τὸν δὲ κασιγνήτη μάλα νείκεσε, πότνια θηρῶν, / Ἄρτεμις ἀγροτέρῃ).

Cette figure de la πότνια θηρῶν était accompagnée dès l'époque minoenne d'une figure de serviteur sacré, servant de médiateur entre le principe divin et le monde. Artémis a en effet son serviteur sacré en la personne d'Orion, le mythique géant chasseur, puni de son infidélité par la déesse (*Od.* 5.121-124)⁽⁸⁴⁶⁾

Cette conception semble cependant s'être conservée surtout dans le contexte du culte d'Héra en Argolide. En effet, on associait au culte de cette déesse une figure de serviteur sacré⁽⁸⁴⁷⁾ ; cette fonction semble avoir été

841 La dimension d'Hercule en tant que figure civilisatrice est soulignée de manière critique par G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, p. 215, où l'on renvoie au folklore des peuples amérindiens, mais où l'on ne trouve aucune mention des témoignages minoens et mycéniens qui peuvent être à la base de cette conception dans le monde grec.

842 C'est à ces entités monstrueuses que le héros thébain est lui-même comparé par exemple par Geoffrey S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 203-205. L'auteur souligne que la rencontre avec les centaures est une partie plus ancienne du mythe d'Hercule.

843 Cet aspect est commun à la biche cérynite, protagoniste d'une autre épreuve du héros, également citée par Claudien (v. 42).

844 Le passage est cité à propos de l'épreuve de la capture du sanglier d'Erymanthe par K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia* (trad. it.), cit., p.359.

845 Plus précisément, l'affrontement a lieu avec Héra, une déesse qui partage avec Artémis la dimension lunaire et qui se dispute avec la fille de Léo pour affirmer sa primauté dans le cadre politique et militaire, limitant les prérogatives de l'adversaire au seul monde de la nature sauvage (*Il.* 21.485-486): ἦτοι βέλτερον ἔστι κατ' οὐρεα θῆρος ἐναίρειν / ἀγροτέρας τ' ἐλάφους κρείσσοσιν ἴφι μάχεσθαι.

846 Cet aspect d'Artémis en tant que πότνια θηρῶν a été notamment souligné par Walter Burkert, qui l'associe à la figure de la « Grande Déesse » présente sur les sceaux minoens et mycéniens ; cette divinité est représentée en compagnie d'une figure masculine plus petite qui peut être interprétée comme son parèdre. V. W. Burkert, *La religione greca*, cit., p. 118-119, 298.

847 Sur cette figure du serviteur sacré de la déesse Héra à Argos, v. K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., p. 351.

notamment exercée par Argos πανόπτης, le meurtrier d'Echidna, ainsi que du taureau d'Arcadie (*Bibl.* 2.2) ⁽⁸⁴⁸⁾. Héraclès aussi semble reprendre ce modèle du serviteur sacré de la divinité, si l'on considère l'étymologie de son nom qui signifie « gloire d'Héra ». Cette étymologie est confirmée par la tradition mythique : le héros thébain, qui à l'origine s'appelait Alcée, a pris son nom précisément en raison de ses fonctions de serviteur auprès de la déesse d'Argolide ⁽⁸⁴⁹⁾.

aper : ce terme conclut le vers et le distique en opposition au terme *leo* en ouverture du vers précédent. Le terme occupait la même position dans le *De Aerumnis Herculis* d'Ausone (v. 3) : *Mox Erymantheum vis tertia perculit aprum*.

L'épreuve de la capture du sanglier d'Erymanthe était placée en troisième position par Ausone dans la liste des travaux d'Hercule, comme chez Diodore de Sicile et Quintus de Smyrne, pour rapprocher le sanglier du lion dans la composition ternaire du poème.

Ce lien entre le *leo* et l'*aper* est donc reproposé également par Claudien qui réunit les deux figures animales dans le même distique (v.35-36).

Pour Claudien, le lien entre les deux animaux était important au point d'y consacrer l'épigramme spécifique, *De apro et leone* (*carm. Min.* 42) : *torvus aper fulvusque leo coiere superbis / Viribus, hic saeta saevior, ille iuba ; / hunc Mars, hunc laudat Cybele. Dominatur uterque / montibus ; Hercules sudor uterque fuit*.

Dans cette épigramme, les figures des deux animaux sont étroitement associées en raison de leur férocité et de leur préférence pour un habitat montagnard, mais aussi et surtout pour leur relation au thème des travaux d'Hercule citées à la fin du texte (v. 4, *Herculeus sudor uterque fuit*). Les deux animaux sont en outre des emblèmes de divinités, bien que celles-ci soient différentes : l'*aper* de Mars, le *leo* de Cybèle.

Ce choix parmi les divinités renvoie également à Hercule : le fils d'Alcmène était assimilé par le poète à Mars.

En reprenant ce lien avec autant de force, l'auteur ne fait que renouer avec une tradition antique : le rapprochement entre les deux animaux se trouve notamment dans un passage du quatrième chant de l'*Énéide* quand Ascagne demande à la divinité de faire descendre de la montagne un sanglier, mais aussi un *leo* (*Aen.* 4.158-159) ⁽⁸⁵⁰⁾ : *spumantemque dari pecora inter inertia votis / optat aprum, aut fulvum descendere monte leonem*.

Dans ce passage de Virgile, le lien entre les deux animaux cités et la figure d'Hercule et ses travaux n'est pas explicite ; cependant, Claudien s'est manifestement inspiré de ce passage pour introduire le thème. La dépendance vis-à-vis de ce modèle est évidente non seulement pour la référence à l'association des deux animaux, mais aussi pour la reprise de l'épithète *fulvus* pour qualifier le lion (v. 1).

Le rapprochement symbolique entre le lion et le sanglier reflète cependant également l'influence d'un autre mythe fondamental pour la trame poétique de la *praefatio*, à savoir celui d'Alceste.

Le passage de Virgile qui vient d'être cité a été repris dans un tout autre contexte, la littérature des centons, en lien avec le mythe d'Admète et d'Alceste. On le voit en particulier dans l'*Alcesta Barcionensis* (*Alcesta* 8-9) ⁽⁸⁵¹⁾ : *sub rupem leonem / aut spumantis apri*.

Dans ce texte de l'Antiquité tardive, le thème des deux animaux sauvages est repris notamment concernant une version de l'épisode d'Alceste et Admète dont témoigne Apollodore (*Bibl.* 1, 9, 15), mais aussi Hygin (*fab.* 51). Selon ce récit, pour obtenir la main d'Alceste auprès de Pélidas, Admète aurait mis sous le joug un lion et un sanglier avec l'aide d'Apollon ; dans une autre version du mythe, il y a également l'intervention d'Hercule,

848 Ce passage est questionné par I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti*, cit., p. 69, à propos du problème de l'identification entre l'Echidna à laquelle s'oppose victorieusement Argos et le personnage d'Hésiode.

849 Cette étymologie est analysée dans sa complexité par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 8-9.

850 Le passage a déjà été repris par Manilius (*Astr.* 5.226-227) : *nec silvas rupesque timent vastosque leones, / aut spumantis apri dentes atque arma ferarum*, comme le signale P. Paolucci, *Introduzione, Il Centone virgiliano dell'Alcesta dell'Anthologia latina*, Hildesheim 2015., p. CLIV.

851 La reprise de cette similitude dans le cadre de nombreuses sources littéraires a été soulignée par P. Paolucci, *Introduzione a Il Centone virgiliano dell'Alcesta dell'Anthologia latina*, Hildesheim 2015, p. CXXXII- CXXXIII, CLIV, *Commento*, p. 47-48.

interprétée allégoriquement, comme chez Fulgence (*Myth.* 1.22) ⁽⁸⁵²⁾ : *Is igitur Admetus Apollinem atque Herculem petit et ei ad currum leonem et aprum iunxerunt.*

Le poète anonyme de l'*Alceste* a notamment repris le détail du *spumans aper* dans le passage du quatrième chant de l'*Énéide*, tandis que la référence au *leo sub rupem* provient de l'hymne salien au huitième livre du poème virgilien.

L'identification des deux fauves avec les monstres contre lesquels Hercule a combattu au cours de deux de ses travaux les plus célèbres était toujours possible, comme cela est expliqué avec concision dans l'épigramme de Claudien (v. 4, *Herculeus sudor uterque fuit.*).

L'association entre le lion de Némée et le sanglier d'Arcadie est déjà réalisée par Lucrèce (5.24-25) : *quid Nemeus enim nobis nunc magnus hiatus / ille leonis obesset et horrens Arcadius sus?*

Ce thème devient cependant une constante dans la littérature de l'époque impériale : on le trouve par exemple chez Valerius Flaccus (Val. Fl. 2.495-496, *quale laborantis Nemees iter aut Erymanthi / vidit et infectae – miseratus – flumina Lerna*), mais aussi chez Martial (*De spect.* 17.3-4, *non maratho taurum, Nemeae frondosa leonem, / Arcas maenali non timuisset aprum*), et chez Silius Italicus ⁽⁸⁵³⁾.

Le lien est surtout mis en évidence par Stace dans la *Thébaïde*, à propos des deux personnages des gendres d'Adraste, Polynice et Tydée. Par leur statut antihéroïque, ces deux personnages sont comparés au lion et au sanglier dans une formule qui reprend celle de Virgile : chez Stace aussi, le *leo* est en effet qualifié de *fulvus* (*Theb.* 1.397) ⁽⁸⁵⁴⁾ : *saetigerumque suem et fulvum aduentare leonem.*

Dans son hymne orphique à Hercule, Claudien a voulu faire une allusion subtile à cette tradition liée au mythe d'Admète et Alceste, en esquissant une interprétation de type sotériologique d'Hercule en tant que héros triomphateur de la mort.

Les monstres pluriels : Amazones, Stympthalides, Géryon

v. 37-38 : *Solvis Amazonios cinctus, Stympthalidas arcu / appetis, occiduo ducis ab orbe greges*

Solvis : prédicat verbal placé en début de vers, pour distinguer ce groupe de deux distiques de la paire précédente. Dans les deux distiques précédents, Claudien avait recensé quatre épreuves, au lieu de trois dans ces deux nouveaux distiques. Le passage d'un groupe à l'autre est indiqué par le changement de personne : on passe de la troisième du singulier à la deuxième du singulier, par l'intermédiaire d'une apostrophe. Le poète s'adresse directement au héros pour célébrer ses succès. Chaque distique est caractérisé par une série de prédicats à la deuxième personne du singulier : *solvis* (v. 37), *adpetis* (v. 38), *ducis* (v. 39) e *redis* (v.40).

Mettre en évidence la césure entre les deux premiers distiques et la paire suivante est une manière d'indiquer le changement des modèles sous-jacents. Dans les deux précédents distiques, Claudien s'en était surtout tenu au modèle de l'hymne salien de Virgile, imité jusque dans la structure rhétorique. Dans les distiques suivants, le poète égyptien reprend et continue la forme hymnique, mais le changement de structure rhétorique implique une présence plus importante d'éléments empruntés à la littérature impériale, mais aussi à la littérature contemporaine, comme au *De Aerumnis Herculis* ⁽⁸⁵⁵⁾. Dans ce bref poème d'Ausone, l'Amazonomachie, placée à la sixième place, a un rôle important : le poète bordelais se limite à recenser de manière neutre les travaux d'Hercule, sans aucune tendance lyrique. Ainsi, le bref poème décrit l'*Amazona* dépouillée de son *balteum* après sa mort (v. 6) : *Threiciam sexto spoliavit Amazona balteo.*

La reprise du thème par Claudien va dans la direction opposée à celle d'Ausone. Le poète égyptien préfère se référer à la poésie lyrique. Les poètes de ce genre cultivent une mythologie polémique par rapport à la tradition religieuse et qui visait à mettre en évidence les aspects psychologiques et subjectifs des récits traditionnels. Cette tendance élégiaque correspond d'ailleurs aux tendances à l'allégorie déjà soulignées précédemment et parcourues de nuances orphiques et chrétiennes. En ce qui concerne le mythe du conflit entre les Amazones et Hercule, cette démarche poétique au caractère lyrique est attestée par exemple dans les *Silvae* de Stace qui

852 La référence à cette version du mythe est analysée par P. Paolucci, *Introduzione a Il Centone virgiliano dell'Alceste dell'Anthologia latina*, cit., p. XXXIX-XLII.

853 C'est en effet au lion et au sanglier que sont comparés les deux principaux défenseurs de Sagonte, liés tous deux à la figure du héros thébain : Théron, par exemple, est le principal prêtre d'Hercule à Sagonte et porte une peau de lion comme le dieu (2.156-157) ; *Murrus*, par ailleurs, est comparé au sanglier dans une analogie (1.421-425), tandis qu'il s'adresse à Hercule dans sa dernière prière avant de mourir (1.505-507).

854 Cette comparaison se reflète dans la description de leurs vêtements : les deux personnages portent l'un une peau de lion, l'autre (Tydée) celle d'un sanglier (*Theb.* 1.482-490).

855 M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 234.

décrivent le chagrin des jeunes filles de Thrace assimilées à celles de Libye (*silv.* 4.6.105) : *et flentes Libyae Scythiae puellas*. Ainsi, Claudien s'est inspiré de l'épigramme d'éloges de Martial, consacré au prolongement de Voie Appienne vers Pozzuoli, réalisé par Domitien. Martial associe lui aussi l'épreuve libyenne des Hespérides à celle des Amazones, mais il décrit le geste d'Hercule dénouant la veste de l'Amazone (9.101.4-5) : *Libym domuit, aurea poma tulit, / peltatam Scythico discinxit Amazona nodo*.

Cette perspective lyrique est surtout développée par Claudien dans un de ses chants fescennins. Dans ce texte élogieux envers l'empereur chrétien Flavius Honorius, le poète compare ce souverain à Hercule et, dans le contexte de son mariage, choisit d'insister sur tous les aspects érotiques reconductibles au mythe des Amazones (*fesc.* 1.30-39). Le poète souligne le détail de la ceinture volontairement dénouée par l'Amazone (*fesc.* 1.36-37) : *et seminudo pectore cingulum / forti negatum solveret Herculi*.

Amazonios : le terme *Amazonius* est attribut de *cinctus*. Cette épithète est une référence à l'*Amazona*, dont la présence est commune à ses différents modèles, que ce soit Ausone ou Martial. Cette épithète, à distinguer d'*Amazonicus*, utilisé surtout dans les textes en prose, est typique de la tradition poétique en général et est d'ailleurs également employée par Virgile dans l'*Enéide* (*Aen.* 5.311-512, *alter Amazoniam pharetram plenamque sagittis / Threiciis*). L'épithète *Amazonius* est bien présente dans la tradition lyrique, déjà chez Horace, par exemple (*carm.* 4.4.20-21 *Amazonia securi / dextras obarmet*). Par rapport au thème érotique, la reprise de l'épithète la plus rapprochée de Claudien est celle que l'on trouve dans les *Héroïdes*. Dans l'élégie de Phèdre, l'héroïne, la *Cressa puella*, utilise l'épithète *Amazonius* associée au *vir* pour définir Hippolyte, dans le but évident de souligner son caractère barbare (*Heroid.* 4.2)⁽⁸⁵⁶⁾ : *mittit Amazonio Cressa puella viro*.

cinctus : le *cinctus* désigne la ceinture qui serre la toge à la taille, selon une tradition remontant aux Gabii, et utilisée dans les cérémonies religieuses. Le *cinctus* est par ailleurs un accessoire typiquement féminin, comme le précise Varron (*L. Lat.* 5.23) : *Toga a tegendo, Cinctus et cingillum a cingendo, alterum viris, alterum mulieribus attributum*.

Dans ce contexte, le terme *cinctus* utilisé pour la ceinture des Amazones, est équivalent à *cingulum*, employé par le poète à propos du même détail du mythe dans les chants fescennins (*fesc.* 1.36). Le poète a choisi ce terme plutôt que *balteum* employé par Ausone, probablement sous l'influence de Martial, qui utilise le verbe *discingo* (9.101.5, *peltatam Scythico discinxit Amazona nodo*). Le choix s'est vraisemblablement opéré également en fonction de la description de Penthésilée dans l'*Enéide*. Dans l'ekphrasis des peintures du temple de Carthage, le poète s'attarde sur la façon dont la reine des Amazones s'habille et sur le détail des *cingula aurea* (*Aen.* 1.491) : *aurea subnectens exsertae cingula mammae*.

Stymphalidas : cette épithète solennelle est placée juste avant *arcu* et après le pluriel *cinctus*, en position symétrique par rapport à l'autre épithète *Amazonios*. Cette place permet de souligner le lien entre l'épreuve des oiseaux du lac Stymphale et l'Amazonomachie. Cette relation n'est pas une invention de Claudien, qui a emprunté cet aspect à Ausone. Dans le *De Aerumnis Herculis*, les deux aventures se succèdent immédiatement l'une à l'autre : plus précisément, les Oiseaux du lac Stymphale occupent la cinquième place, les Amazones viennent la sixième (v. 5-6).

L'influence d'Ausone est encore plus évidente avec la reprise par Claudien de l'épithète *Stymphalidas* présent dans ce modèle (v. 5) : *Stymphalidas pepulit volucres discrimine quinto*. De plus, comme Ausone, Claudien a placé l'épreuve des oiseaux du lac Stymphale en cinquième position, de même que l'Amazonomachie⁽⁸⁵⁷⁾.

La nature de ces oiseaux était complexe et faisait déjà l'objet de débats dans l'Antiquité, en particulier à propos du détail des plumes de fer. Les oiseaux les auraient même utilisées comme des flèches pour frapper quiconque se serait approché. Cet aspect singulier est mis en avant dans un texte de Claudien, *De hystrice* (*carm. min.* 9.1-5) : *Audieram memorande tuas Stymphale volucres / spicula vulnifico quondam sparsisse volatu, / nec mihi credibilis ferratae fabula pinnae / visa diu. Datur ecce fides et cognitus hystrix / Herculeas adfirmat aves*. L'épithète *Stymphalis* revient fréquemment dans la littérature impériale et notamment dans le théâtre de Sénèque (*Herc. Oet.* 17)⁽⁸⁵⁸⁾ : *Stymphalis icta est; (Agam. 851) Stymphalis alto decidit caelo*.

Claudien a surtout emprunté cette épithète à Martial qui, dans son poème pour Domitien cité précédemment, introduit également une référence aux oiseaux du lac de Stymphale (9, 101.7-8) *Stymphalidas astris / abstulit*. Cette clausule est rappelée par Claudien dans la référence à cette épreuve (v. 37-38) : *Stymphalidas arcu / appetis*. Par rapport à ce modèle, le poète de l'Antiquité tardive reprend en avant-dernière position le terme

856 L'épithète *Amazonius* est reprise dans ce sens par Sénèque dans *Phèdre* (v. 232) : *genus Amazonium scias*.

857 Claudien remplace par l'Amazonomachie l'épreuve de la biche de Cérynie présente dans le *De Aerumnis Herculis* d'Ausone (v. 4, *Aeripedis quarto tulit aurea cornua cervi*).

858 En particulier, la forme plurielle *Stymphalidas* est déjà présente dans l'*Hercules furens* (*Herc.fur.* 244) : *Petit ab ipsis nubibus Stymphalidas*.

Stymphalidas. Ce terme est placé avant un nom dissyllabique en fin de vers, *astris* dans le modèle, *arcu* dans la reprise de Claudien ; le rappel s'amplifie ensuite avec un prédicat de trois syllabe au début du vers suivant, *abstulit* dans le modèle, *abpetis* dans la reprise de Claudien.

C'est également de ce modèle que Claudien s'inspire pour l'aspect le plus intéressant de sa reprise, à savoir l'association étroite de la lutte contre les oiseaux du lac Stymphale et de l'Amazonomachie. Cet aspect était déjà présent chez Ausone, mais Martial pouvait également fournir un précédent, quoique moins évident. En effet, Martial place les deux travaux au premier vers de deux distiques successifs, comme pour suggérer un parallèle entre eux (v. 5-5, 7-8).

L'association entre *Stymphalides* et *Amazones* que l'on trouve chez Claudien repose sur une identification entre oiseaux stymphalides et monstres féminins, souvent représentés sous la forme d'oiseaux, comme les Harpies ou la Sphinge dans les *Phéniciennes* de Sénèque⁽⁸⁵⁹⁾, mais aussi les Sirènes chez Pausanias (8.25.4)⁽⁸⁶⁰⁾.

Paul Dräger n'accepte pas ce lien entre les *Stymphalides* et les harpies, que certains chercheurs attribuent à Ausone⁽⁸⁶¹⁾.

AU contraire, ce lien est évident pour Claudien, chez qui *Amazones* et *Stymphalides* sont mis en parallèle dans le même vers. Ce lien apparaît du reste chez Servius et dans son commentaire au poème salien de l'*Enéide*, modèle fondamental pour Ausone comme pour Claudien⁽⁸⁶²⁾.

L'exégète de Virgile développe en effet une interprétation des *Stymphalides* en tant qu'animaux étroitement liés à Mars et en conflit avec Hercule (*quae alumnae Martis fuisse dicuntur*). Ceci se retrouve chez Hygin, qui leur attribue comme résidence l'île de Mars, faisant de ces oiseaux les protagonistes d'une aventure des Argonautes⁽⁸⁶³⁾.

Le lien entre les oiseaux du lac de Stymphale et la saga des Argonautes est visible notamment dans l'épisode du deuxième livre des *Argonautiques* où la table du prophète et devin Phinée est constamment dérangée par les Harpies (2.178-193)⁽⁸⁶⁴⁾.

L'histoire de Phinée et des Harpies est cependant corrélée avec un épisode ultérieur des oiseaux. Ces créatures habitant l'île de Mars attaquent les Argonautes avec leurs plumes (2.1033-1045) et sont même comparées aux oiseaux du lac Stymphale contre lesquels Hercule s'est battu (2.1052-1057).

Arcu : Cette référence a pris la place de celle à la *fortis manus*, traditionnelle et employée par le poète lui-même en fin de vers (v.30) : *et forti monstra subacta manu*. Cet emploi d'*arcu* en fin de vers est également une citation interne au poème : Claudien emploie le terme *arcus* en référence à Apollon dans le premier livre du *De Raptu Proserpinae* (*Rapt. Pros.* 1.134) : *Mars clipeo melior, Phoebus praestantior arcu*.

La référence à l'*arcus* d'Hercule montre que, même dans la description de cette épreuve, Claudien ne respecte pas les traits traditionnels du récit mythique. Ainsi, selon la version traditionnelle, le héros thébain n'a pas abattu les oiseaux du lac Stymphale avec l'*arcus*, mais il les a mis en fuite en faisant du bruit avec instruments sonores tels que des grelots, par exemple⁽⁸⁶⁵⁾.

Cette version était à la base de la reprise du thème dans le *De Aerumnis Herculis* d'Ausone, l'exemple poétique le plus proche de Claudien. Le poète de Bordeaux utilise l'expression *pellere Sptimphalidas*, sans mentionner l'usage d'armes de jet (v. 5) : *Stymphalidas pepulit volucres discrimine quinto*.

L'indication de l'*arcus* de la part de Claudien est cependant surtout une critique à son grand prédécesseur Apollonios de Rhodes. Ce dernier avait en effet introduit le thème de l'épreuve des oiseaux du lac de Stymphale

859 Sen. *Phoen.* 420-426, *Quis me procellae turbine insanae vehens / Volucer per auras ventus aetherias aget? / Quae Sphinx, vel atra nube subtexens diem / Stymphalis, avidis praepetem pennis feret? / Aut quae per altas aeris rapiet vias / Harpyia, saeui regis obseruans famem, / et inter acies proiciet raptam duas?*

860 Ce cas est analysé par S. Fontana, *H Memorie di Eracle*, Bari 2019, p. 205-206.

861 P. Dräger, *Sämtliche Werke Band 2*, cit., p. 275. L'identification en général entre Harpies et oiseaux du lac Stymphale a été défendue par les interprètes médiévaux et modernes, comme Boccace dans son *De Genealogia deorum XIII*, 1, mais surtout par Coluccio Salutati dans son *De Laboribus Herculis*, cit., p. 229 -232.

862 Serv. *Ad Aen.* 8.299-300: *item Stymphalides aves, quae Martis fuisse dicuntur, quae hoc periculum regionibus inrogabant, quod cum essent plurimae, volantes tantum plumarum de se emittebant, ut homines et animalia necarent, agros et semina omnia cooperirent.*

863 Hyg. *Fab.* 30.6 *Aves Stymphalides in insula Martis, quae emissis pennis suis iaculabantur, sagittis interfecit.*

864 Ce même épisode est également repris par Valérius Flaccus (Val. Fl. 4.423-432).

865 Sur l'expédient utilisé par Hercule pour se débarrasser des oiseaux stymphalides, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 38.

dans son poème en lien avec l'épisode parallèle de la lutte entre les Argonautes et les oiseaux de l'île de Mars (2.1052-1057) ⁽⁸⁶⁶⁾.

Ainsi, selon Apollonios de Rhodes, le recours à des instruments non conventionnels par Héraclès aurait été dû au manque de force pour accomplir cet exploit avec son seul arc : (2.1052-1054): οὐδὲ γὰρ Ἡρακλῆς, ὅπῳτ' ἦλυθεν Ἀρκαδίην δέ / πλωΐδας ὄρνιθας Στυμφαλίδας ἔσθενε λίμνης / ὤσασθαι τόξοισι.

Claudien renverse la situation présente dans ce modèle hellénistique. En effet, le héros thébain avait précisément accompli cette épreuve à l'aide de son arc. Ce renversement est probablement un moyen de souligner le parallèle entre Hercule et Apollon, son frère divin. Cet aspect est par ailleurs fondamental dans le texte par rapport à sa conclusion et à la figure d'*Hercules Musagetes* (v. 49-52).

Plus particulièrement, la clausule du vers en *arcu* est inspirée d'un vers de Valerius Flaccus : Apollon en colère pour la mort d'Asclépios frappe les Cyclopes à l'aide de son *arcus* (Val. Fl. 1.446): *Delius ingrato Steropen quod fuderat arcu*, tandis que Stace reprend la même clausule à propos d'Hercule qualifié de *Tirynthius* (*Theb.* 10.891) : *et intento dubitat Tirynthius arcu*.

Adpetis.. greges : le terme *adpetis* est placé en début de vers en parallèle avec le prédicat verbal *solvis*, placé lui aussi au début du vers précédent (v. 37) : *solvis Amazonios cinctus*. Le poète emploie le même terme dans le deuxième livre du poème, toujours en début de vers, à propos de Briarée (*2Rapt. Pros.* 187-188) : *nostros an forte Penates / appetit centum Briareia turba lacertis*. L'expression est inhabituelle pour évoquer le combat d'Hercule contre les oiseaux stymphalides et peut s'expliquer par rapport aux modèles de Claudien. Stace, par exemple, emploie dans un passage significatif de la *Thébaïde* ce même verbe *appetere* dans une position analogue en début de vers comme prédicat d'une proposition au vers précédent, à propos de l'inceste d'Oedipe, décrit comme un retour aux origines et dans le giron maternel (*Theb.* 1. 234-235) : *et inmeritae gremium incestare parentis / appetiit*. Selon François Spaltenstein, cette expression indique chez Silius Italicus (5.526, 9.383-384, 15.263, 17.263) le fait de mordre la poussière, signe de l'agonie avant la mort. Elle vient d'Homère (*Il.* 2.418), et a ensuite été reprise dans l'*Énéide* (*Aen.* 10.489) : *et terram hostilem morens petit ore cruento*, mais aussi (*Aen.* 11.418) ⁽⁸⁶⁷⁾: *procubuit moriens et humum semel ore momordit*.

Claudien, s'inspirant du modèle virgilien à travers les imitateurs de l'époque impériale, a profondément renouvelé cette image. L'objet de l'action n'est plus la terre, mais les oiseaux stymphalides, c'est-à-dire le ciel qu'il atteint par le biais de son arc. Le fait que cette image soit associée à la dernière extrémité de la vie peut également porter à interpréter cette expression comme une allusion au destin ultime d'Hercule : son apotheose, et la montée au ciel qui la suit. L'utilisation du verbe *petere* aurait donc un pendant significatif dans le *De Salvatore*, en particulier dans la conclusion : le poète chrétien utilise précisément le même verbe pour décrire le mouvement de retour de Jésus vers son père après la fin de sa mission terrienne (*carm. min.* 32.18-19): *nox aetherias eVectus in auras / purgata repetens laetum tellure parentem*.

La référence à Jésus de Nazareth est toutefois empreinte de celle au phénix. Le poète a d'ailleurs consacré un poème à ce thème, la *Phoenix* (*carm. min.* 17) ⁽⁸⁶⁸⁾. Ce poème trouve un écho dans un poème d'un autre auteur chrétien, le *De ave Phoenix* de Lactance, consacré au même thème ⁽⁸⁶⁹⁾.

Le thème du phénix est également présent dans le deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, le poème que Claudien s'appropriait à écrire tandis qu'il composait la *praefatio*. Ici, c'est l'Etna en personne qui rappelle le mythe de l'oiseau fabuleux en lien avec l'extraordinaire printemps apporté par Proserpine (*Rapt Pros.* 2.71- 87). Claudien évoque notamment le voyage du retour du phénix en Occident, le lieu où il est né et où il doit mourir pour renaître. Pour décrire ce voyage du phénix vers l'Occident, la terre de la mort, Lactance emploie précisément le verbe *petere* à propos de l'*orbis occiduus* (v. 64) : *tunc petit hunc orbem, mors ubi regna tenet*. Ce thème revient ensuite dans la conclusion du poème où Lactance emploie le verbe *appetere*, repris par

866 L'épisode des oiseaux de l'île de Mars est repris par Hygin. Cet auteur repopose l'identification entre les oiseaux de l'île de Mars et les oiseaux stymphalides : il souligne lui aussi le vacarme des boucliers et des lances des argonautes utilisé comme moyen d'épouvanter les monstres. Hygin cependant ne compare pas ce bruit à celui des grelots employés par Hercule, comme chez Apollonios de Rhodes, mais à celui produit par les Curètes. Selon le mythe, les Curètes auraient en effet, pour le protéger de Chronos, couvert les vagissements de Jupiter par le bruit de leurs lances (Hyg. *Fab.* 20): *Stymphalides: Argonautae com ad insulam Diam venissent et aves ex pennis suis eos configerent pro sagittis, cum multitudini avim resistere non possent, ex Phinei monitu clipeos et hastas sumpserunt, (et) ex more Curetum sonitu eas fugarunt*.

867 F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 376.

868 Sur le poème de Claudien, v.B. Basile, *La Fenice, da Claudiano a Tasso*, Roma 2004., p. 20-21, 43-45.

869 Sur Lactance à propos du thème du phénix, v. B. Basile, *La Fenice, da Claudiano a Tasso*, cit., p. 21-23, 61-63.

Claudien à propos de la mort, comme condition pour la renaissance du phénix (v. 166) : *ut possit nasci, appetit ante mori*. En écho à ces passages et en contraste avec ceux-ci, on peut citer le passage du *Phoenix* de Claudien où l'oiseau sacré, conscient de sa fin imminente, prépare la couche sur laquelle il mourra avant de renaître (*Phoen.* 40-41) : *Tum conscius aevi / defuncti reducisque parans exordia formae*. Ce passage trouve un parallèle précis dans la commémoration de la phénix de la part de l'Etna dans le *De Raptu Proserpinae*. Le verbe *petere* y est également utilisé à propos du retour de l'oiseau sacré à sa forme originelle (*Rapt. Pros.* 2.84) : *colligit optato reppetens exordia busto*.

Occiduo : La référence la plus immédiate est Lactance et son renvoi à l'Occident dans le *De ave phoenice* (v. 64) : *tunc petit hunc orbem, mors ubi regna tenet*. L'expression est également empruntée à Ovide. Dans les *Fastes*, à propos de l'empire romain, l'Occident est défini comme *occiduus dies* (*fast.* 4.832) : *sitque sub hac oriens occiduusque dies*. Le terme *occiduus* en relation au terme *orbis* comme équivalent de *dies* apparaît toujours dans un passage des *Fastes* d'Ovide, à propos du temple de *Mars Ultor* et à la célébration des guerres de Rome (*fast.* 5.557-578) : *seu quis ab Eoo nos impius orbe lacesset, / se quis ab occiduo sole domandus erit*. La référence à Ovide n'est pas secondaire : Claudien ne relie pas seulement le symbole du phénix à des thématiques religieuses, comme le faisait Lactance, il le reprend également par rapport à des thèmes politiques, notamment le mythe de Rome et de son éternité, valeur fondamentale dans cette période de crise de l'empire. C'est à cet aspect que renvoie particulièrement la reprise du thème du phénix dans le deuxième livre du *De Consulatu Stilichonis* (*Cons Stil.* 2.408-420), en lien direct avec l'allégorie orphique dans la conclusion du poème (*Cons Stil.* 2.421-476).

ducis : Prédicat verbal, il correspond en personne et en nombre au prédicat verbal *adpetis* au début du vers et *solvis* au début du distique. L'utilisation de ce verbe est fondamentale dans la structure de l'hymne orphique : il revient avec le même sens dans l'épilogue du poème, avec un sujet différent, à savoir *Florentinus*, protecteur du poète, identifié avec *Hercules* (v. 52) : *excutis et placidos ducis in orbe choros*.

La structure du vers qui conclut le poème rappelle strictement la structure de ce vers (v. 38) : *adpetis, occiduo ducis ab orbe greges*.

Du point de vue des modèles dont s'est inspiré l'auteur, l'emploi du verbe *ducere* vient plus précisément d'un passage de l'*Agamemnon* de Sénèque (*Agam.* 837-847) : *geminosque fratres / pectore ex uno tria monstra natos / stipite incusso fregit insultans, / duxitque ad ortus Hesperium pecus, / Geryonae spoliium triformis. / Egit Threicium gregem, / quem non Strymonii gramine fluminis / Hebrui ripis pauit tyrannus: / hospitum dirus stabulis cruorem / praebuit saevis tinxitque crudos / ultimus rictus sanguis aurigae*. Ici, il s'agit de l'épreuve consistant à rapporter du lointain Occident les troupeaux dérobés à Géryon (v. 841) : *duxitque ad ortus Hesperium pecus*, épreuve distincte du meurtre du monstre (v. 837-840) : *geminosque fratres / pectore ex uno tria monstra natos / stipite incusso fregit insultans*).

Dans le chœur d'*Agamemnon*, l'épisode de Géryon est rattaché à celui des juments de Diomède, mentionné juste après, un lien que l'on retrouve également dans l'*Hercules furens* (1169-1170) : *seu tu vindicas currus truces / Thracis cruenti sive Geryonae pecus*. En dernière analyse, la correspondance entre ces deux épreuves remonte en fait à Pindare : les deux épreuves étaient en effet associées par le grand poète lyrique dans un hymne qui ne nous est parvenu que sous une forme très fragmentaire (v. 4-9) ⁽⁸⁷⁰⁾.

A la suite du modèle de Sénèque, la corrélation entre ces deux travaux se retrouve également chez Claudien, qui se réfère précisément à ce moment du chœur de Sénèque pour élaborer sa version du mythe du roi thrace (v. 9-12).

Le choix de Claudien de souligner le lien entre ces deux épreuves d'Hercule révèle également l'influence du *De Aerumnis Herculis*. Dans l'ordre suivi par ce petit poème, différent de celui de la tradition et inspiré par l'épigramme 92 de l'anthologie de Planude, l'épreuve des juments de Diomède occupe la neuvième place et précède immédiatement celle de Géryon (v. 9-10) : *In Diomedeis victoria nona quadrigis. / Geryone extincto decimam dat Hiberia palmam*.

Toutefois, Claudien semble s'être également inspiré de l'énumération des travaux dans le cinquième livre du *De Rerum Natura* de Lucrèce (5.22-36). Ce passage contient une section (v. 29-30) qui fait l'objet de discussion et d'amendement pour laquelle je renvoie à l'appareil de Martin Ferguson Smith : les différentes propositions d'amendement déplacent le vers 29 (*tanto opere officierent nobis Stymphale colentes*) vers d'autres positions. Ces propositions d'amendement mettent en contact direct la description de l'épreuve de Géryon (v. 28, *quidve tripectora tergemini vis Geryonai*) avec celle de Diomède (v. 30-32, *et Diomedis equi spirantes naribus ignem / Thracis Bistoniasque plagas arque Ismara propter?*) ⁽⁸⁷¹⁾.

870 Pind. fr. 169a (151), ed. H. Maehler, München und Leipzig 2001.

871 Cette discussion se trouve in M.F. Smith, Lucretius, *De Rerum Natura*, Londres 1982, p.380.

La reprise du thème chez Claudien peut sans doute inciter à évoquer de nouveau le passage de Lucrèce par rapport à la question complexe de la mention des oiseaux stymphalides. Claudien cite lui aussi cette épreuve, mais juste avant l'épreuve de Géryon (v. 37-38, *Stymphalida arcu / adpetis*). Cette position, différente de celle proposée par Ausone et qui ne vient pas non plus du chœur de l'*Agamemnon* de Sénèque, pourrait s'inspirer en dernière analyse du modèle de Lucrèce : chez ce poète également, le détail des oiseaux stymphalides était placé avant les deux épreuves de Géryon et de Diomède, une solution inédite.

ab orbe : Le fait de souligner l'origine géographique des *greges* trouve un équivalent dans l'*Hercules furens*, où les *greges* sont définies par leur appartenance à la *gens Hesperia* (*Herc.fur.* 231) : *inter remotos gentis hesperiae greges* ; mais c'est surtout dans le chœur de l'*Agamemnon* que le *pecus* était défini par rapport aux *Hesperides*, les habitants de l'extrême occident (v. 840, *Hesperium pecus*). Pour l'élaboration de son expression, Claudien s'est appuyé une fois encore sur ce chœur : après avoir tué Géryon, le héros thébain se tournait *ad ortus*, c'est-à-dire vers l'Orient (v. 840) : *duxitque ad ortus Hesperium pecus*. Au contraire, Claudien fait passer Géryon avant le récit du voyage de retour d'Hercule et renverse l'indication fournie par son modèle. Plus précisément, Claudien a emprunté l'expression *ab Eoo orbe* déjà citée aux *Fasti* d'Ovide (*fast.* 5.557-578) : *seu quis ab Eoo nos impius orbe lacesset*, mais il l'a intégrée à la référence au terme *occiduo* qui vient d'un autre passage des *Fasti*, en référence à l'*occiduo dies* pour désigner l'Occident (*fast.* 4.832, *sitque sub hac oriens occiduoque dies*).

L'indication géographique de l'Occident a été associée au monde infernal. Le retour de héros thébain de l'extrême Occident représenterait en réalité une sorte de triomphe d'Hercule sur la mort et une image de son apothéose, rappelée de manière allusive par le poète à propos de l'épreuve des oiseaux stymphalides (⁸⁷²).

v. 39-40 : *tergeminique ducis numerosos deicis artus / et totiens uno victor ab hoste redis*.

Tergeminique : cette épithète est mise en relief en début de vers. Se référant à Géryon, elle trouve son origine chez Lucrèce, notamment (5.28) : *quidve tripectora tergemini vis Geryonai*. Ce terme est repris dans la tradition littéraire surtout à partir de Virgile, imitateur de Lucrèce. Virgile emploie l'épithète à propos de l'arrivée d'Hercule dans le Latium, en début de vers comme Claudien (*Aen.* 8.201-202) : *nam maximus ultor /tergemini nece Geryonae spoliisque superbus*. Pour évoquer précisément Géryon, Virgile emploie dans sa description du vestibule du monde infernal, l'épithète équivalente de *tricorpor* (*Aen.* 6.289) : *forma tricorporis umbra*. L'épithète *tergeminus* est ensuite employée par Virgile pour Hécate (*Aen.* 4.511) *tergeminanquem Hecaten*. Pour Diane Hécate, Horace préfère l'épithète équivalente de *triformis* (*car.* 3.22.4) : *diva triformis*. L'épithète *tergeminus* est employée pour Cerbère dans une des élégies de Lygdamus insérées dans le corpus de Tibulle (3.4.88) : *cui tres sunt linguae tergeminumque caput*. Dans le sillage de l'imitation de Virgile, l'épithète *tergeminus* est reprise ensuite par Ovide dans un cadre élégiaque, à la fois pour Géryon et pour Cerbère (*Trist.* 4.7.17⁸⁷³) : *tergeminumque virum tergeminumque canem*.

À l'époque impériale, Sénèque évoque de nouveau cette épithète dans son *Agamemnon* en définissant le monstre par le terme *geminus* (*Agam.* 837) : *geminosque fratres*. À plusieurs reprises, le poète tragique préfère cependant utiliser, à propos de Géryon mais aussi de Cerbère, l'épithète de *triformis*, généralement attribué à Hécate (*Herc. Oet.* 1202) : *non me triformis sole conspecto canis* ; (*Herc. Fur.* 232) : *pastor triformis litoris Tartesii* ; (*Agam.* 841) : *Geryonae spoliium triformis* ; (*Med.* 7) : *Hecate triformis*.

L'épithète associée à Géryon est reprise dans la tradition épique impériale par Silius Italicus, à propos de la fondation de Sagonte, liée à l'arrivée d'Hercule sur le territoire de la péninsule ibérique pour y combattre Géryon (⁸⁷⁴). Cet auteur insiste particulièrement sur le caractère triple du monstre (1.278-279, *tres animas namque id monstrum, tres corpore dextras / armarat ternaque caput cervice gerebat*) (⁸⁷⁵).

872 Cette thèse est soutenue par exemple par Emma Stafford, qui souligne le caractère infernal de cette épreuve in *Herakles*, cit., p. 45. Le lien entre Géryon et l'outre-tombe est présent dans les sources poétiques latines, comme le souligne également E. Stafford (cit., p. 43), en faisant référence au culte de l'*Ara maxima* et au détail de la coupe du soleil.⁸⁷³ En référence à Virgile, l'épithète est également reprise par Ovide à propos de Géryon dans un parallèle avec Cerbère (*Trist.* 4.7.17).

874 1.276-284, *hic comes Alcidae remeabat in agmine Thebas / Geryone extincto caeloque ea facta ferebat. / tris animas namque id monstrum, tris corpore dextras / armarat ternaque caput cervice gerebat. / haud alium uidit tellus, cui ponere finem / non posset mors una uiro, duraeque sorores / tertia bis rupto torquerent stamina filo. / hinc spolia ostentabat ouans captiuaque victor / armenta ad fontis medio fervore vocabat*.

875 Sur la présentation de Géryon chez Silius Italicus v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus* (livres 1 à 8), cit., p. 49.

Silius Italicus reprend cependant l'épithète *tergeminus* de manière indirecte pour rappeler le monstre, à propos de trois frères combattant ensemble lors d'une bataille militaire. La forme *tergeminus* est toujours employée en début de vers, comme chez Virgile, puis chez Claudien, mais à un cas et un nombre différent, le nominatif pluriel (4.355) : *Tergemini primam ante aciem fera proelia fretres*.

Claudien fait par ailleurs référence à Géryon également dans le premier livre du *In Rufinum*. Il y compare le consul romain au monstre ennemi d'Hercule, monstre défini par l'épithète *triplex* (Ruf. 1.294-295) : *hoc neque Geryon triplex nec turbidus Orci / ianitor aequabit*. Cette épithète est présente entre autres dans le *Griphus ternarii numeri* d'Ausone. Dans une liste de monstres triples, l'épithète est employée pour Géryon, la Chimère et Scylla (*Griph. tern. Num.* 82-83) ⁽⁸⁷⁶⁾ : *Geryones triplex, triplex Chimaerae. / Scylla triplex*.

ducis : ce terme rappelle le verbe *ducis* au vers précédent (v. 38). Dans ce cas, il s'agit cependant du substantif *dux*. Le poète a introduit cette répétition apparente pour signaler l'importance du terme et le corréliser au terme *greges* dans le vers précédent. Ce même terme *dux* avait déjà été employé par le poète pour qualifier Pluton au début de la partie narrative du *De Raptu Proserpinae* (*Rapt. Pros.* 1.32) : *dux Erebi quondam tumidas exarsit in iras*.

Claudien emploie ensuite ce terme pour Pluton dans le développement du poème (*Rap. Pros.* 1.49) : *ante pedes soliumque ducis fudere severam*.

En lien avec ses modèles, Claudien mentionne le terme *pastor* présent dans les tragédies de Sénèque à propos de Géryon (*Herc.Oet.* 1204) : *Hibera vicit turba pastoris feri*; (*Herc.fur.* 232) : *pastor triformis litoris Tartesii*. En réalité, cette épithète était associée à l'origine à Eurytion, le bouvier du troupeau de Géryon, tué par le héros selon la version d'Hésiode (*Theog.* 287-294) ⁽⁸⁷⁷⁾.

Par le biais de la relation entre les termes *dux* et *greges*, Claudien fait ensuite référence à un autre adversaire d'Hercule, le taureau crétois, monstre cité au début de son hymne orphique (v. 33-34) : *Dictaeas quatiens mugitibus urbes / taurus*.

Ovide avait dédié au taureau crétois et aux antécédents de son mythe un épyllion savant dans l'*Ars Amandi* (*Ars* 1.290-326). Dans ce poème, le *candidus taurus* est notamment défini par l'expression *numerosos* : épithète qui se réfère à *artus* à la fin du vers. Cette épithète est présente dans la tradition épique latine de l'époque impériale : elle apparaît déjà chez Valerius Flaccus pour qualifier un groupe composite, plus précisément dans ce cas l'équipage des Argonautes (5.40) : *Magna adeo comitum numerosaque pubes*? Silius Italicus le reprend lui aussi en plusieurs occasions, généralement pour qualifier des troupes de soldats ⁽⁸⁷⁸⁾, mais également des poètes postérieurs, comme Némésien dans les *Cinegetica* à propos de Niobé et de ses enfants (*Cyn.* 15, *Nioben numero funere maestam*).

L'image d'un groupe composite appliquée à Géryon vient de Sénèque, qui définit le monstre ibérique *turba Hibera* (*Herc.Oet.* 1204) ⁽⁸⁷⁹⁾ : *Hibera vicit turba pastoris feri*.

Claudien reprend le même terme pour Briarée, qualifié de *turba Briareia* dans le deuxième livre du *De Raptu Proserpinae* (*Rapt. Pros.* 2.187-188) : *nostros an forte Penates / appetit centum Briareia turba lacertis*.

Avec cette épithète, le poète veut peut-être faire référence à la figure de Typhée, présent dans le modèle virgilien de l'hymne salien, le monstre multiple par excellence (*Aen.* 8.298-297).

L'épithète *numerosus* est également employée pour désigner une multiplicité de quantités rythmiques dans le domaine de la poésie. Cet emploi se trouve surtout chez Ovide, qui s'en sert dans les *Amores* (2.4.29) : *illa placet gestu numerosaque brachia ducit*, ma anche nelle *Epistulae ex Ponto* (4.2.33) : *sive quod in tenebris numerosos ponere gestis*.

L'emploi le plus significatif se trouve cependant dans les *Tristia ex Ponto* à propos d'Horace, le père de la poésie lyrique romaine (*Trist.* 4. 10.49) : *et tenuit nostras numerosus Horatius nostras*.

876 Sur ce passage, v. en particulier P. Dräger, Decimus Magnus Ausonius, *Sämtliche Werke* 2 : cit., p. 336-337. Dans son commentaire, il se réfère pour la figure de Géryon au modèle de l'*Énéide* (*Aen.* 6.289), tandis que pour les autres monstres, il renvoie directement aux sources grecques.

877 C'est à cette version que fait référence l'exégète de l'*Énéide*, dans lequel Eurytion est quoi qu'il en soit associé à Géryon et qualifié de *novissime Geryones* in Serv. *ad Aen.* 8. 288 : *ad Geryonem autem, sicut iam supra dictum est, navi aenea navigavit tergo leonis velificans, ibi primum canem, Echidnae filium, peremit, deinde Eurytiona pastorem, Martis filium, novissime Geryonem, cuius abduxit armenta*.

878 4.60, *Tyrius numerosa per agmina ductor* ; 4.762, *numerosa piacula*; 9.14, *cadit et numerosa iuventus* ; 10.171-172, *Paulus numerosa caede futuram / ultus iam mortem*; 11.192, *Autololes numerosa cohors*; 14.387-388, *sed quater haec centum numero remige pontum / pulsabat tonsis*.

879 L'opposition entre l'unicité d'Hercule et la multiplicité de son adversaire est un schéma de la poésie épique que Virgile utilise pour Marcellus (*Aen.* 6.857-858) et pour Euryale (*Aen.* 11.662).

Cet usage du terme *numerosus* équivaut en substance à l'épithète *varius*, également employé par le poète dans ce texte pour définir sa poésie, par rapport à la *varia tigris* (v. 27).

Deicis : L'emploi de ce verbe est emprunté à Virgile, qui l'utilise pour les foudres lancées par Jupiter sur la terre (*Aen.* 8.427-428) : *fulmen erat, toto genitor quae plurima caelo / deicit in terras.*

L'emploi du verbe *deicio* est par ailleurs une allusion à la conclusion de l'*Hercules Oetaeus*. Dans ce passage dramatique, le chœur évoque le héros désormais accueilli parmi les dieux puisque lui aussi, comme son père divin, lance le foudre (*Herc. Oet.* 1194-1996) : *tu fulminibus frange trisulcis: / fortius opso genitore tuo / fulmina mitte.*

artus : Les occurrences de ce terme sont fréquentes dans la poésie épique dès Virgile et souvent en fin de vers (*Aen.* 2.173-174) : *salsus per artus / sudor iit* ; (*Aen.* 2.253) : *sopor fessos complectitur artus*, mis surtout en relation à la description du corps d'Entelle (*Aen.* 5.421-423) : *haec fatus duplicem ex umeris reiecit amictum / magnos membrorum artus, magna ossa lacertosque / exiit atque ingens media consistit harena.*

Comme l'étymologie l'indique, le terme *artus* est lié à *artes* ⁽⁸⁸⁰⁾. Ce terme peut également indiquer les modalités rythmiques, notamment en relation avec l'épithète *numerosus*. Le poète avait déjà souligné la référence aux *modos* du chant d'Orphée (v. 4, *quaerebant dulces flumina maesta modos*). Cette interprétation de la figure de Géryon veut souligner que les travaux d'Hercule et les monstres abattus par le héros inspirent le chant et la poésie d'Orphée ⁽⁸⁸¹⁾.

La lutte contre ce monstre est présentée comme un épisode mineur par rapport au troupeau qu'Hercule avait dérobé à Géryon, comme le souligne Virgile explicitement en décrivant l'arrivée du héros grecque dans le Latium ⁽⁸⁸²⁾.

Le lien *Geryone extincto* vient directement de l'*Enéide* (*Aen.* 7.662), où il est associé à la description d'Aventinus, un fils qu'Hercule aurait eu dans la région (*Aen.* 7.655-669) ⁽⁸⁸³⁾.

totiens : L'insistance sur l'aspect numérique en lien avec les travaux d'Hercule était présente dans le *De Aerumnis Herculis*. Cette composition, modèle proche de cette *praefatio*, indique pour chacune des épreuves son chiffre ordinal souvent même de manière emphatique, comme pour la première au début du vers (v.1) : *Prima Cleonaei tolerata aerumna leonis.*

uno : l'attribut numéral se réfère à *hostis* et se trouve immédiatement après *totiens*. De cette façon, le poète souligne l'opposition, mais aussi la complémentarité, entre pluralité et unité ⁽⁸⁸⁴⁾.

Claudien répète ce schéma dans plusieurs compositions. Dans le deuxième livre du *In Rufinum*, il décrit un corps roué de multiples coups (*Ruf.* 2.408) : *uno tot corpore pila tepescunt*. La comparaison la plus proche se trouve dans la *Gigantomachie*, à propos de Pélorée. Ce géant trimorphe, composé d'une partie humaine et de deux serpents, est transpercé d'un seul coup par Mars (*carm. Min.* 52.82) ⁽⁸⁸⁵⁾ : *atque uno ternas animas interfecit ictu.*

Parmi les modèles, cette même opposition est soulignée principalement par Silius Italicus dans son récit de l'épreuve de Géryon : une seule mort n'a pas suffi pour cet homme unique (1.280-281) : *haud alium uidit tellus, cui ponere finem / non posset mors una uiro.*

victor : le poète veut opposer le vainqueur, Hercule, au vaincu, Géryon. L'insistance sur la victoire d'Hercule sur Géryon est commune dans la tradition latine dès Virgile. A l'arrivée d'Hercule sur le territoire de la future Rome après l'épreuve de Géryon, le héros thébain est qualifié de *victor* (*Aen.* 8.203) : *Alcides aderat... victor*. A l'époque impériale, cette épithète est reprise de manière allusive dans l'*Hercules furens* de Sénèque : *Geryon*, l'adversaire d'Hercule, est qualifié de *victus* (*Herc. fur.* 487) : *nec unus una Geryon victus manu.*

880 Dictionnaire étymologique d'Ernout & Meillet, (4a ed. augmentée de J. André), Paris, 1985, entrée « armus », p. 48.

881 Dans la conclusion du poème, (v. 49-52) parallèlement à la figure de *Florentinus*, identifié par le poète avec Hercule Musagète (v. 49, *Tirynthius alter*), il inspire le chant de Claudien (v. 50) : *tu mea plectra moves.*

882 *Aen.* 8.201-204 : *nam maximus ultor / tergemini nece Geryonae spoliisque superbus / Alcides.*

883 Verg. *Aen.* 7.655-669 *Post hos insignem palma per gramina curram / victoresque ostentat equos satus Hercule pulchro / pulcher Aventinus, clipeoque insigne paternum / centum anguis cinctamque gerit serpentibus Hydram; / collis Aventini silva quem amictu Rhea sacerdos / furtivum partu sub luminis edidit oras, / mixta deo mulier, postquam Laurentia victor / Geryone extincto Tirynthius attigit arva, / Tyrrhenoque boves in flumine lavit Hiberas. / pila manu saevosque gerunt in bella dolones, / et tereti pugnant mucrone veruque Sabello. / ipse pedes, tegimen torquens mmane leonis, / terribili impexum saeta cum dentibus albis / indutus capiti, sic regia tecta subibat, / horridus Herculeoque umerosinnexus.*

884 V. M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 235.

885 C'est à ce contexte de la Gigantomachie et à Briarée qui renvoie la reprise du thème présente chez Rutilius Namatianus (*De red. Suo* 1.612-613) : *sed non Lucillum Briareia preda fefellit / totque sumul manibus rstiit una manus.*

L'épithète *victor* est reprise par Silius Italicus dans sa commémoration de l'épreuve ibérique du héros (1.283):
spolia ostentabat ouans ... victor.

Dans le *De Aerumnis Herculis* d'Ausone, le modèle le plus proche de Claudien, il est fait mention de la *victoria* à propos de l'épreuve de Diomède, jumelle de celle de Géryon citée juste après (v. 9) : *In Diomedeis victoria nona quadrigis.*

Ce n'est pas un hasard si le terme *victor* est repris par Boèce dans son *De Consolatione Philosophiae*, à propos toutefois des juments de Diomède (4. *Poem.* 7.20): *Victor immitem posuisse fertur / Pabulum saevis dominum quadrigis.*

ab hoste : Cette expression est empruntée à Virgile, qui l'emploie à propos de Turnus assailli par les guerriers arcadiens (*Aen.* 10.375-376) : *mortali urgemur ab hoste / mortales.*

Des expressions analogues se retrouvent en Ovide et Properce, comme le signalent les exégètes⁽⁸⁸⁶⁾. Par ce qui concerne le terme *victor*, l'expression *ab hoste* provient par les *Tristia* d'Ovide (*trist.* 2.177): *victor ab hoste*, mais elle se réfère chez Claudien à Géryon, l'*hostis* d'Hercule.

redis : prédicat verbal placé à la fin du vers. Ce prédicat est emprunté au passage déjà cité de Properce à propos d'Acron (4.10.6) : *ab hoste redis.*

Le *reditus* est celui du héros thébain après l'épreuve de Géryon. Lors de ce retour, Hercule a notamment visité l'Afrique, l'Italie, l'Égypte et les confins extrêmes du monde. Ce thème est présent par exemple dans la version que l'on trouve dans la troisième Olympique de Pindare⁽⁸⁸⁷⁾. Claudien a volontairement introduit cette aventure parmi celles mentionnées dans la deuxième partie du poème (v. 42).

C'est à l'intérieur de ces contextes que se déroulent la plupart des aventures rappelées dans la deuxième partie du poème orphique : les épreuves d'Antée (v. 41) et de Busiris (v. 43), mais également le soutien de la voûte céleste (v. 45-48) ont lieu en Afrique et en Égypte ; l'épreuve de Cacus se déroule en Italie (v. 41).

Le thème du *reditus* a cependant une valeur plus large, qui dépasse nettement la référence mythologique immédiate. Il se prête à une lecture liée à l'interprétation christologique d'Hercule, en opposition avec les forces du mal incarnées par Géryon et par l'Occident. Claudien exprime cette conception à travers la référence à l'*aevum rediens*, le temps cyclique de la Grande Année, évoqué dans le *De Salvatore* (*carm. Min.* 32.1) : *Christe potens rerum, redeuntis conditor aevi.*

C'est justement la figure d'Hercule qui était lue à travers cette interprétation cyclique de la temporalité dans la tradition orphique, influencée par l'exégèse allégorique du stoïcisme et qui s'est affirmée essentiellement à l'époque impériale romaine⁽⁸⁸⁸⁾.

Cet aspect est par ailleurs lié à la figure du phénix, comme cela émerge du poème de Claudien dédié à cet oiseau symbolique, que l'on rapproche souvent de la figure christologique. Claudien fait référence à son rôle de fondateur de l'*aevum* avec son corps toujours renouvelé (*carm. Min.* 27.11-12) : *par volucres superis, stellas qui vividus aequat / durando membrisque terit redeuntibus aevum.*

Ce n'est pas un hasard si la figure du phénix apparaît dans la grande allégorie orphique présente dans le deuxième livre du *De consulatu Stilichonis*, à propos de l'*aevum* personnifié (*Cons.Stil.* 2.414-420).

Les oppositions fondamentales

v. 41-42 : *Non cadere Antaeo, non crescere profuit Hydrae, / nec cervam volucres eripuerunt pedes.*

Non : adverbe de négation mis en relief en début de vers et se référant au terme suivant *cadere*. La double négation rappelle le premier groupe de travaux de l'hymne orphique, notamment la référence au lion et au sanglier, introduits par la répétition du *non* (v. 35-36, *non leo sidereos caeli rediturus ad axes, / non Erymanthei gloria montis aper*). Ici, le sujet logique de l'action n'est plus Hercule, mais le monstre qu'il combat, Antée.

Cadere : le terme, qui se réfère à *Antaeus*, est placé de manière symétrique au terme *crescere* dans la seconde partie du vers, qui se réfère à l'*Hydra*.

Le poète avait souligné cet aspect dans sa réinterprétation du mythe dans le *In Rufinum* (*Ruf.* 1.287-288) : *tuque o compressa matre rebellans / non ultra Libyae fines, Antaeae, nocebas.*

Le concept de *cadere* est emprunté à Ovide (*Ibis* 391-392) : *ut iacet Aonio luctator ab hospite fusus / qui, mirum, victor, cum cecidisset, erat.*

886 M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 235.

887 Sur la version de Pindare de l'épreuve de la biche de Cérynie, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 35. Sur le thème du voyage chez les Hyperboréens, v. C. Catenacci., P. Giannini, L. Lomiento, *Commento*, Pindaro, *Olimpiche*, cit., p. 426-427.

888 Cette conception est soulignée par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 128-129.

Cet aspect est également souligné dans le récit du mythe d'Antée présent chez Lucain⁽⁸⁸⁹⁾. Chez le poète de l'époque impériale, pour souligner la force du personnage, celui-ci n'a même pas besoin de recourir à ce moyen pour combattre (4.608-609) : *auxilioque diu virtus non usa cadendi / terrae spernit opes*. La chute du géant n'a lieu qu'après la lutte contre Hercule à propos du mépris affiché par le héros thébain devant le corps sans vie de l'ennemi (4.649)⁽⁸⁹⁰⁾ : *huc, Antaeae, cades*.

Antaeo : Les modèles d'Ovide et de Sénèque préfèrent utiliser des périphrases pour désigner le géant. Ovide désigne Antée comme le *fuscus luctator* (*Ibis* 391, *ut iacet Aonio luctator ab hospite fuscus*). Dans l'*Hercules Furens*, en revanche, Sénèque choisit comme référence, dans sa polémique stoïque contre la tyrannie incarnée par Lycus, les *reges saevi* (v. 272, *saeva iusta sceptris confregit manu; Libyaeue dominos*). Claudien décide, lui, de citer le nom du géant. De cette manière, comme ensuite pour l'*hydra*, le poète veut probablement souligner la relation entre le personnage d'Antée et l'étymologie de son nom grec Ἀνταῖος, considérée révélatrice de la nature particulière de cette créature. Cette correspondance entre le personnage et son nom était traditionnelle, comme en témoigne par exemple les *Mythologies* de Fulgence, un texte profondément imprégné de christianisme⁽⁸⁹¹⁾. Le géant y est vu comme le double négatif d'Hercule. Le héros thébain représente la vertu glorieuse (*virtus gloriae*) dans son élévation vers le ciel, tandis qu'Antée, l'opposé (*contrarium*), la concupiscence (*libido*), comme mouvement dirigé vers le monde matériel. Cette nature maligne d'Antée est représentée par l'action de *cadere*, celle de tendre vers la terre, sa mère ; le monstre peut donc être vaincu en le séparant de celle-ci (*Myth.* 2.4)⁽⁸⁹²⁾.

En ce qui concerne les modèles, l'emprunt de Claudien chez Ovide est évident (met. 9.183-184) : *saevoque alimenta parentis / Antaeo eripui?*

Ce modèle est influencé par celui de Sénèque. Ainsi, Claudien a repris chez Sénèque la succession des travaux du héros thébain, que l'on trouve notamment dans le *Hercules furens*. Le poète énumère une suite de trois épreuves : les juments de Diomède, le troupeau de Géryon et en dernier, précisément, le personnage d'Antée désigné par une périphrase en compagnie de Busiris (*Herc. fur.* 1169-1171) : *seu tu vindicas currus truces / Thracis cruenti sive Geryonae pecus / Libyaeue dominos*. De cette manière, Claudien a choisi de placer l'épreuve d'Antée après celle de Géryon qui la précède immédiatement (v. 38-40).

Comme cela a déjà été observé, l'ordre suivi par Claudien dans l'hymne à Hercule diffère de l'ordre traditionnel, fondé sur la distinction canonique des douze travaux. Ce deuxième ordonnancement est, lui destiné à inclure les entreprises dites mineures.⁽⁸⁹³⁾

De ce point de vue, la correspondance dont témoigne la tradition poétique entre la figure d'Antée à la fin de la série et celle du lion de Némée au début est importante. Dans cette tradition, ces deux travaux en arrivent presque à coïncider, par la mise en évidence de la nature léonine du monstre. Cet aspect est surtout évident chez Lucain, qui souligne qu'Antée se nourrit de viande de lion (4.602, *ferunt epulas raptos habuisse leones*), mais également qu'il porte la peau d'un lion africain, comme Hercule porte la peau du lion de Cléones (4.612-613) : *Ille Cleonaei proiecit terga leonis, / Antaeus Libyci*.

non : adverbe de négation au début de la seconde partie du vers, réaffirme et renforce le premier *non* placé au début du vers.

crecere : prédicat nominal se référant au terme *Hydra* en fin de vers. Le poète avait également fait référence à cet aspect du mythe dans le *In Rufinum*. Le monstre y est justement défini *virens* au vu de sa capacité à se régénérer constamment (*Ruf.* 1.290) : *Lernaeaque virens obsederat hydra paludem*. Comme dans le cas d'Antée, le poète fait référence ici aussi à l'étymologie du nom du monstre⁽⁸⁹⁴⁾. Dans la littérature latine, le terme *hydra* désigne simplement le serpent et peut être remplacé par le terme *excetra*, spécifique du monstre, que l'on trouve dans le *Perse* de Plaute (v. 3) : *Nam cum leone, cum excetra, cum cervo, cum apro Aetolico*, mais aussi chez Cicéron (*Tusc. Diss.* 2.8.22) : *Haec dextra Lernam taetra mactata excetra / pacavit?*

889 L'importance de la reprise du thème est soulignée par da E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 58.

890 Le verbe *cadere* est également repris par Stace à propos d'Agyllée, guerrier gigantesque, fils d'Hercule, comparé précisément à Antée (6.895) : *nec iam spes ulla cadendi*.

891 Sur le personnage de Fulgence et l'influence du christianisme, v. E. Woff, *Introduction à Fulgence, Mythologies*, Paris 2013, p. 18-21.

892 Sur les critères étymologiques de Fulgence appliqués au mythe, v. E. Woff, *Introduction à Fulgence, Mythologies*, cit., p. 11-12.

893 Sur ce deuxième ordre des travaux d'Hercule, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 51-78.

894 Sur l'étymologie de l'hydre, v. I. Baglioni *Echidna e i sui discendenti*, cit., p. 111-112.

L'étymologie rapportée par Servius et par Isidore de Séville associe le terme *excetra* au verbe *excrescere*, par rapport à la renaissance du monstre⁽⁸⁹⁵⁾. Selon la tradition mythologique, chaque fois qu'une de ses têtes était coupée, il lui en repoussait trois, détail caractéristique relevé par exemple par Sénèque (*Agam.* 835-836, *Morte fecundum domuit draconem / vetuitque collo pereunte nasci*) et par Marziale (9.101.9, *Fecundam vetuit reparari mortibus hydram*).

profuit : se réfère en particulier à un passage d'Ovide, à propos des paroles prononcées par le héros avant de mourir (*met.* 9.192)⁽⁸⁹⁶⁾ : *nec profuit hydrae / crescere per damnum geminasque resumere vire*. Il est intéressant d'observer que ce modèle d'Ovide est choisi par Claudien parmi les nombreuses autres possibilités pour son caractère étymologique, en référence à la nature de l'hydre, synthétisée dans le terme *excetra*.

Hydrae : ce terme placé en fin de vers est le complément d'objet indirect du verbe *profuit* et sujet logique de l'action de *crescere*. L'*hydra* occupe la deuxième place dans la nouvelle énumération des travaux d'Hercule, qui commence par Antée sur le modèle du *Perse* de Plaute (v. 3-4) : *nam cum leone, cum excetra, cum cervo, cum apro Aetolico, / ... deluctari mavelim*.

Nec : adverbe de négation en début de vers, se référant au prédicat *eripuerit*. Ce terme reprend les deux négations présentes au vers précédent *non ... non*.

cervam : L'épreuve de la biche de Cérynie est placée en troisième position, après Antée et l'hydre de Lerne. Cet ordre vient du *Perse* de Plaute. Dans ce drame, le chant lyrique s'achève sur l'épreuve d'Antée. La biche, selon l'ordre canonique présent chez Apollodore (*Bibl.* 2.4.12, 2.5.1-3), vient juste après l'hydre (v. 3-4)⁽⁸⁹⁷⁾ : *Nam cum leone cum excetra, cum cervo cum apro Aetolico*.

La capture de la biche de Cérynie, comme celle du sanglier d'Erymanthe, est liée au caractère de héros civilisateur d'Hercule, par rapport au conflit avec Artémis/Diane. L'animal lui était en effet consacré, comme d'ailleurs le sanglier d'Erymanthe⁽⁸⁹⁸⁾. Cet aspect religieux est intimement lié à la dimension spatiale et géographique du mythe, qui parle de la poursuite de l'animal en fuite menée par Hercule jusqu'aux confins du monde comme en témoigne notamment la troisième Olympique de Pindare. Selon le poète lyrique, Hercule aurait atteint au cours de cette épreuve les confins du monde en poursuivant la créature légendaire jusqu'aux terres des Hyperboréens, et en particulier jusqu'aux sources de l'Istros (*Olymp.* 12-35)⁽⁸⁹⁹⁾.

Pour la description de cette épreuve, Claudien s'est référé principalement à l'*Énéide*⁽⁹⁰⁰⁾. L'intérêt particulier de Claudien pour ce mythe est lié à la possibilité de le réutiliser dans un sens encomiastique, sur le modèle virgilien. En effet, comme le signalaient déjà les commentateurs de l'Antiquité (Serv. *Ad Aen.* 8.300), l'épreuve de la biche de Cérynie n'apparaît pas dans la liste des travaux d'Hercule dans l'hymne salien, mais dans le sixième livre de l'*Énéide*. La catabase comprend, dans la célébration des illustres citoyens romains destinés à venir, l'*elogium* d'Auguste comparé au héros thebain (*Aen.* 6.751-805). Ainsi, il est fait mention précisément de cette épreuve (v. 801-802) : *nec vero Alcides tantum telluris obivit, / fixerit aripedem cervam licet*.

volucres : attribut, épithète se référant à *pedes*, placé immédiatement après le terme *cerva*. Le poète peut faire allusion aux oiseaux stymphalides, le mythe déjà traité dans la *praefatio* (v. 37-38). Le mythe des oiseaux stymphalides avait été relié à celui de la biche de Cérynie par Martial (9.101.7-8) : *aripedem silvis cervum,*

895 Les sources qui rapportent des informations sur l'*excetra* sont Serv. *ad Aen.* 6.287, *Belva Lerneae : hydram dicit. Serpentem inmanis magnitudinis, quae fuit in Argivorum palude ; ma latine excetra dicitur, quod uno caeso capita excresceant, cum saepe amputata triparentu, admoto ab Hercule incendio consumpta narratur, cuius felle Hercules sagittas suas inxisse dicitur ;* Isid. 11. 3.34, *Dicunt et Hydram serpentem cum novem capitibus, quae Latine excetra dicitur, quod uno caeso tria capita excrescebant ;* idem 12.2.23, *Haec Latine excetra dicitur, quod uno caeso tria capita excrescebant*.

896 La référence au modèle poétique d'Ovide est soulignée par M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 235.

897 Sur cet aspect, Claudien se réfère sans doute aussi à Sénèque. Dans l'*Hercules furens*, l'épreuve de l'hydre précède celle de la biche de Cérynie (v. 221-224) : *et tumida tenera guttura elidens manu / prolusit hydrae. Maenali pernix fera, / multo decororum praefereens auro caput, / deprensa cursu*.

898 Le rapport entre la biche aux cornes d'or et Diane est souligné par Valerius Flaccus (6.70-73, *omine fatidicae Phrixus movet agmina cervae. / ipsa comes saetis fulgens et cornibus aureis / ante aciem celsi vehitur gestamine conti / maesta nec in saevae lucos reditura Dianae*).

899 Sur la version de Pindare du mythe de la traque de la biche de Cérynie, v. le commentaire de B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento a Pindaro, *Le Olimpiche*, cit., p. 82-84.

900 La référence à Virgile est soulignée par M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 235.

Stymphalidas astris / abstulit. A propos de ce lien, on peut expliquer la reprise du terme *volucres*, employé en référence à ces monstres qualifiés de *aves Herculeae* dans le *De hystrice* ⁽⁹⁰¹⁾.

eripuere : prédicat verbal placé juste après le sujet *pedes*. La biche de Cérynie était consacrée à Diane, divinité qui pouvait prendre la forme d'un cerf en fuite, comme le remarque par exemple Karoly Kerényi ⁽⁹⁰²⁾. Pour développer la situation de la fuite manquée, Claudien s'est rappelé le *De Aerumnis Herculis* d'Ausone. La biche est rendue impuissante et ne parvient pas à s'échapper puisque de la même manière qu'Antée, elle est soulevée en l'air comme un trophée par le héros thébain, ainsi que l'indique le petit poème de l'auteur bordelais (v. 4) : *Aeripedis quarto tulit aurea cornua cervi*.

pedes : sujet du verbe *eripuere* et terme placé à la fin du vers. Le poète se réfère à l'épithète *aeripes* habituellement utilisé pour les cerfs ainsi que pour la biche de Cérynie, par exemple chez Virgile (*Aen.* 6.802, *aeripedem cervam*). Cette épithète se référant au *cervus* de Cérynie est repris plus tard, à l'époque impériale, par Martial (9.101, *Aeripedem silvis cervum*), mais aussi par Silius Italicus (3.38-39. *altos / aeripedis ramos superantia cornua cervi*).

Claudien est notamment débiteur auprès d'Ausone qui utilise l'expression *aeripedes.... cervi* dans le *Griphus ternarii numeri* (v.14, *vincunt aeripedes ter terno Nestore cervi*), mais reprend surtout cette épithète dans le *De aerumnis Herculis* à propos du cerf de Cérynie (v. 4) : *Aeripedis quarto tulit aurea cornua cervi*.

v. 43-44 : *Caci flamma perit, rubuit Busiride Nilus, / prostratis maduit nubigenis Pholoe*.

Caci : terme placé en début de vers. Claudien avait déjà fait référence à Géryon dans la conclusion de la première partie de son hymne orphique, juste avant la figure d'Antée. L'épreuve de Cacus est à proprement parler le prolongement de cette épreuve de Géryon, en lien avec le vol des bœufs qu'Hercule avait dérobés au monstre trimorphe.

Claudien fait référence à l'épilogue de l'hymne salien de Virgile et au mythe de Cacus qui y figure. Cet aspect du mythe d'Hercule est présenté comme le point culminant de ses travaux, objet du chant (*Aen.* 8.303-304) : *super omnia Caci / speluncam adicunt spirantemque ignibus ipsum*.

flamma : Le poète condense l'épisode mythologique par le thème du feu. Cet élément naturel était un attribut traditionnel de Cacus. Les versions mythiques du combat entre le monstre et Hercule soulignaient la capacité du monstre de vomir le feu contre le héros thébain (*Aen.* 8.198-199) : *illius atros / ore vomens ignis*, mais aussi (*fast.* 1.572) : *flammas ore sonante vomit*. Ce lien entre le monstre et le feu peut s'expliquer par le fait que Cacus descend traditionnellement de Vulcain, un aspect que l'on trouve déjà chez Virgile (*Aen.* 8.198) : *huic monstro Vulcanus pater erat*), mais repris également par Ovide (*fast.* 1.554) : *pater monstri Mulciber huius erat*.

Le poète ne fait cependant pas uniquement référence à l'*ignis*, le feu en général, mais il emploie le terme bien plus précis de *flamma* qui relève du domaine sacré. Ce détail pourrait être une référence à la scène précédant le moment où est entonné l'hymne salien par rapport au sacrifice sur l'ara Maxima, qui commémore le combat entre Hercule et Cacus. Par rapport à ce moment religieux, le poète mentionne à propos du sacrifice les *flammae* ou la *flamma*, selon une variante attestée par le codex Vaticanus [®], qu'on apporte (*Aen.* 8.283) : *flammasque / flammaque ferebant*.

perit : ce terme renvoie à l'*Ibis* d'Ovide. Dans ce poème, il est également fait référence à Cacus et à sa mort par le biais du même terme (*Ibis* 488-489) : *quam ferus ipse suo periit mactatus in antro / proditus inclusae Cacus ab ore bovis*. L'image de l'extinction de la *flamma* est aussi reprise par Ovide, en particulier dans les *Remedia Amoris*. Dans ce petit poème, Ovide conseille comme remède à la passion naissante l'amour d'une autre femme, qu'il compare à une nouvelle flamme allumée pouvant éteindre la précédente (*Rem. Amor.* 444-446) : *Alterius vires subtrahit alter amor. / Grandia per multos tenuantur flumina rivos, / Saevaque diducto stipite flamma perit*.

rubuit : La référence au rougissement des eaux du Nil par le sang de Busiris est absente dans la tradition précédente. Sénèque, par exemple, ne mentionne que le sang versé de Busiris, en se limitant à expliquer que les *foci* burent le sang justement versé du souverain (*Herc. Fur.* 483-484) : *hospitali caede manantes foci / bibere iustum sanguinem Busiridis*.

L'image des eaux du fleuve rougies de sang vient des œuvres historiques de Claudien. Ainsi, le poète fait référence à un passage de la *praefatio* dans le deuxième livre du *In Rufinum* qui traite de la campagne de

901 *carm. min.* 9.1-5: *Audieram memorande tuas Stymphale volucres / spicula vulnifico quondam sparsisse volatu, / nec mihi credibilis ferratae fabula pinnae / visa diu. Datur ecce fides et cognitus hystrix / Herculeas adfirmat aves*.

902 K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., 357-359.

Stilicon contre Alaric dans le Péloponnèse ⁽⁹⁰³⁾. Dans cet extrait, Claudien utilise la forme *erubuit* pour les eaux de l'Alphée colorées du sang des Goths (*Ruf. pr. 2.9-12*) : *Alpheus late rubuit Siculumque per aequor / sanguineas belli rettulit unda notas, / agnovitque novos absens Arethusa triumphos / et Geticam sensu teste cruore necem.*

Busiride : Le nom est indiqué après le verbe *erubuit* pour souligner l'effroi du fleuve personnifié ainsi rougi face aux abominations du souverain malfaisant. Le poète reprend la figure de *Busiris* par rapport à Sénèque. Dans l'*Hercules furens*, en lien étroit avec la fidure du roi d'Égypte, il introduit juste avant les figures d'Antée et d'Eryx (*Herc.fur. 482*) : *Eryx et Eryci iunctus Antaeus Libys*. Cette triade d'adversaires d'Hercule est réinterprétée par Claudien qui y inclut, aux côtés d'Antée et de Busiris, la figure de Cacus à la place de celle d'Eryx, associée à la Sicile. Cette triade peut s'interpréter en relation au thème de la royauté, également présent chez Cacus. Virgile parlait par exemple de *regia Caci* (*Aen. 8.241-242, et Caci detecta apparuit ingens / regia*). Ce thème de la royauté était également au centre de la tragédie de Sénèque. Ainsi, les figures de Busiris et d'Antée elles-mêmes y étaient associées et réunies sous la dénomination de *Libyae domini* (*Herc. Fur. 1171*) : *Libyae dominos, nulla pugnandi mora est*. Chez Sénèque, ce thème était lié à la polémique anti-tyrannique d'inspiration stoïque, soulignée plusieurs fois dans la tragédie à propos d'Hercule, présenté avec exaltation comme l'opposant par excellence aux pouvoirs tyranniques, les *saeva sceptrata* (*Herc.fur. 271-272*) : *qui scelera terra quique persequitur mari / ac saeva iusta sceptrata confregit manu.*

Chez Claudien en revanche, cet aspect est repris et acquiert une nouvelle fonction par rapport au thème de la royauté, en particulier celle de la Rome antique. Dans sa relecture du thème mythologique du roi d'Égypte, Claudien fait donc référence non seulement à Sénèque à propos du motif du *sanguis Busiridis* (*Fur. 483-484*), mais il reprend aussi probablement des aspects tirés d'Ovide. Ainsi, Claudien a vraisemblablement tenu compte d'une allusion à ce thème présent dans une œuvre qu'il a déjà utilisée comme l'*Ibis* d'Ovide, en référence à sa réécriture du mythe de Diomède ⁽⁹⁰⁴⁾.

Dans un passage de cette œuvre consacré à Diomède et à ses chevaux, Ovide fait référence de manière obscure à un personnage jamais nommé, défini comme *monstrator sacri iniqui* et comparé à Antée, son frère cité juste après (*Ibis 397-398*) : *frater ut Antaei, quo sanguine debuit, aras / tinxit et exemplis occidet ipse suis*. De l'*Ibis*, Claudien pourrait avoir repris le choix d'indiquer l'action du verbe au temps du parfait (*erubuit*), mais surtout la référence aux eaux et au changement de leur cours parce qu'elles sont devenues rouges. Dans le modèle d'Ovide, ce personnage mystérieux aurait été tué par sa victime ; ce sont les eaux de pluie qui auraient causé sa perte (*Ibis 395-396*) : *ut qui post longum, sacri monstrator iniqui, / elicit pluvias victima caesus aquas*. Ce passage peu explicite s'éclaire à la lecture de l'*Ars Amandi*. Dans cette œuvre, à propos du mythe de Busiris, on évoque le motif des sacrifices humains introduits par le souverain : la sécheresse provoquée le manque d'eau. Thrasius, un conseiller, aurait proposé au souverain comme moyen pour s'attirer les grâces des dieux, le sacrifice des étrangers, mais c'est lui qui est le premier sacrifié (*Ars 1.645-650*).

La référence est encore plus intéressante en ce qui concerne Claudien car celui-ci mentionne précisément cette version du mythe dans son récit plus vaste du mythe de Busiris que l'on trouve dans l'*In Eutropium* (*Eutr. 1.159-162*) ⁽⁹⁰⁵⁾.

Nilus : ce nom clôt le vers comme le nom Cacus l'avait ouvert en position opposée. Sénèque avait déjà fait référence au thème du *sanguis* de Busiris (*Herc. fur. 483-484, hospitali caede manantes foci / bibere iustum sanguinem Busiridis*). La référence au *Nilus* par rapport au sang du *rex Pharius* est en revanche tirée de Lucain, comme l'expliquent les commentateurs ⁽⁹⁰⁶⁾. Lucain fait référence au fleuve d'Égypte et place le terme *Nilus* à la fin du vers, comme dans la reprise de Claudien. Chez Lucain, le cadavre de Pompée est comparé à celui d'un *rex Pharius* non précisé, peut-être précisément Busiris, comme on peut le déduire de la reprise de Claudien. Le Nil aurait été souillé par le sang du chef militaire romain comme par celui de son prédécesseur égyptien (6.307-308) : *et infando pollutus sanguine Nilus / nobilius Phario gestasset rege cadaver.*

903 La référence à *In Rufinum* est soulignée en M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 235.

904 Cette référence mythologique est située juste avant le passage relatif aux chevaux de Diomède (*Ibis 399-400*) et est repris par Claudien dans sa réécriture du thème (*Rapt. Pros. pr.211-12*), comme le signale M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 230.

905 De ce modèle, le poète reprend aussi le parallèle entre le mythe de Busiris et de son conseiller Thrasius et la légende de Phalaris et Perillos, le constructeur du taureau d'airain, ce dernier ayant lui aussi connu une fin tragique ; on trouve également ce parallèle dans les *Tristes* (*Trist. 3.11.39-54*).

906 L'inspiration de Lucain est affirmée par M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 236.

La référence au *Nilus* et au rougissement de ses eaux, un aspect absent dans la tradition courante du mythe de Busiris, peut également s'interpréter par rapport au thème du *mar rubrum*, présent dans le troisième livre du *De Raptu Proserpinae* (*Rapt. Pros.* 3.320) ⁽⁹⁰⁷⁾ : *et rubro iaceat vallata profundo*.

Le lien entre le fleuve sacré de l'Égypte et la mer salée peut renvoyer à des sources bibliques telles que l'Exode et le thème des dix plaies d'Égypte dans l'*Ancien testament*. Claudien ferait notamment allusion à la première des dix plaies, le miracle de la transformation des eaux du Nil en sang ⁽⁹⁰⁸⁾ : *Haec igitur dicit Dominus : In hoc scies quod sim Dominus : ecce percutiam virga, quae in manu mea est, aquam fluminis ; et vertetur in sanguinem*.

Cette référence est également justifiée par un autre passage : dans l'*In Eutropium*, il est fait référence à une situation d'inspiration encore plus nettement biblique, liée elle aussi au rougissement des eaux du Nil. Ce rougissement n'est toutefois pas du au sang, mais à une situation paradoxale. Le fleuve Nil, consterné par Eutrope, abandonne son cours et mêle ses eaux à celle de la mer Rouge (*Eutr.* 1.14-16) : *Nilusne meatu / devius ert nostri temptat iam transfuga mundi / se Rubro misceri mari*.

Dans sa reprise du thème dans l'*In Eutropium*, Claudien relie la référence à la *mar rubrum* et celle au *Nilus*. Ce lien reflète une vision géographique proche des thèmes de l'Exode biblique (*Es.* 14.15-15) ; le poète fait notamment référence à l'itinéraire suivi par les Israélites pour abandonner l'Égypte en traversant la *mare Rubrum* *Es.* (3.17) : *Igitur cum emisisset pharao populum, non eos duxit Deus per viam terrae Philisthim, quae vicina est, reputans ne forte paeniteret populum, si vidisset adversum se bella consurgere, et reverteretur in Aegyptum, sed circumduxit per viam deserti, quae est iuxta mare Rubrum*.

prostratis : participe passé placé en début de vers, se référant à *nubigenae*. Le poète s'inspire de l'hymne salien de Virgile. Dans cette composition, le thème de la *mactatio* des deux centaures Hylaeus et Pholus, à propos de la symbolique sacrificielle du poème liée à l'instauration du culte du Très Grand Autel d'Hercule joue un rôle fondamental. C'est probablement la raison pour laquelle Virgile ouvre la revue des épreuves du héros par cet événement mythique, assimilé à la mise à mort du taureau de Crète (*Aen.* 8.293-295) : *Tu nubigenas, invicte, bimembris / Hylaeumque Pholum manu, tu cresia macta / prodigia*.

Dans sa reprise du thème, Claudien s'éloigne de cette symbolique. Les centaures ne sont pas désignés par leurs noms, mais forment un groupe sans nul doute de plus de deux éléments. Et surtout, les centaures ne sont pas abattus, mais plutôt maîtrisés par le héros thébain. Cette description différente reflète l'influence de cette reprise du thème dans la poésie post-virgilienne. Ovide, par exemple, souligne la pluralité des centaures, décrits comme un groupe important dans la centaumachie dans le douzième livre des *Métamorphoses* (*met.* 12.210-535). De plus, cet épisode est considéré comme préparatoire dans le cadre du conflit entre ces monstres et Hercule. Après le récit de l'épisode mythique par Nestor, son compagnon d'armes durant la guerre de Troie, le fils d'Hercule, et héros rhodien, Tlépomène intervient à son tour en rappelant l'engagement de son père dans la centaumachie. Tandis que dans la description précédente, le poète avait décrit le massacre de ces créatures sur un ton de sympathie, ce n'est plus le cas dans les paroles de Tlépomène, concentrées sur la célébration du héros thébain considéré comme le *domitor* des centaures par excellence (*met.* 12.535-541) : *Haec inter Lapythas et semihomines Centauros / proelia Tlepolemus Pyllo referente dolorem / praeteriti Alcidae tacito non pertulit ore, / atque ait: "Herculeae mirum est oblivia laudis / acta tibi, senior; certe mihi saepe referre / nubigenas domitos a se pater esse solebat"*.

Cette caractérisation d'Hercule par rapport aux centaures est reprise ensuite par Sénèque, en lien avec des éléments symboliques. Ainsi, dans l'*Hercules furens*, la dette envers Ovide est clairement affirmée à travers la référence au combat entre les Centaures et les Lapithes, inséré de manière incongrue dans une scène liée à Hercule et à sa descente aux enfers. Le poète souligne en effet la peur des Centaures vis-à-vis de cet événement, les assimilant ainsi aux Lapithes (*Herc. fur.* 778-779) ⁽⁹⁰⁹⁾ : *tunc victa trepidant monstra, Centauri truces / Lapithaeque multo in bella succensi mero*.

907 Claudien peut s'être aussi inspiré de Sénèque, qui fait référence au *mar rubrum* dans l'*Hercules furens*, à propos des voyages de Dionysos en Orient (*Herc.fur.* 903-904) : *adsit Lycurgi domitor et rubri maris, / tectam virente cuspidem thyso gerens*.

908 *Es.* 7.19, *dixit quoque Dominus ad Mosen dic ad Aaron tolle virgam tuam et extende manum tuam super aquas Aegypti et super fluvios eorum et rivos ac paludes et omnes lacus aquarum ut vertantur in sanguinem et sit cruor in omni terra Aegypti tam in lingneis vasis quam in saxeis*.

909 Cette référence aux Lapithes et à leur combat contre les Centaures est en revanche absente de l'*Hercules Oetaeus*, en ce qui concerne la réinterprétation du thème de la peur des Centaures à l'arrivée d'Hercule dans le monde infernal (*Oet.* 1925-1926) : *et centauris Thessala motis / ferit attonitos ungula manes*.

La domination du héros sur les Centaures est un motif qui réapparaît amplifié dans le délire d'Hercule : il imagine même qu'il soulève ces monstres en même temps que les montagnes où ils habitent (*Herc. Fur.* 968-969) : *saxa cum silvis feram / rapiamque dextra plena Centauris iuga* ; même Chiron, le plus important des Centaures, est impliqué dans ce bouleversement cosmique (*Herc. Fur.* 971) ⁽⁹¹⁰⁾ : *videat sub Ossa Pelion Chiron*.

On ne trouve cependant ni chez Ovide, ni chez Sénèque, la référence au thème de la prostration des Centaures, dont on trouve toutefois un équivalent exact dans les œuvres historiques de Claudien, notamment dans la *praefatio* du *De Bello Gothico*, poème proche de la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*. Dans ce texte, le me terme apparaît à propos des Goths battus par Stilicon, qu'il qualifie de *prostrati* (v. 5-6) : *consulis hic fasces cecini Libyamque receptam, / hic mihi prostratis bella canenda Getis*.

Le parallèle avec ce passage du *De Bello Gothico* ne doit rien au hasard, car on trouve le même glissement du thème africain vers celui de la défaite des barbares et des Goths dans le poème préliminaire au deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*. Antée et Busiris incarnent en effet l'Afrique, l'ancienne Libye, selon la définition que donne Sénèque de ces deux personnages, à savoir *Libyae domini* (*Herc. fur.* 1171). La référence aux centaures renvoie par ailleurs aux Barbares en général et aux Goths en particulier.

La reprise par Claudien du thème de la centaumachie et le parallèle avec le passage correspondant du *De Bello Gothico* est corrélé à la valeur allégorique du thème de la centaumachie. Cet aspect était déjà présent dans l'*Hercules furens* de Sénèque, mais dans le poème de Claudien, il assume un nouveau sens par rapport à l'objectif élogieux de sa production poétique.

La centaumachie, thème de prédilection du poète, était un motif mythologique analogue par de nombreux côtés à celui de la Gigantomachie. Celui-ci avait notamment une valeur représentative exemplaire du conflit entre la grécité et la latinité d'une part et les barbaries de l'autre ⁽⁹¹¹⁾. Dans le cas du *De Bello Gothico*, les Barbares sont représentés par les Goths battus, bien que provisoirement, par Stilicon, le dernier grand défenseur de Rome.

maduit : L'emploi du verbe *madere* fait référence au massacre des Centaures, décrit notamment par Ovide (*met.* 12.210-535). Claudien s'inspire de Sénèque et plus particulièrement du cadre infernal dans lequel il insère le thème. Sénèque évoque en effet la centaumachie en lien avec l'arrivée d'Hercule aux Enfers (*Herc. fur.* 778-779, *Herc. Oet.* 1048-1051).

Ainsi, le verbe *madero* se référant au *sanguis* et aux blessures apparaît dans la tradition littéraire de l'époque impériale, par exemple chez Lucain (2.149-150) : *nati maduere paterno / sanguine*, mais aussi chez Valerius Flaccus (3.191) : *At quibus invito maduere sanguine dextrae*.

En revanche, l'emploi du verbe *madere* à propos du vin et de l'ivresse est fréquent dans la tradition lyrique et élégiaque, comme par exemple chez Horace, à propos de Messalla Corvinus, imprégné de doctrine socratique, mais également amateur des plaisirs du vin (*carm.* 3.21.9-12) ⁽⁹¹²⁾ : *non ille, quamquam Socraticis madet / sermonibus, te negleget horridus : narratur et prisca Catoni / saepe mero caluisse virtus*.

L'usage du verbe *madere* renvoie donc également à la symbolique du vin et du mariage. Cette symbolique est présente dans le *De Raptu Proserpinae*, à propos par exemple des noces de Pluton et Proserpine (*Rapt. Pros.* 2.307-372). Ce sont précisément les Euménides qui sont chargées de servir le vin à l'occasion de la cérémonie nuptiale (*Rapt. Pros.* 2.344-246) : *Eumenides cratera parant et vina feroci / crine bibunt flexisque mini siam lene canentes / extendunt socios ad pocula plena cerastas*.

nubigenis : La référence aux Centaures est placée à la fin de l'avant-dernier groupe d'épreuves dans l'hymne orphique de Claudien. Cette place est substantiellement à l'opposé de celle choisie par Virgile. Cet épisode était en effet au début de l'hymne salien, avec le taureau de Crète (*Aen.* 8.293-295) : *Tu nubigenas, invicte, bimembris / Hylaeumque Pholum manu, tu cresia macta / prodigia*.

Cette position est symétrique à celle du sanglier d'Erymanthe, évoqué à la fin du premier groupe d'épreuves, juste après le lion de Némée (v. 36) : *non Erymanthei gloria montis aper*. Le modèle suivi par Claudien pour cette position est Silius Italicus, qui place cette épreuve après le combat d'Hercule et d'Antée et associe

910 Ce même prodige est présent dans l'*Oetaeus*, mais dans ce cas il se réfère à Orphée et aux prodiges de son chant (*Oet.* 1048-1051) : *Abrumpit scopulos Athos / Centauros obiter ferens / et iuxta Rhodopen stetit / laxata nive cantibus*.

911 La valeur allégorique de la Gigantomachie en tant que motif destiné à illustrer le conflit entre civilisation et barbaries est remarquée par T. Duc, *Le «De Raptu Proserpinae» de Claudien*, cit. p. 217-219.

912 Dans le corpus de Tibulle, on trouve à plusieurs reprises le verbe *madere* à propos du vin (2.1.29-30) : *vina diem celebrant: non festa liuce madere / est rubor*; (2.2.8) : *atque satur libo sit madeatque mero*; (3.6.5) : *Care puer, madeant generoso pocula baccho*.

l'épreuve des Centaures avec celle en rapport avec le fleuve (3.40-42) : *nec levior vinci Libycae telluris alumnus / mater super stratique, genus deforme, bimembres / Centauri frontemque minor nunc amnis Acarnan*. L'épithète *nubigena* vient directement du modèle de Virgile, en référence aux nuages, origine de ces créatures (*Aen.* 7.674-675, *ceu duo nubigenae cum vertice montis ab alto / descendunt Centauri* ; *Aen.* 8.293-295, *Tu nubigenas, invicte, bimembris / Hylaeumque Pholum manu*). Claudien emploie cette épithète comme le véritable nom de ces créatures, un nom alternatif au terme plus traditionnel de *Centaurus*.

L'épithète est reprise avant tout par Ovide, après Virgile. Ovide l'emploie, substantivé, dans la description du combat entre Centaures et Lapithes (*met.* 12.211) : *Nubigenasque feros* ; mais surtout à propos de l'affrontement entre Hercule et ces créatures (*met.* 12.540-541) : *certe mihi saepe referre / Nubigenas domitos a se pater esse solebat*.

Ce même terme *Nubigenae* est repris à l'époque impériale par Stace dans un passage de la *Thébaïde*, un modèle important pour Claudien (*Theb.* 5.261-263) ⁽⁹¹³⁾ : *gelida non saevius Ossa / luxuriant Lapitharum epulae, si quando profundo / Nubigenae caluere mero*.

Claudien n'utilise pas le terme *nubigena* par hasard. Celui-ci renvoie en effet à une interprétation rationaliste des figures des centaures, identifiés à des fleuves. Cet aspect se remarque par l'emploi de cette épithète par Stace à propos des cours d'eau (*Theb.* 1.365) ⁽⁹¹⁴⁾ : *modo nubigenas e montibus amnes*. Stace évoque même le fait que les fleuves sont les descendants des nuages, dans un cadre solennel comme celui du conseil des dieux (*Theb.* 1. 206) ⁽⁹¹⁵⁾ : *et summis cognati nubibus amnes*.

Pholoe : nom de la montagne théâtre du combat d'Hercule et des Centaures, placé à la fin du vers. Virgile, déjà, avait mentionné cette montagne dans l'hymne salien sous le nom de *Pholus*, le centaure qui y habitait, hôte d'Hercule (*Aen.* 8.293-294) : *tu nubigenas, invicte, bimembris / Hylaeumque Pholumque, manu, tu Cresia mactas* : Le thème revient à l'époque impériale, chez Lucain (3.198) : *tunc linquitur Haemus / Thracius et populum Pholoe mentita biforem*; (6.391) : *hospes et Alcidae magni, Phole*.

