

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

BIBLIOTECA STATALE DI TRIESTE



**INCONTRI
TRIESTINI
DI FILOLOGIA
CLASSICA**

IV - 2004-2005

Atti del Convegno Internazionale

Phantasia

Il pensiero per immagini
degli antichi e dei moderni

ESTRATTO



Edizioni Università di Trieste

Polymnia. Studi di Filologia Classica

diretti da

Lucio Cristante e Andrea Tessier

6

Incontri triestini di filologia classica.4., 2004-2005 / a cura di Lucio Cristante. - Trieste : Edizioni Università di Trieste, 2006. VIII, 500 p. ; 24 cm.
(Polymnia : studi di filologia classica ; 6)
ISBN 88-8303-179-2

Cristante, Lucio
1. Letteratura classica - Congressi - Trieste - 2004-2005

880.09 (ed.21)

© Copyright 2006 - EUT

EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Proprietà letteraria riservata

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie o altro) sono riservati per tutti i Paesi

Volume pubblicato con il contributo della
Biblioteca Statale di Trieste

INDICE

Presentazione	VII
Atti del convegno internazionale	
Phantasia. <i>Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni</i> . Trieste, 28-30 aprile 2005	
Jacques Boulogne <i>Le jeu cognitif du muthos et du logos chez Platon</i>	3
Giovanni Ravenna <i>Per l'identità di ekphrasis</i>	21
Ivan Aurenty <i>Figures de Cyclopes dans la Rome antique</i>	31
Pascal Balin <i>Le médecin à l'écoute des rêves</i>	49
François Spaltenstein <i>Lutatus Catulus et l'épigramme sur Roscius: imaginaire poétique et sentimental</i>	59
Alessandro Linguiti <i>Immagine e concetto in Aristotele e Plotino</i>	69
M ^a Loreto Núñez <i>Fantaisie d'une voix narrative: Héliodore</i>	81
Marco Fernandelli <i>Catullo 65 e le immagini</i>	99
Joël Thomas <i>Une constante de l'imaginaire virgilien: la complémentarité des contraires, comme condition de la complexité</i>	151
Mireille Armisen-Marchetti <i>Tota ante oculos sortis humanae condicio ponatur: exercice moral et maîtrise des représentations mentales chez Sénèque</i>	161
Jean-Pierre Aygon <i>Torua Erinys: φαντασίαι de la colère et des Érinyes dans le De ira et les tragédies de Sénèque</i>	181
Françoise Toulze-Morisset <i>Théories de la représentation artistique, de l'artiste et de l'imaginaire chez Sénèque</i>	207
Valérie Naas <i>De la mimesis à la phantasia: le discours sur l'art d'après Pline l'Ancien</i>	235

Alexandre Burnier	
<i>Faire voir la Parole: la phantasia dans le 7^e Natalicium de Paulin de Nole</i>	257
Juliette Dross	
<i>De l'imagination à l'illusion: quelques aspects de la phantasia chez Quintilien et dans la rhétorique impériale</i>	273
Camille Semenzato	
<i>Muses, enthousiasmos et phantasia chez Plutarque</i>	291
Danielle Van Mal-Maeder	
<i>Mémoire collective et imaginaire bridé. Homère, Phidias et la représentation de la divinité dans la littérature impériale</i>	301
Joëlle & Daniel Delattre	
<i>La phantasia des planètes dans la moyenne Antiquité</i>	315
Renzo S. Crivelli	
<i>Tra fantastico e meraviglioso: La casa «cubista» di Flann O'Brien</i>	335
Gianfranco Agosti	
<i>Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e IV sec. d.C.</i>	351
Lucio Cristante	
<i>Spectaculo detinemur cum scripta intellegimus aut probamus. Per un riesame della rappresentazione delle Artes in Marziano Capella</i>	375

Appendice

Incontri triestini di filologia classica

Enrico Magnelli	
<i>Il proemio della Corona di Filippo di Tessalonica e la sua funzione programmatica</i>	393
Luciano Lenaz	
<i>Via Plana</i>	405
Niccolò Zorzi	
<i>Niceta Coniata fonte dell'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato (1635) di Lucrezia Marinella</i>	415
Agostino Longo	
<i>Concezioni e immagini dell'ispirazione poetica in Orazio</i>	429
Indice dei nomi antichi, medievali, bizantini, rinascimentali, dei poeti, degli scrittori, delle opere anonime e degli artisti	479
Indice degli studiosi moderni	485

ALEXANDRE BURNIER

**Faire voir la Parole:
la *phantasia* dans le 7^e *Natalicium* de Paulin de Nole**

«Imaginistic thought was in some degree essential to the paradoxical doctrines of Christianity, for such thought had the capacity to make logically incompatible ideas cohere»¹.