La situation géographique de cette montagne pose un problème : le *Pholoe* est placé en Arcadie par Pline, dans un répertoire des montagnes d'Arcadie (4.21) ⁽⁹¹⁶⁾ : *montes in Arcadia Pholoë cum oppido, item Cyllene, Lycaeus, in quo Lycaei Iovis delubrum, Maenalus, Artemisius, Parthenius, Lampeus, Nonacris praeterque ignobiles VIII. amnes Ladon e paludibus Phenei, Erymanthus e monte eiusdem nominis in Alpheum defluens*. Le mont n'est cependant pas seulement indiqué dans le Péloponnèse, théâtre de la chasse au sanglier d'Erymanthe, mais également en Thessalie, là où eut lieu l'affrontement entre les Centaures et les Lapithes. Lucain, dans le passage mentionné plus haut, le situe en Thessalie en rapport et en association avec le *Thracius Haemus*. On retrouve la même localisation chez Valerius Flaccus qui cite deux fois le terme de *Pholoe*. Dans le premier cas, il le cite à propos du centaure homonyme, participant au banquet pour les noces de Pirithoos et Hippodamie, avec un autre Centaure nommé Rhoetus (1.140-141) : *Parte alia Pholoe multoque insanus Iaccho / Rhoetus* ; cette référence est inspirée d'un autre passage du poème concernant les effets de l'excès de vin sur Rhoetus. Ce centaure voit notamment double la cime du Pholoé en raison de son ivresse et confond Thésée avec Hercule (3.65-66) : *qualis in Alciden et Thesea Rhoetus iniqui / nube meri geminam Pholoen*.

La montagne est en Thessalie dans l'*Achilléide* de Stace (*Achill.* 1.237-238) : *illum non alias rediturum ad Thessala Tempe / iam tristis Pholoe, iam nubilus ingemit*.

La tradition différente proposée par Stace dans la *Thébaïde* est également intéressante : la montagne où se déroule l'affrontement entre les Centaures et les Lapithes serait en réalité L'Ossa (*Theb.* 5.261-263) : *gelida non saevius Ossa / luxuriant Lapitharum epulae, si quando profundo / Nubigenae caluere mero*.

L'Ossa joue également un rôle dans la *praefatio* de Claudien ; il est notamment cité dans la première partie de la composition (v. 20, *excussit gelidas prouior Ossa nives*).

913 En référence à l'hymne salien de Virgile, Stace reprend l'épithète *nubigena* comme attribut de *clipei* pour désigner les *ancilia*, les douze boucliers tombés du ciel et conservés par les Saliens (*silv.* 5.2.130-131) : *qui tibi tam tenero permisit plaudere collo / nubigenas clipeos*.

914 Cet usage du terme *nubigena* est également présent chez Prudence (*Hamart.* 485) : *et quae nubigenas transcendunt culmina nimbos*.

915 Cette interprétation rationaliste des figures des centaures, vus comme des fleuves, était également présente chez un autre auteur de l'époque impériale, Silius Italicus. Dans un passage de son poème en effet, les centaures sont associés à Achélôos (3.42) : *Centauri frontemque minor nunc amnis Acarnan*.

916 Nella tradizione poetica questa collocazione è riproposta in un elenco delle alture sacre a nei *Fasti* di Ovidio (*fast.* 2.272, *testis erit Pholoe, testes Stymphalides undae*); nella *Tebaide* di Stazio si accenna alla montagna in una lunga similitudine (*Stat. Theb.* 10.228-234).

Cette mention permet de souligner un système de correspondances entre les deux parties du poème de Claudien notamment entre la section des prodiges d'Orphée et celle des travaux d'Hercule : la mention des deux montagnes de l'*Ossa* et du *Pholoe* permet de mettre en évidence ce parallélisme.

La distinction de l'*Ossa* situe clairement le *Pholoe* sur le territoire du Péloponnèse et ceci pourrait constituer un argument en faveur de l'hypothèse soutenue par certains exégètes tels que Pierre Fargues : Claudien, en mentionnant cette montagne, ferait allusion à la victoire de Stilicon sur Alaric dans les environs de cette localité en 397⁽⁹¹⁷⁾

d) L'Hercule cosmique

v. 45-46 : *Te Libyci stupuere sinus, te maxima Tethys / horruit, imposito cum premerere polo.*

Te : pronom personnel placé en début de vers et suivi d'un autre pronom personnel se référant au même sujet, Hercule, dans la deuxième partie du vers (*te maxima Tethys*). L'invocation du héros thébain avec le pronom *tu* provient de la première partie de l'hymne. Le chant d'Orphée s'ouvrait sur une série de quatre propositions négatives introduites par la référence à Hercule. Au contraire, pour le plaisir de varier, cette seconde série n'est constituée que de deux propositions affirmatives.

Libyci : attribut se référant à *sinus*. La *Libya* est importante par rapport à la partie précédente de l'hymne, avec la référence aux *Libyae domini* (*Herc. fur.* 1171), Antée et Busiris. Antée avait plus particulièrement un lien très étroit avec la terre de ses origines, comme cela est souligné surtout par Lucaïn (4.593-594) : *nondum post genitos tellus effeta gigantas / terribilem Libycis partum concepit in antris*, mais aussi de manière plus synthétique par Silius Italicus (3.40-42) : *nec levior vinci Libycae telluris alumnus*, e da Marziale (9.101.4) : *Libyn domuit, aurea poma tulit*.

Comme le souligne une épigramme de Martial, la référence à la *Libya* par rapport à l'épreuve finale accomplie par Hercule n'est pas fortuite. C'est en Libye que se déroule l'épreuve des pommes d'or des Hespérides, souvent placée à la fin des travaux d'Hercule. C'est en outre au cours de cette aventure qu'il doit soutenir la voute céleste. Comme le remarquent les commentateurs du passage de Claudien, le héros thébain aurait remplacé Atlas, parti cueillir les pommes d'or à la place d'Hercule⁽⁹¹⁸⁾.

La position à la conclusion du cycle des travaux d'Hercule du vol des pommes du jardin des Hespérides éloigne le poète d'Ausone, son modèle principal. Le poète de Bordeaux avait en effet attribué la onzième place à cette épreuve, s'éloignant lui-même de son modèle grec, l'épigramme 92 de l'*Anthologie de Planude*. Pour les aspects élogieux, Claudien peut s'être inspiré également du *De Aerumnis Herculis*. Dans cette composition, l'épreuve des pommes d'or des Hespérides est en effet associée au *triumphus* du héros thébain (v. 11) : *Undecimo mala Hesperidum dstricta triumpho*.

Stupuere : Le *stupor* des éléments naturels face aux travaux d'Hercule s'oppose à l'insistance sur l'absence de terreur du héros *terpidus* face aux terribles monstres qu'il affronte dans les premiers vers de l'hymne (v. 33-34) : *te neque ... / taurus nec Stygii terruit ira canis*. Claudien a souvent recours à ces expressions de stupeur et d'émerveillement, trait constitutif de son art⁽⁹¹⁹⁾.

Sinus : terme placé juste après le verbe *stupuere*, au centre du vers. On retrouve cette même structure dans un vers d'un des *carmina* mineurs, le *De Salvatore* (*carm. Min.* 32.8) : *virginei tumuere sinus, innuptaque mater*. Dans le *carmen* chrétien, le même terme *sinus* se trouve au centre du vers, se référant au giron de Marie. La référence au *sinus* est précédée du prédicat *tumuere*, qui correspond à *stupuere* dans la *praefatio*, et de l'attribut *virginei*, équivalent de *Lybici*.

Le terme *sinus* à propos des golfes maritimes est traditionnel. Virgile l'employait déjà dans l'*Enéide* à propos de la Vénétie (*Aen.* 1.247) : *illyricos penetrare sinus*. Claudien a repris le modèle de Virgile mais par l'intermédiaire de Silius Italicus (8.538) : *Phlegraei legere sinus*.

te : cette particule est placée au début de la seconde partie de l'hexamètre, après la césure. Ce pronom est une reprise du même terme au début du vers, mais il ne s'agit plus du complément d'objet de *stupuere*, mais du prédicat *terruit* au vers suivant (v. 46).

maxima : terme placé à la fin du vers, juste avant *Tethys*. Cette clausule est empruntée à Stace, qui s'en sert plusieurs fois (*Theb.* 3.34, *Achill.* 1.222)⁽⁹²⁰⁾. Claudien la reprend à propos de la Libye et des *sinus Lybici* par Silius Italicus que emploie l'expression en référence au même contexte géographique (16.172) : *extremaque litore Tethys*.

917 V. P. Fargues, *Claudien, études sur sa poésie et son temps*, Paris 1933, p. 17 et 103.

918 On trouve cette observation chez M. Onorato, *Commento, Claudiano, De Raptu Proserpinae*, cit., p. 236.

919 A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 152-158.

920 Ce renvoi est signalé par M. Onorato, *Commento, Claudiano, De Raptu Proserpinae*, cit., p. 236.

Cependant, cette épithète rappelle surtout l'œuvre de Virgile. Le poète utilise ce même attribut pour Atlas, qualifié de *maximus* dans le quatrième livre de l'Énéide. Dans ce passage, le géant est évoqué par rapport à la situation géographique de l'extrême Occident et du jardin des Hespérides (*Aen.* 4.482-483)⁽⁹²¹⁾ : *Oceani finem iuxta solemque cadentem / ultimus Aethiopiūm locus est, ubi maximus Atlas / axem umero torquet stellis ardentibus aptum.*

Dans cette allusion à Atlas, Virgile, poète *doctus*, fait référence à la *Théogonie* d'Hésiode et à la première des deux localisations géographiques du géant : l'extrême Occident, près du jardin des Hespérides (*Theog.* 517-520).

Tethys : terme placé à la fin du vers. Claudien fait également référence à l'Océan occidental dans le troisième livre de son poème mythologique (*Rapt. Pros.* 3.319-320) : *gremio quamvis mergatur Hiberæ / Tethyos*. Ce nom, comme les *sinus Libyci* se référant au prédicat *stupuere*, est lui aussi sujet d'un verbe, dans ce cas *horruit*, placé au vers suivant (v. 46). L'*horror* de *Tethys* est la continuation du *stupor* des *Libyci sinus*.

Pour la situation dans son ensemble, Claudien s'est inspiré de la *Ciris* de l'*Appendix Vergiliana*. Dans ce poème, *Tethys*, définie comme une océanide et qualifiée ainsi de *candida*, admire aux côtés de son époux *Oceanus*, un être marin divin, en l'occurrence *Scylla* (*Ciris* 192) : *miratur pater Oceanus et candida Tethys*.

Concernant la position spécifique de l'épreuve d'Atlas, Claudien se réfère à Hésiode et à sa généalogie du géant fils de Japet et de l'Océanide Clymène, elle-même fille d'Océan et de Téthys (*Theog.* 507-510) ; mais Atlas est déjà intimement lié aux profondeurs marines dans l'*Odyssee* (*Od.* 1.53-55).

Horruit : prédicat verbal, placé au début du pentamètre. Par la structure de ce vers (*horruit, imposito cum premerere polo*), Claudien rappelle celle du v. 38 : *adpetis, occiduo ducis ab orbe greges*. Dans le premier cas, l'épreuve d'Hercule consistait à déplacer les *greges* de Géryon depuis l'Occident, l'*orbis occiduus*, dans le second en revanche, l'épreuve consistait à supporter le poids du *polum impositum*

En effet, le vers 38 marquait lui aussi le passage au récit d'une nouvelle épreuve du héros, celle de la lutte contre Géryon qui, à l'instar de l'épreuve d'Atlas, occupe intentionnellement le même espace de deux distiques (v. 38-40)⁽⁹²²⁾.

L'*horror* de *Tethys* continue le motif du *stupor* des *Libyci sinus*. Le parallèle entre les deux moments est également mis en évidence par rapport à la reprise du thème dans le *De consulatu Stilichonis*, où le *stupor* se réfère à Atlas lui-même tandis qu'il admire l'action du héros (*Cons.Stil.* 1.146-147) : *senex subductus mole parumper / obstupuit proprii spectator ponderis Atlas*. A propos de la figure féminine de Téthys, le parallèle avec le *De Salvatore* est en l'occurrence particulièrement significatif, puisqu'il y est décrit le *stupor* de la *mater* devant la naissance miraculeuse de Jésus (v. 9) : *arcano stupuit compleri viscera partu*.

Ce sentiment d'*horror* a un caractère religieux, lié à la manifestation du *deus*, et il suit un critère de composition en boucle. La partie conclusive de l'hymne orphique rappelle donc la partie initiale. Ce sentiment est le même que celui de la *mater* qualifiée de *pavida* dans le prologue de l'hymne (v. 31) : *qui timidæ matri pressos ostenderit aques*.

Dans la littérature impériale, le terme *horruit* est souvent employé en début de vers dans plusieurs situations. Chez Valerius Flaccus par exemple, le dragon gardien de la toison d'or captivé par la magie soporifique de Médée, tente de lutter contre le sommeil (Val. Fl. 8.82) : *horruit et dulces excussit ab arbore somnos*. Cette situation sera reprise par Claudien à propos du réveil des *antra Musarum* dans la conclusion de la *praefatio* (v. 51-52) : *antraque Musarum longo torpentia somno / excutis*.

On trouve une autre occurrence du prédicat *horruit* en début de vers chez Silius Italicus. Le poète décrit l'horreur éprouvée par Marcellus face à la menace de destruction qui pèse sur Syracuse à peine conquise par les Romains (14.670-671) : *tantumque licere / horruit*.

L'occurrence la plus significative est cependant celle que l'on trouve chez Stace. Le poète emploie l'expression *horruit* à propos d'Atlas, par rapport à l'effroi ressenti par le géant quand Tisiphone sort des Enfers, rappelée par Œdipe, dans le premier livre de la *Thébaïde* (1.98-99) : *procul arduus Atlans / horruit et dubia caelum cervice remisit*.

Dans ce passage, Stace reprend la tradition présente chez Hésiode, différente de celle qui place Atlas en extrême Occident et le situe au contraire aux abords des portes des Enfers (*Theog.* 746-750).

Alors que le modèle d'Hésiode montrait le géant soutenant le ciel fermement (ἄστειμφέως), Stace introduit une variante subtile : Atlas est contraint de faire chanceler le ciel en raison de l'horreur que provoque en lui

921 La référence au *Maximus Atlas* toujours en fin de vers est emprunté littéralement à Ovide (*met.* 6.174-175) : *maximus Atlas / est avus, aetherium qui fert cervicibus axem*.

922 Le parallèle entre l'espace dédié à l'épreuve d'Atlas et celui dédié à celle de Géryon est souligné par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 236.

l'apparition de Tisiphone, incarnation des forces les plus obscures de la mort et particulièrement du bouleversement des lois de la nature qu'Œdipe et ses méfaits ont causé ⁽⁹²³⁾.

Stace puis Claudien font référence au traitement du mythe d'Hercule et Atlas que l'on trouve dans les drames de Sénèque, même pour affronter un thème peu commun dans la littérature latine comme la condamnation d'Œdipe et de ses méfaits ⁽⁹²⁴⁾.

Sénèque aborde le mythe d'Atlas en lien avec cela d'Hercule, considéré comme l'incarnation du sage stoïque et garantie de la stabilité de l'univers dans le prologue de l'*Hercules furens* (v. 69-74) et dans celui de l'*Oetaeus* (11-12). Par rapport à cette vision partiellement rassurante de l'univers et de sa stabilité, l'emprunt à Stace est par certains côtés critiques. Bien qu'il ne fasse pas directement référence à Hercule, Stace souligne l'inconsistance de l'œuvre de stabilisation du cosmos du géant Atlas. Plus précisément, la voûte du ciel échappe aux mains d'Atlas au moment de l'arrivée de Tisiphone, sortie des Enfers. C'est justement à cet aspect que Claudien s'attache dans sa réécriture du mythe, destinée à souligner l'instabilité du cosmos et de ses lois. *imposito*: terme placé en début de vers, se référant à *polo*. Le terme *impositum* est notamment emprunté au prologue de l'*Hercules Oetaeus*, où Hercule en proie à son délire de toute-puissance évoque ce motif de manière paradoxale, en associant à lui-même le terme d'*impositus*.

Sénèque reprend en l'amplifiant et en le bouleversant une allusion d'Ovide au fait qu'Atlas avait perçu l'accomplissement de l'apothéose d'Hercule (*met.* 9.273) : *Sensit Atlans pondus*. Dans le prologue de la tragédie au ton hyperbolique, Atlas a peur de ne pas être capable de soutenir le ciel dont le poids a énormément augmenté après la divinisation et l'apothéose du héros (*Herc. Oet.* 11-12) ⁽⁹²⁵⁾ : *numquid impositum sibi / non poterit Atlas ferre cum caelo Herculem*.

Dans sa reprise du thème, Claudien s'éloigne de ces accents excessifs et fait référence au contraire à la perspective plus traditionnelle du ciel qu'Hercule soutient à la place d'Atlas. Claudien se réfère à ce thème dans le *De consulatu Stilichonis* (*Cons.Stil.* 1.143-147) : *sic Hercule quondam / sustentante polum melius librata pependit / machina nec dubiis titubavit Signifer astris / perpetuaque senex subductus mole parumper / obstupuit proprii spectator ponderis Atlas*.

premerere : Ici, le poète contamine le modèle de l'*Hercules Oetaeus* avec celui de l'*Hercules furens*, l'autre tragédie consacrée au héros thébain. Cette tragédie contient elle aussi dans son prologue un passage consacré au mythe d'Hercule et Atlas, mais le point de vue est celui de Junon, l'ennemie par excellence du héros thébain (*Herc. Fur.* 69-74) : *et posse caelum viribus vinci suis / didicit ferendo; subdidit mundo caput / nec flexit umeros molis immensae labor; / mediusque collo sedit Herculeo polus / immota cervix sidera et caelumtulit / et me prementem: quaerit ad superos viam*.

Par rapport à ce modèle, la situation est une fois encore renversée par Claudien. Chez Sénèque, Hercule, assimilé au sage stoïque, reste impassible, soutenant le ciel. Chez Claudien en revanche, Hercule ploie sous le poids du ciel. Ce renversement de perspective est évident du fait notamment de l'emploi du verbe *premere* dans les deux passages. Dans le passage de Sénèque, le verbe *premo* se référait à Junon : la déesse appuyait sur la voûte du ciel pour en augmenter le poids sur les épaules d'Hercule (v. 74 *et me prementem*) ; chez Claudien, c'est au contraire le ciel qui exerce la pression sur le héros thébain qui tente de le soutenir (v. 46, *premerere*). Par ce changement de perspective, Claudien rappelle peut-être de manière allusive le paradoxe développé dans le *De Salvatore*. Dieu, bien qu'infini, se réduit en petites proportions (*carm. Min.* 32. 14-15) : *et qui non spatiiis terrae, non aequoris unda / nec capitur caelo, parvos confluit in artus*.

polo : ce terme clôt le vers. Le *polus* est le sujet logique de l'action de *premere* ⁽⁹²⁶⁾. Pour évaluer l'opération du poète, il est intéressant de confronter ce passage et l'autre reprise du thème d'Hercule et Antée qui se trouve dans le *De consulatu Stilichonis*. Le poète n'indique pas la présence d'une pression, mais le héros thébain soutient sans problème le *polus* (*Cons.Stil.* 1.143-145) : *sic Hercule quondam / sustentante polum melius librata pependit / machina*.

923 Stace s'était amplement exprimé sur ce thème dans les vers précédents pour introduire le personnage du parricide (*Theb.* 1.46-87)

924 Sur le peu de succès rencontré par le mythe d'Œdipe dans la littérature latine avant Sénèque, v. O. Thévenaz, *Infelix fabula: le destin d'Œdipe entre Sophocle et Sénèque*, in *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca* (Actes de la convention Ecole Normale Supérieure, Pise 14-15 juin 2002), Amsterdam 2003, p. 167-175.

925 Ce thème est repris par Sénèque à propos d'Encelade portant l'Ossa dans l'*Hercules Oetaeus* (*Herc. Oet.* 1735) : *imposuit umeris Ossan Enceladus ferrox*.

926 La reprise par Claudien du passage de Sénèque par rapport aux termes *premere* et *cervix* est remarquée par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 236-237.

v. 47-48 : *Firmior Hercule mundus cervice pependit, / lustrarunt umeros Phoebus et astra tuos.*

Firmior : terme placé en début de vers et se référant à *mundus*. Cette position reprend celle de l'attribut *medius*, se référant au terme *polus*, équivalent de *mundus* dans le passage analogue de l'*Hercules furens* (v. 72) : *mediusque collo sedit Herculeo polus.*

Claudien a développé ce thème de manière originale en introduisant une comparaison entre l'action d'Atlas et celle d'Hercule, que l'on ne trouve pas dans ses modèles : à son avis, les épaules d'Hercule soutiennent le monde plus fermement que celles d'Atlas, rapprochement souligné par l'usage de l'adjectif comparatif.

Ce même concept est affirmé par Claudien dans le *De consulatu Stilichonis*. Ici, l'emploi du comparatif *firmior* trouve un écho précis dans l'utilisation de l'expression *melius librata* qui se réfère à *machina* (*Cons.Stil.* 1.143-145) : *sic Hercule quondam / sustentante polum melius librata pependit / machina nec dubiis titubavit Signifer astris.*

Tandis que dans la *praefatio*, c'est *Tethys*, la déesse marine aïeule d'Atlas, qui observe l'exceptionnelle épreuve d'Hercule, dans le *De consulatu Stilichonis* c'est au contraire le géant lui-même qui est le *spectator* stupéfait de l'action du héros (*Cons.Stil.* 1.146-147) : *perpetuaque senex subductus mole parumper / obstupuit proprii spectator ponderis Atlas.*

La comparaison entre Atlas et Hercule pourrait représenter symboliquement le passage d'une période précédente à la suivante. Hercule représenterait ainsi une plus grande stabilité et la force du christianisme et de ses principes par rapport à la religion païenne précédente. Le poète repropose le même schéma dans l'épreuve des juments de Diomède avec la différence de régime alimentaire avant et après la venue d'Hercule (v. 11-12, *diraque sanguinei vertit praeseptia regis et Diomedeos gramine pavit equos*).

Herculea : terme se référant à *cervix*. Claudien suit son critère typique de composition en boucle. De cette manière, il reprend le d'*Hercules* placé au début de l'hymne en référence à sa *manus* (v. 32) : *Herculis et forti monstra subacta manu.*

Claudien reprend plus particulièrement Sénèque. Dans le passage du *Furens* consacré à ce thème, il emploie la même épithète *Herculeus* à propos du *collum* du héros thébain (*Herc. Fur.* 72) : *mediusque collo sedit Herculeo polus.*

mundus : Le poète s'inspire encore de Sénèque pour ce terme équivalent à *polus*, déjà employé précédemment (v.46). Sénèque emploie ce terme pour souligner le geste d'Hercule qui le soutient de la tête (*Herc. Fur.* 70) : *subdidit mundo caput.*

Ce terme est aussi présent au nominatif dans l'*Oetaeus*, dans un passage où cette épreuve d'Hercule est évoquée (*Herc. Oet.* 1595-1599) : *heu quid hoc? Mundus sonat ...passus an pondus titubavit Atlas?*

Ce même terme est employé par Alcène pour décrire l'épreuve d'Hercule toujours dans l'*Oetaeus* (*Herc. Oet.* 1905-1908) : *vestrum Alcide cervice meus / mundum, superi, caelumque tulit, dum stelligeri vector Olympi / pondere liber spiravit Atlans.*

cervice : Ce terme vient se joindre à une longue série de reprises à partir d'Ovide, qui l'utilise pour Atlas à la forme plurielle *cervices* (*met.* 6.174-175) : *maximus Atlas / est avus, aetherium qui fert cervicibus axem*, et ce terme sera également employé par Sénèque (*Herc. fur.* 73, *immota cervix sidera et caelum tulit*).

Claudien emprunte ce terme surtout à Stace, qui l'utilise à l'ablatif singulier, à la même place (*Theb.* 1.98-99) : *procul arduus Atlans / horruit et dubia caelum cervice remisit.*

pendit : terme placé à la fin du vers. Cette clause vient de la tradition précédente, à propos du rapport affectif entre les personnes comme Anchise vis-à-vis d'Enée pendant la fuite de Troie chez Properce (*Prop.* 4.1.43-44) (⁹²⁷) : *cum pater in nati trepidus cervice pependit, / et verita est umeros urere flamma pios.*

Le poète de l'Antiquité tardive renverse la situation présente chez Stace. Le *mundus* teste stable sur les épaules d'Hercule contrairement à ce qui se passait avec Atlante. Chez Stace, le géant doit replacer sur ses épaules le ciel qui a glissé à cause de l'horreur provoquée par la sortie des Enfers de Tisiphone (*Theb.* 1.98-99, *procul arduus Atlans / horruit et dubia caelum cervice remisit*).

Lustrarunt : terme mis en relief au début du pentamètre. Claudien reprend les indications du temps astronomique présentes dans l'*Énéide* et qui se réfère généralement au lever du soleil (*Aen.* 4.6-7) : *postera Phoebae lustrabat lampade terras / umentemque Aurora polo dimoverat umbram* ; (*Aen.* 4.607) : *Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras* ; (*Aen.* 7.148-149) : *Postera cum prima lustrabat lampade terras / orta dies.*

927 On retrouve cette clause à l'époque impériale, par exemple chez Valerius Flaccus, à propos de Pélée embrassé par Achille enfant (*Val Fl.* 1.259) : *caraque diu cervice pependit*, mais aussi chez Stace, à propos d'Amour suppliant Vénus (*silv.* 1.2.103) : *tenera matris cervice pependit*.

L'introduction de ce thème astronomique est probablement chez Claudien une autre manière de reprendre une fois encore la représentation d'Atlas présente chez Hésiode. La figure du géant était liée dans la *Théogonie* à des aspects temporels et astronomiques. Ainsi, selon le poète d'Ascra, la demeure du géant se trouvait à proximité du seuil séparant le jour de la nuit (*Theog.* 746-757).

umeros : Le détail des *umeri* était déjà souligné par Virgile à propos d'Atlas dans le cadre de l'*elogium* d'Auguste (*Aen.* 6.796-797) : *caelifer Atlas / axem umero torquet stellisque ardentibus aptum*

Ce détail est repris plus tard par Ovide au pluriel, toujours à propos d'Atlas (*met.* 2.296-297) : *Atlans en ipse laborat / vixque suis umeris candentem sustinet axem.*

Le thème est repris par Sénèque à propos d'Hercule (*Herc. Fur.* 71) ⁽⁹²⁸⁾ : *nec flexit umeros molis immensae labor*, et ce passage trouve un parallèle à propos du géant Encelade, lorsque celui-ci soutient l'Ossa (*Herc.Oet.* 1735) : *imposuit umeris Ossan Enceladus ferox.*

Le parallèle le plus pertinent concernant l'emploi de ce terme se trouve dans le *In Rufinum*, à propos de Stilicon. Le général romain est précisément comparé à Hercule qui soutient sur ses *umeri* le monde sur le point de s'écrouler (*Ruf.* 1.274. 273-274) : *Qua dignum te laude ferma, qui paene ruenti / lapsuroque tuos umeros obieceris orbi?*

Phoebus : dans ce contexte astronomique, le nom du dieu est mis à la place de *Sol* et indique la représentation du jour par rapport au lieu où Atlas soutient le ciel. Virgile avait déjà parlé de la *lampas Phoebæ* pour désigner le soleil (*Aen.* 4.6-7) : *postera Phoebæ lustrabat lampade terras / umentemque Aurora polo dimoverat umbram.* Claudien va encore plus loin et assimile *Sol* à *Phoebus*. Cette assimilation repose sur des caractéristiques spécifiques d'Apollon, le dieu inspirateur de sa poésie, comme cela est déclaré de manière programmatique dans sa composition *Ad Aeternalem* (*carm. Min.* 3) : *Quidquid Castalio de gurgite Phoebus anhelat, / quidquid fatidico mugit cortina recessu, / carmina sunt; sed verba negant communia Musæ / carmina solo loquor: sic me meus implet Apollo.*

Du reste, le poète avait déjà fait référence au *deus* et à son arbre sacré, la *laurus*, dans la première partie de la *praefatio*, à propos des prodiges du *vates thracicus* (v. 23-24) : *Cirrhæasque dei quamvis despexerit artes, / Orpheis laurus vocibus acta venit.*

En reprenant cette référence dans la conclusion de son hymne orphique, Claudien introduit un thème sur lequel l'accent sera particulièrement mis dans l'épilogue de la *praefatio* et de l'hymne lui-même. C'est dans ces vers de conclusion qu'est introduite la figure de substitution d'Apollon, celle d'Hercule Musagète, présenté comme son frère divin, lui aussi à la tête du chœur des Muses.

Et : particule entre les deux termes *Phoebus* et *astra*. Ces deux termes ainsi associés sont en opposition : le soleil est distinct et différent des étoiles de la nuit, une distinction dont Hésiode est à l'origine.

Hésiode avait situé la demeure d'Atlas aux extrémités de l'univers, près des portes du jour et de la nuit, reliés entre eux comme Νύξ καὶ Ἡμέρη (*Theog.* 748). Virgile avait fait référence à cet aspect dans l'*elogium* d'Auguste, dans le sixième livre de l'*Énéide* (*Aen.* 6-795-797) : *iacet extra sidera tellus, / extra anni solisque vias, caelifer Atlas / axem umero torquet stellisque ardentibus aptum*

Alors que dans le modèle, seul le fait que la demeure du géant se trouvait dans un lieu au-delà de l'éternelle parabole du soleil était souligné, le choix de Claudien de mentionner le rapprochement du soleil et de la nuit reflète au contraire le dualisme de la conception sous-tendue par le poème, construit selon une structure bipartite de fond.

astra : Par rapport à Hercule, la référence aux *astra* est une allusion à l'assomption du héros thébain parmi les dieux. Ce terme en relation à ce motif est repris et répété plusieurs fois pour exprimer le destin ultime d'Hercule dans l'*Hercules Oetaus* ⁽⁹²⁹⁾. La dépendance vis-à-vis de cette tragédie se remarque par la présence dans celle-ci également de la connexion entre *Phoebus* et les *astra*. Dans cette tragédie, les deux termes sont associés précisément à propos du destin d'Hercule (*Herc. Oet.* 1581) : *tu comes Phoebæ, comes ibis astris.*

Le fait que Claudien accorde une telle importance à l'association des *astra* et de *Phoebus* renvoie à des interprétations de type orphique d'Hercule, identifiée avec le temps. Un témoignage intéressant de cette perspective allégorique se trouve dans le commentaire des *Bucoliques* de Virgile par le Pseudo-Probus. Ce texte est important car dans la première partie, il rapporte le témoignage de Pindare sur l'origine étymologique

928 La reprise lexicale par Claudien du passage de Sénèque à propos du terme *umeri* est remarquée par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 236.

929 Voici quelques exemples de cas, plus nombreux : (*Oet.* 13) *quid astra, genitor, quid negas ?* (*Oet.* 31-32) *redde nunc nato patrem / ve lastra forti* ; (*Oet.* 79-80) *Si post feras, post bella, post Stygium canem / haud dum astra merui* ; (*Oet.* 97) *quis astra natus laudibus meruit suis ?*

du nom Hercule (⁹³⁰). Dans la seconde partie, le commentaire développe cependant, à travers le renvoi à des sources physiques tout aussi mal définies, une intéressante confrontation entre la *populus bicolor* et le *tempus* auquel le héros thébain était identifié. Les deux faces de la feuille de peuplier correspondraient de manière allégorique au jour et à la nuit ((Prob. *ad buc.* 7.61): “*Populus Alcidae*”. *Alcides Hercules ab Alcaeo avo sive ἀπὸ τῆς ἄλκις id est fortitudine. Pindaris initio Alciden nominatum, postea Herculem dicit ab Ἥρα, quam lunonem dicimus, quod eius imperiis opinionem famamque virtutis sit consecutus. In huius tutela populus, Liberi uites, In Veneris autem myrtus. Phisici Herculem tempus dicunt interpretantes, ideoque populum el adsignari ἀλληγορικῶς, ut, quia bicolor sit, partes temporis accipere possimus, id est noctis atque diei.* *tuos* : Attribut de *umeros*, à la fin du pentamètre, placé après le groupe formé par *Phoebus et astra*. De cette manière, le poète souligne la correspondance étroite entre les *umeri* d'Hercule et le cadre cosmique des astres diurnes et nocturnes, expression d'un même ordre de la réalité.

C l'épilogue du poème : l'éloge de *Florentinus*

v. 49-50 : *Thracius haec vates. Sed tu Tiryntius alter, / Florentine, mihi, tu mea plectra moves.*

Thracius: terme associé à *vates* et mis en relief au début du vers dans la conclusion de la *praefatio*, scellant l'hymne orphique qui précède. Le *Thracius vates* est *Orpheus*, mais au-delà du voile allégorique, il n'est autre que Claudien lui-même, qui se démasque pour mettre en évidence la nature symbolique de son poème. L'emploi de l'épithète *Thracius* en début de vers se trouvait déjà dans la littérature précédente, par exemple dans les *Métamorphoses* d'Ovide (*met.* 11.2, *Threicius vate et saxa sequentia ducit*) ainsi que chez Sénèque (*Med.* 357-358) : *resonans cithara/ Threicius Orpheus solitam cantu*. L'utilisation de cette expression montre l'importance de l'inspiration orphique dans le *De Raptu Proserpinae*. C'est la même épithète *Thracius*, se référant à *Orpheus*, qui est utilisée en effet de manière significative dans le poème en l'honneur des noces de Marie et Flavius Honorius, à propos des lectures adaptées à la jeune mariée. On lui conseille ainsi comme lectures particulièrement convenables des écrits orphiques, désignés par le biais de la référence au *Thracius Orpheus* (⁹³¹).

Cependant, il est intéressant de noter à propos du discours poétique de Claudien que les écrits d'Orphée se sont approchés de la tradition poétique représentée par Sappho (v. 234-235) : *quaecumque senex aut Thracius Orpheus / aut Mytilenaeo modulatur pectine Sappho*.

L'évocation de la tradition lyrique sert également à mettre en évidence l'importance qu'accorde Claudien au caractère allégorique. L'interprétation allégorique, notamment à propos d'Hercule et de ses travaux, n'est pas une nouveauté qu'il introduit, comme cela est déjà évident dans la reprise du thème chez Quintus de Smyrne, mais également chez Ausone ou dans la tradition sépulcrale archéologique. Cet aspect allégorique, dans la tradition littéraire latine et particulièrement dans la tradition lyrique, se mêlait à la dimension didactique. L'œuvre d'art était conçue comme un outil d'apprentissage, et l'aspect allégorique participait également de cette conception.

Cette interprétation didactique de l'art en général est ainsi clairement affirmée dans l'*Ars Poetica* d'Horace, source principale pour le poème de Claudien : le savoir est la base de l'art d'écrire (*Ars* 309) : *Scribendi recte sapere est et principium et fons*.

Ce thème est par ailleurs associé, dans l'*Ars Poetica*, à un discours plus vaste sur les fondements de la société : le savoir concret du passage précédent est désigné par le terme plus abstrait de *sapientia*, en lien avec les figures d'Orphée, mais également celle d'Amphion, liée en particulier à Hercule par leurs origines thébaines communes (⁹³²).

Haec : terme placé entre *Thracius* et *vates*. Le pronom sous-entend *dixit* ou *scripsit*. Faire référence aux paroles ou aux écrits d'*Orpheus* est une manière de souligner l'autorité du texte attribué au *vates*, maître en *sapientia*.

930 Pind. fr. 291 ed. H. Maehler, München und Leipzig 2001. Sur ce sujet, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 8-9.

931 *nupt.* 230-235 : *divine fruitur sermone parentis / maternosque bibit mores exempla que discit / prisca pudicitiae Latians nec volvere libros / desinit aut Graios, ipsa genetrice magistra quaecumque senex aut Thracius Orpheus / aut Mytilenaeo modulatur pectine Sappho*.

932 *Ars* 391-401 : *silvestris homines sacer interpretsque deorum / caedibus et victu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones; / dictus et Amèhion conditor urbis, / saxa movere sono testudinis et prece blanda / duocere quo vellet. Fuit haec sapientia quondam, / publica privatis discernere, sacra profanis, / concubitu prohibere vago, dare iura maritis, / oppida moliri, leges incidere ligno. / si honor et nomen vatibus atque carminibus venit*.

L'hymne est ainsi volontairement relié par le poète à un certain nombre d'écrits pseudo-épigraphes orphico-pythagoriciens attestés par la tradition littéraire antique ⁽⁹³³⁾.

vates : terme placé à la fin du premier hémistiche de l'hexamètre juste après *haec* et avant *alter*. Le poète avait déjà employé ce même terme en référence à *Orpheus* dans la première partie de la composition et en lien avec la conception irrationnelle de l'art liée à l'inspiration poétique (v. 13) : *tunc patriae festo laetatus tempore vates*. Ici, à la conclusion du poème, l'emploi du terme *vates* se fait par rapport à la conception didactique de l'art qui remonte à l'*Ars poetica* d'Horace (v. 401) : *si honor et nomen vatibus atque carminibus venit*.

Cette sage conception didactique est utilisée dans le but de faire l'éloge de *Florentinus*, le personnage cité au vers suivant.

Sed : particule placée au centre du vers. Pour signaler sa présence derrière la figure d'Hercule, Claudien met en évidence les différences entre le motif de son chant et celui d'Orphée : si le chanteur thrace avait choisi comme objet de son poème Hercule, l'argument choisi par Claudien est nettement différent et lui est supérieur selon le schéma de la σύγκρισις laudative, concept emprunté à l'épigramme de Martial citée au début de la partie introductive (IX, 101).

Tu : L'emploi du pronom personnel renvoie à l'hymne et à sa structure panégyrique. Dans le poème, Orphée tutoyait lui aussi le dieu objet de la célébration (v. 45-46) : *te libyci stupuere sinus, te maxima Tethys / horruit*. L'invocation à la deuxième personne est empruntée en particulier au poème salien de Virgile (*Aen.* 8.293) : *tu nubigenas, invicte, bimembris / Hylaeymque Pholumque manu, tu Mactas* ; Claudien avait également à l'esprit la poésie d'époque impériale et notamment le prélude de l'*Achilléide* de Stace, à propos de l'identification de l'*Alter Tirynthius* à Apollon et du lien entre celui-ci et le « je » poétique, exprimé par le biais du pronom *mihī* (*Achill.* 1.8) : *tu modo, / da fontes mihī, Phoebē, novos*.

La critique a remarqué que le contexte de la performance est très peu présent dans les œuvres mythologiques du poète, contrairement aux œuvres historiques et laudatives ⁽⁹³⁴⁾. Cette observation doit être insérée dans la trame dense des parallèles qui existent entre les œuvres mythologiques d'un côté et les œuvres occasionnelles de l'autre. Claudien puise toujours essentiellement dans le même répertoire de fond, qu'il enrichit ou qu'il précise éventuellement dans toute sa production ⁽⁹³⁵⁾. L'absence de références directes au public dans les œuvres mythologiques s'explique par le recours fréquent à l'allégorie dans ces œuvres. Cet aspect est certainement présent également dans les œuvres d'occasion, mais il trouve son véritable aboutissement dans les œuvres mythologiques, où il atteint un niveau beaucoup plus complexe et beaucoup plus articulé, selon un système d'interprétation politico-historique mis en évidence par Thierry Duc ⁽⁹³⁶⁾.

Avec l'identification entre *Florentinus* (le *tu* du dialogue poétique) et Hercule par le biais d'un adversatif, Claudien souligne la supériorité de la figure de *Florentinus* sur le héros thébain, figure antique de la mythologie. Le poète suivrait ainsi un schéma rhétorique également proposé dans les louanges à Stilicon du *In Rufinum* (*Ruf.* 1.273-296) dérivant de la polémique anti-héracléenne déjà présente chez Lucrèce (5.22-54) et développée par la suite par le christianisme avec Lactance (*Div. inst.* 1.9).

Dans sa recreation de la poésie épique, Claudien a repris cet aspect mais essentiellement à propos des modèles de la poésie lyrique et de son approche souvent irrévérencieuse vis-à-vis de la mythologie classique. L'exemple le plus éclatant est celui de Martial et de son épigramme laudative pour Domitien (IX.101), qui oppose sciemment les travaux d'Hercule à ceux de l'empereur, le nouvel Hercule, loué notamment pour le prolongement de la via Appia jusqu'à Pozzuoli. Le héros thébain y est ainsi qualifié de *prior Alcides* (v. 3, *si cupis Alcidae cognoscere facta prioris*) ou même de *minor Alcides* (v. 11, *Haec minor Alcides*).

C'est surtout de ce modèle que Claudien a repris le passage brutal de la liste des entreprises du *prior Alcides* à celles bien plus importantes du nouvel *Alcides*, l'empereur et protecteur du poète (v.11) : *Haec minor Alcides : Maior quae gesserit audi*. Plus tard, pour renforcer ce schéma, Martial faisait suivre la liste des travaux d'Hercule d'une autre liste plus longue, évoquant les douze travaux de Domitien (v. 12-24). Dans la reprise de ce topos à propos de *Florentinus*, Claudien, lui, ne détaille pas les épreuves attribuées à la réincarnation du héros thébain. Dans le *In Rufinum*, cependant, l'opposition est exprimée de manière encore plus nette (*IRuf.* 283-284) : *taceat uperata vetustas, / Hercleos conferre tuis iam desinat actus*.

933 Sur le sujet de la littérature pseudépigraphique, v. *La letteratura pseudoepigrafica nella cultura greca e romana*, Actes d'une rencontre d'études (sous la direction de Giovanni Cerri), Naples 2000, notamment F. Graf, *Text and Ritual. The corpus eschatologicum of the Orphics*, p. 59-77, G. Ricciardelli, *Gli Inni Orfici tra Orfeo e Dioniso*, p. 313-323.

934 V. M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 237.

935 La grande proximité formelle entre la production occasionnelle de Claudien et sa production épique et mythologique est mise en avant par exemple par A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, cit., p. 97-124.

936 T. Duc, *Le « De Raptu Proserpinae » de Claudien*, cit., p. 187-244, 257-272.

Le parallèle entre les entreprises d'Hercule et celles plus importantes du général romain, qui concernent l'universalité du monde dominé par Rome, se fait à travers les références aux entreprises de Stilicon, qui est opposé à Rufin, l'incarnation des monstres de la mythologie (*Ruf.* 1.291) : *hoc monstrum noin una palus, non una tremebat / insula, sed Latia quidquid ditione subactum / vivit, et a primis Ganges horrebat Hiberis.*

L'éloge de *Florentinus* n'est cependant pas détaillé par une liste d'épreuves spécifiques, comme cela apparaît également dans la comparaison avec l'épigramme de Martial. La référence à *Florentinus*, bien qu'enjolivé par le motif de l'*Hercules Musageta*, est en réalité une rapide allusion à la conclusion d'un texte poétique bien plus vaste et bien plus ambitieux. Les entreprises à exalter restent avant tout pour Claudien celles de Stilicon qu'il encense sur un autre ton, beaucoup plus solennel, dans un texte contemporain, la *praefatio* du *De Bello Gothico*. La figure de l'Hercule Musagète, absent dans le modèle de Martial, dérive en particulier de la conclusion du sixième livre des *Fastes* d'Ovide, qui traite de ce thème par rapport à la question de l'association du culte des Muses avec celui d'Hercule (*Fast.* 6.799-800) : *dicite, Pierides, quis vos addixerit isti / cui dedit invitas victa noverca manus.* Ainsi, on voit apparaître dans la conclusion du poème, les figures des Muses et d'Hercule associées par la musique. Le héros, identifié à Apollon, justifie ce culte commun au son de sa lyre, instrument de musique traditionnel du dieu de la musique (*Fast.* 6.811-812) : *sic cecinit Clío. Doctae assensere sorores, / adnuit Alcides increpuitque lyram.*

On peut considérer comme un renvoi interne à l'œuvre de Claudien, comme un terme de comparaison avec cet éloge, celui de Stilicon à la fin de la *praefatio* au troisième livre de l'œuvre consacrée à la célébration du consulat du général : la *laurus*, symbole apollonien par excellence, est associée à Mars et qualifiée à cet effet de *Martia* (*Cons.Stil. pr.* 3.19-20) : *advexit reduces secum Victoria Musas / et sertum vatu Martia laurus erat.* L'éloge de *Florentinus* s'explique peut-être par le centre d'intérêt littéraire de ce personnage, correspondant de l'illustre orateur Symmaque. Un tel éloge ne peut se distinguer du projet global du *De Raptu Proserpinae*, mais il en reflète aussi les caractéristiques les plus spécifiques, notamment la volonté de laisser à la marge du discours poétique les thèmes liés à l'actualité pour se concentrer sur les aspects littéraires.

Dans le cadre global du *De Raptu Proserpinae*, cet éloge dépend finalement du choix de la cour, première destinataire de ce poème de Claudien, d'élargir son cénacle en y incluant également des personnalités de l'ordre sénatorial, comme *Florentinus*, justement. Cette volonté serait à associer également à la politique de restauration et de relance du monde agraire dans laquelle Alan Cameron voit une motivation idéologique qui sous-tend le *De Raptu Proserpinae* ⁽⁹³⁷⁾.

Cette orientation politique pouvait bien être représentée par une figure comme Hercule, enrichie du prestige de la culture par le biais de la référence à sa forme Musagète ; mais à Rome, cette orientation était identifiée à Mars, divinité tutélaire de l'État romain et divinité d'origine agraire ⁽⁹³⁸⁾.

Le parallèle de fond est celui entre l'activité agricole et l'activité poétique, mais désormais également prophétique, assimilation présente chez un poète chrétien comme Claudien et exprimée par le terme *vates*. Le rapport étroit entre agriculture et poésie/prophétie est présent dans la narration allégorique de Claudien. Hercule est représenté comme le protecteur d'Orphée, le poète par excellence. La poésie est ainsi dénommée *ars*, terme qui d'emploi également pour l'agriculture, comme on le voit dans les *Géorgiques*. Virgile considère que l'intervention de Jupiter lui-même est à l'origine de cette technique. (*georg.* 1.121-123).

De la même manière, dans le poème de Claudien, ce rôle en rapport avec la musique et le chant d'Orphée est tenu par Hercule, en lien avec son intervention en Thrace et son action qui a fait sortir le chantre de son sommeil (v. 9-16).

Ce parallèle est encore plus significatif dans le *De Raptu Proserpinae*, dédié à l'invention de l'agriculture. Cet aspect n'est toutefois pas totalement développé dans le poème tel qu'il nous est parvenu. La partie conclusive de l'œuvre, son quatrième livre, n'a pas été composée par le poète, disparu prématurément. Cette partie devait être consacrée au retour de Proserpine et à l'invention de l'agriculture.

Tirynthius : L'épithète *Tirynthius* vient principalement de l'*Enéide*. Virgile l'utilise dans un passage déjà imité par Claudien pour l'arrivée d'Hercule en Thrace : l'arrivée du héros thébain sur le lieu où Rome allait se

937 La thèse de l'importance de la politique de conciliation de Stilicon vis-à-vis de l'aristocratie foncière (*the landowning aristocracy*) comme motif de la genèse de la *praefatio* du deuxième livre est défendue par A. Cameron, *Claudian Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 465. Cette analyse reste circonscrite à la question chronologique de la composition de la *praefatio*, alors que cet aspect explique à mon avis la genèse globale du *De Raptu Proserpinae* et pas seulement de l'éloge de *Florentinus*.

938 Sur la question du Mars agraire, v. G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, cit., p. 195-218.

dresser, après sa victoire sur Géryon (*Aen.* 7.661-662) : *postquam Laurentia victor / Geryone extincto Tirynthius attigit arva.*

L'emploi de *Tirynthius* est équivalent à celui d'*Alcides*, employé à propos d'Hercule à son arrivée en Thrace (v. 9) : *sed postquam Inachiis Alcides missus ab Argis.*

A propos de l'assimilation entre Hercule et Apollon présente dans la *praefatio*, il faut noter l'importance de cette relation chez Stace : le poète de l'époque impériale associe étroitement le toponyme *Tirynthius* à l'épithète *deus* dans sa description de la procession de jeunes guerriers provenant de la cité de l'Argolide (*Theb.* 4.146-147) : *suus excit in arma / antiquam Tiryntha deus.* Ces guerriers voués à Hercule entonnent un *pean* qualifié d'*Herculeus*, assimilant ainsi le héros à son frère divin (*Theb.* 4.157) : *Herculeum paeana canunt.*

Alter : Cet attribut semble se référer à l'altérité et à la supériorité de *Florentinus* sur Hercule, le premier Alcide, altérité implicite dans la conjonction adversative *sed*. C'est à cette expression de Claudien que fait référence Sidoine Apollinaire dans un épigramme consacré à l'empereur Majorien (*Sid. Carm.* 13.15) : *haec quondam Alcides ; at tu Tirynthius alter.*

Le même poète souligne le parallèle entre l'action du prince et celle du héros thébain par l'expression *haud alio .. vultu* (*Sid. Carm.* 7.581-582) : *haud alio quondam vultu Tirynthius héros / pondera suscepit coeli, simulatque novercae.*

L'expression est empruntée à la quatrième églogue de Virgile. Comme un signal du retour progressif des *Saturnia regna* et de l'avènement du *puer*, le poète classique faisait référence au retour d'un *alter Typhys* (*buc.* 34) : *alter erit tum Tiphys.*

Ce rappel n'est pas fortuit, c'est un élément de jonction entre la *praefatio* et le *De Bello Gothico* par rapport à l'élément encomiastique. Dans le poème consacré aux exploits de Stilicon contre Alaric, le général romain est dépeint sous les traits d'un nouveau *Tiphys* (v. 4, *solus post numina Tiphys*) et un héros plus grand que le précédent (*Bell. Goth.* 1-49).

Florentine : terme placé au début du pentamètre. Cette mention d'un nom à l'intérieur d'une *praefatio* n'a qu'une correspondance, dans la dédicace à *Stilicho* que l'on trouve dans la préface du deuxième livre du *In Rufinum* (*Ruf. pr.* 2.13-20).

Ce passage offre un parallèle fondamental pour la conclusion de la préface du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*. En effet, Stilicon y est comparé à Mars, figure que l'on peut rapprocher d'Hercule, en considérant le contexte thrace évoqué par Claudien à propos de l'épreuve des juments de Diomède. Le poète invite le général romain à interrompre ses longues épreuves pour prêter l'oreille à la poésie (*Ruf. pr.* 2.13-16) : *Immensis, Stilicho, succedant otia curis / et nostrae patiens corda remitte lyrae, / nec pudeat longos interrupisse labores / et tenuem Musis constituisse moram.* L'invitation est corroborée par l'exemple mythologique relatif à Mars. Même le dieu de la guerre cesse parfois de combattre lui aussi pour se consacrer à la poésie et aux plaisirs de l'art. C'est la raison pour laquelle apparaît le rapprochement inhabituel entre cette divinité et les Muses (v. 17-20) : *et indomitus tandem post proelia Mavors / lassa per Odrysius fundere membra nives / oblitusque sui posita clementior hasta / Pieriis aures pacificare modis.*

Ce parallèle est à mon avis le meilleur point de départ d'un point de vue littéraire pour affronter l'interminable débat qui s'est créé autour de *Florentinus*, objet de discussions dès l'époque humaniste, puis à l'époque moderne. Les deux poles de la discussion ont été très bien résumés par Marco Onorato : d'une part la thèse selon laquelle *Florentinus* est une simple interprétation de Stilicon, sujet préféré de la poésie de Claudien, sous un autre nom⁽⁹³⁹⁾. De l'autre, la thèse affirmant que *Florentinus* n'est seulement une personnalité réelle, mais qu'elle constituerait le motif fondamental du *De Raptu Proserpinae*, par rapport à son paganisme supposé⁽⁹⁴⁰⁾. Dans ce poème, le poète suivrait une orientation différente de celle de ses poèmes officiels : la poésie épique et mythologique représenterait le pôle privé de l'auteur et son paganisme⁽⁹⁴¹⁾.

Quoi qu'il en soit, la figure de *Florentinus* est un peu la pierre d'achoppement pour toute interprétation de l'œuvre de Claudien et du *Raptu Proserpinae* en particulier. La solution du problème ne peut pas ne pas tenir compte du contexte littéraire dans lequel cette figure évolue. L'interprétation globale de la préface ne peut pas ignorer par exemple la référence à Ausone, le prédécesseur poétique le plus important de Claudien en Occident.

939 Un débat sur l'identité de *Florentinus* se trouve par exemple in M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 21-26.

940 L'hypothèse d'un *Florentinus* païen est alléchante, mais elle est critiquée sur la base de la carrière rapide de ses frères Minervius et Protadius à la cour chrétienne de Flavius Honorius par A. Cameron, *Claudian, Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 402.

941 Cette position est par exemple celle de M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae* cit. p. 26-28.

Le fait que *Florentinus* soit comparé précisément à Hercule dans la conclusion du poème semble lié à l'importance du héros thébain dans l'œuvre du lettré bordelais à propos du *De Aerumnis Herculis*, autre modèle fondamental pour Claudien.

Ce commanditaire avait vraisemblablement des rapports étroits avec Ausone par rapport à ses origines gauloises : ceci pourrait expliquer pourquoi sa figure aurait inspiré au poète un poème concernant le thème herculéen. Dans la *praefatio*, le poète choisit précisément de se livrer à un développement systématique du mythe d'Hercule, même si désormais son organisation ne suit plus l'ordre traditionnel encore présent chez Ausone.

Florentinus, prêteur chargé de l'annone et haut fonctionnaire de l'État romain, avec la charge de *praefectus Romae*, dont il fut destitué par la volonté de Stilicon, était en effet originaire de Trèves et des Gaules, où il a terminé sa vie ; il était donc sans doute un proche d'Ausone, qui a toujours gardé des liens étroits avec Rome et en particulier avec le cercle de Symmaque. Alan Cameron a même émis l'hypothèse que Claudien aurait déclamé son poème à Trèves, hypothèse un peu hasardeuse⁽⁹⁴²⁾.

La proximité de *Florentinus* avec Symmaque n'est pas un élément à négliger dans la reconstruction de la genèse du poème, car c'est précisément ce dernier personnage, le plus illustre sénateur coryphée de la cause païenne, qui aurait pu influencer la composition d'un poème tel que le *De Raptu Proserpinae*, qui n'était pas dans le registre premier de Claudien, connu pour être un brillant panégyriste en vers.

A propos de son rapport avec le milieu fréquenté par Symmaque, le *De Raptu Proserpinae* a été interprété comme un poème destiné à redonner du lustre à l'ancienne religion païenne, à ses mythes et à sa sagesse, un projet qui tenait à cœur à l'aristocratie païenne de l'empire dont Symmaque était le principal représentant.

Le développement de cette œuvre littéraire ne reflète pas le paganisme de Claudien. Le poète ne se limite pas à reprendre un patrimoine dans l'ensemble figé de mythes, mais il s'en éloigne sur des aspects fondamentaux. Le poète reconfigure en effet la structure du cycle des douze travaux d'Hercule, suivant un ordre comparable à celui d'autres auteurs postérieurs chrétiens comme Boèce.

La *praefatio* du deuxième livre reflète au contraire la tendance chrétienne à s'approprier la tradition païenne en fonction d'une importante reconstruction, condamnée par les auteurs plus proches du paganisme, comme l'épisode du vol du collier consacré à Cybèle perpétré par Serena, raconté par Zosime (V, 30.3) ; mais celui-ci représente une veine syncrétique propre à la nouvelle religion, capable d'absorber des aspects marquants de la tradition païenne.

Dans cette perspective, la thématique politique prend une autre place : le poème a été interprété comme une allégorie de la situation précaire de l'empire désormais chrétien et de ses conflits latents entre la partie orientale et la partie occidentale⁽⁹⁴³⁾. Non seulement cette allégorie refléterait l'aspect politique, mais elle aurait aussi une signification culturelle, à savoir la difficile médiation entre monde chrétien d'une part, monde païen de l'autre : deux mondes distincts, mais capables de créer une nouvelle synthèse.

En cohérence avec ce profil plus complexe, il n'est pas inutile de parler d'une irrégularité particulière de cette production d'épyllions par rapport aux panégyriques et à la production officielle du poète⁽⁹⁴⁴⁾. On peut toutefois observer que dans ses œuvres publiques, la commandite est déclarée, tandis qu'elle a tendance à rester dans l'ombre quand il s'agit de poèmes mythologiques : nous connaissons la présence de *Florentinus* uniquement parce que le poète a choisi de l'indiquer dans une préface poétique partiellement autonome par rapport à l'œuvre.

Le thème de l'interruption de la production poétique était également présent dans la préface du *Bellum Gothicum*, ce n'est donc pas un *unicum* (*Bell. Goth. pr.* 1-2) : *post resides annos longo velut excita somno / Romanis fruitur nostra Thalia choris*.

Il est toutefois important de concentrer l'attention sur la *praefatio* du premier livre du *De Raptu Proserpinae* : il y a là aussi une césure entre un avant et un après, mais sans rupture brutale, comme l'interruption représentée par le sommeil du poète. Dans ce passage important, on parle en effet de la seconde navigation entreprise par le poète : l'auteur imagine qu'il est sur un bateau qui, après s'être essayé au cabotage, finit par se lancer dans la navigation en haute mer (*Rapt. Pros. pr.* 1.7-12).

942 A. Cameron, *Claudian, Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 211, 392, 400, 401, 402, 452-453,

943 T. Duc, *Le « De Raptu Proserpinae » de Claudien*, cit., p. 187-244, 257-272.

944 Cette thèse est défendue par rapport au contexte performatif par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 237.

Cette production mythologique était considérée comme exceptionnelle par le poète et éloignée des poèmes publics, représentés par le cabotage, l'acte de naviguer à proximité de la côte (v. 5-6) : *tranquillis primum trepidus se credidit undis / litora securo tramite summa legens*.

Ces observations permettent donc de poser la question à mon avis essentielle, c'est-à-dire celle du rapport entre les prologues mythologiques et le reste de la production poétique de Claudien, représentée en premier lieu par les panégyriques ; une question qui se résout selon moi en termes de dépendance, mais aussi de reprise et d'amplification d'aspects sous-tendus ou moins évidents.

Un exemple clair de cette tendance se trouve dans la représentation des noces d'Orphée et Eurydice (v. 1-34), qui se trouve dans un poème mineur tel que l'épître à Serena (*carm. min.* 31), mais associé au panégyrique incomplet que le poète a dédié à cette figure importante (*carm. min.* 30).

Cette situation mythologique ne peut pas ne pas rappeler le cadre orphique dans lequel s'insère la glorification de *Florentinus*, qui est au cœur du prologue du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, où justement le chantre réapparaît, mais pour célébrer la figure de cet important personnage politique à travers la glorification d'Hercule.

Le même éloge de *Florentinus* renvoie à mon avis directement à celui de Stilicon, le personnage le plus important de l'œuvre de Claudien, panégyriste et propagandiste, par rapport à la manière particulière qu'a le poète de célébrer ce personnage, un motif déjà observée par la critique qui a même essayé d'identifier *Florentinus* à Stilicon lui-même (⁹⁴⁵).

A cet égard, le parallèle très étroit fait entre la célébration de Stilicon en tant que Mars dans la *praefatio* du deuxième livre du *In Rufinum* et celle de *Florentinus* en tant qu'Hercule dans la *praefatio* du deuxième livre du *Raptu Proserpinae*.

La comparaison avec Hercule, en particulier, est également typique pour Stilicon. En effet, le général est d'abord exalté par le poète par le biais de la comparaison avec le personnage d'Hercule dans le *In Rufinum* (*Ruf.* 1.283-296), comparaison qui est cependant menée de manière très différente par rapport au prologue du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, où le thème est développé à propos de *Florentinus*.

Dans le premier livre du *In Rufinum*, le poète reprend le schéma présent chez Lactance (*Div. inst.* 1.9) et surtout chez Lucrèce avant lui (5.22-54) : une attitude de blâme envers le héros thébain, dont la vertu est opposée à celle du personnage que le poète veut glorifier, Jésus de Nazareth pour le premier, Épicure pour le second.

De la même manière chez Claudien, la vertu d'Hercule, dont les travaux sont énumérés selon le modèle de Lucrèce, est revue à la baisse et mise en opposition avec celle de Stilicon, dont les œuvres dépassent largement celles du héros de l'Antiquité.

Cette dimension d'opposition est du reste présente également dans le prologue du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, à propos du personnage de *Florentinus*.

Le rapport avec la figure de Stilicon émerge d'ailleurs également dans le prologue du premier livre du *De Raptu Proserpinae*, un passage extrêmement bref, mais qui reprend la célébration du général romano-barbare au début du poème sur la guerre gothique, où le personnage est comparé à Tiphys, le premier navigateur de l'humanité. Cette célébration de Stilicon est insérée en introduction au poème épique et semble donc avoir été le point de départ pour le prologue du poème mythologique.

Ceci apparaît de manière encore plus évidente si l'on observe le modèle principal qui se trouve derrière cet éloge, à savoir le chœur de la *Médée* de Sénèque. Dans ce passage, l'héroïne passe en revue les entreprises des Argonautes et célèbre le rôle civilisateur de la navigation. Ce passage trouve un écho précis dans un des modèles du poème de Claudien, le sixième livre du *Bellum Civile* de Lucain (*Bell. civ.* 6. 396-405).

Mihi : La référence au poète renvoie à la figure du *Thracius vates* du vers précédent (v.47). La mise en évidence du caractère personnel de l'inspiration poétique est plusieurs fois affirmée par Claudien, comme il le fait de manière programmatique dans l'épigramme *Ad Aeternalem* (*carm. Min.* 3. 4) : *carmina sola loquor: sic me meus implet Apollo*.

On trouve un autre exemple intéressant dans la *praefatio* au panégyrique pour le sixième consulat de Flavius Honorius. Dans ce poème, Claudien insiste vivement sur son engagement poétique (6*Hon. pr.* 11-12) : *Me quoque Musarum studium sub nocte silenti / artibus adsuetis sollicitare solet*.

Le complément d'objet indirect *mihi* présuppose la forme verbale *es* sous-entendue et connectée à *Tirinthius alter*. On trouve une structure similaire dans la *praefatio* au panégyrique pour le sixième consulat de Flavius Honorius. Ici, Claudien affirme que les Géants et Encelade feront l'objet de son chant. Plus précisément, le

945 Sur l'identification entre *Florentinus* et Stilicon, v. M. Onorato, *Introduzione*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 21.

poète emploie le pronom *mihi* juste après un nom de personne et en lien avec un verbe *es* sous-entendu (6Hon. pr. 17): *Enceladus mihi carmen erat victusque Typhoeus*.

Le passage comparable le plus significatif pour définir ce je poétique se trouve dans le prologue au premier livre du *De Raptu Proserpinae* (Rapt. Pros. 7): *iam mihi cernuntur trepidis delubra moveri / sedibus et claram dispergere limina lucem*.

Cette référence à la subjectivité du poète est par ailleurs à rapprocher de la référence à sa *mens*, qualifiée de *congesta* par rapport à l'inspiration poétique (Rapt. Pros. 1.4) : *mens congesta iubet*.

La référence première est l'*Énéide*. Dans le prologue du poème, la référence au *mihi* du poète est associée à la Muse elle-même et donc à l'inspiration poétique (Aen. 1.8) : *Musa, mihi causas memora*.

Claudien remanie toutefois ce poème à travers la littérature impériale. Ainsi, il fait référence au prologue de la *Thébaïde* de Stace, où revient la mention de la *mens* (Theb. 1.3) : *Pierius menti calor incidit* ; et avec l'emploi du pronom *mihi* (Theb. 1.16-17) : *limes mihi carminis esto / Oedipodae confusa domus*. Stace reprend également cet emploi du pronom *mihi* dans le prologue de l'*Achilléide* (Achill. 1.8) : *tu modo, ... / da fontes mihi, Phoebe, novos*.

tu : L'emploi de *tu* reprend le même pronom présent au vers précédent (v. 49), à propos du *Tirynthius alter*. Le je poétique est étroitement lié à son public et à *Florentinus*, protecteur du poète. La poésie existe parce qu'il existe quelqu'un ou quelque chose digne d'être chanté, mais ici, la relation est encore plus étroite car l'objet du chant ne fournit pas seulement la matière de la poésie, il en fournit également la forme même, c'est-à-dire l'inspiration poétique.

L'importance du je du poète par rapport à la figure de *Florentinus* n'est une simple référence au cadre privé du poète et du cercle de ses amis, un cadre dans lequel le *De Raptu Proserpinae* est souvent relégué⁽⁹⁴⁶⁾. L'exaltation par Claudien de son individualité pourrait refléter l'importance désormais publique que revêt sa personnalité, comme on le voit dans la *praefatio* du *De Bello Gothico*. Dans ce poème, l'auteur rappelle avec orgueil les honneurs qu'il a reçus de l'État romain avec l'érection d'une statue en bronze décidée par Flavius Honorius. Le poète rappelle également l'intervention du Sénat (Bell. Goth. pr. 7-9) : *Sed prior effigiem tribuit successus ahenam / oraque patricius nostra dicavit honos ; / annuit hic princeps titulum poscente senatu*. *Florentinus*, à qui est dédiée la *praefatio*, émanait vraisemblablement de l'ordre sénatorial, comme le prouve sa connaissance de Symmaque : ceci pourrait expliquer son inclusion dans la liste des dédicataires des oeuvres de Claudien.

Mea : Cet attribut reprend la référence à l'ego du poète déjà présent dans le terme *mihi* employé dans la première partie du pentamètre. Le modèle est l'*Achilléide* de Stace. Stace utilise ce terme *mea* comme attribut de *tempora* à propos des *vittae* qui les avaient couronnées (Achill. 1.11) : *nec mea nunc primis aurescunt tempora vittis*.

plectra : Le poète avait déjà mentionné le *plectrum* dans la première partie du poème. Dans ce contexte, il était désigné à travers la métonymie *ebur* (Rapt. Pros. pr. 2.16) : *pollice festivo nobile duxit ebur*, mais il utilise également le terme *pecten* d'origine grecque (Rapt. Pros. pr. 2. 15) : *et resides levi modulatus pectine nervos*. Le terme *plectrum* au singulier est présent dans un passage de Properce déjà imité par le poète (2.3.19) : *Aeolio cum temptat carmina plectro*.

Cependant, le modèle global auquel Claudien se réfère est un passage des *Héroïdes* d'Ovide qui parle d'Achille occupé à jouer de la cithare. De ce modèle, le poète a repris le terme *plectra* au pluriel, associé à l'emploi du verbe *movere* pour jouer de la musique, mais aussi le pronom au datif (*Heroid.* 3.113) : *tibi plectra moverentur*. La situation est renversée par rapport au modèle puisque le point de vue est opposé : dans le cas d'Ovide, c'est Briséis, chez Claudien, c'est le poète lui-même qui est le véritable agent de l'action de *movere*.

Mmves : terme placé à la fin du pentamètre. Claudien cite ici la *praefatio* à l'épithalame en l'honneur de Flavius Honorius et de Maria. Dans ce texte, le poète avait employé précisément le verbe *movere* à propos du *barbiton*, terme grec équivalent de *lyra* (*nupt.* pr. 9-10) : *Terpsichore facilem lascivo pollice movit / barbiton*

v. 51-52 : *antraque Musarum longo torpentia somno / excutis et placidos ducis in orbe choros*.

Antraque : La coordination avec la proposition précédente sert à souligner le lien étroit entre ce systématique et le précédent par rapport au développement de l'allégorie de *Florentinus*.

L'expression *antra* au pluriel concerne les *Musae*, mais elle reprend en outre l'incipit de la *praefatio*, qui commence justement avec un terme dissyllabique au neutre pluriel, *otia*. La référence aux *otia* comme celle aux *antra* est ensuite un accusatif par rapport à deux verbes exprimant une action similaire : il s'agit dans le premier cas du verbe *agere*, dans le second du verbe *excutere*.

946 Telle est la position de M. Onorato, *Introduzione Claudio Claudiano, De Raptu Proserpinae*, cit., p. 26-28.

La référence aux *antra* vient également du modèle le plus important pour tout ce distique, la *praefatio* à l'épithalame en l'honneur de Flavius Honorius et de Maria⁽⁹⁴⁷⁾, où la Muse Terpsichore menait les *choros in antra* (*nupt. pr.* 9-10) : *Terpsichore facilem lascivo pollice movit / barbiton et molles duxit in antra choros.*

Cette référence aux *antra* des Muses n'est cependant pas neutre, c'est une innovation par rapport à la tradition, où ce détail n'était pas associé aux divinités des arts et des sciences. En lien avec l'inspiration orphique de la *praefatio*, le poète fait ici vraisemblablement référence à la représentation de l'ancre du temps, la *spelunca aevi immensi* (v. 426) à la fin du deuxième livre du *De consulatu Stilichonis*, où le terme *antrum* est employé plusieurs fois dans la description de ce lieu mystique (*Cons.Stil.* 2.427) : *complectitur antrum / .. serpens.*

Par rapport à la symbolique solaire de la *praefatio*, l'image du soleil qui apparaît à l'entrée de l'*antrum*, accueilli par Nature et Temps, est particulièrement significative (*Cons.Stil.* 2.441-443) : *Illius ut magno Sol limine constitit antri, / occurrit Natura potens seniorque superbis / canitiem inclinat radiis.*

Par rapport à la signification religieuse de l'*antrum* dans un contexte syncrétique, l'évocation de la description de l'ancre de Mithra, présente dans l'hymne à Apollon dans le premier livre de la *Thébaïde* de Stace, est significative (*Theb.* 1.719-720) : *seu Persei sub rupibus antri / indignata sequi torquentem cornua Miithram.*

Musarum : Par ce terme, le poète continue à rappeler le modèle de la *praefatio* à l'épithalame en l'honneur de Flavius Honorius et de Maria, selon un modèle d'ailleurs commun à d'autres textes introductifs.

Le parallèle le plus significatif se trouve chez Claudien lui-même, qui fait plusieurs fois référence aux *Musae* toujours au pluriel dans les *praefationes* de ses oeuvres littéraires⁽⁹⁴⁸⁾. Le texte le plus significatif est la *praefatio* du deuxième livre du *In Rufinum*. Le poème s'ouvre sur l'invocation des *Musae* qualifiées de *sorores* (*Ruf. pr.* 2.1-2) : *Pandite defensum reduces Helicon sorores, / pandite ; permissis iam licet ire choris.* On voit surtout apparaître dans ce poème la référence à ces divinités à propos du thème de l'interruption de l'activité littéraire (*Ruf. pr.* 2.15-16) : *nec pudeat longos interrupisse labores / et tenuem Musis constituisse moram.*

Les Muses sont les inspiratrices du chant du poète, comme cela est affirmé de manière programmatique dans l'épigramme *ad Aeternalem* (*carm. Min.* 3) : *Quidquid Castalio de gurgite Phoebus anhelat, / quidquid fatidico mugit cortina recessu, / carmina sunt; sed verba negant communia Musae / carmina solo loquor : sic me meus implet Apollo.*

Dans cette brève composition, les Muses sont considérées comme des entités divines subordonnées, sources des *verba communia*, c'est-à-dire de l'exercice de la prose, qui se refuse au poète (v. 3, *sed verba negant communia Musae*). Le poète attribue en revanche à Apollon, placé dans une position hiérarchique supérieure, le don de l'inspiration poétique, par la distinction entre les *carmina* et les *verba communia* (v. 1-2) : *Quidquid Castalio de gurgite Phoebus anhelat, / quidquid fatidico mugit cortina recessu, / carmina sunt; (v. 3): sic me meus implet Apollo.*

La distinction nette entre Apollon et les Muses présente dans cette épigramme remontant à la première période de l'activité littéraire de Claudien en langue latine semble au contraire s'être estompée durant la seconde période de la production poétique de l'auteur, un changement marqué par la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*. Pendant son séjour en Occident, le poète de langue maternelle grecque a désormais acquis une plus grande maîtrise de la langue latine écrite, mais aussi parlée, les *verba communia*. En fonction de cette évolution également sur le plan personnel, l'allégorie change et c'est désormais le dieu qui domine les Muses et leurs demeures, *antra*.

La récupération des *verba communia* n'est pas secondaire dans le développement d'une poésie épique au fondement narratif mythologique car elle est en lien avec la reprise de l'historiographie, en particulier celle des annales, comme modèle sur le plan littéraire aussi. C'est un aspect important également dans la *praefatio*. Dans ce texte, en effet, le poète fait référence aux *Annales* de Tacite, en lien également avec l'élargissement de ses affinités littéraires, avec par exemple la reprise au v. 29 de l'expression *novercales stimuli*, tirée de Tacite (*Ann.* 1.33) : *Accedebant muliebres offensiones novercalibus Liviae in Agrippinam stimulis.*

947 V. M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 237.

948 Une autre référence est l'incipit de la *praefatio* du troisième livre du *De Consulatu Stilichonis* (*Cons.Stil. pr.* 3.5) : *gaudete nim virtus testes sibi iungere Musas.* Le poète se réfère aux *Musae* également dans la *praefatio* du panégyrique pour le sixième consulat de Flavius Honorius (*Hon6. pr.* 11) : *Me quoque Musarum studium sub nocte silenti / artibus adsuētis sollicitare solet.* En alternative, Claudien utilise l'expression *nostra Thalia* comme dans la *praefatio* au panégyrique de Flavius Mallius Theodorus (*Cons.Manl. pr.* 1-2) : *Audibisne, precor, cantae subiecta catervae, / inter tot proceres, nostra Thalia, loqui?*, mais aussi dans la *praefatio* du *De bello Gothico* (*Bell. Got.* 1-2) : *Post resides annos longo velut excita somno / Romanis fruitur nostra Thalia choris.*

Alors que Virgile avait mentionné la Muse au singulier dans le prologue de l'*Énéide* (*Aen.* 1.8) : *Musa, mihi causas memora*, le choix fait par Claudien de désigner les *Musae* au pluriel est une manière de reprendre les modèles de l'époque impériale. Ainsi, Stace fait référence dans le prologue de la *Thébaïde* aux *deae* au pluriel (*Theb.* 3-4) : *Pierius menti calor incidit. Unde iubetis / ire deae?*

Longo : L'attribut *longo* se réfère particulièrement à *somno*, terme placé à la fin du vers. Ce stylème est présent de la même manière au début de la *praefatio* du *De bello Gothico* (*Bell. Goth. pr.* 1-2) : *Post resides annos longo velut excita somno / Romanis fruitur ostrea Thalia choris.*

Autre référence significative : la référence aux *longi labores* du poète, associés à la *tenuis mora* présente dans la *praefatio* du deuxième livre du *In Rufinum* (*Ruf. pr.* 2.15-16) : *nec pudeat longos interrupisse labores / et tenuem Musis constituisse moram.*

torpentia : attribut se référant à *antra* au début de l'hexamètre, mais placé dans la partie finale du vers avant *somno*. Le poète avait déjà mentionné le *torpor* à propos des eaux de l'*Hebrus* (v. 18) : *Pigrior astrictis torpuit Hebrus aquis.*

La référence la plus proche est toutefois un chœur de la *Médée* de Sénèque. Ici, à propos de la condamnation des techniques, l'invention de la navigation est contestée et notamment le mythe de la traversée des Symplégades par le navire Argo. Cet événement marque la rupture avec les lois de la nature : *bene dissaepi foedera mundi* (*Med.* 335). La condamnation de cet événement, considéré comme un ignoble prodige et la cause des pires maux de l'humanité, s'exprime à travers une suite de signes comme l'assoupissement de la lyre d'Orphée, mis en parallèle avec le pâlissement de Tiphys, ainsi qu'avec la perte de parole du vaisseau Argo (*Med.* 346-370) : *palluit audax Tiphys et omnes / labente mani misit habenas, / Orpheus tacuit torpente lyra / ipsaque vocem perdidit Argo.*

Cette référence au chœur de *Médée* n'est pas fortuit. Ce passage a été repris beaucoup plus largement dans la *praefatio* du premier livre du *De Raptu Proserpinae*. Dans ce poème, le poète introduit le thème du premier *nauta* (v. 1-2) : *inventa secuit primus qui nave profundum / et rudibus remis sollicitavit aquas.* Ce thème est abordé en référence au chœur de Sénèque⁽⁹⁴⁹⁾.

L'emprunt le plus important de la part de Claudien se trouve dans le prologue du *Bellum Gothicum*. Cette oeuvre, liée au deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, s'ouvre sur la célébration du mythe de Tiphys (*Bell. Goth.* 1-35). Le héros argonaute y est même comparé à Stilicon (v. 11-14) : *quodsi ardua Tiphyn / navis ob innocuae meritum sic gloria vexit, / quae tibi pro tanti pulso discrimine regni / sufficient laudes, Stilicho?* Le général romain est ainsi opposé au personnage mythique car il est digne de plus d'éloges, selon le schéma utilisé dans le *In Rufinum* à propos d'Hercule (*Ruf.* 1.273-296).

somno : terme placé à la fin du vers. Comme on a déjà pu l'observer, le poète reprend l'expression *longus sonnus* de l'incipit du *De bello Gothico* (*Bell. Goth. pr.* 1-2) : *Post resides annos longo velut excita somno / Romanis fruitur nostra Thalia choris.*

Le thème du *somnus* en lien avec le rêve est un aspect que souligne Claudien dans la *praefatio* au panégyrique pour le sixième consulat de Flavius Honorius. Dans cette composition, le poète affirme que le rêve est un outil pour faire émerger les désirs du plus profond de l'âme (*6Hon. pr.* 1-2) : *Omnia, quae sensu voluntur vota diurno, / pectore sopito reddit amica quies.*

Ainsi, le poète rêve de déclamer face à un public composé des dieux (*6Hon. pr.* 13-16) : *namque poli media stellantis in arce videbar / ante pedes summi carmina ferre Iovis; / utque favet somnus, plaudebant numina dictis / et circumfusi sacra corona chori.* Le thème du chant du poète face à cette sublime assemblée est la Gigantomachie (*6Hon. pr.* 17) : *Eneceladus mihi carmen etat victusque Typhoeus.*

Ce lien entre le *somnus* et l'émergence du désir du poète, destiné à exalter les forces divines et leur victoire sur le chaos et le mal, semble être le thème de base de la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, à propos de la figure d'Hercule.

excutis : terme placé au début du vers, formant un enjambement. C'est la même structure qu'au vers 38 avec le verbe *adpetis*, ainsi qu'au vers 46 pour le verbe *horruit*. Le verbe *excutio* renvoie au début de la *praefatio* du *De Bello Gothico*. Dans ce passage, la Muse était *excita* du *longus somnus* après des années de paresse (*Bell. Goth. pr.* 1-2) *Post resides annos longo velut excita somno / Romanis fruitur nostra Thalia choris.* L'association *excutor somno* y figurait à propos du réveil d'Enée à Troie, après l'apparition en rêve du défunt Hector (*Aen.* 2.302) : *excutor somno*. Cette association est reprise également par Ovide dans les *Héroïdes*, à propos du réveil de Laodamie après l'apparition en rêve de Protésilas, son défunt époux (13.110) : *excutor somno*.

949 Le renvoi à ce chœur de *Médée* (*Med.* 301-379) est souligné par M. Onorato, *Commento*, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 171.

On trouve la même association dans les *Punica* de Silius Italicus : Anna Perenna *somno excutitur*, terrorisée par la vision de Didon (8.185) : *Anna novis somno excutitur perterrita visis*. Claudien s'est cependant inspiré principalement de Valerius Flaccus, pour lequel le terme de réveil est essentiel, comme cela a déjà été noté à propos de Cyzique et de son réveil soudain sous l'action de Pan (3.58-60) : *Ilicet ad regem clamor ruit. Exsilit altis somnia dira toris simulacraque pallida linquens / Cyzicus*. Dans le poème argonautique, l'association spécifique *excutor somno* est employée dans un passage que Claudien avait déjà à l'esprit pour la présence de la forme *horruit*. Le verbe *excutio* est placé à côté de *horreo* pour décrire l'effort que fait le dragon pour se réveiller du sommeil provoqué par la magie de Médée (Val. Fl. 8.82) : *horruit et dulces excussit ab arbore somnos*.

L'apparition d'Hercule en rêve est un thème présent dans la littérature onirocritique, comme en témoigne le manuel d'Artémidore de Daldis. Dans ce texte, on trouve une analyse approfondie de l'apparition de divinités dans les rêves. L'une d'entre elles, Hercule, est particulièrement présente (*Oneir.* 37, 43-63). Dans ce passage du traité, on remarque la mention du terme *καλλίνικος* (. 2, 51) Cette épithète à propos d'Hercule est déjà mentionnée dans la sixième *Olympique* de Pindare à propos d'une composition en l'honneur du héros thébainet de Iolaos, écrite par Archiloque (⁹⁵⁰).

Dans la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, à propos de cette relation entre la figure d'Hercule et la dimension du sommeil et des rêves, Claudien est sur la même ligne que la tradition onirocritique. L'apparition d'Hercule était considérée de bon augure et propice à la victoire, en raison de l'épithète *καλλίνικος*. Cet aspect était également célébré dans le monde latin par l'épithète *victor*, traditionnellement associée à Hercule, une épithète rappelée à dessein par Claudien à propos de l'épreuve de Géryon (v. 40) : *et totiens uno victor ab hoste redis*, mais que l'on trouve déjà dans un des modèles de ce passage : la sixième élégie du quatrième livre de Propertius.

et : L'utilisation de cette conjonction entre deux propositions coordonnées qui ont le même sujet, en l'occurrence *Florentinus*, vient de Propertius, le modèle principal de ce passage. Dans l'élégie de Propertius, Apollon, défini comme *victor*, est représenté alors qu'il demande sa cithare pour retourner aux plaisirs de la poésie après la bataille d'Actium (4.6.69-70) : *bella satis cecini. citharam iam poscit Apollo / victor et ad placidos exiit arma choros*.

Claudien s'était déjà inspiré de ce passage poétique de Propertius dans la *praefatio* à l'épithalame pour les noces de Flavius Honorius et de Maria. Ici aussi, l'élément *et* est employé de la même manière comme élément de coordination entre deux propositions ayant le même sujet (*nupt. pr.* 9-10) : *Terpsichore facilem lascivo pollice movit / barbiton et molles duxit in antra choros*.

placidos : Claudien s'inspire de Propertius et de la référence aux chœurs des Muses. Par rapport au modèle, il manque la référence au terme *victor*, toutefois implicite. Cette absence s'explique facilement par la nature de *Florentinus*, le personnage célébré. En effet, cet homme politique qui s'intéressait beaucoup à la littérature, n'était pas un général ni un soldat, à la différence de Stilicon. L'absence du terme *victor* a pour but de souligner cette différence et de signaler que l'éloge de *Florentinus* dépend en dernier ressort de celui de Stilicon, le véritable protecteur du poète. Le poète fait ainsi référence à la célébration du général romain, que l'on trouve dans la *praefatio* au deuxième livre du *In Rufinum* et qui présente des analogies mythologiques (*Ruf. pr.* 2.13-16) : *Immensis, Stilicho, succedant otia curis / et nostrae patiens corda remitte lyrae, / nec pudeat longos interrupisse labores / et tenuem Musis constituisse moram*.

Un parallèle aussi étroit entre les deux éloges de personnages par ailleurs si différents reflète probablement la volonté de la cour d'inclure dans le système de pouvoir construit autour de Stilicon le Sénat, représenté par un de ses membres les plus respectables, à savoir *Florentinus*.

Ducis : terme placé dans la deuxième partie du pentamètre, juste après la césure. A propos de la figure de Géryon, le poète avait introduit le même terme de *ducis* aussi bien comme verbe que comme substantif. Le terme *ducis* joue le même rôle, employé comme verbe, toujours dans un pentamètre, au v. 38 ; le terme employé comme substantif apparaît ensuite au vers 39. Claudien reprend également le verbe *ducere* au parfait à propos des Muses dans l'épithalame de Flavius Honorius et de Maria (*nupt. pr.* 10) : *et molles duxit in antra choros*. Claudien s'inspire en particulier du passage de Propertius déjà mentionné. Propertius employait cependant le verbe *exeo* au parfait et la référence aux *choros* était introduite par la préposition *ad* (4.6.69-70) : *bella satis cecini. citharam iam poscit Apollo / victor et ad placidos exiit arma choros*. Claudien a donc combiné le modèle de Propertius avec celui de Sénèque. Dans la description de l'épreuve de Géryon, Sénèque avait de la

950 Sur ce passage de Pindare, v. C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento, *Commento a Pindaro, Le Olimpiche*, cit., p. 523.

même manière employé le verbe *ducere* (Agam. 837-841) : *geminosque fratres / pectore ex uno tria monstra natos / stipite incusso fregit insultans, / duxitque ad ortus Hesperium pecus, / Geryonae spoliū triformis.*

Claudien a repris de l'Agammemnon l'emploi du verbe *ducere*, qui toutefois ne se réfère pas aux *greges* de Géryon, mais aux chœurs des Muses selon une caractérisation pastorale absente chez Properce, mais réalisée par Claudien dans le cadre de l'assimilation d'Hercule *Florentinus* avec Apollon ⁽⁹⁵¹⁾.

Le lien *ducere choros* est inspiré de la tradition lyrique, notamment d'une ode d'Horace, qui décrit l'image précieuse de la danse du chœur des Grâces et des Nymphes sous la conduite de Vénus, à la lumière de la lune (*carm.* 1.5-6) : *iam Cytherea choros ducit Venus imminente Luna, / iunctaeque Nymphis Gratiae decentes.*

La référence à Hercule menant les chœurs des Muses peut contenir une référence au début du poème. Ainsi, dans ce passage, le sommeil d'Orphée était décrit par la construction inhabituelle *agere otia*, où le verbe *agere* est employé comme équivalent de *ducere*.

in orbe : L'expression *ducere in orbe* est inspirée de la tradition élégiaque, en particulier d'Ovide, qui introduit ce lien pour décrire la technique amoureuse de Tibulle, habitué à *ducere*, c'est-à-dire à tracer des signes, *in orbe*, c'est-à-dire sur la table, pour sa maîtresse (*trist.* 2.1.454) : *et tacitam mensae duxit in orbe notam.*

L'expression *in orbe* reprend avec de subtiles nuances l'expression similaire *ab orbe occiduo* présente dans la préface du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae* (v. 38) : *occiduo ducis ab orbe greges.*

L'*orbis occiduus* était le royaume de la mort situé en Occident déjà chez Hésiode ; Hercule, dans son incarnation *Florentinus*, mène les *choros* dans la direction opposée, en direction de la vie et la renaissance, du fait de la fonction salvifique que le héros assume dans cette interprétation.

Choros : terme à la fin du vers et de la composition, placé après l'expression *in orbe*. Le poète a fait référence aux *chori* des Muses dans le premier vers de la *praefatio* du deuxième livre du *In Ruufinum* (*Ruf. pr.* 2.1-2) : *Pandite defensum reduces Helicon sorores, / pandite; permissis iam licet ire choris*, ma anche nell'incipit della *praefatio* al *De Bello Gothico* (*Bell. Goth. pr.* 1-2) : *Post resides annos longo velut excita somno / Romanis fruitur ostrea Thalia choris.*

Le modèle auquel se réfère Claudien est Properce. Le poète classique mentionne les chœurs des Bacchantes à propos de l'activité musicale et chorégraphique de Cynthia, mais également dans le contexte épique de la célébration de la victoire d'Actium (3.2.17-18) : *posito formose saltat Iaccho, / egit ut euhhantis duc Ariadna choros;* (4.6.69-70) : *bella satis cecini. citharam iam poscit Apollo / victor et ad placidos exiit arma choros.*

C'est à ce cadre chorégraphique lié au milieu dionysiaque que renvoie le parallèle avec Tibulle, qui introduit le lien *duxit* associé au terme *choros* en fin de vers pour raconter les danses champêtres en l'honneur de Bacchus (2.1.55-56) : *agricola et nimio subfusus, Bacche, rubenti / primus in expeta duxit ab arte choros.*

Comme le signale la reprise de Tibulle, il est fait référence à un contexte lié aux cérémonies et aux danses du monde agricole, et plus précisément en référence à Bacchus. Ce précédent n'est évidemment pas fortuit. Claudien reprend en effet le modèle du *carmen Saliare* présent dans le huitième livre de l'*Énéide* (v. 285-305). Dans cet hymne, Virgile instaure un rapport étroit entre Hercule et Mars par le biais de la référence aux Saliens, les prêtres qui entonnent le chant (*Aen.* 8.284-285) : *tum Salii ad cantus incensa altaria circum / populeis adsunt evincti tempora ramis.* Ce collège sacerdotal antique était adepte depuis toujours du culte du dieu italique, mais pas de celui d'Hercule, contrairement à Potitius et à Pinarius, personnages cités par Virgile (*Aen.* 8.281) : *iamque sacerdotes primisque Potitius ibant pellibus in morem cincti, flammasque ferebant.*

Comme cela a déjà été signalé, Mars était lié au monde agricole à Rome : en son honneur, les Saliens entonnaient un cantique qui s'accompagnait d'une danse particulière, la *saltatio* ⁽⁹⁵²⁾.

La référence dionysiaque présente dans les modèles du poète, à savoir Tibulle et Properce, à propos d'Ariane, est tout aussi importante en ce qui concerne la reprise du thème par Claudien. En Thrace, le cadre géographique d'élection de la *praefatio* du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, Dionysos était identifié à Sabazios, dieu antique de la danse et de la guerre, très proche du Mars latin.

Claudien envisage probablement l'assimilation des figures et des attributs divins du chant et de la danse, propres à Apollon et à Mars, divinités liées d'une manière ou d'une autre à l'*Hercules Musagetes* célébré dans la partie finale de la *praefatio*. Cet aspect était présent dans l'incipit du récit du premier livre du *De Raptu Proserpinae*, où apparaissent justement Apollon et Mars, décidés à se disputer la main de Proserpine, une situation qui évoque en réalité leur profonde ressemblance (*Rapt. Pros.* 1.133-134) : *pariter pro virgine certant / Mars clipeo melior, Phoebus praestantior arcu.*

951 Questo stesso tema pastorale in riferimento a Ercole era sottolineato nella *praefatio* per la vicenda delle cavalle di Diomede (v. 12) : *gramine pavit equos.*

952 Le nom *Salius* faisait lui-même référence à cette danse, nom dérivant du verbe *salire*.

Ces références sont importantes car elles permettent en général de connecter la *praefatio* au projet d'ensemble du *De Raptu Proserpinae*, destiné à célébrer l'agriculture et son invention dans le cadre du projet de relance de cette activité, projet soutenu par la cour impériale, dont le but était d'améliorer ses relations avec la grande aristocratie foncière et avec ses représentants réunis au Sénat ⁽⁹⁵³⁾.

Conclusions

A la fin de ce parcours à travers la poésie de Claudien, mais aussi celle d'Ausone, il est enfin possible de tracer un premier profil global de la figure d'Hercule dans l'Antiquité tardive.

Cette figure ne correspond pas à celle de l'époque républicaine ni à celle de la première période impériale, mais elle présente des aspects typiques. Dans son court poème, Ausone présente les travaux d'Hercule de manière conventionnelle, mais il en restructure l'ordre et l'importance selon une nouvelle organisation, que l'on trouve également dans l'épigramme 92 de l'anthologie de Planude, et qui correspond également à la production contemporaine de sarcophages représentant les travaux d'Hercule. Cette réorganisation des travaux d'Hercule était surtout mise en place par Ausone pour faire ressortir des aspects communs avec la figure d'Ogmios. Celle-ci était la divinité nationale des Gaules, identifiable non seulement à Hercule, mais aussi à Mercure, par rapport à sa fonction de psychopompe. Ainsi, dans sa caractérisation d'Hercule, Ausone donnait surtout du relief à l'entreprise de la capture de Cerbère dans la conclusion du poème. De cette manière, Ausone renversait implicitement la figure de l'Hercule universel et hellénisant livré à la tradition par Virgile dans l'hymne à ce dieu du huitième livre de l'Énéide (*Aen.* 8.285-303).

Le renversement de cet illustre modèle était souligné par Ausone à travers une reprise savante de Plaute et de la tradition archaïque liée à Hercule. Ainsi, Ausone emprunte le terme *aerumna*, mot-clé de son petit poème, à un passage du *Perses* de Plaute. Cette comédie s'ouvre sur un chant lyrique, première attestation du cycle des épreuves du héros dans la littérature romaine (*Pers.* 1-6).

Dans le contexte des profonds bouleversements culturels de l'Antiquité tardive, ces aspects innovants déjà présents chez Ausone ouvrent la voie à une restructuration plus générale d'Hercule et de ses épreuves. Ce changement évolue en parallèle avec l'apparition d'une nouvelle figure de poète, liée à un mouvement littéraire particulier ⁽⁹⁵⁴⁾. Dans ce nouveau contexte, le poète assume des aspects de la tradition rhétorique de l'époque impériale, notamment dans le cadre de la seconde Sophistique. À la différence des rhéteurs précédents, les orateurs de ce mouvement littéraire se proposaient comme médiateurs entre les diverses cultures et les mondes divers, grec et latin par exemple; ils se voulaient les figures publiques au service des puissants, porteurs non seulement d'un savoir technique, mais aussi d'un véritable génie artistique employé essentiellement dans la technique de l'improvisation. De la même manière, au cours de l'Antiquité tardive, se développe un mouvement littéraire analogue qui se diffuse depuis l'Égypte, mais formé d'artistes spécialisés dans la poésie. Le poète de cette époque n'est plus un simple artisan, bien qu'il soit capable d'atteindre des résultats de très haut niveau, mais il se comporte en génie virtuose dédié exclusivement à sa vocation poétique, qui devient un véritable travail, loin de toute forme de dilettantisme. Ceci explique en particulier son activité souvent au service direct des puissants de son temps, et qu'il fait donc souvent l'objet d'honneurs publics, comme c'est le cas de Claudien, artiste en contact étroit avec la cour impériale, ce qui explique qu'il ait été célébré également par des actes publics tels que son intégration au sénat ou qu'une statue ait été érigée en son honneur dans le forum romain. Cette nouvelle figure de poète reflète la fonction complexe de médiation entre la nouvelle religion chrétienne et l'ancienne culture gréco-romaine encore importante.

Cette nouvelle idée de la poésie en lien avec les ferments culturels et religieux de la période émerge parfaitement de l'étude de la préface du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*, dédié précisément à la célébration de la figure d'Hercule et à sa rencontre avec Orphée. Cette célébration reprend des aspects du poème d'Ausone dédié à Hercule. À travers l'identification entre la figure d'Orphée et lui-même, le poète revendique donc le caractère exceptionnel de son inspiration poétique et prophétique à la fois, qui permet l'enrichissement et l'approfondissement du discours littéraire en lien avec les nouveaux courants philosophiques et religieux qui s'affirment peu à peu.

953 Comme indiqué précédemment, la thèse de l'importance de la politique de conciliation de Stilicon vis-à-vis de l'aristocratie foncière (*the landowning aristocracy*) comme motif de la genèse de la *praefatio* du deuxième livre est défendue par A. Cameron, *Claudian Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 465.

954 V. A. Cameron, *Claudian Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 4-6.

Ausone ressentait déjà l'influence du pythagorisme : dans son poème sur Hercule, il développe ainsi une interprétation ternaire de ses épreuves.

Claudien immerge la figure du héros thébain dans le courant orphique, désormais influencé par le christianisme, la religion de la cour de Flavius Honorius. Dans la relecture orphique et chrétienne développée par le poète, Hercule prend véritablement le caractère d'un symbole universel, capable de dépasser les frontières devenues étroites de la religion païenne, comme l'affirme clairement Walter Burkert dans sa *Religione Greca* ⁽⁹⁵⁵⁾.

Un traitement analogue avait été réservé au symbole du phœnix, symbole fondamental pour Claudien. L'image du phœnix est liée au thème de la palingénésie universelle et à la renaissance du cosmos. Claudien aborde surtout ce thème dans un bref poème, le *Phoenix*, mais aussi dans de nombreuses allusions et références dans différents passages de son œuvre.

Le symbole du phœnix connaissait déjà depuis très longtemps un processus de christianisation. Cette image était utilisée à propos des chrétiens récemment convertis, pour représenter les dogmes de la nouvelle foi. On trouve déjà cette utilisation dans une perspective homilétique chez Clément de Rome, aux premiers temps du christianisme (*Ad Cor.* 25-26).

Durant l'Antiquité tardive, l'emploi homilétique du symbole perdure et prend de l'ampleur, comme chez Ambroise, évêque chrétien de Milan, pendant le séjour de Claudien dans la ville, siège de la cour impériale. Le symbole avait déjà été utilisé par Ovide à propos de Pythagore et de la doctrine de la métempsychose (*met.* 15.392-407), mais aussi chez Lucain, à propos de la sorcière Erichon qui ressuscite un soldat mort (*Bell. civ.* 6.680). Le thème revient surtout au début de la poésie chrétienne, notamment chez Lactance. Cet auteur a dédié un long poème à ce thème, le *Carmen de ave phoenice*, modèle pour le poème de Claudien sur le même thème. Parallèlement à son interprétation du phœnix, dans la relecture orphique mais aussi chrétienne menée par Claudien, Hercule est identifié au temple orphique, l'*Aiôn*, ultime manifestation suprême de sa nature. C'est pourquoi Claudien rapproche particulièrement la figure d'Hercule de celle de Saturne, dieu antique de l'agriculture en Italie. Cette divinité était notamment associée aux espoirs de renaissance et de palingénésie cosmique, déjà chez Virgile (*buc.* 4.5-6).

Par ailleurs, Saturne avait des liens à différents niveaux aussi bien avec Mars, pour les prérogatives communes en matière d'agriculture et le rapport avec *Janus*, qu'avec Hercule, par rapport au culte sur le forum romain. Toutefois, Hercule et Mars sont à leur tour placés dans rapport de quasi -identification par Claudien dans le poème de préface, à partir de l'épisode de la visite d'Hercule en Thrace, lieu traditionnel du dieu de la guerre (v. 7-12).

A propos de Saturne et de son épouse, la *Iuno caelistis*, et au nombre sacré quatorze (*Mart. Cap.* 1.58 *bis septena Saturnus eiusque caelestis Iuno consequenter acciti*), Claudien organise la structure de l'hymne à Hercule sur un nombre équivalent d'épreuves séparées en deux groupes de sept.

L'identification entre Hercule et *Aiôn* est un aspect déjà présent dans les cosmogonies orphiques de l'époque impériale, influencées par la représentation de la grande année de la doctrine stoïcienne ⁽⁹⁵⁶⁾. Celle-ci vient naturellement s'associer à la vaste allégorie qui conclut le deuxième livre du *De consulatu Stilichonis*. Dans ce long passage inauguré par la figure du phœnix (*Cons. Stilich.* 2.414-420), le poète présente une doctrine autour de trois principes cosmiques : Temps, Nature et Soleil, une triade analogue par de nombreux aspects à la trinité chrétienne (*Cons. Stilich.* 412-433).

Le caractère orphique de la figure d'Hercule est à mettre en parallèle avec une interprétation de l'existence du héros au caractère triadique. En effet, Ausone met en évidence cet aspect du mythe de manière explicite dans le poème sur le chiffre trois, en faisant référence à la triple nuit de la naissance d'Hercule et au nombre de ses entreprises, réunies en quatre groupes de trois (*Griph. Tern. Num.* 28-29, *et qui conceptus triplicatae vesperis noctis / iussa quater ternis affixit opima trophaeis*).

Ce schéma triadique prend un nouveau sens plus large en lien avec l'identification d'Hercule avec le Temps ou *Aiôn* et ses trois dimensions constitutives du présent, du passé et du futur. Selon le schéma biographique sous-jacent de cette tradition, la vie d'Hercule se divise en trois phases, superposables aux moments importants de la vie humaine, mais aussi aux trois moments constitutifs d'*Aiôn*. L'enfance du héros en Béotie correspond

955 W. Burkert, *La religione greca*, Milan 2003, p.400.

956 Selon cette école de pensée, les douze travaux ne seraient autre qu'une représentation mythique de la grande année. Le Temps était conçu comme une entité de forme serpentine avec des têtes de taureau et de lion, que l'on appelait également Hercule (fr. orf. 54), avec une image qui rappelle le Typhon d'Hésiode. Ce fragment orphique est analysé par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 128-129, où l'on affirme la nature tardive de cette conception, tandis que les caractéristiques venant d'Hésiode ne sont pas relevées.

au passé. Cette phase est illustrée de différentes façons par les poètes, mais surtout par rapport à sa naissance prodigieuse et à sa lutte contre les serpents d'Héra. La deuxième phase, associée à la maturité du héros, correspond au présent. Cette phase de la biographie du héros a pour décor principal le Péloponnèse, par rapport au cycle des travaux et à sa soumission à Héra et Eurysthée. La troisième et suprême phase correspond au futur et à la vieillesse. Ainsi, Hercule s'identifie à *Aiôn* par rapport à cette dernière phase de conclusion de sa vie. La vieillesse d'Hercule serait intervenue après son retour du monde des morts et la capture de Cerbère. Après cette épreuve, le héros aurait reçu l'épiclèse ou qualificatif de Charon, établie en fonction des traditions béotiennes liées à Orchomène. ⁽⁹⁵⁷⁾.

Par ailleurs, la figure d'Hercule-Charon avait également un lien avec les traditions nationales des Gaules, par rapport à Ogmios. Cette figure mythique de divinité psychopompe, assimilable non seulement à l'Hercule romain, mais aussi à Mercure, est relue par rapport à cette dernière représentation (Hercule-Charon), comme seulement apparaît clairement dans l'œuvre de Lucien dédiée précisément à Ogmios. Plus particulièrement, l'auteur rappelle la figure de Charon avec celle de Japet pour expliquer la représentation d'Ogmios sous les traits d'un vieillard. ⁽⁹⁵⁸⁾.

Claudien, le successeur d'Ausone dans l'Occident latin, reprend lui aussi en tant qu'émulateur le thème de la figure d'Hercule et de ses travaux dans le poème de préface du deuxième livre du *De Raptu Proserpinae*. Ainsi voit-on apparaître, dans la clôture du poème, une figure liée au monde gallo-romain, *Florentinus*, célébré par le poète comme l'*Alter Tyrinthus* (v. 49).

Les points communs, mais également les différences par rapport à Ausone et à son poème sur les travaux d'Hercule permettent cependant de mettre en évidence la distance importante entre la représentation d'Hercule chez cet auteur de l'Antiquité tardive et la tradition classique.

Ainsi, la figure d'Ogmios, l'Hercule-Mercure gaulois, présent en creux dans le texte d'Ausone, sert de contrepoint à la représentation de l'Hercule romain. En effet, cette figure n'est à son tour qu'en partie superposable à l'Héraclès grec, et est au contraire profondément solidaire du contexte de l'Italie archaïque à travers la référence au dieu Mars.

Ce lien étroit entre la figure d'Hercule et le contexte italique représenté par Mars était mis en évidence par Claudien par le biais de la référence au culte de l'*Hercules Musageta* dans la conclusion du poème (v. 49-52). Dans ce passage, Hercule est identifié avec *Florentinus*, l'illustre personnage célébré par le poète, et revêt également les traits d'Apollon, son frère divin, selon un modèle archaïque lié à la naissance même de la littérature latine et aux premiers poètes de Rome tels qu'Ennius ou encore Plaute.

Ainsi, l'influence de la tradition chrétienne et le parallèle désormais présent entre les figures d'Hercule et de Jésus de Nazareth apparaissent chez Claudien à travers la reprise des tragédies de Sénèque, qui mettent en scène le héros thébain, en premier lieu l'*Hercules Oetaeus*. Une partie de la critique moderne a rapproché les caractéristiques d'Hercule dans ces œuvres dramatiques de celles de Jésus que l'on trouve dans les récits évangéliques ⁽⁹⁵⁹⁾.

Les œuvres de Sénèque représenteraient en particulier la phase à caractère biographique de la tradition évangélique, antérieure à la composition des évangiles qui nous sont parvenus, modelés selon le schéma de légende édifiante inventé l'auteur de l'évangile de Marc ⁽⁹⁶⁰⁾.

957 V. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 386, 389.

958 Sur Ogmios v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 130.

959 Ce problème a été soulevé par E. Ackermann, *De Senecae Hercule Oetaeo*, Philologische Supplementband (X) 1907, p. 323-428, *Der Leidende Hercules des Seneca*, Rheinisches Museum (LXVII), 1912, p. 456-471 (surtout p. 410-412), thèse également soutenue par Th. Birt, *Aus dem Leben der Antiken*, Leipzig 1918, p. 175, et débattue aussi par F. Pfister, *Herakles und Christus*, Archiv für die Religionswissenschaft (XXXIV), 1937, p. 42-60. Ces contributions ne se concentrent pas sur la tradition biographique relative à Jésus de Nazareth et d'Hercule. Il faut cependant les revoir par rapport au développement contemporain de la recherche synoptique à propos notamment de la source Q et de la tradition biographique sur les évangiles. A ce propos, v. par ex. F. G. Downing, *A genre for Q and a socio-cultural context for Q: Comparing sets of similarities with sets of differences*, Journal for the study of the new testament 55, 1994, p. 3-26.

960 La question de la genèse de Marc et de sa structure par rapport au thème du secret messianique a été au centre d'un débat extrêmement complexe, surtout autour du livre encore fondamental de W. Wrede, *Das messiasgeheimnis in den Evangelien, zugleich ein Beitrag zum Verständnis des Markusevangeliums*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1901. Le rôle d'inventeur du genre évangile de la part de Marc est remarqué par exemple par D. Marguerat dans son essai "*Le problème synoptique*" publié dans le volume collectif *Introduction au nouveau Testament* (sous la direction de D. Marguerat), Genève 2001, p. 47-48. Sur le caractère biographique des évangiles et la préexistence du schéma biographique par rapport aux évangiles, ainsi que sur son rôle dans leur composition, v. M. Ebner dans son essai "*Vangelo*" publié dans le volume M. Ebner, S. Schreiberer, *Introduzione al nuovo Testamento*, Brescia 2012, p. 139-141.

Sous l'influence orphique et peut-être chrétienne, Claudien reprend et radicalise le discours littéraire d'Ausone, son principal prédécesseur. La nouvelle organisation des travaux d'Hercule proposée par Claudien est de type binaire et s'articule autour de la distinction entre les entreprises majeures et les mineures généralement attribuées à ce personnage, mais qui sont maintenant insérées de manière structurée dans le cycle du héros. Cette insertion s'explique probablement à la lumière de la tradition d'interprétations allégoriques attribuées à ces épreuves.

L'accroissement des travaux et l'inclusion des exploits mineurs concernent particulièrement le combat d'Hercule contre Antée. Plaute concluait précisément son énumération par cette épreuve et celle-ci a fait déjà l'objet de beaucoup d'attention de la part de Lucain. Le combat contre Antée subit ensuite un processus d'allégorèse également dans le contexte chrétien, comme le montre Fulgence (*Myth.* 2.4).

Dans l'organisation de Claudien, cette épreuve devient le cœur du cycle des travaux d'Hercule, dans le cadre de la deuxième série qui comprend surtout les entreprises considérées mineures et exclues du canon traditionnel.

Le caractère universel atteint par Hercule dans l'interprétation de Claudien ouvrait la voie à une reconfiguration de ce personnage par rapport aux diverses traditions locales du monde méditerranéen, où le culte d'Hercule s'était désormais implanté.

Dans le droit fil d'Ausone, qui a associé Hercule à Ogmios, et de Claudien, qui l'a associé à Mars et à la représentation de l'Hercule Musagète, le mythe du héros thébain a ensuite été reprise par d'autres auteurs de l'Antiquité tardive. Ce thème a en effet une certaine importance chez Nonnos de Panopolis à propos de l'Égypte, dont Claudien est lui aussi originaire, mais également chez Dracontius en lien avec l'Afrique.

Nonnos de Panopolis

Maintenant, la connaissance que j'avais d'eux était interne, immédiate, spasmodique, douloureuse. L'amour c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur.

M. Proust (*La prisonnière*)

Héraclès dans les *Dionysiaques*

Nonnos et le néo-hellénisme

Au cours de la période qui s'est écoulée entre Claudien et Nonnos de Panopolis, son principal continuateur de l'Antiquité tardive, on assiste à un bouleversement profond de la situation globale de l'Empire avec l'affirmation d'un idéal culturel néo-hellénistique. Ce nouveau climat culturel, mais aussi politique, trouve avec Nonnos un de ses représentants les plus sensibles. L'affaiblissement du prestige de la Rome impériale est ainsi marqué par l'affirmation progressive d'un nouveau modèle institutionnel de type monarchique inspiré notamment par la tradition de la Rome primitive, mais surtout par l'héritage de l'hellénisme et de ses souverains à partir d'Alexandre le Grand. Le personnage le plus emblématique de cette période est Julien l'Apostat, empereur auteur d'un projet de restauration du paganisme inspiré des idéaux du néo-hellénisme⁽⁹⁶¹⁾. Celui-ci propose également l'idée d'une nouvelle monarchie fondée sur des principes philosophiques et théosophiques du platonisme tardif⁽⁹⁶²⁾. Nonnos de Panopolis est un autre représentant notable du courant culturel de renouvellement de la poésie typique d'Égypte. Avec Claudien, ce mouvement s'était déjà imposé en dehors de l'Égypte, mais l'œuvre du poète panopolitain est le point culminant de cette tendance littéraire⁽⁹⁶³⁾. Il reprend de manière programmatique des aspects culturels de cette nouvelle mode, à savoir l'effort pour arriver à une synthèse entre le paganisme d'une part et la nouvelle religion chrétienne de l'autre, à travers deux œuvres apparemment inconciliables comme la *Paraphrase de l'évangile selon Saint-Jean* et les *Dionysiaques*⁽⁹⁶⁴⁾.

Dans cette optique de synthèse entre les cultures païenne et chrétienne inspirée par la tendance néo-hellénistique de cette période, Héraclès ne pouvait jouer qu'un rôle fondamental lié aux implications morales de son mythe⁽⁹⁶⁵⁾. La nouvelle importance d'Héraclès et de sa mythologie désormais mêlée d'éléments eschatologiques et dualistes est commune durant l'Antiquité tardive, comme dans le *De Aerumnis Herculis* d'Ausone, mais associée au thème du Phénix et à des idées de renouveau cosmique chez Claudien dans la *praefatio* du second livre de *De Raptu Proserpinae*. Celle-ci est particulièrement évidente chez Boèce dans le poème inclus dans *De Consolatione Philosophiae*, poème consacré aux travaux d'Héraclès en tant que symbole parénétiq ue et moral (4. *Poem.*7.13-35)⁽⁹⁶⁶⁾.

⁹⁶¹ Les rapports entre le personnage de Julien et la renaissance de l'hellénisme sont clairement soulignés dans le chapitre sur *Le Réveil de l'hellénisme* en J. Bidez, *La vie de l'empereur Julien*, Paris 2012, p. 40-49.

⁹⁶² Ce phénomène est analysé dans le livre de P. Chuvin, *Chronique des derniers païens*, Paris 2011. Dans le cadre dessiné par ce spécialiste, il est fait référence à l'influence sociale du paganisme tardif au cours de la phase finale de l'Antiquité et des débuts du Moyen-Age (p. 266-275).

⁹⁶³ Les fondements de ce mouvement en Égypte et ses racines dans l'opposition avec la néo-sophistique sont décrits par D. Gigli Piccardi dans *Introduzione*, Nonnos de Panopolis, *Le Dionysiache*, (vol. 1), Milan 2003, p. 1-2.

⁹⁶⁴ La grande différence entre les deux œuvres, mais également la *communis opinio* de la paternité de Nonnos est remarquée par F. Tissoni, *Nonno di Panopoli, I canti di Penteo (Dionisiache 44-46)*, Florence 1989, p. 9.

⁹⁶⁵ Sur l'usage moral du mythe d'Héraclès chez les empereurs chrétiens, v. A. Eppinger, *Exemplum virtutis for Christian Emperors: the Role of Herakles/Héraclès in Late Antique imperial Representation*, dans A. Allan, E. Agnagnostou-Laoutides and E. Stafford (ed.), *Herakles inside and outside the church*, Leiden-Boston 2020, p. 73-93.

⁹⁶⁶ E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 203-204.

Héraclès et Dionysos par rapport à Alexandre le Grand dans les chants 7 et 40

En accord avec les tendances chrétiennes de renouvellement de la figure d'Héraclès, Nonnos reprend lui aussi ce mythe dans *les Dionysiaques*. La redéfinition du héros thébain est mise en œuvre dans une perspective de nette subordination par rapport au mythe le plus important dans l'imaginaire du paganisme ultime, celui de Dionysos⁽⁹⁶⁷⁾.

L'exaltation du dieu du vin placé au-dessus des autres figures de la mythologie païenne se trouve par exemple chez Proclus, auteur contemporain de Nonnos. Dans son *Commentaire du Cratyle*, le philosophe, par ailleurs auteur d'hymnes poétiques dédiés aux dieux, élève cette divinité au rang de suprême roi des autres dieux immanents au monde, précisément comme Héraclès, en citant un fragment orphique (*Orph. Fr.* 101 K.)⁽⁹⁶⁸⁾. Nonnos de Panopolis évoque la subordination d'Héraclès vis-à-vis de Dionysos dès la première comparaison entre les deux divinités dans les *Dionysiaques*. Pour la résurrection de Dionysos, après la mort de Zagrée, le poète introduit, à travers la description des flèches d'Eros, le catalogue des douze unions de Zeus avec des femmes mortelles (*Dion.* 7.110-135). Pour la première fois, le rapport entre les deux frères divins Héraclès et Dionysos apparaît dans ce catalogue. Dans l'ordre des douze flèches, en effet, il est intéressant de noter l'antériorité de Dionysos par rapport à Héraclès. Dans le carquois, le trait destiné à provoquer l'amour entre le père des dieux et Sémélé, la mère de Dionysos, est le cinquième (v. 121)⁽⁹⁶⁹⁾ : Πέμπτος ἐπεντύνει Σέμέλη φλογρούς ὕμεναίους, tandis que celui destiné à l'amour d'Alcmène est la dixième (v. 126) : Θέλεται Ἀλκμήνης δεκάτῳ τρισέληνος ἀκοίτης.

Le rapport et la différence entre les deux personnages que ce passage souligne révèle d'importants aspects idéologiques et politiques liés à la tendance néo-hellénistique de l'Antiquité tardive, mais aussi à la tradition du culte d'Héraclès à Tyr, objet du chant 40 des *Dionysiaques*⁽⁹⁷⁰⁾.

Nonnos reprend ce thème dans la tendance à l'hellénisation du culte local de cette divinité, dont témoigne déjà Hérodote, mais qui s'est accrue au fur et à mesure de la conquête de Tyr par Alexandre le Grand⁽⁹⁷¹⁾. La liste des flèches s'achève donc par la douzième, celle destinée à permettre l'union de Zeus et d'Olympias, la mère d'Alexandre le Grand (*Dion.* 7.128) : Δωδέκατος τριέλκτον Ὀλυμπιάδος πόσιν ἔλκει.

Comme l'affirme Nonnos de manière programmatique dans le prologue de son œuvre, les *Dionysiaques* ont été composées précisément dans la première ville fondée par Alexandre le Grand, et la plus importante ; ainsi, dans le poème, les références à Alexandrie et à son fondateur ne manquent pas⁽⁹⁷²⁾.

Le roi macédonien était lié à la figure d'Héraclès ainsi qu'à celle d'Achille dans la double généalogie transmise par Plutarque dans la *Vie d'Alexandre*. Dans ce texte, il est indiqué que le souverain descend d'Héraclès par son père Philippe et d'Achille du côté de sa mère Olympias par Néoptolème, fondateur de la lignée des rois épirotes (*Vit. Alex.* 2.1) : Ἀλέξανδρος ὅτι τῷ γένει πρὸς πατρὸς μὲν ἦν Ἡρακλείδης ἀπὸ Κάρανου, πρὸς δὲ μητρὸς Αἰακίδης ἀπὸ Νεοπτολέμου. Pour ce schéma généalogique, Nonnos insère à la sixième place sur la liste des flèches dorées, juste après celui destiné à la naissance de Dionysos, le dard associé au mythe d'Eaque, ancêtre d'Achille et protagoniste de la guerre des Indes aux côtés de Dionysos (*Dion.* 7.122).

Pour la reprise de la figure du roi macédonien, un épisode de Nonnos est fondamental : c'est celui de la halte à Tyr de Dionysos dans le chant 40 du poème (*Dion.* 40.298-580). Cet épisode s'inspire en effet du modèle de la visite/conquête de la ville par Alexandre le Grand. Cette thèse a été soutenue par Pierre Chuvin dans une importante conférence, *Dionysos en visite chez Melqart*, qu'il a tenue à Pise le 15 mars 2001. Au cours de son

⁹⁶⁷ V. P. Chuvin, *Chroniques des derniers païens*, cit., p. 208.

⁹⁶⁸ *In Cratyl.* 105 (55.4-7) : καὶ ὁ Οὐρανὸς παρὰ τῆς Νυκτὸς ἐκούσης ὑποδέχεται τὴν ἐπικράτειαν τῶν ὀλῶν. καὶ ὁ Διόνυσος <ὁ> (add. Kroll) τελευταῖος θεῶν βασιλεὺς παρὰ τοῦ Διός· ὁ γὰρ πατὴρ ἰδρύει τε αὐτὸν ἐν τῷ βασιλείῳ θρόνῳ καὶ ἐγχειρίζει τὸ σκῆπτρον καὶ βασιλέα ποιεῖ τῶν ἐγκοσμίων θεῶν.

⁹⁶⁹ L'antériorité d'ordre est surtout axiologique, destinée à introduire la primauté de Dionysos par contraste avec les éléments du développement du poème. Dans le chant 40 du poème, par exemple, Dionysos semble vouloir adresser une prière-invocation à Héraclès, désormais faisant partie des dieux (*Dion.* 40.369-410), tandis que le dieu du vin est encore dans l'attente de recevoir cet honneur qui lui sera accordé à la fin du poème (*Dion.* 48.974-978).

⁹⁷⁰ Ce type d'analyse est repris dans C. Bonnet, *Melqart, Cultes et mythes de l'Héraclès tyrien en Méditerranée*, Leuven 1988, p. 72-74.

⁹⁷¹ L'important témoignage littéraire d'Hérodote, juxtaposé à celui de Pausanias, est analysé en C. Bonnet, *Melqart*, cit., 47-50, 346-350. La tradition "religieuse" liée à la conquête de Tyr par Alexandre le Grand est analysée par C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 51-59.

⁹⁷² Les références géographiques à Alexandre le Grand et à ses conquêtes sont analysées en P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, Clermont-Ferrand 1992, p. 14, 30, 114, 198, 224-226, 259, 284, 286, 288, 291, 295, 297, 299, 300, 306, 310-312.

intervention, il affirmait que Nonnos, dans son récit de la visite de Dionysos à Tyr, reprenait en l'amplifiant l'épisode historique légendaire (raconté par Arrien) du siège de la cité phénicienne justifié par le souhait émis par le souverain de visiter le temple d'Héraclès et d'y accomplir un sacrifice en l'honneur de son ancêtre divin. Le souhait du souverain était lié à un rêve dans lequel Héraclès tendait la main à son descendant et le faisait entrer dans la cité (*Anab.* 2.15.7) ⁽⁹⁷³⁾.

La référence à Alexandre le Grand dans la liste des fils mortels de Zeus revêt donc une importance fondamentale dans le dessein idéologique global du poème, ainsi que dans sa structure. En effet, Nonnos tenait à souligner le rapport étroit entre l'histoire d'Alexandre, fondateur d'Alexandrie en Egypte et de l'hellénisme, et celle de Rome et de ses origines. Par un système de emprunts littéraires très élaboré, la figure de Dionysos est associée à celle d'Alexandre le Grand, mais aussi à Rome et à ses origines liées à Dardanos. Cette relation met en évidence la continuité entre l'hellénisme et Rome, considéré comme continuatrice de l'œuvre d'Alexandre le Grand.

Les origines de Rome et son histoire jouent un rôle essentiel dans la partie finale du poème avec la célébration de Béryte, la ville du Moyen-Orient devenue le siège d'une importante école de droit romain. C'est précisément dans ce lieu poétique que Nonnos évoque le rôle de Rome et de son État à travers une allégorie complexe autour des tables du Temps (*Dion.* 41.364-398) ⁽⁹⁷⁴⁾.

Dès le début du chant 3, Nonnos fait ainsi discrètement référence aux symboles de l'Empire romain pour Dardanos, le fondateur mythique de Troie et ancêtre de la lignée romaine à travers son descendant Enée (*Dion.* 3.197, σκῆπτρα Διὸς καὶ πέπλα Χρόνου καὶ ῥάβδον Ὀλύμπου) ⁽⁹⁷⁵⁾.

Dardanos est représenté dans l'acte fondateur de Troie par un sillon tracé par sa charrue vêtu de la même manière que Romulus (*Dion.* 3.190-192) ⁽⁹⁷⁶⁾.

L'histoire de Dardanos est donc rappelée par Nonnos par un épisode de son invention : celui de la halte à Samothrace de Cadmos, aïeul de Dionysos (*Dion.* 3.180-187).

Nonnos imagine ainsi que Dardanos serait justement originaire de Samothrace tandis qu'Hémation, le roi de l'île, père putatif d'Harmonie et hôte de Cadmos, serait le frère du fondateur mythique de Troie (v. 188-190). Le lien ainsi obtenu entre l'histoire de Dionysos et celle de la fondation de Rome s'intègre par la référence à l'histoire d'Alexandre le Grand précisément dans l'épisode de la halte de Dionysos à Tyr, lieu d'origine de Cadmos.

Héraclès et la σύγκρισις avec Dionysos au chant 25

La subordination d'Héraclès vis-à-vis de Dionysos est réaffirmée par Nonnos au chant 25 à travers une longue σύγκρισις entre les épreuves de Dionysos et les celles de plusieurs héros descendants du dieu suprême (*Dion.* 25. 1-263) ⁽⁹⁷⁷⁾. Dans ce second prologue au poème, la comparaison concerne Persée et Minos, et les travaux d'Héraclès sont énumérés de manière hâtive et incomplète (v. 174-252) ⁽⁹⁷⁸⁾.

Dans cette représentation inspirée de l'ekphrasis des travaux d'Héraclès par Quintus de Smyrne (*Posth.* 6.196-296), six aventures parmi les plus importantes sont racontées, regroupées par couples de monstres du même genre : le lion de Némée (v. 176-193) et le sanglier d'Erymanthe (v. 194-195); l'hydre de Lerne (v. 196-222) et la biche de Cérynie (v. 223-226); le taureau de Crète (v. 227-235) et Géryon (v. 236-241) ⁽⁹⁷⁹⁾. A cette liste

⁹⁷³ Le contenu de cette importante conférence encore inédite est remarqué par D. Accorinti, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache* (vol. 4), Milan 2004, p. 66.

⁹⁷⁴ Pour ce long passage, je renvoie à D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 216-221.

⁹⁷⁵ Cette exégèse est notamment celle de D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Firenze 1985, p. 172.

⁹⁷⁶ Le renvoi à la figure de Romulus est remarqué par D. Gigli Piccardi, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 298.

⁹⁷⁷ Le lien entre l'épisode des flèches d'Eros et le second prologue du poème est souligné en D. Gigli Piccardi, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 543-544.

⁹⁷⁸ L'objectif dépréciatif de ce répertoire est souligné par G. Agosti dans *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache* (vol. 3), Milan 2004, p. 90-92 en référence à l'*Héraclès* d'Euripide et à la tirade de Lycos contre le héros thébain (*Herakl.* 151-164), mais aussi à la confrontation entre Héraclès et Epicure chez Lucrèce (5.14-38).

⁹⁷⁹ Le répertoire contient, comme chez Quintus de Smyrne, l'ensemble de toutes les épreuves du héros, indiquées dans la conclusion du poème par de brèves allusions (v. 246-251).

aussi réduite correspond la volonté de dévaluer les épreuves du héros thébain, considérées de peu de valeur par le poète, et tout juste dignes d'un montagnard (*Dion.* 25. 244) ⁽⁹⁸⁰⁾ : οὐτιδανὸς πόνος ἦεν ὀρίτροφος.

Certains chercheurs ont souligné le caractère de *divertissement* littéraire de cette σύγκρισις polémique entre le héros thébain et Dionysos. Ce qui a surtout été souligné, c'est le contraste entre les nombreux passages élogieux d'Héraclès que l'on trouve dans le poème de Nonnos, au premier rang desquels l'exaltation du personnage au chant 40. La dimension polémique de la confrontation entre Héraclès et Dionysos au chant 25 est le pendant de la dimension élogieuse du chant 40 avec l'hymne à Ἀστροχίτων. L'existence d'un système complexe de renvois entre les épreuves du héros thébain et celles de Dionysos a par ailleurs été soulignée. ⁽⁹⁸¹⁾.

Le contraste avec le chant 25 met en évidence les aspects originaux des louanges à Héraclès dans le chant 40. Tandis que l'Héraclès du second prologue est un personnage dont l'action se limite à la seule Grèce dans un cadre montagneux, dans le chant 40, Ἀστροχίτων est considéré comme une véritable divinité au caractère universel, et non liée à la seule région de Tyr, la cité qu'il a fondée. Cet aspect est souligné dans le grand hymne qui lui est consacré où il est comparé au soleil et assimilé aux principales divinités du contexte médio-oriental. (*Dion.* 40.368-410).

L'exaltation d'Héraclès au chant 40 est un reflet de son apothéose, mais ce thème est déjà présent au chant 25. Dans ce contexte, le centre de gravité se déplace cependant vers les personnages d'Achille et de Dionysos. Après avoir durement critiqué Héraclès, Nonnos introduit en effet par contraste l'exaltation d'Achille, le fils de Thétis, seul héros digne des louanges d'Homère (v. 252-263) ⁽⁹⁸²⁾. Ce glissement brutal peut s'expliquer par l'orientation néo-hellénistique du poète : l'introduction du lien entre Achille et Homère s'explique par l'évocation d'Alexandre le Grand. Lors de sa visite sur les ruines de Troie, le souverain macédonien, en effet, se comparait précisément à Achille, objet de la poésie d'Homère, comme cela est raconté dans la *Vie d'Alexandre* de Plutarque (*Vit. Alex.* 15.7-8).

Ainsi, il est important de saisir dans le chant 25 l'opposition mise en place par Nonnos entre les critiques adressées au héros thébain et les louanges prodiguées au héros de l'*Iliade*. Contrairement à ce qu'il a fait pour les héros précédents, y compris Héraclès, le poète de Panopolis affirme en effet vouloir dépasser le mécanisme de la σύγκρισις pour les épreuves d'Achille et de Dionysos (*Dion.* 25.255-256). Il demande à Homère de l'inspirer pour chanter la guerre indienne de Dionysos de façon à éviter de déprécier un sujet aussi important en raison de ses limites artistiques (v. 260-263).

Nonnos propose donc un schéma de transposition littéraire de l'histoire d'Achille vers celle de Dionysos, le véritable héritier et continuateur de l'*Iliade*, et c'est pour cette raison que le poète préfère éviter le recours à une technique rhétorique telle que la σύγκρισις. Cette transposition littéraire permet cependant, bien que de manière indirecte, d'introduire également Héraclès. Nonnos choisit ainsi de mentionner Achille juste après le héros thébain. Ce rapprochement a pour but évident de suggérer l'aspect commun de la divinisation, qui concerne non seulement Héraclès, mais aussi Achille et plus encore son Dionysos. La divinisation d'Héraclès et celle associée à Dionysos se retrouve au chant 40 avec la réapparition d'Héraclès désormais transfiguré en Astrochiton, en lien évident avec la conclusion du poème ⁽⁹⁸³⁾.

Ce destin de l'apothéose au terme des épreuves était d'ailleurs commun pour les héros, comme l'indique déjà Homère avec l'apothéose d'un personnage tel que Sarpédon (*Il.* 26.450-458, 666-683).

L'idée d'un destin supérieur après la mort pour Achille s'impose, elle, dans la poésie épique romaine à l'époque impériale. Quintus de Smyrne, par exemple, souligne le destin d'Achille devenu dieu après la mort par la volonté de Poséidon (*Posthom.* 3.766-783). Ici, le thème est introduit de manière significative par une comparaison entre le héros défunt et les figures de Dionysos et Héraclès accueillis parmi les dieux (v. 771-772). Comme chez Nonnos de Panopolis, à côté de ce parallèle, le rapport de rivalité entre Héraclès et Achille est cependant également introduit, rapport qui tourne à l'avantage du héros thessalien. Ce rapport complexe passe par la figure d'Eurypyle, héros originaire de Mysie, descendant d'Héraclès par l'intermédiaire de son père, Téléphe, qui succombera justement des mains de Néoptolème, le fils d'Achille (*Posthom.* 8.108-133). Quintus de Smyrne introduit l'exaltation d'Héraclès dans l'*ekphrasis* des armes d'Eurypyle (*Posthom.* 6.200-

⁹⁸⁰ L'épithète ὀρίτροφος est à juste titre associé au contexte dionysiaque par l'assimilation d'Héraclès à la figure du dieu du vin, chez F. Vian, *Notice au chant XXV* en Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 9*, Paris 1990, cit., p. 23.

⁹⁸¹ Cette position est notamment celle de F. Tissoni dans *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache III*, Milan 2005, p. 201-202.

⁹⁸² Pour l'analyse globale de cette partie du second prologue du poème, je me réfère surtout à F. Vian, *Notice au chant XXV*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 9*, cit., p. 15-26.

⁹⁸³ L'apothéose de Dionysos est reliée à celle d'Héraclès par F. Vian *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 18*, Paris 2003, p. 88-89.

293), mais il souligne en même temps la rivalité avec Achille à travers leur descendance, ce qui n'a pas manqué de trouver un écho chez Nonnos également et dans sa présentation de son Dionysos en tant que successeur d'Achille. La σύγκρισις entre les deux figures de Dionysos et d'Héraclès, très opposées au chant 25, va s'inscrire dans le contexte des chants suivants relatifs au conflit entre le dieu du vin et les Indiens. Cette situation de conflit et de guerre est inadaptée à Dionysos, dieu pacifique en réalité, comme il est dit dans l'*Illiade* d'Homère, où le dieu fuit le conflit avec Lycurgue en se réfugiant dans la mer (*Il.* 6.130-140). Cet aspect apporte au portrait de Dionysos des éléments de tension particulièrement vis-à-vis d'Héraclès, son frère et héros guerrier par excellence. Cette tension se reflète au chant 34, dans le portrait de Morrée, le gendre de Dériade : le gigantesque guerrier, en raison de ses membres démesurés et de sa région d'origine, la Cilicie, territoire des Arimes, est comparé à Typhon, le grand adversaire de Zeus, le père de Dionysos (*Dion.* 34.180-187). Dans une comparaison, Morrée est identifié à Sandès Héraclès, le dieu de la guerre de Tarse et de la Cilicie (*Dion.* 34. 192) ⁽⁹⁸⁴⁾ : Σάνδης Ἡρακλέης κικλήσκειται εσέτι Μορρεύς.

La réconciliation entre Héraclès et Dionysos à Tyr

L'exaltation d'Héraclès au chant 40 revêt donc le caractère d'une σύγκρισις intervertie entre le destin du héros désormais accueilli au ciel et celui de Dionysos ⁽⁹⁸⁵⁾. Cette palinodie littéraire en l'honneur d'Héraclès est également une réconciliation et une opération de rétablissement des prérogatives respectives par rapport aux tensions qui se sont manifestées entre les deux figures divines d'Héraclès et de Dionysos pendant la guerre indienne qui s'est conclue dans la première partie du chant (*Dion.* 40.1-291).

Dans ce sens, on peut souligner le parallèle avec la dynamique du rapport entre Dionysos et Persée, lequel se manifeste au chant 47 du poème (*Dion.* 47.298-580) ⁽⁹⁸⁶⁾. Ces deux figures, dans la σύγκρισις du chant 25 entre le dieu du vin et les héros fils de Zeus, sont caractérisés par une forte rivalité (*Dion.* 25.31-147). Cette tension n'est pas sans conséquence sur la narration du poème. Les deux personnages s'affrontent durement dans l'antépénultième chant au moment où Dionysos arrive à Argos. L'affrontement se termine cependant par leur réconciliation grâce à l'intervention d'Hermès (*Dion.* 47.667-715).

La réconciliation arrive plus tôt pour Héraclès durant la visite de Dionysos à Tyr. Nonnos souligne les limites de l'*interpretatio graeca* de la figure grecque de Melqart, le dieu souverain de la cité phénicienne, le πολιοῦχος Τύρου, déjà anciennement identifié avec Héraclès (*Dion.* 40.298-580). Dans cet épisode, Dionysos célèbre le dieu hôte par un hymne complexe (v. 369-410) ⁽⁹⁸⁷⁾. La réconciliation entre Héraclès et Dionysos n'est associée qu'au contexte local de Tyr. Le dieu Melqart, en effet, ne coïncide pas avec l'Héraclès grec, mais présente des traits bien plus complexes liés à ses compétences géographiques. Tyr était la capitale d'un grand empire maritime, et le domaine de compétences de la divinité poliade avait des caractéristiques amphibies, pouvant s'étendre non seulement sur la terre ferme et dans les montagnes, mais aussi en mer. Cette universalité de la figure de Melqart faisait également l'objet de célébrations qui se sont même prolongées à l'époque impériale romaine. Rappelons à ce propos la fête du yerid qui consiste à marier les eaux de la terre et celles de la mer, fête célébrée à Tyr par Dioclétien en l'honneur de son collègue Maximien, surnommé selon l'ordre tétrarchique "Herculius" et vraisemblablement assimilé à Melqart ⁽⁹⁸⁸⁾.

Les compétences géographiques et théologiques universelles de Melqart sont soulignées par Nonnos en lien avec la description de Tyr, la ville du dieu. En parallèle avec l'image d'Alexandrie d'Égypte, lieu de composition du poème, Nonnos de Panopolis souligne la nature géographique double de la ville, à la fois île et partie du continent, au début de la visite de Dionysos dans la cité phénicienne (*Dion.* 40.327-352) ⁽⁹⁸⁹⁾. La

⁹⁸⁴ Sur la figure de Sandès dans les Dionysiaques, à propos de ses aspects géographiques et religieux, v. P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques, cit.*, p. 173-176.

⁹⁸⁵ L'apothéose de Dionysos est reliée à celle d'Héraclès en F. Vian *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.18*, cit., p. 88-89.

⁹⁸⁶ La structure bipartite du poème est mise en évidence notamment par B. Simon, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, Paris 2004, p. 134, et par D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache* (vol. 4), Milan 2004, p. 61.

⁹⁸⁷ Ce thème est abordé chez P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques, cit.*, p. 224-254. Le thème est repris pour sa connotation religieuse, en parallèle au grand hymne au Soleil de Proclus, également en P. Chuvin, *Chroniques des derniers païens. La disparition du paganisme dans l'Empire romain, du règne de Constantin à celui de Justinien*, Paris 1990, p. 202-205, 208-209.

⁹⁸⁸ Cette tradition est remarquée dans C. Bonnet, *Melqart, cit.*, p. 68-69.

⁹⁸⁹ La description de Tyr se développe en rapport étroit avec celle de Béryte, décrite au chant suivant (*Dion.* 41.22-32), comme le remarque B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 284, sur l'escorte,

dimension également marine de la divinité est ensuite explicitement affirmée par le dieu lui-même lors de sa rencontre avec Dionysos. La divinité raconte à son hôte le mythe des origines de la cité qui repose sur l'invention de la navigation. La cité fut érigée par des hommes primitifs contemporains du Temps, identifié à *Aion* (v. 429-439). Melqart intervient de sa voix prophétique pour tirer ces hommes primitifs de leur sommeil et il leur explique comment fabriquer le premier navire pour atteindre les îles depuis la côte (v. 439-462). Et surtout, Melqart insiste sur les signes pour reconnaître les deux petites îles errantes destinées à la fondation de la cité de Tyr et sur le sacrifice d'un aigle, nécessaire pour les stabiliser (v. 463-500).

Comme cela a déjà été remarqué, le récit de la fondation de Tyr reprend des éléments de celui de la fondation de Thèbes de la part de Cadmos, le héros originaire de la cité phénicienne, ainsi rapproché indirectement de Melqart pour ses caractéristiques de seigneur des mers (⁹⁹⁰).

A propos de cette opération complexe menée par Nonnos pour signaler les limites de l'*interpretatio graeca* de Melqart, on peut observer que celle-ci renvoie à un aspect de la figure d'Héraclès présent dans la tradition grecque puis latine, surtout pendant l'Antiquité tardive, comme par exemple chez Claudien. En effet, ce poète insiste sur la célébration de la figure de Tiphys, le pilote d'Argo, pour l'invention de la navigation et la construction du premier navire, dans l'introduction à *De Bello Gothico*, où apparaît également l'identification de ce héros avec Stilichon (*Bel. Goth.* 1-49). Tiphys est ainsi célébré par le poète probablement parce que c'était une figure d'une certaine manière équivalente à Héraclès, lui-même ayant déjà fait l'objet d'une longue σύγκρισις avec le général romain barbare dans une autre œuvre poétique (*IRuf.* 283-296) (⁹⁹¹).

La position de l'épisode de Tyr revêt également une signification importante dans la structure du poème de Nonnos: Le chant 40 représente en effet la conclusion de l'entreprise indienne avec le duel entre Dionysos et Dériade (1-96) et les événements successifs (v. 98-291), comme le retour des dieux sur l'Olympe, abandonné pour suivre l'évolution de la guerre (v. 96-97). Dionysos se dirige lui aussi vers l'Olympe pour y être accueilli parmi les dieux, mais le chemin suivi par le dieu du vin est différent de celui des autres divinités. Le sien se présente comme un voyage de retour vers son lieu de naissance en Grèce et commence précisément à Tyr, après un bref séjour en Arabie (v. 291-297).

Le dieu refait l'itinéraire suivi au début du poème par Cadmos, son prédécesseur, originaire justement de la cité phénicienne (*Dion* 1.46): Ἄλλα, θεά, μαστήρος ἀλήνοος ἄρχεο Κάδμου.

Le retour de Dionysos a également un caractère religieux et sacré. Ceci est volontairement mis en évidence par le κῶμος. Ce terme désigne le sentiment authentiquement bachique de liesse lié à l'arrivée de Dionysos et de son cortège, considérée comme l'épiphanie du dieu. Le terme est par exemple mis en évidence pour l'arrivée du dieu à Athènes (*Dion*. 47.5) : Καὶ πολὺς ἔβρεμε κῶμος, mais on le retrouve dans presque tous les derniers chants du poème pour Iacchos, le troisième Dionysos, appelé à incarner le dieu sous sa forme mystérieuse (⁹⁹²). Le κῶμος caractérise de la même manière l'entrée de Dionysos dans le temple de Tyr, la demeure du dieu dans la cité, qualifiée de Ἀστροχίτων, lieu où il entonnera un hymne à la gloire de son hôte (*Dion*. 40.377) : εἰς δόμον Ἀστροχίτωνος ἐκώμασε.

Le récit de la visite de Dionysos à Tyr, après un bref séjour en Arabie et l'accueil reçu de la part de Melqart, se prête à une comparaison avec les thèmes des chants 20 et 21, centrés sur le premier séjour du dieu en Arabie et sur sa rencontre avec Lycurgue. Faisant un parcours contraire à celui qu'il suivra au retour, Dionysos, après s'être rapproché de Tyr, se rend en Arabie et à Nysa, cité montagnarde, siège de Lycurgue (*Dion*. 20.146-148) : Ἀρραβίης ἐπέβαινε, καὶ εὐόδμων ἀπὸ δένδρων. / Νυσιάδος τανύφυλλον ἐθάμβει δειράδα λόχμης / καὶ πόλιν αἰπύδητον ἄκοντοφόρων τροφὸν ἀνδρῶν.

Nonnos est un thuriféraire de la colonisation romaine du Moyen-Orient, comme cela semble évident au chant 41, à propos de Béryte, la première colonie romaine fondée par Auguste, juste après la bataille d'Actium (*Dion*.

également des observations de D. Accorinti, *Note critiche ed esegetiche al canto 41 delle Dionisiache di Nonno di Panopoli*, *ByzZ* (90), p. 349-366 (p. 353).

⁹⁹⁰ Les aspects complexes du récit de la fondation de Tyr en parallèle avec celle de Thèbes sont analysés par P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 245-250.

⁹⁹¹ Le lien avec Héraclès émerge en raison de l'origine de Tiphys. Comme Héraclès, ce héros était originaire d'une cité de Béotie, sur le Golfe de Corinthe : Siphai ou Typha. Cette cité était liée au culte d'Héraclès non seulement par un ancien temple du dieu (*Paus.* 9.32.4), mais surtout par sa dépendance à la cité de Thespies, un lieu fondamental du culte à Héraclès dans la région en lien avec le mythe des Thespiades, vierges consacrées au dieu. Sur le mythe d'Héraclès à Thespies, v. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milan 2015, p. 349.

⁹⁹² La reprise de ce terme dans les derniers chants du poème est soulignée en F. Vian, *Notes du chant XLVIII*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 18*, Paris 2003, p. 135.

41.389-398)⁽⁹⁹³⁾. Dans le cadre de cet éloge de la colonisation romaine, la Nysa décrite pourrait être identifiée à la cité de Scythopolis, une cité païenne mais en territoire juif, également appelée Nysa à l'époque impériale romaine⁽⁹⁹⁴⁾.

Ce schéma géographique permet ensuite d'établir un parallèle entre les aventures mythiques décrites aux chants 20 et 21 pour l'Arabie (le refus de Lycurgue de l'accueillir) et au contraire l'accueil reçu par Dionysos de la part de Melqart au chant 40. Ce parallèle est encore plus évident avec l'association des deux hôtes à des divinités. Héraclès est explicitement identifié à Ἀστροχίτων et Lycurgue à un dieu honoré par les populations locales (*Dion.* 21.157-158)⁽⁹⁹⁵⁾: Ἄραβες δὲ πολυκνίσων ἐπὶ βωμῶν / ὡς θεόν, ὑἷα Δρύαντος ἐμειλίξαντο θηλαῖς

Le parallèle est également mis en évidence par le fait que, pour décrire l'arrivée du dieu auprès de Lycurgue, le poète évoque le κῶμος associé à Dionysos (*Dion.* 20.299)⁽⁹⁹⁶⁾: ἀβροχίτων ἀσίδηρος ἐκόμασε.

Mais tandis que la δόμος Ἀστροχίτωνος (*Dion.* 40.367) accueille le sentiment de joie répandu par Dionysos, la δόμος Λυκούργου (v. 282) se caractérise au contraire par la peur et la terreur face à la brutalité du souverain décrite de manière diffuse par le poète (*Dion.* 20.149-181)⁽⁹⁹⁷⁾

La reprise de la forme verbale ἐκόμασε est significative. Ce terme a une longue série d'occurrences particulièrement dans la poésie de Pindare, dans les situations de banquets accompagnés de chants (*Olimp.* 9.6, *Pyth.* 4.3, *Ist.* 7.27, *Nem.* 9.1, 11.36), mais se retrouve aussi dans une situation analogue dans l'*Héraclès* d'Euripide. Pour son fils victorieux des Géants, Amphitryon utilise ce verbe pour décrire l'acte d'entonner le kallinikos pour célébrer cet extraordinaire succès (*Herakl.* 180): τὸν καλλίνικον μετὰ θεῶν ἐκόμασε.

Le κῶμος apparaît ainsi à l'occasion du rêve que fait Dionysos à la fin de son séjour au palais de Staphyle dans les chants 18 à 20. Au début du chant 20, la déesse Eris apparaît sous les traits de Cybèle, envoyée par un dieu non identifié, peut-être Zeus lui-même, pour l'inciter à faire la guerre aux Indiens (*Dion.* 20.35-98)⁽⁹⁹⁸⁾.

Dans son discours, Eris souligne le caractère inapproprié du κῶμος dionysiaque dans le contexte du conflit avec Dériade (20.44-45): εἰς ἐνοπήν δέ / Δηριάδης καλεῖ σε, κα ἐνθάδε κῶμον ἐγείρεις.

Le comportement de Dionysos serait indigne des divinités suprêmes telles que Héra et Zeus (v. 46-49) et par rapport aux prouesses de ses frères divins (v. 50-85). Eris réproouve précisément le κῶμος du dieu en compagnie des satyres (v. 86-90). Selon la déesse, il faut garder la fête et la joie pour la fin de la guerre indienne (v. 91-93).

La reprise du terme κῶμος au chant 40 est donc une référence à la situation envisagée au moment du discours d'Eris, mais qui se réalise alors. Avec la conclusion de la guerre indienne, quand est vraiment venu le temps de la joie, le κῶμος dionysiaque prend une nuance triomphale due à la victoire.

Introduction à l'hymne à Héraclès

Je voudrais avant tout aborder la question de la synthèse entre les deux cultures : le christianisme et le paganisme. Dans le contexte de l'Antiquité tardive s'affirme le phénomène d'une renaissance du paganisme. Il investit également le syncrétisme religieux typique de l'environnement d'Alexandrie en Egypte, lieu de composition des poèmes de Nonnos de Panopolis. Le poète est en effet l'auteur non seulement du poème sur

⁹⁹³ Le caractère de Nonnos comme soutien de Rome et de son impérialisme en Orient identifié à Dionysos a été souligné par D. Gigli Piccardi (*Introduzione*, cit., p. 35-38).

⁹⁹⁴ L'identification de Nysa avec Scythopolis est soutenue par P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 260-264.

⁹⁹⁵ Sur l'identification de Lycurgue en tant que divinité, v. P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 264-267. Le thème est résumé sans éléments par F. Gonnelli dans *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache* (vol. 2), Milan 2003, p. 411-415.

⁹⁹⁶ Le parallélisme voulu est souligné par l'emploi de l'épithète composé ἀβροχίτων, en référence à Dionysos, mais semblable à Ἀστροχίτων, en référence cette fois au dieu de Tyr, mais surtout par la reprise littérale de la référence au κῶμος par le biais de la même forme verbale ἐκόμασε.

⁹⁹⁷ En parallèle avec son emploi au chant 40, le terme κῶμος apparaît plusieurs fois dans le chant 20 comme une sorte de leitmotiv pour souligner le contraste entre Dionysos et Lycurgue (v. 3, 45, 86, 250, 283).

⁹⁹⁸ Selon F. Vian (*Notice au chant XXV*, cit., p.32), le moteur de l'intervention d'Eris serait plutôt Héra. La déesse de la discorde est accompagnée de Phobos, figure liée à Arès, fils de la divinité féminine suprême. Phobos est cependant une figure liée également à Rhéa, déesse inspiratrice de la peur panique et mère de Zeus.

les aventures de Dionysos, mais aussi d'une *Paraphrase de l'Évangile selon Saint-Jean*. L'hymne à Astrochiton constitue précisément un témoignage significatif de cette tendance syncrétique

Je souhaite ensuite m'attarder sur le "melqartisme" du poète. Nonnos accueille la théologie d'Héraclès déjà typique de la tradition impériale romaine et fondée sur l'idée de l'existence d'un Héraclès primitif, une figure distincte et préexistante à celle du héros fils d'Alcmène.

J'aimerais enfin mettre en évidence la tentative de Nonnos d'instaurer une poésie épique de type biographique, l'épopée d'Héraclès. Cette tentative s'effectue par le biais de l'identification opérée dans le milieu orphique entre le héros thébain et la figure d'*Aion*. Ce principe représentant le temps éternel et cyclique est déjà présent dans la *Paraphrase de l'Évangile selon Saint-Jean*, où le poète l'identifie au *Logos* du célèbre Prologue. Son réemploi dans l'épopée dionysiaque est à mettre en relation avec la structure rhétorique du poème, qui s'inspire du modèle de l'Encomium royal, objet de tractation durant l'Antiquité tardive.

Aspects culturels : les circonstances des survivances du paganisme



Cet objet précieux en argent a été retrouvé à Parabiago, petite ville située près de Milan. On y voit au centre Cybèle et Attis triomphants, tandis que les quatre saisons se trouvent sur les bords. *Aïôn-Annus*, spectateur de la scène, est représenté sur la droite sous les traits d'un jeune homme inséré dans la roue du temps et indiqué également par la figure du serpent enroulé autour d'un piquet à l'extrême-droite. Le plat avait évidemment un usage liturgique, lié au contexte agricole et rural d'une localité située aux portes de la ville, alors capitale impériale⁽⁹⁹⁹⁾.

La persistance du paganisme en Egypte durant l'Antiquité tardive semble être liée au contexte agricole et rural, moins touché par la christianisation, comme la région de Thébaïde d'où est originaire Nonnos de Panopolis⁽¹⁰⁰⁰⁾.

Dans cette renaissance païenne, dont l'existence est prouvée par des œuvres telles que le plateau de Parabiago, il faut préciser la position de Nonnos de Panopolis. L'auteur, bien que se trouvant au sein de ce phénomène, n'incarne pas une tendance hostile au christianisme, comme par exemple l'œuvre de Proclus dans le cadre de l'Académie d'Athènes⁽¹⁰⁰¹⁾. Nonnos semble au contraire vouloir élaborer une synthèse particulière entre les cultures païenne et chrétienne. C'est sur cet aspect qu'a insisté Enrico Livre, à propos de la *Paraphrase*, en

⁹⁹⁹ Cette œuvre qui remonte à la fin du quatrième siècle, dans une période comprise entre le règne de Julien l'Apostat et l'activité d'Ambroise, est considérée comme un témoignage de la survivance du culte de Cybèle et de ses processions en P. Chuvin, *Chroniques des derniers païens*, cit., p. 227. Sur le plat et sa datation, v. L. Musso, *Manifattura sontuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo. Indagine sulla lanx di Parabiago*, Rome 1983.

¹⁰⁰⁰ Le milieu agricole de l'Égypte et de ses rites par rapport aux représentations dionysiaques dans le poème est rappelé par D. Gigli Piccardi *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 60-65.

¹⁰⁰¹ Le parallèle entre Proclus et Nonnos est souligné notamment par D. Gigli Piccardi, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 15-19, 22-23, mais aussi par N. Aujoulat, *Le néoplatonisme alexandrin : Hiéroclès d'Alexandrie*, Leiden 1986, p. 1-19.

parlant d'une "héroïque synthèse culturelle syncrétique" (¹⁰⁰²). Nonnos essaie donc d'importer les éléments qu'il juge les plus intéressants de la religion chrétienne pour construire une religion néopaienne (¹⁰⁰³). C'est dans cette optique que la figure d'Héraclès subit un processus de "christianisation". Tandis que Nonnos évite soigneusement de faire un lien trop étroit entre Dionysos et la figure de Jésus dans le dernier chant du poème, comme l'affirme catégoriquement Francis Vian, on trouve en revanche des évocations christologiques au chant 40 et dans la scène de l'*agape* divine du dieu du vin avec Héraclès à Tyr (*Dion.* 40.411-428) (¹⁰⁰⁴). L'ouverture de Nonnos au recours à des suggestions chrétiennes semble un aspect spécifique du milieu alexandrin (¹⁰⁰⁵). En écho à l'école néoplatonicienne alexandrine, Nonnos s'inspire d'éléments chrétiens pour développer un nouveau type de paganisme qui ne coïncide que partiellement avec le modèle traditionnel car il est désormais parcouru de thèmes théologiques et philosophiques (¹⁰⁰⁶).

Cette perspective syncrétique n'était d'ailleurs pas circonscrite aux seuls milieux égyptiens, il était également présent dans le paganisme des milieux latins. Ainsi, Vettius Agorius Praetextatus, illustre représentant du paganisme romain, entretenait également des relations étroites avec le christianisme, comme le démontre son influence dans le conflit pour le titre d'évêque de Rome entre Damase et Ursin (¹⁰⁰⁷).

La tendance syncrétiste propre au paganisme tardif se développait sur la base d'une théologie solaire fondée sur un socle monothéiste, caractéristique précisément de l'hymne à Astrochiton dans le chant 40 des *Dionysiaques* (*Dion.* 40. 369-410) (¹⁰⁰⁸). Cette perspective théologique repose sur le respect et sur la mise en valeur des cultes locaux et refuse la tendance universaliste de la religion gréco-romaine précédente (¹⁰⁰⁹). Le philosophe Proclus affirmait par exemple, dans son commentaire au Cratyle, que s'il était opportun d'employer les noms grecs pour les divinités communes, il valait mieux invoquer celles qui étaient liées aux différentes régions, ceux qu'on appelle les « clitamarques », dans les différentes langues nationales (*Procl. Ad Crat.* 57) (¹⁰¹⁰).

La préexistence de Dionysos par rapport à Héraclès

La composition de la *Paraphrase du quatrième Évangile* par Nonnos de Panopolis s'inscrit dans ce cadre syncrétique, en tant qu'œuvre introductive du reste de la production du poète. L'élément décisif de cette œuvre semble être précisément le choix d'aborder le quatrième *Évangile* (¹⁰¹¹). Ce choix reflète la concordance également stylistique entre l'œuvre de Nonnos et celle du rédacteur du texte évangélique (¹⁰¹²).

Le quatrième *Évangile* diverge en effet de la précédente tradition littéraire des évangiles synoptiques par son orientation stylistique principale centrée sur la dimension biographique et destinée à dramatiser l'histoire du

¹⁰⁰² E. Livrea dans *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di S.Giovanni Canto XVIII*, Napoli 1989, p. 31.

¹⁰⁰³ Comme l'affirme D. Gigli Piccardi, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 33-34, la *Paraphrase* n'est pas seulement une œuvre de jeunesse et secondaire du poète, mais il s'agit bien d'un poème de grande envergure au même titre que les *Dionysiaques*, pouvant même se mesurer à l'interprétation théologique du texte élaborée par les exégètes chrétiens, comme Cyrille.

¹⁰⁰⁴ La théorie d'un refus d'une confrontation trop directe entre Dionysos et Héraclès pour l'apothéose du dieu dans le dernier chant du poème est retenue in F. Vian *Notice à Nonnos de Panopolis*, *Les Dionysiaques t. 18*, cit., p. 94-95.

¹⁰⁰⁵ Le syncrétisme comme environnement spirituel de l'œuvre de Nonnos est discuté par D. Del Corno, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache II*, Milan 1999, p. XXI-XXIV. La persistance de cette attitude syncrétique dans les cercles alexandrins est soulignée in P. Chuvin, *Chroniques des derniers païens*, cit., p. 140-141.

¹⁰⁰⁶ D.G. Piccardi, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 45-60, 79-83.

¹⁰⁰⁷ Sur Vettius Agorius Praetextatus, v. P. Chuvin, *Chroniques des derniers païens*, cit., p. 117, 217-218. Le parallèle entre Nonnos et Vettius est notamment souligné par D.Gigli Piccardi dans la conclusion de *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 79.

¹⁰⁰⁸ L'interprétation de l'hymne à Astrochiton en tant que monothéisme solaire est affirmée chez B. Simon, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 146-149.

¹⁰⁰⁹ Ces tendances d'une certaine manière inversées sont remarquées en P. Chuvin, *Chroniques des derniers païens*, cit., p. 197-198.

¹⁰¹⁰ Sur Proclus, v. P. Chuvin, *Chroniques des derniers païens*, cit., p. 106-108, 194.

¹⁰¹¹ D.Gigli Piccardi insiste sur les raisons de la préférence de la part du poète pour le quatrième *Évangile* dans la conclusion de *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 79-84.

¹⁰¹² De mon point de vue, on peut parler d'une sorte de version "passionnée", mais dans l'ensemble fidèle, du texte évangélique. C. De Stefani parle en revanche d'une altérité stylistique totale dans *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di S.Giovanni canto I*, Bologne 2002, p. 9.

maître de Nazareth. Le quatrième *Évangile* reprend les caractéristiques de la biographie en tant que description d'un personnage à travers ses paroles, mais également ses actes (¹⁰¹³).

Le quatrième *Évangile* se présente en effet comme un texte au caractère didactique, une sorte de catéchisme destiné à la connaissance des pensées et des affirmations de Jésus, mais aussi de ses actes les plus significatifs (¹⁰¹⁴).

La raison de l'intérêt de Nonnos de Panopolis pour le quatrième *Évangile* réside donc dans la dimension didactique de ce texte destiné à monumentaliser la figure de Jésus de Nazareth dans un souffle quasiment épique (¹⁰¹⁵). Cela se produit d'abord à travers l'intégration de discours très longs, dépassant la dimension de la phrase sentencieuse, le type de propos que l'on trouve majoritairement dans les *Évangiles* synoptiques. La *Paraphrase* de Nonnos de Panopolis est donc destinée à développer cet aspect en libérant le modèle de ses aspects les plus populaires (¹⁰¹⁶). Ce processus d'épiciation s'effectue de manière cohérente par l'emploi d'une diction à voix haute, inspirée de la tradition homérique (¹⁰¹⁷).

La technique diégétique et discursive du quatrième *Évangile* employée dans la *Paraphrase* se retrouve également dans les *Dionysiaques*. Dans ce poème plus long, les personnages commentent les faits par le biais de discours très longs, selon le point de vue omniscient de l'observateur inconnu dans la poésie épique traditionnelle, mais que l'on trouve dans la tradition historico-biographique (¹⁰¹⁸).

En ce qui concerne la reprise d'éléments chrétiens dans le chant 40 des *Dionysiaques*, un parallèle entre l'hymne à Astrochiton et le Prologue du quatrième *Évangile* s'impose, ce dernier texte étant d'ailleurs déjà repris et augmenté dans la *Paraphrase*.

L'hymne placé au début du quatrième *Évangile* aborde le problème de l'origine et de la provenance de Jésus (¹⁰¹⁹). Cette question est résolue dans le Prologue à partir d'une "christologie d'en haut" par l'assimilation de l'homme de Nazareth au Verbe même de Dieu. La biographie de Jésus est la biographie intérieure de l'Esprit et de la vie de Dieu, apparue en partie seulement aux hommes et au monde avant sa manifestation à travers l'Homme de Nazareth (¹⁰²⁰).

La réinterprétation du thème dans la *Paraphrase* de Nonnos absorbe parfaitement cette réinterprétation, mais elle l'amplifie par rapport à la tradition chrétienne qui suit et que l'on trouve dans le Commentaire de Cyrille d'Alexandrie comme dans le Symbole de Nicée-Constantinople, mais aussi dans les résultats du concile d'Ephèse (¹⁰²¹).

¹⁰¹³ Le caractère biographique du quatrième *Évangile* est remarqué par J. Kügler dans M. Ebner, S. Schreiber (éd.), *Introduzione al nuovo Testamento*, Brescia 2012, p. 264.

¹⁰¹⁴ Cet élément peut expliquer l'opposition, mais aussi la relative autonomie du quatrième *Évangile* par rapport à la tradition synoptique, aspects soulignés par J. Kügler dans M. Ebner, S. Schreiber (éd.), *Introduzione al nuovo Testamento*, cit., p. 263. Sur le caractère didactique de la tradition plus ancienne relative à la figure de Jésus de Nazareth, associée au genre parabolique, je renvoie à mon essai A. Risi, *Per una teoria poetica delle Parabole : antropologia e teologia kerymatica nella Parabola della seminazione*, "Scholia" 2016 (n. 1), p. 78-171.

¹⁰¹⁵ J. Kügler souligne dans son *Introduzione* au quatrième *Évangile* la relative indépendance du texte vis-à-vis de la tradition synoptique et sa dimension épique dans M. Ebner, S. Schreiber (éd.), *Introduzione al nuovo Testamento*, cit., p. 263-264.

¹⁰¹⁶ J. Kügler souligne dans son *Introduzione* au quatrième *Évangile* la dimension populaire du texte in M. Ebner, S. Schreiber (éd.), *Introduzione al nuovo Testamento*, cit., p. 255.

¹⁰¹⁷ Le caractère docte de la *Paraphrase* et la reprise systématique d'homérismes, comme d'éléments de la poésie alexandrine et hellénistique, mais également de l'époque impériale sont soulignés par C. De Stefani dans *Introduzione*, Nonnos de Panopolis, *Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni canto I*, cit., p. 12-13.

¹⁰¹⁸ Cet aspect anticlassique de la conception de la poésie épique chez Nonnos est souligné par D. Del Corno dans *Introduzione* à Nonnos, *Le Dionisiache I*, Milan 1997, p. XXII-XXIII, *Le Dionisiache III*, Milan 2005, p. XX-XXI sans pour autant faire référence à la *Paraphrase*.

¹⁰¹⁹ Ce thème avait déjà été abordé dans les *Évangiles* synoptiques de Luc et Mathieu. Dans chacun de ces deux *Évangiles*, le récit de la Mission de Jésus, thème fondamental de l'*Évangile* de Marc, est précédé de celui de la naissance du fils de l'Homme de Nazareth, qu'on ne trouve pas chez Marc et qui provient de sources biographiques perdues.

¹⁰²⁰ Je m'appuie sur la définition de christologie d'en haut de l'*Introduction à l'Évangile de Jean* de J. Kügler in M. Ebner, S. Schreiber (éd.), *Introduzione al nuovo Testamento*, cit., p. 269-270.

¹⁰²¹ La présence de ces sources à côté du quatrième *Évangile* est signalée par C. De Stefani. Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di s. Giovanni canto I*, cit., p. 9.

Le *Logos* du Prologue de Jean est rapproché de manière implicite à un principe, comme celui de l'*Aiôn* employé par Nonnos au lieu de "Vie éternelle" (¹⁰²²). Cette assimilation revêt un caractère encore plus significatif car elle reflète probablement une lecture du quatrième *Evangile* liée à la tradition johannique dans son aspect apocalyptique. Selon certains experts, dans l'Apocalypse, c'est justement *Aiôn* qui apparaît au voyant à Patmos sous les traits du *υἱὸς ἀνθρώπου* (*Apoc.* 1.13-18 ; 2.1) (¹⁰²³).

En raison de cette position centrale, la figure d'*Aiôn* est donc introduite de manière surprenante également dans les chants suivant le Prologue (*Parafr.* 3.31, 79, 6.146-147, 178-179, 8.93-94, 156-157, 9.9, 10.101-102, 11.87, 12.102, 198-199, 13.37-38, 15.64) (¹⁰²⁴).

Melkart divinité protogonique aux origines de Tyr et d'Alexandrie

La reprise d'éléments tirés de la Paraphrase relatifs au Prologue de l'Evangile de Saint-Jean dans le contexte du chant 40 des Dionysiaques est un signe du rôle fondamental d'Héraclès et de sa théologie vis-à-vis de celle de Dionysos, surtout en ce qui concerne le problème de la préexistence du dieu typique de la tradition de Tyr. Chez Nonnos, en effet, Héraclès est désormais assimilé à Melqart et ce au détriment total du dieu grec, réduit dans la σύγκρισις du chant 25 à une pâle copie de la figure religieuse hellénique originale (¹⁰²⁵).

La théologie de la préexistence de l'Héraclès vénéré à Tyr et distinct du Héraclès grec a été élaborée pour la première fois par Hérodote lors de sa visite dans la cité phénicienne pour expliquer le rapport entre Melqart et l'Héraclès grec (*Hist.* 2.44). Le rapprochement de deux figures aussi différentes est justifié par l'historien en termes purement chronologiques : Melqart aurait vécu plusieurs générations avant l'Héraclès grec et n'aurait été identifié à lui que plus tard (¹⁰²⁶).

Cette conception peut également avoir été celle d'un autre auteur contemporain d'Hérodote, à savoir Pindare. C'est ce à quoi semble faire allusion un poème - sans plus de précision - du poète thébain que l'on trouve dans le *Commentaire* des *Bucoliques* de Valerius Probus. Il serait fait mention dans ce poème de la comparaison entre la *populus bicolor* et le *Tempus* identifié au héros thébain. Selon cette comparaison, inspirée d'une conception à la fois physique et orphique, les deux côtés de la feuille représenteraient la succession du jour et de la nuit (¹⁰²⁷).

Dans ce témoignage, il faut noter que les deux noms pris par le héros évoquent une double nature. D'un côté l'aspect lumineux, souligné par le nom Héraclès, pour sa nature de héros. De l'autre l'aspect obscur, représenté par le nom Alcée, pour la nature divine de cette figure et en lien avec le concept de force ἀλκή, racine du reste présente dans le nom d'Alcmène, la mère d'Héraclès (¹⁰²⁸).

Ces conceptions anciennes ont ensuite été reprises et mises en valeur à l'époque impériale avec le développement de l'orphisme et avec le réemploi de sources phéniciennes dans la cosmologie attribuée à Hiéronymos et Hellanicos (fr. 54 K) (¹⁰²⁹), citée principalement dans le traité de Damascius sur les *Principes premiers* (par. 123-124 Ruelle JI = Combès Westerink III, p. 159.17-163.6), mais dont on trouve également le témoignage dans les écrits chrétiens de l'apologiste Athénagoras (fr. 57-59 K) et dans le corpus pseudo-

¹⁰²² V. C. De Stefani, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni canto I*, cit., p. 20.

¹⁰²³ Sur la présence d'*Aiôn* dans l'*Apocalypse* johannique, v. A. Alföldi, *From the Aion Plutonium of the Ptolemies to the Saeculum Frugiferum of the Roman Emperors*, in K.H. Klinz, *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory*, Berlin-New York 1977, p. 21.

¹⁰²⁴ Le rôle fondamental joué par *Aiôn* a pu paraître aux yeux de certains interprètes une interprétation forcée de la part du poète et un reste de paganisme, comme in M. Agnosini, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni*, Rome 2020, p. 149.

¹⁰²⁵ Cette thèse est soutenue en F. Vian, *Notice à chant XXV*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 9*, cit., p. 25.

¹⁰²⁶ Sur le témoignage d'Hérodote et son voyage à Tyr, v. C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 17, 33, 43, 47-50, 160. 247, 346-347, 418.

¹⁰²⁷ Prob. *ad buc.* 7.61 "*Populus Alcidae*". *Alcides Héraclès ab Alcaeo avo sive ἀπὸ τῆς ἀλκῆς id est fortitudine. Pindaris initio Alciden nominatum, postea Héraclès dicit ab Ἡρα, quam lunonem dicimus, quod eiis imperiis opinionem famamque virtutis sit consecutus. In huius tutela populus, Liberi uites, In Veneris autem myrtus. Phisici Héraclès tempus dicunt interpretantes, ideoque populum el adsignari ἀλληγορικῶς, ut, quia bicolor sit, partes temporis accipere possimus, id est noctis atque diei.*

¹⁰²⁸ Sur le double nom d'Héraclès et son origine, v. E. Stafford, *Herakles*, cit. p. 8-9.

¹⁰²⁹ Ce traitement génétique de la théologie phénicienne est présenté en P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 232-233.

clémentin (fr. 55-56 K) (¹⁰³⁰). A l'époque impériale, la doctrine des deux Héraclès est par exemple affirmée par Lucius Annaeus Cornutus, auteur stoïcien influencé par des courants évhéméristes et rationalistes : il faisait une distinction entre l'Héraclès préexistant en tant que dieu, fils de Zeus, et le héros, fils d'Alcmène et d'Amphitryon, considéré uniquement comme un homme divinisé pour ses mérites et considéré plus tard équivalent au premier (¹⁰³¹).

Corinne Bonnet a rappelé, également à propos de Nonnos, la polémique qui s'est créée à l'époque impériale contre la thèse de l'existence d'un Héraclès distinct de l'Héraclès grec, thèse soutenue par Hérodote et critiquée pour sa "philo-barbarie" (*De Herodoti malignitate* 13-14, 875 C-E) (¹⁰³²).

Plus proche de la conception de Nonnos, Aelius Aristide est l'auteur d'un hymne en prose à Héraclès où est évoqué Melqart, présenté comme une divinité protogonique et appelé pour cette raison le *πρωτος θεων* (¹⁰³³). Cet important lettré, évidemment familier de l'orphisme, tend à harmoniser, dans un climat de néo-sophistique, les croyances grecques relatives au héros avec celles des peuples orientaux, tels que les égyptiens et les phéniciens (¹⁰³⁴).

La conception de Nonnos concernant Melqart se fonde sur la connaissance et la conception notamment littéraire du mythe antique relatif à la fondation de Tyr développé au chant 40 des *Dionysiaques* (40.429-573) (¹⁰³⁵). La version du mythe de la fondation de Tyr transmise par Nonnos est considérée comme une version secondaire par rapport à celle que nous a transmise la *Praeparatio evangelica* d'Eusèbe de Césarée, caractérisée par le rationalisme et par l'influence d'éléments évhéméristes (1.10.10-11) (¹⁰³⁶).

Selon cette version du mythe, la fondation de la cité se serait accompagnée de la découverte du feu et de celle de la navigation. Le moteur du progrès serait la rivalité entre deux frères : Hypsouranios-Samemroumos et Ousôos, figures de héros civilisateurs analogues par certains traits à Cadmos, le héros tyrien par excellence et protagoniste des premiers chants des *Dionysiaques* (¹⁰³⁷). Le conflit entre ces deux géants aurait déclenché une tempête, à l'origine de la destruction de la forêt primitive qui se trouvait à l'endroit où allait s'élever le noyau continental de Tyr. Ce déferlement de feu et de vent était accompagné de la découverte de la navigation. Pour échapper à l'incendie, Ousôos s'agrippa à un arbre et parvint ainsi jusqu'aux îles proches de la côte où il aurait consacré deux stèles aux éléments du feu et de l'air (¹⁰³⁸).

Par rapport au récit transmis par Eusèbe de Césarée, la version du mythe de la fondation de Tyr présente au chant 40 se caractérise par une tendance inverse, au caractère anti-évhémériste, par conséquent destinée à donner une position absolument centrale à Melqart et à son culte. La position centrale de l'aspect théologique se reflète dans le rôle de narrateur du mythe joué par le dieu de Tyr en personne (*Dion.* 40.429-573), comme une véritable réplique narrative de l'hymne à Astrochiton entonné un peu plus tôt par Dionysos (*Dion.* 40.369-

¹⁰³⁰ Celle-ci est présentée par le philosophe néoplatonicien avec celle d'Eudème (fr. 28 K) et celle associée aux *Rhapsodies* (fr. 60 K), comme cela est noté par exemple en M.-C. Fayant, *Introduction, Hymnes orphiques*, cit., p. XVIII-XXIII.

¹⁰³¹ *Compendio di Teologia greca* (31): οὐ δεῖ δὲ ὑπὸ τῆς νεωτέρας ἱστορίας ἐπιταράττεσθαι· διὰ γὰρ ἀρετὴν ἠξιώθη τῆς αὐτῆς τῷ θεῷ προσσηγορίας ὁ Ἀλκμήνης καὶ Ἀμφιτρυῶνος υἱός, ὥστε δυσδιάκριτα γεγονέναι τὰ τοῦ θεοῦ ἴδια ἀπὸ τῶν περὶ τοῦ ἥρωος ἱστορουμένων.

¹⁰³² Le melqartisme de Nonnos est analysé attentivement, en tant que source parmi les plus importantes concernant la figure de la divinité phénicienne en C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 27, 31-33, 71, 73, 75, 80, 93.

¹⁰³³ *Or.* 40.10 : οὐ μόνον δὲ τοῖς ὑφ' Ἑλλήνων λεγομένοις ἀκολουθῶν ἂν τις γνοιῇ τὴν ἐκείνου φύσιν καὶ ὅτι κρείττων ἢ κατὰ ἀνθρώπους ἐγένετο, ἀλλ' ἴσμεν Αἰγυπτίους ὅσον τινὰ ἄγουσιν θεὸν Ἡρακλεῖα καὶ Τυρίου, ὅτι πρῶτον σέβουσι θεῶν.

¹⁰³⁴ Cet aspect de la néo-sophistique d'ouverture sur les traditions des autres peuples non grecs se voit également dans l'attention réservée à la figure d'Ogmios, l'Héraclès de la Gaule, aspect souligné en E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 130, 197, 215.

¹⁰³⁵ Sur la version du mythe fondateur de Tyr, v. B. Simon, *Notice au chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 13*, cit., p. 150-160.

¹⁰³⁶ Sur le récit de la fondation de Tyr présent chez Philon et transmis par Eusèbe, v. C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 5, 21, 22, 27-31, 101, P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 241-243.

¹⁰³⁷ Le lien entre la narration relative à la figure de Cadmos le civilisateur dans les premiers chants des *Dionysiaques* et celle que l'on trouve au chant 40 est remarqué par P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 245-249.

¹⁰³⁸ Sur cette narration de la découverte du feu chez Philon, v. C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 27-28, et P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 242.

410) (¹⁰³⁹). Dans le récit de Nonnos, à propos du temple de Melqart où les deux stèles sont consacrées aux éléments dans la version de Philon, la découverte du feu est donc déplacée du continent (ce que l'on a coutume d'appeler l'ancienne Tyr) vers la partie insulaire, où les géants constatent le prodige de l'arbre enflammé par un feu inextinguible (*Dion.* 40.473-475). La version de Nonnos s'entremêle ensuite au récit de la fondation de Thèbes par Cadmos, objet du premier chant du poème. Ceci explique la principale différence entre les deux récits : le rôle de héros civilisateur n'est pas tenu par les deux frères, comme chez Philon, mais par les hommes terrigènes qui bâtiront la future cité (v. 429-442). Ces figures d'entités primordiales sont présentées comme ancêtres de Dionysos, dans le cadre du mythe de la lutte entre Cadmos, l'aïeul du dieu, et les Géants nés de la terre, mythe raconté par Nonnos au chant 5 des *Dionysiaques* (*Dion.* 5.427-463) (¹⁰⁴⁰).

Ce qui est intéressant dans le récit du poète égyptien, c'est l'évocation de l'eau et de la terre en tant qu'éléments constitutifs des hommes terrigènes, auxquels Dériade déclare sa foi en opposition au culte de Dionysos. Le roi indien se vante de n'honorer que Terre et Eau, les divinités les plus primitives (*Dion.* 21.263-264) (¹⁰⁴¹) : Οὐ μακάρων ἀλέγω τεκέων Διός. ἀμφότεροι γάρ / μοῦνοι ἐμοὶ γεγάαι θεοὶ καὶ Γαῖα καὶ ὕδωρ.

Melqart lui-même, dans son récit, rappelle que les habitants primitifs de Tyr proviennent de la boue (*Dion.* 40.432-433) (¹⁰⁴²) : ἀγνὸν ἀνυμφεύτιο γένος χθονός, ὦν τότε μορφήν / αὐτομάτων ὄδινεν ἀνήροτος ἄσπορος ἰλος. Ce thème est repris et développé dans un passage analogue, relatif à la création des habitants originels de Béryte (41.51-57).

Ces thèmes sont discutés par Pierre Chuvin, dans sa tentative de reconstruction systématique de ces traditions. Il propose, comme fondement des traditions ayant convergé vers la version de Nonnos de la fondation de Tyr, un traitement théologique du melqartisme, empreint d'éléments égyptiens et remontant à l'époque hellénistique (¹⁰⁴³).

Cette thèse mérite d'être approfondie en ce qui concerne l'hellénisme. La formulation de cette doctrine est une conséquence de la conquête d'Alexandre le Grand et de la volonté d'intégrer la foi en Melqart dans le contexte grec hellénistique par le biais d'*Aiôn*, la divinité la plus importante associée à la fondation d'Alexandrie (¹⁰⁴⁴). Cet aspect se remarque surtout chez le Pseudo-Callisthène qui souligne, à propos de la fondation d'Alexandrie, l'assimilation du dieu originaire du lieu, désigné sous le nom grec de Protée, avec le beaucoup plus prestigieux Αἰὼν Πλουτώνιος, cité dans un oracle avec le temple de Sérapis (1.30.6 (¹⁰⁴⁵) : Ὡ βασιλεῦ, σοὶ Φοῖβος (ὁ) μηλόκερος ἀγορεύει / εἶγε θέλεις αἰῶσιν ἀκησάτοισ(ι) νεάζειν, / κτίξει πόλιν περίφημον ὑπὲρ Πρωτηίδα νῆσον, / ἧς προκάθητ' Αἰὼν Πλουτώνιος αὐτὸς ἀνάσσων / πενταλόφοις κορυφαῖσι ἀτέρμονα κόσμον ἐλίσσων. L'apparition d'*Aiôn* pendant la fondation d'Alexandrie sous la forme d'un serpent, mentionnée par le Pseudo-Callisthène (1.32), permettait d'assimiler les traditions locales égyptiennes et celles de la religion phénicienne. Cette assimilation était possible dans l'optique d'une équivalence établie entre religion égyptienne et phénicienne qui s'était désormais imposée communément à l'époque impériale et dont témoignait par exemple le passage déjà cité d'Aelius Aristide (*Or.* 40.10). Cependant, on trouve surtout le témoignage de cette équivalence chez Damascius, durant l'Antiquité tardive, dans son traité sur les *Principes Premiers*. Dans un passage de cette œuvre, le philosophe théurgique évoque en effet l'Αἰὼν κοσμικός de la théologie des

¹⁰³⁹ L'emploi du discours direct est remarqué in B. Simon, *Notice au chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 13*, cit., p. 150-151.

¹⁰⁴⁰ La correspondance de cet aspect dans les deux narrations du mythe fondateur est soulignée en P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 245.

¹⁰⁴¹ Cette « étonnante profession de foi » de Dériade est soulignée à juste titre en F. Vian, *La théomachie de Nonnos et ses antécédents*, *Revue des études grecques* 1988, p. 281, n. 21.

¹⁰⁴² Pour ce passage, je renvoie à la théorie matérialiste de l'origine de l'homme présente chez Apollonios de Rhodes (4.676-677), mais également chez Diodore de Sicile (*Bibl.* 1.7), et aussi en B. Simon, *Notes à Nonnos de Panopolis*, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 296

¹⁰⁴³ P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 233.

¹⁰⁴⁴ Sur le culte d'*Aiôn* à Alexandrie en Egypte, v. G. W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, Cambridge-New York-Port Chester 1990, p. 21-28, J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver : Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité* in D. Accorinti, P. Chuvin (ed.), *Des Géants à Dionysos, Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria 2003, p. 135-145.

¹⁰⁴⁵ Sur l'assimilation de Protée avec *Aiôn*, v. A. Alföldi, *From the Aion Plutonium of the Ptolemies to the Saeculum Frugiferum of the Roman Emperors* in K.H. Klinz, *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory*, Berlin-New York 1977, p. 23. Sur les passages du Pseudo-Callisthène, v. K. Nawotka, *The Alexander Romance by Ps-Callisthenes*, Leiden-Boston 2017, p. 96, 105.

Phéniciens, comparé au principe suprême de la religion chaldaïque, la *πηγή πηγῶν* (1.217-218) ⁽¹⁰⁴⁶⁾. Cette référence est étudiée plus en profondeur par cet auteur par le biais du renvoi aux théologies des Egyptiens et des Phéniciens (I..284-285 10) ⁽¹⁰⁴⁷⁾.

L'ascension de cette divinité n'est pas restée circonscrite à Alexandrie. *Aiôn* s'est même montré capable d'étendre son influence sur le monde impérial romain à travers la figure du *Saeculum Frugiferum* ⁽¹⁰⁴⁸⁾.

Cette assimilation était évidemment une conséquence du voyage d'Alexandre arrivé en Egypte après la conquête de Tyr avec l'intention de donner le plus grand prestige politique à la cité destinée à devenir la capitale de son empire. Elle s'explique également par la dimension désormais politique acquise par la figure de Melqart, divinité capable d'unir Grecs et Barbares. Cet aspect serait aussi à la base du parallèle institué par Nonnos entre l'épisode de la visite de Tyr effectuée par Dionysos au chant 40 des *Dionysiaques* et la visite de la cité des Phéniciens par Alexandre le Grand, comme l'affirme Pierre Chuvin dans sa conférence déjà citée *Dionysos en visite chez Melqart* ⁽¹⁰⁴⁹⁾.

Melqart et la royauté de Tyr : les deux souverains

Ce lien mythologique entre Tyr et Alexandrie d'une partie, mais aussi Athènes d'autre partie prend du reste une signification particulière dans le développement du poème. Selon Nonnos, Athènes est une étape fondamentale du voyage de Dionysos en Grèce. (*Dion.* 47.1-264). La tradition de Tyr redessinée dans un cadre aussi important affecte également un aspect important de la représentation de la rencontre entre Héraclès et Dionysos dans les *Dionysiaques*. *Ἀστροχίτων* y joue le rôle du représentant du pouvoir suprême, fondement de l'Etat et de son gouvernement, tandis que Dionysos joue le rôle religieux du prêtre du culte de la divinité suprême. Comme le remarque Corinne Bonnet dans ses études, la dualité des fondateurs de Tyr se reflétait même sur le plan institutionnel dans le modèle théocratique de gouvernement. La cité de Tyr était dirigée par une dyarchie formée du roi et du grand-prêtre, caractérisée par un équilibre instable, qui se voit aussi dans le mythe rapporté par l'abrégé de Justin à partir de l'œuvre de Trogue Pompée. Il y parle du conflit entre Pygmalion, roi de Tyr et frère de Didon et Acherbas, oncle du souverain et époux de Didon Elyssa, ainsi que grand-prêtre de Melqart (*epyth.* 18.4.5, *Elissa quoque Acherbae, avunculo suo, sacerdoti Herculis, qui honos secundus a rege erat, nubit*) ⁽¹⁰⁵⁰⁾.

Les deux figures d'Ousôos et Hypsouranios correspondent aux deux divinités décrites dans l'épisode de Tyr, c'est-à-dire Dionysos et *Ἀστροχίτων*. Dionysos correspond au terrigène Ousôos, nom de la cité de Tyr sur le continent et figure de dieu civilisateur pour l'invention des habits en peau d'animaux et celle de la chasse. Hypsouranios, qui incarne lui aussi un héros civilisateur comme son frère, mais pour une activité plus complexe, celle de la construction de cabanes, coïncide, lui, avec Astrochiton ou Melqart, notamment pour leur référence commune à *Ouranos*, le dieu de la création de l'Univers ⁽¹⁰⁵¹⁾.

En raison de cette dualité entre deux frères, ce récit a été rapproché des récits bibliques par Cristiano Grottanelli. Le chercheur a mis en évidence le parallèle avec l'histoire de Jacob et Esaü, les pères du peuple d'Israël (*Gen.* 25-28) ⁽¹⁰⁵²⁾. La référence biblique est également intéressante à propos de la *Paraphrase de l'Evangile selon Saint-Jean* et la dualité entre les figures de Jésus de Nazareth et de Jean-Baptiste ⁽¹⁰⁵³⁾. Cet

¹⁰⁴⁶ Ce passage est à juste titre remarqué en J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver : Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité*, art. cit., p. 142.

¹⁰⁴⁷ La thèse de l'influence de la poésie oraculaire et théurgique sur la description de processus émanatistes chez Nonnos est soutenue en D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 214-232.

¹⁰⁴⁸ Sur cet aspect, v. A. Alföldi, *From the Aion Plutoniōs of the Ptolemies to the Saeculum Frugiferum of the Roman Emperors* dans K.H. Klinz, *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory*, Berlin- New York 1977, p. 1-30.

¹⁰⁴⁹ V. D. Accorinti, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 66.

¹⁰⁵⁰ Sur cette dualité à la base de la monarchie de Tyr, v. C. Bonnet, *Melqart*, cit. 112-113. Sur le rapport entre le culte de Melqart et Carthage, v. C. Bonnet, *Melqart*, cit. p. 165-186.

¹⁰⁵¹ Je ne partage donc qu'en partie le jugement de P. Chuvin *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 245, sur l'évhémérisme du récit de Philon. L'évhémérisme ne consiste pas, comme il l'affirme, à éliminer la figure de Melqart, mais plutôt à l'humaniser et à la réduire à celle d'un héros civilisateur en introduisant la polarité entre les figures de Hypsouranios et Ousôos.

¹⁰⁵² C. Grottanelli, *Il mito delle origini di Tiro: due versioni duali*, *Oriens Antiquus* 11(1972), p. 49-63. L'interprétation du chercheur est analysée en C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 28-29.

¹⁰⁵³ J'ai mis cette structure en évidence en renvoyant à la tradition des deux messies d'Israël, l'un sacerdotal, l'autre royal, dans mon essai *Per una teoria poetica delle parabole : Antropologia e teologia kerygmatica nella parabola della*

aspect interfère aussi sur le parallèle généralement admis par la critique entre la figure de l'homme de Nazareth et celle de Dionysos dans l'œuvre de Nonnos (¹⁰⁵⁴).

A propos de la subordination d'Héraclès vis-à-vis de Dionysos présent dans les *Dionysiaques*, il est important de rappeler la figure de Jean-Baptiste, le précurseur de Jésus. Le héros thébain représenterait ainsi le précurseur de Dionysos, la divinité la plus importante pour les derniers païens. Dans le chant 25 des *Dionysiaques*, Héraclès est donc défini par l'épithète ὀρίτροφος inhabituel dans la tradition antique du héros, mais dérivé du cadre dionysiaque (*Dion.* 25. 244, οὐτιδανὸς πόνος ἦεν ὀρίτροφος) (¹⁰⁵⁵). Cette caractérisation trouve un parallèle significatif précisément avec la figure de Jean-Baptiste dans la *Paraphrase*. En effet, le précurseur de Jésus est lui aussi intégré dans un cadre naturel et sauvage et défini, à l'instar du héros thébain, par l'épithète οὐρεσίφοιτος (*Paraf.* 1.14) (¹⁰⁵⁶) : οὐρεσίφοιτος οὐρεσίφοιτος ἐρημάδος ἀστός ἐρίπνης. Cette caractérisation n'est pas un cas isolé, mais est reprise plus tard à propos du prophète toujours représenté sous les traits d'un habitant de la forêt et de la montagne (*Parafr.* 1.63-64) (¹⁰⁵⁷) : ἤχι φυγὰς μερόπων μετάναστιος ὄκεεν ἀνήρ / ἔνδιον αὐτόριζον ὀρεσσαύλοιο μελάθρου.

Aiôn et l'éloge royal

Dans la poésie épique de Nonnos, l'entité cosmique à la base du pouvoir de Zeus est assimilée à *Aiôn*, identifié à Héraclès lui-même dans l'hymne dédié au dieu par le poète au chant 40 de l'œuvre.

Ce principe peut se comprendre au sens d'"éternité", depuis Festugière, à propos d'un célèbre passage du *Timée* ou l'*Aiôn* éternel des divinités est distinct de Chronos, comme le modèle par rapport à l'image (37 E). Le poète de l'Antiquité tardive reprend surtout le sens premier du terme entendu comme "vie", que l'on trouve par exemple dans un fragment d'Héraclite (Fr. 22B52 DK Hipp. Ref. 9.9.4): αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεσσεύων παιδός ἢ βασιλητῆ.

Il fait principalement référence à l'épopée homérique et à son emploi du terme αἰὼν dans son acception vitaliste (¹⁰⁵⁸).

L'*Aiôn* comme principe cosmique est une figure fondamentale également dans la tradition philosophique et théologique de l'Antiquité tardive. Ce principe, sur la base des théologies phénicienne et égyptienne, est considéré analogue aux spéculations des Chaldéens à propos des pratiques théurgiques, comme on le voit chez Damascius (1.284-285, 285) (¹⁰⁵⁹).

L'équivalence entre les doctrines de ces peuples se confirme par le biais de la théorie théologique selon laquelle les idées viennent du principe premier ou qu'elles sont présentes dans l'esprit de Dieu. Cette conception d'origine stoïque, partagée par le moyen-platonisme, a été reprise ensuite par le platonisme tardif alors qu'il se détache progressivement de Plotin ainsi que de Nonnos et de sa conception de l'Ogdoade, le principe de la

seminazione, "Scholia" 1 2016, p. 78-171 (in part. p. 135-142, 156-150, 156-163), v. aussi P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 244-245.

¹⁰⁵⁴ Sur ce thème dans la *Paraphrase*, v. M. Agnosini, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni*, cit., p. 43-45, où le parallèle est utilisé pour démontrer le christianisme de Nonnos, mais aussi D. Gigli Piccardi, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit. p. 45-62, où le parallèle est au contraire employé pour démontrer le paganisme du poète égyptien.

¹⁰⁵⁵ L'épithète ὀρίτροφος est associé à juste titre au contexte dionysiaque par F. Vian, *Notice au chant XXV*, cit., p. 23, en raison de l'assimilation de la figure du héros grec à celle du dieu du vin.

¹⁰⁵⁶ L'emploi du terme ἐρίπνη pour la figure du Baptiste est souligné en D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur?*, *La nascita delle montagne nel mito*, en D. Accorinti, P. Chuvin (ed.), *Des Géants à Dionysos, Mélanges de mythologie et de la poésie grecque offerts à Francis Vian*, Alessandria 2003, p. 17. Le passage de la *Paraphrase* est analysé par C. De Stefani, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del vangelo di S. Giovanni canto I*, cit., p. 118-119

¹⁰⁵⁷ Dans le passage de Nonnos, la présentation du personnage de Jean sous les traits d'un anachorète ainsi que les acceptions platoniciennes liées à la forêt et au désert sont discutées en C. De Stefani, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni canto I*, cit., p. 151-153.

¹⁰⁵⁸ Cette discussion sur le rapport entre *Aiôn* et Chronos et sur la signification du terme *Aiôn* chez Nonnos est présente en F. Vian, *Préludes cosmiques dans les Dionysiaques de Nonno de Panopolis*, Prometheus (1) Firenze 1993, p. 46-48.

¹⁰⁵⁹ Sur les processus émanistes chez Nonnos, v. D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 214-232.

création des éléments naturels. L'origine des idées commence quand sont engendrés les quatre couples de divinités originelles dans l'esprit de Dieu (¹⁰⁶⁰).

L'élaboration de ces thèmes aussi philosophiques que religieux dans la structure de l'*epos* de Nonnos se fait par des emprunts à la tradition rhétorique de l'époque appliquée au contexte de l'hymnodie. A ce propos, il est essentiel de noter l'évocation de l'œuvre de Ménandre Περὶ βασιλικού, dans laquelle l'auteur développe dans le premier chant un répertoire structuré du genre de l'hymnodie dans le but de le réutiliser dans le domaine oratoire (1.2-9).

Ce répertoire a été utilisé par les chercheurs modernes pour classer l'hymne à Astrochiton, classé parmi les hymnes physiques pour son caractère élevé et philosophique (φυσικοί ο φυσιολογικοί 1.5.1). Celui-ci aurait un caractère didactique et pas seulement descriptif, selon le modèle des hymnes de Parménide et d'Empédocle (1.5.3) (¹⁰⁶¹).

Cette référence au cadre italique et au caractère philosophique du genre de l'hymnodie est importante car il permet de renvoyer au pythagorisme. A ce pythagorisme était cependant associé un autre mouvement religieux, ainsi que philosophique, à savoir l'orphisme, mouvement promoteur d'une importante tradition de poésie hymnodique. Le lien entre l'hymne à Astrochiton et la tradition des hymnes orphiques, comme celui à Héraclès (*hymn. Orph.* 12), est souvent remarqué par la critique, ainsi qu'avec l'hymne au soleil de Proclus, qui date de la même époque (*hym.* 1) (¹⁰⁶²).

Cette récupération de l'hymnographie de type orphique se fait sur fond d'importants changements culturels dus à l'affirmation du christianisme, mais également à l'affirmation de nouvelles pratiques religieuses liées au paganisme. Le christianisme est une nouvelle religion fondée sur une nouvelle conception de la divinité et sur un rapport personnel avec l'homme. Cette nouvelle conception ne pouvait qu'influencer également un genre littéraire comme celui de l'hymnodie, consacré à l'invocation de la divinité. Un exemple important de cette influence est le recueil des hymnes de Synésios de Cyrène. Ce recueil d'hymnes représente un important précédent littéraire pour Nonnos (¹⁰⁶³).

La poésie épique de Nonnos, nourrie d'alexandrinisme et d'une tradition de poésie docte, insiste donc sur la recherche des origines de la figure de Dionysos (¹⁰⁶⁴). Elle a en effet pour but de mettre en valeur le caractère autonome du passé et sa capacité d'être intrinsèquement porteuse d'enseignements décisifs pour le présent.

Le poème suit un plan fondamentalement quaternaire avec une première partie correspondant aux douze premiers chants à propos de l'enfance et de la jeunesse du dieu (¹⁰⁶⁵). La deuxième partie du poème concerne la période de la maturité de Dionysos comprise entre la jeunesse et la conclusion de son existence. Celle-ci comprend les chants centraux du poème divisés en deux blocs de douze : du chant 13 au chant 24, puis du chant 25 au chant 36. Les douze derniers chants, du chant 37 au chant 48, concernent la dernière période de l'existence de Dionysos, avec la fin de l'entreprise indienne et le voyage de retour en Grèce. Le topos de la mort et des cérémonies funèbres n'est pas relégué à la dernière partie du chant 48 (¹⁰⁶⁶), mais il embrasse les douze derniers chants du poème (du chant 37 au chant 48) et comprend donc la conclusion de la guerre indienne, désormais entremêlée à la dimension funèbre. Le chant d'introduction de la dernière partie du poème

¹⁰⁶⁰ Sur la reprise de la conception de la doctrine des idées en tant que pensées de Dieu dans l'Antiquité tardive et chez Nonnos, v. D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 223-233. Sur l'origine de la doctrine des idées en tant que principes immanents dans l'esprit de Dieu dans le stoïcisme, v. A. Risi, *L'analisi dell'uomo in Seneca e nella filosofia romana*, Scholia (2) 2014, p. 68-77.

¹⁰⁶¹ B. Simon, *Notice* au chant XL de Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p.149.

¹⁰⁶² Ce lien est souligné par exemple in B. Simon, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p.149, mais par contraste dans l'hymne de Proclus, les questions de l'orant sont répétées, tandis que dans l'hymne de Nonnos, la question se limite à un seul vers de conclusion (v. 409), et tout le reste est consacré à l'éloge du dieu.