Si la notion de *phantasia* a été abondamment étudiée autant dans le domaine grec qu'aux époques classique et impériale de la littérature latine², il vaut tout autant la peine de s'intéresser à son rôle durant l'Antiquité tardive, période où l'imagination du public jouait un rôle essentiel dans l'interprétation des œuvres d'art et de la littérature³. En introduction, il est toutefois nécessaire de remarquer que l'emploi du mot *phantasia* n'implique pas forcément que l'auteur se rapporte au concept théorique qui lui est attaché, et ceci tout particulièrement chez les écrivains chrétiens. En effet, l'analyse des occurrences de ce terme montre qu'il est souvent employé avec une connotation négative, désignant alors le délire des malades ou les songes d'une personne endormie et s'opposant parfois à la vérité⁴. Ce mot n'apparaît du reste pas dans l'œuvre de Paulin de Nole ce qui pourrait laisser croire que la *phantasia* en est absente. Nous verrons cependant qu'elle lui est indispensable en tant qu'outil rhétorique

¹ Conybeare 2000, 121. Deux chapitres de cet ouvrage m'ont été particulièrement utiles: «*Imago terrena and imago caelestis: the earthly and the heavenly image*» et «*Imagines intextae: images interwoven in the text*». Je souhaite encore remercier ici les participants au colloque pour leurs conseils avisés ainsi que les personnes qui ont bien voulu relire mon travail, à savoir le Prof. Danielle Van Mal-Maeder, Loreto Núñez et Olivier Thévenaz.

² Voir entre autres Armisen 1979, Armisen 1980, Aygon 2004, Calame 1991, Manieri 1998, Watson 1988, Webb 1997.

³ Voir par ex. Onians 1980 et la citation en exergue.

⁴ Concernant la *phantasia* durant l'Antiquité tardive, voir l'article de Flury 1988 dans lequel il relève notamment qu'Augustin utilise 56 fois ce mot. Aux pages 73-74, il cite plusieurs références d'emploi de ce terme à connotation négative (par ex.: Aug. *soliloq.* II 20,35 et Hier. *in Hab.* III 10-13 l.714sqq.).

pour l'élaboration et la réception de sa poésie et que cet ancien élève d'Ausone maîtrise ce procédé dont Quintilien donne la définition suivante⁵:

Quas φαντασίας Graeci uocant (nos sane uisiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur. Has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus [...]. Insequetur ἐνάργεια, quas a Cicerone inlustratio et euidencia nominatur, quae non tam dicere uidentur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.

Les Grecs appellent *phantasia* (nous pourrions bien l'appeler *uisio*), la faculté de nous représenter les choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous. Quiconque aura pu bien les concevoir sera très efficace pour faire naître les émotions [...]. De là, procédera l'ἐνάργεια (clarté), que Cicéron appelle *inlustratio* (illustration) et *euidencia* (évidence), qui nous semble non pas tant raconter que montrer, et nos sentiments ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes.

Dans cette définition, Quintilien met en évidence les effets recherchés par l'orateur auprès de son public. Par l'emploi de la *phantasia*, le poète vise également à émouvoir l'auditeur – ou le lecteur suivant les circonstances –, à lui plaire et finalement à le convaincre du bien-fondé du message communiqué. Pour construire un discours qui leur est propre, les écrivains chrétiens ne rejettent pas les procédés d'argumentation développés par la culture païenne mais ils s'en servent en les adaptant à leurs besoins⁶. Les paraboles des Évangiles constituent de bons exemples de cette façon de penser par des images et Paulin ne fait somme toute que de s'insérer dans une tradition chrétienne déjà bien établie. Dans la suite, je me propose donc de montrer comment Paulin construit les images qu'il veut faire apparaître chez son public et quelle est leur fonction. Pour restreindre le champ d'observation, j'ai choisi de concentrer l'analyse sur le *Carmen XXIII* en raison de l'importance accordée dans ce texte à la lumière et aux phénomènes visuels.

1. Paulin et le Carmen XXIII

Vers 395, peu après avoir été ordonné prêtre à Barcelone, Paulin, aristocrate originaire de la région de Bordeaux, décide de se retirer de la vie publique et s'établit avec sa femme Thérasia à Nole près de Naples auprès du tombeau de saint Félix, dont il devient – pour reprendre le terme de Peter Brown – «l'impresario»⁷. Paulin y développe le culte de son

⁵ Quint. *inst.* VI 2,29-30 et VI 2,32. Traduction de J.Cousin.