¹⁰⁶³ La figure de Synésios est brièvement mentionnée en tant qu'important précédent culturel de Nonnos dans sa tentative de conciliation entre christianisme et néoplatonisme dans D.G. Piccardi, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit. p. 47, mais la médiation de ce personnage important s'étend également aux aspects littéraires.

¹⁰⁶⁴ Le caractère stylistiquement alexandrin de la poésie de Nonnos est souligné en F. Vian, *Notice* à Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 18*, cit., cit., p. 88.

¹⁰⁶⁵ Cette interprétation des douze premiers chants du poème est proposée notamment dans F. Vian, *Introduction*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques, t. 1*, Paris 1976, p. XX-XXI.

¹⁰⁶⁶ Cette interprétation est notamment proposée par F. Vian, *Introduction*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques, t. 1*, cit., p. XX-XXI

est donc entièrement consacré à la célébration de l'enterrement d'un soldat tombé à la guerre, Ophelte, mystérieux guerrier crétois (¹⁰⁶⁷).

Commentaire

Texte *Dion.* 40.369-410

Ἀστροχίτων Ἡρακλες ἄναξ πυρός ὄρχαμε κόσμου,
Ἥελιε, βροτέοιο βίου δολιχόσκιε ποιμήν,
ἵππεύων ἐλικηδὸν ὄλον πόλον αἴθοπι δίσκῳ,
υἷα Χρόνου λυκάβντα δυωδεκάμηνον ἐλίσσων,
κύκλον ἄγεις μετὰ κύκλον. Ἀφ' μετέροιο δὲ δίφρου
γῆραϊ καὶ νεότητι ῥέει μορφούμενος αἰων.
Ἥελιε, βροτέοιο βίου δολιχόσκιε ποιμήν,
ἵππεύων ἐλικηδὸν ὄλον πόλον αἴθοπι δίσκῳ,
υἷα Χρόνου λυκάβντα δυωδεκάμηνον ἐλίσσων,
κύκλον ἄγεις μετὰ κύκλον. Ἀφ' μετέροιο δὲ δίφρου
γῆραϊ καὶ νεότητι ῥέει μορφούμενος Αἰων.
Μαῖα σοφῆς ὠδίνος ἀμήτορος εἰκόνα Μήνης
ὠδίνεις τριέλικτον, ὅτε δροσοέσσα Σελίγη
σῆς λοχίης ἀκτίνος ἀμέλγεται ἀντίτυπον πῦρ
ταυρεῖην ἐπίκυρτον ἀολλίζουσα κεραίην.
Παμφαῆς αἰθέρος ὄμμα, φέρεις τετράζυγι δίφρῳ
χεῖμα μετὰ φθινόπωρον, ἄγεις θέρος εἶαρ ἀμείβων.
Νύξ μὲν ἀκοντιστήρι διωκομένη σέο πυρσῶ
χάζεται ἀστήρικτος, ὅτε ζυγὸν ἄργυφον ἔλκων
ἀκροφανῆς ἵππειος ἰμάσσεται ὄρθιος αὐχίν,
σεῖο δὲ λαμπομένοιο φαάντερον οὐκέτι λάμπων
ποικίλος εὐφαέεσσι χαράσσεται ἄστρασι λειμών.
Χεῦμασι δ' ἀντολικοῖο λελουμένος Ὠκεανοῖο
Σεισάμενος γονόεσσαν ἀθαλάπεος ἱκμάδα χαίτης
ὄμβρον ἄγεις φερέκαρπον, ἐπ' εὐώδιτι δὲ Γαίῃ
ἠερίης ἠΰον ἐρεύγεται ἀρδμὸν ἐέρσης,
καὶ σύ ὠδίνας ἀναλδαίνεις σέο δίσκῳ
ῥαίων ζωοτόκοιο δι' αὐλακος ὄμπνιον ἀκτῆν.
Βῆλος ἐπ' Εὐφρήταο, Λίβυς κεκλημένος Ἄμμων Ἄμμων,
Ἄπις ἔφυς Νειλῶος, Ἄραψ Κρόνος, Ἀσσύριος Ζεὺς·
καὶ ξύλα κηῶεντα φέρων γαμψώνυχι ταρσῶ
χιλιέτης σοφὸς ὄρνις ἐπ' εὐόδμῳ σέο βωμῶ
Φοῖνιξ, τέρμα βίοιο φέρων αὐτόσπορον ἀρχήν,
τίκτεται ἰσοτύποιο χρόνου παλινάγρετος εἰκῶν,
λύσας δ' ἐν πυρὶ γῆρας ἀμείβεται ἐκ πυρὸς ἦβην.
Εἴτε Σάραπις ἔφυς, Αἰγύπτιος ἀννέφελος Ζεὺς,
εἰ Χρόνος, εἰ Φαέθων πολυώνυμος, εἴτε σὺ Μίθρης,
Ἥελιος Βαβυλῶνος, ἐν Ἑλλάδι Δελφὸς Ἀπόλλων,
εἴτε Γάμον σκιεροῖσιν Ἔρωσ ἔσπειρεν ὄνειροις
μυθελῆς τελέων ἀπατήλιον ἕμερον εὐνήης,
ἐκ Διὸς ὑπνώοντος ὅτε γλωχίνι μαχαίρης
αὐτογάμῳ σπῶρον ὑγρὸν ἐπιζύσαντος ἀρούρη
οὐρανίαις λιβάδεσσιν ἐμαιοῦθησαν ἐρίπναι.
εἴτε σὺ Παϊῶν ὀδυνήφατος, εἰ πέλες Αἰθήρ
ποικίλος, Ἀστροχίτων δὲ φατίζεαι - ἐννύχιοι γάρ
Οὐρανὸν ἀστερόεντες ἐπαυγάζουσι χιτῶνες.

¹⁰⁶⁷ L'importance d'Ophelte dans la structure globale du poème reste inexplicitée dans les commentaires modernes. Seul le rôle mineur de ce personnage est souligné, comme en H. Frangoulis, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t. 13, Paris 1999, p. 3, 6.

οὐασιν εὐμενέεσσιν ἐμήν ἀσπάζεο φωνήν.

Préambule

La structure du texte est assez simple et basée sur des aspects numériques liés au symbolisme du nombre douze. Concernant l'épilogue de l'hymne, un schéma tripartite a également été proposé, par exemple par Domenico Accorinti qui propose, dans son introduction au chant, un parallèle avec un autre passage poétique important, l'hymne à la lune du chant 44 des *Dionysiaques* (44.191-216) ⁽¹⁰⁶⁸⁾.

Toutefois, cette division n'est à mon avis pas appropriée. Elle fait coïncider la première partie (v. 369-391) avec le prologue de l'hymne, et la seconde partie avec le développement, alors que le chercheur considère la conclusion d'un vers (v. 410) comme une partie en soi. En réalité, les deux premières parties de la composition ont pratiquement la même longueur, la première étant même un peu plus longue. Il ne s'agit donc pas d'un prologue, même si cela sert à expliciter la véritable nature de Melqart. De plus, la deuxième partie n'a pas de caractère narratif, mais elle approfondit l'aspect solaire du dieu énoncé dans la première partie.

Je me réfère plutôt à la division bipartite du poème proposée par Pierre Chuvin, auteur d'une traduction de l'hymne à Héraclès ainsi que du récit de la fondation de Tyr ⁽¹⁰⁶⁹⁾. Le chercheur a notamment proposé une bipartition globale du texte et a soutenu une subdivision analytique de la première partie basée sur des correspondances rhétoriques et numérologiques liées au douze ⁽¹⁰⁷⁰⁾.

Je partage cette bipartition globale du texte : celui-ci comprend une première partie générale (v. 369-381) et une deuxième partie générale (v. 392-410). J'adopte toutefois une autre subdivision analytique de la première partie. Le premier vers de l'hymne (v. 379) doit être séparé de ceux qui suivent car il introduit et résume la thématique du poème dans son ensemble. Je proposerais donc une division de la première partie du texte en deux sections équivalentes de onze vers.

La première section (v. 370-380) comprend à son tour deux parties : la première (v. 370-374) affirme l'identification du dieu avec le soleil et culmine avec l'image d'*Aiōn* (v. 373-374) ; la deuxième (v. 375-380) présente la genèse des phases de la lune par rapport au soleil et culmine avec le thème de la succession des quatre saisons (v. 379-380). La deuxième section (v. 381-391) est elle aussi divisible en deux parties supplémentaires : la première qui culmine avec l'image de la prairie d'étoiles (v. 384-385) décrit la succession du soleil et de la Nuit (v. 381-385). La deuxième décrit le miracle de la moisson et culmine avec la vision des nouveaux épis (v. 386-391).

Le thème général de la deuxième partie du poème (v. 392-409) est une explicitation de la polyonymie de Melqart, le dieu aux multiples noms ⁽¹⁰⁷¹⁾. Celle-ci se retrouve notamment dans le premier vers de l'hymne qui s'ouvre sur la référence à Ἀστροχίτων Ἡρακλες, les deux noms fondamentaux du dieu de Tyr (v. 379), et comprend une liste de quinze noms de divinités dont deux constituent des représentations symboliques liées au Phénix (v.394-398) et à Gamos, une divinité associée à Eros (v. 402-406). Par rapport à ces deux interruptions, cette partie s'articule en trois sections de longueurs différentes. La première, qui comprend sept vers, établit une liste en deux vers de cinq noms de divinités liées à des contextes particuliers (v.392-393), et consacre cinq vers au Phénix, le sixième nom (v.394-398). La deuxième section, qui comprend huit vers, établit une liste en trois vers de cinq autres noms de divinités expressément désignées par leur caractère solaire (v. 399-401), puis consacre cinq vers à Gamos, le sixième nom (v. 402-406). La dernière section comprend trois noms de principes divins d'ascendance orphique (v. 407-409) ; dans cette partie est notamment cité le nom d' Ἀστροχίτων, déjà évoqué au premier vers de l'hymne (v. 379). C'est à propos de l'étymologie de ce nom qu'est introduite l'image finale, celle des chitons d'étoiles de la nuit (v. 408-409) ⁽¹⁰⁷²⁾. Enfin, le dernier vers de l'hymne contient une simple prière d'invocation à Melqart, destinée à invoquer sa bienveillance (v. 410).

Astrochiton (v. 369)

¹⁰⁶⁸ D. Accorinti, *Introduction*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit. p. 67.

¹⁰⁶⁹ P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 250-253.

¹⁰⁷⁰ P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 230. L'auteur est suivi par B. Simon dans *Notes*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 142.

¹⁰⁷¹ Je suis l'agencement de D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 124-125.

¹⁰⁷² Cette subdivision de la deuxième partie de l'hymne est en substance celle de P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques* cit., p. 230-231.

L'hymne s'ouvre sur une invocation à Melqart, le dieu de Tyr. Deux épiclèses qui se succèdent rapidement ouvrent le vers : Ἀστροχίτων et Ἡρακλες. La divinité dans son caractère astral est présentée par le biais de l'épithète solennel composé Ἀστροχίτων suivi du nom Ἡρακλες. Puis viennent les deux invocations ἀναξ πυρός et ὄρχαμε κόσμου qui se réfèrent à sa domination des éléments naturels et du feu (ἀναξ πυρός).

ὄρχαμε κόσμου : la deuxième invocation est placée en conclusion du premier vers de la prière que Dionysos adresse au dieu de Tyr. L'invocation de ὄρχαμε κόσμου semblable à ὄρχαμε ἄστρον reprend l'épithète de Ἀστροχίτων pour clore comme un cercle le premier vers, mais également pour ouvrir le suivant.

Dans la perspective héliocentrique et d'un monothéisme solaire développée par le poète, l'ὄρχαμε κόσμου est en premier lieu Ἡέλιος, rappelé au début du vers suivant (v. 370).

C'est en ce sens que le titre de ὄρχαμος, une expression qui fait référence à la conduite militaire d'ascendance homérique, mais que l'on trouve également chez Eschyle avec ὄρχαμος στρατοῦ (*Pers.* 129), est repris chez Jean de Gaza pour le soleil dans sa *Description du tableau cosmique* (v. 1. 651), où les quatre saisons entourent l'astre du jour comme ses filles (¹⁰⁷³).

Le titre ὄρχαμε κόσμου reflète également des aspects christologiques. Celui-ci apparaît dans la même position en fin de vers dans la *Paraphrase* à propos de la profession de foi de Pierre au Christ, évidemment comparé de manière implicite au soleil (21.105) (¹⁰⁷⁴): πάντα σὺ γγνώσκεις ὅσα μῆδομαι ὄρχαμε κόσμου.

L'épiclèse ὄρχαμε κόσμου rappelle surtout le passage du chant 13 des *Dionysiaques*, quand Cybèle évoque le destin de son fils Zeus, défini de manière analogue ὄρχαμος ἄστρον, souverain des astres (*Dion.* 13.29-30): οὐδὲ τεὸς γενέτης, μακάρων πρόμος, ὑψιμέδων Ζεὺς / νόσφι πόνων ἀνέβαινεν ἐς οὐρανόν, ὄρχαμος ἄστρον. La déesse évoque le fait que tous les dieux ont dû faire des efforts pour accéder au ciel, à commencer par ses frères divins : Hermès et Apollon, destinés à être les compagnons de Dionysos après son ascension au ciel, comme cela est affirmé à la fin du poème. La déesse évoque enfin Zeus. Son fils a lui aussi traversé de grandes épreuves, telles que le combat contre les Titans, pour pouvoir accéder au ciel (v. 29-32).

L'ascension d'Héraclès est donc employée pour décrire le destin des principales divinités olympiennes, et donc également de Dionysos, dont le destin sera analogue à celui de son frère divin. Dionysos reprend alors au chant 40 le titre utilisé par Cybèle pour Zeus car il veut aussi faire référence à son rôle de successeur de son père, comme aîné des dieux cosmiques, destiné à siéger aux côtés du trône de Zeus à l'instar de Zagrée, sa précédente incarnation (*Dion.* 6.165-168) (¹⁰⁷⁵).

Ἀστροχίτων : l'emphase apportée à l'épithète Ἀστροχίτων dénote probablement la présence d'influences orientales. On trouve déjà dans la Bible la description d'un rêve dans lequel apparaissent les astres célestes, associés au don d'une tunique au fils de Jacob, Joseph (*Gen.* 37.9-11). Cette symbolique astrale se retrouve également à Ougarit et notamment à propos de Melqart, comme cela résulte sur l'inscription de Pyrgi. Dans ce texte, une divinité probablement identifiable avec le dieu de Tyr est mise en relation étroite avec les étoiles et la symbolique astrale (¹⁰⁷⁶).

L'image de la tunique d'étoiles avait un sens particulier dans le contexte égyptien familial de Nonnos, comme cela se comprend à partir d'une représentation ancienne du cosmos d'origine égyptienne dont témoigne la *Praeparatio Evangelica* d'Eusèbe. Dans celle-ci apparaît une figure anthropomorphe revêtue d'un manteau d'étoiles pour représenter la *varietas* du monde (3.11.46) (¹⁰⁷⁷).

¹⁰⁷³ La description des stations en tant que filles du soleil par Jean de Gaza est reprise par Nonnos dans la visite des saisons au palais du Soleil in *Dion.* 11.487, comme le remarque D. Lauritzen, *Notes de commentaire*, Jean de Gaza, *Description du tableau cosmique*, Paris 2018, p. 200.

¹⁰⁷⁴ La référence à la *Paraphrase* se trouve déjà in B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, cit., p. 287, où sont mis en évidence les parallèles avec les aspects solaires présents dans la tradition orphique, comme in *hym. orph.* 8.16 et chez Proclus (*hym.* 1.6). C'est également le cas dans les commentaires à la *Paraphrase*, v. par exemple M. Agnosini, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del vangelo di san Giovanni*, cit., p. 415. Dans le passage de Nonnos, la présence de l'image du Christ Soleil dans un cadre chrétien est également mise en évidence par des indications bibliographiques in D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 121. A ce propos, celui-ci signale aussi la reprise littérale de l'expression chez Jean de Gaza (1.44).

¹⁰⁷⁵ La reprise du discours didactique de Cybèle à Dionysos évoque Melqart. Le dieu de Tyr prend la place de la déesse d'Asie en tant que mentor de Dionysos dans la phase où il se rapproche de son ascension parmi les dieux (*Dion.* 40.418-421).

¹⁰⁷⁶ Les aspects orientaux de l'épithète sont soulignés in C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 74.

¹⁰⁷⁷ Cet aspect est souligné par D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 171-172, 177.

Dans le contexte de la culture impériale, le motif étoilé se retrouve par exemple pour la tunique d'Isis dans les *Métamorphoses* d'Apulée (*met.* 11.4) ⁽¹⁰⁷⁸⁾ : *Per intextam extremitatem et in ipsa eius planitie stellae dispersae coruscabant earumque media semestris luna flammeos spirabat ignes.*

Dans la réécriture poétique de Nonnos, le rôle de Tyr, lieu de la rencontre entre Dionysos et Héraclès, s'avère fondamental. La mise en évidence de la dimension astrale du dieu suprême de la cité, identifié au héros suprême de la Grèce, révèle le rapport privilégié entre Dionysos et Cadmos. L'ancêtre du dieu et ses épreuves avaient en effet fait l'objet des premiers chants du poème. C'est justement de son ancêtre que Dionysos hérite sa capacité à composer des hymnes aux dieux, démontrée au chant 40, en lien avec Tyr, lieu d'origine de son grand-père. En effet, dans un passage du quatrième chant consacré aux inventions introduites en Grèce, Cadmos est célébré pour sa capacité à entonner des hymnes magiques (*Dion.* 4.272-273) ⁽¹⁰⁷⁹⁾ : *καὶ κρυφῆ μάγον ὕμνον ἀνέκλαγε θυάδι φωνῆ / λεπτὸν ἔχων ὀλόλυμα.*

Cet emploi littéraire d'un système de parallèles renvoie à la théorie du genre hymnodique fondé sur le principe de la variation οὐο ποικιλία. Ce terme se retrouve donc de manière allusive dans l'hymne à Ἀστροχίτων à propos de la tunique d'étoiles comparée à un champ (v. 385, ποικίλος εὐφαέεσσι ... ἄστρασι λειμών; 407-408, Αἰθῆρ ποικίλος), mais il est surtout érigé comme principe de poétique dans le prologue du poème, où il est question du ποικίλος ὕμνος (*Dion.* 1.15, ποικίλον ὕμνον ἀράσσω) ⁽¹⁰⁸⁰⁾. L'hymne à Ἀστροχίτων contient par ailleurs la représentation du soleil et de la lune (40.370-380). Ces thèmes trouvent un parallèle au chant 4 pour Cadmos et l'introduction en Grèce de l'astronomie. Dans ce passage associé au précédent, à propos de l'art hymnique du héros, le poète fait allusion au parcours du Soleil et à celui de la Lune (*Dion.* 4.275-284) ⁽¹⁰⁸¹⁾. L'emploi d'Ἀστροχίτων vient de la tradition orphique. Cette épithète avait déjà été attribuée au héros par Hérodote, lié cette la tradition culturelle et auteur d'une œuvre relative à Héraclès (Hérodote 31 F14J) ⁽¹⁰⁸²⁾. La valeur orphique de la tunique étoilée apparaît également dans la scène du chant à la fin de l'épisode de la rencontre entre Dionysos et Héraclès, lors de l'échange de présents entre les deux divinités. Dans cette scène s'établit l'équivalence entre un objet typiquement lié au contexte orphique, le cratère, offert par Dionysos à son hôte, et la tunique ornée d'étoiles offerte en échange par Héraclès (*Dion.* 40.576-578) ⁽¹⁰⁸³⁾. Le cadre orphique était associé aux mystères, comme cela est signalé dans un passage d'un discours de Démosthène où il se réfère à Eschine, promoteur des cultes mystériques : dans ce passage, le cratère apparaît à côté de la tunique parsemée d'étoiles, identifiée à la *nébride* dionysiaque (18.259) ⁽¹⁰⁸⁴⁾ : *νεβρίζων καὶ κρατηρίζων καὶ καθαίρων τοὺς τελομένους.*

La *nébride*, par son aspect tacheté, est par ailleurs associée par certains interprètes au principe de la ποικιλία, représenté par Protée dans le prologue du poème, mais aussi par Zagrée dans ses multiples métamorphoses ⁽¹⁰⁸⁵⁾.

La veste a une valeur hautement initiatique et traverse ainsi tout le poème, en parallèle à l'image de la coupe. La tunique longue ou chiton est étroitement liée au culte de Melqart, puisque c'est la tenue de ses prêtres. C'est ce à quoi Silius Italicus, par exemple, fait référence dans sa description du temple de Melqart à Gadès (3.24-

¹⁰⁷⁸ La citation d'Apulée se retrouve dans l'étude de C. MacMahon, *Wearing the hero on your Sleeve: Piecing together the materials of the heraklean myt in late-roman Egypt* publié in *Herakles inside and outside the church, from the first apologists to the end of the quattrocento*, Leiden-Boston 2019, p. 298-299.

¹⁰⁷⁹ Cette définition d'hymne estompe *das Unterschied* entre les produits littéraires artistiques de l'Antiquité tardive (*ein Erzeugnis spätantiker Poesie*) et les documents liés au domaine religieux et magique, mais également philosophique, comme l'affirme W. Fauth, *Helios Megistos Zur synkretischen Theologie der Spätantike*, Leiden 1995, p. 165.

¹⁰⁸⁰ Sur la ποικιλία en général dans la poétique de Nonnos, v. F. Vian, *Notice au chant I*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 1*, cit., p. 9-10.

¹⁰⁸¹ Ce thème est d'ailleurs central dans la fondation de Thèbes, en lien étroit avec les thèmes astronomiques des sept portes, qui correspondent aux sept planètes (*Dion.* 5.64-67. Sur ces thèmes, par rapport à d'éventuelles influences orientales et surtout néo-platoniciennes, v. P. Chuvin, *Notice au chant V*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 2*, Paris 1976, p. 81-82.

¹⁰⁸² La présence de l'épithète chez Hérodote et la probabilité de son ascendance orphique est signalée in C. Bonnet, *Melqart*, cit. p. 74.

¹⁰⁸³ Nous renvoyons à des sources orphiques pour chacun des objets (surtout Orph. Fr. 238 pour la tunique, Orph. Fr. 297 Kern pour le cratère) en P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 233, mais aussi W. Fauth, *Helios Megistos*, cit., p. 166.

¹⁰⁸⁴ Le contexte mystérique et le parallèle avec Démosthène est signalé par D. Gigli Piccardi dans *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 66-74.

¹⁰⁸⁵ Cet aspect est suggéré in D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 215.

27) : *velantur corpora lino, et Pelusiaco praefulget stamine vertex. / distinctis mos tura darre atque e lege parentum / sacrificam lato vestem distinguere clavo.* La tunique longue représente un costume féminin typique des prêtres d'Héraclès dans certaines localités de Grèce, mais aussi à Rome, en lien avec le culte de l'*Ara maxima* et au costume triomphal du consul (*georg.* 3.17, *victor ego et Tyrio conspectus in ostro*)⁽¹⁰⁸⁶⁾.

L'habillement est un moment fondamental dans la conception sacrée du poème. Dès le prologue, le poète imagine qu'il s'habille en revêtant la *nébride*, la peau de cervidé typique du rituel dionysiaque, considérée comme une alternative au chiton (*Dion.* 1.34-35). Par exemple, Euripide l'utilise pour Dionysios dans le prologue des *Bacchantes* (v. 24-25), et pour Penthée lorsque le roi se présente sur scène en vêtements féminins (v. 821).

La tunique longue et son rituel se retrouvent dans l'épisode de la mort d'Ampélos. Le jeune garçon aimé de Dionysos est revêtu par celui-ci de la nébride, considérée équivalente à la veste longue (*Dion.* 11.232-243).

La nébride tachetée d'étoiles se retrouve également sur Dionysos en personne, dans la scène où il s'habille pour la guerre, au chant 14 (*Dion.* 14.236-239), mais elle apparaît aussi au chant 18 (*Dion.* 18.197-198)⁽¹⁰⁸⁷⁾ : ἔνδυνε φόνῳ πεπαλαγμένον Ἴνδῶν / χάλκεον ἀστερόεντα κατὰ στέρνοιο χιτῶνα.

Ce motif de l'habillement revient ensuite au chant 38, lorsque le Soleil habille Phaéon du chiton de feu (*Dion.* 38.291-296).

Cette scène est également importante pour le substrat philosophique du mythe de Phaéon, évoqué en outre par un auteur contemporain de Nonnos, Proclus. Le philosophe, dans son commentaire du *Timée*, parle des habits des âmes dans le mythe du fils du soleil, identifié à l'âme dans son parcours terrestre. La tunique représente la nature intrinsèque de l'âme (Procl. *Comment. Ad Tim.* 112, 18-19): οἷον δὴ παθεῖν καὶ τὸν Φαέθοντά φασιν ἄνωθεν γὰρ ἀθρόως φερόμενος καὶ ἐμπυρίουσ χιτῶνας ἐφελκόμενος.

Au centre de cette série, on trouve Dionysos, représenté de ce fait comme celui qui entonne le μάγος ὕμνος à Ἀστροχίτων. Le terme Ἀστροχίτωνά ἐτέε utilisé également pour le dieu du vin en tant que conducteur du chœur des étoiles (Soph. *Antig.* 1146-1147) ; il est également qualifié d'ἀστροφανῆ (Fr. Orph. 237 K)⁽¹⁰⁸⁸⁾.

Cet aspect nocturne et lumineux de Dionysos est présent dans l'hymne à Ἀστροχίτων : deux importantes sections du poème sont consacrées précisément à deux principes d'origine orphique tels que la Lune (v. 375-380) et la Nuit (v. 381-385). Cette indication révèle l'influence d'un modèle littéraire fondamental, les *Argonautiques orphiques*. C'est dans ce texte que l'on trouve la première occurrence dans un contexte poétique de l'épithète Ἀστροχίτων, en référence à deux principes naturels et divins repris dans l'hymne de Nonnos, Μήνη (v. 513) et Νύξ (v. 1028). La reprise du terme Ἀστροχίτων depuis ce contexte a pour but de souligner le rapport avec l'orphisme, mais également à consacrer l'intégration du principe solaire, en plus des principes lunaire et nocturne, dans le discours littéraire de l'hymne⁽¹⁰⁸⁹⁾.

Par rapport au modèle littéraire des *Argonautiques orphiques*, l'épithète Ἀστροχίτων connaît dans l'hymne de Nonnos un glissement. Le terme est placé au début du poème comme un véritable nom de la divinité invoquée dans le culte, associée ainsi de manière très étroite avec le nom Ἡρακλες, placé immédiatement après. Dans la tradition hymnodique, la position en début de poème est en effet souvent réservée précisément au nom de la divinité qui fait l'objet de l'invocation. Par exemple, Ἡρακλες, suivi d'une épithète, occupe la première place dans l'hymne homérique à Héraclès (*hym.hom.* 15.1) et dans l'hymne orphique également à Héraclès (*hym.orph.* 12.1 Ἡρακλες ὀμβριμόθυμε).

Cette inversion par rapport à l'utilisation de l'épithète dans les modèles indique que les deux noms Ἀστροχίτων et Ἡρακλες sont indissociablement associés comme deux aspects d'une même entité divine, qui n'est que partiellement identifiable avec l'Héraclès grec. En réalité, l'objet de l'hymne est le dieu poliade de Tyr, Melqart, divinité non grecque. De la même manière, par exemple, le poète de Panopolis emploie un double nom pour Σάνδης Ἡρακλέης, le dieu de Tarse lui aussi identifié par l'*interpretatio graeca* avec Héraclès (*Dion.* 34. 192).

¹⁰⁸⁶ Cet aspect n'est pas remarqué dans l'analyse du culte présent in E. Stafford, *Herakles*, cit., 195-196, où l'on mentionne l'exclusion des femmes du rite et où l'on remarque l'habit féminin d'Héraclès à Kos (cit., p.186).

¹⁰⁸⁷ Cet aspect de la représentation de la *nébride* est précisé en D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 171-172.

¹⁰⁸⁸ W. Fauth, *Helios Megistos*, cit., p. 166.

¹⁰⁸⁹ Sur l'aspect orphique de l'épithète ἀστροχίτων v. W. Fauth, *Helios Megistos*, cit., p. 166.

A la différence du dieu de Tarse, Nonnos n'emploie cependant pas non plus pour Melqart le nom originel du dieu, il lui préfère celui d'Ἀστροχίτων, peut-être en rapport avec la valeur astrale originelle de cette divinité, renforcée par l'influence orphique (¹⁰⁹⁰).

L'hymne à la divinité entonné par Dionysos à son arrivée dans le temple s'inspire du modèle de la ποικιλία. A cette conception artistique correspond le concept de la πολυωνυμία de la divinité, exactement comme pour Phaéton (v. 400): Φαέθων πολυώνυμος.

Dans le paganisme de l'Antiquité tardive s'affirme la construction d'un monothéisme solaire, aux dépens de l'ancien polythéisme. Dans cette nouvelle conception, les frontières entre les différentes divinités sont dépassées au profit d'une tendance au syncrétisme généralisé et à la théocrasie. L'hymne à Ἀστροχίτων constitue précisément un des exemples les plus significatifs de cette tendance religieuse (¹⁰⁹¹).

La valeur onomastique d'Ἀστροχίτων pour l'aspect astronomique de Melqart, le dieu local rencontré par Dionysos, est surtout remarquée dans la conclusion de l'hymne. C'est là que se clôt la série de noms divins attribués par le poète au dieu de Tyr (v. 408). Cette valeur explique l'utilisation du terme de manière indépendante, par rapport au terme Ἡρακλῆς. En ce sens, le poète l'emploie pour l'épiphanie dans le temple au centre de Tyr (v. 413, Ἀστροχίτων ἤστραψε) et à la fin du chant, quand Dionysos abandonne la ville. Il définit clairement Ἀστροχίτων comme la divinité protectrice de Tyr, à savoir πολιούχος Τύρου, pour en souligner le rôle local (v. 579).

La scène de la rencontre entre Dionysos et Ἀστροχίτων permet une comparaison avec la conception élaborée par Francis Vian à propos des préludes cosmico-allégoriques (¹⁰⁹²).

Cette conception peut être relue à travers l'interprétation de Melqart en tant que dieu dynastique, lié à l'affirmation des nouveaux royaumes et des nouveaux souverains (¹⁰⁹³).

En ce qui concerne Melqart et ses aspects de divinité dynastique, la conception envisagée par Vian doit à mon avis être intégrée aux thèmes historico-évolutifs du cosmos. En effet, Nonnos de Panopolis fait sienne la doctrine d'origine orphique selon laquelle il existe différents règnes sur l'univers qui ont apparus avec Phanès et Ophion (¹⁰⁹⁴).

La dimension généalogique et historique des règnes cosmiques, à côté de la dimension cosmologique, est un des traits fondamentaux des préludes identifiés par F. Vian, comme les tables de l'Harmonie. Ces textes composés par Ophion et par *Aiôn* dans un rôle d'archiviste, mais surtout par Phanès (*Dion.* 12.32-34), avaient pour but de raconter l'histoire de l'univers et les différents règnes qui se sont succédé (¹⁰⁹⁵).

La référence à Ἀστροχίτων est à analyser par rapport à la sphère politique de la souveraineté et de sa légitimation. Comme l'a déjà souligné Wolfgang Fauth, cette même image du manteau d'étoiles apparaît dans la représentation de l'empereur Constantius Gallus, frère de Julien l'Apostat, dans le Calendrier de Philocalus (¹⁰⁹⁶).

Ces aspects de la tenue des empereurs romains, dans un contexte de poésie cosmique, sont ainsi soulignés par Nonnos. Le poète évoque les tuniques du Temps, ce dernier étant représenté en tisserand (*Dion.* 3.197) (¹⁰⁹⁷): σκῆπτρα Διὸς καὶ πέπλα Χρόνου καὶ ῥάβδον Ὀλύμπου.

Ces aspects politiques trouvent un parallèle précis dans le chant suivant à l'apparition d'Ἀστροχίτων, le chant 41, dédié à la célébration de Béroé, cité moyen-orientale devenue le siège d'une importante école de droit. Dans cette représentation poétique est évoqué le rôle de Rome et de son empire dans l'allégorie des tables du Temps (*Dion.* 41.364-398) (¹⁰⁹⁸).

¹⁰⁹⁰ L'aspect orphique du titre, comme le lien avec le caractère astral de la divinité, est mis en évidence par C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 74.

¹⁰⁹¹ Les aspects religieux de l'hymne de Nonnos de Panopolis ont été longuement étudiés par C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 73.

¹⁰⁹² F. Vian, *Préludes cosmiques dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis*, art. cit., p. 39-52.

¹⁰⁹³ Cette thèse a été développée dans les études de C. Bonnet pour le rite de l'*egersis* de Melqart : v. C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 97-99, 111-113.

¹⁰⁹⁴ Sur le rôle de Phanès et Ophion premiers souverains de l'univers, v. F. Vian, *Préludes cosmiques*, art. cit., p. 42-44.

¹⁰⁹⁵ Cet aspect apparaît clairement dans l'examen minutieux que l'on trouve en F. Vian, *Préludes cosmiques*, art. cit., p. 42-45, 50.

¹⁰⁹⁶ Le parallèle entre l'image de Constantius Gallus et celle de l'Astrochiton Héraklès est souligné en W.Fauth, *Helios Megistos, Zur synkretistischen Theologie der Spätantike*, cit., p. 147.

¹⁰⁹⁷ Cette exégèse est soutenue par D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Florence 1985, p. 172.

¹⁰⁹⁸ Pour ce long passage, je renvoie à D. Accorinti, *Commento, Nonno di Panopoli, le Dionisiache*, cit., p. 216-221.

Dans le contexte associé aux divinités primordiales de l'univers, l'épithète ἀστροχίτων fait ainsi allusion à l'Οὐρανός nocturne, comme cela est expliqué dans les derniers vers de l'hymne (v. 408-409) : ἐννύχιοι γὰρ / Οὐρανὸν ἀστερόεντες ἐπαυγάζουσι χιτῶνες.

Chez Nonnos, le terme ἀστροχίτων revet par ailleurs une connotation militaire avec les troupes des astres menées par Melqart (v. 377) : πρόμος ἄστρον.

Les ἄστροα contenus dans l'épithète sont significatifs pour les thèmes cosmogoniques que l'on trouve dans les *Hymnes orphiques*, dès le prologue du recueil. Le poète, qui s'identifie à Orphée s'adressant à Musée d'Athènes, y évoque le premier couple souverain de l'univers, formé de Zeus et de la Terre (v. 3) (¹⁰⁹⁹). Cette dualité en introduit ensuite une autre, parallèle, formée du Soleil (v. 3-4) et de la Lune (v. 4), avec les ἄστροα πάντα (v. 4). Le terme ἄστροα est global et n'indique pas seulement les étoiles, mais également le Soleil et la Lune. Le recueil, après l'hymne aux ἄστροα (*hym. orph.* 7), introduit donc un hymne dédié au soleil (*hym. orph.* 8) et un autre dédié à la lune (*hym. orph.* 9).

Le poète orphique reprend la description littéraire du bouclier d'Achille dans l'*Illiade* (*Il.* 18.484-485) : ἠέλιον τὰκάμαντα σελήνην τε πλήθουσιν / ἐν δὲ τὰ τεῖρα πάντα, τὰ τοῦρανός ἐστεφάνωαι.

Nonnos tire de ces modèles la vision cosmologique de l'*ekphrasis* littéraire du bouclier de Dionysos au chant 25 (*Dion.* 25.390-412).

En employant l'épithète d'Ἀστροχίτων pour Melqart, le dieu de Tyr, le poète de Panopolis évoque le Ciel, en tant que principe identifiable à la divinité protogonique d'Οὐρανός. C'est précisément à ce dieu primordial, dans sa triple manifestation, qu'est dédié un groupe de trois hymnes : celui à Οὐρανός (*hymn. orph.* 4), celui à Ether (*hymn. orph.* 5), celui à Protogonos (*hymn. orph.* 6). Dans le premier de ces hymnes est souligné le caractère antique de ce dieu, qualifié de παγγενέτωρ (*hymn. orph.* 4.1). Οὐρανός est en effet le premier dieu de l'univers déjà chez Hésiode, uni à la Terre (*Theog.* 126-210). Dans le deuxième hymne, au contraire, cette divinité est identifiée sous la forme d'Ether à la composante matérielle et fondamentale du soleil, des étoiles et des astres (*hymn. orph.* 5.2) : ἄστρον ἠελίου τε σεληναίης τε μέρος.

Dans la tradition orphique, la Nuit prend la place de la Terre, mère d'Οὐρανός selon la *Théogonie* d'Hésiode. C'est le cas, par exemple, dans un hymne du papyrus de Derveni. Dans ce texte, le dieu est défini en tant que fils de la nuit, également appelée Εὐφρόνη dans la tradition hésiodique (col.14, 6) (¹¹⁰⁰) : Οὐρανός Εὐφρονίδης, ὃς πρότιστος βασιλευσεν.

Le lien entre Οὐρανός et les astres est souligné chez Hésiode par l'utilisation de l'épithète "étoilé" (v.127) : Οὐρανός ἀστερόεις. Le lien entre cette divinité protogonique et les étoiles est souligné dans les hymnes orphiques (*hym.orph.* 7.1) : Ἄστρον οὐρανίων.

Οὐρανός est fondamental dans le modèle de type chaotique de l'évolution cosmique développé par l'auteur à propos de Typhon et de son affrontement avec Zeus dans le deuxième chant du poème (*Dion.* 2. 244-631). Typhon est une divinité cosmologique, liée aux vents, mais aussi aux phénomènes volcaniques, des aspects sujets à des interprétations allégoriques (¹¹⁰¹). Avant tout, cette scène présente des oppositions avec le deuxième des préludes analysés par Francis Vian : la rencontre amicale entre Zeus et *Aiôn*. Dans chacune des scènes apparaît un représentant de l'ordre ancien, précédant l'instauration de l'ordre de Zeus : dans la première, Typhon ; dans l'autre, *Aiôn* ; mais l'affrontement avec la divinité désormais majeure a lieu sur des registres très différents.

Typhon est rapproché par le poète de l'Antiquité tardive de Σάνδης Ἡρακλῆης, divinité locale de la Cilicie, associée dans le poème au guerrier indien Morrhéa. Celui est comparée également à Typhée, monstre traditionnellement lié à ce territoire de la Cilicie (*Dion.* 34.180-184).

Par rapport à Οὐρανός, on peut observer l'auto-présentation de Typhon, dans son discours d'intronisation, au début de l'affrontement final avec Zeus, au chant 2. L'entité expose ses prétentions à dominer l'univers avec une généalogie de souverains célestes remontant précisément à Οὐρανός, le ciel étoilé, et le premier souverain des dieux selon la généalogie présente chez Hésiode.

Typhon cite Cronos (v. 337-339), mais surtout, et avant le père de Zeus, il mentionne Οὐρανός, le premier souverain de l'univers selon Hésiode : Typhée revendique en effet sa consanguinité avec le Ciel, qu'il présente

¹⁰⁹⁹ Zeus est présenté comme le dieu à l'origine de toutes les choses et associé à la Terre, homologue féminin sur la base de la tradition orphique de l'avalement de Protogonos. Sur ce mythe, v. M.C. Fayant, *Commentaire, Hymnes orphiques*, Paris, 2017, p. 700—702.

¹¹⁰⁰ Pour l'hymne présent dans le papyrus de Derveni et la représentation d'Ouranos, v. G. Ricciardelli, *Commento, Inni Orfici*, Milan 2000, p. 269.

¹¹⁰¹ Les significations cosmologiques et allégoriques complexes de Typhon sont soulignées en F. Vian, Notice, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques* t. 1, cit., p. 91-103.

comme son frère, puisque celui-ci est également fils de la Terre (*Dion.* 2.334-336) ⁽¹¹⁰²⁾ : ἡμέτερον γὰρ / Οὐρανὸν ἀστερόνωτον ἀδελφεὸν ἠνιοχεύσω, / Οὐρανὸν οἶκον ἔχων μητρῷον, υἷα Γαίης.

L'évocation du géant Typhée est significatif au chant 40 du poème, par rapport à la fin de la guerre indienne ⁽¹¹⁰³⁾. Nonnos souligne en effet la ressemblance entre le Géant et les Indiens, du fait de leur généalogie mythique commune, qui vient de la Terre (*Dion.* 34.180-184). Le peuple de l'Inde est associé à la divinité primordiale, origine de toutes les choses, par la couleur noire de sa peau, aspect souvent noté dans le poème ⁽¹¹⁰⁴⁾.

En raison de ce motif généalogique, les Indiens sont ensuite rapprochés des Titans (*Dion.* 18.218-211) : Ἀρτιθαλῆς γάρ / Γηγενέας Τιτῆνας ἀπεστυφέλιξεν Ὀλύμπου / σὸς γενέτης ἔτι κοῦρος· ἐπέγειο καὶ σὺν κυδοιμῷ / Γηγενέων ὑπέροπλον ἀστυῶσαι γένος Ἴνδῶν. Dans ce passage, sur la base du principe d'imitation de la geste de son père et de la lutte de Zeus contre les Titans, il résulte que Dionysos a le devoir d'affronter à son tour les Indiens, lignée apparentée à celle des premiers dieux ⁽¹¹⁰⁵⁾.

En évoquant Οὐρανός et Typhon de manière indirecte, Dionysos semble vouloir réconcilier son hôte, en la personne d'Astrochiton, avec les forces primordiales de la Terre qu'il a défaites pendant la guerre indienne. Le terme Ἀστροχίτων est volontairement associé au dieu de Tyr en vertu des rites ancestraux du temple. Ἀστροχίτων est également un nom de Dionysos, dans son inspiration orphique. Le poète montre ainsi le dieu tandis qu'il enfle la tunique étoilée, tachée du sang des Indiens, dans le palais de Staphylos (*Dion.* 18.197-198) : ἔνδυε φόνῳ πεπαλαγμένον Ἴνδῶν / χάλκεον ἀστερόεντα κατὰ στέρνοιο χιτῶνα.

Plus encore, pour souligner la consubstantialité entre les deux figures divines, Nonnos introduit à la fin de l'épisode de Tyr la scène de l'offrande par Héraclès d'un chiton d'étoiles à son hôte Dionysos (v. 577-578) : Ἡρακλῆς δέ / ἀστραῖῳ Διόνυσον ἀνεχλαίνωσε χιτῶνι.

Dionysos veut mettre en évidence sa profonde consubstantialité avec la divinité qu'il invoque. Ce rapport étroit entre le contexte de Tyr et Dionysos est soutenu par Ἀστροχίτων en raison de la lignée indigène de la cité des fils de la terre, considérés comme les ancêtres du dieu du vin et assimilés aux géants (v. 535-537) : Σοὶ μὲν, ἄναξ Διόνυσε, πεδοτρεφὲς αἶμα Γιγάντων / ἔννεπον αὐτολόχευτον Ὀλύμπιον, ὄφρα δαείης / ὑμετέρων προγόνων Τυρίην αὐτόχθονα φύτλην.

Ἡρακλῆς : Le poète emploie le nom Ἡρακλῆς au début du récit des origines de Tyr (v. 428, Ἡρακλῆς φίλιῳ μελιξάτο μύθῳ), mais également dans la conclusion (v. 574). Le nom Ἡρακλῆς est surtout utilisé dans la scène finale du chant pour l'échange de présents entre Héraclès et Dionysos, finalement réconciliés (v. 576-578). Il est important de souligner que chez Nonnos, le terme Ἀστροχίτων apparaît généralement seul et comme alternative à Ἡρακλῆς, comme dans l'expression δόμος Ἀστροχίτωνος (v. 367).

Ce caractère interchangeable des termes Ἀστροχίτων et Ἡρακλῆς est un développement de l'*interpretatio graeca* dont le but est d'assimiler, dès l'époque d'Hérodote, le dieu souverain de Tyr Melqart et l'Héraclès grec. Le poète met plutôt en évidence les limites de cette assimilation. Ainsi, de manière symétrique à l'incipit de l'hymne, l'épicièse Ἀστροχίτων se retrouve seule à la fin du poème (v. 408), avant d'être reprise plusieurs fois au cours de la rencontre entre le dieu et Dionysos (*Dion.* 40.413, 422, 423) ⁽¹¹⁰⁶⁾.

¹¹⁰² Ce passage, point cardinal de la déclamation, est remarqué en F. Vian, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t. 1, cit., p. 80.

¹¹⁰³ L'épisode indien est considéré sans lien avec les divinités cosmiques préolympiques en F. Vian, *Préludes cosmiques*, art. cit., p. 39.

¹¹⁰⁴ Sur l'importance de la couleur noire de la peau dans le poème de Nonnos, v. D.G. Piccardi, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 39-43

¹¹⁰⁵ La lignée des Titans est ensuite rapprochée de celle des Géants, raison pour laquelle on remarque dans le poème la ressemblance entre les Indiens et les Géants (*Dion.* 46. 625-626) : καὶ Δηριάδης καὶ Ὀρόντης / ἠλιβάτων ἀπέλεθρον ἔχων ἴνδαλμα Γιγάντων. Pour relier étroitement l'épisode du combat contre les Géants avec celui du combat contre les Indiens, Dionysos est désigné tour à tour au chant 17 par les épithètes Γιγαντοφόνος (*Dion.* 17.10) et Ἴνδοφόνος (17.387).

¹¹⁰⁶ Je ne partage donc pas les traductions courantes destinées à atténuer cet aspect au profit du simple caractère exhortatif du terme Ἀστροχίτων par rapport au nom Ἡρακλῆς. C'est par exemple dans ce sens que se dirige la traduction de B. Simon "Dieu à la tunique d'étoiles, Héraclès" (B. Simon, cit., p. 176), de même que celle de D. Accorinti "Eracle chitone di stelle" (D. Accorinti, cit., p. 120). Dans sa traduction, ce spécialiste est influencé par le parallèle avec l'expression "Héraclès-vêtu-d'étoiles" que l'on trouve dans le roman de D'Annunzio *Les vierges aux rochers*, mais qui est probablement indépendante du passage de Nonnos, comme il le souligne lui-même (cit., p. 120-121).

Ἡρακλῆς est analysé à la lumière de l'interprétation de Melqart en tant que divinité protogonique, le πρῶτος θεῶν, lié aux débuts de l'univers et de la civilisation humaine. Sous cet éclairage, il est plus facile de comprendre l'aspect relatif à Melqart de la conception de dieu dynastique (¹¹⁰⁷).

Cette conception est par ailleurs liée à une exégèse complexe du texte d'Homère, menée par Nonnos de Panopolis, à propos d'un mythe protogonique mystérieux que l'on trouve dans l'*Iliade*. Dans le cadre de l'épisode de la colère d'Achille contre les principaux chefs des Achéens est évoquée celle bien plus terrible de Briarée, dieu marin nommé par les hommes Ἐγέον, l'esprit tutélaire de la mer Egée (v. 403-404, ὄν Βριάρεων καλέουσι θεοί, ἄνδρες δέ τε πάντες / Αἰγαίων). Selon Achille, cette divinité intervient comme suprême défenseur de l'autorité de Zeus par la volonté de sa mère Thétis dans le conflit qui opposa au dieu suprême les autres dieux principaux de l'Olympe, en particulier la divinité protectrice d'Agamemnon, le principal ennemi du héros thessalien, c'est-à-dire Héra, aidée par Athéna et Poséidon (*Il.* 1.396-406) (¹¹⁰⁸).

L'apparition de Briarée / Egéon au premier chant de l'*Iliade* ne reste pas sans écho dans la suite du poème, mais elle doit également être considérée en parallèle avec Typhon au chant II de l'*Iliade*, vu comme l'irréductible adversaire de Zeus (*Il.* 2.781-783) (¹¹⁰⁹) : γαῖα δ' ὑπεστενάχιζε Διὶ ὡς τερπικεραύνῳ / χωομένῳ ὅτε τ' ἀμφὶ Τυφωεῖ γαῖαν ἰμάσση / εἰν Ἀρίμοις, ὅθι φασὶ Τυφωέος ἔμμεναι εὐνάς.

La symétrie de ces deux figures mythiques, ayant pour point commun leur lien avec des contextes orientaux, peut expliquer leur reprise dans la *Théogonie* d'Hésiode. Dans ce texte, Briarée et ses frères hécatonchires sont présentés comme des assistants dans le combat de Zeus contre Kronos et ses frères dans la Titanomachie ainsi que dans la Typhonomachie, placée à la fin du combat de Zeus pour le pouvoir (*Theog.* 820-880).

Dans la réécriture du poète d'Ascrea, Typhon hérite de Briarée d'Homère certains aspects particuliers, repris par la suite par Nonnos de Panopolis Typhon représente la mer agitée et s'identifie aux vents porteurs de tempête (*Theog.* 869-880) (¹¹¹⁰).

Dans le récit de l'*Iliade*, Briarée est mentionné par Achille en personne durant une conversation avec sa mère Thétis, au moment dramatique de sa colère. Dans un moment décisif pour le destin de Zeus, enchaîné à la suite d'un complot mené par les autres divinités olympiennes, avec à leur tête Héra, Poséidon et Athéna, cette divinité marine serait intervenue pour soutenir le dieu suprême (*Il.* 1.396-400). La terreur engendrée par sa présence aurait permis la libération de Zeus (*Il.* 1.401-406) (¹¹¹¹) :

ἀλλὰ σὺ τὸν γ' ἔλθοῦσα θεὰ ὑπελύσαο δεσμῶν,
ὃχ' ἑκατόγχειρον καλέσασ' ἐς μακρὸν Ὀλυμπον,
ὄν Βριάρεων καλέουσι θεοί, ἄνδρες δέ τε πάντες
Αἰγαίων', ὃ γὰρ αὐτε βῆν οὐ πατρὸς ἀμείνων:
ὅς ῥα παρὰ Κρονίῳ καθέζετο κύδεϊ γαίων:
τὸν καὶ ὑπέδεισαν μάκαρες θεοὶ οὐδ' ἔτ' ἔδησαν.

Le mythe de Briarée avec l'emprisonnement de la divinité suprême trouve son pendant dans la version du mythe de Typhon raconté par Nonnos. Le poète s'est référé en effet à une variante secondaire de ce mythe, dont on a le témoignage à partir d'Apollodore. Selon celui-ci, Zeus, ayant été vaincu dans un premier temps du combat, aurait été enchaîné et secouru par certaines entités divines (*Bibl.* 1.6.3). Selon la version d'Apollodore, ces entités seraient Hermès et Egipan, tandis que pour Nonnos, il s'agirait d'Hermès et de Cadmos (¹¹¹²).

¹¹⁰⁷ Cette thèse est développée en C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 97-99, 111-113.

¹¹⁰⁸ L'importance de ce mythe a été mise en évidence par K. Kerényi. Ce spécialiste observe que le mythe sous la forme que l'on trouve dans l'*Iliade* n'a pas été repris dans la tradition successive. Il rapproche Egéon d'Egée, le père humain de Thésée, en affirmant que cette divinité a été le premier souverain des mers, v. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 30, 34-35, 50, 189, 415.

¹¹⁰⁹ Même dans cette polarité, d'une certaine manière les deux figures de Briarée / Egéon et de Typhon étaient assimilables, comme dans une comparaison de l'*Énéide*, où Briarée assimilé à Typhon est présenté comme un géant vaincu dans son combat contre les foudres de Jupiter (*Aen.* 10.565-658) : *Aegaeon qualis, centum cui brachia dicunt / centenasque manus, quinquaginta oribus ignem / pectoribusque arsisse, Iovis cum fulmina contra / tot paribus streperet clipeis, tot stringeret ensis*

¹¹¹⁰ Nonnos y fait allusion dans la Typhonomachie (*Dion.* 2.644-649), comme cela est remarqué en F. Vian, *Notes complémentaires*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.1*, cit., p. 189.

¹¹¹¹ Le mythe de Briarée est raconté dans la double version de l'*Iliade* et de la *Théogonie* en K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, cit., p. 34-35.

¹¹¹² La rareté de cette version du mythe, comme les divergences, mais aussi les ressemblances entre le récit présent chez Nonnos et celui d'Apollodore sont soulignées par exemple en F. Vian, *Notice au premier chant*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 1*, cit., p. 25-28.

Cette version secondaire du mythe de Typhon relative à la défaite au combat de Zeus est reprise également dans la tradition poétique à partir de Pisandre de Laranda, modèle fondamental pour l'auteur égyptien⁽¹¹¹³⁾. Nonnos, notamment par l'importance qu'il accorde à Achille, modèle du personnage de Dionysos, aura certainement établi un parallèle entre le récit relatif à Briarée et celui, analogue, évoqué toujours par le héros thessalien à un autre moment particulièrement dramatique pour lui, juste après la mort de Patrocle. Le héros thessalien rappelle le fatum d'Héraclès, le fils préféré de Zeus, destiné à la mort en raison des machinations d'Héra (*Il.* 18.117-119)⁽¹¹¹⁴⁾ : οὐδὲ γὰρ οὐδὲ βίη Ἡρακλῆος φύγε κῆρα, / ὅς περ φίλτατος ἔσκε Διὶ Κρονίωνι ἄννακι / ἀλλὰ ἐ μοῖρα δάμασσε καὶ ἀργαλέος Ἥρης.

La correspondance entre les deux mythes n'est pas le fait du hasard, mais veut souligner le lien entre d'un côté Héraclès et son rapport de prédilection, mais aussi de service vis-à-vis de la divinité suprême, et de l'autre Briarée, le dieu marin, lui aussi opposé à Héra et à ses machinations.

On trouve d'ailleurs des éléments pour soutenir cette interprétation dans le récit homérique, comme par exemple l'usage de l'épithète πατήρ utilisée pour Zeus, "père" de Briarée dans l'*Iliade* (1.404), tandis que Briarée est décrit assis aux côtés du dieu suprême sur son trône (v. 405, ὅς ῥα παρὰ Κρονίωνι καθέζετο κούδει γαίωv) et surtout comme le principal défenseur et libérateur de son père prisonnier de ses chaînes (v. 406, τὸν καὶ ὑπέδεισαν μάκαρες θεοὶ οὐδ' ἔτ' ἔδησαν).

Ce lien aussi étroit est cependant pertinent, surtout pour Héraclès, déjà fils préféré du dieu suprême dans l'*Iliade*, où Zeus intervient promptement pour sauver le héros des ruses d'Héra alors qu'il rentre de son épreuve à Troie et pour le reconduire à Argos (*Il.* 14.249-266, 15.18-30), tandis qu'Athéna rappelle la protection spéciale que lui a concédée Zeus durant la capture de Cerbère (*Il.* 8.362-369).⁽¹¹¹⁵⁾ La fonction défensive de l'autorité de Zeus est par exemple à la base de l'intégration d'Héraclès dans la Gigantomachie venu soutenir son père⁽¹¹¹⁶⁾. Le rapprochement entre le dieu marin et Héraclès a peut-être également été rendu possible par le fait que le nom Briarée, c'est-à-dire "le fort", est l'équivalent de celui d'Alcée, nom originel d'Héraclès selon la tradition rapportée dans le fragment de Pindare déjà cité, et perpétuée dans le commentaire de Probus aux *Bucoliques* (Prob. *ad buc.* 7.61)⁽¹¹¹⁷⁾.

La reprise du mythe d'Égéon / Briarée chez Nonnos et dans la tradition impériale romaine

Nonnos fait ainsi deux références au mythe d'Égéon, *Dion.* 39.285-291 et 43.361-363. Ces deux chants sont par ailleurs liés par leur environnement marin commun propre à Tyr et à son dieu poliade Melqart⁽¹¹¹⁸⁾. Dans le premier passage, Égéon est introduit de manière presque amusante dans le cadre de la bataille navale entre Dionysos et les Indiens. Le dieu de la mer Poséidon évoque la nécessité d'une intervention de Polyphème, équivalente à celle d'Égéon, divinité qui, par sa seule présence, assura le triomphe de Zeus (*Dion.* 39.285-291) : Υἱὸς ἐμὸς πάλιν ἄλλος ἔχων ἑκατοντάδα χειρῶν / Τιτῆνων ὀλετήρι τεῶν χραΐσμησε τοκῆι, / Αἰγαίωv πολύπηχυς, ὅτε Κρόνον εἰς φόβον ἔλκων / ἠλιβάτων ἐτίτανε πολυσπερὲς ἔθνος ἀγοστῶν, / ἠέλιον σκιάωσαν ἔχων ὑψαύχενα χαίτην, / καὶ βλοσυροὶ Τιτῆνες ἐνοσφίσθησαν Ὀλύμπου / εὐπαλάμου Βριαρηῶς ὑποπτήσονται Ἐνωῶ.

La deuxième occurrence, plus brève mais plus significative, est relative à l'abandon de la part de Dionysos de la dispute avec Poséidon pour épouser Béroé, après l'intervention de Zeus (*Dion.* 43.372-380). Le dieu suprême choisit d'intervenir après avoir été supplié par Psamathee, personnage de la suite de Poséidon. La nymphe marine lui rappelle le soutien que lui ont apporté Thétis et Egéon au moment décisif de sa lutte contre les Titans (*Dion.* 43.361-363) : εἰ θέτιδος χάριν οἶσθα καὶ εὐπαλάμου Βριαρηῶς, / εἰ μάθες Αἰγαίωνα τεν θόκων / Ζεῦ ἄνα, Βάκγον ἔρκε μεμνήτα.

L'intérêt de Nonnos de Panopolis pour Égéon est lié à des interprétations de l'époque impériale, quand le Briarée homérique qui domine la mer Egée est identifié de manière continue au dieu marin Égéon et surtout

¹¹¹³ Sur le développement de ces réécritures d'Apollodore à Nonnos, en passant par Pisandre de Laranda, v. F. Vian, *Notice au premier chant*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.1*, cit., p. 25-28.

¹¹¹⁴ Je dois le rappel de cette scène à C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 390-391.

¹¹¹⁵ De manière significative, l'épithète solennel de πατήρ se retrouve dans l'allocution de Thétis à Zeus (v. 503, Ζεῦ πατήρ), mais surtout sous une forme plus solennelle et plus développée pendant le conseil des dieux à propos de la rencontre entre le dieu suprême et Héra (*Il.* 1.544) : τὴν δ' ἡμεῖβεν ἔπειτα πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.

¹¹¹⁶ Sur le succès d'Héraclès dans la Gigantomachie, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 63-65.

¹¹¹⁷ Ce nom originel d'Héraclès est analysé par E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 8-9.

¹¹¹⁸ La nature de dieu marin de Melqart est soulignée également par C. Bonnet. *Melqart*, cit., 98. -

quand il est considéré comme une divinité politique dans les conflits entre pouvoirs. Ces aspects, ainsi qu'une éventuelle interprétation solaire de la divinité apparaissent par exemple dans le mythe corinthien antique rapporté par Pausanias. Selon ce récit, Briarée aurait joué le rôle d'arbitre dans la querelle opposant Poséidon et Hélios pour la primauté sur l'isthme de la ville, célèbre port de mer. Le dieu concède l'isthme à Poséidon, mais l'acropole au Soleil (2.1.6- 2.4.7).

C'est à Pausanias que remonte également une légende historique rapportée par un écrivain par ailleurs inconnu nommé Cléon de Magnésie et déjà associée par Frazer à Melqart pour le rite de l'*egersis* du dieu. Au cours d'une visite sur l'île sacrée de Melqart à Gadès, un groupe de voyageurs se serait momentanément éloigné de l'endroit pour un oracle de la divinité. A leur retour, ils auraient trouvé le corps d'un être gigantesque mi-homme mi-créature marine, vraisemblablement foudroyé par un éclair (10.4.6) ⁽¹¹¹⁹⁾.

Le texte le plus significatif du point de vue littéraire se trouve cependant dans le récit du mythe de Phaéon dans les *Métamorphoses* d'Ovide. En effet, le poète insère intelligemment Égéon dans la description du palais du Soleil au début de deuxième livre du poème. Le palais y est décrit comme un temple au fronton historié (*met.* 2.1-7) : *Regia Solis erat sublimibus alta columnis, / clara micante auro flammasque imitante pyropo, / cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat, / argenti bifores radiabant lumine valvae. / materiam superabat opus: nam Mulciber illic / aequora caelarat medias cingentia terras / terrarumque orbem caelumque, quod imminet orbi.*

La représentation sur la frise comprend les dieux marins parmi lesquels se détache précisément Égéon (*met.* 2.8-10) : *caeruleos habet unda deos, Tritona canorum / Proteaque ambiguum ballaenarumque prementem / Aegaeona suis inmania terga lacertis.*

La présence de cette divinité dans le groupe des dieux marins représentés sur la frise de la façade n'est pas seulement un témoignage d'un mythe rare, elle prend également toute sa valeur dans le contexte géographique dans lequel elle s'insère. Le palais du Soleil est situé près de l'Océan et l'extrême Occident, une position géographique analogue à celle du temple de Melqart à Gadès. Le sanctuaire du dieu tyrien à Gadès était également un lieu prestigieux dans la littérature impériale, cité par exemple dans une *ekphrasis* de Silius Italicus (3.32-44) ⁽¹¹²⁰⁾.

La présence d'Égéon dans cette *ekphrasis* joue un rôle encore plus important et allusif dans le drame prêt à se nouer à l'intérieur du palais : la succession manquée de Phaéon dans le rôle de son père Hélios, sa chute et le déluge universel qui a suivi.

Les aspects du "melqartisme", limités et secondaires dans l'ensemble de la reconstruction du mythe de Phaéon chez Ovide, sont au contraire mis au premier plan dans l'interprétation du mythe de Phaéon au chant 38 des *Dionysiaques*.

Nonnos tente une réécriture du mythe du fils du Soleil destinée à en souligner la dimension astrologique. C'est dans ce cadre que s'insère ensuite l'aspect du melqartisme dans l'interprétation de l'histoire de Phaéon. En effet, contrairement à la lecture psychologisante de facture hellénistique propre au récit d'Ovide, l'auteur souligne surtout la dimension éthico-politique à l'origine du drame (*Dion.* 38.105-434) ⁽¹¹²¹⁾.

La version du mythe d'Égéon chez Nonnos de Panopolis n'est pas une simple transposition du mythe présent chez Homère. Chez le poète égyptien, le dieu marin apparaît comme le principal collaborateur de Zeus dans la Titanomachie, et n'est pas engagé dans la lutte contre les autres dieux olympiens (*Dion.* 39.284-291) ⁽¹¹²²⁾.

Le vers initial de l'hymne continue ensuite par une série d'invocations du dieu nommé précédemment : ἀναξ πυρός : cette invocation est le deuxième groupe constitutif du vers et, en se référant à Ἀστροχίτων Ἡρακλες, évoque πῦρ, l'élément naturel, mais aussi le cœur de la souveraineté de la divinité. L'épithète ἀναξ, expression de l'autorité du dieu, est un trait typiquement homérique, souvent à propos d'Apollon déjà dans l'*Iliade* (*Il.* 1.390) et reproposé dans ce sens dans la tragédie (Aesch. *Agam.* 509, 513).

Les interprètes ont posé plusieurs questions relatives au πῦρ, comme l'a fait Corinne Bonnet. La chercheuse y voit un signe de l'importance du feu dans le culte de Tyr, déjà remarqué par Ezéchiel puis par les apologistes

¹¹¹⁹ Sur l'épisode de Gadès, v. C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 221-223 E. Stafford, *Herakles*, cit. p. 192.

¹¹²⁰ Sur ce passage, v. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, cit., p. 178-183.

¹¹²¹ Une analyse destinée à approfondir d'éventuels parallèles, mais surtout les différences entre les versions d'Ovide et celle de Nonnos à propos du mythe de Phaéon, se trouve in B. Simon, *Notice Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 28-40. La dimension politique et éthique du récit de Nonnos, qui diffère de celle d'Ovide, est remarquée par J. Rudhardt, *Le mythe de Phaéon*, Kernos 1997 (fasc.10), p. 83-95.

¹¹²² Le mythe est également rappelé par Nonnos de Panopolis en 43.361-362 à propos du conflit entre Dionysos et Poséidon

chrétiens, en lien avec le mythe de la fondation de la cité et avec le symbole de l'arbre sacré, déjà présent chez Achille Tatius (¹¹²³).

Le πῦρ constitue donc une évocation du culte de Melqart et de la présence d'un feu éternel. Dans le culte du temple de Tyr, cet aspect correspondait au rite de l'*egersis* de Melqart, le bûcher funèbre de cette divinité. Le dieu Melqart, pendant ce rite célébré à la fin du mois de février, mourait et renaissait tour à tour de la flamme de son autel (¹¹²⁴). Le poète évoque cette flamme non seulement avec l'épiclèse ἄναξ πυρός (v. 369), mais surtout avec le symbole de l'olivier incendié par une flamme éternelle, l'αὐτόματον πῦρ (v. 474).

Les aspects saillants du rite de l'*egersis* sont à la base de l'hymne à Ἀστροχίτων, comme on le verra dans le commentaire. Il est important ici d'examiner et d'approfondir le deuxième élément de l'antithèse proposée par Corinne Bonnet et d'analyser les valeurs culturelles et littéraires particulières prises par le feu dans le contexte culturel de l'Antiquité tardive, non seulement en tant qu'élément physique, mais comme principe théologique et spirituel, lié au symbolisme solaire propre au poème.

L'expression ἄναξ πυρός dans les commentaires est rapprochée de l'expression πυρός ταμίας. Le poète emploie cette expression plusieurs fois à propos d'Hélios personnifié, représenté en sa demeure dans le mythe de Phaéton (*Dion.* 12.36, 23.240, 38.116). C'est une expression typique du langage mystique oraculaire que l'on trouve par exemple dans les oracles chaldéens pour désigner le soleil (fr. 60) et reprise ainsi par Proclus dans son hymne à Hélios, φάους ταμία (1.2) (¹¹²⁵).

Celle-ci étant placée à l'incipit de l'hymne, le parallèle le plus immédiat pour l'expression ἄναξ πυρός se trouve encore au début de l'hymne au soleil de Proclus. Hélios y est qualifié de πυρός νοερού βασιλεῦ (1.1) : Κλῦθι πυρός νοερού βασιλεῦ, χρυσήνιε Τιτάν.

L'évocation du πῦρ νοέρον permet un parallèle immédiat avec le poème de Nonnos par rapport à la théurgie. Cet aspect est souvent rappelé à propos de la scène de l'évocation de Melqart vue en parallèle avec la scène de l'évocation d'Hécate de la part de Maxime d'Ephèse, que l'on trouve chez Eunape (*Vit. Soph.* 475) (¹¹²⁶).

Mais l'épisode théurgique le plus important est celui se référant à Typhon, c'est-à-dire le combat d'un prêtre lydien contre le Géant au chant 13 du poème. On y retrouve l'expression πῦρ νοέρον à propos du chant magique du théurge en mesure de vaincre le souffle enflammé du Géant (*Dion.* 13.474-498) (¹¹²⁷).

Cette scène de théurgie est également intéressante car elle fournit un parallèle pour les situations hymnodiques de Nonnos et Proclus. Ces deux poètes philosophes construisent des hymnes élaborés pour célébrer le principe rationnel le plus élevé. A l'opposé, on trouve le prêtre (ἄρητρ), véritable contrepoint de Dionysos dans le temple de Tyr, originaire de Lydie (*Dion.* 13.479, ἀλλὰ Διὸς Λυδοῖο θυώδεα νηὸν ἑάσσας), région dionysiaque par excellence dès les *Bacchantes* (v. 12, λιπῶν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γύας) (¹¹²⁸). Le personnage, pour vaincre la puissance irrationnelle de Typhée, a recours à une brève exclamation (*Dion.* 13.485) (¹¹²⁹) : “Στῆθι, τάλαν”.

Dans l'invocation au soleil au début du texte, le poète philosophe emploie le terme βασιλευς, analogue à ἄναξ, présent chez Nonnos. La βασιλεία qui se réfère au πυρός, qualifié de νοερού, sous-tend l'effort de construction d'un monothéisme solaire propre aux derniers païens influencés par le néo-platonisme (¹¹³⁰). La référence la

¹¹²³ Cette antithèse est soulignée in C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 73.

¹¹²⁴ Le caractère périodique du rite de l'*egersis* et la renaissance de la divinité sont remarqués in C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 36, 104-112, 393-395. La nature du rite de l'*egersis* dans le contexte de l'hymne à Astrochiton est soulignée in B. Simon, *Notice du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 142-143.

¹¹²⁵ V. B. Simon, *Notes du chant XXXVIII*, p. 196, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 287, mais surtout D. Gigli Piccardi, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 817.

¹¹²⁶ Le parallèle avec Eunape est par exemple souligné par D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 68.

¹¹²⁷ L'importance de cette épisode est rappelé en D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 221-224. Sur l'emploi de l'épithète νοέρον dans le platonisme contemporain de Hiéroclès, v. D. Gigli Piccardi, *Introduzione a Nonno di Panopoli*, *Le Dionisiache*, cit., p. 21-22.

¹¹²⁸ L'origine attribuée à Pisandre de Laranda de la description de ces lieux de l'Asie Mineure liés à la légende de Typhon est affirmée par P. Chuvin. *Mythologie et géographie dionysiaques*, p. 319.

¹¹²⁹ Sur cette invocation théurgique par rapport à Jamblique et à la tradition égyptienne, v. D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 221-224.

¹¹³⁰ Cet aspect du monothéisme néo-platonicien des derniers païens est largement commenté en P. Chuvin, *Chronique des derniers païens*, cit., p. 111, 131-132, 139-144, 162, 197-206.

plus notable à la βασιλεία est ainsi le discours de Julien l’Apostat consacré au développement du monothéisme solaire : le terme y apparaît déjà dans le titre εἰς τὸν βασιλέα Ἡλίου⁽¹¹³¹⁾.

La βασιλεία se réfère au πῦρ qualifié de νοερός par la conception du φῶς νοερόν propre à la philosophie de Proclus, influencée par les oracles chaldéens⁽¹¹³²⁾.

La royauté du dieu n’a cependant pas un caractère spirituel et religieux comme chez Proclus, philosophe porté vers la constitution d’un monothéisme. Chez Nonnos, l’expression ἄναξ πυρός a même une valeur politique car elle s’applique à Melqart, le dieu souverain de la cité (v. 579, Τύρου πολιοῦχος), représenté également sur les pièces de monnaie de la cité, surtout à partir de la période hellénistique⁽¹¹³³⁾

Comme Proclus, Nonnos identifie cependant la divinité associée au feu de manière continue à Hélios, cité au vers suivant (v. 370) : Ἡέλιε, βροτέοιο βίου δολιχόσκιε ποιμήν.

Mais chez Nonnos, il faut surtout noter que l’élément est essentiellement la φῶς, comme dans l’hymne à Hélios de Proclus, où le πῦρ est qualifié de νοερός. Ceci est explicité au cours de l’hymne par l’explication de l’origine solaire de la lumière lunaire (v. 377) : ἀμέλγεται ἀντίτυπον πῦρ.

La célébration de la lumière du soleil et de la lune dans le contexte hymnodique révèle l’influence du huitième hymne de Synésios de Cyrène, souvent cité pour l’identification entre le Christ qui y est célébré et “Héraclès de Pindare ou d’Euripide”. Dans ce passage, le feu céleste et la lumière font référence à la lune et au soleil (8.45-54)⁽¹¹³⁴⁾.

Dans la reprise de ces thèmes dans l’hymne à Ἀστροχίτων, il faut souligner l’influence des *Hymnes Orphiques*, tel que celui dédié à Héraclès, fondé sur l’identification du héros à l’astre du jour : Héraclès y est donc invoqué en tant que Τίταν (*hym. orph.* 12.1), terme qui apparaît également dans l’hymne orphique à Hélios (*hym. orph.* 8.2). Dans cet hymne, Héraclès est qualifié de père du Temps (χρόνου πάτερ, *hym. orph.* 12.3) et identifié également à *Aiôn* pour sa forme serpentine (πρωτογόνοις στράψας φολίσιν, *hym. orph.* 12.10)⁽¹¹³⁵⁾.

De cet aspect émerge également le rapport au feu, l’élément destructeur par excellence. Héraclès est qualifié par l’épithète παμφάγε, employée également pour Héphestos (*hymn. orph.* 66.5), divinité par principe associée précisément au feu (*hymn. Orph.* 66.1).

Le feu est aussi corrélé à l’identification d’Héraclès à *Aiôn*, le temps cyclique. L’épithète παμφάγε est en effet associée à celle de παγγενέτωρ, comme dévoreur de toutes choses et générateur de toutes choses (*hymn. Orph.* 12.6).

Le rôle du feu dans les sources littéraires met également en avant l’intérêt de Nonnos pour l’interprétation des poèmes homériques. Dans sa stratégie de composition de l’hymne du chant 40 des *Dionysiaques*, un de ses modèles fondamentaux est la description des funérailles de Patrocle, objet du chant 23 de l’*Iliade*. Ce long passage poétique contient en effet une scène d’un intérêt particulier : la prière d’Achille invoquant les dieux personnifiés et identifiés à des divinités pour raviver la flamme affaiblie du bûcher funèbre dressé en l’honneur de son ami mort au combat (*Il.* 23.192-232).

Comme nous l’apprend Proclus dans son *Commentaire à la République*, cette scène homérique était reliée par son maître Syrianus au rituel chaldéen accompli par les théurges pour immortaliser l’âme du défunt : l’air emportait les cendres vers le ciel, comme l’âme était attiré par les astres dans les espaces sidéraux (Procl. *Com. ad Rep.* 1.152)⁽¹¹³⁶⁾.

Le modèle littéraire homérique est précieux pour la reconstruction du cadre global du chant 40 des *Dionysiaques*. Le chant est divisé en deux sections : la première partie concerne la conclusion de la guerre indienne du dieu du vin, tandis que la seconde décrit l’arrivée à Tyr et la cérémonie d’évocation d’Héraclès Astrochiton.

Ces deux sections font partie d’une unité littéraire supérieure. La première section contient en effet une partie inspirée du modèle homérique des funérailles de Patrocle et consacrée aux funérailles des morts pendant la

¹¹³¹ Le lien entre l’hymne à Hélios de Proclus et le discours au Soleil roi de Julien est souligné dans le chapitre “Die Helios-Hymnik des Proklos und des Julianus Apostata” en W. Fauth, *Helios Megistos*, cit., p. 121-164.

¹¹³² Ce lien est remarqué par W. Fauth, *Helios Megistos*, cit., p. 134-135.

¹¹³³ La représentation de Melqart sur la monnaie de Tyr est soulignée en C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 85-90.

¹¹³⁴ L’identification d’Héraclès et du Christ dans cet hymne est soulignée à la suite des travaux de M. Simon sur Ch. Lacombrade dans *Notice générale*, Synésios, *Hymnes*, Paris 1978, p. 21.

¹¹³⁵ Ces aspects solaires fondamentaux de l’hymne sont remarqués en M.-C. Fayant, *Notice a Héraclès (HO 12)*, *Hymnes Orphiques*, cit., p. 124-125, ainsi que chez G. Ricciardelli, *Commento, Inni Orfici*, cit., p. 286-287.

¹¹³⁶ Le passage de Proclus est cité en parallèle avec Nonnos dans P. Chuvin, *Chronique des derniers païens*, cit., p. 161.

guerre (*Dion.* 40.218-227). L'emprunt au modèle de l'Iliade est mis en œuvre à travers le parallèle entre le meurtre de Déiade et celui d'Hector, et le cri triomphal de Dionysos (v. 217). Ce vers reprend de manière quasi littérale l'expression employée par Achille pour se glorifier du meurtre du principal défenseur de Troie (*Il.* 22.392) ⁽¹¹³⁷⁾. Ce modèle est canonique par la description du bûcher funèbre dressé pour les morts et haut de cent pieds (v. 222). Nonnos l'adapte précisément de la description du bûcher funèbre de Patrocle (*Il.* 23.164) ⁽¹¹³⁸⁾.

La reprise du modèle homérique sert à introduire la scène de l'invocation développée dans la deuxième section du chant pour Melqart, tout en étant liée à celle des vents. Nonnos disposait en outre d'un modèle plus proche que celui d'Homère avec Quintus de Smyrne. Ce poète de l'époque impériale propose de nombreuses scènes d'invocation des vents, à partir du deuxième livre des *Post-homériques* à propos de Memnon. Après la mort du héros, les vents invoqués par sa mère Eos enlèvent le corps du champ de bataille et le transportent à travers le ciel jusqu'aux flots de l'Aesepus, où il trouve une sépulture (*Posthom.* 2.549-592).

L'invocation apparaît également lors des funérailles d'Achille : dans ce contexte, l'intervention prodigieuse des vents se répète pour maintenir la flamme de son bûcher funèbre, mais l'invocation est voulue par Zeus lui-même. C'est sur son ordre qu'Eole libère les vents, afin de maintenir la puissante ardeur de la flamme pour brûler le corps imposant d'Achille tombé au combat (*Posthom.* 3.700-718).

Les vents interviennent par ailleurs pour emporter loin du champ de bataille le corps de Glaucos, qui a péri dans un combat contre Achille au début du quatrième livre. On trouve une autre scène dans le cinquième livre, aux funérailles d'Ajax. Thétis envoie les vents pour attiser la flamme du bûcher funèbre afin de brûler le corps immense du héros mort (*Posthom.* 5.635-640). Ce passage est particulièrement significatif car le poète introduit juste après une vaste comparaison entre le destin du corps mort et celui d'Encelade et d'Héraclès, en lien avec le feu.

La scène des funérailles de Patrocle et l'invocation des vents étaient importantes pour Nonnos, non seulement pour leur valeur théurgique, mais également pour leur melqartisme. Comme cela apparaît dans la *Théogonie* d'Hésiode, dès l'époque archaïque s'impose une interprétation homérique destinée à associer Briarée et Typhon, divinités protogoniques liées aux débuts du cosmos dans les premiers chants de l'*Iliade* (*Il.* 1.401-406, 2.780-783), à Borée et Zéphyr, les vents de Thrace porteurs de tempête (*Il.* 23.192-230).

Dans le récit mythique relatif à Typhée, le poète d'Ascra tient à souligner que c'est de celui-ci que proviennent ces vents porteurs de tempête (*Teog.* 869-880). Le poète naturellement influencé par le modèle homérique tient cependant à souligner que précisément deux vents faisaient exception à cette origine, ceux qu'Homère avait cités à propos des funérailles de Patrocle, à savoir Borée et Zéphyr, auxquels il convient d'ajouter Notos, tous trois étant considérés des entités bienveillantes (*Theog.* 870) ⁽¹¹³⁹⁾ : νόσφι Νότου Βορέω τε καὶ ἀργεστέω Ζεφύροιο.

La représentation de ces vents chez Hésiode a influencé les *Dionysiaques* pour la généalogie des vents venus d'Astrée (*Theog.* 377-382). Dans la reprise de Nonnos, les vents cités par le poète archaïque auxquels s'ajoute Euros sont représentés comme les serviteurs d'Astrée, dont l'intention est d'égayer ses hôtes dans le sixième chant du poème (*Dion.* 6.27-30, 37-43).

Le feu est lui aussi lié à cette tradition d'interprétation du texte homérique. Dans le onzième livre des *Post-homériques*, il y a une longue description de la flamme impérissable de Cilicie (*Posthom.* 11.91-98). Aussi bien Achille Tatius (2.14.5) que plus tard Nonnos (*Dion.* 40.473-475) se sont inspirés de ce passage pour le mythe de l'olivier sacré de Tyr, dont les racines sont enflammées, mais qui ne brûle pas. Quintus de Smyrne se référerait à l'*egersis* de Melqart, selon une interprétation liée à des aspects numismatiques et archéologiques, mais aussi à la Bible et à l'Exode, pour la description du buisson ardent du Sinaï (*Ex.* 3.2) ⁽¹¹⁴⁰⁾.

Dans la reprise de Nonnos, il faut également noter la connexion entre l'image du feu et la Cilicie, où était situé le prodige décrit par Quintus de Smyrne. C'est à ce contexte géographique qu'était lié le dieu Sandon, le dieu

¹¹³⁷ Le parallèle est souligné in B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopoli, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 272.

¹¹³⁸ Ce modèle homérique est repris par Nonnos dans d'autres situations, comme les funérailles d'Ampélos et de Staphylos.

¹¹³⁹ Les commentaires de ce passage soulignent la reprise des trois vents en contexte orphique et dans les *Hymnes* (*hym.orph.* 80-82), comme en G. Ricciardelli, *Commento*, Esiodo, *Teogonia*, cit., p. 143 (n. v. 377-382).

¹¹⁴⁰ Le modèle de Quintus de Smyrne est analysé par F. Vian, *Recherches sur les Posthomériques de Quintus de Smyrne*, Paris 1959, p. 141-142, et par A. Nastasi, *Note a Libro Undicesimo*, Quinto Smirneo, *Il seguito dell'Iliade*, cit., 835-836. Les références archéologiques et numismatiques à l'olivier sacré et au culte de Melqart jusque dans les sources littéraires sont mises en évidence en C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 70-71, 73, 75, 87-89, 99, 100 (n. 343), 212, mais aussi en D. Accorinti, *Commento*, cit., p. 139.

local de la Cilicie, identifié explicitement à Héraclès par Nonnos et souvent associé à Melqart, le dieu de Tyr, non seulement pour son identification à Héraclès, mais aussi pour leur symbolisme commun du feu.

La présence du modèle de Quintus de Smyrne est particulièrement significative pour Nonnos. La Cilicie est en effet la terre d'origine de Typhon, le géant lié aux phénomènes de volcanisme, qui peut donc être rapproché de Sandon par ses aspects les plus négatifs. Quintus de Smyrne évoque lui-même un géant et le feu qui lui est consubstantiel à travers Encelade, quand il raconte le destin final des deux Ajax dans les livres 5 et 14 de son poème.

Dans cette œuvre, le feu du bûcher funèbre d'Ajax fils de Télamon est en effet comparé à l'incendie qui embrasa la Sicile après la chute d'Encelade, abattu par la foudre de Zeus (*Posthom.* 5. 641-643), mais aussi à la flamme du bûcher funèbre d'Héraclès sur le mont Oeta (*Posthom.* 5. 644-649).

Le destin d'Encelade est ensuite repris par Quintus de Smyrne pour la mort d'Ajax, cette fois fils d'Oïlée, dans la conclusion de son poème (14.582-585).

Nonnos est influencé par lui en ce qui concerne la fin de Typhon. A la différence du récit présent chez Hésiode, le monstre vaincu éructe des flammes chez le poète égyptien (*Dion.* 2.560-562). Comme le remarque la critique, ce passage de Nonnos permet des renvois à la littérature latine à travers la connexion entre le feu et la gigantomachie (¹¹⁴¹).

Encelade et son bûcher funèbre ont des références précises dans le contexte de la littérature de l'époque impériale même latine (¹¹⁴²). Le destin des deux Ajax et les références à la flamme d'Héraclès ainsi qu'au bûcher sur le mont Oeta, mais aussi à Encelade, permettent par exemple de faire un parallèle avec Capanée dans la *Thébaïde* de Stace, où l'on retrouve la même similitude (*Theb.* 10.931).

Le feu de l'Oeta est par ailleurs comparé à l'*egersis* de Melqart, selon une correspondance de mythe et de rite soulignée par les chercheurs (¹¹⁴³).

De même que la tunique étoilée, le feu est lui aussi un symbole complexe, lié à Melqart mais surtout à Dionysos, dieu né du feu, comme cela est rappelé au premier chant (*Dion.* 1.4), ainsi que dans la conclusion de l'œuvre. Pendant la Gigantomachie, Dionysos né du feu utilise cet élément pour mettre en déroute les géants, avant de monter au ciel (*Dion.* 48.1-89). Comme le souligne la critique, le dieu du vin est lié au symbolisme des quatre éléments naturels et à l'opposition entre le feu et l'eau, la terre et l'air.

Ce symbolisme est à nouveau proposé à dessein au chant 40 pour le récit des origines de Tyr et la description des quatre entités qui y sont liées : l'olivier, le feu spontané, l'aigle et la coupe (*Dion.* 40.469-491) (¹¹⁴⁴). Cet aspect est souligné par les interprètes à propos de l'épisode central du poème, celui de la guerre indienne, dans l'opposition entre le feu représenté par Dionysos et l'eau représentée par Dériade. La prégnance de ce symbolisme est en outre approfondie et développée par l'opposition entre lumière et ténèbres, toujours à propos de Dionysos et du conflit avec les Indiens (¹¹⁴⁵).

Ce lien aussi étroit entre le symbolisme du feu et celui de la lumière est associé au parallèle entre l'eau et le feu dans la liturgie du baptême chrétien. Cette liturgie est mise en parallèle avec l'engendrement de Dionysos, le dieu conciliateur des opposés, par l'eau unie au feu (*Dion.* 1.4) (¹¹⁴⁶) : τὸν ἐκ πυρὸς ὑγρὸν ... βρέφος. Et de la même manière, on trouve dans la *Paraphrase à l'Évangile de Saint Jean* la symbolique de la naissance à travers le baptême (*Paraphr.* 3.46-47) : οὕτω παντὸς ἔφρ τύπος ἀνέρος ἐκ πυρὸς ὑγροῦ / πνεύματι τικτομένοιο. Comme le soulignent les exégètes, le poète a mélangé le symbolisme "gnostique" de l'Esprit, lié à l'opposition

¹¹⁴¹ F. Vian, *Commentaire*, Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, cit., p. 187-188, souligne les parallèles avec le passage de Nonnos présents dans la littérature impériale latine (*Aetn.* 71-73, Val. Fl. 2.25, Sil. 14.578-579). En écho à ces modèles, Vian évoque la littérature grecque de l'époque impériale, aussi bien pour la prose de Philostrate (*Imag.* 2.17) que pour la représentation d'Encelade présente chez Quintus de Smyrne (14.582-585). Enfin, il renvoie à la littérature de l'Antiquité tardive et à Claudien à propos d'Encelade (*rapt. Pros.* 1.153-159, 3.122-123).

¹¹⁴² La question du rapport entre Quintus de Smyrne et la poésie latine est discutée pour l'*Enéide* en E. Lelli, *Introduzione a Quinto Smirneo, Il seguito dell'Iliade*, cit., p. XXXII-XXXIII.

¹¹⁴³ Le rapport entre le feu de l'Oeta et celui du culte de Melqart est remarqué in C. Bonnet, Melqart, cit., p. 390-395.

¹¹⁴⁴ L'interprétation du passage sur la base du symbolisme des quatre éléments physiques est soutenue par F. Tissoni, *Commento a Nonno di Panopoli, Le Dionisiache III*, cit., p. 300.

¹¹⁴⁵ Ces aspects symboliques du conflit indien sont soulignés en D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 237-241.

¹¹⁴⁶ Les emprunts à la *Paraphrase* sont mis en évidence notamment dans D. Gigli Piccardi, *Introduzione, Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*, cit., p. 51, *Commento*, cit., p. 118-119.

entre lumière et ténèbres, propre au quatrième Evangile, avec celui du feu présent dans les deux Evangiles synoptiques de Luc (3.16) et Matthieu (Mt. 3.11) (¹¹⁴⁷).

Excursus sur le mythe de Prométhée dans le chant 37 des *Dionysiaques*

Étant donné la complexité de l'interprétation du thème du feu et en considérant la tradition homérique, il est important d'analyser le chant 37 des *Dionysiaques*. Ce chant est un parfait exemple de la tendance homériste car il est modelé sur le chant 23 de l'*Illiade* qui décrit les funérailles de Patrocle (¹¹⁴⁸). Dans le chant 37, le feu revient ensuite pour la grande scène des funérailles d'un personnage pratiquement inconnu, Ophelte, mort à la guerre en se battant contre les Indiens (*Dion.* 37.1-102). Cette description est également importante pour la partie finale du poème de Nonnos. Celle-ci anticipe en quelque sorte la scène du chant 40 des funérailles générales de tous les morts de la guerre contre les Indiens (*Dion.* 40.215-233). Dans le chant 37, il y a aussi la description de l'érection d'un bûcher funèbre (v. 37-55) sur le modèle de l'*Illiade* (23.133-176) ; la tentative d'allumer le feu qui suit cette scène (v. 56-91) est elle aussi reprise directement de l'*Illiade* (23.177, 192-230). Comme chez Quintus de Smyrne, on assiste chez Nonnos à l'interruption du feu destiné à la victime décédée (v. 70) qui entraîne la nécessité de raviver la flamme avec l'aide des vents, grâce à l'aide d'un intermédiaire, Héosphore (v. 77-81), correspondant à l'Iris homérique (*Il.* 23.198-211) et relié à Astrée et au chant 6 du poème (*Dion.* 6.44-45).

A la différence de ses modèles, au premier rang desquels figure Homère, la tâche d'allumer le feu ne revient pas en premier lieu au promoteur des funérailles, à savoir Dionysos, mais à Phaunos, également chargé de rassembler le bois pour le bûcher funèbre (*Dion.* 37.11-13, 56-69) (¹¹⁴⁹).

A ce propos, il faut remarquer la reprise de la Titanomachie (v. 60-62) et du vol du feu de la part de Prométhée (¹¹⁵⁰).

Prométhée est bien présent dans les *Dionysiaques*, dans la Typhonomachie, où apparaît le détail du foie du Titan destiné à être rongé et à renaître constamment. Nonnos y fait référence à propos de Typhon et de son désir d'emprisonner Héphaïstos sur le Caucase à la place du Titan (*Dion.* 2.297-300), mais aussi dans le discours ironique de Zeus sur la montée au ciel de Typhon (*Dion.* 2.574-578) (¹¹⁵¹).

L'évocation du mythe de Prométhée est également une reprise de la tradition orphique. Dans les *Hymnes Orphiques*, celui à Héraclès est celui de celui à Kronos. Ce rapprochement pourrait s'expliquer par le fait qu'Héraclès était rapproché dans la tradition orphique aussi bien d'*Aiôn* que de Kronos. Dans cet hymne, de manière inopinée, Kronos est invoqué comme Prométhée (*hym. Orph.* 13.7) : σεμνὲ Προμηθεῦ. Selon certains exégètes, cette identification à Kronos est raccordée à son lien de parenté avec ce Titan par l'intermédiaire de Japet, frère de Kronos (¹¹⁵²), tandis que pour d'autres, elle est liée aux attributs divins communs et à l'assimilation avec *Aiôn* (¹¹⁵³).

Le lien entre Prométhée et Kronos servait dans la tradition orphique à souligner que le père de Zeus, à travers son frère Japet, était également le géniteur de la race humaine, étant donné que le prototype de cette création était précisément Prométhée avec son frère Epiméthée (¹¹⁵⁴).

De la même manière que l'orphisme, Nonnos souligne lui aussi que dans *les Travaux et les Jours* d'Hésiode, l'origine de la race humaine provient des Titans et de Prométhée par l'intermédiaire d'Epiméthée, l'autre fils de Japet, frère du Titan et mari de la première femme Pandore (Op. 83-105). C'est dans cette perspective qu'il

¹¹⁴⁷ Sur les passages de la *Paraphrase* et le mélange de thèmes johanniques et de passages présents chez Luc et Matthieu, v. M. Agnosini, *Commento, Nonno di Panopoli, Parafrasi del Vangelo di san Giovanni*, cit., p. 145.

¹¹⁴⁸ Cette tendance homériste du chant 37 est soulignée par H. Frangoulis, *Notice, Nonno de Panopolis, Les Dionysiaques*, t. 13, cit., p. 6-7.

¹¹⁴⁹ Cette différence par rapport au modèle homérique est soulignée in H. Frangoulis, *Notice, Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques t. 13*, cit., p. 14.

¹¹⁵⁰ H. Frangoulis, *Notice, Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques*, cit., p. 112.113

¹¹⁵¹ Dans ses *notes complémentaires* F. Vian (cit., p. 178) souligne avec la libération de Prométhée le lien avec la *Gigantomachie* latine de Claudien (*carm.min.* 53.21-22).

¹¹⁵² Cette thèse est soutenue par G. Ricciardelli, *Commento, Inni orfici*, cit., p. 294.

¹¹⁵³ Cette thèse est soutenue par M.-C. Fayant, *Commentaire, Hymnes orphiques*, cit., p. 132-133.

¹¹⁵⁴ V. l'essai *Prometeo : il mitologema greco dell'esistenza umana*, publié in K. Kerényi, *Miti e Misteri*, cit. p. 158-159. Le chercheur remarque que l'analogie entre Prométhée et Kronos était déjà présente chez Hésiode (K. Kerényi, cit. p. 160). Kerényi évoque à ce sujet les figures des Cabires, divinités primordiales pouvant aussi se rapprocher des Titans (K. Kerényi, cit. p. 172-180)

faut lire l'évocation du mythe de Prométhée présent dans le discours d'*Aiôn* où le dieu maudit Prométhée, comparé précisément à Pandore, cause des maux de l'homme, affirmant la supériorité du nectar de Dionysos, c'est-à-dire du vin sur le feu (*Dion.* 7.56-63).⁽¹¹⁵⁵⁾

La présence du mythe de Prométhée au chant 37 ne concerne pas seulement le mythe du vol du feu, mais aussi la manière de produire le feu de la part de Phaunos, longuement décrite par le poète (v. 63-69). Selon la version rationaliste du mythe transmise uniquement par Diodore de Sicile, Prométhée n'aurait pas dérobé le feu aux dieux, mais serait l'inventeur de la pierre à feu (*Bibl.* 5.67) : Ἰαπετοῦ δὲ Προμηθεῖα τὸν παραδεδομένον μὲν ὑπὸ τινῶν μυθογράφων ὅτι τὸ πῦρ κλέψας παρὰ τῶν θεῶν ἔδωκε τοῖς ἀνθρώποις, πρὸς δ' ἀλήθειαν εὐρετὴν γενόμενον τῶν πυρείων, ἐξ ὧν ἐκκάεται τὸ πῦρ.

Cette version rationaliste du mythe d'un Prométhée inventeur et bienfaiteur de l'humanité est une référence précise à la partie technique de l'allumage du feu. Pour atteindre son but, Phaunos utilise justement la technique du silex, déjà décrite par le poète dans l'explication physique de la naissance des éclairs, mais aussi des vents (*Dion.* 2.482-507)⁽¹¹⁵⁶⁾. Ce phénomène est vu comme le résultat du frottement de deux nuages et est comparé précisément à la technique des silex, séparés entre pierres mâles et pierres femelles sur la base de leur fonction. Cette distinction de genre est absente chez d'autres auteurs et reflète la conception égyptienne des quatre éléments naturels, séparés eux aussi entre mâles et femelles, leur nombre étant ainsi porté à huit (*Dion.* 2.495)⁽¹¹⁵⁷⁾.

Ce passage fait l'objet de discussions dans les commentaires pour ses emprunts éventuels à la littérature latine, où la méthode de percussion des deux pierres est décrite par Pline (*Nat. Hist.* 36.138), mais aussi par des poètes comme Lucrèce et surtout Virgile⁽¹¹⁵⁸⁾. Celui-ci en fait mention dès les *Géorgiques* (*georg.* 1.135, *ut silicis venis abstrusum excuderet ignem*), mais surtout dans l'*Enéide*, où il décrit l'allumage du feu à l'aide d'un silex effectué par un compagnon d'Enée, Achate⁽¹¹⁵⁹⁾. C'est précisément à ce compagnon qui porte le nom de la pierre d'agate, selon les commentaires antiques, qu'est confiée la tâche d'accomplir cette action dont la valeur symbolique est de permettre de continuer à vivre après le naufrage provoqué par la tempête (*Aen.* 1.174-176)⁽¹¹⁶⁰⁾ : *At primum silici scintillam excudit Achates / suscepitque ignem foliis atque arida circum / nutrimenta dedit rapuitque in fomite flamma.*

Ἀχάτης est également le nom du chef cité au début du catalogue de l'armée sicilienne suivant Dionysos, au chant 13 du poème, ans une des rares coïncidences littérales entre l'œuvre de Virgile et celle de Nonnos (*Dion.* 13.309)⁽¹¹⁶¹⁾. Le passage sur le catalogue sicilien se termine par la mention de Phaunos, correspondant symétrique d'Achate (v. 328-332). L'importance de ce rattachement au contexte italique et la présence de phénomènes de volcanisme se reflètent dans le choix du poète de situer la naissance de Zagrée précisément en Sicile, en écho avec l'enlèvement de Perséphone, traditionnellement situé dans cette région⁽¹¹⁶²⁾.

Phaunos est associé par le poète à la Sicile Orientale, qui connaît des phénomènes volcaniques dans la πυρσφρήγιτος Πελωρίς πέζα (*Dion.* 13.328-329). Par le biais de sa descendance de Circé, attribuée dès sa

¹¹⁵⁵ La tradition selon laquelle la cause des maux de l'humanité remonterait à Prométhée est soulignée par P. Chuvin, *Notes du chant VII*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 3*, Paris 1992, p. 170. Selon ce spécialiste, elle aurait déjà été mentionnée dans la *Théogonie* d'Hésiode (*Théog.* 551-552) et serait attestée également dans la poésie épique de l'époque impériale, comme chez Quintus de Smyrne (*Posth.* 5.338-340), ainsi que dans l'art oratoire, comme chez Thémistios (32.198).

¹¹⁵⁶ Ce passage est significatif car le verbe employé est *μαίωμαι* (v. 498 *ἐμαίωθησαν*), également repris par le poète pour décrire le processus de l'orogénèse dans l'hymne à Astrochiton (*Dion.* 40.406).

¹¹⁵⁷ A ce propos, F. Vian, *Notes complémentaires*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques T.1*, cit., p. 154, souligne la distinction typique de la tradition égyptienne entre éléments physiques mâles et femelles. Cette opposition entre mâle et femelle est également importante au chant 37 pour l'organisation des jeux, comme le souligne H. Frangoulis, *Notes du chant XXXXVII*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 13*, cit., p. 112-112, mais aussi *Notice* p. 30. Cet aspect de la dualité masculin/féminin dans le contexte égyptien est repris in D. Gigli Piccardi, *Nonno e L'Egitto*, cit., p. 166-168.

¹¹⁵⁸ Cette présence chez Virgile, mais aussi dans la poésie latine et chez Lucrèce (6.190-322), est un aspect souligné in H. Frangoulis, *Notes du chant XXXXVII*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 13*, cit., p. 112.

¹¹⁵⁹ Le parallèle entre le passage de l'*Enéide* et Nonnos est remarqué in H. Frangoulis, *Notes du chant XXXXVII*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 13*, cit., p. 112-113.

¹¹⁶⁰ Ce passage de l'*Enéide*, dans ses aspects symboliques déjà traités dans le commentaire de Servius, est analysé chez F. Speranza, *Acate*, Enciclopedia Virgiliana, Roma 1984, p. 8-9.

¹¹⁶¹ L'évocation de l'Achate virgilien est liée à l'allumage du feu in P. Chuvin, *Mythologie et Géographie dionysiaques*, cit. p. 70, où l'on remarque la réapparition d'Ἀχάτης au chant 37, dans la course de char (v.166-484).

¹¹⁶² Ce parallèle est souligné in P. Chuvin, *Mythologie et Géographie dionysiaques*, cit. p. 73.

première apparition (*Dion.* 13.309, 328-332) mais également rappelée au chant 37 (*Dion.* 37.12-13, 55-56), Phaunos est assimilé par le poète à Marsyas, lui aussi fils de Circé selon la tradition la plus commune (¹¹⁶³). Le lien entre Phaunos et la Sicile avait déjà été suggéré par Ovide à propos d'Acis, considéré par le poète fils du dieu italique : selon le mythe, le berger sicilien avait osé défier le cyclope Polyphème pour l'amour de Galatée (*met.* 13.750) : *Acis erat Fauno nympaque Symaethide cretus* (¹¹⁶⁴).

La généalogie d'Ovide voulait peut-être se servir de Phaunos pour relier le Cyclope à l'Italie, alors que les amours de celui-ci étaient à l'origine limités au contexte sicilien. Phaunos, divinité typiquement italique, est devenu le père du rival en amour de Polyphème dans le récit d'Ovide. Cette jonction entre l'Italie et la Sicile à propos du mythe des Cyclopes est également repris par Nonnos, mais dans une optique désormais plutôt gréco-sicilienne, dans le récit des faits de guerre des Cyclopes, situés dans le contexte géographique de la Sicile et de l'Etna (*Dion.* 28.204-205) (¹¹⁶⁵).

Ces entités légendaires, mythiques forgerons de la foudre de Zeus depuis la *Théogonie* d'Hésiode (*Theog.* 139-145, 502-506), sont situées en Sicile, par rapport aux phénomènes volcaniques typiques de cette région, déjà chez Euripide, dans le prologue du *Cyclope*. Dans ce passage de type dionysiaque, Silène rappelle le service rendu à Dionysos dans la lutte contre les géants, puis son arrivée en Sicile sous l'Etna, dans la maison du Cyclope (v. 18-25) (¹¹⁶⁶). Ce qui est remarquable à propos du feu et de l'éclair, c'est le rapprochement entre Prométhée et le mythe de Polyphème dans l'*Odyssee*. L'aveuglement du monstre se fait par la technique du pieu taillé en pointe, qu'il faut faire tourner rapidement pour faire jaillir une étincelle, selon une technique plus récente qui se rapproche de celle de la pierre à feu (*Od.* 9.375-394). Cette scène a été associée par Arthur B. Cook, dans son ouvrage toujours important *Zeus*, à l'invention de la technique pour libérer le feu par Prométhée. A son avis, suivant une opinion reprise également par Karoly Kerényi, Ulysse serait en effet à rapprocher du Titan à partir de l'étymologie d'Ithas, un autre nom dont témoigne également Hésychios (¹¹⁶⁷). Ces aspects se retrouvent, en ce qui concerne le Cyclope, dans la scène de Phaunos et de l'utilisation qu'il fait de la technique de la pierre à feu dans les *Dionysiaques*. Au chant 37, Nonnos mentionne le Cyclope Stéropès et la lumière intermittente de son unique œil (*Dion.* 28.189-190). Ce phénomène lumineux est comparé par le poète à l'éclair (*Dion.* 28.191-194). Nonnos pourrait cependant faire également allusion à la scène de l'aveuglement de Polyphème et à la technique de l'allumage du feu par la friction d'un pieu (¹¹⁶⁸).

La présence du mythe de Prométhée dans le cadre du chant 40 des *Dionysiaques* est en outre particulièrement significative. Ce poème est également une description des *patria* de Tyr, les légendes sur l'origine de la cité. Dans ces mythes apparaissait le parallèle entre la cité des Phéniciens et Athènes en raison de l'olivier originel placé sur le lieu de la naissance de la cité. Ce parallèle est important car Prométhée était lié aux origines d'Athènes et était associé à Héphaïstos, divinité elle-même souvent associée à la déesse poliade, à savoir Athéna. On retrouve ce même rapport ensuite dans l'oracle rapporté par Achille Tatius sur la fondation de Tyr, à propos d'un sacrifice à Melqart, où les figures d'Héphaïstos et d'Athéna sont évoquées pour le prodige de

¹¹⁶³ Ce rapprochement entre Phaunos et Marsyas par leur descendance commune de Circé est souligné en H. Frangoulis, *Notes du chant XXXVII*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 13*, cit., p. 107.

¹¹⁶⁴ Cette jonction au contexte sicilien est soulignée par P. Chuvin, *Mythologie et Géographie dionysiaques*, cit. p. 69.

¹¹⁶⁵ Les Cyclopes sont mis au service de Dionysos par Nonnos déjà dans le catalogue général des forces mythiques et légendaires au service du dieu du vin, dans plusieurs passages du poème (*Dion.* 14.52-66, 28.172-237), évidemment pour souligner le rapport instauré par le poète entre le dieu et le feu, mais en opposition avec la tradition précédente de la guerre indienne. Dans son commentaire au chant XXVIII, F. Vian souligne que chez Philostrate (*Ap. Tyane* 2.33), les Indiens résistèrent à Héraclès et à Dionysos grâce à une arme propre aux Cyclopes, celle qui lance les éclairs et le tonnerre (Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.9*, cit., p. 186-187).

¹¹⁶⁶ Le lien entre les Cyclopes et l'Etna et la lutte contre les Géants est repris et développé dans l'*Aetna* pseudo-virgilien (v. 36-73).

¹¹⁶⁷ V. K. Kerényi, *Miti e Misteri*, cit., p. 168, mais aussi A. B. Cook, *Zeus : A study in Ancient Religion (vol. 1)*, Cambridge 1914, p. 327-328.

¹¹⁶⁸ Cette scène est donc remarquable à propos de la technique du feu et d'une interprétation solaire du mythe des Cyclopes in A. B. Cook, *Zeus : A study in Ancient Religion (vol. 1)*, Cambridge 1914, p.317-321.

l'olivier uni au feu (2.14-15) (¹¹⁶⁹). Le renvoi à Prométhée est particulièrement pertinent pour le feu, mais également pour la fondation du sacrifice par le Titan, qui remonte à Hésiode (¹¹⁷⁰).

Le poète égyptien ferait ici référence à la version du mythe du Titan présente dans *Prométhée délivré*, la troisième et dernière tragédie de la trilogie d'Eschyle, où Prométhée apparaît couronné d'une branche d'olivier, symbole de sa libération, mais aussi de sa captivité (¹¹⁷¹).

C'est important car cela témoignerait du fait que la libération de Prométhée dans le drame d'Eschyle doit être associée à la célébration de la ville d'Attique, comme le montre le réemploi de ces thèmes pour la célébration de Tyr (¹¹⁷²).

La référence au troisième drame de la trilogie d'Eschyle semble validée par la présence de la prédiction concernant les noces de Zeus avec Thétis dans les *Dionysiaques* (*Dion.* 33.355-360). Selon la version du mythe présente dans *Prométhée délivré*, tragédie malheureusement perdue, mais encore connue à l'époque de Nonnos, le Titan aurait là aussi été délivré par Héraclès. Pour Zeus, sa libération aurait été une façon d'obtenir la révélation de la prédiction de Prométhée concernant les noces, funestes pour le dieu suprême, avec la déesse marine Thétis (¹¹⁷³). Cette version du mythe de Prométhée diverge de manière significative de celle présente chez Hésiode. Selon le poète archaïque, le Titan aurait été délivré de ses chaînes par la volonté de Zeus, amis dans le but de rendre gloire à son fils Héraclès (*Theog.* 526-534) (¹¹⁷⁴). Nonnos rappelle la version du mythe de Prométhée présente chez Eschyle pour inscrire le Titan dans le contexte dionysiaque (¹¹⁷⁵). L'oracle concernant Thétis touche une figure particulièrement liée précisément à Dionysos : Thétis était en effet une amie du dieu depuis que la déesse marine avait offert l'asile au fils de Zeus tandis qu'il fuyait Lycurgue, épisode déjà présent dans l'*Iliade* (*Il.* 6.130-140), puis repris et développé par Nonnos (*Dion.* 20.354-369, 21.170-184). Le rapport étroit entre Dionysos et Thétis est également lié à la comparaison entre Dionysos et Achille ainsi qu'entre l'épopée homérique et l'épopée dionysiaque, proposée dans le deuxième prologue du poème (*Dion.* 25.254-255) : Τρωάδος ὑσμίνης οὐ μνήσομαι οὐ γάρ εἶσκω / Αἰακίδῃ Διόνυσον ἢ Ἐκτορι Δηριαδῆα. Dans ce passage, la comparaison entre Achille et Dionysos d'une part, Dériade et Hector de l'autre, est présentée sous une forme négative, mais elle le sera sous une forme affirmative au chant 40, dans l'épisode du duel final entre les deux personnages, par la technique des reprises littéraires ponctuelles (¹¹⁷⁶). L'analogie entre le dieu du vin et le héros de Troie pourrait servir à Nonnos pour souligner que "pèse" sur Dionysos, en tant que fils de Zeus et de Thétis de manière adoptive, l'oracle de Thémis relatif à la succession de la divinité olympienne suprême. Le dieu du vin, précisément parce qu'il est né d'une mère humaine et non divine, n'est cependant pas en mesure de renverser le trône de Zeus, mais d'"humaniser" le règne paternel, comme Achille, le fils décédé de Zeus, est le plus humain des héros. Dans ce sens, Dionysos devient le fils destiné à hériter du sceptre de Zeus dans son incarnation de Zagrée (¹¹⁷⁷).

¹¹⁶⁹ L'épisode de l'oracle présent dans le roman d'Achille Tatius est considéré comme un témoignage du culte sacrificiel du dieu souverain à Tyr en C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 69-72.

¹¹⁷⁰ Le rôle de Prométhée dans la fondation de la technique sacrificielle et dans le vol du feu est mis en relief en K. Kerényi, *Miti e Misteri*, cit., p. 162-167, où l'on souligne également le lien entre la nature titanique de Prométhée et la nature humaine.

¹¹⁷¹ Sur la représentation du Titan dans le *Prométhée délivré* et la couronne, symbole de la libération tout en étant la chaîne de la captivité, v. K. Kerényi, *Miti e Misteri*, cit., p. 198-204.

¹¹⁷² Sur cet aspect et sur l'équivalence entre Prométhée et Héphaïstos, dieu poliade d'Athènes, dans leur rapport à la déesse Athéna, v. K. Kerényi, *Miti e Misteri*, cit. p. 172-173.

¹¹⁷³ La reprise de la version du mythe présente chez Eschyle, dans une comparaison avec les versions citées par Apollodore, est remarquée par F. Tissoni, *Note*, Nonno di Panopoli, *Le Dionysiache III*, cit. p. 324.

¹¹⁷⁴ La version d'Hésiode de la libération de Prométhée par Héraclès et celle d'Eschyle, centrée sur l'oracle de Thétis, sont analysées en K. Kerényi, *Miti e Misteri*, cit. p. 161-162, où l'on affirme que la version du poète d'Ascre a pour objectif de mettre en évidence la nature non compromise de la souveraineté de Zeus.

¹¹⁷⁵ Le lien entre l'histoire de Prométhée et Dionysos est présent également chez Eschyle, comme cela est souligné en K. Kerényi, *Miti e Misteri*, cit. p. 179-180.

¹¹⁷⁶ Le parallèle entre les deux personnages principaux de l'*Iliade* et Dionysos et Dériade est affirmé par exemple par B. Simon, *Notice au chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 121.

¹¹⁷⁷ L'importance de l'oracle de Thémis dans le déroulement de la libération de Prométhée et l'humanité d'Achille sont soulignées par K. Kerényi, *Miti e Misteri*, cit. p. 189-200. Le philologue met en évidence l'importance de la rédemption dans le drame d'Eschyle, aspect typique de la religion dionysiaque.

Hélios, v. 370-374

Ἡέλιε : Le poète s'adresse au dieu assimilé au Soleil. Le terme Ἡέλιε est mis en relief en début de vers, à l'instar d'Astrochiton au vers précédent. Le poète avait déjà évoqué des caractères cosmologiques et astronomiques comme le feu et le cosmos.

La reprise du thème solaire est un trait influencé par le contexte d'Alexandrie d'Égypte, fondamental dans tout le poème. La cité égyptienne est ainsi évoquée par Nonnos dans le prologue de l'œuvre avec l'apparition de Protée, la divinité tutélaire du lieu (*Dion.* 1. 13) ⁽¹¹⁷⁸⁾.

La question du culte solaire à Alexandrie d'Égypte est analysée dans l'étude de Jean Yoyotte et Pierre Chuvin, *Autour du solstice d'hiver : Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité* : dans cette étude, il est question des deux fêtes païennes des Kikellia et de la célébration d'*Aiôn*, qui correspondent dans le christianisme à Noël et à l'Épiphanie et sont célébrées à Alexandrie pour le solstice d'hiver, comme en témoigne le *Panarion* d'Épiphanie de Salamine (*Panar.* 51.22.9-10) ⁽¹¹⁷⁹⁾.

L'identification d'Héraclès avec le soleil est un élément déjà présent dans l'hymne orphique à Héraclès (*hym.orph.* 12) ⁽¹¹⁸⁰⁾. Cette même inspiration orphique et l'exaltation du soleil présente dans l'hymne de Nonnos ont ensuite permis le rapprochement avec l'hymne au soleil de Proclus ⁽¹¹⁸¹⁾.

À côté de ces suggestions philosophiques, on trouve également des éléments religieux et politiques, comme le démontre l'influence d'une œuvre de Julien l'Apostat dédiée au mythe solaire, le discours *Sur Hélios roi*. Pour le souverain, le soleil représente non seulement le dieu suprême selon une perspective néo-platonicienne, il assume également une valeur providentielle pour Rome et son empire (*In Hel. Re* 39). Pour souligner le rôle de cette divinité dans la fondation de Rome, l'empereur identifie également le soleil avec le dieu Mars Quirinus (*In Hel. Re* 40) ⁽¹¹⁸²⁾.

Julien affirme enfin la domination d'Hélios, identifié à Apollon, sur les Muses, mais également son rôle de père de Dionysos (*In Hel. Re* 38) ⁽¹¹⁸³⁾ : Ἐφάνη δὲ ἡμῖν Ἡέλιος τούτων κοινὸς ἡγεμὼν, Διονύσου μὲν πατὴρ ὑμνούμενος, ἡγεμὼν δὲ Μουσῶν.

Chez Julien, en effet, le soleil désormais considéré comme divinité suprême, est identifié à Apollon sans discontinuer. Sur ce point, il différerait volontairement de la tradition grecque commune, dont on trouve un témoignage par exemple dans le *Cratyle* de Platon (*Crat.* 397 cd) et avant chez Aristophane (*Pax* 406-411), rétive à vénérer le soleil ⁽¹¹⁸⁴⁾.

L'identification entre le principe théologique suprême et le principe solaire permet de relier le chant 38 au chant 40 par le biais de Melqart. En effet, cette divinité assume le rôle de dieu suprême à la place de Zeus pendant la visite de Dionysos dans son temple à Tyr, de toute évidence parce qu'il est désormais identifié à l'astre du jour (v. 370, Ἡέλιε) ⁽¹¹⁸⁵⁾.

Les thèmes de la théologie solaire de Julien et du platonisme tardif sont repris sous un angle initiatique dans l'épyllion dédié au mythe de Phaéton présent dans le chant 38 des *Dionysiaques* (*Dion.* 38.103-434). Dans la structure encomiastique de la poésie épique tardive, le poète panopolitain construit un véritable éloge biographique de Phaéton. Il développe surtout le thème de l'origine du héros, de sa naissance et de son

¹¹⁷⁸ Sur ce thème du lien entre Nonnos et l'Égypte, v. D. Gigli Piccardi, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 46-50, 60-66.

¹¹⁷⁹ J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver: Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité* art. cit., p. 135-145.

¹¹⁸⁰ L'assimilation d'Héraclès au Soleil dans l'hymne orphique à Héraclès est remarquée par M.C. Fayant, *Commentaire in Hymnes Orphiques*, cit., p. 124-125, mais aussi par G. Ricciardelli, *Commento, Inni Orfici*, cit., p. 287, 289-290

¹¹⁸¹ Le parallèle entre l'hymne au soleil de Proclus et celui de Nonnos est remarqué par W. Fauth, *Helios Megistos*, cit., p. 121-183 et P. Chuvin. *Chronique des derniers païens*, cit., p. 202-203.

¹¹⁸² Sur ces passages décisifs pour comprendre la pensée politique du platonisme tardif, v. J. Fontaine, C. Prato, A. Marcone, *Giuliano Imperatore, Alla madre degli dei e altri discorsi*, Milan 1987, p. 317-318.

¹¹⁸³ L'empereur emploie le verbe ὑμνούμενος pour introduire le thème de la paternité d'Hélios à propos de Dionysos. Ce choix pourrait ne pas être fortuit, mais renvoyer à la tradition hymnique d'origine orphique, où le thème de l'interprétation solaire de Dionysos est présent.

¹¹⁸⁴ Ces aspects de théologie solaire sont soulignés par F. Cassola, *Commento, Inni omerici*, Milan 1975, p. 439-440.

¹¹⁸⁵ La bibliographie sur les aspects solaires du culte de Melqart a été établie par C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 106-109, 233 (n. 179), 233.

éducation (¹¹⁸⁶). L'aspect encomiastique est cependant renversé. L'éducation de Phaéon s'avère un échec dans le rapport entre père et fils. Phaéon ne pourra jamais égaler les vertus de son père, ce qui le condamne à périr (*Dion.* 38.301-409).

La situation du chant 38 est également importante dans le schéma narratif global du poème. Le destin de Phaéon se reflète en effet dans celui de Dériade, le grand adversaire de Dionysos, voué lui aussi à un destin tragique pour avoir voulu se comparer à son adversaire, tellement plus puissant que lui, dans un duel raconté dans la première partie du chant 40 (¹¹⁸⁷).

Le lien avec le chant 40 apparaît également à propos de Zagrée. La scène de Zagrée assis sur le même trône que son père Zeus au chant 6 est utilisée par le poète dans le mythe de Phaéon, mais surtout pour le thème du succès du deuxième Dionysos dans la guerre indienne, victoire scellée par la rencontre avec Astrochiton et par l'offrande de la tunique étoilée.

C'est pourquoi au chant 38, pour mettre en garde son fils du danger de mort, Hélios évoque Zagrée et le don de la foudre offert par Zeus au premier Dionysos (*Dion.* 38.209-211) : Ἀλλ' ἐρείς· “Ζαγρῆτι πόρεν σπινθῆρα κεραυνοῦ”. / Ζαγρεὺς σκηπτὸν ἄειρε καὶ ὠμίλησεν ὀλέθρου. / Ἄζεο καὶ σύ, τέκος, πανομοίω πῆματα πάσχειν. Par l'assimilation qui y est faite entre Héraclès et le soleil, l'hymne à Astrochiton reflète aussi la réalité du culte de Melqart, divinité aux traits solaires dans le rite de l'*egersis* du dieu (¹¹⁸⁸). Cet aspect a un parallèle important dans un passage de Macrobe (*Sat.* 1.20.6-12). L'assimilation entre Héraclès et le soleil est affirmée par cet auteur avec des exemples tirés de contextes géographiques différents. Macrobe cite Gadès, outre Tyr, mais surtout l'Égypte, où le dieu est adoré en tant qu'être sans commencement (*Sat.* 1.20.7) (¹¹⁸⁹) : *ceterum deus Héraclès religionem quidem et apud Tyron colitur, verum sacratissima et augustissima Aegyptii religionem veneratur ultraque memoriam, quae apud illos retro longissima est, ut carentem initio colunt.*

Pour le contexte de Gadès, c'est l'épisode légendaire d'une bataille navale aux abords de la cité qui est raconté, bataille remportée par ses habitants grâce à un prodige : un rayon de soleil spécial aurait touché les combattants, présage d'une victoire prochaine. C'est donc une situation analogue qui se présente dans le poème où un prodige a lieu pour les troupes de Dionysos. Un rayon de soleil les aurait irradiées mettant fin à une éclipse, signe de la victoire à venir sur les Indiens (*Dion.* 27.8-12) (¹¹⁹⁰).

Le lien entre le thème solaire et les lieux de culte de Melqart, comme Tyr, mais aussi Gadès en Extrême Occident, est très étroit. Ce lieu est particulièrement présent au chant 38 dans le cadre de l'histoire de Phaéon et de la rencontre avec son père, le soleil, événement qui se déroule à l'Extrême Occident près de l'Océan, père putatif de Phaéon (*Dion.* 38.105-434).

Le soleil, assimilé dans ce contexte à Melqart, est glorifié par le biais d'une métaphore recherchée afin d'en célébrer la force et le pouvoir d'irradiation. Pour souligner cet aspect, le poète emploie à propos du soleil l'épithète homérique Δολιχόσκιε, qui dans le contexte originel se réfère à la lance (*Il.* 3.346). Le soleil est célébré comme source de la vie universelle et de la vie humaine. C'est pourquoi il est qualifié de “berger de la vie humaine sur laquelle s'allonge ton ombre” (trad. P. Chuvin). Au chant 38, Le poète avait déjà volontairement utilisé des expressions analogues à propos de Dionysos lui-même (*Dion.* 38.105) : Ἀνδρομέου Διόνυσε, βίουτερψίμβροτε ποιμήν.

Ces expressions renvoient à l'assimilation entre la divinité célébrée de cette manière, c'est-à-dire Dionysos et Astrochiton, et deux autres principes apparus dans le poème, *Aiôn* et Eros, sans oublier le Jésus de la *Paraphrase* (¹¹⁹¹).

¹¹⁸⁶ Cette tradition rhétorique de l'éloge est remarquée par B. Simon, *Notice au chant XXXVIII*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 29.

¹¹⁸⁷ Le parallèle entre l'histoire de Phaéon et celle de Dériade, avec le thème de la défiance envers les dieux, est souligné par G. Agosti, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit, p. 760-762.

¹¹⁸⁸ La nature de dieu solitaire de Melqart, par rapport à sa nature de dieu agraire et à sa mort puis à sa résurrection par le rite de l'*egersis* est mise en évidence par C. Bonnet, *Melqart*, cit., 106-112, 233 n. 179,299.

¹¹⁸⁹ L'assimilation d'Héraclès avec le soleil chez Nonnos est soulignée pour les sources orphiques, mais aussi pour les traditions du culte de Melqart en P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 231

¹¹⁹⁰ L'histoire de la bataille navale des Gaditans est racontée en P. Chuvin. *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 231.

¹¹⁹¹ Cette même terminologie avait déjà été utilisée précisément pour *Aiôn* “berger de la vie intarissable” in *Dion.* 7.28. En effet, le temps cyclique incarne la vie universelle dans ses multiples manifestations. C'est dans ce sens qu'il est associé à Eros, toujours au chant 7 (v. 110) lui-même appelé “berger de vie qui préside à l'amour” (trad. P. Chuvin) (*Dion.* 1.400). Jésus est le pasteur des lieux cachés du ciel dans la *Paraphrase* du quatrième Evangile (*Parafr.* 1.200) () : ῥαββίν, ἐπουρανίων ἀδύτων ὑψίθρονε ποιμήν.

Nonnos qualifie le soleil par sa caractérisation astronomique et son aspect dynamique par le terme de αἴθωψ, qui se réfère à son disque (¹¹⁹²). Pour exprimer cet aspect, le poète reprend la tradition du soleil présenté sous les traits d'un aurore. L'astre parcourt à cheval le ciel circulaire avec son disque flamboyant. La forme circulaire est l'élément déterminant du mouvement du soleil et de la mesure du temps aussi bien pour le passage des jours que pour celui des années. Sous cet aspect, le soleil est vu comme le moteur de l'année. A propos du titre attribué à Hélios de νῆα Χρόνου (v.372), il faut observer le renversement opéré par le poète par rapport à la définition d'Hélios Χρόνου πάτερ présente dans l'hymne orphique à Héraclès (*hym.orph.* 12.3) (¹¹⁹³).

L'expression νῆα Χρόνου (v.372) tient également compte de la tradition littéraire contemporaine et de la distinction entre Αἰών et Χρόνος qui vient en définitive du *Timée* de Platon (38b 6- c3), mais repropo- sée dans le contexte alexandrin par Synésios dans un de ses hymnes (*hym.* 8.55-71). C'est par ces précédents littéraires proches que s'explique la distinction entre Hélios et l'Année, le Λυκάβας (¹¹⁹⁴). L'acte d'Hélios de tourner Λυκάβας est indiqué par un autre terme typique du contexte astronomique, ἐλίσσω (v. 372) (¹¹⁹⁵). L'Année associée à *Aiōn* est comprise dans une perspective cyclique plus ample du temps, réaffirmée par le poète (v. 373) : κύκλον ἄγεις μετὰ κύκλον. La conception de l'Année défendue par le poète est soulignée par l'emploi du terme Λυκάβας à l'étymon incertain, mais déjà présent chez Homère (*Od.* 14.161, 19.306), associé à l'épithète δυωδεκάμηος. Cette association est reprise plusieurs fois par Nonnos (*Dion.* 6.243, mais surtout 38.114) : Ἥελιε λυκάβντα δυωδεκάμηον ἐλίσσω. Cette dernière reprise est destinée à souligner le parallèle entre l'apparition solaire de Melqart au chant 40 et les thèmes solaires du chant 38. Cette indication temporelle n'est pas une simple reprise d'un mot rare par la saveur érudite, mais elle reflète des références idéologiques et culturelles précises. Comme le remarque Francis Vian, cette formulation est reprise en effet d'un passage du discours *Sur Hélios-Roi* de Julien l'Apostat, où est cité un vers oraculaire adressé au soleil (¹¹⁹⁶) : Ὀρχηθμῶ λυκάβντα δυωδεκάμηνα κέλευθα.

Dans ce passage, l'empereur évoque l'étymologie de λυκάβας venant de λύκος : il cherche à relier le symbolisme solaire aux symboles de l'ancienne monarchie romaine et au loup, animal consacré à Mars, le protecteur de Romulus (*In Hel. Re* 40).

Cette interprétation est consolidée par l'étymologie du terme λυκάβας venant de λύκος, dont témoigne Macrobe (*Sat.* 1.17.19). Par cette étymologie, l'auteur identifie le terme λύκος au soleil. Cette identification du loup à l'astre du jour est soutenue par le culte de Lycopolis en Thébaïde, où le soleil était vénéré sous son aspect félin.

Cette partie relative au thème solaire se conclut par l'identification d'Hélios et d'*Aiōn*, le principe de la vie universelle. Cette identification, absente du modèle de Synésios (*hym.* 8.55-71), reflète l'influence de l'orphisme. Comme cela est souligné dans les commentaires à l'hymne orphique qui lui est dédié, Ἡρακλες est identifié non seulement au soleil, mais également à *Aiōn*. La divinité est assimilée à ce principe par une caractérisation serpentiforme (*hym.orph.* 12.10, πρωτογόνοις... φολίσιν). Cet aspect était typique d'*Aiōn* selon la cosmogonie orphique antique transmise par Damascius (fr. 54 K) (¹¹⁹⁷).

Cette identification, simplement évoquée jusqu'alors, est affirmée dans ce contexte à propos du développement du rôle cosmologique de l'astre du jour. Selon l'interprétation proposée dans l'essai *Autour du solstice d'hiver : Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité* de Jean Yoyotte et Pierre Chuvin, celle-ci révélerait l'influence de la fête en l'honneur d'*Aiōn* dans le contexte alexandrin et dont témoigne Epiphane. Au cours de cette fête avait lieu la naissance d'*Aiōn* enfantée par Coré, incarnation de la nuit (*Panar.* 51.22.9-10) (¹¹⁹⁸).

Cet essai développe une analyse des thèses contenues dans le livre *Hellenism in Late Antiquity* de Glen Bowersock (¹¹⁹⁹). Ce dernier mentionne un témoignage fondamental pour la reconstruction du culte de l'*Aiōn* alexandrin : le récit de la fondation d'Alexandrie d'Égypte par Alexandre le Grand, présent dans la *Pseudo-*

¹¹⁹² B.Simon, *Notes*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t. 14, cit., p. 288

¹¹⁹³ Sur la définition orphique d'Hélios identifié à Héraclès, v. G. Ricciardelli, *Commento, Inni orfici*, cit., p. 287-288.

¹¹⁹⁴ Sur les concepts d'*Aiōn* et Année/Temps chez Nonnos de Panopolis, v. F. Vian, *Préludes cosmiques*, art. cit., p. 46-48.

¹¹⁹⁵ D. Accorinti, *Commento, Le Dionisiache*, cit., p. 122.

¹¹⁹⁶ F. Vian, *Notice* au chant XI, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t. 5, Paris 1995, p. 25 (n. 3).

¹¹⁹⁷ Je me réfère à l'analyse de M.-C. Fayant, *Commentaire, Hymnes Orphiques*, cit., p. 123-125.

¹¹⁹⁸ J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver : Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité*, art. cit., p. 143-144.

¹¹⁹⁹ G. W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, cit., p. 21-28.

Callisthenis Historia Alexandri Magni (¹²⁰⁰). Dans ce roman est décrit en effet le système du symbolisme solaire lié à l'acte fondateur de la cité dans sa relation avec le culte de Sérapis, divinité considérée comme préexistante à la cité en question et identifiée précisément à *Aiôn*, le *genius loci* d'Alexandrie (1.33) (¹²⁰¹).

Le témoignage du Pseudo-Callisthène démontre que les deux divinités ont été rapprochées bien avant la fondation d'Alexandrie, non achevée par Alexandre le Grand mais continuée et terminée sous les Ptolémées (¹²⁰²).

Ce témoignage est important car il permet de comprendre qu'*Aiôn* à Alexandrie n'est pas simplement un obscur épisode local, mais qu'il a au contraire une signification universelle dans la vaste diffusion du culte de Sérapis sous l'Empire Romain (¹²⁰³). Comme nous le montre Macrobe, Sérapis durant l'Antiquité tardive était désormais identifié au soleil et, à l'instar de la statue d'*Aiôn* décrite chez Épiphane de Salamine, il était représenté comme un être doté de cinq sceaux correspondant à autant de parties de l'univers (*Sat.* 1.20.13-18) (¹²⁰⁴).

Le culte de Sérapis avait une dimension monothéiste puisque son instauration sous les Ptolémées était également liée à l'influence de la forte communauté juive à Alexandrie (¹²⁰⁵).

Ce lien avec la communauté juive peut expliquer l'assimilation du culte d'*Aiôn* dans un contexte gnostique, comme en témoigne Épiphane (¹²⁰⁶).

Par ailleurs, le culte d'*Aiôn* se diffuse à travers celui de Sérapis dans tout l'Empire romain, comme cela apparaît dans de nombreux témoignages, notamment archéologiques. Cet aspect explique la référence au cadre cultuel présent dans les récits d'Épiphane (¹²⁰⁷).

Dans cette documentation archéologique liée au culte d'*Aiôn*, mais aussi à Héraclès, il faut remarquer la statue de Bès-Panathée, conservée au Louvre et dotée de cinq protomés de serpents. En effet, Bès était une divinité égyptienne associée aussi bien à Héraclès qu'à Melqart (¹²⁰⁸).

L'identification d'Hélios à *Aiôn* est introduite par Nonnos par l'évocation du char du Soleil. P. Chuvin traduit ainsi le passage de Nonnos : "de ton char s'écoule l'Éternité" (v. 373-374) (¹²⁰⁹). La traduction du terme *Aiôn* par "Éternité", correspondant au latin *eternitas*, est débattue par Francis Vian (¹²¹⁰).

Celui-ci propose de traduire le passage par "coule la Vie (*Aiôn*) qui prend tour à tour l'aspect de la vieillesse et celui de la jeunesse" ; de cette manière, Francis Vian renvoie au sens vital d'*Aiôn*, en tant qu'âme du monde équivalent d'Eros (¹²¹¹).

L'importance d'*Aiôn* dans la structure globale des *Dionysiaques* est discutée par Francis Vian dans le cadre d'un schéma englobant les préludes (¹²¹²). Les préludes sont des scènes où interviennent des divinités

¹²⁰⁰ G. W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, cit., p. 23.

¹²⁰¹ Sur Sérapis, v. L. Vlad Borrelli, *Serapide*, Enciclopedia dell'Arte antica, Roma 1966, p. 204-208 ; sur l'identification entre *Aiôn* et Sérapis dans le contexte alexandrin et en lien avec le Pseudo-Callisthène, v. M. T. Marabini Moeus, *Aion*, Enciclopedia dell'Arte antica, Rome 1958, p. 175-176.

¹²⁰² V. A. Alföldi, *From the Aion Plutonium of the Ptolemies to the Saeculum Frugiferum of the Roman Emperors* cit., p. 4-5.

¹²⁰³ Sur la diffusion du culte de Sérapis dans l'Empire romain, v. les deux études de A. Arena, *La figura di Serapide nelle testimonianze degli autori latini e greci d'età romana*, Latomus 59 (n. 1), Bruxelles 2001, p. 57-68 ; *Romanità e culto di Serapide*, Latomus 60 (n. 2), Bruxelles 2001, p. 297-313.

¹²⁰⁴ Sur cet aspect de la représentation d'*Aiôn*, v. J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver*, art. cit., p. 137-141.

¹²⁰⁵ Le caractère cosmopolite du culte de Sérapis, présent dès sa fondation par Ptolémée Sôter, est mis en évidence in A. Arena, *La figura di Serapide*, art. cit., p. 64-65.

¹²⁰⁶ Cet aspect est souligné in J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver*, art. cit., p. 135-142.

¹²⁰⁷ Cet aspect n'est pas résolu dans l'essai de Jean Yoyotte et Pierre Chuvin. Ces deux chercheurs soulignent en effet que "L'assimilation de ce dieu fils à Aion reste très étonnante dans la mythologie grecque : la figure d'Aion n'est guère associée à des cultes et on le rencontre plutôt comme personnification du temps de l'éternel retour », J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver*, art. cit., p. 142. Ils fournissent également un important recensement des sources archéologiques, p. 140.

¹²⁰⁸ E. Cruccas, *L'altro Eracle. Apporti orientali e convergenze sincretiche nella figura dell'Eracle Dattilo*, Gaia (21) 2018, p. 11-12.

¹²⁰⁹ P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 250.

¹²¹⁰ F. Vian, *Préludes cosmiques*, art. cit., p. 47-48.

¹²¹¹ Le chercheur se base sur le parallèle avec l'*Iliade* (24.725), un passage repris par Nonnos toujours au chant 40, même si c'est dans un autre contexte (*Dion.* 40.113).

¹²¹² F. Vian, *Préludes cosmiques*, art. cit., p. 39-52.

cosmiques qui peuvent avoir un caractère allégorique, au-delà du contexte dans lesquelles elles viennent s'inscrire, mais qui sont également capables de jouer un rôle décisif dans le développement de la narration (¹²¹³).

La reprise d'*Aiôn* indique que cette structure conditionne également les derniers chants du poème, y compris le chant 40. Comme cela a déjà été dit, l'identification entre Héraclès et *Aiôn* est un élément lié à l'orphisme, dont on trouve le témoignage également dans le platonisme tardif de Damascius (¹²¹⁴). Dans son hymne à Astrochiton, le poète évoque la représentation d'*Aiôn* sous les traits d'un vieil homme, que l'on trouve également chez d'autres auteurs comme Christodore (*Anth.Pal.* 2.135), mais surtout chez Claudien, dans le deuxième livre de *De Consulatu Stilichonis* (v. 432-435) : *mansura verendus / scribit iura senex, numeros qui dividit astris / et cursus stabiles moras, quibus omnia vivunt / ac pereunt fixis cum legibus.*

Dans la conception cyclique du temps, la vieillesse d'*Aiôn* est liée à la jeunesse (¹²¹⁵). La métamorphose d'*Aiôn* de vieillard à jeune homme évoquée par Nonnos (μορφοῦμενος αἰὼν) est illustrée par la représentation de Saturne que l'on trouve chez Martianus Capella (*Mart.* 1.10) (¹²¹⁶) : *ipsius autem canities pruinosi nivibus candicabat, licet ille etiam puer posse fieri crederetur.*

Comme le signalent Jean Yoyotte et Pierre Chuvin dans leur essai, le thème du rajeunissement d'*Aiôn* présente un rapport avec le cadre d'Alexandrie en Egypte. Dans cette cité, *Aiôn* était une divinité vénérée sous les traits d'un jeune homme au cours d'une fête célébrant sa naissance et correspondant à l'Épiphanie chrétienne (*Panarion* 51.22.9-10) (¹²¹⁷). Les deux chercheurs citent l'hymne à Astrochiton pour l'identification entre *Aiôn* et Hélios, typique de cet ambiance religieuse (Ἀφ'μετέροιο δὲ δίφρου γήραϊ καὶ νεότητι ῥέει μορφοῦμενος Αἰὼν) (¹²¹⁸). Le thème d'*Aiôn* exerce également une influence sur le christianisme alexandrin et apparaît également dans le huitième hymne de Synésios, où est introduite, à propos du Christ assimilé à *Aiôn*, la corrélation entre jeunesse et vieillesse (*hym.* 8.67-71) : ἀλλ'αὐτὸς ἀγήραος / Αἰὼν παλαιγενής, / νέος ὢν ἅμα καὶ γέρων, / τᾶς ἀενάω μονᾶς / ταμίας πέλεται θεοῖς.

Il n'y a rien de fortuit à ce que le thème d'*Aiôn* et de son rajeunissement apparaisse non seulement dans le poème de Nonnos sur les aventures de Dionysos, mais également dans la *Paraphrase* (*Par.* 9.154, *Dion.* 41.180-182) (¹²¹⁹).

Dans l'expression μορφοῦμενος Αἰὼν, le poète emploie le participe μορφοῦμενος indiquant les métamorphoses (*Dion.* 20.39, 48.585). L'expression dans son ensemble est analogue à celle que l'on trouve au chant 7. *Aiôn* y entre en scène après le déluge universel pour obtenir le salut du monde et la naissance de Dionysos, et est défini comme Αἰὼν ποικιλόμορφος (*Dion.* 7.23). (¹²²⁰).

Le terme ποικιλόμορφος est d'ailleurs également appliqué à Zagrée, identifié à *Aiôn*, assimilé dans le contexte alexandrin à une divinité ayant les traits d'un jeune homme. Ce n'est pas un hasard si l'épithète ποικιλόμορφος est employée au chant 6 à propos de la première incarnation de Dionysos, dans sa transformation en βρέφος, quand il est tué par les Titans (*Dion.* 6.179) : ἄλλοτε ποικιλόμορφον ἔην βρέφος

En ce qui concerne Protée dans le prologue du poème, on peut enfin observer que le terme μορφή se référant à *Aiôn* est l'équivalent de εἶδος : ce rappel sert à souligner le parallèle entre les deux figures (*Dion.* 1.14-15) : ὄφρα φανείη / ποικίλον εἶδος ἔχων (¹²²¹).

¹²¹³ F. Vian, *Préludes cosmiques*, art. cit., p. 39.

¹²¹⁴ D. Accorinti, *Commento, Le Dionisiache*, cit., p. 122.

¹²¹⁵ P. Chuvin interprète ainsi cet aspect : "prend le visage du grand âge puis de la jeunesse" (P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 250)

¹²¹⁶ La présence du thème chez Martianus est soulignée par D. Accorinti, *Commento, Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*, cit., p. 122.

¹²¹⁷ L'importance de la tradition alexandrine associée à *Aiôn* est affirmée chez J. Yoyotte and P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver : Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité*, publié en D. Accorinti, P. Chuvin (ed.), *Des Géants à Dionysos, Mélanges de mythologie et de la poésie grecque offerts à Francis Vian*, Alexandrie 2003, p. 135-145.

¹²¹⁸ J. Yoyotte et P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver*, art. cit., p. 144.

¹²¹⁹ La présence commune de ce thème dans le poème mythologique et dans la *Paraphrase* du nouveau testament est soulignée par B. Simon, *Notes, Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques t. 14* cit., p. 288.

¹²²⁰ Le parallèle entre ces deux passages est signalé in B. Simon, *Notes, Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 288.

¹²²¹ Sur l'identification d'*Aiôn* et de Protée, v. A. Alföldi, *From the Aion Plutonios of the Ptolemies to the Saeculum Frugiferum of the Roman Emperors* cit., p. 23.

Le poète évoque le principe de la ποικιλία et de la métamorphose comme fondement de la réalité et de l'existence décrite comme un équilibre dialectique entre vie et mort (¹²²²).

La Lune et les saisons (v. 375-380)

Dans les premiers vers de cette partie, le poète parle de la Lune, principe secondaire et subordonné au Soleil, par la métaphore audacieuse de la fille du Soleil qui souhaite en absorber la lumière (v. 377, σῆς λοχίης ἀκτῖνος ἀμέλγεται ἀντίτυπον πῦρ). Cette association aussi étroite entre le Soleil et la Lune révèle probablement des aspects liés au contexte égyptien et à la célébration d'*Aiōn* dans le cadre alexandrin, lié au moment du lever du soleil après la nuit et à l'alternance de l'astre du jour et de celui de la nuit. Dans ce contexte culturel, à Bubastis, la Lune était identifiée aux divinités nocturnes de Neith et surtout de Bastet. Ces déesses étaient considérées comme l'œil du soleil : l'image de l'œil en référence au soleil et au ciel conclut donc cette section. Bastet avait en outre un culte spécial à Alexandrie avec Miysis, son fils unique, identifié au principe solaire (v. 379-380) (¹²²³).

Dans sa réécriture épique de l'image du soleil et de la lune, Nonnos a tenu compte de la description homérique du bouclier d'Achille, où apparaissent le soleil et la lune suivis des étoiles (*Il.* 18.484-485) : ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσας, / ἐν δὲ τὰ τεῖρα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται. Ce passage homérique est reformulé dans le prologue du recueil des hymnes orphiques, en tant que doctrine fondamentale de la secte (*hym. Orph. Prolog.* 3-4) (¹²²⁴) : Ζεῦ βασιλεῦ καὶ Γαῖα καὶ οὐράναι φλόγες ἀγναὶ / Ἡελίου, Μήνης θ' ἱερὸν σέλας Ἄστρα τε πάντα. De cette tradition littéraire, Nonnos reprend l'association entre le soleil et la lune dans la description du bouclier de Dionysos au chant 25 (*Dion.* 25.391-393). Le lien entre les deux astres est cependant un thème fondamental du poème et est développé selon des thèmes cosmologiques et cosmogoniques dès les premiers chants. En conclusion du bouleversement cosmique ayant suivi la défaite de Typhon, le poète souligne que la Nature remet de l'ordre dans le cosmos (*Dion.* 2.650-659). Soleil et Lune, collaborant avec la déesse, concourent tous deux à remettre les étoiles à leur place dans le ciel après qu'elles ont été désunies par l'attaque de Typhon (*Dion.* 2.654-659) (¹²²⁵).

Ces aspects sont également présents dans l'hymne à Astrochiton par le biais de l'instauration d'une association très forte entre les deux astres. Le lien est introduit par une métaphore liée à l'engendrement, mais qui peut également renvoyer au thème de la temporalité cyclique qui est au cœur des préoccupations du poète. Le soleil, principe suprême et synthèse entre masculin et féminin, serait la Nourrice (Μαῖα) par un enfantement plein de sagesse (σοφὴ ὠδὶς). L'enfantement évoque la durée de la gestation, qui équivaut environ à dix mois dans l'ancien calendrier de Rome. Durant cette période de l'année, l'astre du jour engendrerait (ὠδίνει) la Lune, désignée par le terme Μήνη, qui indique le décompte du temps et du mois, analogue au latin *mensis*. Ce terme d'inspiration homérique est particulièrement significatif par rapport à l'orphisme du poète. Il est utilisé pour désigner la lune dans les *Argonautiques orphiques* (v. 513, Μήνη δ' ἀστροχίτων) et dans les hymnes orphiques, notamment dans le Prologue déjà cité (*hym. Orph. Prolog.* 3-4), mais également dans l'hymne à la Lune (*hym. Orph.* 9.2) (¹²²⁶). Nonnos l'utilise dans des passages très remarquables comme la description de la porte principale de Thèbes, l'Oncée (*Dion.* 5.70), mais surtout pour la déesse Lune, invoquée par Dionysos dans l'hymne à la déesse, au chant 44, en lien avec le thème de sa naissance du soleil (*Dion.* 44.191).

¹²²² Le rôle de la ποικιλία dans la métamorphose universelle est souligné par W. Fauth, *Eidos Poikilon. cit.*, p.184-185.

¹²²³ Sur l'aspect de la représentation d'*Aiōn*, v. J.Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver*, art. cit., p. 137-143.

¹²²⁴ L'évocation du passage homérique est soulignée par G. Ricciardelli, *Commento, Inni Orfici*, cit., p. 223.

¹²²⁵ L'image au caractère militaire des troupes d'étoiles totalement désorganisées est très originale, comme le souligne F. Vian, *Notice, Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques* t. 1, cit., p. 96-98. L'apparition des étoiles menacées par la furie des géants apparaît déjà dans l'*Aetna* pseudo-virgilien (*Aetn.* 41-73). Le thème est par la suite repris et développé par Ovide dans les *Fastes* (5.11-52) et surtout par Manilius (1.410-432). Ce dernier souligne la fuite des étoiles épouvantées par les géants (v. 417-418) : *et iam vicinos fulgentia sidera colles / arma importantis et rupta matre creatos*. La situation est ensuite associée directement à Typhon dans un autre passage du poème astronomique (2.871-875). Dans ces modèles apparaît l'importance du langage poliorcétique, adapté par le poète de l'époque impériale dans un sens astronomique. Manilius souligne les efforts du géant pour construire une tour pouvant atteindre le ciel, une image inspirée par Virgile (*georg.* 1.281-282). Parallèlement au contexte astronomique, Nonnos, dans sa typhonomachie, compare le ciel à une forteresse défendue par les étoiles (*Dion.* 2.170-196). L'inspiration que Manilius a trouvée dans les *Fastes* d'Ovide est soulignée en S. Feraboli, R. Scarcia, *Commento, Manilio, Il poema degli astri (Astronomica)* (vol. 1), Milano 1996, p. 243-244, 360.

¹²²⁶ L'emploi du terme en contexte orphique est souligné par G. Ricciardelli, *Commento, Inni Orfici*, cit., p. 265-266.

Par rapport à l'accouchement et à la dimension de l'engendrement, le poète désigne l'astre de la nuit par la périphrase d'une triple image (εικών τριέλκτος) et, en contradiction apparente avec cette description, sans mère (ἀμήτωρ), puisque le principe générateur de la Lune serait la figure paternelle du Soleil. Dans les trois vers suivants, le poète file la métaphore de l'engendrement à travers une interprétation cosmologique de la lumière solaire. La lumière de la lune ne viendrait pas de l'astre lui-même, mais serait un reflet de celle du soleil. Pour exprimer ce concept, le poète recourt à d'autres métaphores, toujours du domaine de l'engendrement. La lune baignée de rosée (v. 376 δροσοέσσα Σελήνη) se nourrit (ἀμέλγεται) du feu qui se reflète sur elle (v. 377, ἀντίτυπον πῦρ), arrivant du rayon du soleil, sa nourrice (σῆς λοχίη) (¹²²⁷). Le poète décrit les conséquences de cette alimentation, avec la comparaison entre la lune et une mère enceinte approchant du terme : de la même manière, l'astre de la nuit gonfle (ἀολλίζει) les cornes recourbées d'un taureau (ἐπίκυρτον κεραίην), une expression employée par le poète en d'autres occasions (*Dion.* 11.168, 17.210, 20.324, 25.233, 36.410).

Cette conception de la diffusion de la lumière, comparée à l'allaitement, reflète des éléments chaldéens et platoniciens, comme le remarque la critique (¹²²⁸), mais met également en évidence le parallèle entre d'un côté la lune et le soleil, de l'autre le couple formé par Dionysos et Héraclès. Ces deux associations sont considérées en termes de ressemblance et d'imitation/reflet réciproque, comme le montre la reprise du terme ἀντίτυπος (v. 377), caractéristique du lexique de Nonnos et influencé par la tradition chaldéenne et oraculaire, mais surtout orphique (¹²²⁹).

Cet aspect de correspondances et de symétries est repris dans la scène du banquet, où le dieu de Tyr permet à son hôte de goûter la nourriture des dieux, l'ambrosie (*Dion.* 40.419-420). Dans cette alimentation, l'ambrosie prend la place du lait maternel d'Héra. L'allaitement de la part de cette déesse est un aspect propre à Héraclès, mais Nonnos l'attribue à Dionysos (*Dion.* 35.300-335). Le poète relie explicitement ce thème mythique à la scène du banquet divin à base d'ambrosie avec Héraclès (*Dion.* 40. 420-421) (¹²³⁰): οὐ νέμεσις δέ, / εἰ γλυκὸν νέκταρ ἔπινε μετὰ γλάγος ἄμβροτον Ἥρης.

Cette description complexe du rapport entre la lumière du soleil et celle de la lune reflète les préoccupations philosophiques du poète et l'influence du platonisme du contexte alexandrin. Il a été fait mention à ce propos de Hiéroclès. Chez cet auteur, le platonisme se conjugue à des préoccupations scientifiques peu usuelles et reflétait également l'influence plus marquée de l'aristotélisme : cette pensée affirmait le lien entre le monde supracéleste, représenté par le soleil, et le monde sublunaire et terrestre, représenté par la lune, l'astre changeant. Ainsi, dans cette approche, l'intérêt pour le monde des formes et des idées se conjugue à la valorisation du principe matériel.

Pour souligner ce lien étroit entre le soleil et la lune, Nonnos reprend la théorie remontant à la philosophie présocratique qui considère que la lumière lunaire trouve son origine dans le reflet de celle du soleil. Cette théorie, reprise plusieurs fois par Nonnos dans son poème et pivot de sa conception de l'univers, était d'actualité dans l'Antiquité tardive notamment parce qu'elle avait été soutenue par Julien l'Apostat dans son discours *Sur Hélios-roi* (*In Hel. Re* 9.15) (¹²³¹).

Le rapport à ce texte est important car il présuppose une interprétation politique du passage des *Dionysiaques*. Le soleil, comme cela est affirmé dans l'œuvre, est en effet Astrochiton, le dieu du temple et le protecteur de la localité du sanctuaire, c'est-à-dire Tyr. La cité avait d'ailleurs été elle-même comparée à la lune, mais pas encore pleine, peu avant par Nonnos (*Dion.* 40. 313-314) : οἶον ὑφαίνει / ἀγχιτελής λείπουσα μιῇ γλωχίνι σελήνη

La lune a une valeur précise dans le contexte spécifique du poème pour Héraclès et Dionysos : l'un est identifié au soleil, l'autre précisément à l'astre nocturne. Dionysos est en effet comparé à la lune durant son séjour à Thèbes et à l'occasion de son conflit avec Penthée. Celui-ci invoque la lune pour qu'elle le protège ; Séléne

¹²²⁷ Ce concept avait déjà été utilisé par le poète en des termes analogues dans la description de la pierre de lune, au chant 5 du poème (*Dion.* 5.166).

¹²²⁸ L'influence de ces éléments est soulignée en D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 229-231.

¹²²⁹ Sur la complexité de ce terme présent chez Nonnos, v. les importantes observations de D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p.233-237.

¹²³⁰ Le lien entre la scène du banquet offert par Héraclès à son hôte et celle de l'allaitement de Dionysos par Héra est remarqué par des exégètes tels que D.Accorinti, *Commento* (cit.), p. 132, B. Simon, *Notes au chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, cit., p. 295.

¹²³¹ Sur la Lune qui absorbe la lumière du soleil, v. D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 229-231.

riposte en soulignant sa ressemblance avec le dieu du vin. Dionysos est comparé à l'astre de la nuit et qualifié de compagnon de la Lune (*Dion.* 44.218) : νυκτιφαῆς Διόνυσε, φυτηκόμει, σὺνδρομε Μήνης, tandis que Séléne se définit elle-même par sa dimension bacchique (*Dion.* 44.226-227) : εἰμι δὲ Μήνη / Βακχιάς.

Pour les thèmes politiques et l'impérialisme romain, cette évocation du principe lunaire est reprise ensuite au chant 41 dans l'hymne de Béroé, la divinité de Béryte (*Dion.* 41.143-154). Cette cité phénicienne était la plus vieille colonie romaine de l'Orient hellénistique, fondée par Octavien après la bataille d'Actium : celle-ci est célébrée par Nonnos comme le siège de la plus importante école de droit et rempart de la domination romaine dans la région (*Dion.* 41.160-169, 174, 389-398) (¹²³²).

A l'instar de Tyr et de Melqart, fondateur et divinité tutélaire, Béryte est également glorifiée à travers un hymne. Dans cet hymne, comme dans celui de Melqart, la divinité est glorifiée pour ses origines aussi antique qu'*Aiôn* (*Dion.* 41.83-84) : ἀλλὰ πόλις Βερόη προτέρη πέλεν, ἦν ἅμα γαίη, / πρωτοφανῆς νόησεν ὀμήλικα σύμφυτος Αἰών. Par le biais d'une stratégie mythologique complexe, la personification de Béroé, cité coéternelle au Temps dans son aspect lunaire, est assimilée à Aphrodite, mère de l'Amour cosmique. Nonnos défend par exemple une version selon laquelle la naissance de la déesse, mère d'Eros, aurait précisément eu lieu dans la cité phénicienne (*Dion.* 41.97-142) (¹²³³), mais également une version selon laquelle Béroé serait fille d'Aphrodite et Adonis, version non attestée par d'autres sources (*Dion.* 41.155-184) (¹²³⁴).

Comme Melqart apparaît après la désagrégation du cosmos à la suite du combat entre Dionysos et les Indiens, Béroé, identifiable à l'Aphrodite Ourania de la tradition grecque, contribue, elle aussi, à trouver un ordre au cosmos après les conflits, mais ce rôle est transposé en termes historiques. Le rôle ordonnateur de la cité phénicienne est considéré à travers sa fonction de première colonie romaine d'Orient à la fin de la guerre civile, quand la cité est devenue le principal centre de diffusion du droit romain dans les régions orientales de l'empire (*Dion.* 41.389-398).

Le rapport étroit entre les deux divinités Melqart et Béroé et les principes cosmologiques du soleil et de la lune doit être vu en lien avec la Nature incréée. A ce propos, il faut souligner que le principe masculin représenté par *Aiôn*, ou *Aevum* en latin, présuppose toujours une complémentarité dans ce schéma cosmologique.

Ainsi, il y a toujours à ses côtés une figure féminine correspondant à Nature et diversement identifiée. Claudien souligne déjà ce point par le biais de l'image spatiale de la caverne, symbole du cosmos : ainsi, *Aevum* est représenté sous les traits d'un vieillard vivant à l'intérieur, occupé à écrire des livres, tandis que Nature habite dans le vestibule.

Chez Martianus Capella, Saturne apparaît toujours accompagné de la *Iuno Caelestis*, qui n'est identifiée à Junon, l'épouse de Jupiter, mais à la Nature elle-même (1.58) : *bis septena Saturnus eiusque caelestis Iuno consequenter acciti*.

On retrouve ce schéma également chez Nonnos à propos d'Harmonie (¹²³⁵). Le poète imagine qu'après sa rencontre avec Zeus, *Aiôn* se rend chez Harmonie, comme Zeus se tend chez Héra (*Dion.* 7.108-109) (¹²³⁶). Ce parallèle n'est pas fortuit, mais sert à indiquer qu'en réalité Harmonie est l'épouse d'*Aiôn*, comme Héra est celle de Zeus (¹²³⁷).

La position centrale d'*Aiôn* et de sa présentation explique aussi la conclusion de cette deuxième section de la première partie avec les saisons (v. 379-380). A propos de Mena, le poète évoque le soleil, qualifié métaphoriquement d'"Œil resplendissant du firmament" (v. 379). Comme cela est signalé dans les commentaires, cette image vient du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Le Titan invoque les éléments du cosmos après son enchaînement, tels que l'éther et le soleil, "cercle qui voit tout" (*Prom.* 88-91) : ὃ δῖος αἰθῆρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί, / ... / ἀνήριθμον γέλασμα παμμῆτόρ τε γῆ, / καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ. Ce renvoi sert précisément à insérer la représentation de Tyr et de sa réalité poliade dans les forces primordiales du cosmos. D'un point de vue stylistique, cependant, Nonnos s'est surtout référé à la même image du Soleil-

¹²³² Cet aspect de la célébration de Béroé est souligné par D. Accorinti, *Introduzione, Le Dionisiache*, cit. p. 158-159.

¹²³³ Sur cette version de la naissance d'Aphrodite à Béryte, v. P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 212-213.

¹²³⁴ Sur ce mythe inventé par Nonnos pour la naissance de Béryte, v. P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 213-214, mais aussi D. Accorinti, *Introduzione, Le Dionisiache*, cit. p. 158-159 pour la reprise du mythe à l'époque moderne.

¹²³⁵ Sur Harmonie dans les préludes cosmiques, v. F. Vian, *Préludes cosmiques*, cit., p. 40-42. L'auteur souligne le lien très fort entre Harmonie et Nature (cit., p. 41-42), mais hésite à les confondre en raison d'une transcendance plus importante d'Harmonie.

¹²³⁶ Le mariage entre *Aiôn* et Harmonie est remarqué également par F. Vian, *Préludes cosmiques*, cit., p. 42.

¹²³⁷ Ce parallèle est mis en évidence notamment en F. Vian, *Préludes cosmiques*, cit., p. 42-44.

œil qui se trouve dans l'hymne orphique dédié à l'astre du jour (*hymn.orph.* 8.24) : κόσμου τὸ περιδρομον ὄμμα.

Cette évocation du soleil s'accompagne d'une référence à *Aiôn* et à sa représentation. Ce principe était apparu à propos du chariot du soleil dans la conclusion de la première scène de l'hymne (v. 373-374). A l'instar d'*Aiôn*, les quatre saisons sont menées par le soleil et son chariot, présenté comme un quadriges qui les contient dans l'ordre de leur succession : l'hiver après l'automne et l'été après le printemps. L'apparition des saisons précise et intègre celle d'*Aiôn*. Cet aspect souligne d'ailleurs le parallèle entre *Aiôn* et le Soleil, dans la demeure duquel habitent les saisons (*Dion.* 11. 520-521, 12.1-25).

Le poète explique l'alternance des saisons et les phases de la lune comme étant les effets d'un phénomène unique : la diffusion de la lumière solaire.

La Nuit : le ciel étoilé (v. 381-385)

Nonnos présente comme une manifestation supplémentaire de la puissance solaire le thème de l'alternance entre la nuit et le jour, que l'on trouvait déjà dans la *Théogonie* d'Hésiode (v. 748-757). C'est cependant Νῦξ qui s'impose à la place d'Hélios. Ce terme est placé en début de vers en tant que sujet de l'action du verbe, comme s'il s'agissait d'un principe autonome vis-à-vis du Soleil lui-même.

Cette substitution peut s'expliquer par la célébration du culte solaire d'*Aiôn* à Alexandrie. Au cours de cette cérémonie, le soleil identifié au temps cyclique, était adoré en tant que fils de Coré. Cette divinité, identifiable seulement partiellement à la Déméter des cultes d'Eleusis, et à sa fille Proserpine, a également les caractéristiques d'une déesse ancestrale originelle, chargée d'engendrer le principe solaire toute seule : elle est identifiable à Neith, mais surtout à Bastet, la mère d'Horus (¹²³⁸).

Ces références à la Coré alexandrine sont particulièrement prégnantes dans la partie finale du poème qui concerne la naissance du troisième Dionysos, c'est-à-dire Iacchos. L'incarnation suprême de Dionysos est fille d'une divinité vierge (*Dion.* 48.832-843, 855) (¹²³⁹). Cette vierge et mère en même temps est donc rapprochée d'Athéna à travers la représentation de cette dernière tandis qu'elle accueille en son sein le nouveau dieu tout juste né, alors qu'elle s'apprête à l'allaiter miraculeusement dans son temple (*Dion.* 48.951-957). Ce passage rappelle celui de l'accueil de Dionysos de la part de Melqart au chant 40, comme le remarque Francis Vian (¹²⁴⁰). A ce propos, l'universitaire rappelle (*Notice*, cit., p. 86) la tradition d'Athéna cherchant à sauver le cœur de Zagrée, après son *sparagmos*, pour le faire revivre en Dionysos. Cette tradition avait été reprise par un auteur contemporain de Nonnos, Proclus, dans son hymne à Athéna (*hym.* 7.11-15). Il observe à cet égard que ce mythe est marginalisé par Nonnos et n'est cité qu'à propos de l'épisode de l'Hydaspe. Dans ce passage, où il est question de la naissance de Dionysos à partir du cœur de Zagrée, il n'est pas fait mention d'une intervention d'Athéna (*Dion.* 24.43-52) (¹²⁴¹). Le poète préfère à ce mythe la variante de l'allaitement de Zagrée/Iacchos après sa naissance (¹²⁴²).

La différence par rapport à la version plus ancienne présente dans l'orphisme n'est pas seulement stylistique, comme l'affirme avec autorité Francis Vian : il parle à ce propos d'un "orphisme ... purement littéraire". Ces choix sont à coup sûr guidés par un alexandrinisme de fond, en référence à des versions mythiques plus proches du monde égyptien et à leur reprise par des poètes hellénistiques liés à ce contexte (¹²⁴³).

Enfin, la naissance d'une vierge et l'allaitement de la part de celle-ci sont des aspects permettant de distinguer Iacchos de Zagrée, le premier Dionysos, dont le nouveau-né est la véritable réincarnation. Pour la naissance du premier Dionysos, le poète souligne avec une insistance voulue qu'il est né d'une mère, Coré, qui n'est pas

¹²³⁸ Sur la représentation de Coré, mère d'*Aiôn* et du Soleil, v. J.Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver*, art. cit., p. 137-143.

¹²³⁹ Ce passage est analysé par comparaison avec la *Paraphrase*, mais également avec des sources gnostiques, en F. Vian, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 18*, cit., p. 70-74.

¹²⁴⁰ F. Vian, *Notes du chant XVIII*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 18*, cit., p. 212 (n. v. 954-955).

¹²⁴¹ Cette "marginalisation" pourrait être le signe qu'il connaissait le modèle de Proclus et qu'il souhaitait s'en éloigner, si l'on admet la thèse de la postériorité du poète égyptien par rapport au philosophe, thèse soutenue notamment in D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 242-245.

¹²⁴² Une liste de récurrences du thème est établie par D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 739.

¹²⁴³ Ma position s'appuie sur les critiques de la thèse de F. Vian concernant l'inconsistance du langage mystérique chez Nonnos, formulées par D. Gigli Piccardi, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 68-69.

restée vierge, comme en témoigne par exemple Héra dans son discours adressé à Perséphone (*Dion.* 31.53- 55). L'insistance sur la virginité de la mère permet au poète de développer un parallèle avec le christianisme et en particulier avec Marie pour le culte d'*Aiōn* dans le Koreion. Nonnos souligne le thème de la nature virginale de la mère de Jésus au chant B de la *Paraphrase*, dans le récit des Noces de Cana (¹²⁴⁴).

Dans le contexte alexandrin, l'importance exceptionnelle Nὺξ correspond à la tradition orphique. Le poète peut s'être référé aux *Argonautiques orphiques* où, au moment dramatique du meurtre d'Absyrte, Nὺξ apparaissait en début de vers avec l'épithète employé par Nonnos à propos du dieu de Tyr, c'est-à-dire ἀστροχίτων (v. 1028). L'orphisme soulignait le lien entre la lumière et la Nὺξ, comme cela transparait dans l'hymne dédié à cette divinité. Il y est fait mention de la nature lumineuse et bienveillante de cette entité, qualifiée de déesse bienheureuse et lumineuse (*hymn.orph.* 3.3) (¹²⁴⁵) : μάκαιρα θεά, κυαναυγής, ἀστερογγής.

Cette caractérisation est à relier à la cosmogonie de l'orphisme. Selon cette conception, Nὺξ est la souveraine primordiale de l'univers, mais son règne est transitoire car elle sera détrônée à l'arrivée d'Eros ou de Phanès, dont elle serait même la fille, selon certaines traditions orphiques (¹²⁴⁶). C'est cette tradition que semble évoquer Nonnos dans sa représentation de cette entité. Le poète semble en outre reprendre l'hymne dédié précisément à cette divinité. Dans ce texte est souligné le contraste entre la Nuit et la lumière, leur rapprochement et la fuite de la Nuit dans l'Hadès (*hymn.orph.* 3.10-11) (¹²⁴⁷) : φάος ἐκπέμπεις ὑπὸ νέρτερα καὶ πάλι φεύγεις / εἰς Αἴδην. Nonnos, de la même manière, représente Nὺξ "chassée" (διωκομένη) par l'arrivée du soleil (¹²⁴⁸). L'image de l'hymne orphique est cependant rendue "épique". La nuit, dans sa fuite, repoussée par la flèche enflammée et foudroyante d'Hélios, se retire "sans pouvoir s'arrêter" (ἀστήρικτος).

Ce qui rend l'épisode aussi "épique", c'est la reprise d'une situation de la guerre indienne de Dionysos : le prodige de la flèche enflammée décochée par Hélios au début de la première véritable bataille de la guerre (*Dion.* 27.8-12). De la même manière, il est montré dans ce passage que les ombres se retirent lorsque le soleil apparaît (*Dion.* 27.5, ἐχάζετο), de même que la Nὺξ χάζεται (v. 382). Et de manière tout aussi similaire, ce passage souligne surtout que l'acte de décocher la flèche rougie (v. 12, ῥοδόεν βέλος) est indiqué par le verbe ἀκοντίζω (v. 12), la flèche est appelée πῦρ, et qualifiée de μάρτυρ (v. 11) (¹²⁴⁹).

La dualité, mais aussi la complémentarité, entre Nὺξ et Hélios dans la représentation du poète sont soulignées par la nouvelle image introduite par la particule ὅτε et déjà appliquée à Soleil et Lune. L'image du Soleil générateur (v. 375-376) était suivie d'un autre ὅτε (v. 376) qui introduisait une autre image, celle de la Lune en train de téter la lumière solaire (v. 376-378) : δροσοέσσα Σελήνη / σῆς λοχίης ἀκτίνος ἀμέλγεται ἀντίτυπον πῦρ / ταυρείην ἐπίκυρτον ἀολλίζουσα κεραίην.

Dans ce cas, l'ὅτε introduit l'image du lever d'Hélios au-delà de la ligne d'horizon, au moment où il devient ἀκροφανής (v. 383) : ἀκροφανής ἵππειος ἱμάσσεται ὄρθιος αὐχίην. Ce terme reprend l'expression ἀρτιφανής, qui se réfère directement à Φαέθων dans un autre passage du poème (*Dion.* 26. 189) (¹²⁵⁰).

Le caractère lumineux de la Nὺξ orphique, principe complémentaire d'Hélios, est réaffirmé dans l'image finale de cette sous-partie : le ciel nocturne illuminé par les étoiles, comparé à une prairie fleurie (ποικίλος λειμών) (*Dion.* 40.384-385) : οὐκέτι λάμπων / ποικίλος εὐφάεσσι χαράσσεται ἄστρασι λειμών.

Cette image n'a pas un simple caractère ornemental comme l'indique l'attribut ποικίλος qui reprend une valeur cardinale de la poésie de Nonnos, la ποικιλία, et se réfère probablement à certaines conceptions orphiques relatives à la Nὺξ.

¹²⁴⁴ Cet aspect est souligné par E. Livrea, *Introduzione a Parafraasi del Vangelo di S. Giovanni Canto B*, Bologna 2000, p. 90-92 (*Commento*, p. 171).

¹²⁴⁵ Cette caractérisation de la Nuit, très différente de celle d'Hésiode, est remarquée par M.C. Fayant, *Commentaire, Hymnes Orphiques*, Paris 2017, p. 33-34.

¹²⁴⁶ Sur cette tradition, v. G. Ricciardelli, *Commento, Inni Orfici*, cit., p. 241-242 et M.C. Fayant, *Commentaire, Hymnes Orphiques*, cit., p. 34-35.

¹²⁴⁷ La référence à la scène de l'alternance de la nuit et du jour présente dans la *Théogonie* d'Hésiode (v. 748757) est remarquée G. Ricciardelli, *Commento, Inni Orfici*, cit., p. 244.

¹²⁴⁸ Ce rappel de l'hymne orphique se trouve in B. Simon, *Notes* au chant XL, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 290.

¹²⁴⁹ La nature exceptionnelle de ce prodige est renforcée par le renvoi à un autre événement miraculeux, celui de la pluie de sang envoyée par Zeus (*Dion.* 27.12-14). Le renvoi à ce passage de l'hymne à Astrochiton est signalé par B. Simon, *Notes* au chant XL, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 290.

¹²⁵⁰ V. D. Accorinti, *Commento, Le Dionisiache*, cit., p. 122.

D'un point de vue littéraire, Nonnos se réfère au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. C'est dans ce drame que l'on trouve la ποικιλία du manteau (εἶμα) de la nuit qui vient dérober la lumière (*Prometh* 24) ⁽¹²⁵¹⁾ : ἡ ποικιλείμων νύξ ἀποκρύψει φάος.

Cette même image est à la base de l'épithète ἀστροχίτων, employé par le poète au début de l'hymne (v. 370) et repris des *Argonautiques orphiques*, où il se référait à la Lune (Μήνη δ' ἀστροχίτων v. 513), mais surtout à la Nuit (Νύξ ... ἀστροχίτων v. 1028).

Le thème de la tunique étoilée est repris par Nonnos à propos de Nuit, par rapport à οὐρανός, dans deux passages de son poème (*Dion.* 2.165-166) ⁽¹²⁵²⁾ : σιγαλέα Νύξ / οὐρανὸν ἀστερόεντι διεχλαίνωσε χιτῶνι; (*Dion.* 18. 160-161) : ζόφον ἐχλαίνωσε ἐφ' ἡρώϊ σιγαλέα Νύξ / οὐρανὸν ἀστερόεντι διαγράψασα χιτῶνι.

Le miracle de la pluie : la nouvelle moisson (v. 386-391)

Le lien très étroit instauré entre Hélios et la Nuit, en tant que principes universels de l'alternance entre jour et nuit, est à la racine du phénomène décrit ensuite par Nonnos, celui de la pluie et de la fertilité du sol. Hélios est le garant non seulement de la lumière du jour, mais également de la fertilité.

Comme pour l'arrivée du soleil, représenté par le frémissement des chevaux, Nonnos introduit une description caractéristique : Hélios, après s'être baigné dans les flots de l'Océan oriental (v. 386 Χεύμασι δ' ἄντολικοῖο λελουμένος Ὀκεανοῖο), faisant jaillir de sa chevelure (ἀθαλπέος... χαίτης) une humeur fertilisante (γονόεσαν... ἰκμάδα), apporte aux terres la pluie bénéfique (v. 388 ὄμβρον ... φερέκαρπον) et de la terre fertile, il fait surgir (v. 389 ἐρεύγει) l'irrigation orientale de la rosée matinale.

Le thème de la fertilité est important dans le contexte égyptien et alexandrin du poème. *Aiōn*, dans le rite du Koreion célébré en concomitance avec l'Épiphanie chrétienne, était mis en parallèle avec Osiris, le dieu égyptien de la fertilité. Osiris, à travers sa mort et sa renaissance, était vénéré lors de la fête des Kikellia, qui était célébrée quinze jours avant celle d'Aion et coïncidait donc avec le Noël chrétien ⁽¹²⁵³⁾.

À l'origine, les deux divinités étaient distinctes dans les contextes locaux de leur culte : Osiris était le dieu de l'Égypte, tandis que Sérapis était celui d'Alexandrie, la cité cosmopolite distincte du reste du pays. Progressivement, surtout à l'époque romaine, les deux dieux s'étaient assimilés dans le syncrétisme égyptien par le biais d'Isis, d'abord strictement liée à Osiris, puis également à Sérapis ⁽¹²⁵⁴⁾. Cet aspect est d'ailleurs également présent dans la tradition romaine à l'époque républicaine, comme cela apparaît dans l'épisode de la destruction des temples d'Isis et Sérapis raconté par Valère Maxime (1.3.4) ⁽¹²⁵⁵⁾.

Le thème de la pluie se développe à travers des emprunts homériques. Nonnos reprend le thème de la pluie prodigieuse liée à des événements futurs généralement funestes. Dans l'*Illiade* apparaît le prodige d'une chute de pluie de sang (*Il.* 11.52-55), pour un massacre de guerriers troyens, et celui d'une nouvelle pluie de sang (*Il.* 16.459-460), pour la mort de Sarpédon. Nonnos reprend lui aussi ce thème de la pluie miraculeuse dans deux passages poétiques, mais il l'associe au thème solaire, comme dans l'hymne à Astrochiton. Comme signe du massacre des Indiens, le poète évoquait le dard du soleil au début de la bataille (*Dion.* 27.8-12) et rapprochait ce prodige à celui d'une pluie de sang envoyée par Zeus (*Dion.* 27.12-14). Un prodige analogue se manifeste à Dionysos au chant 38 : une pluie terrible et une éclipse temporaire de soleil, prodiges eux aussi annonciateurs du massacre à venir des Indiens (*Dion.* 38.17-25).

Comme cela a déjà été souligné dans le commentaire de Francis Vian au chant 26, la séquence narrative du soleil et de la pluie fertilisante est empruntée à un passage relatif à un autre prodige, décrit dans le même chant du poème : celui de l'arbre dont le miel est aspergé et rendu fertile par la pluie produite par le soleil (*Dion.* 26.183-191) ⁽¹²⁵⁶⁾.

¹²⁵¹ J'emprunte cette référence au drame d'Eschyle à B. Simon, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t. 14, cit., p. 146. L'image est reprise par Euripide dans *Ion*, mais de manière moins claire, en référence au voile noir de la Nuit conduisant son char et au cortège des étoiles suivant la divinité (*Ion.* 1150-1151).

¹²⁵² L'image est analysée D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 173.

¹²⁵³ Ce thème est évoqué in J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver : Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité*, art. cit., p. 135-137.

¹²⁵⁴ Ce caractère interchangeable des figures de Sérapis et d'Osiris comme époux d'Isis est souligné par A. Arena, *La figura di Serapide*, art. cit., p. 60.

¹²⁵⁵ Ce témoignage est mis en évidence in A. Arena, *Romanità e culto di Serapide*, art. cit., p. 299.

¹²⁵⁶ Le parallèle est surtout remarqué par F. Vian, *Notes du Chant XXVI*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t. 9, cit., p. 278. La tradition de l'arbre de miel est un élément-pont vers la tradition latine, où ce prodige est souvent attesté (Sen.

Nonnos évoquait déjà cet épisode dans la description du quadrigé du soleil à la fin de la nuit, où le poète avait utilisé l'épithète ἀκροφανής (v. 383) inspiré de ἀρτιφανής et se référant alors directement à Φαέθων (*Dion.* 26.189). Mais le poète reprend surtout la structure de base de cet épisode : la situation du soleil immergé dans l'Océan (*Dion.* 26.189, ὅτε λούεται Ὀκεανοῖο) ; le geste de secouer sa chevelure mouillée (*Dion.* 26.190, ἀποσειέται ἰκμάδα χαίτης); la pluie de rosée matinale (*Dion.* 26.185, ἡερίης ἔφον ... ἀρδμόν ἐέρσης); l'irrigation vivifiante (*Dion.* 26.189, ῥαίνων ζωοτόκοιο); l'épithète ὄμπιον, qui se référait alors à ἰκμάδα (*Dion.* 26.190) (¹²⁵⁷).

La séquence narrative de la pluie et du soleil se conclut par une image poétique, celle de la floraison du blé sorti de terre grâce à la pluie salvatrice envoyée par le dieu Hélios. La description de l'épanouissement de la nature permet un rapprochement avec la *Paraphrase à l'Évangile de Saint Jean* et la parabole de la vigne au chant 15 du poème. Le parallèle entre les deux passages est permis par la présence du néologisme de Nonnos ἀναλδαίνω (v. 390) pour désigner l'action de faire pousser les plantes en référence, dans le cadre de la *Paraphrase* évangélique, à la croissance de la vigne (*Parafr.* 15.18-19) : οὗτος ἀναλδαίνει θεοτερπέα μείονι μέτρον / καρπν ἀεὶ θαλέθοντα καὶ οὐ μινύθουσιν ὀπώρην.

La présence du thème dans le contexte de l'hymne à Astrochiton est également intéressante pour la lecture du *Nouveau Testament* et de la *Paraphrase*. Le poète, par cette reprise, établit une équivalence entre la parabole de la vigne et celle de la récolte du blé présent dans les Évangiles synoptiques (¹²⁵⁸). Dans l'interprétation de Chez Nonnos ces thèmes de la fertilité et du renouveau de la récolte et de la vigne sont associés de manière innovante au prodige de la chute de la pluie, absent dans la tradition évangélique (¹²⁵⁹).

L'Héraclès moyen-oriental : Phénix et son auto-immolation (v. 392-398)

Cette section présente une séquence de cinq noms associés à des divinités indigènes du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord, identifiées à Melqart (¹²⁶⁰). Le dieu est appelé Belos sur l'Euphrate, Ammon en Libye (v. 392), Apis sur le Nil, Chronos en Arabie et Zeus en Assyrie (v. 393).

Cette énumération comprend au début des divinités de la Mésopotamie. Belus correspond au Baal moyen-oriental et phénicien, une divinité traditionnellement associée au syncrétisme solaire typique de l'Antiquité tardive, comme cela ressort clairement du commentaire de Servius à l'*Enéide* (*ad Aen.* 1,729) (¹²⁶¹): *QVAM BELVS primus rex Assyriorum . . . quos constat Saturnum, quem et Solem dicunt . . . coluisse, quae numina etiam apud Afros culta sunt. Onde et lingua Punica Bal deus dicitur. Apud Assyrios autem Bel dicitur quadam sacrorum ratione et Satumus et Sol.*

La prééminence du cadre mésopotamien reflète un aspect de ce syncrétisme solaire, destiné à souligner les correspondances entre la religion chaldéenne associée à ce contexte géographique et les traditions religieuses d'autres contextes, à commencer par l'Égypte et la Phénicie. Cet aspect est affirmé de manière exemplaire dans le traité de Damascius sur les *Premiers Principes*. Dans un passage, le philosophe théurge évoque l'Αἰὼν κοσμικός de la théologie phénicienne, comparé au principe suprême de la religion chaldéenne, la πηγὴ πηγῶν

Ep. 84.4, *Plin. Hist. Nat.* 11.12, 12.34, *buc.* 4.30, *georg.* 1.131, 4.1, *Ov. met.* 1.112, *Isid. Sev.* 20.2.36, *Drac. De Laud. Dei* 1.201-202).

¹²⁵⁷ Je reprends la liste analytique des parallèles avec le chant 26 présente en B. Simon, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t. 14, cit., p. 146.

¹²⁵⁸ Pour la parabole des Vignes insérée à juste titre dans les paraboles du Christ, je renvoie à l'essai faisant partie de l'ouvrage sous la direction de R. Zimmermann, *Compendio delle parabole di Gesù*, Brescia 2011, p. 1095-1109.

¹²⁵⁹ On peut aussi trouver une allusion à cette association dans la *Paraphrase*, quand le poète parle du μάρτυρι μύθῳ des apôtres, dans la conclusion de la parabole de la Vigne (*Parafr.* 15.109). Cette expression est semblable à celle que le poète emploie dans les *Dionysiaques* à propos du prodige accompagnant la pluie de sang annonciatrice du triste destin des Indiens : le rayon lumineux envoyé par le Soleil est présenté comme μάρτυρι πυρσῶ (*Dion.* 27.11).

¹²⁶⁰ Le caractère topologique de cette liste de divinités, identifiables à des figures de dieux locaux liés en premier lieu au Moyen-Orient, est mis en évidence par P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 233-234. Sur l'identification de ces divinités, v. D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 124-125. Les aspects solaires de ces divinités sont particulièrement mis en évidence in B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t. 14, cit., p. 290-291.

¹²⁶¹ Ce passage est remarqué in A. Alföldi, *From the Aion Plutonium of the Ptolemies to the Saeculum Frugiferum of the Roman Emperors* cit., p. 17.

(1.217-218) ⁽¹²⁶²⁾. Dans cette optique, les théologies des Chaldéens et celles des Egyptiens sont considérées équivalentes en ce qui concerne la génération des principes intelligibles dans le principe suprême, que certains interprètes retrouvent même chez Nonnos (1.284-285, 285) ⁽¹²⁶³⁾.

Le syncrétisme solaire enrichi d'éléments monothéistes et théologiques est typique de l'Antiquité tardive et se nourrit d'aspects égyptiens et même alexandrins, comme cela apparaît clairement dans la conclusion de ce passage de Nonnos, à propos de Phénix. Cette créature fantastique était en effet représentée au revers des pièces de monnaie d'Alexandrie avec *Aion*, le démon tutélaire de la cité ⁽¹²⁶⁴⁾.

Le caractère topologique de ce passage est profondément inscrit dans la géographie des Dionysiaques. Cette géographie permet d'associer étroitement le voyage aller de Dionysos vers l'Inde et le voyage de retour. Comme je l'ai souligné en introduction, l'épisode de l'accueil de Dionysos à Tyr s'oppose à celui du conflit avec le dieu local Lycurgue, équivalent de l'Ἄραψ Κρόνος, cité à dessein dans l'hymne (v. 393). Dans cette interprétation du thème du voyage de Dionysos, la liste des divinités reprend et parfois même développe, comme nous l'avons déjà observé, un passage de reconstruction textuelle débattue du chant 18, dans le discours adressé à Dionysos par Staphyle (*Dion.* 18.222-228). Ce parallèle permet d'identifier le Βῆλος ἐπ' Εὐφρήταιο et l'Ἀσσύριος Ζεύς (noms volontairement cités au début et à la fin de la liste du chant 40) à l'Ἀσσύριος Βῆλος, l'équivalent de Baal Marduk, le dieu de Babylone, cité dans le passage en question (*Dion.* 18.224) ⁽¹²⁶⁵⁾.

Le passage du chant 40, dans le contexte de Tyr et du culte de Melqart, a cependant un caractère universel par rapport à celui du chant 18. Cela semble évident puisque sont insérés deux autres noms divins absents auparavant : Ammon et Apis. Ἄπις est mis en parallèle avec l'Ἀσσύριος Ζεύς en vertu de la connotation donnée par l'épithète topographique de libyque (v. 392 Λίβυς κεκλημένος), tandis qu'Ἄπις est mis en parallèle avec Βῆλος pour la correspondance entre Nil et Euphrate (Νειλῶος). Ἄπις est ensuite cité à travers son identification au soleil et l'assimilation à Horus-Re typique de l'Antiquité tardive. Cette conception est affirmée par Macrobe pour le culte du dieu à Memphis (*Sat.* 1.21.20) ⁽¹²⁶⁶⁾ : *Taurum vero ad solem referri multiplici ratione Aegyptius cultus ostendit, vel quia apud Heliuopolim taurum soli consecratum, quem Mneuin cognominant, maxime colunt, vel quia bos Apis in civitate Memphi solis instar excipitur.*

La mention d'Ἄπις n'est pas fortuite, elle relie au contraire cette section de l'hymne à la suivante, introduite par Σάραπις (v. 399). A travers un processus complexe de syncrétisme, cette divinité alexandrine dérivait précisément d'Ἄπις ⁽¹²⁶⁷⁾.

Dans les vers suivants (v. 393-398), l'hymne passe de la deuxième personne à la troisième avec la description de Φοίνιξ, l'incarnation suivante du dieu de Tyr (v. 396). Celle-ci vient après la liste des divinités liées au Moyen-Orient et à la Libye car elle était elle aussi liée à ces contextes géographiques. Le poète évoque pour finir le contexte géographique auquel il appartient, c'est-à-dire Alexandrie d'Egypte.

L'oiseau fabuleux est un symbole solaire par excellence et c'est pourquoi il est placé dans cet hymne, qui se caractérise précisément par une symbolique solaire ⁽¹²⁶⁸⁾. Il y est qualifié de "sage oiseau millénaire" (v. 395, χλιέτης σοφὸς ὄρνις) et est mis en relation avec la sphère de la naissance (v. 397, τίκτεται). Cette définition

¹²⁶² Ce passage est mis en évidence à juste titre en J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver : Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité*, art. cit., p. 142.

¹²⁶³ Cette thèse interprétative est soutenue, pour l'influence de la poésie oraculaire et théurgique dans la description de processus émanatiste, en D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, cit., p. 214-232.

¹²⁶⁴ Cet aspect de la monnaie alexandrine est mis en évidence en G. W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, cit., p. 23, et J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver : Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité*, art. cit., p. 138.

¹²⁶⁵ Le parallèle avec le passage du chant 18 permet en outre l'identification de la divinité de la culture assyro-babylonienne à l'Ἄραψ Κρόνος, également cité dans ce passage poétique du chant 18 (v. 225) et repris de manière significative dans la liste du chant 40 pour l'Arabie (v. 393). La thèse du parallèle entre le chant 40 et le chant 18, remarquée en D. Accorinti (cit., p. 124-125), a été développée par B. Garstad, *The identification of Belus with Cronus in Nonnos' Dionysiaca 18.222-8*, *RheinischeMuseumfürPhilologie* (146) 2003, p. 429-431.

¹²⁶⁶ La dimension solaire d'Apis est soulignée in B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t. 14, cit., p. 291, D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 125.

¹²⁶⁷ Sur le rapport également étymologique entre Sérapis et Apis pour le contexte de Memphis et de sa théologie, v. A. Arena, *La figura di Serapide*, art.cit., p. 61-63.

¹²⁶⁸ Le caractère solaire du phénix est mis en évidence par P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 236, C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 73, mais aussi D. Accorinti, *Commento a Nonno, Le Dionisiache*, cit., p. 126. Les liens entre le mythe de cette créature fabuleuse et le soleil sont en outre mis en évidence in B. Simon, *Notice et Notes du chant XL a Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 147, 290.

est analogue à celle utilisée par le poète à propos du soleil, qu'il définit comme la "Sage-femme d'une savante naissance" (v. 375, Μαῖα σοφῆς ὠδῖνος) et qu'il connecte au thème de la génération (v. 376, ὠδίνεις).

L'ὄρνις pourrait être une caille, particulièrement associée au culte de Melqart et au rite de l'*egersis*, où elle était identifiée à Astarté, la mère céleste du dieu, L'Astéria de la tradition grecque, coopérant à la renaissance (¹²⁶⁹).

Selon Pierre Chuvin également, Nonnos évoquerait à travers Phénix le mythe de l'*egersis* de Melqart par le sacrifice des cailles (¹²⁷⁰). Le poète fait aussi allusion de manière explicite à ce mythe par le biais de la représentation de Phénix portant dans ses serres recourbées (v. 394, γαμψώνυχι ταρσῶ) du bois odoriférant (v. 394, ξύλα κηρώντα) pour construire son nid sur l'autel parfumé de Melqart (v. 395, ἐπ'εὐόδμῳ σέο βωμῶ) (¹²⁷¹).

Le sacrifice de Phénix est juste évoqué, mais ce thème revient dans la description de l'aigle contemporain de l'olivier enflammé (v. 469-491). L'aigle, comme Phénix, est appelé σοφὸς ὄρνις (v. 493), et est expressément destiné au sacrifice en l'honneur de Poséidon (v. 493-494): καὶ σοφὸν γρέυσαντες ὁμόχρονον ὄρνιν ἐλαίης / αἰετον ὑπιπέτην ἱερεύσατε Κυανοχαίτη. L'ordre de sacrifier l'oiseau sacré est adressé par Melqart en personne aux hommes primitifs, issus de la boue primordiale, sur le lieu où allait se dresser la cité. Le sacrifice de l'aigle devait permettre de stabiliser l'île flottante où Tyr allait être fondée (*Dion.* 41.493-498) (¹²⁷²).

Dans l'atmosphère orphique typique de l'hymne, la représentation de Φοῖνιξ n'échappe pas à la connexion entre le principe solaire et *Aiôn* (v. 373-374). Cette connexion est récupérée par le biais du symbolisme solaire du Phénix, interprété comme la représentation du Temps cyclique dans son renouvellement permanent (¹²⁷³). C'est à ce trait que Nonnos ferait allusion avec l'épithète χιλίτης, attribuée à l'animal fabuleux (v. 395, χιλίτης σοφὸς ὄρνις). Comme l'ont observé certains exégètes, la vie millénaire du Phénix est un élément absent des sources grecques (Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*, 3.49; Achille Tatius, 3.25), mais présent dans les sources latines (Mart. 5.7.2, Plin. *Nat. Hist.* 29.29, Claud. *Phoenix* 27) (¹²⁷⁴). Cette dissymétrie peut s'expliquer par l'influence sur Nonnos d'éléments chrétiens, liés précisément au contexte johannique. Le poète aurait eu l'intention d'instituer un parallèle entre le Phénix et la durée de la Grande Année cosmique, comme cela était souligné dans l'*Apocalypse* de Saint-Jean (*Apoc.* 20. 1-7, καὶ ὄρνιθες οὐ προσεκύνησαν τὸ θηρίον οὐδὲ τὴν εἰκόνα αὐτοῦ καὶ οὐκ ἔλαβον τὸ χάραγμα ἐπὶ τὸ μέτωπον καὶ ἐπὶ τὴν χεῖρα αὐτῶν· καὶ ἔζησαν καὶ ἐβασίλευσαν μετὰ τοῦ Χριστοῦ χίλια ἔτη) (¹²⁷⁵).

Cet aspect trouve un équivalent dans la précédente section de l'hymne, dédiée à la génération de la lune et s'achevant par la description du Soleil comme œil du ciel (v. 379, Παμφαῆς αἰθέρος ὄμμα) pouvant engendrer les saisons de l'année (*Dion.* 40.379-380) : Παμφαῆς αἰθέρος ὄμμα, φέρεις τετράζυγι δίφρω / χειμα μετὰ φθινόπωρον, ἄγεις θέρος εἶαρ ἀμείβων.

¹²⁶⁹ La caractéristique de la caille dans la tradition du culte de Melqart est soulignée en C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 20, 80, 103, 105, 107, 111, 183, 188, 273, 400, 429, 438. Cet aspect de la transposition poétique est souligné par P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 235.

¹²⁷⁰ Cette thèse est soutenue in P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 234-237. Celle-ci est reprise prudemment in C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 73-74. Le feu pourrait à son avis être lié à la simple "maîtrise des éléments naturels" (*Melqart*, cit., p. 73). La thèse est enfin reprise par D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 126.

¹²⁷¹ La correspondance entre les rites de Tyr et les vers de Nonnos à propos du Phénix sont mis en évidence par P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 236-237.

¹²⁷² Le renvoi du Phénix et de l'aigle à la définition commune de σοφὸς ὄρνις est surtout remarqué en D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 142-143, et B. Simon, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 301.

¹²⁷³ Cet aspect du Phénix chez Nonnos est remarqué en B. Simon, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 147.

¹²⁷⁴ Les sources grecques du poète sont recensées in B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 291. Le caractère millénaire du phénix dans les sources latines est par exemple remarqué en D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 126.

¹²⁷⁵ L'influence chrétienne pourrait expliquer le parallèle avec un texte gnostique ancien égyptien, le *Scriptum sine titulo*. Dans ce traité retrouvé à Nag Hammadi, l'existence du phénix psychique est également de mille ans, comme cela est souligné in D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 127. L'élément chrétien pourrait enfin expliquer le choix d'une reprise sans relief de cet élément du phénix millénaire par un auteur chrétien postérieur à Nonnos et imitateur de ce dernier tel que Jean de Gaza (v. 597 Φοῖνιξ χιλιέτηρος) : v. D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 126.

L'assimilation de Φοίνιξ avec *Aiōn* est développée par le biais de la cyclicité : la fin de la vie de Phénix est également le début de sa naissance (v. 396) : *τέρμα βίοιο φέρων αὐτόσπορον ἀρχήν*. Dans ce vers, l'épithète *αὐτόσπορον* renvoie à Phanès, l'équivalent d'*Aiōn*.

Par cette expression, le poète évoque également Dionysos, le dieu de la vie qui se renouvelle de manière cyclique, dans une optique désormais influencée également par des éléments chrétiens. C'est le même concept que l'on retrouve au chant 6 à propos de Zagrée, dans la scène de sa mort, tué de la main des Titans, et de ses extraordinaires métamorphoses (*Dion.* 6.175) : *τέρμα βίου Διόνυσος ἔχων παλινάγρετον ἀρχήν*.

Par ailleurs, cette expression utilisée pour Zagrée correspond précisément à celle employée dans la *Paraphrase* à propos de la résurrection de Lazare, avec la reprise de l'épithète *παλινάγρετος* (*Parafr.* 11.164): *ἀθρήσας μετὰ τέρμα βίου παλινάγρετον ἀρχήν*.

Cette même épithète *παλινάγρετος* apparaît dans l'hymne à Astrochiton pour l'identification d'*Aiōn* avec le Phénix. L'animal fabuleux est qualifié de *παλινάγρετος εἰκὼν* (v. 397) du temps immuable (v. 397, *ισοτόπιον χρόνου*). De même qu'*Aiōn* associé à Hélios et à son char réunissait en lui à la fois la vieillesse et la jeunesse (v. 374-375), la créature prodigieuse relie à son tour par sa mort et sa renaissance les deux extrémités de la vie. Cette union se produit par le biais du feu, l'élément solaire par excellence, associé au culte de Melqart, qualifié au début de l'hymne de *ἄναξ πυρός* (v. 369). Ainsi, de manière synthétique, le Phénix abandonne sa vieillesse dans les flammes (v. 398, *λύσας δ' ἐν πυρὶ γῆρας*) et en échange, reçoit des flammes sa nouvelle jeunesse (v. 398, *ἀμείβεται ἐκ πυρὸς ἥβην*).

Deuxième groupe de noms divins (v.399-403)

Après l'interruption des vers consacrés au Phénix, le poète continue sa liste des noms de divinités, en introduisant cinq nouvelles figures. Celles-ci sont liées au caractère solaire de Phénix, emblème par excellence de l'astre du jour en Egypte et à Alexandrie. Ce n'est pas un hasard si la liste s'ouvre avec Sérapis, appelé "le Zeus sans nuages des Égyptiens" (*Σάραπις ... Αἰγύπτιος ἀνέφελος Ζεὺς*, v. 399). Viennent ensuite Chronos, Phaéon aux nombreux noms, identifié ici au soleil lui-même, et Mithra, divinité associée à des croyances chaldéenne et babylonienne, qualifié pour cette raison d'*Ἡέλιος Βαβυλωνῶνος* (v. 401). La liste se conclut par la mention de l'Apollon delphique de la Grèce (v. 401 *ἐν Ἑλλάδι Δελφὸς Ἀπόλλων*).

La prééminence de Sérapis est donc liée à Sérapis, cet être fabuleux cité un peu plus haut (¹²⁷⁶). Le nom de Ζεὺς est placé en position symétrique et complémentaire par rapport à *Σάραπις* dans le même vers. Le poète prolonge ainsi l'identification entre les deux divinités, qui apparaît dans la formule religieuse dont témoignent quelques inscriptions et des papyrus magiques (¹²⁷⁷) : *εἷς Ζεὺς Σάραπις*. La désignation *Αἰγύπτιος Ζεὺς* renvoie d'ailleurs à celle d'*Ἀσσύριος Ζεὺς* (v. 393), en référence à Belos, la divinité locale de l'Euphrate. Ce renvoi insistant à Zeus n'est pas fortuit, il est lié à la tendance marquée typique de l'Antiquité tardive à interpréter les divinités de manière allégorique sur la base d'une typologie cosmique. Cette conception menait à identifier le principe solaire et Zeus, la divinité suprême, une identification qui pouvait impliquer d'autres divinités et particulièrement Héraclès, le fils préféré de Zeus, identifié à Melqart dans le contexte de Tyr et de Gadès.

Ce schéma de l'identification entre Zeus et le soleil se trouve chez Julien l'Apostat, dans son discours *Sur Hélios-roi* (10.22-23). Pour appuyer sa thèse, l'auteur cite un oracle delphique, considéré par les spécialistes comme un fragment orphique (*In Hel. Re* 10.9) (¹²⁷⁸) : *εἷς Ζεὺς, εἷς Ἄϊδης, εἷς Ἥλιος, ἐστὶ Σάραπις*. Dans ce texte oraculaire, Dionysos est rapproché de manière significative d'Hélios sur la base de cette identification avec le principe solaire (22.18-21). Ce passage est un écho à celui de Macrobe dans lequel on retrouve l'identification entre le Soleil et Apollon d'une part, mais également entre Apollon et Dionysos de l'autre, en tant que manifestations similaires du même principe solaire (*Sat.* 1.18.17).

¹²⁷⁶ La tradition égyptienne de ce mythe est soulignée par exemple in B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t. 14 cit., p. 291 et D.Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 127.

¹²⁷⁷ Cette tradition est également remarquée dans D.Accorinti, *Commento*. Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 127.

¹²⁷⁸ Ce vers est également rapporté par Macrobe, quoique sous une forme différente, avec Dionysos à la place de Sérapis (*Sat.* 1.18.18) : *εἷς Ζεὺς, εἷς Ἄϊδης, εἷς Ἥλιος, εἷς Διόνυσος*.

On retrouve ces aspects solaires de la divinité chez Nonnos, au chant 21. Dériade y affirme qu'il ne suit pas cette conception religieuse d'identification entre le dieu suprême et le soleil (*Dion.* 21.251-253) ⁽¹²⁷⁹⁾ : Δηριάδης γάρ / οὐ μάθην οὐρανίων μακάρων χορὸν, οὐδὲ γεραιρεί / Ἥλιον καὶ Ζῆνα καὶ εὐφαιέων χορὸν ἄστρον, mais le roi indien se vante de n'honorer que la Terre et l'Eau, les divinités primordiales (*Dion.* 21.263-264) ⁽¹²⁸⁰⁾ : Οὐ μακάρων ἀλέγω τεκέων Διός. ἀμφότερι γάρ / μοῦνοι ἐμοὶ γεγάι θεοὶ καὶ Γαῖα καὶ Ὑδωρ.

Il est intéressant d'observer que cette extraordinaire profession de foi rappelle de très près la conception cosmogonique orphique attribuée à Hiéronymos et Hellanicos (fr. 54 K) et associée à *Aiôn* comme troisième élément dérivant de l'ἴλυσ primordial. Celle-ci aurait été empruntée par Nonnos à propos des hommes primordiaux, dans le récit des origines de Tyr, puis de Béryte ⁽¹²⁸¹⁾.

L'hymne à Ἀστροχίτων vient donc se rattacher à ces considérations et, prononcé par Dionysos, il sonne donc comme une sorte de palinodie des paroles du roi indien, destinée à affirmer la religion astrale et solaire incarnée par le dieu du vin lui-même. Ces conceptions religieuses sont attestées dans la littérature latine contemporaine de Macrobe. Chez cet auteur, on trouve un long passage destiné à développer une interprétation systématique de type solaire des divinités de l'Antiquité, comparable sous de nombreux aspects au passage poétique de Nonnos et qui concerne également les figures d'Apollon et de Dionysos (*Sat.* 1.18.17).

Macrobe affirme surtout l'identité de Jupiter et du soleil dans un long passage de son Oeuvre où il se réfère au début de l'*Iliade* (*Il.* 1.423-425) (*Sat.* 1.23.1-9). Selon un témoignage de l'auteur, ce passage homérique faisait l'objet d'une exégèse allégorique de type solaire de la part de Cornificius, un auteur qui aurait déduit cette doctrine de sources philosophiques de tradition stoïque, telles que Cléanthe et Posidonios (23.1) : *Iovis appellatione solem intellegi Cornificius scribit, cui unda Oceani velut sapes ministrat. Ideo enim, sicut et Posidonius et Cleanthes adfirmant, solis meatus a plaga quae usta dicitur non recedit, quia sub ipsa currit Oceanus qui terram et ambit et dividit.*

Macrobe est en outre proche de Nonnos en ce qui concerne les aspects topologiques. C'est précisément c'est auteur qui affirme par exemple l'identité de Jupiter et du soleil dans le contexte de l'Assyrie (*Sat.* 1.23.10) ⁽¹²⁸²⁾ : *Assyrii quoque solem sub nomine Iovis, quem Δία Ἡλιουπολίτην cognominant, maximis caerimoniis celebrant in civitate Heliupolis noncupatur. Eius dei simulacrum sumptum est de oppido Aegypti quod et ipsum Heliupolis appellatur.* Dans ce passage, il souligne le parallèle entre la conception religieuse solaire de la divinité suprême des Assyriens et celle des Égyptiens, une comparaison qui pourrait expliquer le parallèle institué par Nonnos entre Bélus et Sérapis. En effet, la dimension solaire concerne principalement la religion égyptienne, considérée la plus ancienne et faisant le plus autorité. Toujours selon Macrobe, le dieu Apis déjà mentionné était identifiable au soleil dans sa nature de taureau (*Sat.* 1.21.20, *bos Api in civitate Memphi solis instar excipitur*), mais cela vaut aussi pour Ammon, cité par Nonnos en même temps qu'Apis (*Sat.* 1.21.19) : *Ammonem, quem deum solem occidentem Libyes existimant.* Selon l'auteur latin, la nature solaire investit surtout Sérapis (*Sat.* 1.20.16-18) : *Accipe nunc quid de sole vel Sarapi pronuntieretur oraculo. Nam Sarapis quem Aegyptii deum maximun prodiderunt, oratus a Nicocreonte Cypriorum rege quis deorum haberetur, his versibus sollicitam religionem regis instruxit ... ex his apparet Sarapis et solis unam et individuum esse naturam.*

La célébration de Sérapis en tant que divinité solaire était liée au rituel du baiser du soleil à la statue du dieu présent dans le Sérapéum dont témoigne également la numismatique : Rufin d'Aquilée en fournit un compte-rendu (*Hist. Eccl.* 2.23) ⁽¹²⁸³⁾.

La nature de Sérapis en tant que dieu créateur et, dans une certaine mesure, transcendant est affirmée par Macrobe à travers la citation de l'oracle en vers de Nicocréon, roi de Chypre, qui fait correspondre à cinq parties du corps du dieu autant d'éléments du cosmos, le Soleil correspondant ainsi à l'oeil (*Sat.* 1.20.17) : εἰμὶ θεὸς τοιός δὲ μαθεῖν, οἶόν κ' ἐγὼ εἶπω / οὐράνιος κόσμος κεφαλῆ, γαστήρ δὲ θάλασσα, / γαῖα δὲ μοὶ πόδες εἰσί, τὰ δ' οὐατ' ἐν αἰθέρι κεῖται, / ὄμμα δὲ τηλαυγὲς λαμπρὸν φάος ἡελίοιο.

¹²⁷⁹ Nonnos rapproche Hélios de Dionysos, mais également Zeus, dans le même vers du chant 24 du poème (*Dion.* 24.66).

¹²⁸⁰ Cette « étonnante profession de foi » de Dériade est soulignée à juste titre en F. Vian, *La théomachie de Nonnos et ses antécédents*, cit., 1988, p. 281, n. 21.

¹²⁸¹ Ce passage du chant 41 est analysé chez D. Accorinti, Commento, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 180-181 également pour les références à la *Paraphrase*, comme la résurrection de Lazare (*Paraphr.* 12.41).

¹²⁸² Le passage de Macrobe est partiellement cité chez B. Simon, *Notes au chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques* t.14, cit., p. 291, sans mettre en valeur les références aux contextes géographiques locaux, en écho au passage de Nonnos.

¹²⁸³ Sur ce rite, v. A. Arena, *La figura di Serapide*, art. cit., p.66 (n. 40).

Cette représentation de Sérapis, également dans sa dimension universalisante, synthèse entre traditions grecques, égyptiennes et juives trouve une correspondance dans le récit d'Epiphane relatif à la statue d'*Aiôn* se trouvant dans le Koreion, avec les cinq sceaux d'or (*Panarion* 51.22.9-10) (¹²⁸⁴): πέντε σφραγίδας ἀπὸ χρυσοῦ τετυπωμένας.

Ces cinq sceaux correspondent en effet en quelque sorte à la représentation poétique des cinq symboles constitutifs de l'allégorie centrale du chant 40, liés à Melqart et donc également à Sérapis (*Dion.* 40.469-476) : l'olivier, le feu, l'aigle, la fiole d'eau, le serpent. Cette représentation symbolique est étroitement liée à Φύσις, évoqué explicitement par le poète au début de la description (v. 469). C'est la raison pour laquelle on a voulu identifier ces symboles aux quatre éléments naturels (¹²⁸⁵).

Dans le contexte du monothéisme solaire de la fin du paganisme, la stratégie du poète vise cependant à éviter les incohérences dues à une assimilation trop étroite entre Sérapis et le Zeus grec, identifié par Nonnos à la divinité cosmique suprême. Dans son hymne, en effet, les différentes divinités associées à des contextes géographiques spécifiques, y compris ce dieu égyptien, sont identifiées en fin de compte à Astrochiton, le dieu local de Tyr, identifié à son tour à l'Héraclès grec au début de l'hymne (v. 379). Mais Zeus est le père céleste d'Héraclès, comme celui de Dionysos, bien que de manière différente. En vertu de cette identification, les figures d'Ἀστροχίτων, comme du reste de Dionysos, l'orant de l'hymne, font fonction de substituts par rapport à Zeus. Comme l'observait déjà Pierre Chuvin, c'est pour cette raison que le poète évite une identification trop étroite entre le dieu de Tyr et le Zeus hellène, mais cette tendance concerne également les autres divinités locales citées dans l'hymne, et elles aussi appelées Zeus (¹²⁸⁶). Pour éviter une assimilation trop stricte, le poète souligne donc avec la définition Αἰγύπτιος Ζεὺς le lien étroit entre Σάραπις et le contexte géographique de l'Égypte, déjà apparu dans le premier groupe de noms divins à peropos d'Apis, associé au Nil (v. 393) : Ἄπις .. Νειλῶος. Par cette effort de différenciation par rapport à Zeus, Nonnos remarque aussi les différences spécifiques de Sérapis à travers l'emploi de l'épithète ἀννέφελος, qui s'oppose à celui de νεφεληγερέτης, propre au Zeus grec (¹²⁸⁷). Plus généralement, Nonnos, entend probablement souligner les aspects novateurs de son *interpretatio* de la mythologie *graeca* puisqu'il s'emploie surtout à mettre en lumière le caractère national des divinités locales (¹²⁸⁸).

Après Sérapis, la liste continue avec Χρόνος (v. 400), divinité associée à l'Ἄραψ Κρόνος cité précédemment (v. 393) (¹²⁸⁹). Ce dieu, confondu avec le père de Zeus, était vénéré dans la péninsule arabique, mais également en Syrie. Défini comme γέρων χρόνος (*Dion.* 21.162), il est rappelé pour son intervention en faveur de Lycurgue et sa divinisation auprès des Arabes (*Dion.* 21.157-158) (¹²⁹⁰) : Ἄραβες δὲ πολυκνίσων ἐπὶ βωμῶν / ὡς θεόν, ὕψα Δρύαντος ἐμειλίξαντο θυηλαΐς.

Χρόνος trouve une place dans la liste de divinités, par son identification au soleil, suggérée par le poète à plusieurs reprises dans l'hymne (v. 372, 392). Macrobe évoque d'ailleurs lui aussi la nature solaire du dieu identifié au latin Saturne (*Sat.* 1.22.8) (¹²⁹¹) : *Saturnus ipse, qui auctor temporum et ideo a Graecis immutata littera Κρόνος quasi Χρόνος vocatur, quid aliud nisi sol intelligendus est cum tradatur ordo elementorum tempororum numerositate distinctus?*

Juste après Χρόνος, on trouve Φαέθων πολώννημος. En l'occurrence, Φαέθων n'est pas le personnage mythologique, fils du Soleil, héros de l'épyllion présent au chant 38, mais le soleil lui-même. Par exemple,

¹²⁸⁴ Sur les cinq sceaux de la statue d'*Aiôn*, v. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver*, art. cit., p. 137-138.

¹²⁸⁵ Le lien entre ces symboles et les quatre éléments naturels est affirmé par F. Tissoni, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache III*, cit., p. 300, tandis que le lien avec Φύσις est souligné par B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 299-300.

¹²⁸⁶ Cette observation correcte, mais sans justification supplémentaire, se trouve en P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 233.

¹²⁸⁷ L'opposition entre l'épithète utilisée pour Sérapis et celle typique du Zeus grec est remarquée par B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 292.

¹²⁸⁸ Cette perspective n'est pas spécifique à ce seul poète, elle est conforme à la tendance commune de l'Antiquité tardive de s'intéresser aux cultes locaux au-delà de la patine universaliste d'origine hellénistique comme cela est souligné pour l'hymne à Astrochiton par P. Chuvin, *Chroniques des derniers païens*, cit., p. 203-205.

¹²⁸⁹ Cette assimilation, mais aussi la différence entre Χρόνος et l'Ἄραψ Κρόνος est la raison pour laquelle la proposition de correction de Χρόνος en Κρόνος a été rejetée par F. Vian, *Préludes cosmiques dans les Dionysiaques*, art. cit., p. 51 n. 55, comme cela est souligné par D. Accorinti, *Commento a Nonno di Panopoli*, *Le Dionisiache*, cit., p. 128.

¹²⁹⁰ Le culte du "Cronos Arabe" est rappelé en P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 233.

¹²⁹¹ Pour l'identification entre Χρόνος et le soleil, v. B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 292.

Ἡέλιος est appelé Phaéton précisément pour le thème de ses amours avec Clymène, mère de l'autre Phaéton, fils du dieu (*Dion.* 33.138) : σὺν Κλυμένη Φαέθοντα, σὺν Ἐνδυμίῳ Σελήνην. Le poète a préféré ce nom parce qu'il avait déjà utilisé pour Melqart celui d'Ἡέλιος (v. 370) ⁽¹²⁹²⁾. L'épithète πολυώνυμος est intégré dans le contexte de l'hymne fondé sur l'assimilation des divinités locales avec le principe solaire lui-même. L'attribution d'une telle épithète au soleil trouve un parallèle dans le discours *Sur Hélios-roi* de Julien l'Apostat. En introduisant la partie de son traité relative aux croyances religieuses, dispensées à l'humanité par les bienfaits du soleil, l'empereur évoque l'épiclèse du dieu égyptien du soleil, Horus, et les autres noms des dieux associés à l'astre du jour (30.1-2) ⁽¹²⁹³⁾ : Τί σὺν ἔτι σοι τὸν Ὡρον λέγω καὶ τᾶλλα θεῶν ὀνόματα, τὰ πάντα Ἡλίῳ προσήοντα; L'emploi de l'épithète πολυώνυμος démontre en outre l'influence qu'a eue sur Nonnos la tradition des *Hymnes orphiques*, où celui-ci apparaît plusieurs fois (*hym.orph* 2.1, 11.10, 40.1, 45.2, 50.2) ⁽¹²⁹⁴⁾.

Juste après Φαέθων est cité Μίθρης. Cette succession n'est pas fortuite mais suggère l'identification pleine et entière du principe solaire avec le dieu persan. Cette identification totale apparaît dans un passage du discours méprisant adressé par Dériade au satyre Phéréspondos, ambassadeur de Dionysos dans le chant 21 du poème (*Dion.* 21.250-251) ⁽¹²⁹⁵⁾ : θεὸς ἔπλετο Μίθρης / Ἀσσύριος Φαέθων ἐνὶ Περσίδι. Dans ce passage, θεὸς Μίθρης est appelé l'Ἀσσύριος Φαέθων en Perse, avec une assimilation étroite entre cette divinité de la Perse et le dieu babylonien Marduk, appelé Βῆλος, assimilation dont on trouve déjà le témoignage chez Claudien (*Cons.Stil.*1.62-63) : *Rex ipse micantem / inclinat dextra pateram secretaque Beli / et vaga testatur volventem sidera Mithram.*

Le poète, dans son hymne à Astrochiton, insiste volontairement sur Marduk, désigné comme Βῆλος ἐπ' Εὐφρήταο (v. 392) ou Ἀσσύριος Ζεύς (v. 393), mais sa figure revient également dans la définition de Μίθρης comme Ἡέλιος Βαβυλῶνος (v. 401) ⁽¹²⁹⁶⁾.

La citation de Mithra n'est pas fortuite, elle reprend la centralité du feu, l'élément fondamental du mithraïsme, opposé par le poète à l'eau et la terre dans le discours de Dériade, eau et terre étant les éléments constitutifs d'Héraclès *Aiōn* dans la cosmologie orphique. Le souverain indien affirme vénérer ces éléments plutôt que le feu, incarné par son adversaire Dionysos (*Dion.* 21.263-264) ⁽¹²⁹⁷⁾ : Οὐ μακάρων ἀλέγω τεκέων Διός. ἀμφότεροι γάρ / μοῦνοι ἐμοι γεγάι θεοὶ καὶ Γαῖα καὶ Ὑδωρ.

Cette opposition entre éléments revient ensuite dans la représentation de l'Olivier de Tyr. Le feu représenté par la flamme permanente qui brûle l'arbre et l'air représenté par l'aigle sont associés à l'eau, représentée par la bassine qui se trouve sur les branches de l'arbre, et à la terre, représenté par le serpent au pied de l'arbre. Ces évocations du mithraïsme et au culte du feu trouvent un parallèle significatif toujours dans le discours *Sur Hélios-roi* de Julien l'Apostat. Le souverain y mentionne en effet qu'il vénère Mithra et le Soleil ensemble (41.9-11) : Εἴ σοι μετὰ τοῦτο φαίην, ὡς καὶ τὸν Μίθραν τιμῶμεν καὶ ἄγομεν Ἐλίῳ τετραετηρικοὺς ἀγῶνας, ἐρῶ νεώτερα. Le passage de Julien est cité dans le livre *Mithras Platonicus* de Robert Turcan, mais celui-ci n'accorde pas d'importance aux citations présentes chez les auteurs de l'Antiquité tardive car il est convaincu

¹²⁹² Ce thème est souligné en B. Simon, *Notes du chant XL, Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 292.

¹²⁹³ Dans le commentaire de C. Prato, A. Marcone, Giuliano imperatore, *Alla madre degli dei e altri discorsi*, Milan 1987, p. 314, ce passage est associé à Macrobie pour l'identification du dieu Horus à Apollon (*Sat.* 1.21.13, *apud eosdem Apollo, qui est Sol, Horus vocatur*), tandis que pour le thème de la polyonymie de la divinité, il faut voir les études de Festugière et MacMullen, surtout concernant l'époque impériale. L'œuvre de Jullien est associée à la période de l'Antiquité tardive, durant laquelle le concept de polyonymie est mis au service du développement d'un monothéisme solaire.

¹²⁹⁴ Sur la reprise de cette épithète, v. B. Simon, *Notes du chant XL, Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques, t.14*, cit., p. 292.

¹²⁹⁵ Ce passage a été discuté à propos de l'identification de Mithra et Phaéton, le fils d'Hélios, ou avec Hélios lui-même par H.J. Rose et F. Cumont, comme le signale N. Hopkinson *Notes, Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques t. 8*, Paris 2003, p. 221. L'auteur opte pour la position de H.J. Rose, plus fidèle à la lettre du texte de Nonnos, influencé par la tendance mithricisante commune dans le paganisme tardif. Dans le mithraïsme originel, en effet, Mithra n'était pas directement identifié au soleil, mais il n'y était assimilé que par le thème eschatologique, comme le souligne R. Turcan *Mithra et le Mithriacisme*, Paris 2017, p. 60.

¹²⁹⁶ L'assimilation entre Mitra et cette divinité de Babylone est affirmée par P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p.230. L'auteur traduit Ἡέλιος Βαβυλῶνος comme une sorte de glose du poète se référant à *Mithra* ("le Soleil de Babylone").

¹²⁹⁷ Cette « étonnante profession de foi » de Dériade est soulignée à juste titre in F. Vian, *La théomachie de Nonnos et ses antécédents*, cit., p. 281, n. 21.

que ces témoignages sont postérieurs, éloignés du développement historique de la religion mithriaque et de son inspiration originelle (¹²⁹⁸).

A propos de ces témoignages tardifs, mais non dépourvus d'intérêt de mon point de vue, je considère cependant opportun d'adopter une position plus nuancée. Bien que les références au mithraïsme présentes chez ces auteurs de l'Antiquité tardive ne représentent pas le mithraïsme originel, en tant que phénomène religieux désormais éteint comme l'affirme à raison Robert Turcan, ils ne sont toutefois pas étrangers au mithraïsme comme phénomène culturel influent même durant l'Antiquité tardive grâce à l'action de certains cercles intellectuels. Je reprends donc par certains aspects la distinction entre le mithraïsme en lui-même et des positions mithraïsantes affirmées par Joseph Bidez dans sa *Vie de l'empereur Julien* (¹²⁹⁹). Le témoignage présent dans l'hymne à *Astrochiton* appartiendrait donc à la phase qui a succédé à la fin du mithraïsme en tant que mouvement religieux, quand s'affirme cette tendance mithraïsante de reprise du mithraïsme, en raison de sa complexité théologique et "philosophique", remontant à l'influence de Posidonios d'Apamée (¹³⁰⁰).

En raison de ces tendances culturelles complexes, ce n'est donc pas fortuitement que Nonnos évoque le culte de Mithra et la religion du feu des Persans, distincte de celle des Indiens, liée à l'eau et à la terre, dans le discours de Dériade (*Dion.* 21.250-253). Ce passage est en outre étroitement lié à l'apparition de Mithra lui-même dans l'hymne à *Astrochiton* (*Dion.* 40.400) (¹³⁰¹): εἰ Χρόνος, εἰ Φαέθων πολυώνυμος, εἴτε σὺ Μίθρης. Après Mithra, l'Ἡέλιος Βαβυλῶνος (v. 401), évidemment corrélé à toute la série précédente dans une perspective récapitulative, il y a l'Apollon grec, lié à Delphes par son caractère oraculaire (v. 401) : ἐν Ἑλλάδι Δελφὸς Ἀπόλλων. La primauté d'Apollon est liée à son rapport privilégié avec le Zeus grec, qui pour Nonnos est l'incarnation du Dieu universel et l'expression première du soleil. Cette prééminence peut s'expliquer par le rôle de l'oracle de Delphes garant de la nouvelle religion païenne, aspect bien présent dans le discours *Sur Hélios-roi* de Julien l'Apostat, où sont cités plusieurs oracles delphiques avec la définition d'un Apollon συνεδρέων au Soleil (*In Hel. Re* 10.7-9). L'identification entre Apollon et Hélios est présente chez d'autres auteurs contemporains de Nonnos, comme Macrobe et surtout Proclus (*Sat.* 1.17- 18.6, *Procl. Theol. Plat.* 6.12) (¹³⁰²), mais elle est rare dans le poème de Nonnos (¹³⁰³). Elle est reproposée dans la partie finale du poème pour la géographie globale des *Dionysiaques*, puisque la Grèce est le point d'arrivée des pérégrinations terrestres de Dionysos dans les cinq derniers chants du poème. Dans l'interprétation de la théologie solaire du temps, dont témoigne Macrobe, le dieu Apollon est associé étroitement à Dionysos, lié lui aussi à Delphes, lieu de culte commun (*Sat.* 1.18.7-18). C'est à cette interprétation solaire commune que peut se reconnecter la conclusion des *Dionysiaques*, où les deux dieux sont représentés co-intronisés et attablés ensemble (*Dion.* 48.978) : σύνθρονος Ἀπόλλωνι, συνέστιος υἱέι Μαίης.

Le dernier nom du catalogue : l'Ἔρωσ protogonique (v. 402-403)

Le sixième nom de divinité mentionné, en fin de catalogue, est celui d'Ἔρωσ (v. 402-406) : εἴτε Γάμον σκιεροῖσιν Ἔρωσ ἔσπειρεν ὄνειροις / μιθρηλῆς τελέων ἀπατίλιον ἴμερον εὐνήης, / ἐκ Διὸς ὑπνώοντος ὄτε γλωχῖνι μαχαίρης / αὐτογάμω σπόρον ὕγρον ἐπιζύσαντος ἀρούρη / οὐρανίαις λιβάδεσσιν ἐμαίωθησαν ἐρίπναι.

Le dernier des noms divins se trouve dans un passage difficile à interpréter, articulé sur deux moments liés la génération : le premier concerne celle de Gamos, par l'intermédiaire d'Eros dans les rêves (v. 402-403), le

¹²⁹⁸ R. Turcan, *Mithras Platonicus, recherches sur l'hellénisation philosophique de Mithra*, Leiden 1975, p. 107, 123, n. 133. Les théories des tenants de l'adhésion de Julien au mithraïsme sont discutées en détail en R. Turcan, *Mithras Platonicus, cit.*, p. 107-114

¹²⁹⁹ La position de J. Bidez (*Il a existé un mithriacisme. Chez les intellectuelles du IV^e siècle, il s'est rencontré plutôt des mithriacisantes Vie de l'empereur Julien*, Paris 1930, p. 221) est critiquée trop sévèrement et réduite à "une subtilité toute verbale" au nom d'une conception historique plus avertie, qui manque cependant de sympathie envers les intellectuels du dernier paganisme, jugés dépourvus d'une réelle connaissance du mithraïsme, par R. Turcan (*Mithras Platonicus, cit.*, p. 105).

¹³⁰⁰ Sur le mithraïsme à l'époque de l'Antiquité tardive, la position de R. Turcan est reprise par P. Chuvin, *Chronique des derniers païens, cit.*, p. 221-222. L'influence philosophique sur les origines du mithraïsme est soulignée en R. Turcan, *Mithras Platonicus, cit.*, p. 5-7, 9-13.

¹³⁰¹ Cette connexion se trouve chez N. Hopkinson, *Notes du chant XXI*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 8, cit.*, p. 221.

¹³⁰² B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14, cit.*, p. 292.

¹³⁰³ La présence de cette identification est surtout corrélée à *Dion.* 19.182-186 où elle reste toutefois implicite, comme la remarque en D. Accorinti, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionysiache, cit.*, p. 293.

deuxième celle d'ἐρίπναι par le biais de la semence de Zeus, tombé sur terre pendant le sommeil du dieu (v. 403-406).

En ce qui concerne le premier moment, le nom Ἔρωσ, sujet du verbe ἔσπειρεν, est écrit avec une initiale majuscule par Keydell, imité par Chuvin, parce qu'il est considéré comme personnifié. Celui-ci "sème" (ἔσπειρεν) Γάμος, indiqué dans le même vers (v. 402). L'accusatif Γάμον est le résultat de la correction de la forme Γάμος présente dans le *textus receptus*.

L'association entre Ἔρωσ et Γάμος semble être une autre transposition poétique du rite de l'*egersis* de Melqart, analogue à celle, précédente, de Φοίνιξ. En effet, Ἔρωσ est aussi une entité de feu et un symbole solaire comme cela est souligné au chant 38 avec la confrontation entre le feu d'Ἡέλιος et celui d'Amour (*Dion.* 38.116-117) : κάμνε πυρὸς ταμίης ἐτέρω πυρί· καὶ φλόγα δίφρων / καὶ σέλας ἀκτίνων ἐβίησατ πυρὸς Ἐρώτων

Les représentations d'Eros et Phénix forment un diptyque lié au déroulement de ce rite. Selon le témoignage de Flavius Josèphe, cette fête instituée par le roi de Tyr Hiram était célébrée au cours du mois désigné par le nom macédonien de Peritios, associé au passage de l'Hiver au Printemps (*Ant.Jud.* 8.5.2, 145-146, *Contr. Apion.* 1.117-119) ⁽¹³⁰⁴⁾. Dans l'histoire de la mort et de la résurrection de Melqart, la succession de ces deux périodes de l'année était exprimée par l'articulation du rite de l'*egersis*. D'une part, la phase transitoire entre la fin de la saison passée et le but de la nouvelle saison était exprimée par le biais du sacrifice d'une victime de substitution à Melqart, à l'origine une caille, aspect représenté chez Nonnos par Phénix (v. 394-398). de l'autre, Nonnos a transposé avec Ἔρωσ la phase successive (v. 402-406) : celle qui voit s'affirmer la nouvelle saison après la fin de la saison précédente, un moment représenté celui-là par la hiérogamie entre le souverain, incarnation de Melqart, et une figure féminine subordonnée, identifiable à Astarté, mère et épouse du dieu suprême de la cité ⁽¹³⁰⁵⁾.

La conception de la fête de l'*egersis* de Tyr peut enfin trouver un parallèle précis dans les deux fêtes alexandrines citées par Epiphane à l'occasion du solstice d'hiver et rappelées de manière allusive par Nonnos également dans ce contexte, dans une forte assimilation entre les théologies phénicienne et égyptienne, que l'on trouve déjà dans la tradition théurgique : les *Kikellia*, fête liée au rite de Résurrection d'Osiris et célébrée le jour de Noël, représentée par le Phénix, et la fête d'*Aiôn*, liée à la naissance de cette divinité d'une mère vierge, et célébrée le jour de l'Épiphanie ⁽¹³⁰⁶⁾.

L'élément hiérogamique lié à Ἔρωσ est représenté par Γάμος personnifié. Cet aspect n'est pas particulièrement développé dans ce passage, mais cette divinité semble assimilable à Ὑμέναιος, déjà apparu au chant 29, dans l'épisode de sa blessure et pour son rapport privilégié avec Dionysos (*Dion.* 29.15-178).

Ἔρωσ et Γάμος forment ensuite une triade avec Ζεὺς qui est présent dans les trois vers suivants du passage (v. 404-406). A ce propos, Bernadette Simon a émis des doutes sur la personnification d'Ἔρωσ. Selon cette dernière, c'est Ζεὺς lui-même qui aurait engendré Γάμος. Par conséquent, il faut selon elle écrire ἔρωσ avec une minuscule à l'initiale car il ne s'agit que d'un état psychologique de Zeus. Cette thèse est argumentée par des passages relatifs à la génération miraculeuse d'entités mythiques, comme les centaures cornus de Chypre (*Dion.* 14.197-202), Erechthée (*Dion.* 27.317-323), Orion (*Dion.* 13.96-103), mais aussi à travers des références à la mythologie orientale, comme le mythe d'Ullikummi, le géant né d'une roche fécondée par le dieu Kumarbi ⁽¹³⁰⁷⁾.

La reconstruction proposée par la chercheuse, fondée sur des critères textuels, a le mérite de mettre en évidence les deux aspects corrélés : d'une part, Ἔρωσ dans sa dimension onirique engendre Γάμος (v. 402-403), de l'autre, Zeus endormi et la génération des roches, elles aussi sujettes à la sphère de la naissance (v. 406, ἐμαιώθησαν ἐρίπναι) (v. 404-406). Ce parallèle ne doit cependant pas être compris comme une identification, comme le propose Bernadette Simon. Dans l'hymne à Astrochiton, en effet, Nonnos est attentif à ne pas confondre Melqart et Zeus, car le dieu de Tyr est plutôt identifiable par son nom divin Ἔρωσ. L'Amour

¹³⁰⁴ Ces deux passages sont analysés par C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 34-37.

¹³⁰⁵ Cette reconstruction du rite de l'*egersis* se base sur le parallèle avec les lamelles de Pyrgi : dans ce document, le roi de la cité avait le rôle d'Époux de la divinité Astarté, comme le souligne P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 236, et surtout C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 287-293, où le thème est placé dans le cadre italique et étrusque.

¹³⁰⁶ J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver*, art. cit., p. 135-138, G.W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, cit., p. 23-24

¹³⁰⁷ B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 293.

cosmique est assimilable au dieu de Tyr par son caractère protogonique, commun aux deux dans la tradition orphique (¹³⁰⁸).

Dans ce contexte, les mentions d'Ἔρως et de Γάμος apparaissent ensemble, mais distinctes de celle de références à Zeus dans le récit de la fondation de Tyr. Le récit fait par Melqart en personne se dédouble en deux narrations de longueurs inégales. Un premier récit commémore le rôle de la lignée des hommes nés de la terre durant la construction de Tyr (v. 429-537). Le second récit peut sembler un simple appendice du premier ne serait-ce qu'en raison de sa brièveté, mais en réalité il en corrige et en intègre la perspective. Tandis que dans le premier récit, l'activité des hommes terrigènes semblait suffisante pour fonder Tyr, on voit dans le second récit que l'intervention d'Ἔρως a été également nécessaire. Dans ce récit, le dieu exhorte dans une longue allocution trois sources déjà observées par Dionysos dans son tour de Tyr (v. 363-365), à prêter main-forte à la fondation de la cité : Abarbarée, Droséra et Callirhoé. Elles sont imaginées personnifiées sous la forme de nymphes, rétives à collaborer à la fondation de la cité (v. 538-573). Pour défendre leur virginité, elles ne voulaient pas s'unir aux hommes terrigènes fondateurs de la cité (542-569). A la fin, Ἔρως finit malgré tout par les pousser à accepter par le biais de ses flèches (v. 570-532).

Une interprétation de type orphique d'Ἔρως a été proposée par Pierre Chuvin, sans pour autant approfondir cet aspect car dans ce passage du poème, Eros est assez mal caractérisé et par conséquent "la piste orphique tourne court" (¹³⁰⁹). Une tentative de reconstruction orphique a ensuite été développée dans l'essai *Parturiunt montes an parturiuntur?* de Domenico Accorinti à propos de Ζεὺς, la troisième figure de la triade de figures divines, dans une lecture anthropologique sur le patrimoine des traditions mythiques et religieuses de l'ancien Orient (¹³¹⁰). Selon ce chercheur, Nonnos développerait dans ce passage poétique une cosmogonie de type orphique sur le thème de l'orogénèse, déjà présente dans la *Théogonie* d'Hésiode (v. 126-132). Nonnos reprendrait de l'orphisme l'idée de la création de l'univers par Zeus après l'engloutissement de Protogonos Erikèpaios (¹³¹¹). Cette création doit donc être entendue comme une différenciation à l'intérieur de ce principe, selon une perspective orphique pouvant intégrer la sagesse des religions sumériennes et de l'Orient en général (¹³¹²).

Des éléments orphiques analogues sont présents dans l'apparition d'Ἔρως. L'épisode de l'intervention du dieu auprès des Nymphes pour la fondation de Tyr présentait des aspects liés à ce contexte. Cette situation renvoyait en effet à son tour à un épisode capital du poème : l'intervention du dieu de l'Amour pour promouvoir l'union de Zeus avec Sémélé par le biais d'une de ses douze flèches, destinées à favoriser autant d'unions du dieu suprême avec des femmes mortelles (*Dion* 7. 110-135) (¹³¹³). Dans le chant 40, l'indication des rêves liés à Eros renvoie au contexte religieux et philosophique de l'orphisme (v. 402) : Γάμον σκιεροῖσιν Ἔρως ἔσπειρεν ὄνειροις. Le domaine des rêves était en effet un élément attribuable au monde orphique. Ce monde était considéré comme étranger à la religion grecque officielle et plutôt lié à la religion préolympique et au culte de la Terre, "mère des songes aux ailes noires", selon la définition d'Euripide (*Hec.* 81). Il se peut que dans le cadre orphique, le thème du rêve érotique ait été développé en raison de ses caractères symboliques et allégoriques : en effet, dans certaines représentations sculpturales, le rêve apparaît comme une jeune fille ailée au dessus d'un dormeur le sexe en érection (¹³¹⁴). De la même manière, dans le passage du chant 40 des *Dionysiaques*, l'intervention des rêves pour faciliter l'acte d'Amour s'applique à la représentation de Zeus endormi (v.404, Διὸς ὑπνώοντος) le sexe en érection (v. 404-405).

L'expression σκιεροῖσιν ... ὄνειροις a été comprise comme un simple locatif par Pierre Chuvin. Le dieu engendrerait Γάμος en rêve, mais dans ce passage l'ablatif a une valeur instrumentale ainsi que d'origine : Eros

¹³⁰⁸ La dimension protogonique d'Ἔρως dans le passage de Nonnos, influencé par les sources orphiques, est remarquée in P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 237, mais aussi dans l'essai de D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur*, cit., p. 21-22.

¹³⁰⁹ P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 237.

¹³¹⁰ D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 1-24. Le contenu de cet essai était déjà en partie présent dans une étude précédente : D. Accorinti, *Questiunculae Nonnianae*, Medioevo greco (1) 2001, p. 1-21.

¹³¹¹ D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 6-7

¹³¹² Les références à la mythologie orientale se trouvent en D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 8-14.

¹³¹³ Sur ce passage, v. D. Gigli Piccardi, Commento, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 542-545.

¹³¹⁴ Cette affirmation vient de l'Introduction de G. Guidorizzi (ed.), *Il sogno in Grecia*, Roma 1988, p. XVIII-XIX, où il est également fait référence à une représentation sculpturale d'un pasteur endormi, le sexe en érection, visité par un rêve ayant la forme d'une jeune femme ailée (*tavola IV*).

engendrerait le dieu du mariage “par le rêve” et “depuis le rêve” (¹³¹⁵). Dans ce sens, le poète se sert de la double acception de Γάμος, qui indique non seulement le mariage, mais aussi l’acte sexuel, comme l’a déjà signalé Pierre Chuvin (¹³¹⁶). Dans de nombreux épisodes des Dionysiaques, l’action d’Ἔρωσ s’exerce dans les rêves. Au chant 22, par exemple, Dionysos vit son histoire d’amour non partagé avec Béroé dans une dimension onirique, puisque la dimension réelle lui est interdite (*Dion.* 22.323). Le sommeil est un principe placé au service d’Amour dans l’épisode d’Aura (*Dion.* 48.635-645), mais également d’Ariane (*Dion.* 47.320-349), de Dionysos amoureux de Béroé (*Dion.* 42.323-342), et précédemment dans les épisodes de Nicée (*Dion.* 16.261-264, 281-284, 343-345) et d’Ampélos (*Dion.* 10.264-266) (¹³¹⁷).

Le Zeus endormi et la génération des montagnes (v. 404-406)

Comme l’a déjà noté Domenico Accorinti, la scène évoquée par Nonnos est le mariage entre Ouranos et Gaia. La Terre, désignée par le terme ἄρουρα (v. 405), reçoit la semence de la divinité suprême (¹³¹⁸). Cette représentation avait d’ailleurs déjà été évoquée de manière allusive dans la première partie de l’hymne, où il est fait référence à εὐώδιτι Γαίῃ (v. 388) à propos de la pluie et de son rôle fécondant (*Dion.* 386-391).

La scène de l’étreinte entre Zeus et la terre est ensuite décrite à travers des emprunts et des éléments sacrificiels associés à l’*egersis* de Melqart, comme cela apparaissait déjà dans la représentation de Phénix dans l’hymne à Astrochiton (*Dion.* 40.394-398) ainsi que dans l’épisode de l’auto-immolation de l’aigle pour l’Olivier de Tyr (*Dion.* 40.525-534). Dans cet épisode, on évoquait le couteau sacrificiel utilisé par les terrigènes pour égorger l’aigle, avec le terme μαχαίρη (v. 528) : c’est le même terme qui est employé pour l’épée de Zeus endormi (v. 404, γλωχῖνι μαχαίρης) (¹³¹⁹).

Pour décrire la pluie, le poète parle ensuite de οὐρανίαις λιβάδεσσιν, les gouttes d’eau au pouvoir fécondant, tombées du ciel (v. 406) : οὐρανίαις λιβάδεσσιν ἐμαιώθησαν ἐρίπναι.

Ce détail est également souligné dans l’immolation de l’aigle, à propos du sang versé par l’oiseau, qualifié par l’expression analogue ε δαίμονιαις λιβάδεσσιν (v. 532) (¹³²⁰).

Autour de ces références aux gouttes de pluie, il y a l’aspect discuté de la génération des ἐρίπναι (*Dion.* 40.406) : ἐμαιώθησαν ἐρίπναι. L’expression a été interprétée de manière subjective par Bernadette Simon. Selon elle, le sentiment d’amour éprouvé par Zeus dans ses rêves nocturnes le pousse à accomplir une union simulée. “Sa semence tombée sur le sol engrosse les ἐρίπναι, et ainsi naît Gamos, le dieu qui présidera à toutes les naissances futures dues à une union sexuelle » (¹³²¹). A propos de ce passage, Domenico Accorinti en développe les emprunts au thème de la naissance miraculeuse, mais également aux religions orientales, comme le mythe de Ninurta et Asag, ainsi que d’Enlil, mais aussi le mythe de Mithra transmis par le Pseudo-Plutarque (*De fluviis* 23.4) (¹³²²).

Le philologue aborde surtout une discussion textuelle au sujet de l’expression ἐμαιώθησαν ἐρίπναι. Comme de son point de vue, c’est Ἔρωσ et non Zeus qui engendre Γάμος, il veut élucider la question de ce qui a été engendré par les ἐρίπναι (¹³²³). A son avis, en effet, ce sont les ἐρίπναι elles-mêmes qui ont été engendrées et l’expression ἐμαιώθησαν ἐρίπναι désigne précisément le processus de l’orogénèse, effet de la diffusion du liquide séminal de Zeus. Cette proposition d’interprétation textuelle se fonde sur une interprétation de la forme

¹³¹⁵ Le passage est reconstitué de cette manière dans l’essai de D. Auger, *Le monde des rêves dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis*, publié en D. Accorinti, P. Chuvin (ed.), *Des Géants à Dionysos, Mélanges de mythologie et de la poésie grecque offerts à Francis Vian*, p. 430.

¹³¹⁶ P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 236-237.

¹³¹⁷ Sur la signification de cet élément onirique pour l’épisode d’Aura, mais également pour le sommeil de Zeus dans l’hymne à Astrochiton, v. D. Auger, *Le monde des rêves dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis*, art. cit., p. 429-431.

¹³¹⁸ La reconstruction globale de la représentation se trouve en D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 17, 23.

¹³¹⁹ A ce sujet, Nonnos souligne que de la pointe de cet instrument, le dieu répand la semence humide sur la terre nourricière (v. 405) : αὐτογάμφω σπόρον ὑγρὸν ἐπιξύσαντος ἀρούρη

¹³²⁰ Les gouttes de sang de la victime permettent aux îles de se stabiliser et d’accueillir la cité future (*Dion.* 531-532): θαλασσοπόρους δὲ κολώνας / δαίμονιαις λιβάδεσσιν ἐπερρίζωσε θαλάσση

¹³²¹ B. Simon, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 148.

¹³²² D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 16-17.

¹³²³ D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 18-19.

μαίωμα au sens de “être enfanté” = “naître”, sens attesté dans d’autres passages du poème (*Dion.* 2.498, 41.66, 48.853) ⁽¹³²⁴⁾.

La thèse interprétative générale du philologue est développée dans une comparaison stricte avec la *Théogonie* d’Hésiode (v. 126-132). Le récit de Nonnos, “en refusant une orogénèse de la Terre sans union sexuelle au profit total d’un Zeus ... Créateur, en tant que fécondateur”, corrigerait ainsi le récit de l’orogénèse (présent chez le poète d’Ascra) des montagnes engendrées par la Terre seule sans intervention d’un principe mâle ⁽¹³²⁵⁾. Le modèle orogénique proposé permet à mon avis de mettre également en valeur un thème important de l’étude de Domenico Accorinti, à savoir la dimension vitaliste des montagnes, considérées non seulement comme des entités naturelles, mais comme l’expression d’un vitalisme intrinsèque de la nature ⁽¹³²⁶⁾.

Par rapport à cette tradition, il faut souligner que l’Héraclès des hymnes orphiques est considéré comme engendré par la terre, comme Γαίης βλάστημα (*hymn. orph.* 12.9) : αὐτοφύης, ἀκάμας, Γαίης βλάστημα φέριστον.

Ce passage trouve un parallèle significatif dans l’hymne au soleil de Proclus, où est souligné l’effet des planètes sur la production de nouvelles générations (v. 11-12) : Πᾶσα δ’ ὄψ’ ὕμετέρησι παλιννόστοισι διφρεΐαις / Ὠράων κατὰ θεσμὸν ἀνεβλάστησε γενέθλη.

Cette conception de la naissance par parthénogénèse est liée à celle de la hiérogamie présente dans l’hymne orphique à Κρόνος. Dans cet hymne, l’épithète Γαίης βλάστημα est contrebalancée par le rappel d’Ouranos et de son union avec Gaia (*hymn. Orph.* 13.6) : Γαίης τε βλάστημα καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος.

Dans les commentaires à ces passages des hymnes orphiques, on souligne de manière significative le parallèle avec la cosmogonie de Hiéronymos et Hellanicos, associée au contexte phénicien et à Σακωνιθων (fr. 54 K). En effet, dans cette cosmogonie était décrite la naissance d’Héraclès Chronos dans une perspective matérialiste, mais plus encore dans une perspective géographique. Le contexte de Béryle et de Tyr, aux frontières du continent et de l’espace marin, rappelle les éléments de l’eau et de la terre. C’est de ces deux principes que proviendrait l’Héraclès du mythe, identifiable à Melqart, dieu amphibie par excellence ⁽¹³²⁷⁾.

L’aspect vitaliste est important dans le parallèle entre le passage de la génération des ἐρίπναι (*Dion.* 40.422-427) et celui de la naissance miraculeuse d’êtres inanimés. Dans le poème, on trouve plusieurs occurrences de ce thème, étudiées notamment par Domenico Accorinti, mais déjà signalées par Bernadette Simon à propos des centaures cornus de Chypre (*Dion.* 14.197-202), Erechthée (*Dion.* 27.317-323), Orion (*Dion.* 13.96-103) ⁽¹³²⁸⁾.

Je me limite à citer l’occurrence la plus semblable à celle du chant 40, à savoir la naissance des centaures cornus à Chypre. La ressemblance entre ce passage et celui de la génération présent dans l’hymne à Astrochiton est un des arguments étayant la proposition d’identification entre Eros et Zeus dans le passage du chant 40. Là aussi, le schéma suivi par le poète est celui de la hiérogamie entre Ouranos et la Terre, un modèle déjà mis en évidence pour l’hymne à Astrochiton. Zeus, après avoir dû renoncer à son union avec Aphrodite (*Dion.* 14.197-198), répand (ἔσπειρεν) sa semence sur la terre (ἀρούρη) (*Dion.* 14.199-200) : Ἀντί δὲ Κυπιδίων λεχέων ἔσπειρεν ἀρούρη / παιδογόνων προχέων φιλοτήσιον ὄμβρον Ἐρώτων.

Gaia reçoit cette rosée (ἐέρσεν) tombée du ciel et analogue au σπόρον ὕγρον décrit au chant 40, et engendre la race des Centaures cornus (*Dion.* 14.201-202) : Γαῖα δὲ δεξαμένη γαμῖην Κρονίωνος ἐέρσεν / ἄλλοφυῆ κερόεσσαν ἀνηκόντιζε γενέθλην.

Ces descriptions de générations présentes chez Nonnos peuvent en outre rappeler non seulement des éléments orphiques, mais également des aspects liés aux religions orientales et au mithraïsme. Cet aspect a déjà été mis en évidence par Domenico Accorinti à propos du mythe de Mithra transmis par le Pseudo-Plutarque (*De fluviis* 23.4). Dans sa tendance mithraïsante, avec un mythe d’origine orientale et associé à Chypre comme celui des centaures cornus, également attesté dans les *Métamorphoses* d’Ovide (*met.* 10.222-237) ⁽¹³²⁹⁾, Nonnos

¹³²⁴ D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 18-19.

¹³²⁵ D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 23.

¹³²⁶ Cet aspect est évoqué au travers de emprunts à Hésiode et aux sources orphiques chez D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 4-7.

¹³²⁷ Le lien entre ces expressions et la cosmologie de Hiéronymos est souligné par M.-C. Fayant, *Commentaire in Hymnes Orphiques*, cit., p. 125, et G. Ricciardelli, *Commento, Inni orfici*, cit., p. 289.

¹³²⁸ Ces cas sont cités avec une bibliographie supplémentaire en D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 15-16.

¹³²⁹ Sur ce passage, v. G. Gerlaud, *Notice, Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques t.6*, Paris 1994, p. 6.

récupère la conception d'une divinité qui est l'expression des forces naturelles dans leur aspect le plus profond⁽¹³³⁰⁾.

La relation entre le modèle orogénique et le vitalisme permet alors de récupérer une suggestion de Pierre Chuvin. Cet auteur, pour résoudre l'aporie qu'il a constatée à propos du fait que "le poète ne dit pas de quels rejets accouchent les montagnes engrossées par la céleste rosée que répand Zeus", a envisagé un éventuel renvoi textuel. Dionysos évoquerait ainsi un thème développé plus loin dans le discours de Melqart apparu à Dionysos : l'émergence des ἐρίπναι de la terre serait une allusion aux êtres primordiaux qui sont à la base de la fondation de Tyr : nés de la terre, "les autochtones tyriens sont par ailleurs issus d'un limon non fécondé, ἄσπορος"⁽¹³³¹⁾.

Ce renvoi a un contenu éminemment orphique, comme le montre le parallèle avec le récit de la filiation des géants, les ancêtres des hommes, d'Ouranos, récit qui se trouve dans l'hymne introducteur des *Argonautiques orphiques* : au σπόρον ὑγρὸν de Zeus correspond dans ce texte le λυγρὸς σπέρμα d'Ouranos, tandis qu'au processus de filiation indiqué par Nonnos avec le verbe ἐμαιώθησαν correspond la forme ἐστάξαντο (*Arg. orph.* 18-19)⁽¹³³²⁾ : ἔργ'αἰδήλα / Γιγάντων, οἱ λυγρὸν ἀπ' Οὐρανοῦ ἐστάξαντο, / σπέρμα γονῆς τὸ πρόσθεν, ὄθεν γένος ἐξεγένοντο / θνητῶν. ἐπιζύσαντος ἀρούρη.

Comme le montrent également les correspondances textuelles avec l'œuvre d'Hésiode, le modèle du passage des *Argonautiques orphiques* est évidemment le passage de la *Théogonie* du poète d'Ascre relatif à la naissance des Géants, ainsi que des Erinyes et des Nymphes appelées Μελίαι (v. 187), nés de la Terre fécondée par le sang d'Ouranos, après la mutilation subie de la part de Cronos (v. 187-189)⁽¹³³³⁾. Les Nymphes représentent en outre un trait commun avec un passage précédent, capital pour la reprise du thème chez Nonnos de Panopolis, comme le souligne à juste titre Domenico Accorinti⁽¹³³⁴⁾ : la naissance des montagnes engendrées par Gaia seule, puisqu'elle ne s'était pas encore accouplée avec Ouranos (v. 129-130) : γείνατο δ' οὐρεα μακρά, θεᾶν χαρίεντας ἐναύλους / Νυμφέων, αἱ ναίουσιν ἀν' οὐρεα βησσήεντα. Dans le deuxième passage, les Nymphes sont en outre désignées par l'épithète Μελίαι. Cette épithète ne sert cependant pas à introduire un nouveau groupe de Nymphes, mais plutôt à mettre en évidence le parallèle entre celles-ci et les Géants, créatures congénères. En effet, à leur naissance, ces entités se présentent armées de δολιχ' ἔγχεα (v. 186), des lances faites en frêne, comme déjà chez Homère le Πηλιάς μελίη (*Il.* 19.390)⁽¹³³⁵⁾.

Le substrat de type orphique s'enrichit de références au monde sémitique oriental, notamment pour le contexte chrétien. Le fait que les géants terrigènes soient appelés ἐρίπναι permet en effet de créer un parallèle avec la *Paraphrase de l'Évangile*, en montrant une analogie entre ces figures mythologiques et celle de Jean-Baptiste, désigné à dessein comme l'habitant de la ἐρίπνη lors de sa première apparition (*Parafr.* 1.14)⁽¹³³⁶⁾ : οὐρεσίφοιτος ἐρημάδος ἀστός ἐρίπνης.

Ceci s'inscrit à mon avis dans le modèle orogénique proposé par Domenico Accorinti, mais cela permet également d'approfondir un thème non résolu chez celui-ci, à savoir la nature animée des montagnes produites par le processus orogénique et conçues comme des géants. Relier les ἐρίπναι aux figures des créatures terrigènes du récit des origines de Tyr permet en outre d'établir un lien avec le récit phénicien de la création, transmis par Eusèbe dans la *Préparation évangélique* (1.10.9). Selon ce récit, de la race d'*Aiôn* et de *Protogonos* naquirent trois entités mortelles : Φῶς, Πῦρ et Φλόξ. Celles-ci auraient pris part au processus de civilisation de l'humanité en découvrant le feu et en enseignant la technique (ἐκ παρατριβῆς ξύλων εὔρον πῦρ καὶ τὴν χρῆσιν ἐδίδαξαν). C'est à ces trois entités qu'est attribuée la génération d'une lignée de géants, à l'origine identifiables aux montagnes du Liban. Dans ce récit inspiré de rationalisme, ces figures d'hommes gigantesques sont considérées comme les souverains de la région. C'est à eux que les montagnes locales

¹³³⁰ Cette conception mithriaque est analysée in R. Turcan, *Mithra et le Mithriacisme*, cit., p. 93-114, p. 145-152.

¹³³¹ P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 237.

¹³³² Le lien entre géants et montagnes est implicite dans le thème de la personnification des montagnes selon D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 4-5.

¹³³³ Les reprises parfois même littérales d'Hésiode sont signalées en F. Vian, *Notes, Les Argonautiques orphiques*, Paris 2010, p. 75.

¹³³⁴ D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 3.

¹³³⁵ Cette discussion est présente en G. Ricciardelli, *Commento, Esiodo, Teogonia*, cit., p. 126-127.

¹³³⁶ L'emploi du terme ἐρίπνη pour le Baptiste est souligné en D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, cit., p. 17. Ce passage de la *Paraphrase* est analysé par C. De Stefani, *Commento, Nonnodi Panopoli, Parafrasi del vangelo di S. Giovanni canto I*, cit., p. 118-119

devraient leurs noms, le Cassius, le Liban, l'Antiliban et le Brathyus (¹³³⁷). Ce récit est important car il est directement lié à celui de la fondation de Tyr. L'auteur de ce mythe a associé la géographie physique du Liban, en tant que chaîne côtière, à son histoire, incluant l'implantation de cités-États prospères sur les côtes, comme Tyr. Le récit attribue à Φῶς, Πῦρ et Φλόξ non seulement la génération des géants, identifiés aux montagnes, mais aussi de Samemroumos-Hypsouranios, le fondateur de Tyr (1.10.10, Ἐκ τούτων, φησίν. ἐγεννήθησαν Μημοῦμος καὶ ὉΨουράνιος). Comme les chercheurs l'ont déjà noté, ce dernier ainsi que son frère Ousôos, introduit peu après dans le récit de la fondation de Tyr, correspondent en substance aux hommes terrigènes décrits par Nonnos (¹³³⁸).

Le parallèle avec la narration présente chez Eusèbe est à mon avis essentiel pour placer le passage de l'hymne dans le contexte de l'épisode de Tyr. La perspective orogénique de ce passage renvoie à la cosmogonie relative à la naissance de la cité de Tyr. De même que Zeus est représenté en train de dormir, les êtres autochtones sont eux aussi vus comme immergés dans le sommeil au moment de la canicule (v. 437), alors que l'apparition prophétique en rêve de Melqart les réveillera (v. 436-444, 501-503). La genèse de ces entités est analogue à celle des premiers habitants de Béryte, décrits en des termes similaires à celle des terrigènes de Tyr, comme êtres autochtones. Comme Accorinti l'a déjà indiqué, la forme ἐμαιοθήσαν trouve un parallèle précis dans la forme ἐμαιοθή employée pour désigner la naissance de la lignée des habitants de Béryte (*Dion.* 41.65-66) : ἀλλὰ θεῶν ἴνδαλμα γονῆς αὐτόχθονι ρίζῃ / πρωτοφανῆς χρύσειος ἐμαιοθή στάχυς ἀσδρῶν.

La version proposée par Nonnos (qui diffère de celle d'Hésiode) de la naissance des montagnes à partir d'une union sexuelle a un parallèle significatif dans la narration des origines de Tyr. Le deuxième récit introduit par Melqart corrige en effet la version précédente des origines des premiers habitants de la cité. Les premiers habitants de Tyr ne coïncideraient pas avec les terrigènes, nées du limon infécond, ceux-ci seraient le résultat de l'union entre ces êtres et les nymphes sources de la future cité Abarbarée, Callirrhoe et Droséra. Dès la première description des créatures terrigènes, elles dormaient dans le lit des fontaines d'eau de la région (*Dion.* 40.436-439) (¹³³⁹).

Cet aspect est repris et amplifié par le thème des noces entre ces êtres et les nymphes à la fin du discours de Melqart (*Dion.* 40.571-573) : καὶ εὐύδρω παρὰ παστῶ / Νηιάδων φιλότητι συνήρμοσεν υἱᾶς ἀρούρης, / καὶ Τυρίας ἔσπειρεν θεηγενὲς αἶμα γενέθλες.

Ici, Ἔρωσ est présenté dans l'acte de féconder (ἔσπειρεν v. 573) le sang divin de la race de Tyr. Cette situation ne peut que rappeler le passage de l'hymne à Astrochiton relatif à l'acte d'Ἔρωσ fécondant Γάμος, acte désigné par le même terme ἔσπειρεν (v. 402) : εἶτε Γάμον σκιεροῖσιν Ἔρωσ ἔσπειρεν ὄνειροις.

Péon, Ether, Astrochiton (v. 407-409)

Dans les derniers vers de l'hymne, d'autres noms du dieu sont introduits, dérivant de l'orphisme : Παιήων (v. 407), Αἰθήρ (v. 407), Ἀστροχίτων (v. 408).

L'identification avec Παιήων, le guérisseur, pourrait être un élément lié à la conception d'*Aiōn* en tant qu'Agathodémon, c'est-à-dire le dieu tutélaire d'Alexandrie, identifié à Sérapis à l'époque ptolémaïque.

A partir de son apparition sous forme de serpent, célébrée lors de la fête du 25 du mois de Tybi, selon la légende pseudo-historique de la fondation d'Alexandrie transmise par le Pseudo-Callisthène (1.32), on en arriva à l'assimilation entre cette divinité et Asclépios, le dieu guérisseur par excellence. Les temples de Sérapis prirent également à l'époque impériale l'aspect d'hôpitaux où s'exerçait une forme de médecine mélangée à des pratiques magiques. Le culte de Sérapis fut ensuite associé à celui des empereurs romains sous ces aspects médicaux, comme le montrent les guérisons opérées par Vespasien à proximité du temple du dieu à Alexandrie (¹³⁴⁰).

Παιήων, le "Guérisseur qui calme la souffrance" (tr. Chuvin), trouve un parallèle significatif dans un passage de l'*Hymne au soleil*, œuvre contemporaine de Proclus (v. 21-23). Dans ce texte, Παιήων est cité comme l'une des épicleses de la divinité solaire, après Apollon (v. 18-20) et avant Dionysos (v. 24). Dans le passage du philosophe, celui-ci montre la lumière de l'astre du jour se diffusant dans le cosmos, porteuse d'un réconfort universel. Celle-ci est donc définie, par rapport à un schéma binaire fondé sur l'opposition entre lumière et

¹³³⁷ D. Accorinti (*Parturiunt montes an parturiuntur?*, cit., p. 12) observe à propos de ce passage qu'on ne parle pas de création, mais ce présupposé se trouve dans la relation établie entre l'épisode de la dénomination des montagnes et celui de la fondation de Tyr

¹³³⁸ Ce thème est surtout développé en P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 243.

¹³³⁹ Ce détail est remarqué en P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 243.

¹³⁴⁰ Sur Sérapis en tant que divinité iatromante, v. A. Arena, *La figura di Serapide*, cit., p. 67-68.

ténèbres, et entre bien et mal, par l'épithète traditionnellement attribuée à Héraclès, le héros défenseur par excellence : Ἀλεξικάκος (v. 21).

La présence de l'épiclèse Παῖων aussi bien chez Nonnos que chez Proclus dépend d'une source orphique commune. Cette épiclese est déjà attribuée à Héraclès dans l'hymne orphique à Héraclès (*hym. orph.* 12.10)⁽¹³⁴¹⁾ : Μεγαλόνυμε Παῖων.

Dans l'hymne en prose d'Aelius Aristide, ensuite, le héros est désormais identifié à Apollon et Asclépios par le biais de la formule Ἴη Παῖων Ἡρακλες Ἀσκληπιέ, et est glorifié pour ses compétences curatives dans des cas de pandémie, comme la peste qui endeuilla le règne de Marc Aurèle⁽¹³⁴²⁾.

La reprise par Nonnos démontre également sa dépendance vis-à-vis de l'épopée. En effet, Παῖων apparaît déjà dans l'*Iliade*, dans l'épisode de la guérison d'Hadès (*Il.* 5.401-401). Cet emprunt homérique est signalé par le poète avec l'épithète ὀδυνήφατος, présente également dans son modèle, bien qu'elle ne se réfère pas directement à Péon, mais à ses φάρμακα (v. 401).

Παῖων apparaît, par rapport à la lumière et à son pouvoir d'apaiser les angoisses de l'âme, dans l'épisode où Dionysos soigne son amant Hyménée (v. 108-150), dans le récit des batailles au chant XXIX du poème (*Dion.* 29.15-178). Παῖων est invoqué pour qu'il porte secours à Hyménée blessé (v. 145). Il est cité ici pour son rôle de guérisseur divin, au même titre qu'Apollon (v. 139-143)⁽¹³⁴³⁾. Dans la tradition orphique, l'identification entre Asclépios et Παῖων était liée à une Résurrection d'Hyménée, un épisode cité à propos du mythe d'Alceste⁽¹³⁴⁴⁾. Cet aspect semble évoqué de manière allusive par Nonnos qui attribue la paternité d'Hyménée à Phlégyas (*Dion.* 29.33, υἱὸς ἔην Φλεγύα), roi d'Orchomène et, selon la tradition, père de Coronis, la mère d'Asclépios⁽¹³⁴⁵⁾. Cependant, afin de mieux distinguer Παῖων d'Asclépios, héros notoirement marié, Nonnos le qualifie au contraire de ἄμμορος... πόθων, ἀλλότριός... Ἐρώτων. Cette définition pourrait signifier que dans ce passage comme dans l'hymne à Astrochiton, Παῖων joue le rôle de prince cosmique analogue à Ἥλιος, dieu étranger à l'Amour et difficilement perméable à ce sentiment. Cette situation trouve un parallèle au chant 38 des *Dionysiaques* dans la confrontation entre le feu d'Hélios et celui d'Amour, quand le dieu tombe amoureux de Clymène (*Dion.* 38.116-117) : κάμνε πυρὸς ταμίης ἑτέρῳ πυρί· καὶ φλόγα δίφρων / καὶ σέλας ἀκτίων ἐβήσατ πυρσὸς Ἐρώτων⁽¹³⁴⁶⁾.

La deuxième épiclese, elle aussi liée au cadre orphique, est celle d'Αἰθήρ, "le firmament embrasé"⁽¹³⁴⁷⁾. Dans un hymne orphique, l'Éther est désigné par sa nature ignée de πυρίπνουσ (*hymn.orph.* 5.6) et institué comme fondement matériel de tous les astres célestes (*hymn.orph.* 5.2) : ἄστρον ἡελίου τε σεληναίης τε μέρος. Il est également présent dans les hymnes orphiques, correspondant à Οὐρανὸς et à l'élément physique au caractère igné. Dans l'hymne à Astrochiton, il était déjà fait référence précédemment à Αἰθήρ à propos d'Hélios, appelé "œil de l'Éther" (v. 379 Παμφαῆς αἰθέρος ὄμμα).

Cette définition en rapport avec le Soleil est précisément une référence au caractère igné commun à Hélios et à Οὐρανὸς, mais également à Phénix et à Eros, qualifié de θερμός dans ce chant (v. 540) et associé au Soleil dans le passage cité ci-dessus du chant 38 (*Dion.* 38.116-117).

Αἰθήρ est positionné à dessein dans la conclusion de l'hymne. En effet, dans cette partie finale du chant, Héraclès est désigné par la formule πρόμος αἰθέρος (*Iv.* 574). Cette appellation reprend celle de πρόμος ἄστρον à propos de la nature ignée des astres célestes (v. 377) et est également utilisée par le poète pour Zeus (*Dion.* 20.366).

¹³⁴¹ La présence de ce nom chez Nonnos est une confirmation de la modification du texte de l'hymne orphique, corrigé par Martin West. Celui-ci propose de corriger Παῖων en Αἰων, correction adoptée par exemple dans l'édition de M.-C. Fayant, *Hymnes orphiques*, cit., p. 127.

¹³⁴² Cette référence à des événements historiques de la période est reconnue par J. Goeken, *Aelius Aristide et la rhétorique de l'hymne en prose*, Turnhout 2012, p. 434.

¹³⁴³ Ce passage de l'hymne à Astrochiton est associé à la scène du chant XXIX en F. Vian, *Notes du chant XXIX*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 9*, cit., p. 339-340, pour la distinction entre Apollon et Péon, distinction analogue à celle que l'on trouve précisément dans l'hymne à Astrochiton, d'abord identifié à Apollon (v. 401) puis à Péon (v. 407).

¹³⁴⁴ Les sources de l'épisode de la Résurrection d'Hyménée opérée par Asclépios sont citées en F. Vian, *Notice del chant XXIX*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 9*, cit., p. 202, n. 3.

¹³⁴⁵ Le parallèle entre Hyménée et Coronis, tous deux enfants de Phlégyas, est remarqué en F. Vian, *Notice del chant XXIX*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 9*, cit., p. 202.

¹³⁴⁶ Le fait que Nonnos n'ait pas identifié Παῖων et Asclépios est souligné en F. Vian, *Notice del chant XXIX*, p. 202, *Notes du chant XXIX*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 9*, cit., p. 339-340

¹³⁴⁷ P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 230.

L'expression est également présente dans la *Cosmologie de Strasbourg*, un petit poème qui nous est parvenu sous forme de fragments et appartenant au genre des *patria*, destiné à la célébration des origines mythiques de la ville, comme Hermopolis en Egypte. La reprise de cette formule *πρόμος αἰθέρος*, comme d'Αἰθήρ, dans le cadre du récit des origines de Tyr, sert à souligner la volonté de renouer avec ce genre littéraire (¹³⁴⁸).

Αἰθήρ est ensuite qualifié de *ποικίλος* (v. 408) pour la représentation du ciel nocturne, comparé à une prairie parsemée d'étoiles dans les v. 384-385 : la luminosité du ciel nocturne diminue progressivement avec l'arrivée de la lumière du soleil.

A travers le schéma de la *Ringkomposition*, cette image permet de revenir au premier nom du dieu présent dans l'hymne, Astrochiton, cité au début du poème, précisément en référence au Ciel nocturne et à ses étoiles. Cette reprise dans la partie finale sert à affirmer qu'il s'agit d'un nom propre et du nom le plus important de la divinité invoquée, à savoir Melqart. Cette primauté est soulignée par l'explication même du nom et de sa signification : "car la nuit, le ciel s'illumine de tuniques étoilées" (¹³⁴⁹) (v. 409-410): ἐννόχιοι γάρ / Οὐρανὸν ἀστερόεντες ἐπανγάζουσι χιτῶνες.

J'ai donc écrit Οὐρανὸς dans le texte avec une initiale majuscule car ce principe est évidemment personnifié. En effet, au-delà de sa portée poétique, l'image des tuniques constellées d'étoiles qui conclut le poème est importante pour le thème politique de la souveraineté associé aux généalogies des divinités cosmiques. Comme l'ont souligné d'autres commentateurs, l'explication prend tout son sens à propos des *πέπλα Χρόνου*, symboles de l'Empire Romain aux côtés des *σκῆπτρα Διὸς*, cités au début du poème (*Dion.* 3.197) : *σκῆπτρα Διὸς καὶ πέπλα Χρόνου καὶ ῥάβδον Ὀλύμπου*.

Le costume d'étoiles est la tenue du souverain, qui correspond au rôle de Kronos, un des premiers souverains du cosmos, assimilé à son tour à Héraclès dans l'hymne, en raison de leur identification commune à Chronos (v.400), mais aussi à Ouranos.

L'invocation (v. 410)

Pour rappeler la situation hymnologique et l'importance du prédicant, c'est-à-dire Dionysos en personne, cette partie se conclut par l'invitation faite à la divinité du lieu de prêter une oreille bienveillante à la prière (v. 410). Le poète avait évoqué la *φωνή* de Dionysos, qualifiée de *μύστις* au début de l'hymne. Dans une structure circulaire, Dionysos évoque lui-même sa *φωνή* pour le destinataire de sa prière.

Cette demande d'écoute, de même que de bienveillance, sont des aspects qui viennent des hymnes orphiques. En effet, la divinité est considérée par ces caractères au début, mais surtout à la conclusion de certains de ces textes, comme dans celui consacré à Hécate (*hym. orph.* 1.10), mais aussi dans celui consacré à la Nuit. Dans ce texte, l'orant adresse trois requêtes à la Divinité : il lui demande d'être bienveillante, d'être présente au rite et surtout de dissiper les maux (*hym.orph.* 3.12-14) (¹³⁵⁰) : Νῦξ σε, μάκαιρα, <καλ>ῶ.

Dans la reprise par Nonnos, seule la première de ces requêtes est formulée, les autres restent implicites. C'est surtout la deuxième, celle de la présence du dieu, qui trouve un correspondant objectif dans la situation narrative décrite. A l'invocation finale de Dionysos correspond en effet la réponse immédiate du dieu invoqué, Astrochiton, dans la scène de l'épiphanie et de l'accueil à la table divine (*Dion.* 40.411-428) (¹³⁵¹).

Conclusions sur Héraclès et Dionysos dans la théologie politique

¹³⁴⁸ La reprise de cette formule chez Nonnos est remarquée par D. Gigli Piccardi, *La "Cosmologia di Strasburgo"*, Firenze 1990, p. 105-106.

¹³⁴⁹ La traduction est de B. Simon, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, t.14 cit., p. 178

¹³⁵⁰ La référence à l'hymne orphique de la Nuit pour l'invocation finale est soulignée aussi bien en D. Accorinti, *Commento, Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*, cit., p. 130, que par B. Simone, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.14*, cit., p. 294.

¹³⁵¹ A propos de ces aspects et des éventuelles références aux divinités rappelées précédemment, il est intéressant de noter le parallèle avec l'hymne en prose à Sérapis d'Aelius Aristide. Dans ce texte, on rappelle que le dieu égyptien était particulièrement associé à la convivialité, en tant que *δαίτυμών* et *ἔστιάτωρ* (Or. 45.27). On trouve plus de détails sur la caractérisation théologique et rhétorique de l'éloge en prose de Sérapis in J. Goeken, *Aelius Aristide et la rhétorique de l'hymne en prose*, cit., p. 100-104.

Le caractère typique de l'Héraclès de l'Antiquité tardive est apparu dans la restructuration radicale du mythe de ce personnage par rapport à la tradition grecque classique. Cet aspect, qui émerge également dans le christianisme et dans son interprétation morale de ce mythe, se traduit chez Nonnos, influencé par la théologie égypto-phénicienne et du culte de Melqart à Tyr, par l'attribution à Héraclès de l'aspect de divinité protogonique, le *πρωτος θεων*, pour reprendre la définition concise d'Aelius Aristide (*Or.* 40.10). Dans ce cadre, Héraclès est identifié à *Aiôn*, principe assimilé au Temps cosmique dans la tradition phénicienne, puis alexandrine, mais également à la vie humaine.

Cet aspect de dieu protogonique est élaboré par Nonnos à travers un système complexe d'interprétation du texte homérique. Cette image en miroir d'Héraclès et de l'Achille de l'*Iliade* est notamment comparée à celle d'Alexandre le Grand, le descendant commun de ces héros, dans son rôle de fondateur d'Alexandrie et de "refondateur" de Tyr. Le lien entre le roi macédonien et ses lointains ancêtres mythiques avait été esquissé par le poète dès l'épisode des flèches d'or d'Eros (*Dion.* 7.110-135), mais aussi dans la *σύγκρισις* du chant 25 (*Dion.* 25. 1-263) ; toutefois, le personnage du souverain est surtout à la base du récit de l'arrivée de Dionysos à Tyr au chant 40 comme l'a soutenu en premier Pierre Chuvin. Celui-ci affirme en effet que dans le récit de la visite de Dionysos à Tyr, Nonnos amplifie l'épisode du siège de la cité phénicienne raconté par Arrien, un épisode justifié par le désir du souverain de visiter le temple d'Héraclès pour y accomplir un sacrifice en l'honneur de son ancêtre divin. Le désir du souverain était associé à un rêve : Héraclès lui était apparu et tendait la main à son descendant pour le faire entrer dans la cité (*Anab.* 2.15.7) ⁽¹³⁵²⁾.

Pour dessiner les traits typiques de l'Héraclès de l'Antiquité tardive, Nonnos de Panopolis s'inspirait d'une divinité typiquement protogonique telle qu'Egéon/Briarée, déjà présent dans l'*Iliade*. Cette divinité était associée au destin d'Héraclès comme à celui d'Achille, selon le récit du héros lui-même (*Il.* 1.396-406). Celle-ci était particulièrement significative pour Nonnos car elle était associée à Typhée, également présent dans l'*Iliade* (*Il.* 2.781-783). Elle sera aussi reprise par Nonnos pour sa réécriture de la typhonachie, avec l'enchaînement du dieu suprême.

Les principales figures héroïques du monde grec étaient par ailleurs associées également à Ulysse et, avec lui, à Prométhée, le Titan, découvreur du feu. Cet aspect est fondamental dans l'hymne à Astrochiton et dans l'*egersis* de Melqart pour la présence de la flamme éternelle, symbole également présent au chant 40, dans le récit des origines de la cité de Tyr (*Dion.* 40.473-475).

Ces éléments permettent de tracer un parcours entre d'une part l'épopée biographique axée sur Héraclès, mais désormais confondue avec celle d'Achille et d'Ulysse, ses succédanés mythiques, et d'autre part celle concernant Dionysos, le dieu qui a pris la place d'Héraclès dans l'imaginaire des païens de l'Antiquité tardive. La caractérisation de l'épopée biographique, l'épopée d'Héraclès, était déterminée par rapport à des éléments rhétoriques liés à l'art oratoire épideictique ⁽¹³⁵³⁾.

Dans la structure des *Dionysiaques* et dans sa division en quatre groupes de douze chants, ces éléments rhétoriques étaient toutefois liés à des éléments théologiques et philosophiques axés sur *Aiôn*, au centre de la poésie épique de Nonnos dès la *Paraphrase de l'Evangile selon Saint Jean*. Comme l'ont déjà noté les commentateurs, le Temps cosmique était identifié au Logos du prologue évangélique ⁽¹³⁵⁴⁾. Cette assimilation est d'autant plus significative qu'elle est probablement menée à travers une exégèse apocalyptique du texte (*Apoc.* 1.13-18 ; 2.1) ⁽¹³⁵⁵⁾.

Dans la partie finale de cette étude, je voudrais revenir sur la perspective phylogénétique développée par Pierre Chuvin et relative à la cosmogonie phénicienne, dans une rédaction profondément nourrie d'éléments égyptiens depuis le début ⁽¹³⁵⁶⁾.

A travers une analyse de l'hymne à Astrochiton, j'ai essayé de mettre en lumière certains aspects politiques de cette rédaction de la cosmologie phénicienne liée à *Aiôn*, dans la mise en parallèle entre Tyr, en Phénicie, et Alexandrie, en Egypte, comme dans le *Roman d'Alexandre* (Ps-Call. 1.30.6, 1.33.1). *Aiôn*, à travers son

¹³⁵² V. D. Accorinti, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 66.

¹³⁵³ Sur cet aspect, v. F. Vian, *Introduction*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, t. 1, Paris 1976, p. XX-XXI.

¹³⁵⁴ Le lien possible entre ces deux concepts pour la représentation d'*Aiôn* intronisé est souligné par C. De Stefani, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Parafraasi del Vangelo di S. Giovanni canto 1*, cit., p. 20.

¹³⁵⁵ Sur la présence d'*Aiôn* dans l'*Apocalypse* johannique, v. A. Alföldi, *From the Aion Plutonium of the Ptolemies to the Saeculum Frugiferum of the Roman Emperors* in K.H. Klinz, *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory*, Berlin- New York 1977, p. 21. *Apoc.Joh.* 1, 13-18 ; 2, 1.

¹³⁵⁶ P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p.233.

identification à Melqart, était devenu à l'époque impériale le démon protecteur d'Alexandrie, en raison de la fondation de la cité par le souverain macédonien ⁽¹³⁵⁷⁾.

A propos de la cosmologie phénicienne, Pierre Chuvin soulignait la distinction entre la phase relative à la période hellénistique et celle remontant à la période romaine. C'est dans cette période que se fait l'identification de Melqart et du Soleil, tandis que la doctrine est désormais intégrée à l'orphisme et transmise comme doctrine de cette secte philosophicoreligieuse, pour les caractères protogoniques de cette divinité, présents dès ses origines. Cet aspect a bien été préparé par la phase ptolémaïque du culte d'*Aiôn*, quand ce principe est identifié à Sérapis, divinité au caractère solaire accentué, à tel point que l'on parle désormais d'*Aiôn Πλουτόνιος* ⁽¹³⁵⁸⁾. Cette deuxième phase a même un aspect politique, lié à la religion impériale romaine et à la divinisation des souverains assimilés à Héraclès, ainsi que pour l'affirmation progressive du christianisme ⁽¹³⁵⁹⁾.

La religion impériale romaine s'est développée par rapport au temple de Melqart à Gadès, à partir de Trajan ⁽¹³⁶⁰⁾, mais elle concernait aussi celui de Tyr, comme le montre la participation d'un empereur comme Dioclétien aux rites de la cité pour célébrer son César, Maximien Héraclès ⁽¹³⁶¹⁾.

A cette phase impériale succède enfin une troisième phase, qui n'est pas développée par Chuvin dans son schéma d'interprétation. Cette phase de conclusion est relative à l'Antiquité tardive et est représentée précisément par l'Hymne à Astrochiton de Nonnos, avec sa référence à *Aiôn*, le temps cyclique, mais aussi le démon poliade de la tradition alexandrine et la divinité protogonique de la tradition phénicienne. Durant l'Antiquité tardive, on en vient à une conception politique de la monarchie comme expression d'un monothéisme solaire d'inspiration théologique et métaphysique. Cette conception dépend de la tradition néo-platonicienne contemporaine, elle s'intéresse à la dimension politique du platonisme, en partant de l'exemple de Julien l'Apostat, et à la différence de la tradition plus ancienne, liée à Plotin et Porphyre, elle s'intéresse surtout aux aspects théorétiques ⁽¹³⁶²⁾.

Cette orientation est largement abordée par le souverain dans son discours Sur Hélios-Roi, synthèse de cette doctrine et œuvre reprise parfois même littéralement par Nonnos, par exemple dans sa description de l'année où il reprend le terme rare de *Λυκάβας* (v. 372). Ce terme d'origine homérique avait justement déjà été utilisé par l'empereur dans une interprétation théologique complexe (*In Hel. Re* 40) ⁽¹³⁶³⁾.

Comme le montre un parallèle avec Macrobe, le terme *Λυκάβας* était porteur de références au monde égyptien et à la cité de Lycopolis (*Sat.* 1.17.19).

Cette nouvelle conception de la souveraineté, axée sur une royauté de type théocratique et sur le monothéisme solaire proposé par Julien, s'affirmait en se référant à la tradition de l'empire romain ainsi qu'au souvenir toujours vivant de la monarchie hellénistique et d'Alexandre le Grand, synthèse des figures d'Héraclès et d'Achille, ses ancêtres mythiques selon la double généalogie du souverain proposée par Plutarque (*Vit. Alex.* 15.7-8).

Cette conception historico-politique, mais aussi théologique, semble se refléter dans la succession des chants 40 et 41 des *Dionysiaques*. Le premier des deux chants relatifs à Tyr est fondé sur le souvenir d'Alexandre le grand et son entreprise de conquête de la cité. Le suivant, relatif à Béryte, se concentre sur l'école de droit romain fondée dans la cité phénicienne après la victoire d'Octave sur Cléopâtre à Actium et la fondation de l'impérialisme romain dans l'oracle d'Ophion (*Dion.* 41.389.398) ⁽¹³⁶⁴⁾.

¹³⁵⁷ Sur cet aspect, v. A. Alföldi, *From the Aion Plutonios of the Ptolemies to the Saeculum Frugiferum of the Roman Emperors* cit., p. 1-30.

¹³⁵⁸ Sur Sérapis, v. L. Vlad Borrelli, *Serapide*, Enciclopedia dell'Arte antica, Rome 1966, p. 204-208 ; sur l'identification entre *Aiôn* et Sérapis dans le contexte alexandrin et par rapport au Pseudo-Callisthène, v. M. T. Marabini Moeus, *Aion*, Enciclopedia dell'Arte Antica, Roma 1958, p. 175-176.

¹³⁵⁹ Cet aspect est analysé pour le culte impérial, mais aussi pour le christianisme, dans le texte de M. Simon, *Héraclès et le Christianisme*, Paris 1955.

¹³⁶⁰ L'influence du culte de Melqart sur les empereurs à partir de Trajan, mais aussi sur Hadrien, est soulignée in E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 154.

¹³⁶¹ Cette tradition est soulignée en C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 68-69.

¹³⁶² Ce phénomène, sous plusieurs de ses aspects, est analysé dans le livre de P. Chuvin, *Chronique des derniers païens*, Paris 2011. Dans le cadre esquissé par le chercheur, il est fait référence à l'influence sociale de ce paganisme tardif, par rapport à la période finale de l'Antiquité et aux débuts du Moyen-Age (cit., p. 266-275).

¹³⁶³ F. Vian, *Notice au chant XI*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 5*, cit., p. 25 (n. 3).

¹³⁶⁴ Pour ce passage, v. D. Accorinti, *Commento, Le Dionisiache*, cit., p. 221.

Le souvenir de cette séquence d'événements historiques liés au présent sert donc à consolider et à renforcer la réalité du présent et à esquisser une nouvelle entité impériale, fondée sur l'intégration de ces éléments, en réalité disparates.

La succession entre Héraclès et Dionysos représente cette succession idéale entre empires. Les deux divinités représentent l'une le soleil, l'autre la lune : leur intégration est l'image de la nouvelle conception de souveraineté dans l'hymne à Astrochiton, où ces deux réalités célestes s'opposent et se complètent tour à tour (*Dion.* 40.370-380).

Les deux figures d'Héraclès et de Dionysos étaient associées dans le culte du dieu Melqart à Leptis Magna, promu par l'empereur Septime Sévère, bâtisseur à Rome d'un temple dédié aux deux divinités, après sa victoire sur les Parthes (*Cass.Dion.* 76.16.3 ὅς γε καὶ τῷ Διονύσῳ καὶ τῷ Ἡρακλεῖ νεῶν ὑπερμεγέθη ἠεροδομήσατο) ⁽¹³⁶⁵⁾. Ce thème est étroitement lié à la théologie politique et à la célébration du pouvoir impérial. Ce n'est pas un hasard si l'association entre Héraclès et Dionysos se présente de cette manière dans la littérature latine impériale : Silius Italicus conclut par cette image son vaste poème pour le triomphe de Scipion l'Africain, comparé aux deux dieux (17.647-650) : *Qualis odoratis descendens Liber ab Indis / egit pampineos frenata tigris currus, / aut cum Phlegraeis confecta multe Gigantum / incessit campis tangens Tiryntius astra.*

Comme cela a déjà été souligné, le poète impérial s'inspire d'une comparaison présente chez Virgile et placée en conclusion de l'*elogium* d'Octave (*Aen.* 6.801-805). Cependant, Silius Italicus réécrit ce modèle élogieux dans un sens plus approprié aux développements de la poésie épique de l'Antiquité tardive : il évoque la gigantomachie comme prélude à l'apothéose d'Héraclès, absent dans le modèle originel, et accorde surtout plus de place à Bacchus, qui est moins important chez Virgile ⁽¹³⁶⁶⁾.

La proximité entre les deux divinités se justifie peut-être par leur lien commun avec Thèbes, lieu de naissance de ces deux figures. Le lien entre les divinités pouvait en outre être ramené à la fondation supposée de Thèbes par Tyr, mais aussi de Sidon, définie de ce fait comme la métropole de la cité de la Béotie dans l'incipit du *Roman* d'Achille Tatius (1.1) : Σιδῶν ἐπὶ θαλάσση πόλις· Ἀσσυρίων ἢ θάλασσα· μήτηρς Φοινίκων ἢ πόλις· Θηβαίων ὁ δῆμος πατήρ. Le lien entre Dionysos et Héraclès par rapport à Thèbes est souligné par Nonnos de Panopolis, dans les scènes de folie, par le mélange des références aux modèles littéraires des tragédies d'Euripide consacrées aux deux divinités, *Les Bacchantes* et *la Folie d'Héraclès* ⁽¹³⁶⁷⁾.

Comme cela est souligné dans les études de Corinne Bonnet, la dualité entre les figures de fondateurs de Tyr se reflétait également dans le modèle théocratique de gouvernement. La cité de Tyr était dirigée par une dyarchie formée du roi et du grand-prêtre, que l'on retrouve dans le mythe rapporté dans l'abrégé de Justin, tiré de l'œuvre de Trogue Pompée. Il y est question du conflit entre Pygmalion, roi de Tyr et frère de Didon, et Acherbas, oncle du souverain et époux de Didon Elyssa ainsi que grand-prêtre de Melqart (*epyth.* 18.4. 5) : *Elissa quoque Acherbae, avunculo suo, sacerdoti Herculis, qui honos secundus a rege erat, nubit* ⁽¹³⁶⁸⁾.

Dans cette nouvelle version du thème chez Nonnos de Panopolis, cette dualité/complémentarité se retrouve : Ἀστροχίτων prend le rôle du représentant du pouvoir suprême, fondement de l'Etat et de son gouvernement, tandis que Dionysos occupe la fonction religieuse de prêtre du culte de la divinité suprême.

Cette dualité reflète des aspects religieux et théologiques plus généraux, du fait de la tendance mithraïsante typique des auteurs de l'Antiquité tardive tels que Nonnos, justement, et que l'on trouve déjà dans l'œuvre de Julien l'Apostat, comme l'affirme Joseph Bidez dans sa *Vie de l'empereur Julien* ⁽¹³⁶⁹⁾. Le poète n'évoque pas par hasard la religion du feu des Persans, distincte de celle de l'eau et de la terre des Indiens, dans le discours de Dériade (*Dion.* 21.250-253). Ce passage est en outre étroitement lié à la mention de Mithra dans l'hymne à Astrochiton (εἰ Χρόνος, εἰ Φαέθων πολυώνυμος, εἴτε σὺ Μίθρης, *Dion.* 40.400) ⁽¹³⁷⁰⁾.

¹³⁶⁵ Sur le culte gemellaire d'Héraclès et de Dionysos à Leptis Magna, v. C. Bonnet, *Melqart*, cit., p. 189-191.

¹³⁶⁶ F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, cit., p. 486.

¹³⁶⁷ Ces deux modèles littéraires sont repris et se contaminent l'un l'autre dans les passages du poème relatifs à la folie d'Athamas (*Dion.* 10.1-125) et Penthée. Cette technique de reprise d'Euripide est soulignée par F. Tissoni, *Nonno di Panopoli, I canti di Penteo (Dionisiache 44-46)*, p. 157-158.

¹³⁶⁸ Sur cette dualité à la base de la monarchie de Tyr, v. C. Bonnet, *Melqart*, cit. 112-113. Sur le rapport entre le culte de Melqart et Carthage, v. C. Bonnet, *Melqart*, cit. p. 165-186.

¹³⁶⁹ La position de J. Bidez (*Il a existé un mithriacisme. Chez les intellectuels du IV^e siècle, il s'est rencontré plutôt des mithriacisantes Vie de l'empereur Julien*, Paris 1930, p. 221) est critiquée trop sévèrement et réduite à "une subtilité toute verbale" par R. Turcan (*Mithras Platonius, cit.*, p. 105).

¹³⁷⁰ Ce lien se trouve in N. Hopkinson, *Notes du chant XXI*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 8*, cit., p. 221.

Ces rappels du dualisme entre les figures d'Héraclès et de Dionysos, en tant qu'aspects différents du même père Zeus, et comme fondement de la théorie de la souveraineté, peut renvoyer à des schémas théologiques et politiques présents dans les conceptions indo-persanes, comme ceux qui sont analysés dans l'œuvre de Dumézil sur *Les dieux souverains des Indo-Européens* (¹³⁷¹).

Dans cette œuvre, l'auteur souligne la présence de structures de divinités mineures suivant une dualité de divinités supérieures. Cette structure concerne l'ancienne religion des livres Veda, où la complémentarité des divinités Mitra et Varuna se reflète dans celle d'Aryaman et Bhaga. Ces deux divinités, appartenant à la suite des dieux souverains, sont l'un le représentant du pouvoir politique et de l'organisation sociale, l'autre celui qui préside la sphère des activités économiques et religieuses. Ce même couple se retrouve ensuite dans le monde persan dans une interprétation émaniste de ces principes depuis la divinité suprême : Sraosha succède à Aryaman et Asi succède à Bhaga (¹³⁷²).

Ces conceptions sont présentes également dans le monde romain et sont à la base du premier couple formé par les premiers souverains de Rome, Romulus et Numa (¹³⁷³). Cette dualité se retrouve aussi dans des aspects du culte de Jupiter Capitolin. Au sein de cette divinité se manifeste un couple formé par le dieu suprême *Divus Fidus* et *Fides* (¹³⁷⁴).

Dans le culte du temple sur le capitole, ces éléments se reflètent dans la présence, aux côtés de la divinité suprême, du culte de *Terminus* et de *Iuventas* comme le remarque une fois encore Dumézil (¹³⁷⁵).

Ces rappels peuvent être utiles pour mieux comprendre la position de Nonnos et de cet hellénisme tardif, nourri d'éléments orientaux, mais aussi d'emprunts à la tradition romaine des origines.

¹³⁷¹ G. Dumézil, *Les dieux souverains des Indo-Européens*, Paris 1977, p. 94.

¹³⁷² G. Dumézil, *Les dieux souverains des Indo-Européens*, cit., p. 140-149.

¹³⁷³ G. Dumézil, *Les dieux souverains des Indo-Européens*, cit., p. 159-166.

¹³⁷⁴ G. Dumézil, *Les dieux souverains des Indo-Européens*, cit., p. 167-168.

¹³⁷⁵ G. Dumézil, *Les dieux souverains des Indo-Européens*, cit., p. 171-175.

Dracontius

Hercule dans l'*Hylas* de Dracontius

Prologue

Hercule apparaît dans les premières œuvres poétiques de Dracontius. Le plus grand héros grec et romain est en effet le personnage principal des premières pièces des *Romulea*, la pièce 2 ou l'*Hylas* et la pièce 4, les *Verba Herculis* (¹³⁷⁶).

L'intérêt des chercheurs s'est surtout focalisé sur l'*Hylas*, qui a fait l'objet d'une monographie de Brigitte Weber intitulée *Der Hylas des Dracontius* (¹³⁷⁷). Dans ce volume, elle met en évidence la technique de composition « en diptyque » du poème, formé d'éléments que l'on peut nettement distinguer entre scènes (*Szenen*) et parties (*Teilen*) (¹³⁷⁸).

Au-delà du prologue (v. 1-3) et de l'épilogue (v. 162-163), l'*Hylas* comprend deux parties : la première partie, qui traite des actions d'Amour (v. 4-93), est à son tour divisée en deux *Szenen*. Dans la première est décrite la rencontre entre Cupidon et Vénus (v. 4-70), dans la seconde celle entre Cupidon et les Nymphes (v. 71-93). La seconde partie concerne en revanche l'histoire d'Hylas et d'Hercule (v. 94-163), et elle est à son tour divisée en deux scènes. La première raconte la rencontre/l'enlèvement d'Hylas par les Nymphes (v. 94-140), tandis que la seconde décrit le drame d'Hercule parti à la recherche d'Hylas (v. 94-140).

Dans la structure du poème, le rôle principal n'est pas tenu par Hercule, mais par Cupidon, personnage central de la première partie du poème, la plus longue (*Teil I*, v. 4-93) (¹³⁷⁹). Le destin personnel d'Hercule ne devient central que dans la quatrième et dernière scène de l'œuvre (*Vierte Szene*, v. 141-163). Celle-ci décrit la recherche menée par le héros pour retrouver Hylas (v. 141-145) et surtout le monologue du héros désespéré par la perte d'Hylas, mais connaissant désormais le destin du jeune homme (v. 151-163) (¹³⁸⁰).

Toutefois, Cupidon apparaît également dans cette scène où, maintenant qualifié par le poète de *deus* (v. 147), et triomphant après sa victoire sur les Nymphes, il assiste à la recherche désespérée d'Hercule et informe le héros du destin d'Hylas (v. 145-148) (¹³⁸¹). Dans le corpus de Dracontius, le poème 2 est généralement considéré comme le premier et le plus ancien du groupe des quatre épyllions composés par le poète africain,

¹³⁷⁶ Sur le poème 4 et son statut rhétorique, v. J. Bouquet, É. Wolff, *Introduction*, Dracontius, *Œuvres t. 3*, Paris 2002, p. 48-56.

¹³⁷⁷ Je me réfère à la partie relative aux modèles poétiques en B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, Stuttgart und Leipzig 1995, p. 4-127.

¹³⁷⁸ Ceci apparaît surtout dans le tableau récapitulatif de la structure du poème 2 en B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 138-139.

¹³⁷⁹ V. B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 143-188, mais aussi J. Bouquet, É. Wolff, *Notes complémentaires*, Dracontius, *Œuvres t. 3*, cit., p. 244-251.

¹³⁸⁰ Le rôle décisif d'Hercule dans cette scène, à la différence du reste du poème, est remarqué chez B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 210.

¹³⁸¹ V. B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 210-211, mais aussi J. Bouquet, É. Wolff, *Notes complémentaires*, Dracontius, *Œuvres t. 3*, cit., p. 255 (n. 88).

comprenant *De Raptu Helenae*, *Medea* et *Orestis tragedia* (¹³⁸²). Ce choix en faveur de l'épyllion comme genre littéraire, fait par Dracontius dès le début de son parcours littéraire, reflète le cadre scolaire de la formation du poète. Cela se note à travers l'observation des poèmes 1 et 3, où le poète présente Felicianus, son maître de rhétorique et de poésie. Chez François Chatillon (¹³⁸³), la valeur générale de ces *praefationes* a été remarquée à juste titre : elles ont pour but de souligner la dignité culturelle et politique de l'éducation scolaire pour sa fonction unitive, indiquée par le poète avec le verbe *iungere* employé par Felicianus, maître des Barbares et des Romains (v. 14) : *barbaris qui Romulidas iungis auditorio* (¹³⁸⁴).

Ces mêmes éléments culturels et pédagogiques sont d'ailleurs également applicables à Hercule dans l'*Hylas*, le héros étant considéré comme l'incarnation des mêmes valeurs d'*humanitas* que Felicianus, comme cela se retrouve dans la célébration du héros en tant qu'*exemplum virtutis* (¹³⁸⁵).

Cet aspect pédagogique est repris par Dracontius à propos du rapport entre Hercule et Hylas. Le jeune garçon qui suit Hercule est qualifié d'*iunctus* à son mentor (v. 95) (¹³⁸⁶) : *cui iunctus Hylas pulcherrimus haeret*.

Ainsi, ces aspects culturels sont probablement à la base d

e l'origine du mythe d'Hylas. Ce récit a en effet un caractère délicieusement littéraire parce qu'il est créé *ex novo* par les poètes hellénistiques (¹³⁸⁷). Ce n'est donc

pas par hasard que dans les *Géorgiques*, Virgile l'avait indiqué comme l'un des thèmes les plus adaptés pour faire l'objet d'épyllions (3.6) (¹³⁸⁸) : *quoi non dictus Hylas*.

Ce choix de l'épyllion par Dracontius reflète en outre la renaissance du genre au cours de l'Antiquité tardive dans le contexte grec, avec l'œuvre très originale de Nonnos de Panopolis (¹³⁸⁹). Ce poète insère en effet dans la grande somme des *Dionysiaques* un court poème d'une grande qualité littéraire sur le mythe de Phaéon (*Dion.* 38.103-434) (¹³⁹⁰).

Rhétorique et épithalame dans l'*Hylas*

Tandis que certains spécialistes ont avant tout souligné les différences entre l'*Hylas* et les compositions suivantes du même genre destinés à aborder les principaux mythes de la grécité, d'autres ont en revanche cherché à approfondir l'étude du lien entre le poème 2 et la tradition de l'épyllion latin (¹³⁹¹). Pour affronter la question de la césure entre l'*Hylas* et les autres compositions du même genre de Dracontius, césure manifeste si l'on considère le ton plus enjoué et facétieux de ce poème, il est essentiel de souligner l'influence du genre de l'épithalame. Suivant le modèle d'auteurs tels que Claudien et Ausone, Dracontius compose lui-même des épithalames, les poèmes 6 et 7 (¹³⁹²).

L'épithalame littéraire et l'épyllion sont des genres connexes dans la poésie latine depuis l'archétype commun que représente le poème 64 de Catulle, poème qualifié même d'épithalame sous forme d'épyllion (¹³⁹³).

¹³⁸² Sur les épyllions de Dracontius. v. J. Bouquet, É. Wolff, *Introduction*, Dracontius, *Œuvres t. 3*, cit., p. 3745.

¹³⁸³ F. Chatillon, *Dracontiana*, *Revue du Moyen-Age latin* 8/3, 1952, p. 172-184.

¹³⁸⁴ Cet aspect est développé par M. De Gaetano, *Introduzione generale* au volume *Scuola e potere in Draconzio*, Alessandria 2009, p. 13-19.

¹³⁸⁵ V. E. Anagnostou-Laoutides, *The Tides of Virtue and Vice: Augustine's Reponse to stoic Herakles*, in *Herakles inside and outside the church* (ed. A. Allen, E. Anagnostou-Laoutides ed E. Stafford), Leiden Boston 2020, p. 45-69.

¹³⁸⁶ Chez B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 193, on renvoie à un vers d'Octavie dans lequel Néron s'unit à Poppée après la mort d'Octavie (v. 703 *ipse lateri iunctus atque haerens tuo*), mais la citation, évoquant un épithalame, n'est pas fortuite puisque le poète introduit immédiatement après une comparaison entre le prince et Pélée durant ses noces avec Thétis, mythe typique de ce genre littéraire (v. 706-709) : *Talis emersam freto / spiumante Peleus coniugem accepit Thetin, / quorum toros celbrasse caelestes ferunt / pelagique numen omne consensu pari*.

¹³⁸⁷ Sur les origines du mythe d'Hylas, v. B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 52-53. L'origine hellénistique est affirmée également par R. Hunter en *The Oxford Handbook of Heracles* (ed. D. Ogden), Oxford 2021, p. 202, où est également soulignée la ressemblance avec la tradition hésiodique d'Hyllus, fils d'Hercule, s'étant égaré en partant à la recherche de l'eau.

¹³⁸⁸ B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 108-109.

¹³⁸⁹ L'influence de Nonnos sur l'histoire de l'épyllion grec est affirmée par exemple par F.M. Pontani, *L'epillio greco*, Florence 1973 p. 14-19.

¹³⁹⁰ V. G. Agosti, *Introduzione* au chant 38, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, cit., p. 758-759.

¹³⁹¹ M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 126, 134 (n. 63).

¹³⁹² S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, Leipzig 2004, p. 216-249 et C. Morelli, *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, *Études italiennes de philologie classique* (19) 1910, p. 405-415.

¹³⁹³ A. Rostagni, *Storia della Letteratura Latina I*, Turin 1964, p. 491.

L'influence de l'épithalame sur la composition de l'épyllion se note dans la construction en *Szenen* de l'*Hylas*. Cette technique possède en effet un antécédent illustre dans ce poème 64 de Catulle. Cet aspect montre que, dans son poème, Catulle reprend non seulement l'exemple d'*Hécalé*, et de la production de l'hellénisme le plus mûr, mais aussi la poésie lyrique archaïque, surtout celle de Sappho, la poétesse mère de l'épithalame⁽¹³⁹⁴⁾.

L'ensemble des poèmes de Dracontius consacrés à Hercule a également suscité l'intérêt des chercheurs pour ses aspects rhétoriques⁽¹³⁹⁵⁾. Cette approche a surtout mis l'accent sur le poème 4, considéré comme une éthopée ou déclamation en vers, consistant en un récit par Hercule de ses travaux, à la première personne. Ce poème est donc généralement mis dans le groupe des œuvres rhétoriques de Dracontius, comprenant les poèmes, 4, 5 et 9, groupe distinct non seulement de celui des épyllions, mais aussi de celui des épithalames⁽¹³⁹⁶⁾. L'accent mis sur l'importance de la rhétorique chez Dracontius dans le droit fil du poème 4 permet de souligner les aspects spécifiques intéressants également dans le poème 2, par rapport à leur origine commune puisée dans le cadre scolaire. Le lien avec le parcours de formation du poète et ses œuvres est d'ailleurs signalé par Dracontius lui-même dans les deux *praefationes* des poèmes 1 et 3⁽¹³⁹⁷⁾. Le rapport entre Hercule et Cupidon, son concurrent divin dans le récit de l'*Hylas*, a trouvé une première explication convaincante dans les études sur la rhétorique de Dracontius. Selon un principe de composition unitaire, le placement d'Hercule à la fin du poème 2 avec le monologue de conclusion des v. 151-165 servirait à introduire la technique de l'éthopée rhétorique, reprise et développée par la suite dans les *Verba Herculis*⁽¹³⁹⁸⁾.

L'importance de ces deux *praefationes* ne doit pas être sous-évaluée. La volonté de présenter une sorte de diptyque sur le thème d'Hercule, introduit par deux poèmes liminaires, révèle le caractère scolaire de chacun de ces deux poèmes. En effet, cela montre que Dracontius est dépendant de ses modèles poétiques, au premier rang desquels Claudien, l'auteur latin le plus important de cette période⁽¹³⁹⁹⁾. Pour la technique du diptyque littéraire et pour le thème herculéen, le poète africain semble s'être inspiré des *praefationes* introductives des deux premiers livres du *De Raptu Proserpinae*. Ces *praefationes* sont disposées de manière symétrique entre elles mais surtout, la seconde aborde le thème d'un des travaux d'Hercule, la capture des juments de Diomède. L'écho avec la seconde *praefatio* du *De Raptu Proserpinae* va au-delà puisque celle-ci présente même une structure bipartite : la première partie du poème concerne Orphée et son réveil (v. 1-28), tandis que la seconde est une célébration des travaux les plus importants d'Hercule sous une forme hymnique (v. 29-48). Cette structure est reprise par Dracontius : dans la première de ses *praefationes*, le thème d'Hercule et de ses travaux est précédé de celui d'Orphée par le biais d'une comparaison entre le chantre et son maître Felicianus (v. 1-10)⁽¹⁴⁰⁰⁾.

L'influence de l'interprétation chrétienne du mythe d'Hercule

Le caractère « scolaire » de Hylas se voit nettement dans sa reprise de la tradition poétique précédente. Pour esquisser son Hercule, Dracontius a en effet tenu compte de la tradition postérieure à Claudien, mais associée à celui-ci, représentée par le poème *Laus Herculis* du pseudo-Claudien, poème naturellement considéré par Dracontius comme l'œuvre du plus grand poète latin de l'époque⁽¹⁴⁰¹⁾. Ce poème à l'attribution incertaine a pourtant été inséré *ab antiquo* dans le corpus de l'auteur, comme l'indique sa présence dans le plus ancien

¹³⁹⁴ Sur le poème 64 de Catulle en tant qu'épyllion, v. A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 44-64, sur l'influence du modèle d'épithalame et de Sappho en particulier, v. C. Morelli, *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, cit., p. 320-3252, ainsi que S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, cit., p. 19-22, 63-68.

¹³⁹⁵ Sur cet aspect, je renvoie aux études d'E. Amato, *Draconzio e l'etopea latina alla scuola del grammatico Feliciano, Ethopoiia. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, ed. E. Amato e J. Schamp, Salerne 2005, p. 123-142, et G. Scafoglio, *La declamazione in forma poetica : Draconzio, Camenae* n° 23 – mars 2019, p. 1-40.

¹³⁹⁶ Cette distinction est notamment affirmée par J. Bouquet, É. Wolff, *Introduction, Dracontius, Œuvres t. 3*, cit., p. 48-50.

¹³⁹⁷ La différence ainsi que la corrélation entre les Romulea 2 et 4 comme la nature rhétorique du second sont affirmées et analysées en G. Scafoglio, *La declamazione in forma poetica: Draconzio*, cit., p. 3.

¹³⁹⁸ E. Amato, "Draconzio e l'etopea latina", cit., p. 139-141,

¹³⁹⁹ Sur l'influence de Claudien chez Dracontius en général et dans la littérature chrétienne, v. M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 249-2450.

¹⁴⁰⁰ Les références à l'Orphée de Claudien dans le premier poème sont mises en évidence par J. Bouquet, É. Wolff, *Notes sur les poèmes profanes, Dracontius, Œuvres t. 3*, cit., p.243-244.

¹⁴⁰¹ Dracontius imite cette œuvre dans le poème 4, comme cela est souligné en S. Guex, Ps.-Claudien, *Laus Herculis*, cit., p. 30-31 (n. 72), 28 (n. 69), 68 e n. 262, 133, 140, 129-130, 174, p. 32 (n. 77).

manuscrit de Claudien, le *codex Veronensis* ⁽¹⁴⁰²⁾, peut-être peu après l'*editio princeps* des *carmina minora* de Claudien, publiée après sa mort par la volonté de Stilichon, selon l'hypothèse formulée par Alan Cameron ⁽¹⁴⁰³⁾.

L'influence de la *Laus* se voit surtout dans le poème 4. Dans ce poème, Dracontius a pris directement le modèle de la scène de la lutte d'Hercule enfant contre les serpents envoyés par Junon (v. 20-27) ⁽¹⁴⁰⁴⁾.

Comme l'auteur de la *Laus Herculis*, Dracontius tend donc à continuer l'œuvre de Claudien consacrée à la mythologie, plutôt que les panégyriques ⁽¹⁴⁰⁵⁾, mais l'influence de la *Laus* et de sa structure d'hymne pindarique doit être également considérée par rapport au « néotérisme » de Dracontius, en tant que reprise voulue des imitateurs romains de la poésie alexandrine, ceux que l'on nomme les *poetae novi*. Ce néotérisme, que l'on remarque dans le choix de l'épyllion, est en accord avec la poésie grecque contemporaine qui tentait de s'inspirer de la tradition alexandrine, à l'instar de Nonnos de Panopolis ⁽¹⁴⁰⁶⁾. La production poétique grecque de l'époque hellénistique était liée à la tradition hymnodique, comme le confirme Callimaque, auteur à la fois d'hymnes et d'*Hécalé*, l'exemple le plus important d'épyllion littéraire. Ce modèle a également influencé les imitateurs latins, comme en témoigne Catulle, auteur non seulement du poème 64, mais aussi du poème 63, poème lyrique lié au suivant, à la structure hymnique, comparé pour sa longueur aux hymnes de Callimaque, justement ⁽¹⁴⁰⁷⁾.

La *Laus Herculis* imite du poème 64 l'invocation d'Apollon, qualifié de manière plutôt triviale de *columen Pieridum* (v. 1). Cette métaphore déjà utilisée pour les héros, comme pour Hector chez Sénèque (*Troian.* 124), qualifié de *columen patriae*, ou pour Marcellus chez Silius Italicus (15.385) dérive de celle qu'emploie Catulle dans le poème 64 pour qualifier Pélée : *Thessaliae columen* (v. 26) ⁽¹⁴⁰⁸⁾.

Ce passage de Catulle, inséré dans l'hymne aux Argonautes en ouverture du poème, est cependant décisif dans la stratégie du texte car il rappelle directement la partie finale du poème, l'épithalame des Parques, où le héros est défini de manière analogue comme *Emathiae tutamen* (v. 324) ⁽¹⁴⁰⁹⁾.

L'expression *columen Pieridum* de la *Laus Herculis*, bien que maladroitement appliquée à Apollon guidant les Muses, est cependant une allusion subtile à la tradition romaine de l'Hercule Musagète, identifié à Apollon, présent chez le modèle principal du poète, Claudien. Ce dernier intègre en effet cet aspect pour la célébration de *Florentinus* dans la conclusion de la deuxième *praefatio* à *De Raptu Proserpinae* (v. 49-52) ⁽¹⁴¹⁰⁾ : *sed tu Tirynthius alter, / Florentine, mihi: tu mea plectra moves / antraque Musarum longo torpentia somno / excutis et placidos ducis in orbe choros.*

L'influence de la *Laus Herculis* se voit également dans le poème d'inspiration chrétienne, *Laudes Dei* ⁽¹⁴¹¹⁾. La nature « amphibie » de l'œuvre de Dracontius, auteur non seulement de poèmes mythologiques, mais aussi d'œuvres d'inspiration chrétienne, permet d'établir une comparaison avec l'œuvre d'un auteur contemporain comme Nonnos de Panopolis, qui comprend non seulement le long poème païen des *Dionysiaques*, mais également un texte chrétien tel que la *Paraphrase* du quatrième Évangile ⁽¹⁴¹²⁾.

Cette analogie révèle cependant les profondes divergences entre les deux poètes. En effet, si chez l'auteur grec la *Paraphrase* est sans doute antérieure aux *Dionysiaques* ⁽¹⁴¹³⁾, le rapport semble en revanche inverse chez

¹⁴⁰² S. Guex, Ps.-Claudien, *Laus Herculis*, cit., p. 69-71.

¹⁴⁰³ A. Cameron, *Claudian: Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, cit., p. 417-418.

¹⁴⁰⁴ Une liste globale des emprunts à la *Laus Herculis* de la part de Dracontius est fournie par S. Guex, Ps.-Claudien, cit., p. 218.

¹⁴⁰⁵ La question de la reprise du modèle de Claudien de la part de l'auteur inconnu de la *Laus Herculis*, entremêlée au problème de l'attribution du poème, est abordée par S. Guex, Ps.-Claudien, cit., p. 39-42, p. 48-51, 57-63, 63-69.

¹⁴⁰⁶ Le caractère stylistique alexandrin de la poésie de Nonnos est remarqué notamment en lien avec la conclusion du poème chez F. Vian, *Notice*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 18*, cit., cit., p. 88.

¹⁴⁰⁷ L. Richardson, JR, *Poetical theory in republican Rome*, New Haven- London 1944, p. 82.

¹⁴⁰⁸ Je tiens cette référence de S. Guex, *Commentaire*, Ps.-Claudien, *Laus Herculis*, cit., p. 110.

¹⁴⁰⁹ La correspondance entre l'épithalame des Parques et l'hymne héroïque au début du poème 64 est souligné par L. Richardson Jr., *Poetical theory in republican Rome*, cit., p. 64.

¹⁴¹⁰ Sur le passage de Claudien, v. M. Onorato, *Commento*, Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, cit., p. 237.

¹⁴¹¹ Sur la composition de cette partie de l'œuvre par rapport également à la question chronologique, v. C. Moussy, *Introduction*, Dracontius, *Œuvres t. 1*, Paris, 2002, p. 26-29, p. 42-98.

¹⁴¹² Cette analogie est établie au nom d'un commun éclectisme par C. De Stefani, *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni canto I*, cit., p. 5.

¹⁴¹³ La question du rapport chronologique des deux poèmes est débattue. Par exemple, C. De Stefani en accord avec Golega (Studien 1930, p. 80) affirme que les compositions des deux poèmes sont contemporaines en *Introduzione*, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni, canto I*, cit. p. 6.

Dracontius qui compose les poèmes profanes 2 et 4 durant la phase juvénile de sa production, tandis que le *Laudes Dei* est une œuvre de la maturité, composée pendant son incarcération (¹⁴¹⁴).

L'ordre de composition suivi par Dracontius peut à mon avis s'expliquer par l'influence de la *Laus Herculis* étant donné les aspects particuliers de ses contenus. Dans ce poème, il apparaît en effet clairement que le mythe d'Hercule est employé pour ses échos christologiques, surtout à propos de la partie de l'enfance du héros, où Alcmène est proclamée *mater dei*, un titre typiquement marial (*Laus H.* v. 49-50) (¹⁴¹⁵) : *sic mater potes esse dei. Iam tolle serenum / laeta animum tantoque libens haec aspice vultu.*

La lecture chrétienne peut en outre expliquer le choix de Dracontius de reprendre Hercule (même de façon plus discrète) dans des œuvres d'inspiration chrétienne comme le *Laudes Dei* où l'on trouve une comparaison entre le héros thébain terrassant le lion de Cléon et l'épisode du prophète Daniel emprisonné dans la fosse aux lions (3.210-214). Le thème de l'emprisonnement apparaît ensuite dans un cadre cosmique, à propos de la catabase d'Hercule dans le monde des Enfers, considérée en correspondance avec la libération des âmes des morts qui envahissent le monde des vivants, provoquant des prodiges tels que les éclipses, présages des graves maux qui attendent les hommes (1.72-75, mais aussi 3.413-418) (¹⁴¹⁶).

L'ordre ternaire des travaux d'Hercule

En lien avec le modèle de la *Laus Herculis*, Dracontius reprend lui aussi le récit de l'enfance d'Hercule dans les *Verba Herculis* (Rom. 4.20-27), mais en lui donnant un fort relief, à travers l'invention d'un nouvel ordre non traditionnel des épreuves du héros thébain. Cet ordre s'établit suivant un modèle triadique, déjà mis en évidence par Ausone dans *Griphus ternarii numeri*, où émerge la valeur symbolique des trois nuits nécessaires à la conception d'Hercule (v. 28-29) : *et qui conceptus triplicatae tempore noctis / iussa quater ternis affixit opima tropaeis*. Le poète de Bordeaux avait repris cet aspect dans le *De Aerumniis Herculis*, par rapport à l'énumération des plus importantes épreuves d'Hercule : ce poème était bien connu dans le contexte africain, comme le montre sa reprise ponctuelle dans une épigramme de l'anthologie latine attribuée à *Hilasius*, nom fictif de l'auteur d'une couronne d'épigrammes, les *Carmina duodecim sapientum*, mais probablement lié à l'Afrique, lieu de l'élaboration du recueil anthologique (*Anthologia Latina* 627) (¹⁴¹⁷) : *Oppressit Nemeae primum virtute leonem. / Exstincta est anguis, quae pullulat, Hydra secundo. / Tertius evectus sus est Erymanthius ingens. / Cornibus auratis cervum necat ordine quarto. / Deicit horrisono quinto Stymphalidas arcu. / Abstulit Hippolytae sexto sua cingula victae. / Septimus Augei stabulum labor egerit undis. / Octavo domuit magno luctamine taurum. / Tum Diomedis equos nono cum rege peremit. / Geryonem decimo triplici cum corpore vicit. / Undecimo extractus vidit nova Cerberus astra. / Postremo Hesperidum victor tulit aurea mala.*

Cette épigramme peu connue (¹⁴¹⁸) est intéressante car elle attribue la troisième place au travail de la capture du sanglier d'Erymanthe, comme dans le modèle d'Ausone (v. 3 *Mox Erymantheum vis tertia perculit aprum*), mais cette épreuve est liée à l'épisode d'Hylas, que le poète montre triomphant avec la dépouille du monstrueux sanglier mort (v. 96 *gestans fulminei pellem cum dentibus apri*). Ces mêmes thèmes numériques sont à la base de la relecture du cycle des travaux du héros thébain proposée par Dracontius dans les *Verba Herculis*. Le poète imagine que la mise à mort des serpents envoyés par Junon contre le héros encore enfant, contrairement à la tradition, constitue le premier des grands travaux affrontés par Hercule. Ce changement a deux conséquences. D'une part elle relie cette épreuve héroïque d'Hercule enfant à la mise à mort de l'hydre de Lerne, épreuve héroïque correspondante d'Hercule adulte ; mais elle permet également d'évoquer de manière subtile le travail du *sus Erymanthius* présent dans l'épigramme d'*Hilasius* et appelé *aper* dans l'*Hylas* (v. 96 *gestans fulminei pellem cum dentibus apri*). Dans l'ordre établi par Dracontius, l'épreuve de l'hydre de Lerne

¹⁴¹⁴ Sur la datation des *Laudes Dei*, v. C. Moussy, C. Camus, *Introduction*, Dracontius, *Œuvres t. 1*, cit., p. 28-29, 42-43.

¹⁴¹⁵ La matrice chrétienne de l'expression *mater dei* est montrée par S. Guex, qui l'oppose au titre *mater deum* typique du paganisme in S. Guex in Ps.-Claudian, *Laus Herculis*, cit., p. 41.

¹⁴¹⁶ C. Moussy et C. Camus soulignent dans leur Commentaire la référence à l'*Hercules Furens* de Sénèque (v. 778-781) avec l'image de l'invasion de la Terre de la part des ombres des morts en Dracontius, *Œuvres t. 1*, cit., p. 252.

¹⁴¹⁷ Le caractère fictif du nom d'*Hilasius*, comme celui des autres auteurs de la couronne, est affirmé in T. Privitera, *Il tema del ritratto in quattro epigrammi dell'Anthologia latina*, Al. Rivista di studi di Anthologia latina (vol. 4) 2013, p. 84 (n. 40).

¹⁴¹⁸ L'épigramme a été mis en valeur par D. Ogden et E. Aston, *The Oxford Handbook of Heracles* (ed. D. Ogden), cit., p. XXVIII, 71, 73, 107, 113, 116.

remplace proprement la capture du sanglier d'Erymanthe, puisqu'elle devient non plus le deuxième, mais le troisième travail d'Hercule (*Rom.* 31-33) ⁽¹⁴¹⁹⁾ : *Nunc fortiter ecce tabescens / tertia bella gero.*

La tradition littéraire antique du mythe d'Hylas

C'est sur la base de ces éléments que l'on peut comprendre le trait le plus caractéristique de l'*Hylas*, où à la centralité du thème érotique correspond la marginalisation d'Hercule.

Comme cela a déjà été souligné, Dracontius élabore en effet au poème 2 une version originale par rapport à la version traditionnelle ⁽¹⁴²⁰⁾. C'est peut-être en raison de cet aspect que le poème n'a pas fait l'objet de l'attention qu'il aurait sans doute méritée dans les études modernes sur Hercule et la tradition poétique. Par exemple, dans l'*Herakles Theme* de Karl Galinski, on parle de Valerius Flaccus par rapport à un autre auteur de la Renaissance tel que Ronsard, exemple du phénomène humaniste de la synthèse de la tradition poétique de l'Antiquité ⁽¹⁴²¹⁾. Mais à mon avis, ce phénomène est déjà observable chez Dracontius. L'auteur africain entendait fusionner les principaux courants littéraires du mythe d'Hylas, en premier lieu ceux remontant à Théocrite et à Apollonios de Rhodes. Dans l'idylle 13, le poète bucolique traite de l'amour d'Hercule pour le jeune homme, tandis que dans le premier livre des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, cet épisode est inséré pour la première fois dans la plus ancienne saga épique. Dans le cadre latin, ces deux modèles avaient déjà convergé vers une seule tradition, comme le montre Valerius Flaccus. Le poète latin reprend surtout l'œuvre d'Apollonios de Rhodes, mais il est déjà influencé par la tradition élégiaque de Propertius et par son interprétation psychologisante du mythe, plus proche de Théocrite ⁽¹⁴²²⁾.

Cet aspect était déjà présent dans le modèle de Théocrite, et par conséquent chez Propertius. Le poète hellénistique, modèle désormais lointain de Dracontius, ne s'attarde que brièvement sur Éros personnifié, par rapport à sa généalogie divine, dans le préambule à l'idylle 13, conçue sous forme d'épître dédicatoire à son ami médecin et poète Nicias de Milet (13.1-2) : *Ὀὐχ ἄμυν τὸν Ἐρωτα μόνους ἔτεχ', ὡς ἔδοκεῦμεν, / Νικία, ᾧτινι τοῦτο θεῶν ποκα τέκνον ἔγεντο.* Cette structure permet de créer un parallèle avec l'introduction d'un précédent épyllion, le onzième, le *Cyclope* : il s'agit encore d'une épître, mais plus longue, toujours adressée au même destinataire, Nicias de Milet, et où l'on parle de l'amour comme d'une maladie pour laquelle il n'existe aucun remède sinon la poésie (11.1-6).

Ce modèle est repris à dessein par Dracontius dans son introduction à Hylas à propos du thème de la consolation des maux, ici directement associé à Hercule (v.3) : *solamen dulce malorum.*

Ce passage renvoie cependant précisément à la onzième idylle de Théocrite, par l'intermédiaire d'un passage du troisième livre de Virgile, relatif au triste destin du cyclope Polyphème et au thème de la consolation du monstre (*Aen.* 3.660) ⁽¹⁴²³⁾ : *ea solo voluptas / solamenque mali.* Ce modèle hellénistique est filtré et amplifié par la tradition élégiaque et par Propertius qui en donne une interprétation strictement biographique dans l'élégie 20 du premier livre, selon un modèle moraliste. Dans l'introduction de l'élégie (v. 1-16), il n'est plus question de souffrances amoureuses en général, mais d'un amour particulier et des avertissements que donne l'exemple mythologique (v.1-2 *hoc pro continuo te, Galle, monemus amore, / id tibi ne vacuo defluat ex animo*), un aspect repris également par Dracontius dans l'introduction du poème, où c'est la Muse elle-même qui donne l'avertissement (v. 2) : *sic Musa mones.*

Propertius, toutefois, ne transpose pas le contenu de cet avertissement dans une dimension universelle, contrairement à Dracontius, il reste attaché au cas particulier et l'interprète comme la nécessité de prendre soin de la personne aimée, comme cela est répété dans la conclusion du poème (v. 51-52) ⁽¹⁴²⁴⁾ : *his, o Galle, tuos monitus servabis amores, / formosum Nymphis credere visus Hylan.*

¹⁴¹⁹ L'ordre non traditionnel est souligné par J. Bouquet, É. Wolff, *Notes Complémentaires*, Dracontius, *Œuvres t. 3*, cit., p- 260.

¹⁴²⁰ Le caractère novateur des versions mythiques suivies par Dracontius est souligné chez J. Bouquet, É. Wolff, *Introduction*, Dracontius, *Œuvres t. 3*, cit., p.41-42.

¹⁴²¹ G. Karl Galinski, *The Herakles theme*, Oxford 1972, p. 120-121, 163-164.

¹⁴²² Le réemploi de ces auteurs chez Ronsard est remarqué in G. K. Galinsky, *The Herakles theme*, cit., p. 120-121, mais une analyse par rapport à Dracontius est développée chez B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 54-68.

¹⁴²³ La dépendance vis-à-vis du passage virgilien est mise en évidence in B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 143.

¹⁴²⁴ Le lien entre Théocrite et Propertius par rapport à Dracontius est mis en évidence in B. Weber, *Der Hylas des Dracontius* s, cit., 66-68.

Le schéma du préambule à propos d'Amour et de sa puissance est parfaitement suivi, mais également bouleversé par Dracontius. La célébration d'Éros et de sa puissance est amplifiée de manière remarquable, et surtout le dieu devient l'acteur principal du poème, à tel point qu'il est décrit dans son triomphe (v. 147 *ovans*). Au contraire, on assiste à un processus inverse de « dé-héroïsation » d'Hercule qui est représenté au moment où, informé du destin d'Hylas par Cupidon lui-même, il abandonne sa massue (v. 151) : *obriguit gemuit simul clavamque remisit*).

La représentation d'Hercule chez Dracontius correspond à la définition du « romantique hero », victime de l'amour et souffrant des maux de la vie (¹⁴²⁵).

Souligner cet aspect est une façon de plonger ses racines dans les modèles de l'époque hellénistique, modèles non seulement littéraires comme Théocrite, mais également archéologiques, comme l'œuvre de Lysippe (¹⁴²⁶). C'est en effet à cet artiste que remonte la représentation figurative d'Hercule épuisé et replié sur lui-même, comme l'Héraclès au repos dont s'inspire le célèbre Hercule Farnese (¹⁴²⁷).

Les thèmes « épithalamiques » de l'*Hylas* et la poésie impériale et de l'Antiquité tardive

L'aspect le plus marquant de l'*Hylas* de Dracontius est le rôle joué par Cupidon, personnage principal d'une section narrative pleine et entière du poème 2 (v. 4-93).

Pour souligner la dimension nuptiale de l'épisode d'Hylas, Dracontius s'est principalement inspiré de la tradition de l'épisode dérivant d'Apollonios de Rhodes. Le poète épique raconte l'histoire de l'enlèvement du jeune homme surtout du point de vue des nymphes de la montagne dévouées à Artémis, déesse de la chasteté (1.1221-1229) : sous l'influence d'Aphrodite, l'une d'entre elles, protectrice de la source où a lieu la rencontre avec Hylas, tombe follement amoureuse du jeune homme et l'enlève (1.1229-1239). Le thème nuptial est par ailleurs clairement énoncé par Apollonios de Rhodes dans l'oracle de Glaucus. Le dieu, apparu aux Argonautes pour les rassurer au sujet de leurs compagnons disparus, parle des noces entre la nymphe de la fontaine et Hylas (1.1324).

L'aspect nuptial de l'histoire a rencontré le succès durant l'Antiquité tardive comme en témoigne Nonnos de Panopolis, modèle fondamental de Dracontius. En effet, à propos de la mort d'Ampélos, le jeune homme aimé de Dionysos, le poète égyptien introduit au chant 11 des *Dionysiaques* une comparaison avec Hercule et l'épisode de l'enlèvement d'Hylas, vu comme un mariage entre le jeune homme et une nymphe aquatique (*Dion.* 11.224-231).

La tradition latine insistait elle aussi sur l'élément nuptial, à commencer par Valerius Flaccus. Le poète imagine que Junon, la grande ennemie d'Hercule, pousse la nymphe Dryopé à tomber amoureuse d'Hylas, qu'elle lui présente comme l'époux qui lui est promis (3.521-564). Mais Valerius Flaccus, contrairement à ce que fera Dracontius, ne donne pas d'importance particulière à l'élément érotique : la déesse ne cherche pas à se prévaloir de la collaboration d'Amour pour mener à bien son projet.

La conception d'un élément épithalamique autonome apparaît chez Dracontius, qui se réfère à la poésie épique de l'époque impériale, non seulement en ce qui concerne la poésie épique plus traditionnelle, représentée par le modèle de Valerius Flaccus, mais aussi en ce qui concerne un épyllion tel que le *Ciris*. Dans ce poème inclus dans l'*Appendix vergiliana*, le poète anonyme, naturellement incité par les conventions du genre poétique, introduit des thèmes épithalamiques dans l'histoire qu'il raconte. Dans le bref préambule apparaît le personnage d'Amour dont le rôle est de pousser Scylla de ses flèches vers son amour désastreux pour Minos (v.158-162). Cupidon, comme on le verra plus tard chez Dracontius, est présenté comme un dieu vindicatif, proche de Junon, divinité choisie à dessein par le poète anonyme car protectrice du mariage. En effet, Scylla se serait rendue coupable non seulement d'une violation involontaire du temple de la déesse (v. 139-151), mais surtout d'avoir aspiré à une union trop élevée pour elle, avec Jupiter en personne (v. 157) (¹⁴²⁸): *causa pia est; timuit fratri te ostendere Iuno*.

¹⁴²⁵ E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 134-136, mais aussi *The Oxford Handbook of Heracles* (ed. D. Ogden), cit., p. 73, 202-206, 361-362, 535.

¹⁴²⁶ On trouve des références à l'art de Lysippe en lien avec Théocrite et avec la représentation d'Héraclès battu par Amour in G. Garl Galinsky, *The Herakles theme*, cit., p. 124 (n. 29), 125 (n. 34).

¹⁴²⁷ Sur les représentations artistiques d'Héraclès, v. A. Smith, *Classical art, The Oxford Handbook of Heracles* (ed. D. Ogden), cit., p. 245-367.

¹⁴²⁸ A propos de la faute de Scylla, v.F.R.D. Goodyear, *Two passages in the « Ciris »*, PCPHS 186 1969, p. 32-33.

De même que chez Dracontius et Nonnos, les thèmes épithalamiques sont liés chez ce poète de l'Antiquité tardive à la célébration de la toute-puissance de Cupidon sur les dieux, victimes de ses flèches (v. 133-137), mais cet éloge n'est pas poussé plus avant (v. 137) : *sed dicere magnum est*.

En revanche, ce thème est largement développé dans la tradition suivante de l'Antiquité tardive. Au début de l'*Hylas*, et peut-être pour s'opposer expressément à ce modèle, Dracontius introduit un long hymne à Amour, inséré dans le discours de Vénus, et la réponse de Cupidon lui-même (v. 8-44).

Il est intéressant de noter que cette célébration d'Amour trouve un parallèle dans la poésie épique contemporaine de Dracontius : on trouve au chant 33 de Nonnos un hymne destiné à célébrer cette divinité (*Dion.* 33.118-139).

Nonnos de Panopolis souligne, comme le fera également Dracontius, le ressentiment qu'éprouve Aphrodite contre le Soleil, ancêtre de Dériade, le grand adversaire de Dionysos, mais contrairement au poète carthaginois, il n'explique pas la raison de cette haine, à savoir le rôle joué par le Soleil dans la révélation des manigances entre la déesse Junon et Mars (*Dion.* 33.149-154)

Le portrait parallèle d'Hercule et d'Hylas

Sur la base de ces éléments, on peut comprendre que l'idée de l'effacement d'Hercule dans l'*Hylas* n'a qu'une valeur très relative. D'une façon nouvelle et originale, le poète africain entrecroise et fait presque coïncider les destins d'Hylas et du héros thébain. Ceci découle de la technique du portrait en parallèle utilisée par Dracontius pour introduire les deux personnages à la quatrième scène (v. 94-108) ⁽¹⁴²⁹⁾. Dans le même vers, Hercule, revenu d'une de ses épreuves, est qualifié de *victor ovans* (v. 95), tandis qu'Hylas est présenté comme *iunctus* (v. 95) au héros thébain, comme s'il partageait le succès de celui-ci dans l'épreuve du combat contre le sanglier d'Erymanthe.

Apollonios de Rhodes imaginait déjà qu'Hercule s'était agrégé à l'entreprise des Argonautes au retour de la chasse au sanglier (*Arg.* 1.125.126), tandis que Dracontius s'est inspiré d'un passage de Valerius Flaccus, son modèle le plus direct (*Val. Fl.* 1.109-111, 374-376) ⁽¹⁴³⁰⁾. De manière originale, le poète africain montre que la peau de l'animal est portée par Hylas (v. 96 *gestans fulminei pellem cum dentibus apri*) ⁽¹⁴³¹⁾, cet élément ayant pour but de suggérer le destin héroïque commun des deux personnages, comme l'observe le poète de manière explicite (*Rom.* 2.98-99) : *ipse tamen gaudet, quasi iam commune triumphum / gestet et Alcides non solus fuderit aprum*.

La description de la réaction des Nymphes quand tous deux apparaissent souligne également le parallèle entre Hercule et Hylas : face à l'un, les divinités des bois éprouvent de l'effroi, face à l'autre de l'admiration (v. 100) ⁽¹⁴³²⁾ : *horrent Alcidem Nymphae mirantur Hylanque*.

Ce parallèle est ensuite pleinement reconnu par le héros thébain dans la quatrième et dernière scène (*Vierte Szene*), dans son monologue (v.151-163), où est attribué à Hylas le rôle de spectateur de la vertu d'Hercule (v. 152-153) ⁽¹⁴³³⁾ : *O frustra nutrite puer, spectator ubique / virtutis per cuncta meae*.

Le parallèle est plus significatif encore en raison du lien avec l'éthopée des *Verba Herculis* : pour définir le contenu de sa *virtus*, le héros thébain applique un schéma ternaire, avec une liste assez concise de trois monstres qu'il a vaincus, à savoir le sanglier d'Erymanthe, le lion de Cléonte et Antée (v. 153-155) ⁽¹⁴³⁴⁾ : *te teste pericla / saepe tuli, cum victus aper, com fracta leonis / colla Cleonaei telo parcente necantir, / cum simul Antaeum rapui Telluris alummum*.

¹⁴²⁹ Le portrait d'Hylas s'inspire notamment de Valerius Flaccus, comme le note B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 190-191.

¹⁴³⁰ La référence à Valerius Flaccus est notée par B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 190-191.

¹⁴³¹ Dans le modèle désormais lointain d'Apollonios, on remarquait cependant que l'animal avait été capturé vivant (*Arg.* 1.126).

¹⁴³² La réaction des Nymphes est soulignée in B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 189.

¹⁴³³ Le début du monologue d'Hercule avec la référence à Hylas et à son rôle est souligné par B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 211.

¹⁴³⁴ Sur le lien entre les poèmes 2 et 4, v. E. Amato, "*Draconzio e l'etopea latina*", cit., p. 139-141.

Pour mettre en évidence ce parallèle entre les deux personnages, contrairement à la tradition antique, Dracontius souligne la présence d'Hylas pendant les travaux d'Hercule, dans un rôle habituellement tenu par Iolas (¹⁴³⁵).

La similitude entre Hercule et Hylas apparaît dans le lien construit par le poète entre le préambule et l'épilogue du poème. Dans l'incipit, le destin d'Hylas, argument du poème, est présenté comme étant dirigé vers le « mieux », avec une allusion claire à l'apothéose du jeune garçon, obtenue grâce à l'amour des Nymphes, désigné par le terme *calor* (v. 1-2) : *Fata canam pueri Nympharum versa calore / in melius*.

Dans la deuxième proposition de l'incipit, c'est toutefois le même destin qui attend Hercule, cité immédiatement après. Dracontius souligne en effet qu'Hylas est le *comes* d'Hercule et surtout le *solamen* des souffrances endurées par le héros thébain au cours de ses travaux (v. 2-3 *sic Musa, mones, quis casus ademit / Alcidi comitem, solamen dulce malorum?*).

Dans sa description du couple formé par Hercule et Hylas, Apollonios de Rhodes avait déjà souligné au premier livre des *Argonautiques* le rôle d'assistant joué par le jeune homme, considéré comme le *πρωθήζης* du premier (*Arg.* 1.131-132), mais on retrouve aussi cet aspect dans la tradition suivante. Pour qualifier le rapport entre Hylas et Hercule, Properce utilise le terme *comes* (1.20.23), repris ensuite régulièrement chez Valerius Flaccus (Val. Fl. 3.579, 734) (¹⁴³⁶). Il est enfin repris par Dracontius dans l'*Hylas* pour souligner le thème de l'apothéose commune à Hylas et Hercule, un aspect déjà présent dans l'apparition en rêve d'Hylas à Hercule dans le quatrième livre des *Argonautiques* de Valerius Flaccus (4.22-41).

Dans cette scène d'apparition en rêve, le poète de l'époque impériale souligne le pathos de la situation. Hercule peut retrouver Hylas, ne serait-ce qu'en rêve, où le jeune homme disparu explique qu'il est devenu une divinité fluviale (Val. Fl. 4.28-29), ajoutant qu'un destin analogue attend Hercule, par conséquent désigné par le terme *comes* (Val. Fl. 4.36-37) : *mox aderis teque astra ferent: tu semper amoris / sis memor et cari comitis abscondat imago*.

Le destin divin d'Hylas était souligné dans la tradition poétique précédente à travers la référence au destin analogue réservé à Glaucos, le dieu marin célèbre pour sa métamorphose : ce n'est pas par hasard qu'Apollonios de Rhodes choisit ce mythe pour évoquer la destinée finale du jeune homme aimé d'Hercule, dans l'épisode de l'apparition de Glaucos aux Argonautes (*Arg.* 1.1310-1328).

En conclusion de son discours, le dieu évoque donc le fait qu'Hylas est désormais devenu l'époux d'une nymphe, un destin opposé à celui de ses autres compagnons perdus par sa faute (*Arg.* 1.1324-1325) : le lien entre Hylas et Glaucos est ensuite repris par Valerius Flaccus d'une façon originale. L'auteur latin fait référence au lien entre Glaucos et Hylas dans la prédiction de Mopsos. Dans ce passage, pour décrire la transformation d'Hylas en dieu (1.219-220 *Unde urna umeris niveosque per artus / caeruleae vestes?*), le poète semble avoir volontairement réemployé certains traits utilisés dans les *Métamorphoses* d'Ovide précisément à propos de Glaucos dans une situation analogue (*met.* 13.962) : *ingentesque umeros et caerulea brachia vidi*.

L'apothéose d'Hylas, juste évoquée dans l'incipit du poème, domine l'épilogue de l'*Hylas*, où elle est proclamée de manière solennelle par Hercule (v. 162/ 163) : *exulta, genetrix, nimium laetare, beate / ante parens hominis, pulchri mondo numinis auctor*.

L'apothéose d'Hylas est cependant une transposition de celle d'Hercule, avec qui le jeune homme partage l'héroïsme, également par rapport à des aspects liés au christianisme, comme cela est évident dans la *Laus Herculis* du pseudo-Claudien (¹⁴³⁷).

Comme cela a déjà été dit, Dracontius s'inspire de ce modèle pour le récit de la naissance d'Hercule et de la lutte contre les serpents envoyés par Junon (*Laus H.* 36-59), récit repris par l'auteur africain dans la quatrième romulea (*Rom.* IV, 20-25), mais les chercheurs n'ont cependant pas mis en évidence le fait que Dracontius a repris le récit de la *Laus Herculis* également dans la conclusion de l'*Hylas*. En effet, dans la narration de la *Laus Herculis*, le poète inconnu remarque pour Alcmène, de même que Dracontius le fera à propos de la mère d'Hylas, l'aspect de maternité divine, par le biais du titre d'inspiration chrétienne de *mater dei*, comme il met en évidence la joie de la femme devant la force extraordinaire de son fils divin, expression évidente de ses forces surnaturelles (*Laus H.* v. 49-50) : *sic mater potes esse dei. Iam tolle serenum / laeta animum tantoque libens haec aspice vultu*.

¹⁴³⁵ Ce nouveau rôle, joué par Hylas, de spectateur des travaux d'Hercule, est remarqué par J. Bouquet, É. Wolff, Notes, Dracontius, *Œuvres t. 3*, p. 255, n. 90. 60.

¹⁴³⁶ Les parallèles sont mis en évidence par B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 143.

¹⁴³⁷ Le rapport entre ce poème et Dracontius est souligné par S. Gueux, Ps. Claudien, *Laus Herculis*, cit., p. 30-31 (n. 72)

L'épyllion de Dracontius, entre moralisation du mythe et allégorisation

Chez Dracontius, l'histoire d'Hylas subit une profonde reconstruction, soulignée par Brigitte Weber. Selon elle, Hylas qui dans la version classique avait arraché par Hercule à sa famille d'origine dans le poète africain, cesse d'être l'amant du héros thébain et prend les traits traditionnellement assignés à Iolaos. Celui était en particulier l'écuyer d'Hercule l'aidant dans ses travaux. Cette fonction est tellement importante qu'elle influence également le poème 4 où le héros affronte seul, sans l'aide habituelle de Iolaos, l'hydre de Lerne qu'il doit abattre ⁽¹⁴³⁸⁾.

La moralisation du mythe correspond par ailleurs à une relecture allégorique à travers la contamination du récit d'Hylas dans celui de Phaéon. Cette fusion ne doit pas surprendre, elle est liée à l'interprétation solaire d'Hercule qui s'est imposée dans l'Antiquité tardive et dont Macrobe témoigne de manière particulièrement significative ⁽¹⁴³⁹⁾. Vis-à-vis de ces aspects, Dracontius définit brièvement la mère de Phaéon (v. 55) : *Solis amata Clymene*, et en développe le rôle également sur le plan narratif. Dans l'histoire de l'*Hylas*, Clymène attise non seulement la rancœur de Vénus envers les Nymphes (v. 53-61), mais elle dresse également ces dernières contre Hylas dans un discours (2.116-122) ⁽¹⁴⁴⁰⁾.

Pour ces développements narratifs, Dracontius s'est inspiré essentiellement d'Ovide. Dans les *Métamorphoses*, la nymphe mère de Phaéon joue en effet un rôle important dans l'histoire de son fils, racontée dans les deuxième et troisième livres du poème, mais Dracontius a également repris le récit de Leuconoé, une des Minyades, concernant l'adultère de Vénus et de Mars, ainsi que le rôle du Soleil comme délateur de leur forfait dans le quatrième livre (*met.* 4.169-174) ⁽¹⁴⁴¹⁾.

L'histoire de la mère de Phaéon avait été abordé par Nonnos de Panopolis au chant 38 des *Dionysiaques*, avec le récit du mariage entre le Soleil et la nymphe Océanide (*Dion.* 38.130-141). Les deux histoires, celle d'Hylas et celle de Phaéon, pouvaient être mises en parallèle par Dracontius en insérant le thème du défi d'émulation, avec un final aussi dramatique qu'aquatique : la chute du fils du Soleil dans l'Éridan, celle d'Hylas dans la fontaine (v. 127-128) ⁽¹⁴⁴²⁾ : *vix urnam summisit aquis dextramque tetendit. / Cum quo se Nymphae pariter mersere sub undas.*

Ainsi, contrairement à la tradition précédente, Dracontius souligne la volonté d'Hylas de se comparer à Hercule dans sa stature héroïque, et le définit donc *iunctus* au héros thébain (v. 95) ⁽¹⁴⁴³⁾ : *cui iunctus Hylas pulcherrimus haeret.*

Dans cette comparaison apparaît cependant la différence de force entre les deux personnages, à tel point que le jeune garçon semble *invalidus* lorsqu'il essaie de porter la dépouille du sanglier d'Erymanthe (v. 97) ⁽¹⁴⁴⁴⁾ : *Et licet invalidus haec pondera ferre laborat.*

Clymène apparaît également chez Fulgence (1.38), dans le cadre d'une lecture allégorique du récit de Phaéon, dans une optique physique et naturelle. Selon Fulgence, la mère de Phaéon représente l'eau à laquelle le soleil s'est uni pour engendrer des fleurs éphémères, vouées à périr précisément de la chaleur excessive libérée par l'astre du jour.

Tout comme Phaéon, Hylas est lui aussi destiné, dans le récit de Dracontius à l'atmosphère humide d'où il est sorti sous l'effet de la puissance du soleil, représentée d'une certaine manière par Hercule lui-même, héros qualifié dans les *Laudes Dei* de *clarissimus ille* (v. 210), tel une véritable incarnation de l'astre du jour.

Dans sa lutte contre le lion de Némée, le héros thébain apparaît comme un *exemplum* mythique pour exalter par contraste le véritable héroïsme du prophète Daniel, jeté dans la fosse aux lions, selon le schéma rhétorique de la σύγκρισις, dans les *Laudes Dei* (3.210-214) : *Clarissimus ille / Alcides, quem monstra ferunt domuisse*

¹⁴³⁸ La cruauté de la lutte contre l'hydre de Lerne présentée par Dracontius dans les Verba Herculis est soulignée par G. Scafoglio, *La declamazione in forma poetica : Draconzio*, cit., p. 8.

¹⁴³⁹ Sur l'interprétation solaire d'Hercule chez Macrobe, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 10-11.

¹⁴⁴⁰ Sur l'intervention de Clymène, v. B. Weber, *Kommentar, Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 196-198.

¹⁴⁴¹ Sur l'influence du récit ovidien, v. B. Weber, *Kommentar, Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 172.

¹⁴⁴² Le passage présente des difficultés de construction, comme le soulignent J. Bouquet et Étienne Wolff, *Notes Complémentaires, Dracontius, Œuvres t. 3*, cit., p. 253-254 (n. 78), mais aussi B. Weber, *Kommentar, Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 208 (n. 128).

¹⁴⁴³ B. Weber souligne la référence à Octavia, *Kommentar, Der Hylas des Dracontius*, cit., p.193) (703): *lateri iunctus atque haerens tuo.*

¹⁴⁴⁴ B. Weber souligne la référence à la *Thébaïde* de Stace pour le lien ferre laborat (*Kommentar, Der Hylas des Dracontius*, cit., p.193) (*Theb.* 8.316) : *domos Atlanta... ferre laborantem nullo vehis ipsa labore.*

nefanda, / qui virtute polos meruisse est dictus et astra, / vix unum exstinxit captum per colla leonem, / si tamen hunc verax per saecula fama locuta est.

Le passage du premier livre des *Laudes* a été lu comme une critique envers Hercule, en comparaison avec un passage analogue de Lactance (1.18.3-6) ⁽¹⁴⁴⁵⁾. Cette interprétation montre des analogies réelles, mais elle minimise les différences. Dans le passage de Lactance, la référence à Hercule ne donne lieu à aucune σύγκρισις, étant donné que pour l'écrivain, il ne s'agissait évidemment pas d'un sujet digne d'être comparé aux mystères chrétiens, comme cela apparaît clairement dans l'ensemble du chapitre dédié à Hercule dans les *Divinae Institutiones*, un chapitre qui se présente ouvertement comme une entreprise de démolition du héros thébain (1.9). La polémique de Lactance n'est pas fortuite, elle est liée à son opposition aux derniers empereurs païens, qui se référaient à Hercule (*de morte persecutorum* 52.3) ⁽¹⁴⁴⁶⁾.

Le cadre politique et culturel en mutation, avec l'adoption d'Hercule comme élément caractérisant leur pouvoir par les empereurs chrétiens, surtout à partir de Théodose le Grand, peut expliquer les aspects novateurs présents chez Dracontius et chez les auteurs de cette époque ⁽¹⁴⁴⁷⁾. L'introduction de la σύγκρισις avec Hercule chez le poète africain s'effectue à travers une réinterprétation globale du mythe du héros thébain. Cette tendance, déjà visible dans la *Laus Herculis*, s'élargit avec cet effort de moralisation et d'allégorisation du mythe évident dans l'*Hylas*.

Dans celui-ci, qui constitue un des premiers poèmes composés par Dracontius, Hercule est déjà exalté par rapport à sa vertu et au rôle d'Hylas spectateur de celui-ci, en tant que compagnon de ses entreprises héroïques, notamment la mise à mort du sanglier d'Erymanthe et du lion de Cléonte, ainsi que la lutte contre Antée (v. 152-156) : *O frustra nutrite puer, spectator ubique / virtutis per cuncta meae (te teste pericla saepe tuli, cum victus aper, com fracta leonis / ccolla Cleonaei telo parcente necantir, / cum simul Antaeum rapui Telluris alummum.*

Le passage se base sur le lien entre la *virtus* d'Hercule et la série d'épreuves successives, surtout celle d'Antée qui la conclut. Le géant est qualifié d'*alummus Telluris*, en opposition évidente avec la *virtus* comme instrument d'élévation vers le ciel. Cette lecture trouve des échos dans la tradition allégorique de matrice chrétienne, dont le principal témoin est Fulgence et qui s'est développé en Afrique surtout sous le règne de Thrasamund ⁽¹⁴⁴⁸⁾. Dans ses *Mitologiae*, Fulgence interprète donc Antée, à travers l'étymologie de son nom, à l'instar d'un « anti-Hercule » ou l'opposé du héros, considéré comme l'incarnation de la vertu la plus sublime (*Myth.* 2.4) ⁽¹⁴⁴⁹⁾. Par rapport également au précédent de l'*Hylas*, le passage des *Laudes Dei* relatif à Hercule doit donc être lu comme une célébration du personnage en tant que héros de la vertu, au point de mériter son accueil au ciel, tandis que les éléments instillant le doute à propos de sa réputation doivent être compris comme une manière de souligner le contraste entre la tradition testamentaire et la tradition du mythe. L'exemple mythique tiré de la tradition païenne est réduit à une légende populaire dont le but est de mettre en valeur et de célébrer le geste du prophète.

Ces observations permettent de saisir les aspects novateurs de l'œuvre de Dracontius par rapport à la tradition classique, mais également les rapports solides avec des auteurs contemporains aussi bien dans le milieu latin, comme Ausone et Claudien, que dans le milieu grec, comme Nonnos de Panopolis.

J'approfondirai donc l'analyse de l'*Hylas* en fonction de certains aspects :

Les rapports avec la tradition de l'épyllion et avec le poème 64 de Catulle, modèle fondamental du genre ;
Les éléments théologiques, en référence à la tradition religieuse orphique, à travers la comparaison entre Hercule et Éros, en tant que divinités protogoniques ; Enfin, la canonisation du genre de l'épyllion effectuée par Dracontius, destinée à remettre en contact l'épyllion avec la tradition épique la plus haute. Sur la base de la tradition de l'épithalame latin et du lyrisme hymnique, le poète parvient, en greffant des thèmes tirés du drame attique, à formaliser la structure en diptyque caractéristique de ses poèmes.

¹⁴⁴⁵ R. Simons, *Dracontius und der Mythos, Christliche Weltsicht und pagane Kultur in der ausgehenden Spätantike*, München – Leipzig 2005, p. 96-98.

¹⁴⁴⁶ V. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 156, 202.

¹⁴⁴⁷ La référence à Hercule de la part des empereurs chrétiens est soulignée dans le volume *Herakles inside and outside the church* (ed. A. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford), cit., p. 84-89, 87-88.

¹⁴⁴⁸ La contemporanéité de Dracontius et Fulgence est affirmée par É. Wolff, *Introduction à Fulgence, Virgile dévoilé*, Villeneuve d'Ascq 2009, p. 9-10.

¹⁴⁴⁹ L'étymologie du nom d'Antée proposée par Fulgence est analysée en N. Tadic, *Une étymologie fulgentienne, celle d'Anthée*, *Latomus* (28) 1969, p. 685-690. Dans le sillage des observations de N. Tadic, le passage de Fulgence est également mis en valeur par M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 95-96.

Le poème 64 de Catulle et l'*Hylas* de Dracontius par rapport au lyrisme **hymnique**

L'analyse de l'épyllion en tant que sous-genre de la poésie épique ou forme de poésie épique expérimentale proposée dans la première partie de la thèse doit être approfondie en fonction de l'influence d'autres genres, comme le lyrisme hymnique et épithalamique, mais également le drame attique, comme la tragédie et la comédie.

La référence au genre hymnique dans la composition de l'*Hylas* ne doit pas surprendre. Le poète avait pour modèle littéraire la *Laus Herculis*. Ce poème, bien que fade et médiocre, semble en effet une imitation des odes pindariques (¹⁴⁵⁰).

De manière plus générale, le poète en question est l'auteur d'œuvres religieuses comme les *Laudes Dei*, poèmes dans lesquels l'exemple de l'épopée biblique de l'*Hexameron* se mêle au modèle hymnique, associé à des éléments relevant du panégyrique et de l'autobiographie (¹⁴⁵¹).

Par rapport à l'épyllion et à la réinterprétation qu'en fait Dracontius dans l'*Hylas*, il ne faut pas sous-estimer l'influence de la *Laus Herculis*, en lien non seulement avec le modèle de Claudien, mais également avec le poème 64 de Catulle, cité en introduction par rapport à la *Pieridum columen* (v. 1).

Dracontius développe les éléments hymniques présents dans le poème 64, liés à la célébration des héros et de leur époque, mélangés avec des aspects épithalamiques relatifs aux noces de Pélée et Thétis (¹⁴⁵²).

Le rapprochement est possible puisque on distingue également dans *Pélée* un schéma en diptyque comme développement de l'élément hymnique (représenté par la célébration des Argonautes) et de la rencontre entre Pélée et Thétis, la déesse marine, destinée à devenir son épouse avec le consentement de Jupiter lui-même (v. 1-30).

Le diptyque de Pélée comprend deux sections d'une longueur inégale, organisée sur l'alternance entre parties narratives et parties lyriques et hymniques (¹⁴⁵³). La première partie du poème de Catulle (v. 1-278) raconte, après la rencontre de Pélée et Thétis au cours de l'aventure des Argonautes (v. 1-30), le déroulement des noces avec la participation des habitants de la Thessalie (v. 31-42) et la description du palais de Pélée et du lit nuptial du héros, devenu l'époux d'une déesse (v. 43-49).

Dans cette première partie, à propos des scènes peintes sur le couvre-lit de la couche nuptiale (v. 50-51, 265-266), le poète introduit par le biais de la technique de l'ekphrasis le moment lyrique des lamentations d'Ariane (v. 52-264).

Placée après la longue plainte lyrique d'Ariane et développant ses thématiques, la deuxième partie du poème, moins longue (267-407), contient une section narrative racontant le départ des hôtes humains (v. 267-277) et l'arrivée des hôtes divins (v. 278-304), mais également un moment lyrique hymnique suivi de la conclusion du poème. Parmi les invités divins aux noces figurent les Parques qui entonnent un épithalame (v. 305-383), et c'est en tant que développement de cet aspect qu'il faut lire les réflexions morales de Catulle à la fin du poème (v. 384-408).

L'*Hylas* de Dracontius reprend cette structure en diptyque. A la place de la description du mariage et des invités humains, le poème de l'auteur africain analyse les conditions qui ont permis le mariage entre Hylas et la Nymphé. La comparaison est encore plus frappante si l'on considère que Thétis et les Océanides, tout comme Déiopée et les Nymphes de Dracontius, refusent de se marier avec un humain et y sont contraintes par la décision des dieux, Vénus aidée de Cupidon chez Dracontius, Jupiter chez Catulle.

En substance, le poète suit un schéma causal typique de la tradition épique, comme il l'affirme lui-même (v. 2) à propos de la *Musa* (v. 2-3) : *sic Musa mones, Quis casus ademit / Alcidi comitem?*

On reconnaît ici une référence au prologue de l'*Énéide* (v.8 *Musa, mihi causas memora*) (⁷⁸¹⁴⁵⁴), mais aussi à la situation épique plus générale du poème virgilien, en particulier le premier livre, où Vénus intervient auprès de Cupidon pour qu'il aille à Carthage afin de susciter l'amour de Didon pour Énée, en prenant l'apparence d'Ascagne (*Aen.* 1.659-694), scène également reprise par Ovide pour l'amour entre Pluton et Proserpine (*met.*

¹⁴⁵⁰ Le lien éventuel entre ce poème et des modèles lyriques est montré par S. Guex, Ps. Claudien, *Laus Herculis*, cit., p. 34-35

¹⁴⁵¹ V. C. Moussy, *Introduction*, Dracontius, *Œuvres t. 1*, cit., p. 46-48, 51-54 de même que M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 243-250, où l'on insiste sur la dimension rhétorique de la Laus, mais aussi sur les références aux panégyriques de Claudien.

¹⁴⁵² Sur les aspects épithalamiques du poème 64, v. C. Morelli, *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, cit, p. 319-324, et S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, cit., p. 63-68.

¹⁴⁵³ Je suis le schéma global du poème présent chez L. Richardson, *Poetical theory in republican Rome*, cit. p. 71-72.

¹⁴⁵⁴ V. B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit. p. 142-143

5.363-384) (¹⁴⁵⁵).

Le modèle approprié est précisément le premier chant de l'*Énéide*, non seulement parce qu'on y trouve la scène du déguisement de Cupidon, mais aussi parce que l'intervention de Vénus chez Dracontius est symétrique à celle de Junon au début du livre de Virgile où apparaît le nom de Déiopée, nymphe promise par la déesse à Éole en échange de son aide (*Aen.* 1.72) : ce nom est repris par Dracontius pour la nymphe épouse d'Hylas (v. 131) (¹⁴⁵⁶).

Dans cet examen de la structure du poème 64, il faut souligner la tendance stylistique particulière de la « caractérisation bourgeoise » des personnages et, plus généralement, du réalisme. Le héros n'est pas saisi dans sa grandeur ni dans sa proximité avec les dieux, mais dans ses limites et dans sa proximité avec l'humanité.

Le schéma causal introduit par Dracontius sur le modèle de la haute épopée et en particulier de l'*Énéide* se distingue nettement du poème 64 de Catulle, où la distinction entre les deux parties était au contraire temporelle et consistait à présenter le rite nuptial, avec une première partie en présence des hôtes humains suivie d'une seconde en présence des hôtes divins.

Cette attention envers le schéma chronologique est cependant soumise par Catulle à une vision pessimiste du cosmos et de l'histoire, où l'humain et le divin sont clairement séparés et où les dieux préfèrent se cacher (v. 407-408) : *quare nec tales dignantur visere coetus, / nec se contingi patiuntur lumine claro.*

Cette conception, développée dans la clôture du poème (v. 384-408), concerne le passage à l'âge du fer du présent, qui a succédé au passé mythique, quand les hommes et les dieux vivaient ensemble (v. 384-396) : *Praesentes namque ante domos invisere castas / heroum et sese mortali ostendere coetu / caelicolae nondum sprete pietate solebant.* Ici aussi on retrouve le schéma chronologique de la succession entre le passé mythique (rappelé au début du poème à propos de l'aventure des Argonautes à travers l'adverbe *quondam*, v. 1), et le présent, introduit par la formule *sed postquam* (v. 397) : cette formule est employée par les historiens pour indiquer une fracture entre le passé et le présent (¹⁴⁵⁷).

La représentation négative de l'histoire des hommes culmine dans cette réflexion éthique et historique à propos du moment dramatique dans lequel le poète est amené à vivre, dominé par la violence et les actes criminels des hommes (v. 397-406). On a souligné à raison qu'il s'agit de la partie centrale du poème, mais sans saisir à quel point cette réflexion était empreinte d'un mouvement hymnique prolongeant et développant l'épithalame des Parques qui vient juste avant (v. 320-382) (¹⁴⁵⁸).

Ceci est démontré par le parallèle avec le poème 63 du recueil de Catulle, un poème dont le caractère relève plus clairement de l'éloge, comparé pour cette raison aux hymnes de Callimaque. Cet ouvrage se termine en effet lui aussi par une clôture morale, une invocation par laquelle le poète s'adresse à la grande déesse Cybèle afin qu'elle éloigne de chez lui la *furor* (v. 91-93) : *Dea magna, dea Cybelle, dea domina Dindymeï, / procul a mea tuos sit furor omnis, era, domo: / alios age incitatos, alios age rabidos.*

C'est la même référence au *malus furor* qui revient par ailleurs comme terme-clé de la description catullienne des maux qui ont frappé l'humanité dans la clôture du poème 64 (v. 405) (¹⁴⁵⁹) : *omnia fanda nefanda malo permixte furore.*

La dimension centrale de la clôture du poème 64 est reprise également par Dracontius, mais avec une inversion des termes par rapport à Catulle et à son pessimisme historique : Dracontius se place en effet dans une optique désormais empreinte d'optimisme, nourrie par l'espérance d'une palingénésie universelle, comme le prouve la reprise du mythe du phénix, introduit dans une comparaison avec la puissance d'Amour (v. 102109) (¹⁴⁶⁰). Le renversement commence dès le préambule, où le poète souligne le destin d'Hylas qui se dirige « vers le meilleur » (v. 1-2) : *fata ... versa calore / in melius.*

La caractérisation optimiste est ensuite explicitée et élargie dans la conclusion, avec l'exemple du destin divin d'Hylas et l'invitation à *exultare* adressée à la *genetrix*, formé aussi sur des éléments chrétiens (v. 162163) : « *exulta, genetrix, nimium laetare, beata / ante parens hominis, ulchri modo numinis auctor* ».

Ce renversement ne signifie pas pour autant l'abandon du réalisme bourgeois typique de la perspective de l'épyllion, mais une réinterprétation globale du thème. A la première partie de l'*Hylas*, au caractère de l'éloge

¹⁴⁵⁵ Ces modèles sont signalés chez B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit. p. 148.

¹⁴⁵⁶ Cette reprise se trouve en J. Bouquet, E. Wolff, *Notes complémentaires*, Dracontius (*Œuvres t. 3*, cit. p. 254 (n. 79).

¹⁴⁵⁷ Sur la succession des âges dans l'historiographie, mais aussi chez Lucrèce, v. A. Perutelli, *La narrazione continuata*, cit., p. 47-51.

¹⁴⁵⁸ A. Perutelli, *La narrazione continuata*, cit., p. 44-51.

¹⁴⁵⁹ Sur le lexique de Catulle dans la clôture du poème, v. A. Perutelli, *La narrazione continuata*, cit., p. 44-47.

¹⁴⁶⁰ Sur la ressemblance avec le Phénix, v. F. Gasti, *Commento*, Blossio Emilio Draconzio, *Medea*, Milan 2016, p. 108, mais surtout É. Wolff, *Notes Complémentaires*, Dracontius, *Œuvres t.4*, Paris 1996, p. 195-196.

et de l'épithalame par rapport à la célébration de Cupidon et à la description de son intervention succède la deuxième partie où intervient la crise du paradigme héroïque.

Le portrait d'Hylas montre que le jeune homme essaie de s'approcher le plus possible d'Hercule et d'imiter sa grandeur héroïque : il est décrit comme s'il avait l'intention de marcher sur ses traces (v. 95) : *cui iunctus Hylas pulcherrimus haeret*.

Toutefois, les forces du jeune homme ne sont pas suffisantes pour atteindre son objectif et il semble *invalidus* lorsqu'il essaie de porter sur lui la dépouille du sanglier d'Erymanthe (v. 97) ⁽¹⁴⁶¹⁾ : *licet invalidus haec pndera ferre laborat*.

La faiblesse d'Hylas apparaît pleinement pendant la scène de l'enlèvement, quand le jeune homme est entraîné dans l'eau par les Nymphes (v. 128-129) : *cum quo se Nymphae pariter mersere sub undas. / Expavit sic raptus Hylas*.

La crise de l'héroïsme frappe également Hercule. Ses travaux passés, tel que la capture du sanglier d'Erymanthe, sont glorifiés (v. 94-95) : *Interea post bella suis Tirynthius ibat / victor ovans*. Cependant, lors de l'enlèvement d'Hylas, la force d'Hercule est renversée et transformée en impuissance. Le héros occupé à rechercher Hylas (v. 142 *clamans quaerebat Hylan*) devient ainsi *furibundus* (v. 141) ⁽¹⁴⁶²⁾ : *Intera furibundus Tirinthius ibat*.

La déstructuration du paradigme héroïque même sous sa forme la plus haute, incarnée par Hercule, n'est pas une fin en soi, mais l'expression de la puissance divine. Ce cadre est rendu transparent par la manifestation du triomphe d'Amour après sa victoire sur les Nymphes, qui est dépeint avec des traits analogues à ceux utilisés avant pour décrire Hercule revenu de l'épreuve du sanglier (v. 145-147) : *iam remearet ad astra / post factum pinatus Amor matrique triumphum / apportaret ovans*.

A l'affirmation du triomphe d'Amour correspond par ailleurs le changement d'attitude d'Hercule. Le héros informé du destin d'Hylas par Cupidon lui-même, désormais qualifié de *deus* (v. 148-150), accepte sa faiblesse existentielle face à la toute-puissance divine. Selon le modèle d'Hercule vaincu par Amour, immortalisé par l'art de Lysippe, le héros prend conscience de sa propre condition en abandonnant la *furor*, et choisit donc de rendre les armes, il baisse spontanément sa massue et se lamente (v. 151) : *Obriguit gemuitque simul clavamque remisit*.

On a souligné à juste titre le parallèle entre la représentation d'Hercule à la recherche d'Hylas et celle d'Amour dans la conclusion de la première partie du poème : Amour y apparaît occupé à rechercher les Nymphes. Mais ce parallèle vaut aussi pour les attitudes des deux personnages. A l'image d'un Hercule désarmé et résigné de la deuxième partie du poème correspond, par contraste, celle d'Amour *armatus* (v. 75) et prêt à la lutte avec ses flèches dans la première partie du poème (v. 71-75) ⁽¹⁴⁶³⁾.

Le changement d'attitude d'Hercule est exprimé par le monologue dans lequel il manifeste ses regrets, la conscience de sa propre faiblesse et son impuissance face à la perte du compagnon des épreuves passées (v. 152-158), de même que sa difficulté à partager cette perte avec la mère du jeune homme (v. 159-161). Mais il en ressort surtout l'émerveillement devant le destin divin d'Hylas et la gloire de sa mère (v. 162-163) ⁽¹⁴⁶⁴⁾ : *beata / ante parens hominis, pulchri modo numinis auctor*.

La nouvelle d'Amour dans l'*Hylas* et le *Cupidus Cruciatu*s

La structure en diptyque de la deuxième *praefatio* au *De Raptu Proserpinae* de Claudien influence non seulement la série des deux poèmes 2 et 4 et les *praefationes* qui s'y réfèrent, mais elle concerne également l'*Hylas*, qui présente lui aussi une structure en diptyque avec deux parties clairement distinctes, la première relative au mythe d'Éros et à sa lutte avec les Nymphes (v. 4-93) et la deuxième relative à l'histoire d'Hercule et d'Hylas (v. 94-163) ⁽¹⁴⁶⁵⁾. Cette structure a déjà suscité l'intérêt des chercheurs, qui y ont vu non seulement

¹⁴⁶¹ A propos du portrait d'Hylas, v. B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 189-190.

¹⁴⁶² Ce changement d'attitude d'Hercule est souligné in B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 210-211.

¹⁴⁶³ Le parallèle entre Cupidon dans la première partie et Hercule dans la deuxième est mis en évidence par B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 211.

¹⁴⁶⁴ Le rôle psychologique du monologue en tant qu'expression des sentiments qui touchent le héros est souligné en B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 211.

¹⁴⁶⁵ Le schéma est évident également dans le tableau récapitulatif du poème proposé par B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 138-139.

une *variatio* (¹⁴⁶⁶), mais surtout un processus de contamination entre plusieurs mythes, ce dernier aspect étant lié à la tradition de l'épyllion latin (¹⁴⁶⁷).

Sur la base des observations précédentes, on peut selon moi observer que la fusion entre différents mythes reflète la tendance à la moralisation du mythe et à son allégorisation. Le poète, pour ne pas ternir l'image d'Hercule, a passé sous silence l'épisode antérieur sanguinaire de l'histoire traditionnelle d'Hylas, à savoir le meurtre de Théodamas, roi des Dryopes et père d'Hylas, une histoire racontée par Callimaque, mais aussi brièvement par Apollonios de Rhodes (1.1211-1219) (¹⁴⁶⁸).

Cette histoire, que déjà Théocrite passe sous silence dans l'idylle 13, n'est pas non plus reprise par Valerius Flaccus, le principal modèle de Dracontius. Le poète carthaginois se réfère à cet auteur dans la clôture du poème pour donner de l'importance à la figure de la mère d'Hylas, avec la scène où Hylas encore enfant est confié à Hercule (v. 159-161) (¹⁴⁶⁹).

La structure en diptyque de l'*Hylas*, héritée également de la poésie de Claudien, est cependant déséquilibrée de manière surprenante et penche du côté de l'histoire liée à Eros, ce qui explique que la figure d'Hercule semble être un deutéragoniste dans la trame globale du poème. Ce déséquilibre apparent est lié aux modèles suivis par le poète par rapport au genre de l'épithalame. Le poète reprend des aspects de cette tradition, en les faisant savamment varier. Pour la situation narrative, on peut noter la reprise du thème de la passion d'Amour, un thème présent notamment chez Ausone et lié au genre de l'épithalame. Le poète de Bordeaux, auteur lui aussi d'un important épithalame, le *Centum nuptialis*, a dédié à ce thème une composition, précisément intitulée *Cupido cruciatus*, où il met en scène la souffrance d'Amour crucifié par les âmes des héroïnes mortes d'amour. La passion d'Amour se retrouve toutefois dans d'autres compositions, comme dans une épigramme attribuée à un certain Modestinus (*Anthologia Latina* 273), et le thème influence également le *De Concubitu Martis et Veneris* de Reposianus (¹⁴⁷⁰).

L'influence de *Cupido Cruciatius* a déjà été remarquée dans un autre poème, d'attribution incertaine, mais influencé par l'œuvre de Dracontius, l'*Aegritudo Perdicae* (¹⁴⁷¹) ; le poète africain s'est en effet inspiré de l'œuvre du poète bordelais, auteur d'un cycle d'épigrammes mythologiques consacrées aux jeunes ayant connu un destin tragique (97-103), parmi lesquelles ressortent les deux premières (97-98) dédiées justement à Hylas (¹⁴⁷²).

Le lien entre l'*Hylas* et le *Cupido cruciatus* vient également de la technique de l'ekphrasis qui est à la base du *Cupido Cruciatius*. Celle-ci reprend d'importants précédents de la comédie de Plaute (*Menaechmi* 143-144) où, dans un contexte lié aux arts figuratifs, reviennent des références à Adonis et au rapt de Ganymède (v. 114 *ubi aquila Catameitum raperet aut ubi Venus Adoneum*) (¹⁴⁷³).

Comme on le verra également chez Dracontius, le thème de la passion dans le *Cupido cruciatus* est lié à la vengeance de Vénus contre son fils Cupidon à cause de l'épisode de l'adultère entre la déesse et Mars (v. 8091). Dracontius s'est inspiré de ce modèle pour la description de l'épisode de l'enchaînement de Mars (v. 57) : *Vulcanique sonat captivo Marte catenas*. Ausone mentionne cet épisode dans le *Cupido cruciatus* (v. 84-85 *quod vincula caeca mariti / deprenso Mavorte tulit*), mais Dracontius a gardé à l'esprit, en y apportant de subtiles variations, la reprise du thème dans le *Griphus* (26-27) (¹⁴⁷⁴) : *Ter clara instantis Eoi / signa canit serus deprenso Marte satelles*.

Le poète africain a repris l'ablatif absolu *deprenso Marte*, en le modifiant en *captivo Marte* sous l'influence d'Ovide (*ars* 2.562 *Mulciberis capti Marsque Venus dolis*) ; toutefois, alors que dans le modèle, le sujet de la phrase était Electryon *serus* pour avertir le couple d'amants de l'arrivée du jour et du risque d'être découverts,

¹⁴⁶⁶ Cette interprétation est proposée chez B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 226-227, 250-251.

¹⁴⁶⁷ La contamination comme élément distinctif de l'épyllion latin est soulignée en M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 126. 92

¹⁴⁶⁸ Sur le destin du père d'Hylas, v. B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 64, 66.

¹⁴⁶⁹ L'opposition entre la version du mythe suivie par Dracontius et la version traditionnelle est remarquée par J. Bouquet, É. Wolff, Dracontius, *Œuvres t. 3*, cit, p. 142 (n. 36).

¹⁴⁷⁰ Sur le *Cupido cruciatus* et les poèmes relatifs à la passion d'Amour, v. A. Franzoi, *Introduzione*, Ausonio, *Cupido messo in croce*, Naples 2002, p. 12-14.

¹⁴⁷¹ V. L. Cristante, *Introduzione*, *Reposiani concubitus Martis et Veneris*, Boll. Class. Accademia nazionale dei Lincei (19) 1999, p. 9-11.

¹⁴⁷² B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 68-70, 108, 140 (n. 2), 209, 217-218 (n. 11, 15).

¹⁴⁷³ Sur la reprise du passage de Plaute chez Ausone, v. A. Franzoi, *Introduzione*, Ausonio, *Cupido messo in croce*, cit., p. 8-10.

¹⁴⁷⁴ V. A. Franzoi, *Commento*, Ausonio, *Cupido messo in croce*, cit., p. 105.

Dracontius insiste lui sur le rôle de délateur joué par le soleil : le sujet devient Clymène, qui poursuit l'œuvre de son amant, étant habituée à raconter l'histoire aux Nymphes.

Plus généralement, c'est le schéma narratif du *Cupido cruciatus* qui est à la base de l'*Hylas*. Chez Dracontius, Vénus éprouve de la honte à propos de l'épisode de son adultère avec Mars ; toutefois, elle ne se venge pas sur son fils, mais sur les Nymphes, coupables de se moquer d'elle en lui rappelant cette histoire : Cupidon devient l'instrument de sa vengeance, tandis qu'Hylas joue le rôle de substitut d'Eros, l'ennemi des Nymphes, faisant fonction de victime par procuration.

La référence de Dracontius au modèle d'Ausone se voit dans les circonstances de l'enlèvement d'Hylas, imaginé par Dracontius à partir de la deuxième scène (v. 71-93) dans une dimension collective indiquée par l'usage du terme *turba* (v. 92) ⁽¹⁴⁷⁵⁾.

Cet aspect, totalement absent dans la tradition précédente de l'épisode d'Hylas, comme le montre la comparaison avec Valerius Flaccus où le jeune homme est enlevé par Dryopé seule (3.562-564), peut être attribué à l'influence du modèle d'Ausone, chez qui le groupe des femmes est nommé *tumultus* (v. 80). Chez le poète bordelais, la dimension collective était en effet liée au fait que Vénus se mêle aux héroïnes pour se venger de l'affront subi (v. 79-80) ⁽¹⁴⁷⁶⁾ : *ipsa etiam simili genetrix obnoxia culpae / Alma Venus tantos penetrat securata tumultus*.

De la même manière, Dracontius imagine qu'Éros, pour accomplir la vengeance de sa mère, prend son aspect et se mêle au groupe des Nymphes (v. 90-93) ⁽¹⁴⁷⁷⁾ : *Miscetur puer Nymphis sub fronte puellae / et causas perquirat Amor, cur fonte relicto / terras cauta petit ; facilis cui tuba fluenti / rem pandit*.

Eros, divinité protogonique chez Dracontius

L'analyse menée jusqu'ici explique la distinction entre l'histoire d'Éros/Cupidon et celle d'Hercule dans l'*Hylas*, mais la question fondamentale est la corrélation entre les deux histoires, plutôt en référence au prologue de l'*Enéide* qui rappelle le problème de la cause (*Aen.* 1.7) : *Musa, mihi causas memora*. Le poète semble lui-même faire allusion à cette dimension problématique dans l'incipit du poème par une référence au *casus*, évoqué après avoir mentionné la Muse (v. 2 *sic Musa mones*) sous la forme interrogative (v. 2-3) ⁽¹⁴⁷⁸⁾ : *quis casus ademit / Alcidi comitem, solamen dulce malorum?*

Le *casus* rappelé n'est autre qu'Amour, comme principe causal, un aspect déjà souligné par le poète en employant le mot *calor* (v. 1), identifiable à ce dieu dans le sillage de Properce (3.8.9 *veri dantur mihi signa caloris*) ⁽¹⁴⁷⁹⁾. Cette intégration entre Cupidon et Hercule introduite par Dracontius suit, dans le cadre de l'histoire d'Hylas, le modèle du conflit entre Éros et Héraclès dont témoigne une épigramme de l'*Anthologia Planudea* (16.103) ⁽¹⁴⁸⁰⁾ : Ἡρακλῆς, ποῦ σοι πτόρθος μέγας, ἢ τε Νέμειος / χλαῖνα, καὶ ἡ τόξων ἔμπλεος ἰοδόκη : / ποῦ σοβαρὸν βρίμημα; τί σ' ἔπλασεν ὄδε κατηφῆ / Λύσιππος, χαλκῶ τ' ἐγκατέμιξ' ὀδύνην; / ἄχθη γυμνωθεὶς ὀπλων σέο· τίς δέ σ' ἔπερσενε; / ὁ πτερόεις, ὄντως εἰς βαρὺς ἄθλος, Ἔρωσ.

Le conflit entre Hercule et Amour se manifeste par le contraste entre le héros vaincu et Cupidon triomphant (v. 141-147). Hercule est décrit *furibundus* dans sa vaine recherche d'Hylas (v. 141-142 *furibundus adhuc Tiryntius ibat / et clamans quaerebat Hylan*) ; tandis qu'Amour, après sa victoire, est qualifié d'*ovans* (v. 147), alors qu'il s'apprête à regagner le ciel (v. 145-147 *cum iam remearet ad astra / post factum pinnatus Amor matrique triumphum / apportaret ovans*). Le contraste est encore plus évident parce que le poète emploie les mêmes termes qu'il avait utilisés précédemment pour Hercule lui-même après l'épreuve de la mise à mort du sanglier d'Erymanthe (v. 94-95 *interea post bella suis Tiryntius ibat / victor ovans*).

L'aspect le moins clair de cette tradition est toutefois le parallèle institué entre *Amor* et Hercule, parallèle qui suppose également leur complémentarité. Dans sa représentation du triomphe d'Amour, Dracontius intègre également l'image du *Cupido cruciatus* d'Ausone, comme cela est suggéré par une trame de reprises littérales. Le retour d'Amour au ciel (v. 145 *ad astra*) reprend une scène précédente. Alors que le dieu, à qui a été confié la mission de persécuter les Nymphes à la demande de Vénus, *evolat armatus* (v. 75), mais l'expression *evolat* vient directement de l'expression analogue *evolat ad superos* du *Cupido Cruciatu*s (v. 103). Chez Ausone, en

¹⁴⁷⁵ B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 180-183.

¹⁴⁷⁶ V. A. Franzoi, *Commento, Ausonio, Cupido messo in croce*, cit., p.102-103.

¹⁴⁷⁷ Sur la scène de la métamorphose de Cupidon, v. B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 182-183.102103.

¹⁴⁷⁸ Sur le prologue du poème et les références à Virgile, v. B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 140-142.

¹⁴⁷⁹ B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 142.

¹⁴⁸⁰ L'épigramme est citée par G. K. Galinsky, *The Herakles theme*, cit. p. 124 (n. 29).

effet, après avoir été mis en croix par les Nymphes ainsi que par sa mère, le dieu peut finalement retourner au ciel, fuyant cette triste aventure (102-103) ⁽¹⁴⁸¹⁾ : *effugit, pulsa tantem caligine somni / evolat ad superos portaque evadit eburna.*

Cet emprunt peut notamment expliquer un aspect assez particulier du rapport entre Amour et Hercule, à savoir la solidarité du dieu envers le héros lors de sa mésaventure de la disparition d'Hylas, à tel point qu'en montant au ciel, il prend la peine d'informer le héros du destin du jeune homme (v. 148-150), une tâche accomplie en revanche chez Valerius Flaccus par Hylas lui-même, apparu en rêve au héros (4.22-37) ⁽¹⁴⁸²⁾. Cet aspect est une invention de Dracontius, mais qui semble se fonder sur le précédent du *Cupido Cruciatius*. L'histoire racontée par Ausone est inversée et, tandis que dans son modèle, le vaincu était Amour, c'est au contraire Hercule qui tient ce rôle dans l'*Hylas*. Ceci est d'autant plus vrai que la défaite d'Hercule est la conséquence de l'exaltation d'Amour de la part de Dracontius au début du poème, où Éros est célébré par Vénus comme dieu créateur (v. 8-9) : *O mundi domitor, caeli quotque, flamma Tonantis, / numen posco tuum.*

L'invocation doit être lue en parallèle avec celle qui se trouve au poème 10, l'épyllion intitulé *Medea*, où Vénus toujours elle célèbre Amour de manière encore plus intense (v. 127-134) : *Pyrois, mens ignea mundi / atque vapor fecunde poli, successio rerum, / affectus natura genus fons auctor origo, / tu vitae fecunda salus, tu blanda voluptas, / tu princeps pietatis, Amor, te praeduce mundo / alternant elementa vices et non perit orbis, / cum pereant quaecumque creat, non sentit ademptum / successu redeunte novo.*

Ces éléments démontrent à mon avis la dépendance de ces poèmes vis-à-vis de la tradition orphique où Éros est une divinité fondamentale, célébré en tant que figure protogonique et lié, même implicitement, au magistère d'Orphée, mais également associable dans une certaine mesure à Hercule. Ceci apparaît tout aussi clairement dans une tradition rapportée par Pausanias sur les traditions religieuses de Phylé, petite cité de l'Attique, mais étroitement liée à la Béotie puisqu'elle se trouve sur la route entre Athènes et Thèbes. On pourrait ramener aux cultes mystériques de Phylé, décrite par l'auteur comme gardienne de traditions antiques (1.31.5), certains hymnes composés par Orphée en l'honneur d'Éros, conservés par la famille locale des Lykomidai (9.39.12, 27.2 [fr. 304, 305 K] ⁽¹⁴⁸³⁾).

Du récit de Pausanias émerge le lien entre Éros et Héraclès parce qu'à Thespies, Éros était la principale divinité, immédiatement suivie, en ordre d'importance, par Héraclès, celui-ci étant lui aussi considéré comme un dieu (9.27.6-7) ; c'est pourquoi Pausanias le considère comme un des Dactyles Idéens (9.27. 8) ⁽¹⁴⁸⁴⁾.

La dimension orphique d'Amour est du reste également présente dans le *Cupido cruciatius* d'Ausone, un modèle fondamental pour Dracontius, en association avec des thèmes qui rappellent cette tradition religieuse, comme la description du monde des Enfers et le détail de la porte des rêves (v. 103 *portaque evadit eburna*) ⁽¹⁴⁸⁵⁾.

Le caractère orphique de Cupidon chez Dracontius apparaît dans le lien même implicite avec la figure d'Orphée. Le lien entre Éros et Orphée était à la base de l'orphisme, comme en témoignent les *Hymnes orphiques*, et comme cela se voit ensuite chez Dracontius, dernier interprète de cette tradition religieuse.

Le lien entre Eros et Orphée est en effet repris par Dracontius, de manière indirecte, à travers la comparaison entre le chancre mythique et Felicianus dans les *preafationes* qui précèdent les poèmes 2 e 4, où le dieu protogonique est introduit en même temps qu'Hercule.

Dans les deux poèmes de préface, la célébration d'Orphée présente des termes assez peu différents de ceux de la célébration d'Amour des poèmes 2 et 10. Sont notamment soulignés dans le premier les effets du chant d'Orphée, comparé à une force cosmique pouvant réunir ce qui par nature resterait divisé (v. 11-12) : *Artifex natura rerum quis negat concordiam, / hos chelys musea musea totos Orpheusque miscuit.*

Ces thèmes sont ensuite développés dans le deuxième, sans qu'Orphée n'y soit cité, puisqu'il est désormais assimilé à Felicianus. L'enseignement du maître y est comparé à la force du ciel, qui peut tempérer les éléments

¹⁴⁸¹ Sur ces vers de la fin du petit poème d'Ausone, v. A. Franzoi, *Commento*, Ausonio, *Cupido messo in croce*, cit., p. 111-112.

¹⁴⁸² Cet aspect est signalé in B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 211.

¹⁴⁸³ Le lien entre Éros et l'orphisme par rapport à l'hymne orphique dédié à cette divinité est souligné par M.-C. Fayant, *Introduction HO 58, Hymnes Orphiques*, cit., p. 472-473.

¹⁴⁸⁴ Dans cette cité de Béotie, le culte d'Héraclès était lié à un de ses travaux : la nuit d'amour du héros avec les cinquante filles de Thespios, épisode raconté par Pausanias à propos du temple très ancien d'Héraclès dans la ville et de la règle du célibat respectée par son clergé féminin (9.27.6-8). Sur le sanctuaire de Thespies, v. E. Stafford, *Herakles*, cit. p. 183- 184.

¹⁴⁸⁵ Sur la dimension orphique et pythagorique d'Ausone dans le *Griphus ternarii numeri*, v. G. Scafoglio, *Il lusus come strategia pedagogica nella poesia di Ausonio*, Pallas (114) 2020, paragr. 23.

de la nature (v. 5. *Alternans elementa potens*), tandis qu'en l'absence de la puissance bénéfique, la nature devient stérile (v. 11-15) : *At si temperies rerum opportuna negetur, / infecunda forent squalentia viscera terrae / et limos obducit ager deceptus inertes : / discipuli sic quippe silent, si forte magister / tollatur, doctrina potens.*

Éros est célébré par Dracontius en tant que divinité protogonique, qui est à la base de la vie naturelle, à travers des allégories physiques. Cet aspect se reflète ainsi dans la structure narrative de l'*Hylas*, notamment par sa lutte et son triomphe sur les Nymphes aquatiques, divinités que l'on peut associer au froid et à l'élément humide opposé au *calor* (v. 1) représenté par le dieu.

La dimension allégorique de type physique investit d'ailleurs Hercule lui-même, le deutéragoniste du poème. En effet, le héros thébain étant considéré comme une divinité protogonique au même titre qu'Éros par la tradition religieuse orphique, un des *Hymnes orphiques* (12) lui est en effet dédié, et celui-ci est même cité dans le prologue aux *Hymnes orphiques* (v. 13).

Le lien entre Éros et Hercule dans la tradition orphique émerge également sur le plan littéraire, dans une œuvre contemporaine de Dracontius telle que le récit de la fondation de Tyr au chant 40 des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis. Le rapport étroit entre Héraclès et Amour apparaît déjà dans l'hymne à Héraclès de Tyr entonné dans le poème par Dionysos : Amour y est cité comme l'un des noms fondamentaux de la divinité et associé à Gamos (v. 402 εἶτε Γάμον σκιεροῖσιν Ἔρωσ ἔσπειρεν ὄνειρος).

Cette association entre Éros et Gamos, déjà vue dans le poème dans la scène où ils jouent tous deux au cottabe, se reflète dans le récit de la fondation de la cité de Tyr, par rapport à des thèmes épithalamiques. Dans ce récit de la fondation de Tyr fait par Melqart à Dionysos, le premier incite les géants primordiaux habitants du lieu à entreprendre la fondation de la cité, en les tirant de la torpeur dans laquelle ils étaient tombés (v. 443-500). À l'action de Melqart correspond une deuxième partie du récit concernant Éros (v. 538-573). Dans le récit de Melqart, le dieu de l'Amour intervient pour vaincre la résistance au mariage des Nymphes (qui correspondent aux trois fontaines de Tyr) et les contraint à s'unir aux géants, hommes primordiaux, pour engendrer les premiers habitants du lieu (¹⁴⁸⁶).

La relation étroite entre Héraclès et Éros présente dans le mythe de la fondation de Tyr chez Nonnos semble également présente chez Dracontius et se fonde sur la complémentarité des fonctions et des compétences des deux divinités dans le rôle de figures civilisatrices en opposition aux forces chaotiques représentées par les Nymphes (¹⁴⁸⁷). Cette complémentarité signifie également collaboration : ce schéma se reflète aussi dans le poème 4 de Dracontius, les *Verba Herculis*.

Dans ce poème, le poète célèbre Héraclès et sa victoire sur les forces du froid et de la mort, représentées par l'hydre de Lerne, à l'instar des Nymphes de l'*Hylas*. Ce n'est pas un hasard si pour cette épreuve, sur les conseils de Minerve, le héros se prévaut de l'aide du feu (v. 50-53) (¹⁴⁸⁸) : *Consilium mihi virgo dedit : "Quia mucro laborat / incassum, gelida flammis exure venena / et praestent cum morte rogos ; caput omne perurat / ignis edax anquesque cremant post vulnera flammae.*

L'élément du feu est cependant identifiable à Éros, comme cela se voit dans l'*Hylas* de Dracontius, où Éros est qualifié de *calor* (v. 1), selon une identification déjà présente chez Nonnos de Panopolis, où le dieu était qualifié de chaud et par conséquent sujet à la colère (v. 540) (¹⁴⁸⁹) : θερμὸς Ἔρωσ κεχόλωτο.

L'esthétique de Dracontius et le développement de l'épyllion latin

Chez Dracontius, le schéma de l'éloge sous-jacent à l'*Hylas* et parallèle au poème 64 de Catulle est lié à la structure bipartite du poème : les deux parties correspondent au schéma traditionnel de l'hymne, consistant en deux parties reliées entre elles, à savoir le προοίμιον et la οἶμη selon une distinction rapportée par Quintilien

¹⁴⁸⁶ Le mythe d'Éros dans la fondation de Tyr est analysé in B. Simon, *Notice du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit. p. 158-160.

¹⁴⁸⁷ Ce schéma est présent in B. Simon, *Notice au chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 158-160.

¹⁴⁸⁸ Une interprétation allégorique de ce passage émerge également des commentaires des vers où l'on souligne que l'antithèse entre *gelida* et *flammis* correspond au goût du poète, mais dérive également d'éléments physiques médicaux liés au schéma des oppositions, comme cela est affirmé in J. Bouquet et Etienne Wolff (Dracontius, *Œuvres t. 3*), cit., p. 146 (n. 31).

¹⁴⁸⁹ Sur le feu d'Amour, v. B. Simon, *Notes du chant XL*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, cit., p. 304.

pour le discours rhétorique en référence à l'art des citharèdes (4.1-5), mais présente également chez Hésychios d'Alexandrie (*Ethymologicum Magnum*, s.v. ὕμνος) (¹⁴⁹⁰).

La division effectuée par l'orateur romain peut être reliée à l'épithalame, le λόγος ἐπιθαλάμιος défini par Ménandre le Rhéteur λόγος ὕμνων pour son caractère élogieux (¹⁴⁹¹).

Cette conception rhétorique distingue cinq éléments dans l'épithalame, notamment une partie introductive et préliminaire (προοίμιον) corrélée à une deuxième partie, relative à la célébration du dieu du mariage (περὶ τοῦ θεοῦ τοῦ γάμου λόγος) (¹⁴⁹²).

Cette conception générale se retrouve aussi dans l'*Hylas*. Dans la première section de l'œuvre, le poète développe la célébration d'Éros sur le mode de l'hymne, par rapport à ses origines (4-70) (¹⁴⁹³).

La première partie comprend ensuite une deuxième scène (*Zweite Szene* v. 71-93) de raccord avec la partie suivante, relative aux péripéties de Cupidon auprès des Nymphes, et précisément dans laquelle on a vu une préfiguration de l'histoire d'Hercule (¹⁴⁹⁴).

La deuxième section de l'*Hylas*, riche en événements, concerne en effet les noces/l'enlèvement d'Hylas (¹⁴⁹⁵).

Le thème est signalé dès l'introduction (v. 94-100), où le jeune homme est présenté comme *iunctus* au héros (v. 95) : *cui iunctus Hylas pulcherrimus haeret*. Cet élément contient des références épithalamiques à travers un jeu subtil de renvois aux modèles. Dracontius s'inspire en effet de l'*Ottavia* du pseudo-Sénèque, où Néron est défini de manière analogue *iunctus* à Poppée (v. 703 *ipse lateri iunctus atque haerens tuo*) et est comparé à Pélée uni à Thétis (v. 706-709) (¹⁴⁹⁶) : *Talis emersam freto / spiumante Peleus coniugem accepit Thetin , / quorum toros celebrasse caelestes ferunt / pelagique numen omne consensu pari*).

Les véritables noces dans l'*Hylas* seront cependant celles entre Hylas et Déiopée, sa ravisseuse, comme cela est d'ailleurs raconté dans le reste de la troisième scène (*Dritte Szene* v. 101-140), un événement qui introduit la quatrième et dernière scène du poème (*Vierte Szene* v. 141-163) où après avoir mené ses recherches en vain, Hercule devient *furibundus* (v. 141-150), et fait son monologue dramatique (v. 151-163).

Les caractéristiques de l'épithalame se reconnectent en général au discours épideictique, considéré comme l'expression du genre de l'éloge chez Ménandre le Rhéteur (Men., 369). Comme cela apparaît toujours chez Ménandre, le genre épideictique consistait surtout en une reconstruction idéale du *bios* du personnage glorifié ou blâmé pour ses différents aspects, selon un double mouvement, à savoir le contraste entre sa dimension publique liée aux faits militaires et sa dimension privée, liée à sa vie familiale (Men., 372-373) (¹⁴⁹⁷).

Cet aspect est proposé par Nonnos de Panopolis dans le prologue à son poème de manière programmatique (*Dion.* 1. 15) : ποικίλον ὕμνον ἀράσσω,

Ceci montre notamment son ambition de faire une synthèse entre la tradition épique homérique et le lyrisme hymnique inspiré de Pindare.

La ποικιλία est par ailleurs centrée sur le poète alexandrin à travers les 6 métamorphoses de Protée, destinées à mimer les entreprises de Dionysos et gouvernées par le principe de l'alternance : les thèmes liés à la guerre représentés par le serpent (symbole de la Gigantomachie), par le léopard (symbole de la guerre contre les Indiens) et de l'eau (symbole du combat contre Lycurgue), alternent avec les métamorphoses liées aux amours du dieu et avec les périodes d'interruption de la guerre : le lion (symbole de la relation du dieu avec Rhéa), le sanglier (symbole de son amour pour Aura) et l'arbre, lié à l'épisode d'Icare (*Dion.* 1.16-33) (¹⁴⁹⁸).

La ποικιλία de la poésie épique de Nonnos s'inscrit dans un projet de dramatisation de l'épopée antique, incarné par Dionysos, le dieu du drame théâtral et personnage principal du poème. C'est pourquoi le poète, dans le prologue, choisit le séjour en Attique du dieu, séjour associé à Athènes, lieu de fondation du théâtre, comme

¹⁴⁹⁰ Sur le sens du mot προοίμιον dans la terminologie rhapsodique, v. F. Cassola, *Introduzione generale, Inni omerici*, Milan 1975, p. XII-XXI.

¹⁴⁹¹ S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, cit., p. 88-89

¹⁴⁹² S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, cit., p. 88-89

¹⁴⁹³ B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 211.

¹⁴⁹⁴ B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 138-139

¹⁴⁹⁵ B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 139.

¹⁴⁹⁶ Ce renvoi est signalé en B. Weber, *Der Hylas des Dracontius*, cit., p. 193, sans mettre en évidence les aspects épithalamiques implicites.

¹⁴⁹⁷ La valeur de ces topoi dans la production poétique de l'époque et surtout dans les Dionysiaques est soulignée par F. Vian, *Introduction*, Nonnos de Panopoli, *Les Dionysiaques t. I*, cit., p. XX-XXI

¹⁴⁹⁸ Le schéma associatif entre paix et guerre et sa prépondérance par rapport au schéma chronologique est mis en évidence par D. Gigli Piccardi, *Commento*, Nonno di Panopoli, *Le Dionysiache*, cit., p. 122. Observations analogues in F. Vian, *Notice a Chant I*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. I*, cit., p. 8-9.

sixième épreuve en association avec l'arbre et avec la figure d'Icare (*Dion.* 1. 31-33) ⁽¹⁴⁹⁹⁾, placée en miroir avec la première épreuve, la plus importante, la Gigantomachie (*Dion.* 1. 16-18), couronnement du parcours terrestre de Dionysos avant sa montée définitive au ciel, comme le raconte le poème au chant 48 (*Dion.* 48.1-89) ⁽¹⁵⁰⁰⁾.

Dans la tradition qui mène à l'épithalame, cette dialectique entre les œuvres de la paix liées au domaine privé et les œuvres publiques liées à la guerre pouvait apporter un nouvel équilibre dont le but était de donner plus d'importance au domaine privé par rapport à la dimension publique du personnage épique, comme cela apparaît dans le genre littéraire de l'épyllion. Ceci peut expliquer la préférence de Dracontius pour ce genre caractérisé par le réalisme ainsi que par la représentation bourgeoise d'Hercule et plus généralement, par la critique du mythe traditionnel, un aspect déjà évident dans le premier de ses épyllions, l'*Hylas*, qui traite volontairement d'un épisode se déroulant lors d'une pause dans l'entreprise militaire des Argonautes ⁽¹⁵⁰¹⁾.

En harmonie avec le développement de l'épopée de Nonnos, Dracontius repopose en outre une synthèse entre tradition épique et tragédie, que l'on peut déjà relever dans l'exorde de l'*Hylas*, où le renvoi à l'élément tragique (les *fata*) se mêle à l'élément épique, représenté par l'emploi du verbe *cano*, tiré du prologue de l'*Énéide* ⁽¹⁵⁰²⁾. Cette tendance, clairement présente dans l'évolution de la poésie épique contemporaine, est développée par Dracontius. Dans les préambules de ses épyllions les plus importants, le poète africain fait volontiers référence à l'autorité de Virgile et d'Homère, les plus grands poètes épiques, et dans le *De raptu Helenae*, il fait référence au théâtre. Ceci apparaît également dans sa *Medea* à travers l'identification de la Muse à Melpomène, associée à la comédie et à la tragédie ⁽¹⁵⁰³⁾.

Cette position est également affirmée par la revendication de l'équivalence de l'hexamètre par rapport à l'iambe, typique du drame théâtral, dans l'*Orestis Tragedia* ⁽¹⁵⁰⁴⁾.

Pour cet aspect du *De raptu Helenae*, de la *Medea* et de l'*Orestis tragedia*, caractérisés par la dramatisation de la poésie épique classique ou par la contamination entre les deux genres, on parle de « tragédie épique » ⁽¹⁵⁰⁵⁾.

Cet aspect dramatique reflète la profonde influence du *Bellum Civile* de Lucain, modèle suprême de Dracontius, juste après l'*Énéide* ⁽¹⁵⁰⁶⁾.

La structure équilibrée dans l'épyllion de Dracontius et l'épopée d'Hercule

Hercule s'apprête donc à devenir le catalyseur d'une nouvelle forme d'épopée, déjà présente dans la tradition néotérique, mais profondément remaniée aux cours des périodes successives et enfin par Dracontius. La recherche d'une nouvelle poésie épique mène en outre à une nouvelle géographie du mythe qui ne correspond qu'en partie à la traditionnelle.

Pélée, le héros de la rhapsodie de Catulle, de même qu'Hercule, personnage principal de l'épyllion de Dracontius, sont des héros que l'on peut rapprocher en raison de leur participation commune aux aventures des Argonautes. Cette indication n'est pas fortuite puisqu'il est fait référence à une saga antérieure dans la chronologie du mythe à celle de la guerre de Troie racontée par Homère, antériorité qui n'est pas seulement chronologique, mais qui renvoie également à un statut épique littéraire différent.

Pour évaluer ce nouveau modèle d'épopée, je voudrais préciser un aspect spécifique. Le parcours de dramatisation de la poésie épique que l'on trouve chez Dracontius remanie un élément typique de la tradition de l'épyllion, à savoir la présence d'un système à la structure équilibrée à la base des compositions. Cette structure identifiée par Lawrence Richardson Jr dans son volume toujours important, *Poetical Theory in Republican Rome*, se fonde sur un système de correspondances entre les parties des brefs poèmes hexamétriques qu'il décrit, qui comprennent non seulement des épyllions transmis en tant que tels, mais également des œuvres comme les *Bucoliques* et les *Géorgiques* ⁽¹⁵⁰⁷⁾. L'intérêt de la structure équilibrée réside

¹⁴⁹⁹ V. F. Vian, *Introduction*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 1*, cit., p. 135.

¹⁵⁰⁰ L'importance particulière de l'épreuve des Géants chez Nonnos est soulignée en Vian, *Notes complémentaires*, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.1*, cit., p. 134.

¹⁵⁰¹ A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 28-30.

¹⁵⁰² Cette observation se trouve en M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 370.

¹⁵⁰³ M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 124.

¹⁵⁰⁴ M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 124-125

¹⁵⁰⁵ M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 126-129

¹⁵⁰⁶ M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 131

¹⁵⁰⁷ L. Richardson, *Poetical theory in republican Rome*, cit., p. 3-4, 7-16.

dans sa capacité à préfigurer les développements ultérieurs de l'épyllion, fondés sur un système de correspondances extrêmement étudié (¹⁵⁰⁸).

Un autre élément significatif est l'origine scolaire de ces schémas au sein du mouvement néotérique, d'où sortira Valerius Caton, un poète et grammairien de grande importance (¹⁵⁰⁹). Ce schéma se retrouve d'une certaine manière dans la relation entre Dracontius et Felicianus, son maître non seulement de rhétorique, mais également de poétique, comme cela apparaît surtout dans la *prefatio* au poème 4 (¹⁵¹⁰).

Par rapport à la dramatisation de l'épopée développée dans les épyllions, l'analyse subtile menée par Lawrence Richardson sur la structure équilibrée permet d'identifier, selon l'expression d'Alessandro Perutelli, « une sélection dramatique dans la technique narrative de l'épyllion » (¹⁵¹¹), expression qu'il faut comprendre comme une accentuation dramatique des événements (¹⁵¹²).

Cet aspect se retrouve chez Dracontius notamment dans la structure en diptyque de l'*Hylas*, mais également dans les idylles les plus importantes. Par exemple, dans la *Medea*, l'action est divisée en deux parties. La première, centrée sur le mariage de Médée et Jason, raconte le vol de la toison d'or (1-365). La seconde, située à Thèbes, raconte la vengeance de Médée contre Jason après sa trahison (366-601) (¹⁵¹³). De la même manière, l'*Orestis tragoedia* comprend une première partie relative à l'adultère de Clytemnestre avec Égisthe et à l'assassinat d'Agamemnon (1-514), et une deuxième partie relative à la vengeance d'Oreste (v. 515- 974). Les deux parties sont reliées entre elles par une partie intermédiaire introduite par une seconde invocation de la Muse (v. 350 *Dic mihi, Musa, precor*) (v. 350-514). Cette section s'ouvre et se clôt par des interventions du pédagogue Dorilas. Celui-ci use d'un stratagème pour dissimuler la fuite d'Oreste (v. 350-381) et invoque surtout le fantôme d'Agamemnon (v. 460-514) (¹⁵¹⁴). Dans le *De Raptu Helenae*, la structure est plus complexe, mais on peut y trouver une bipartition. La première partie du poème est relative au séjour de Pâris à Troie après une période rurale qui s'achève avec sa mission diplomatique en Grèce (1-384). La deuxième partie, introduite par l'adverbe *interea* (v. 385), se focalise sur l'épisode de l'enlèvement d'Hélène et l'arrivée des deux amants à Troie (v. 385-655) (¹⁵¹⁵).

Dans le cadre du rapprochement entre l'épyllion et l'épopée majeure, Dracontius s'inspire directement du prologue de l'*Enéide* dès le début de l'*Hylas*, comme cela sera le cas dans les épyllions les plus importants, en introduisant le thème des causes, qui était étranger à l'épyllion traditionnel (v. 2-3) : *sic Musa mones. Quis casus ademit / Alcidi comitem, solamen dulce malorum.*

Conclusion

Sur Héraclès et l'orphisme chrétien

La partie qui suit le préambule est interprétée par Quintilien sur la base de critères étymologiques de deux manières différentes : soit comme référence à l'οἶμη, c'est-à-dire le chant, soit à l'οἶμος, c'est-à-dire la voie (4.2-3). Cet élément peut renvoyer à un aspect d'Hercule rencontré dans la partie de cette recherche relative au *De Aerumniis Herculis* d'Ausone. Hercule en Gaule avait un autre nom, à savoir Ogmios, qui selon l'étymologie la plus reconnue, est lié au terme ὀδός (¹⁵¹⁶).

¹⁵⁰⁸ Cet aspect n'a pas été pris en considération dans la brève critique de l'œuvre présente en A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 24-25.

¹⁵⁰⁹ L. Richardson, *Poetical theory in republican Rome*, cit., p. 7-16.

¹⁵¹⁰ Le rôle du contexte scolaire dans la poésie de Dracontius à propos des praefationes est particulièrement mis en évidence en M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 3-19,

¹⁵¹¹ A. Perutelli, *La narrazione commentata*, cit., p. 24.

¹⁵¹² Sur l'identification de ce moment, v. L. Richardson, *Poetical theory in republican Rome*, cit., p. 23-24, 85.

¹⁵¹³ Les deux parties sont distinguées par J. Bouquet et E. Wolff, *Introduction, Dracontius Œuvres t. 3*, cit., p. 42.

¹⁵¹⁴ L'intégration de Dorilas n'a pas semblé convaincant du point de vue dramaturgique pour J. Bouquet et E. Wolff, *Notes complémentaires, Dracontius Œuvres t. 3*, cit., p. 184 (n. 247).

¹⁵¹⁵ Sur l'emploi d'*interea* comme élément de transition et sur la scène suivante de la tempête, v. E. Wolff, *Dracontius, Œuvres t. 4*, cit., p. 152-153.

¹⁵¹⁶ Sur Ogmios, v. E. Stafford, *Herakles*, cit., p. 130.

Ce nom faisait référence au statut de dieu chthonien de l'Hercule celtique, semblable au Mercure romain, mais aussi à l'Héraclès Carops, vénéré en Béotie, sur le Mont Laphystion, près d'Orchomène (Paus. 9.34.5) ; mais celui-ci évoque également le caractère unitif et universel d'Hercule. Cet aspect unitif d'Hercule est présent dans l'Antiquité depuis l'apparition du mythe, mais il est repris par Dracontius dans le poème 2, où Hylas est *iunctus* au héros (v. 95) : *cui iunctus Hylas pulcherrimus haeret*. Dans une perspective à visée spirituelle qui s'est imposée dans l'Antiquité tardive, Hercule est considéré comme un modèle de pédagogue et de maître idéal, mis en parallèle avec Felicianus, maître de Dracontius, comparé à dessein dans la première *praefatio* à une figure telle qu'Orphée, qui a quelque chose en commun avec le héros thébain ⁽¹⁵¹⁷⁾.

La comparaison entre Hercule et Orphée est reproposée par Dracontius, mais elle vient de Claudien qui, dans la deuxième *praefatio* au *De Raptu Proserpinae*, compare directement Hercule à Orphée. Par ailleurs, Claudien est également l'auteur d'épithalames, la forme artistique la plus influente dans l'œuvre de Dracontius, jusque dans ses épyllions comme l'*Hylas*. Sur cet aspect, il pouvait justement s'inspirer de Claudien. En effet, dans le plus prestigieux épithalame qu'il ait composé, celui pour les noces d'Honorius et de Marie, cet auteur a théorisé la synthèse entre éléments épiques et épithalamiques d'une part et éléments orphiques d'autre part. Cette union est abordée par le poète alexandrin à travers la référence conjointe à Homère, incarnation de la poésie épique, à Sappho, la poétesse initiatrice du genre de l'épithalame, et à Orphée lui-même (*carm.* 10. 234-235) : *Maeonius quaecumque senex aut Thracius Orpheus / aut Mytilenaeo modulatur pectine Sappho*.

L'inclusion de références orphiques dans la tradition de l'épithalame, affirmée de manière programmatique dans ce passage, se retrouve aussi chez un auteur africain proche de Dracontius, à savoir Martianus Capella, dans l'œuvre duquel Orphée participe au cortège des héros à la suite des époux (9.906-908) ⁽¹⁵¹⁸⁾.

La référence à Orphée et à Hercule, considérées comme interchangeables, semble être chez Dracontius une allusion au caractère littéraire de l'épyllion et à sa tendance au réalisme ou « pluristylisme », la *varietas* au sens de la *ποικιλία* également évoquée par Nonnos de Panopolis, en référence à Protée (*Dion.* 1. 15) : *ποικίλον ὕμνον ἀράσσω*.

Plus généralement, on peut observer qu'Hercule est une figure fondamentale de l'orphisme, déjà présente dans les *Hymnes orphiques*, fondamentaux dans cette tradition religieuse, à tel point qu'il est cité dans le préambule du recueil (v. 13), et son hymne est compris dans le groupe dédié aux cinq divinités cosmiques (10-15) ⁽¹⁵¹⁹⁾. Ce n'est pas un hasard si l'hymne orphique à Héraclès a trouvé au cours de l'Antiquité tardive un écho puissant dans l'œuvre de Nonnos de Panopolis, qui reprend ce modèle dans l'hymne à Héraclès Astrochiton (*Dion.* 40.369-410) ⁽¹⁵²⁰⁾.

A travers Hercule et sa reprise, l'orphisme s'insère dans le contexte de l'Antiquité tardive avec sa tradition de type sapientiel, même au moment où le christianisme est la religion triomphante. L'aspect orphique revêtu par Hercule durant l'Antiquité tardive, également influencé par le stoïcisme, mais aussi par le cynisme et le christianisme, est souligné dans l'essai d'Eva Anagnostou-Laoutides *The tides of Virtue and Vice : Augustine's Reponse to Stoic Herakles* ⁽¹⁵²¹⁾.

Sous cet éclairage, Hercule devient un symbole destiné à promouvoir la synthèse entre les différentes cultures, comme le christianisme et le paganisme, mais également entre le monde gréco-romain et le monde barbare, comme le Felicianus décrit par Dracontius (1. 14) : *barbaris qui Romulidas iungis auditorio*.

Cette figure ancienne du mythe grec et romain assume ainsi le rôle de clé d'interprétation de la tradition médiévale, où les frontières entre les différentes traditions culturelles et religieuses des peuples sont peu à peu dépassées et où se posent les bases de l'Europe moderne.

¹⁵¹⁷ Cette interprétation est développée in M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 13-19.

¹⁵¹⁸ La référence à ce précédent pour Dracontius se trouve in M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, cit., p. 15-16 (n. 15).

¹⁵¹⁹ Ce regroupement est soutenu par M.-C. Fayant, *Introduction a Hymnes orphiques*, cit., p. XLIV-XLVI.

¹⁵²⁰ La reprise systématique de l'hymne orphique à Héraclès de la part de Nonnos est mise en évidence en M. Cristiano, *Echi orfici nell'Inno a Eracle nelle Dionisiache di Nonno di Panopoli (40, 369-410)*, *Koinonia* (41) 2017, p. 475-484.

¹⁵²¹ L'essai se trouve dans le volume *Herakles inside and outside the church* (ed. A. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford), cit., p. 45-69.

Conclusions

L'*Hercules theme* et son développement historique et culturel entraînent toujours de nouvelles interventions précieuses. On peut citer notamment les essais publiés dans le recueil collectif *Herakles inside and outside the church. From the first Apologists to the end of the Quattrocento* (éd. A. Allen, E. Anagnostou-Loutides and E. Stafford), Leiden Boston 2019, mais également ceux édités plus récemment dans *The Oxford Handbook of Herakles* (éd. D. Ogden), Oxford 2021.

Ma thèse se développe autour de certaines idées générales exposées dans la première partie, concernant le rapport entre la figure d'Héraclès/Hercule et la tradition épique, des idées développées ensuite par rapport à la production d'auteurs de l'Antiquité tardive particulièrement importants, notamment Ausone, Claudien, Nonnos de Panopolis et enfin Dracontius.

L'originalité de cette recherche consiste dans le choix du cadre de référence, à savoir la théorie des genres, pour mettre en évidence les éléments nouveaux et originaux qu'apporte la figure d'Hercule à la tradition littéraire, par rapport également à des phénomènes culturels de grande ampleur tels que le christianisme, plus particulièrement. Ce cadre de référence théorique est mis en relation avec la *Poétique* d'Aristote et sa critique d'une tradition épique différente de celle d'inspiration homérique, nourrie d'éléments biographiques et traitant de figures héroïques telles qu'Héraclès ou Thésée (*Poet.* 8, 1451a16-22). La première partie de la thèse traite de la tradition littéraire relative à la Grèce antique, à partir du *Bouclier d'Héraclès*, mais également de la poésie lyrique de Stésichore, pour se poursuivre par la littérature hellénistique et la tradition de l'épyllion grec et latin, l'*Hécalè* de Callimaque et le poème 64 de Catulle, avant de se conclure par l'*Énéide*. Dans le poème virgilien, où la tradition de l'épyllion hellénistique opère une synthèse avec celle de la grande épopée homérique, c'est Hercule lui-même qui joue un rôle décisif. L'analyse s'est donc étendue au-delà du cadre littéraire de l'épyllion, pour inclure d'autres genres poétiques.

De cette manière, ma recherche s'est enrichie de la détermination des renvois symboliques précis liés à Hercule, comme la référence au fleuve présent dans le huitième livre de l'*Énéide*. Cette étude permet ainsi de mettre en évidence non seulement l'évolution des genres littéraires et surtout de la poésie épique, mais aussi la consonance entre le héros thébain et le christianisme, qui l'a adopté comme une de ses figures les plus importantes, durant l'Antiquité tardive. La connotation chrétienne prise par Hercule à cette époque permet de comprendre non seulement des poètes chrétiens tels qu'Ausone ou Dracontius, ou des figures plus difficiles à définir comme Claudien, mais également des auteurs encore proches du paganisme tels que Nonnos de Panopolis. Le matériel littéraire de l'Antiquité tardive aboutit à la définition d'une image commune d'Hercule. L'identification de l'importance de cette dimension historiciste doit beaucoup aux livres de Jean Bayet comme *Herclé, étude critique des principaux monuments relatifs à l'Hercule étrusque* (Paris 1926) mais surtout *Les Origines de l'Hercule romain* (Paris 1926). L'Hercule de l'Antiquité tardive a des traits semblables à ceux définis par cet illustre latiniste pour le héros thébain dans la Rome archaïque. Selon lui, en effet, dans le contexte pythagoricien typique de l'Italie archaïque, Hercule était assimilé à l'Apollon de la tradition hyperboréenne (¹⁵²²). De la même manière, ma caractérisation du héros thébain se fonde sur un contexte similaire au pythagorisme, l'orphisme, tradition très répandue au cours de l'Antiquité tardive (¹⁵²³).

L'influence de l'orphisme pouvait entraîner une accentuation des aspects théologiques présents dans la figure d'Hercule. Par rapport à la dimension littéraire de ce mythe, l'orphisme a élaboré sa propre lecture de l'épopée d'Héraclès dès la Grèce classique, en parallèle avec la *Nékyia* homérique, si nous acceptons l'hypothèse proposée par Fritz Graf d'une catabase orphique du héros thébain parodiée dans *les Grenouilles*

¹⁵²² J. Bayet, *Les origines de l'Hercule romain*, Paris 1926, p. 67-70, 112 (n. 3), 116, 158-159, 407-410, 414-419.

¹⁵²³ W. Burkert, *la Religione greca*, cit., p. 528-536.

d'Aristophane, mais qui sert probablement de modèle à la description de la descente aux Enfers d'Énée dans le sixième livre de *l'Énéide* (¹⁵²⁴).

À l'époque impériale romaine, l'orphisme a eu tendance à reprendre les religions des peuples non grecs pour les intégrer à sa propre théologie. Cela apparaît clairement dans l'incorporation supposée de la théologie phénicienne de Melqart, déjà empreinte d'éléments égyptiens mais remontant à l'époque hellénistique (¹⁵²⁵). Cette reprise d'éléments orphiques dans la conception d'Hercule par rapport à son épiclèse locale est tout aussi évidente pour Ogmios, l'Hercule des Gaules, célébré par un auteur comme Lucien de Samosate, proche de la Seconde Sophistique.

La Seconde Sophistique met en valeur la figure d'Hercule, également dans son interprétation orphique, à tel point que l'homme instruit, l'orateur, est comparé non seulement à Hercule, le héros de la vertu, comme le voulait la tradition sur la base de *l'Apologue* de Prodicos, mais également à Orphée, comme dans une lettre de Fronton (*epist.* 4.1.1).

On peut considérer que l'influence de la relecture orphique d'Héraclès est aussi à la base de l'intérêt des pères de l'Église pour le héros thébain (¹⁵²⁶). Comme dans la Seconde Sophistique, l'intérêt pour Hercule s'affirme dans le christianisme sous l'influence de traditions philosophiques proches de l'orphisme, telles que le stoïcisme et le cynisme (¹⁵²⁷).

Ausone

L'analyse de la structure du *De Aerumnis Herculis* d'Ausone s'est faite à partir de l'étude de ses modèles. L'auteur a traduit une épigramme grecque de l'époque impériale, la 92 de *l'Anthologie de Planude*, dans laquelle on trouve un classement particulier de la liste des travaux, qui diffère de l'ordre classique et cohérent avec celui des sarcophages d'Héraclès de la même période, comme celui qui est conservé au Musée civique archéologique Nardini à Velletri (¹⁵²⁸). Toutefois, la traduction d'Ausone n'est pas une simple copie, elle se signale par l'originalité de son schéma tertiaire pour regrouper les travaux, schéma qui trouve un écho dans le *Griphus ternarii numeri* (*Griph.* 28-29) : *et qui conceptus triplicatae tempore noctis / iussa quater ternis affixit opima tropaeis*. Cet aspect numérique de matrice pythagoricienne semble se mêler à d'autres éléments influencés par l'orphisme, qui font précisément référence au *Griphus ternarii numeri*. Dans ce texte, la référence aux trois nuits qui ont été nécessaires à la conception d'Hercule et au classement de ses travaux est mise en parallèle avec une obscure référence à la tradition du tripode d'Orphée, comme symbole de l'harmonie des trois éléments fondamentaux du cosmos (*Griph.* 74) : *Orpheos hinc tripodes, quia sunt tria: terra, aqua, flamma*.

La référence aux trois éléments _ le feu, l'eau et la terre – est en effet à la base du premier groupe d'épreuves d'Hercule dans le poème d'Ausone. Le feu est évidemment associé au lion de Cléones, également en référence à des aspects astronomiques (v. 1, *Prima Cleonaei tolerata aerumna leonis*), l'eau à l'hydre de Lerne, l'animal étant placé dans un marécage (v. 2, *Proxima Lernaeam ferro et face contudit hydram*), la terre au sanglier d'Erymanthe (v. 3, *Mox Erymantheum vis tertia perculit aprum*).

C'est probablement le même schéma qui est à la base du dernier groupe de travaux : Géryon, implicitement comparé à la flamme, est qualifié d'*extinctum* (v. 10, *Geryone extincto decimam dat Hiberia palmam*), tandis que le dragon des Hespérides représente la nature liquide (v. 11, *Undecimo mala Hesperidum dstricta triumpho*). Enfin, Cerbère, habitant d'outre-tombe, représente la terre (v. 12, *Cerberus extremi suprema est meta laboris*).

Le choix du terme *aerumna* pour désigner les épreuves d'Hercule, utilisé de manière programmatique dans le titre du poème et au premier vers (v. 1, *Prima Cleonaei tolerata aerumna leonis*) vient de Plaute. Cet auteur est important car il exerce son activité après la deuxième guerre punique, au moment où émerge l'aspect plus hellénistique d'Hercule avec l'expansionnisme romain en Grèce associé aux débuts de la littérature latine et à l'institution du culte d'Hercule Musagète. Ausone a emprunté le terme *aerumna* à propos d'Hercule au théâtre de Plaute. Le poète comique archaïque l'utilise à propos de la conception d'Hercule et des douleurs de

¹⁵²⁴ F. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in Vorellenistischer Zeit*, Berlin - New York 1974, p. 142-150.

¹⁵²⁵ P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques*, cit., p. 233.

¹⁵²⁶ Sur cette question, cf. A. Di Pilla, *Orfeo nella cultura cristiana tardo-antica : spunti dalla bibliografia recente*, Zétesis. Rivista di cultura greca e latina, Anno XXXV (2015), n. 2, p. 6-20.

¹⁵²⁷ Eva Anagnostou-Laoutides *The tides of Virtue and Vice: Augustine's Reponse to Stoic Herakles*, en *Herakles inside and outside the church* (ed.. A. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford), cit., p. 45-69.

¹⁵²⁸ D. Ogden, Introduction, *The Oxford Handbook of Herakles* (ed. D. Ogden), cit., p. XXVIII.

l'accouchement d'Alcmène dans *Amphitryon* (v. 486-488) : *sed Alcumenae huius honoris gratia / pater curavit uno ut fetu fieret, / uno ut labore absolvat aerumnas duas.*

Ausone s'est surtout inspiré au poème lyrique au début du *Persan* où l'on parle des souffrances de l'amant (v. 1-2, *Qui amans egens ingressus est princeps in Amoris via, / superavit aerumnis suis aerumnas Herculi*) comparées à celles d'Hercule dans la première énumération de ses travaux de la tradition littéraire latine (v. 3-5) : *Nam cum leone cum excetra, cum cervo cum apro Aetolico; / cum avibus Stymphalicis, cum Antaeo deluctari mavelim, / quam cum Amore.*

Ausone se réfère en outre à l'*ekphrasis* du fronton du temple de Cadix dans les *Punica* de Silius Italicus (3.32-44). Les allusions à l'*épos* historique et au culte gaditan servent à souligner la différence avec la tradition de l'Héraclès de la Grèce classique. En harmonie avec l'inspiration orphique, Ausone récupère les traditions non grecques et en dessine une vision idéalisée à travers une représentation d'Hercule en tant que grand personnage du passé de l'histoire de Rome. Ausone se rapproche de la tradition des panégyriques des empereurs chrétiens de l'époque tels que Théodose, originaire de Bétique, région du culte d'Hercule gaditan. Cette divinité était considérée comme le modèle de la figure de l'empereur, représenté comme un homme d'une valeur et d'une probité exceptionnelles, exactement comme Hercule, l'*exemplum virtutis* de la tradition cynique et stoïque.

Le lien avec Hercule était particulièrement significatif par rapport à l'Ara Maxima, lieu central de la célébration des victoires militaires et des triomphes de l'*imperator*, le général victorieux. Ce rite est décrit par Virgile en référence aux jeux, comme la course de quadriges, dans le prologue du troisième livre des *Géorgiques* (v. 1-48), mais le thème de l'Ara Maxima se retrouve également dans le huitième chant de l'*Énéide*, où est évoqué le culte célébré dans ce lieu par les Saliens qui entonnent un grand hymne à Hercule (*Aen.* 8.285-305)

On peut également trouver des allusions au culte de l'Ara Maxima dans certaines références du poème d'Ausone : la mention de la *victoria* à propos de l'épreuve de Diomède, décrite comme une course de quadriges (v. 9, *In Diomedeis victoria nona quadrigis*) ; la palme pour le combat contre Géryon (v. 10, *Geryone extinctodecimam dat Hiberia palmam*) ; la conclusion avec le onzième travail, où apparaît la référence au *triumphum* (v. 11) : *Undecimo mala Hesperidum dstricta triumpho*. Le rappel de Cerbère peut également faire référence à ce contexte de victoire triomphale, avec la mention de la *meta*, conclusion de la course (v. 12 *Cerberus extremi suprema est meta laboris*). L'épreuve de Cerbère est placée volontairement par Ausone en douzième position, contrairement à l'épigramme grecque, son modèle littéraire. Cette mise en relief veut insister sur le caractère ternaire du poème en faisant référence au caractère symbolique de cette créature, triple par nature, comme la foudre de Jupiter, ainsi que cela est souligné dans le *Gryphus* (v. 9 *Inde trisulca Iovi sunt fulmina, Cerberus inde*).

Claudien

Le lien entre l'orphisme et Hercule pendant l'Antiquité tardive devient encore plus explicite dans la poésie de Claudien. Cet auteur qui se situe dans le sillage direct de l'œuvre d'Ausone dans l'Occident latin, bien qu'étant d'origine gréco-égyptienne, a choisi comme modèle fondamental, aux côtés de Virgile, Lucain, un poète particulièrement proche de la tradition orphique. Ceci apparaît aussi dans la redéfinition de cette figure que l'on trouve dans les *Silvae* de Stace. En l'honneur de la naissance du poète, Lucain est identifié au chanteur thrace dans une représentation orphique liée à la figure de Calliope, mère d'Orphée, affligée par la mort de son fils (*silv.* 2.7.39-41) : *Tum primum posito remissa luctu / longos Orpheos exuit dolores / et dixit.*

En cohérence avec cette inspiration de sa poésie, Claudien a dédié à l'*Hercules Theme* un poème liminaire au deuxième livre de *De Raptu Proserpinae*. Ce poème, influencé par des thèmes tirés de l'œuvre d'Ausone, est une narration allégorique sur le rapprochement entre Orphée et Hercule. Le poète raconte le réveil d'Orphée à l'arrivée d'Hercule en Thrace venu capturer les juments de Diomède (v. 1-28). Cette rencontre vient s'insérer dans le contexte du culte d'Hercule Musagète, également important durant l'Antiquité tardive comme cela est indiqué par la reprise de cet élément dans les panégyriques impériaux tels que celui dédié à Constance Chlore

(9.7.3) et auquel le poète se réfère dans la conclusion de son poème (v. 49-52) ⁽¹⁵²⁹⁾ : *Thracius haec vates. Sed tu Tiryntius alter, Florentine, mihi, tu mea plectra moves / antraque Musarum longo torpentia somno / excutis et placidos ducis in orbe choros*). Dans ce passage, où Claudien s'identifie quoique de manière indirecte à Orphée lui-même, il est fait référence précisément à *Florentinus*, le protecteur de l'auteur, assimilé à son tour à Hercule Musagète.

Les éléments orphiques du poème se comprennent plutôt comme une référence à l'allégorie bien plus complexe placée à la fin du deuxième livre de *De Consulatu Stilichonis*, où Claudien insère la figure d'Aion, le temps cyclique, principe fondamental de l'orphisme. Le poète le représente comme un vieillard se consacrant à la lecture et siégeant dans une caverne, le lieu générateur des années ainsi que l'habitation du principe primordial, avec *Natura* représentée sous les traits d'une femme sur le seuil de l'ancre, soucieuse d'accueillir le Soleil (v. 425-426).

C'est précisément Hercule qui, dans l'orphisme, était assimilé à Aion, parfois représenté sous les traits d'un vieillard, comme dans le cas d'Ogmios, l'Hercule gaulois, identifié au latin Mercure, le dieu des morts, mais aussi d'Herakles Carops, assimilé à Charon, le nocher des Enfers, dans la tradition béotienne liée à Orchomène, près du mont Laphystion, là où le héros thébain serait remonté des Enfers (Pausanias 9.34.5).

Le rapprochement d'Hercule et d'Aion est également présent dans la deuxième *praefatio* à *De Raptu Proserpinae*, où le réveil de la Nature et d'Orphée est provoqué par l'arrivée d'Hercule, figure du Temps, mais aussi du Soleil. En effet, le héros thébain est rapproché de ce principe par des auteurs contemporains tels que Macrobe (*Saturn.* 1.20.6-18).

L'identification d'Aion et d'Hercule se prêtait également au rapprochement avec des éléments de l'ancienne religion romaine. Dans l'orphisme, ce principe était en effet comparé à un fleuve, comme chez Héraclite, penseur proche de ce mouvement religieux, comme cela apparaît dans les fragments DK 1 171-172, 494, 1 161, 493. L'Hercule romain, dans le culte de l'Ara Maxima, est justement représenté comme une divinité fluviale, ceinte de feuilles de peuplier, un parallèle particulièrement évident dans le huitième livre de *l'Énéide*, où l'apparition du Tibre est associée à l'hymne à Hercule chanté par les Saliens auprès de l'autel antique.

L'orphisme se reflète dans la structure de la seconde *praefatio*, fondée sur un dualisme fort, déjà évident dans la structure générale, formée de deux parties d'une longueur à peu près égale, la première relative à Orphée (v. 1-28), la deuxième dédiée à l'éloge d'Hercule (v. 29-48).

Pour caractériser la figure du chanteur thrace, Claudien reprend l'étymologie d'*Orpheus* liée au concept d'obscurité, par rapport à l'adjectif ὄρφνεος et aux termes ὄρφνός, ὄρφνη, ὄρφναῖος, de ὄρφνη, la nuit. Claudien se réfère à cette étymologie dans la conclusion du premier livre de *De Raptu Proserpinae*, à propos du destrier d'Hadès nommé *Orphnaeus* (*Rapt. Pros.* 1.284, *Orphnaeus crudele micans*).

Cette étymologie associe le mythe d'Orphée à celui d'Ascalaphe, le hibou, fils de la nymphe Orphné, que l'on trouve également chez Ovide (*met.* 5.539-541). A l'instar de ce personnage, Orphée est celui qui divulgue les mystères des dieux d'Outre-tombe auprès des hommes et qui a été condamné pour cela.

Ascalaphe, selon le mythe rapporté par Apollodore, a ensuite été libéré grâce à l'intervention d'Hercule, descendu aux Enfers pour sauver Thésée et Pirithoos (*Bibl.* 1.5.3, 2.5.12) et de même, dans le poème de Claudien, Orphée est libéré du sommeil de mort dans lequel il est tombé grâce à Hercule, venu en Thrace pour prendre les juments de Diomède (v. 9-12) : *Sed postquam Inachiis Alcides missus ab Argis / Thracia pacifero contigit arva pede / diraque sanguinei vertit praesepia regis / et Diomedeos gramine pavit equos*.

La référence au séjour d'Hercule en Thrace est importante car il est associé au mythe d'Alceste et à l'intervention du héros, son sauveur. Le mythe d'Alceste, largement diffusé durant l'Antiquité tardive dans les centons, était corrélé à celui d'Orphée depuis le *Banquet* de Platon, où l'altruisme de la femme était opposé à l'égoïsme du chanteur (*Simp.* 179-180).

Claudien représente Hercule à son arrivée en Thrace comme un héros salvateur, et de ce fait désigné par l'épithète glorieuse de *pacifer*, peut-être sous l'influence de la glorification contemporaine d'un empereur chrétien tel que Théodose le Grand, célébré par des termes charismatiques tels qu'*exemplum virtutis* dans sa représentation sur la colonne triomphale érigée à Constantinople ⁽¹⁵³⁰⁾. Dans le passage du poème de Claudien,

¹⁵²⁹ Sur le culte d'Hercule Musagète par rapport à des éléments archéologiques liés à l'introduction d'un nouveau modèle architectural de la cellule circulaire, v. C. Siwicki, *The Roman cult of Hercules, The Oxford Handbook of Herakles* (ed. D. Ogden), cit., p. 493-498

¹⁵³⁰ A. Eppinger, *Exemplum virtutis for Christian Emperors: the role of Herakles/ Hercules in Late Antique imperial representation, Herakles inside and outside the church* (ed. A. Allan, E. Anagnostou-Laoutides and E. Stafford), cit., p. 87-88.

10 E. Woff, *Introduction, Fulgence, Mythologies*, cit., p. 18-21.

le héros, à la différence de la tradition classique, prend les traits d'un gardien de troupeau, le βουκόλος, qui s'occupe de nourrir le bétail, mais qui dans ce cas s'occupe des juments de Diomède, suivant une caractéristique de synthèse entre des éléments épiques et bucoliques typiques de cette poésie et liés à l'objectif louangeur du poème. L'intervention salvatrice du *deus* se reflète dans les prodiges qui interviennent après le réveil d'Orphée sous l'effet de son chant, où l'on retrouve en outre une synthèse d'éléments épiques et d'éléments bucoliques (v. 13-28).

La bipartition de la *praefatio* se reflète dans la structure de l'hymne à Hercule entonné par Orphée. L'ordre des épreuves du héros thébain est innovant et est à la base de l'ordre qui s'est affirmé à l'époque humaniste et que l'on trouve déjà chez Boèce. Claudien s'est inspiré du *canticum* du *Persan* de Plaute, déjà modèle d'Ausone, par l'importance de la numérologie du sept et l'importance de la figure d'Antée, avec lequel le poète comique concluait son énumération des travaux d'Hercule (*Pers.* 3-4) : *nam cum leone, cum excetra, cum cervo, cum apro Aetolico, / cum avibus Stymphalicis, cum Antaeo deluctari mavelim.*

L'hymne est construit selon une division parfaite en deux sections, après une introduction consacrée à l'étranglement des serpents de Junon par Hercule enfant (v. 29-32). La première partie comprend sept exploits (v. 32-40), de même que la seconde (v. 41-48). L'aspect orphique apparaît surtout dans la seconde série, qui commence par le combat contre Antée et se termine par Atlas, une épreuve au caractère allégorique.

Antée, sur la base de l'étymologie de son nom grec Ἄνταϊός, représente le double négatif d'Hercule, comme on peut l'observer par exemple dans les *Mythologies* de Fulgence (*Myth.* II 4) ⁽¹⁰⁾. Dans ce texte, le héros thébain incarne la vertu glorieuse (*virtus gloriae*) dans sa tendance à s'élever vers le ciel, tandis qu'Antée, l'opposé (*contrarium*), symbolise la concupiscence (*libido*), en tant que mouvement tourné vers le monde matériel. Cette nature maléfique d'Antée est représentée par l'action de *cadere*, à savoir tendre vers la terre, sa mère, tandis que sa défaite consiste à être séparé d'elle.

Atlas, lui, est l'image du temps cosmique sur la base de la tradition remontant à Hésiode, qui avait situé sa demeure aux confins de l'univers, près des portes du jour et de la nuit, corrélés entre eux comme Νύξ καὶ Ἡμέρη (*Theog.* 748). Virgile fait lui aussi référence à cet aspect dans l'*elogium* d'Auguste, dans le sixième livre de l'*Énéide* (*Aen.* 6-795-797) : *iacet extra sidera tellus, / extra anni solisque vias, caelifer Atlas / axem umero torquet stellisque ardentibus aptum*

Claudien évoque donc l'alternance du soleil et de la nuit sur les épaules d'Hercule, qui a pris la place d'Atlas (v. 38) : *Lustrarunt umeros Phoebus et astra tuos.*

Nonnos de Panopolis

Le succès d'Hercule dans la propagande des empereurs chrétiens peut expliquer l'importance moindre de sa figure chez Nonnos. Ce poète, auteur de deux œuvres très différentes telles que la *Paraphrase de l'Évangile de Saint Jean* et les *Dionysiaques* est en effet encore très lié au paganisme.

A cette époque, le paganisme prend l'aspect d'un « néo-hellénisme », exaltant l'hérédité politique et idéale d'Alexandre le Grand. Ces éléments apparaissent déjà chez Julien l'Apostat, le dernier empereur païen et le modèle de ce phénomène non seulement religieux et politique, mais aussi culturel.

Le néo-hellénisme se renforce après la chute de Rome et l'éclipse de la culture latine en Orient, où celle-ci avait un rôle encore important à l'époque de Claudien, poète latin, mais élevé dans la culture gréco-égyptienne à Alexandrie. A la suite de ces changements, le mouvement atteint sa forme d'organisation la plus aboutie dans la nouvelle Académie des philosophes néoplatoniciens, parmi lesquels se détache la figure de Proclus. Celui-ci a joué un rôle dans le développement de la littérature de l'Antiquité tardive avec son recueil d'hymnes comprenant, outre les poèmes du philosophe lui-même, des poèmes orphiques et homériques. Le mélange de traits orphiques et homériques est un aspect caractéristique de la poésie de Nonnos de Panopolis ainsi qu'élément lié à la tradition littéraire athénienne.

C'est à cette tradition que renvoie l'histoire éditoriale des poèmes homériques, à savoir l'édition lancée par Pisistrate, le tyran athénien, à laquelle a été attribuée l'insertion dans le texte homérique d'éléments potentiellement à la gloire d'Athènes et de l'Attique, ainsi que d'éléments orphiques.

Cette perspective orphique permet également d'expliquer la tentative de Nonnos d'opérer une sorte de synthèse entre éléments chrétiens et païens, de même que le rôle de la figure d'Hercule, important mais subordonné à Dionysos, le dieu principal de la religion païenne durant l'Antiquité tardive.

Cet aspect est déjà présent de manière sous-jacente dans la *Paraphrase*, la première œuvre composée par Nonnos. De manière symétrique par rapport à l'identification, controversée mais communément acceptée, de Dionysos et de Jésus, Hercule est à son tour rapproché de la figure de Jean le Baptiste, le précurseur.

Le rapprochement entre Hercule et le Baptiste est visible dans la représentation du prophète en tant qu'habitant des montagnes et des lieux désolés, représentation analogue à celle du héros thébain dans le féroce réquisitoire dévastateur auquel Nonnos soumet le personnage au chant 25 des *Dionysiaques*. Hercule y est surtout qualifié de « montagnard », épithète inhabituelle à son propos (*Dion.* 25. 244) ⁽¹⁵³¹⁾ : οὔτιδανὸς πόνοζῆεν ὀρίτροφος. Le contraste est mis en scène dans les *Dionysiaques* où Héraclès devient par certains côtés l'opposant à Dionysos. Il est ainsi implicitement comparé à Sandon (un dieu cilicien comparable à Typhon) dans la représentation de Morrhéé, le principal guerrier de Dériade, l'adversaire humain du dieu du vin, et qualifié de Σάνδης Ἡρακλέης (*Dion.* 34.180-184).

L'opposition entre Héraclès et Dionysos semble toutefois n'être elle aussi qu'apparente et sert surtout à faire ressortir l'originalité de la proposition néo-hellénique soutenue par Nonnos, et la partie finale du poème comprend la réconciliation des deux frères divins, au chant 40. A la fin de la guerre indienne, la visite de Dionysos à Tyr est l'occasion de célébrer le dieu local Melqart, identifié à Hercule dans l'*interpretatio graeca* déjà soutenue par Hérodote.

L'épisode de Tyr et la manifestation d'Hercule est associé à la visite d'Alexandre le Grand dans le temple du dieu de la cité phénicienne après la conquête. Le souligne également à d'autres occasions le lien entre le héros thébain et la figure du roi macédonien, mais il se réfère aussi à Achille, le héros modèle de son Dionysos, comme cela est affirmé au chant 25 du poème, par le biais d'une invocation d'Homère en personne (v. 253-263).

Pour permettre la réconciliation entre Héraclès et Dionysos, Nonnos critique cependant l'*interpretatio graeca* à sa racine. Il reprend notamment la conception présente dans la tradition grecque et dont témoigne le premier Hérodote par rapport au culte phénicien des deux Héraclès ; l'un d'entre eux serait une divinité très ancienne distincte de l'Héraclès identifiable au héros grec. Cette conception dont témoigne également un fragment de Pindare s'est radicalisé dans la conception orphique d'Héraclès, où il est une divinité solaire pouvant aussi être identifié à Aion.

Cet aspect, développé principalement à l'époque impériale par les auteurs d'exégèses allégoriques du mythe tels que Lucius Annaeus Cornutus, a abouti à la conception d'Héraclès en tant que divinité protogonique, πρῶτος θεῶν, à la base de la théologie phénicienne décrite chez des auteurs proches de Nonnos de Panopolis, comme Damascios, et qui parlent de l'Αἰὼν κοσμικός des Phéniciens, en le rapprochant des conceptions égyptiennes et chaldéennes (1.284-285, 285).

Cette conception est également reprise par Nonnos qui accueille au chant 40 un récit des origines de Tyr (v. 429-573). Le poète semble en outre être aussi influencé par la conception originelle de l'Héraclès de Tyr, à savoir Melqart, objet des études de Corinne Bonnet, en tant que divinité associé à la souveraineté, à sa transmission et à sa conservation. Pour actualiser cette conception, Nonnos s'est appuyé sur une exégèse complexe relative à l'Achille d'Homère.

Dans le sillage de la conception des « deux Héraclès » dans l'*Illiade*, Nonnos pouvait en effet trouver un lien entre Héraclès et Egéon, une mystérieuse divinité marine ayant eu une certaine importance dans la littérature de l'époque impériale romaine, et qui est présentée par Nonnos – clairement inspiré par le poème homérique – dans deux passages des derniers chants des *Dionysiaques*, dans le cadre de l'apparition d'Héraclès à Tyr (*Dion.* 39.285-291 e 43.361-363). Dans le poème homérique, après la scène de la colère et la rupture avec les autres chefs achéens, Achille assisté de Thétis rapporte le discours de sa mère à propos de la figure de Briarée/Egéon, associée au destin du héros, mais aussi à la défense de la souveraineté de Zeus face aux machinations d'Héra (*Il.* 1.401-406). Cette situation se représente une nouvelle fois au chant 18 de l'*Illiade*, à un autre moment dramatique. Dans ce passage, Achille, après la mort de Patrocle, assume son destin ultime et évoque en parlant avec sa mère Thétis, comme au premier chant, au fatum d'Héraclès, semblable par certains aspects à celui du dieu marin, puisqu'ils subissent tous deux les machinations d'Héra, mais ce dernier y perd la vie (*Il.* 18.117-119).

L'intérêt particulier de Nonnos pour le récit de Briarée/Egéon dans l'*Illiade* repose sur le fait que celui-ci contient en germe le thème de la lutte entre Zeus et Typhon pour la souveraineté, lutte sur laquelle s'ouvre le poème. Dans sa Typhonomachie, Hésiode introduit déjà Briarée, sur la suggestion d'Homère : il imagine qu'au cours du combat, Zeus n'est victorieux que grâce au secours de Briarée, intervenu avec ses frères Hécatonchires pour l'aider (*Theog.* 820-880). Cet aspect est encore plus évident si l'on tient compte du fait que dans l'*Illiade* aussi Briarée semble être mis en opposition à Typhon, introduit peu après, dans le deuxième chant de l'*Illiade*, présenté comme le principal adversaire de Zeus et frappé par sa foudre pour cette raison (*Il.* 2.781-783).

¹⁵³¹ F. Vian, *Notice au chant XXV*, Nonnos de Panopolis, in *Les Dionysiaques t. 9*, cit., p. 23.

C'est sur la base de cette exégèse homérique complexe que Nonnos dissocie définitivement l'Héraclès de Tyr du héros grec, tant critiqué dans la deuxième introduction au poème, et qu'il peut présenter sa figure comme celle d'une véritable divinité, célébrée par Dionysos avec un grand hymne clétique (*Dion.* 40.369-410).

Le point culminant de la réconciliation entre les deux divinités est l'épiphanie du dieu de Tyr et la scène de *teoxenia* avec le banquet offert par Melqart à Dionysos (v. 411-421), dieu hôte qui, à la demande de son invité, raconte le mythe des origines de Tyr (v. 422-573).

Ainsi, l'hymne à Héraclès entonné par Dionysos contient peut-être la plus haute expression du credo religieux de l'auteur. L'hymne est divisé en deux parties. La première exprime la conception cosmothéologique du poème, d'inspiration orphique, influencée également par la théologie d'Alexandrie. Dans cette ville égyptienne, Aion, à l'origine divinité de Tyr, a joué un rôle fondamental dès la fondation en raison de son assimilation à Protée, la divinité locale, comme le raconte le *Roman d'Alexandre* du Pseudo-Callisthène (1.30.6, 1.33.1).

L'influence de cette théologie d'Alexandrie est évidente, par exemple, si l'on compare avec l'hymne 8 de Synésios. Dans ce poème, associé lui aussi au contexte alexandrin, la figure du Christ, souvent rapprochée de celle d'Héraclès, est assimilée à Aion et célébrée en des termes qui diffèrent assez peu de ceux que l'on trouve chez Nonnos (*hym.* 8.67-71).

La divinité de l'hymne de Nonnos de Panopolis est identifiée au ciel, surtout nocturne, par le biais de l'épiclèse Ἀστροχίτων, vrai nom du dieu et non simple épithète, par lequel s'ouvre le poème. Puis la nature de la divinité est définie à partir du feu, selon un modèle qui est également présent dans l'incipit de l'hymne au Soleil de Proclus, où Hélios est qualifié de πῦρ ἐν νοεῖ βασιλεῦ (1.1) : Κλῦθι πῦρ ἐν νοεῖ βασιλεῦ, χρυσήνι Τιτάν. Le πῦρ est surtout la flamme éternelle caractéristique du culte de Melqart et associée à l'*egersis* de Melqart, la fête du réveil du dieu et de l'intronisation des souverains à Tyr. L'évocation du feu est également une allusion au mythe de Prométhée, très présent dans le poème, en particulier par rapport à la question de l'allumage de la flamme, comme au chant 37, dans le récit des funérailles d'Ophelte, mort au combat durant la guerre contre les Indiens (*Dion.* 37.1-102).

Ce thème est important car le poète veut introduire un aspect attique dans son poème. Athènes était une ville fondamentale à cette époque en tant que siège de la nouvelle Académie platonicienne, mais aussi plus généralement comme berceau de l'orphisme. Nonnos fait donc référence à la tragédie d'Eschyle, le *Prométhée délivré*, où le Titan était sauvé par Héraclès accouru à son aide et où l'on trouvait une célébration d'Athènes et de ses origines, tandis que Prométhée apparaissait couronné d'un rameau d'olivier symbole de sa libération, mais aussi de son emprisonnement (¹⁵³²).

La principale manifestation du feu se fait par le biais des astres célestes, en particulier le Soleil. Cet aspect est tiré de l'hymne orphique à Héraclès où la dimension solaire est même évoquée, mais il révèle aussi l'influence de l'hymne au Soleil contemporain de Proclus.

Le soleil est identifié à Aion pour le passage des saisons ainsi que des mois lunaires, par rapport à une conception héliocentrique dans laquelle la Lune reflète la lumière solaire (v. 370-380). La nuit est complémentaire de la fonction du soleil, elle est la manifestation de sa face cachée, caractérisée par les astres (v. 381-385). C'est à l'alternance du Jour et de la Nuit que l'on doit les pluies et la fertilité de la terre (v. 386-391), axée sur la vénération du soleil et du Temps, identifiés au principe divin supérieurs, ces aspects étant observables dans l'hymne orphique à Héraclès (*hym.* 12).

Cette structure renvoie probablement à des aspects du culte d'Aion à Alexandrie, lié au solstice d'hiver. En effet, dans cette ville égyptienne, deux fêtes étaient célébrées, les *Kikellia*, le solstice d'hiver et la fête du jour natal d'Aion quand, dans sa manifestation solaire, le dieu renaissait de la *Coré*, divinité identifiable à la Nuit, comme en témoigne le *Panarion* d'Épiphanie de Salamine (51.22.9-10).

La deuxième partie de l'hymne exprime le syncrétisme typique du paganisme de l'Antiquité tardive, aspect typique de la religion païenne de l'époque impériale, alors que la structure gréco-romaine de la religion était encore persistante. Ce néo-paganisme rejette le polythéisme de la religion précédente, en faveur d'un monothéisme solaire. C'est par rapport à cette tendance non traditionnelle que peut s'expliquer l'intérêt particulier pour les religions locales. Melqart est associé par Nonnos aux principales divinités du Moyen-Orient et d'Égypte. Les diverses divinités nommées au fur et à mesure sont considérées comme des manifestations particulières d'une unique divinité suprême, Zeus l'unique, qui comprend en lui-même toutes les traditions religieuses singulières, y compris celle de Tyr.

Cette seconde partie est subdivisée en deux sections. La première section introduit une liste de différentes divinités, définies par rapport à un lieu géographique. La Mésopotamie est évoquée avec Bélus (v. 392),

¹⁵³² Sur la représentation du Titan dans *Prométhée délivré* et notamment sur la référence à la couronne, symbole de la libération comme la chaîne est celui de l'emprisonnement, v. K. Kerényi, *Miti e Misteri*, cit., p. 198-204.

identifié au Zeus d'Assyrie (v. 393). Entre les deux apparaît Ammon, associé à la Libye (v. 392), puis Apis, forme animal d'Osiris (v. 393) et enfin Cronos, divinité vénérée en Arabie (v. 393).

Cette section se conclut par une description du Phénix (v. 394-398), animal représenté sur les pièces de monnaie d'Alexandrie et identifié au Temps cyclique. Phénix pouvait en outre être également associé au rite de l'*egersis* de Melqart, en raison de la forme d'oiseau prise par Astarté dans le rite associé à d'antiques fêtes de la fertilité et en particulier à une hiérogamie du souverain.

Dans la seconde section de cette deuxième partie, le poète introduit une autre liste de noms. Par rapport au contexte d'Alexandrie, la divinité qui ouvre cette liste est Sérapis, le grand dieu de la cité, simplement identifié au Zeus sans nuages de toute l'Égypte (v. 399, Αἰγύπτιος ἀννεφέλος Ζεύς). Au vers suivant, après Sérapis, d'autres noms qui sont également des attributs de ce dieu sont insérés, notamment le Temps (v. 400, Χρόνος), le Soleil, appelé Phaéton (v. 400, Φαέθων πολυώνυμος), et enfin le feu ou Mithra (v. 400, Μίθρης).

La référence à l'Ἡέλιος Βαβυλῶνος au vers suivant a un caractère récapitulatif par rapport aux éléments et sert à réaffirmer le lien étroit avec la religion chaldéenne, typique du paganisme de l'Antiquité tardive : par rapport à la dimension oraculaire de cette tradition, cela permet d'introduire une référence à Apollon et à l'oracle de Delphes (v. 401 ἐν Ἑλλάδι Δελφὸς Ἀπόλλων).

Ici aussi, nous trouvons une allégorie très élaborée relative à des aspects du culte de la fertilité présents dans le rite de l'*egersis* de Melqart et symbolisés précédemment par le Phénix. Le poète y fait allusion notamment au mythe de l'origine de Tyr et particulièrement à la cosmogonie phénicienne, selon laquelle la naissance des montagnes précédait immédiatement celle de la cité de Tyr. Le thème de l'engendrement des Montagnes (*Dion.* 40.406) est introduit par le biais d'une divinité typique de l'orphisme, Éros, associé à *Gamos*, le mariage, selon le modèle de la pluie qui apporte la fertilité. La naissance des montagnes aurait été rendue possible par la chute de la semence de Zeus endormi sur la terre (v. 404-406).

Plus précisément, le poète semble aussi reprendre ici une conception vitaliste de la Nature et de ses forces fondamentales, typique de la religion mithriaque, en ce qui concerne le thème de la génération des montagnes, nées de la terre comme Mithra. En effet, les montagnes étaient considérées comme animées et identifiées à des géants, à l'instar de l'Hercule orphique, considéré de ce fait descendant de Gaia (*hymn. Orph.* 12.9) : αὐτοφύης, ἀκάμας, Γαίης βλάστημα φέριστον.

L'hymne se conclut, suivant un modèle très orphique, par l'évocation de principes typiques de cette tradition tels que Péon (v. 407), expression du pouvoir guérisseur du dieu Soleil et pour cette raison épithète d'Héraclès dans l'hymne orphique (*hym. orph.* 12.10, Μεγαλόνυμε Παίῳν).

Dracontius

La figure de Dracontius s'insère parfaitement dans le cadre de la poésie de l'Antiquité tardive esquissée jusqu'ici. Ce poète complète le parcours de l'épyllion littéraire effectué dans la première partie de cette thèse, mais il réalise également une synthèse des aspects présents chez les auteurs précédents. En effet, ce poète africain ne se contente pas de prolonger l'œuvre de Nonnos, il incarne en même temps l'héritage de la tradition poétique de l'Antiquité tardive, notamment Ausone et Claudien eux-mêmes. Par rapport aux tendances typiques de l'orphisme, Dracontius propose lui aussi, comme Nonnos avant lui, une synthèse culturelle entre christianisme et paganisme. Il choisit donc de composer une riche production littéraire, faite non seulement de poèmes d'inspiration profane, notamment plusieurs épyllions mythologiques, mais également des compositions de type chrétien, la *Satisfactio* et le *Laudes Dei*.

Dracontius débute son œuvre littéraire avec le thème d'Hercule dans l'*Hylas*, un épyllion consacré à l'épisode de l'enlèvement du jeune homme aimé par Hercule, suivi d'un autre poème auquel il est associé pour former un diptyque, les *Verba Herculis*, une prosopopée à propos de l'épreuve de l'hydre de Lerne.

Les deux compositions sont reliées entre elles – suivant le modèle de Claudien – par deux *praefationes* dédiées à *Felicianus*, le maître du poète, comparé à Orphée. Le chantre antique est notamment glorifié en tant que principe universel d'unité des opposés, à propos du conflit entre les Romains et les nouvelles populations germaniques qui s'imposent après la chute de Rome, mais cette synthèse est naturellement plus vaste et concerne également la tentative de réunir le christianisme, la nouvelle religion qui s'est désormais imposée, et le paganisme, la religion liée au passé mais encore prestigieuse, ne serait-ce que du point de vue culturel et littéraire.

Dans l'*Hylas* comme dans les *Verba Herculis*, Hercule assume la fonction unificatrice d'Orphée. Dans le choix de l'*Hercules Theme*, l'auteur a tenu compte non seulement de la *praefatio* du deuxième livre de *De Raptu Proserpinae*, où l'équivalence entre le héros thébain et le chantre thrace est présupposée, mais également d'un poème moins connu, la *Laus Herculis* du pseudo-Claudien. Ce poème, inclus à tort parmi les compositions du corpus de Claudien, présente un intérêt littéraire particulier par sa construction sur le modèle des hymnes

narratifs de poésie lyrique de Pindare, qui est la juxtaposition d'épisodes mythiques relativement autonomes concernant les exploits d'Hercule. L'intérêt du poème ne réside pas uniquement dans ces aspects littéraires, quoique très importants, mais également dans ses contenus. On y trouve en effet la présence concomitante d'aspects liés à la mythologie classique et d'autres de matrice chrétienne, notamment une référence christologique explicite dans la section consacrée à la naissance d'Hercule et à la lutte contre les serpents de Junon, où Alcmène est décrite avec l'épithète mariale *mater dei* (v. 48-49) : *neve haec monstra tibi faciant, Alcmena, pavorem. / sic mater potes esse dei.*

L'influence de ce poème s'exerce non seulement sur l'*Hylas*, mais aussi sur les poèmes chrétiens de la maturité, notamment les *Laudes Dei*. Dans cette production, Dracontius reprend non seulement le modèle hymnique de la *Laus Herculis*, mais il fait également référence à la figure d'Hercule à travers la comparaison entre le héros et le prophète Daniel emprisonné parmi les lions (3.210-214), tandis qu'il souligne la possibilité d'ascendances christologiques chez le héros thébain à propos du thème de la descente aux Enfers (1.72-75, mais aussi 3.413-418) ⁽¹⁵³³⁾.

L'influence de l'orphisme dans l'*Hylas* est perceptible dans l'importance donnée à une figure telle qu'Éros, dans la première part du poème, qui est aussi la plus longue. En reprenant et en élargissant les brefs références présentes chez Théocrite et déjà développées par Properce, Dracontius compose un grand hymne à l'Amour par le dialogue entre le dieu et sa mère Vénus (v. 7-44). Amour, en tant que principe cosmique pouvant unir les éléments contraires de la nature, est ainsi célébré dans *Médée* (v. 127-134) : *Pyrois, mens ignea mundi / atque vapor fecunde poli, successio rerum, / adfectus natura fons auctor origo, / tu vitae fecunda salus, tu blanda voluptas, / tu princeps pietatis, Amor, te praeduce mundo, / alternant elementa vices et non perit orbis, / cum pereant quaecumque creat, nec sentit ademptum / successu redeunte novo.*

La description d'Amour et de sa puissance est comparable à celle de *Felicianus*, ainsi décrit dans la première des deux *praefationes*, où il est identifié à Orphée (v. 11-12) : *Artifex natura rerum quis negat concordiam, / hos chelys musea musea totos Orpheusque miscuit.* En revanche, dans la seconde *praefatio*, le maître de Dracontius est glorifié à propos des effets de sa *paideia*, semblable à la force du ciel qui tempère les éléments de la nature (v. 5, *alternans elementa potens*), alors qu'en l'absence de sa puissance bénéfique, la nature devient stérile (v. 11-15) : *At si temperies rerum oppportuna negetur, / infecunda forent squalentia viscera terrae / et limos obducit ager deceptus inertes: / discipuli sic quippe silent, si forte magister / tollatur, doctrina potens.* Cupidon a par ailleurs son propre rôle narratif dans l'*Hylas*, où il incarne le personnage principal de l'histoire en tant que divinité salvatrice vis-à-vis des nymphes des fontaines. Dans ce texte, l'intervention de Cupidon intervient à la demande de sa mère, pour la venger des offenses qui lui sont faites. Dans *Cupido cruciatus* Ausone décrit déjà la passion de Cupidon et son conflit avec les âmes des héroïnes emprisonnées outretombe, tandis que dans les *Dionysiaques*, à propos de la fondation de Tyr, Nonnos de Panopolis (au chant 40) décrit Éros qui encourage les nymphes des fontaines à s'unir aux hommes terrigènes autochtones pour donner naissance aux premiers habitants du lieu (40.538-573).

L'orphisme de Dracontius concerne également la figure d'Héraclès. Le poète idéalise le personnage en gommant les aspects les plus embarrassants du mythe originel : le meurtre du père d'Hylas et l'enlèvement de l'enfant, mais surtout le caractère érotique de la relation entre le héros et le jeune garçon. À travers un processus de sublimation, ces aspects sont passés sous silence, et Hercule, qui n'apparaît que dans la deuxième partie du poème, est présenté comme le champion de la vertu, expression de l'héroïsme le plus élevé et (en parallèle avec la figure de *Felicianus* de la *praefatio*) maître idéal d'Hylas, qui lui a été confié par sa mère encore bébé, presque comme substitut du père (v. 159-160).

Cette idéalisation s'applique également à l'épisode et à sa conclusion, axée sur l'apothéose d'Hercule et d'Hylas en même temps. Les deux personnages partagent le même destin d'immortalité après avoir beaucoup souffert (v. 162-163). C'est pourquoi, après avoir cherché le jeune homme disparu en proie au *furor* (v. 141-145), Hercule finit par accepter, bien qu'avec tristesse, ce qui vient de se passer (v. 152-161), après avoir été informé par Cupidon qu'Hylas est devenu immortel en tant qu'époux d'une déesse (v. 145-150).

L'idéalisation du héros est possible par la *contaminatio* du mythe de Phaéon. Ce mythe, objet d'un traitement autonome au chant 38 des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis, est également reproposé par des mythographes tels que Fulgence en raison de ses significations allégoriques potentielles (1.38).

¹⁵³³ Les éventuels aspects christologiques liés au thème de la descente aux Enfers présents dans un centon homérique sur Hercule, transmis dans le corpus d'Irénée de Lyon, font l'objet de discussion chez B. P. Sowers, *Herculean Centos: Myth, Polemics, and the Crucified Hero in Late Antiquity*, in *Herakles inside and outside the church. From the first Apologists to the end of the Quattrocento* (ed. A. Allen, E. Anagnostou-Loutides and E. Stafford), cit. p. 96-102.

Dracontius reprend lui aussi ce mythe dans l'aventure d'Hylas. Ce dernier prend donc les traits de Phaéon, par rapport à sa tendance à imiter les comportements de son père Hélios. Hylas veut en effet imiter Hercule en tout mais, comme dans le modèle mythologique de Phaéon, il ne parvient pas à égaler son modèle.

D'un point de vue littéraire, le choix effectué par Dracontius de l'épyllion comme genre littéraire semble confirmer l'influence de l'orphisme. A Rome, ce type de poésie épique était influencée par la tradition orphique, mais également par celle de l'épithalame, comme cela apparaît clairement dans un passage de Claudien, dans son épithalame pour Honorius. Comme programme de lecture pour Maria, l'épouse d'Honorius, le poète conseille Homère ainsi que Sappho et Orphée (*carm.* 10. 234-235): *Maeonius quaecumque senex aut Thracius Orpheus / aut Mytilenaeo modulatur pectine Sappho.*

Dracontius s'intéresse particulièrement à la mythologie héroïque jusque dans ses possibilités d'idéalisation. La poésie épique de Dracontius dans Hylas reprend donc non seulement celle, remarquable, de Virgile avec le thème de la recherche des causes (v. 2-3, *Quis casus ademit / Alcidi comitem, solamen dulce malorum?*), mais également la tradition de l'épyllion latin, en prenant notamment pour référence le poème 64 de Catulle.

Ce poème pouvait intéresser Dracontius pour des raisons strictement littéraires comme l'influence du genre qui est élaboré par le poète africain selon les schémas dérivant de la poésie lyrique hymnique. Ceci apparaît clairement dans la division en deux parties de l'*Hylas*, évidemment reprise chez Catulle, à partir de laquelle Dracontius développe l'alternance entre le thème nuptial et le thème héroïque. La prédominance du thème nuptial dans la première partie d'*Hylas*, par rapport à Cupidon et à sa lutte contre les nymphes, est un calque du poème 64 de Catulle qui consacre la première partie de son poème au thème des noces de Pélée et Thétis, rétive au mariage avec un simple mortel, mais contrainte par la volonté des dieux (v. 21-264). La prédominance du thème héroïque dans la seconde partie du poème avec la description d'Hercule et de sa souffrance face à l'enlèvement d'Hylas, subit toujours l'influence du modèle de Catulle, avec la célébration d'Achille et l'évocation une nouvelle fois de la guerre de Troie durant le moment lyrique du chant des Parques (v. 278-383)).

Dans le poème de Catulle, on trouvait en outre une dimension de réflexion morale, un élément propre à l'épyllion depuis Callimaque. Cette tendance est qualifiée de réalisme, c'est-à-dire la présentation des héros dans des situations désormais éloignées de leur statut originel et proches du monde des personnes communes. En effet, à la fin de son poème, Catulle souligne la décadence du monde héroïque et la fin de l'amitié entre les humains et les divinités (v. 384-408).

Cette conception est reprise, mais renversée par Dracontius qui, nourri par des idées palingénésiques de renaissance universelle de matrice orphique ainsi que chrétienne, en donne la preuve dans la conclusion du poème avec l'allocution du héros (149-163). Après avoir décrit la crise du statut héroïque et sa fragilité face à la disparition d'Hylas, le poète en arrive, à travers les paroles d'Hercule lui-même, à envisager un changement radical, avec l'acceptation de son destin par le héros et l'abandon de ses armes (v. 151) : *obriguit gemuitque simul clavamque remisit.* Il y a surtout l'introduction de l'éventualité d'un destin meilleur après la mort : après la description du cycle canonique des trois travaux (v. 153-156), le thème de l'apothéose est abordé par le biais de l'évocation du destin d'Hylas (v. 161-163) : *dicam tamen ipse parenti: / "Exulta, genetrix, nimium laetatre, beate, / ante parens hominis, pulchri modo numinis auctor"*.

Dans ces vers apparaît clairement la reprise de la *Laus Herculis* consacrée à la glorification d'Alcmène, la *mater dei*, par rapport à l'épisode mythique de l'agression du héros encore enfant par les serpents envoyés par Junon (v. 48-50) : *neve haec monstra tibi faciant, Alcmena, pavorem. / sic mater posse esse dei. Iam tolle serenum / laeta animum tantoque libens haec aspice vultu.* Dracontius reprend cet épisode mythique dans les *Verba Herculis*, comme point de départ des travaux du héros (v. 20-27).

L'héritage de l'Hercule de l'Antiquité tardive

Le processus de fusion entre paganisme et christianisme également favorisé par l'orphisme durant l'Antiquité tardive revêt une importance considérable et est à l'origine d'une grande partie de la culture médiévale, elle aussi intéressée par la mythologie héroïque.

La figure d'Hercule ne disparaît donc pas avec l'Antiquité, mais par son caractère universel, à même de réunir des mondes et des cultures divers, elle revient dans l'élaboration de la civilisation médiévale, comme en témoigne également la *Divine Comédie* de Dante (¹⁵³⁴). Ce phénomène perdure voire s'accroît avec l'Humanisme et la Renaissance. On peut penser par exemple au *Roland furieux* de l'Arioste qui, dès le titre,

¹⁵³⁴ G. Scafoglio, Dante's Hercules in *Herakles inside and outside the church* (ed. A. Allan, E. Anagnostou-Laoutides and E. Stafford), cit., p. 155-170.

fait probablement allusion à l'*Hercules furens* de Sénèque : Hercule prend en effet une signification importante, sur la toile de fond du processus d'idéalisation de la figure héroïque du « chevalier » propre à la tradition médiévale (¹⁵³⁵).

Bibliographie

Œuvres citées

- D. Accorinti, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache* (vol. 4), Milan 2004.
- D. Accorinti, *Note critiche ed esegetiche al canto 41 delle Dionisiache di Nonno di Panopoli*, ByzZ (90), p. 349-366.
- D. Accorinti, *Parturiunt montes an parturiuntur? La nascita delle montagne nel mito*, in D. Accorinti, P. Chuvin (ed.), *Des Géants à Dionysos, Mélanges de mythologie et de la poésie grecque offerts à Francis Vian*,
- E. Ackermann, *De Senecae Hercule Oetaeo*, Philologische Supplementband (X) 1907, p. 323-428.
- E. Ackermann, *Der Leidende Hercules des Seneca*, Rheinisches Museum (LXVII), 1912.
- M. Agnosini, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni*, Rome 2020.
- G. Agosti Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache* (vol. 3), Milan 2004.
- A. Alföldi, *From the Aion Plutonium of the Ptolemies to the Saeculum Frugiferum of the Roman Emperors* dans K.H. Klinz, *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory*, Berlin- New York 1977, p. 1-30.
- A. Allan, E. Agnagnostou-Laoutides and E. Stafford (ed.), *Herakles inside and outside the church*, Leiden-Boston 2019.
- A. Aloni, *La scrittura di Esiodo*, «AOFL» VIII, 1 (2013), p. 1-11.
- J. M. Alonso Nunez, *L'empereur Julien et les Cyniques*, Les Études classiques (52), 1984, p. 254-259.
- E. Amato - C. Bost-Pouderon - Th. Grandjean - L. Thévenet - G. Ventrella (ed), *Dion de Pruse : l'homme, son oeuvre et sa postérité*, Actes du colloque international de Nantes (21-23 mai 2015), Hildesheim - Zürich - New York 2016.
- E. Amato, *Draconzio e l'etopea latina alla scuola del grammatico Feliciano, Ethopoiia. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, ed. E. Amato e J. Schamp, Salerne 2005, p. 123-142.
- C. Ampolo, M. Manfredini, Plutarco, *Vite di Teseo e di Romolo*, Milan 1988.
- B. Andrae, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Rome, 1973.
- D. Arnould, *Les figures du destin dans l'épopée antique gréco-latine*, Aix-en-Provence 2014.
- N. Aujoulat, *Le néoplatonisme alexandrin : Hiéroclès d'Alexandrie*, Leiden 1986.
- I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti, Studio sulle entità mostruose della Teogonia esiodea*, Roma 2017.

¹⁵³⁵ G. K. Galinsky, *The Herakles Theme*, cit., p. 228 (n. 43).

- M. Bakhtine, *Dostoïevski*, Torino 2012.
- M. Bakhtine, *Estetica e Romanzo*, Torino 1975.
- J. Bayet, *Les Origines de l'Hercule Romain*, Paris 1926.
- J. Bayet, *Herclé : étude critique des principaux monuments relatives à l'Hercule étrusque*, Paris 1926.
- A. Barigazzi, *Note all' Aconzio e Cidippe di Callimaco*, Prometheus. Rivista di studi classici, 1975, p. 201-208.
- R. Bartoccini, *Il sarcofago di Velletri*, Rivista dell' Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell' Arte (n.7) 1958.
- B. Basile, *La Fenice, da Claudiano a Tasso*, Roma 2004.
- R. Beck, *Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: A Study in the Characterization in the "Satyricon"*, Phoenix 1979, p. 239-253.
- F. Benedetti, *La tecnica del "vertere" negli epigrammi di Ausonio*, Florence 1980.
- V. Berlincourt, L. Galli Milić, D. Nelis, *Lucan and Claudian: Context and Intertext*, Cambridge 2018.
- J. Bidez, *La vie de l'empereur Julien*, Paris 2012.
- Th. Birt, *Aus dem leben der Antikem*, Leipzig 1918.
- A. Bonandini, *Il contrasto menippeo : prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell' Apocolocyntosis di Seneca, Con un commento alle parti poetiche*, Trente 2010.
- C. Bonnet, *Melqart, Cultes et mythes de l'Héraclès tyrien en Méditerranée*, Leuven 1988.
- J. Bouquet, É. Wolff, Dracontius, *Œuvres t. 3*, Paris 2002.
- P. Boyancé, *Lucrezio e l'epicureismo*, Brescia 1985.
- G.W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, Cambridge-New York- Port Chester 1990.
- E. L. Bowie: *Greek Sophists and greek poetry in the Second Sophistic*, in : ANRW II, 33, 1 (1989), 209–258.
- C. Brillante, *Il mito di Elena*, Turin 2002.
- W. Burkert *La Religione greca*, Milan 2013.
- W. Burkert, *Near Eastern connections, A companion to ancient epic* (ed. J. M. Foley), Oxford 2005, p. 291-301
- L. Calvié, *La boucle de Bérénice: un poème de Catulle établi et traduit du latin avec un essai d'interprétation*, Toulouse, 2002.
- A. Cameron, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford 1970.
- A. Cameron, *Wandering Poets : a literary movement in Byzantine Egypt*, Historia (14) 1965, p. 470-509.
- A. Cameron, *The Last Pagans of Rome*, Oxford, 2011.
- L. Canali in Ovidio, *I fasti*, Milan 1998.
- L. Canali, D. M. Ausonio, *Epigrammi*, Catanzaro 2007.
- F. Cassola, *Inni omerici*, Milan 1975.
- F. Caviglia, Valerio Flacco, *Le Argonautiche*, Milan 1999.
- J. L. Charlet, *Théologie, politique et Rhétorique : La célébration poétique, de Pâques à la cour de Valentinien et d'Honorius, d'après Ausone (« Versus Pascales ») et Claudien (« De Salvatore »)*, in *La poesia tardo antica tra retorica, teologia e politica* (Atti del V Corso della Scuola superiore di Archeologia e Civiltà medievali), Messine 1984.
- F. Chatillon, *Dracontiana*, Revue du Moyen-Age latin 8/3, 1952, p. 172-184.
- G. Chiarini, *La recita : Plauto, la Farsa, la Festa*, Bologna 1983.
- P. Chuvin, *Chonique des derniers païens. La disparition du paganisme dans l'Empire romaine, du règne de Constantin à celui de Justinien*, Paris 1990.
- P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'oeuvres de Nonnos de Panopolis*. Clermont-Ferrand 1991.
- P. Chuvin, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 2*, Paris 1976.
- P. Chuvin, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 3*, Paris 1992.
- P. Colafrancesco, *Dalla vita alla morte il destino delle Parche (da Catullo a Seneca)*, Bari 2004.
- I. Colpo, F. Ghedini, S. Toso (ed.), *Tutte le Ariane di Ovidio*, in *Tra testo e immagine. Riflessioni ovidiane*, Giornata di Studi (Padova, 24 maggio 2010), Padova 2013.
- A. B. Cook, *Zeus : A study in Ancient Religion (vol. 1)*, Cambridge 1914.
- G. B. Conte, *La letteratura latina*, Florence 2009.
- L. Cristante, *Reposiani concubitus Martis et Veneris*, Boll. Class. Accademia nazionale dei Lincei (19) 1999.
- M. Cristiano, *Echi orfici nell'Inno a Eracle nelle Dionisiache di Nonno di Panopoli (40, 369-410)*, Koinonia (41) 2017, p. 475-484.
- E. Cruccas, *L'altro Eracle. Apporti orientali e convergenze sincretiche nella figura dell'Eracle Dattilo*, Gaia (21) 2018.

- M. M. Crump, *The Epyllion from Thocritus to Ovid*, Oxford 1931, p. 23.
- A. Cucchiarelli, *Eumolpo poeta civile*, Antike und Abendland, 1998, p. 127-133.
- G. B. D'Alessio, Callimaco, Milan 1997.
- M. De Gaetano, *Scuola e potere in Draconzio*, Alessandria 2009.
- D. Del Corno, *Letteratura Greca*, Milan 1988.
- D. Del Corno, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache I*, Milan 1997.
- D. Del Corno Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache II*, Milan 1999.
- D. Del Corno, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache III*, Milan 2005.
- A. Demandt, *Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian 284–565 n. Chr.*, München 2007.
- C. De Stefani, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni canto I*, Bologne 2002.
- M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1998.
- U. Déttore, Petronio Arbitro, *Satyricon*, Milan 1981.
- A. Di Pilla, *Orfeo nella cultura cristiana tardo-antica: spunti dalla bibliografia recente*, Zetesis. Rivista di cultura greca e latina, 2015 (n. 2), p. 6-20
- P. Donini, *Aristotele Poetica*, Torino 2008.
- H. Dontenville, *Mythologie française*, Paris 1973.
- F. G. Downing, *A genre for Q and a socio-cultural context for Q: Comparing sets of similarities with sets of differences*, *Journale for the study of the new testament* 55, 1994.
- P. Dräger, Ausonius, *Sämtliche Werke* (vol. 1), Trier 2012.
- P. Dräger, Ausonius, *Sämtliche Werke* (vol. 2), Trier 2016.
- T. Duc, *Le "De Raptu Proserpinae" de Claudien, Réflexions sur une actualisation de la mythologie*, Bern 1994
- J.D. Duff, Lucan, *The Civil War (Pharsalia)*, Cambridge, Massachusetts-London 1988.
- P. Duhem, *Le Système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, Paris 1915.
- G. Dumézil, *La Religione romana arcaica, Miti, leggende, realtà*, Milan 2017.
- G. Dumézil, *Les dieux souverains des Indo-Européens*, Paris 1977.
- M. Ebner, S. Schreiberer, *Introduzione al nuovo Testamento*, Brescia 2012.
- M. Erler, *Das Recht (δίκη) als Segensbringerin für die Polis. Die Wandlung eines Motivs von Hesiod zu Kallimachos*, *SIFC* 80 (1987), p. 22-36.
- M.-C. Fayant, *Hymnes orphiques*, Paris 2017.
- P. Fargues, *Claudien, études sur sa poésie et son temps*, Paris 1933.
- W. Fauth, *Helios Megistos Zur synkretischen Theologie der Spätantike*, Leiden 1995.
- P. Fedeli, *Il Panegirico di Plinio nella critica moderna*, Berlin -New York 1989.
- F. Felgentreu: *Claudians praefationes. Bedingungen, Beschreibungen und Wirkungen einer poetischen Kleinform*, Stuttgart et Leipzig 1999.
- S. Feraboli, R. Scarcia, Manilio, *Il poema degli astri (Astronomica)* (vol. 1), Milano 1996.
- S. Feraboli, E. Flores e R. Scarcia a Manilio, *Il poema degli Astri, Astronomica* (vol.2), Milan 2001.
- A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania 1982.
- S. Fontana, *H Memorie di Eracle*, Bari 2019.
- H. Frangoulis, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 13*, Paris 1999.
- A. Franzoi, Ausonio, *Cupido messo in croce*, Naples 2002.
- O. Fuoco Claudiano, *Aponus (carm. Min.26)*, Napoli 2008.
- E. Gabba, *La storiografia*, dans *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, (F. Montanari), Roma 1998, p. 175-180.
- G. K. Galinsky, *The Herakles Theme: The adaptation of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972.
- A. Gallina, "Sabazio", *Enciclopedia dell'arte antica* (6), Rome 1965.
- B. Garstad, *The identification of Belus with Cronus in Nonnus' Dionysiaca 18.222-8*, *RheinischeMuseumfürPhilologie* (146) 2003, p. 429-431.
- F. Gasti, Blossio Emilio Draconzio, *Medea*, Milan 2016.
- B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini e L. Lomiento, Pindaro, *Le Olimpiche*, Milan 2013.
- G. Gerlaud, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.6*, Paris 1994.
- D. Gigli Piccardi, *La "Cosmologia di Strasburgo"*, Firenze 1990.
- D. Gigli Piccardi, *Nonno e L'Egitto*, Prometheus 24, Firenze 1998, p. 61-82, 161-181.
- D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Firenze 1985.

- D. Gigli Piccardi, *Zagreo Semele e Dioniso. Morte e rinascita nelle Dionisiache di Nonno*, «Studi in memoria di A. Colonna». Perugia 2003.
- D. Gigli. Piccardi, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache* (vol. 1), Milan 2003.
- J. Goeken, *Aelius Aristide et la rhétorique de l'hymne en prose*, Turnhout 2012.
- F. Gonnelli, Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache* (vol. 2), Milan 2003.
- F.R.D. Goodyear, *Two passages in the « Ciris »*, PCPHS 186, 1969, p. 71-73.
- F. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in Vorellenistischer Zeit*, Berlin - New York 1974.
- F. Graf, *Text and Ritual. The corpus escathologicum of the Orphics*, dans *La letteratura pseudoepigrafica nella cultura greca e romana*, Actes d'une rencontre d'études (sous la direction de Giovanni Cerri), Naples 2000, p. 59-77.
- R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*, Oxford 1991.
- C. Grottanelli, *Il mito delle origini di Tiro: due versioni duali*, *Oriens Antiquus* 11(1972), p. 49-63.
- J. Gruber, *Mosella. Kritische Ausgabe, Übersetzung, Kommentar*, Berlin / Boston 2013
- S. Guex, Ps. –Claudien *Laus Herculis, Introduction, texte, traduction et commentaire*, Bern 2000.
- R. Guido, Giuliano Imperatore, *Al cinico Eraclio*, Potenza 2000.
- G. Guidorizzi, *Hesiodo, Opere Giorni, Lo scudo di Eracle*, Milan 1997.
- R. B. Hardy, *Vergil's Epitaph for Pastoral : Remembering and Forgetting in Eclogue 9*, *Syllecta Classica*, University of Iowa 1990 (vol.2), p. 29-38.
- N. Hopkinson, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 8*, Paris 2003.
- S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, Leipzig 2004, p. 216-249.
- M. Humm, « Les sources littéraires sur Appius Claudius Caecus », in *Appius Claudius Caecus : La République accomplie*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2005.
- M. Humm, *Appius Claudius Caecus. La République accomplie*, Rome, École française de Rome, coll. « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome » (n° 322), 2005, 779
- Michel Humm, *Appius Claudius Caecus et la construction de la Via Appia, Mélanges de l'École française de Rome (Antiquité)*, 108, 2, 1996, p. 693-746. Michel Humm, *Una sententia pitagorica di Appio Claudio Cieco ? (Festo, p. 418 L.)*, dans Tortorelli Ghidini, Marisa; Storchi Marino, Alfredina; Visconti, Amedeo (éd.), *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'Antichità. Atti dei seminari napoletani 1996-1998*, Naples, Bibliopolis, 2000, p. 445-462.
- G. Ieranò, *Arianna, Storia di un mito*, Roma 2010.
- K. Kerényi. *Dioniso*, Milan 1992.
- K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milan 2015.
- K. Kerényi, *Miti e Misteri*, Turin 2017.
- O. Kern, *Orphicorum fragmenta*, Berlin 1922.
- G. M. Labate, *Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio per la poesia*, Matériel et discussions pour l'analyse des textes classiques, 1995, p. 153-75 S. Kirk, *La Natura dei miti greci*, Bari 1993.
- D. Lauritzen, Jean de Gaza, *Description du tableau cosmique*, Paris 2018.
- M. Lawrence, *The Velletri Sarcophagus*, *American Journal of Archaeology*, 1965 (N. 3), p. 207-222.
- E. Lelli, Quinto Smirneo, *Il seguito dell'Iliade*, Milan 2013.
- P. Lerza, *Stesicoro. Tre studi*, Genova 1982.
- L. Lenaz, Pline le Jeune, *Carteggio con Traiano, Panegirico a Traiano* (vol. 2), Milan 1994, p. 960
- M. A. Levi, *Ercole a Roma*, Roma 1997.
- E. Livrea, Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni Canto XVIII*, Napoli 1989.
- L. E. Loefstedt, *Roman literary Portraits*, Oxford 1958.
- C. MacMahon, *Wearing the hero on your Sleeve: Piecing together the materials of the heraklean myt in late-roman Egypt* publié in *Herakles inside and outside the church, from the first apologists to the end of the quattrocento*, Leiden-Boston 2019, p. 293-314.
- A. Marccone Giuliano Imperatore, *Alla Madre degli dei e altri discorsi*, Milan 2013.
- D. Marguerat, *Introduction au nouveau Testament*, Genève 2001.
- N. Marinone, *Berenice da Callimaco a Catullo*, Bologna, Patron, 1997.
- S. Mariotti, *Livio Andronico e la traduzione artistica. Saggio critico ed edizione dei frammenti dell'«Odyssea»*, Milan 1952.
- K. Meister, *La storiografia greca. Dalle origini alla fine dell'ellenismo*, Roma-Bari 1992.
- N. Méthy, *Éloge rhétorique et propagande politique sous le Haut-Empire: L'Exemple du Panégyrique de Trajan*, «Mélanges de l'École française de Rome», 2000, p. 365-411.
- M. Moggi, M. Osanna, Pausania, *La Beozia*, Milan 2010.

- C. Morelli, *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, Études italiennes de philologie classique (19) 1910, p. 405-415.
- C. Moussy, Dracontius, *Œuvres t. 1*, Paris, 2002.
- L. Musso, *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo. Indagine sulla lanx di Parabiago*, Rome 1983.
- K. Nawotka, *The Alexander Romance by Ps-Callistenes*, Leiden- Boston 2017.
- D. Ogden (ed.), *The Oxford Handbook of Herakles*, Oxford 2021.
- D. Ogden, *Drakon, Dragon myth and serpent cult in the greek and roman Worlds*, New York 2013.
- G. Paduano, Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, Milan 1986.
- M. Onorato, Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, Naples 2008.
- G. Paduano, Euripide, *Alcesti*, Milano 1993.
- P. Paolucci, *Il centone virgiliano Alcesta dell'Anthologia Latina*, Hildesheim 2015.
- M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère : essai sur un problème de style homérique*, Paris 1928 (dans *The making of Homeric verse : the collected papers of Milman Parry*, Oxford 1971).
- G. Perrotta, *Disegno storico della letteratura greca*, Milan 1986.
- G. Perrotta, *Il carme 64 e i suoi pretesi originali ellenistici*, Pavia 10931, p. 177-22, 370-409.
- G. Perrotta, *Arte e tecnica nell'epillio alessandrino*, « Aten. E Rom. » 1923, p. 213-29.
- A. Perutelli, *Il narratore nel "Satyricon"*, Matériel et discussions pour l'analyse des textes classiques, 1990, p. 9-25.
- A. Perutelli, *La poesia epica latina Dalle origini all'età flavia*, Roma 2000.
- A. Perutelli, C. Valeri Flacci, *Argonauticon liber VII*, Firenze 1997.
- A. Perutelli, *La narrazione continuata, Studi sull'epillio latino*, Pisa 1979.
- F. Pfister, *Herakles und Christus*, Archiv für die Religionswissenschaft (XXXIV), 1937.
- G.-E. Pillard, *Le vrai Gargantua*, Paris, 1987.
- C. Pisano, «Autorità senza autore» nella Grecia antica: il caso dello scettro, Siena 2015, p. 1-14.
- F.M. Pontani, *L'epillio greco*, Firenze 1973.
- F.M. Pontani, *Antologia Palatina*, Turin 1981
- G. A. Privitera, Pindaro, *Le Istmiche*, Milan 1982.
- T. Privitera, *Il tema del ritratto in quattro epigrammi dell'Anthologia latina*, Al. Rivista di studi di Anthologia latina (vol. 4) 2013, p. 67-92.
- B. Radice, *Pliny and the Panegyricus*, « Greece and Rome » (vol. 15), 1968, p. 166-172.
- I. Ramelli, *Stoici romani minori*, Milano 2008.
- H. Reinsch-Werner, *Callimachus Hesiodicus*, Berlin 1976.
- G. Ricciardelli, Esiodo, *Teogonia*, Milano 2018.
- G. Ricciardelli, *Commento à Inni Orfici*, Milan 2000.
- L. Richardson Jr., *Poetical Theory in Republican Rome*, New Haven-London 1944.
- C. Riedweg, *Pitagora. Vita, dottrina e influenza*, Milano 2007.
- A. Risi, *La poetica di Aristotele, una lettura*, Roma 2018, p. 95-106.
- A. Risi, *Per una teoria poetica delle Parabole : antropologia e teologia kerygmatica nella Parabola della seminazione*, Roma 2016 (n. 1), p. 78-171.
- A. Risi, *L'aristeia di Quinto Ennio*, "Latomus" 67, 2008, p. 56-71.
- A. Risi, *Seneca tra Aristotele e Virgilio*, Chieti 2008.
- A. Risi, *Achille nell'Achilleide staziana e nella figura di Podeto nel XIV° libro dei Punica* dans *Silius Italicus*, (ed. F. Schaffnerrath), Akten der Innsbrucker Tagung von 19.-21 Juni 2008, Frankfurt am Main 2010, p. 167-184.
- A. Risi, *L'aristeia di Quinto Ennio*, Latomus, Mars 2008, p. 56-71.
- A. Risi, *Egloga, Studi sulla poesia antica*, Milano 2003.
- K. Rosen, *Julian. Kaiser, Gott und Christenhasser*. Stuttgart, 2006.
- E. Rossi, Plauto, *il Persiano*, Milan 2003.
- A. Rostagni, *Storia della letteratura Latina*, Turin 1964.
- M. I. Rostovtzeff, *The Social and Economic History of the Roman Empire*, Oxford 1926.
- J. Rudhardt, *Le mythe de Phaeton*, Kernos 1997 (fasc.10), p. 83-95.
- C.F. Russo, *Hesiodi scutum*, Firenze 1968.
- S. Santelia, *Polla Argentaria, patrona di poet G. Scafoglio, Dafni o la sconfitta della morte, Un'interpretazione dell'egloga V*, Euphrosyne 39 (2011), p. 247-263i: forse poetessa univira, Vichiana (53), Pisa 2016, p. 75-84.
- G. Scafoglio, *Il lusus come strategia pedagogica nella poesia di Ausonio*, Pallas (114) 2020.

- G. Scafoglio, *Ausonio poeta della pace un'interpretazione della Mosella*, "Revue des Études anciennes" (105), Bordeaux 2003.
- G. Scafoglio, *La poesia come colloquio : il caso di Ausonio*, in *La poésie comme entretien, La poesia come colloquio* (sous la direction de B. Bonhomme, A. Cerbo, J. Rieu), Paris, 2018, p. 19-43.
- G. Scafoglio, *La declamazione in forma poetica: Draconzio*, *Camena* n° 23 – mars 2019, p. 1-40.
- P.M. Schedler, *Die Philosophie des M. und ihr Einfluss auf die Wissenschaft des christlichen Mittelalters*, Münster 1916.
- J. Scheid, *La religion des romains*, Paris, 2010.
- A. Scobie, *The Origins of « Centaurs »*, *Folklore* 89 (2), 1978, p. 142-147
- B. Simon, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 14*, Paris 2004.
- M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, Paris 1955.
- R. Simons, *Dracontius und der Mythos, Christliche Weltansicht und pagane Kultur in der ausgehenden Spätantike*, München – Leipzig 2005.
- M.F. Smith, *Lucretius, De Rerum Natura*, Londres 1982.
- F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8) (livres 9 à 17)*, Genève 1986.
- E. Stafford, *Herakles*, London 2012.
- M. Stella, *Luciano e le disavventure della filosofia: sapienti, retori e cristiani sulla pubblica piazza*, préface à Luciano di Samosata, *Vite dei filosofi all'asta, La morte di Peregrino*, Rome 2007, p. 9-73.
- W. Suerbaum, *Ennius in der Forschung des 20. Jahrhunderts. Eine kommentierte Bibliographie für 1900-1999 mit systematischen Hinweisen nebst einer Kurzdarstellung des Q. Ennius (239–169 v. Chr.)*, Hildesheim 2003.
- N. Tadic, *Une étymologie fulgentienne, celle d'Anthée*, *Latomus* (28) 1969, p. 685-690
- F. Tissoni, *Nonno di Panopoli, I canti di Penteo (Dionisiache 44-46)*, Florence 1989.
- F. Tissoni Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache III*, Milan 2005.
- M. Torelli, *Le strategie di Kleitias Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milan 2007.
- M. Torrelli, *Ara Maxima Herculis : storia di un monumento*, *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, t. 118, n° 2, 2006, p. 573-620.
- A. Traglia, *La lingua di Cicerone poeta*, Bari 1950.
- R. Turcan, *Mithra et le Mithriacisme*, Paris 2017
- R. Turcan, *Mithras Platonius, Recherches sur l'hellénisation philosophique de Mithra*, Leiden 1975.
- B.L. Ullman, *Colucii Salutati, De Laboribus Herculis*, Zurich 1947.
- D. Vessey, *Statius and the Thebaid*, Cambridge, 1973.
- F. Vian, *Les Argonautiques orphiques*, Paris 2010.
- F. Vian, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 1*, Paris 1976.
- F. Vian, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 5*, Paris 1995
- F. Vian, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t. 9*, Paris 1990.
- F. Vian, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques t.18*, Paris 2003.
- F. Vian, *La théomachie de Nonnos et ses antécédents*, *Revue des études grecques* 1988, p. 275-292.
- F. Vian, *Préludes cosmiques dans les Dionysiaques de Nonno de Panopolis*, *Prometheus* (1), Firenze 1993, p. 39-52.
- G. Vico, *La scienza nuova e altri scritti* (ed. N. Abbagnano), Novara 2013.
- M. A. Vinchesi, *Silio Italico, Le Guerre Puniche*, Milan 2001.
- C. Ware, *Claudian and the Roman epic tradition*, Cambridge 2012.
- B. Weber, *Der Hylas des Dracontius: Romulea 2*, Stuttgart, Leipzig 1995.
- M. West. *Greek epic fragments*, Cambridge-London 2003.
- T. Whitmarsh, *The Second Sophistic*, Oxford 2005.
- É. Wolff, *La réception d'Ausone dans les littératures européennes*, Bordeaux 2019.
- É. Woff, Fulgence, *Mythologies*, Paris 2013, p. 18-21.
- É. Wolff, Fulgence, *Virgile dévoilé*, Villeneuve d'Ascq 2009.
- W. Wrede, *Das messiasgeheimnis in den Evangelien, Zugleich ein Beitrag zum Verständnis des Markusevangeliums*, Göttingen 1901.
- J. Yoyotte, P. Chuvin, *Autour du solstice d'hiver : Épiphanie et les fêtes alexandrines de l'Éternité* in D. Accorinti, P. Chuvin (ed.), *Des Géants à Dionysos, Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria 2003, p. 135-145.
- R. Zimmermann (ed.), *Compendio delle parabole di Gesù*, Brescia 2011.