⁶ Voir Cameron 1991.

⁷ Voir Brown 1981, 90. Concernant la biographie de Paulin et la chronologie très discutée de sa conversion, le lecteur trouvera de précieuses informations dans les ouvrages récents de Trout 1999 et Mratschek 2002.

patron en rénovant ou construisant des bâtiments autour de la tombe de Félix et en faisant connaître ce saint et le lieu de culte qui lui est dédié grâce à des poèmes et des lettres envoyées à de nombreux correspondants tels qu'Augustin et Sulpice Sévère⁸. Chaque 14 janvier, jour de la mort de Félix, Paulin récite pour les pèlerins rassemblés dans le sanctuaire un poème anniversaire à la gloire du saint. Le *Carmen XXIII* est le septième des treize *Natalicia* complets que nous avons conservés et a vraisemblablement été prononcé en 401⁹. Dans les premiers vers (v. 1-44), le poète se réjouit du retour de ce jour de fête qui apporte la lumière au milieu de l'hiver et qui lui rappelle de s'acquitter de son vœu: chanter tous les ans les mérites de Félix comme les oiseaux se remettent à chanter dès l'arrivée du printemps. Il célèbre ensuite les nombreux succès remportés sur les démons par son patron en décrivant plus particulièrement une scène d'exorcisme qui s'est déroulée à Nole le jour de sa fête (v. 45-105). La plus grande partie du poème est occupée par le récit de l'accident de Théri dius, un membre de la communauté de Paulin qui aurait perdu l'usage d'un œil s'il n'avait obtenu l'aide du saint (v. 106-308)¹⁰. Dans la nuit, à la fin du repas qui met un terme à la journée de jeûne précédant l'anniversaire de Félix, Théri dius quitte la salle par un portique qu'il connaît bien. La lampe s'y trouvant habituellement a été retirée une fois éteinte par un serviteur qui a ensuite oublié de remonter le fil auquel est attaché le crochet qui sert à la suspendre. Théri dius marche alors, inconscient du danger qui le menace, et se plante le crochet dans l'œil. Un serviteur vient à son secours, mais toute action semble vaine, car si l'on tentait de retirer le crochet, l'œil sortirait de son orbite. Théri dius prie alors ardemment Félix (v. 201-254) et l'œil est finalement sauvé grâce au saint dont la *manus prospera* affermit l'esprit et la main du moine qui peut finalement retirer le crochet de son œil sans la moindre douleur. À ce miracle s'en ajoute un autre: sa vision devient plus nette qu'avant son accident et son œil brille désormais du même éclat qu'un miroir¹¹. À la fin ce récit, Paulin revient sur les points centraux de l'histoire et les commente en célébrant la puissance du saint (v. 266b-308). Le poème s'achève sur la proclamation que Dieu a voulu voir le jour anniversaire de Félix être rehaussé par cette guérison et sur un dernier éloge rendu au saint pour la lumière qu'il a offerte au poète (v. 309-335).

⁸ Concernant la description des bâtiments dans la poésie de Paulin, voir Junod-Ammerbauer 1978 et Lehmann 2004. Pour la correspondance en général, voir Mratschek 2002.

⁹ À ces treize *Natalicia* composés entre 395 et 409, il faut encore ajouter quelques fragments d'un ou de plusieurs poèmes. Le *Carmen XXIII* vient d'être quant à lui l'objet d'une édition commentée (Surmann 2005). N'ayant découvert cet ouvrage fouillé qu'au moment où je terminais la rédaction de cet article, je n'ai pas pu en tenir compte autant que je l'aurais souhaité.

¹⁰ Il s'agit certainement du même Théri dius mentionné par Paulin en tant que messager dans les *Lettres XVI* et *XXVII*.

¹¹ Paul. Nol. *carm.* XXIII 262-263a *mox oculus tanti purgatus nocte pericli / tam puro enituit speculo*.

2. *Ecphrase de la lampe*

La lumière et la vision jouent le rôle de fils conducteurs de l'ensemble de ce *Natalicium*. Le vocabulaire visuel est très fréquent tout au long du texte (*uidere, spectare, mirari, cernere*, etc.) et le poème qui s'ouvre sur la lumière procurée par le retour de la fête de Félix se termine par l'évocation de la gratitude du poète qui en bénéficie. Le lien entre la lumière et la vision se cristallise du reste dans le terme *lumen* que l'on retrouve 21 fois dans le poème et qui peut signifier tantôt «lumière», «œil» ou encore «vision»¹². Aux vers 2-3, grâce à la lumière de Félix, l'hiver respandit de peuples joyeux (*quo lumine et ipsa floret hiems populis gaudentibus*); aux vers 172-173, Théridius retient son œil dans lequel s'est planté le crochet (*et pariter clausum cum lumine ferrum continet*); dans sa prière à Félix, le moine craint d'être privé de la vue (v. 218-219 *ne me lumine despoliem*). Le développement du champ sémantique de la vision et le soin particulier que met le poète à décrire tout ce qui empêche ou favorise le sens de la vue soulignent ainsi l'importance accordée par Paulin aux éléments visuels pour donner plus de crédit à ses paroles¹³. Il n'est dès lors pas surprenant de trouver dans ce poème la description détaillée d'une lampe à huile¹⁴:

Comminus in medio tecti cameram inter humumque
 125 nutabat solitus lychnum suspendere funis,
 innectens triiugum supremo stamine ferrum,
 quo uitrae inseritur penetrabilis ansa lucernae
 auritusque calix tribus undique figitur uncis.
 Funditus albet aqua, super undam flauet oliuo.
 130 Stat liquor in liquido, subiecto lubricus umor
 fonte natat, neque iuncta coit mixtura fluoris.
 Et mirum, quod pingue natat; neque densa solutum
 rumpit materies elementum, sed leue crassum
 sustinet, ut solido dilutior unda fluente
 135 subsistensque oleo liquidis aqua fundamentum est.
 tantaque confusis intus discordia sucis
 lucet, ut admixtos uideas distare liquores.
 Communique sinu calicis discrimine claro
 quaeque sui laticis seruat natura colorem,
 140 mergitur in medio plumbum tripes, et cauis illo
 extat apex uncti stipatus fomite lini.

¹² Voir Surmann 2005, 16s.

¹³ Ce poème présente d'ailleurs aussi l'ecphrase d'un œil (v.174-183).

¹⁴ B.Surmann pense que le public avait vraisemblablement sous les yeux un exemplaire authentique de cette lampe (Surmann 2005, 268). Comme elle le fait remarquer, l'ecphrase, introduite par cinq vers décrivant le fil de la lampe et le crochet, débute à proprement parler au vers 129. Le texte de Paulin de Nole est cité selon l'édition de von Hartel (1894) et les traductions sont miennes.

Stuppa madens liquidum tenui face concipit ignem,
 et circumfusum spatio stagnantis oliui
 in uitreis exile uadis funale coruscat
 145 et tremulo uibrans a uertice lumen acutum
 leniter umbrosam iacit in penetralia lucem
 et placido densas aperit splendore tenebras.

À portée de main, au milieu de la salle entre la voûte et le sol, oscillait un fil qui tenait d'habitude une lampe en suspens et qui attachait à l'extrémité de la corde un fer à triple griffe. Celui-ci s'introduit dans l'anse percée de la lampe de verre et permet au vase à oreilles d'être fixé de tous les côtés grâce aux trois crochets. Au fond, l'eau le blanchit, au-dessus de la surface, l'huile lui donne une couleur jaune doré. Ce liquide repose sur l'eau, ce fluide glissant nage sur la source qui la soutient, et leur réunion ne forme pas un liquide mélangé. Il est aussi étonnant de voir nager cette graisse; la matière compacte ne pénètre pas l'élément fluide, mais ce qui est léger soutient ce qui est pesant, du moment que l'eau est plus délayée que le liquide épais, et cette eau qui tient bon sous l'huile est pour ces liquides un fondement. À l'intérieur brille une telle discorde entre les sucres associés qu'on voit les liquides joints l'un à l'autre se séparer. Au sein de ce vase qui les réunit tout en les distinguant nettement, chaque substance conserve la couleur de son liquide. Au milieu est immergé un plomb à trois pieds, et la pointe creuse bourrée d'une mèche de lin imbibée d'huile en dépasse. La mèche humectée, en une petite torche, fait naître un feu clair et, entouré d'une étendue d'huile flottante, le fil mince brille sur les ondes transparentes. Une lumière pénétrante scintillant depuis ce sommet tremblant jette avec douceur une clarté obscure dans les endroits reculés et ouvre de son paisible éclat les épaisses ténèbres.

Paulin présente le fonctionnement de cette lampe comme un *mirabile* (v. 132 *mirum*) et il lui consacre une description méticuleuse interrompant le cours du récit¹⁵. Le caractère digressif de ce morceau rhétorique est mis en évidence au niveau linguistique par le passage de l'imparfait du récit au présent de la description. Paulin montre son talent en variant le vocabulaire désignant les éléments liquides et en créant des effets d'assonance comme au vers 130¹⁶. Pour créer l'émerveillement face à un objet de la vie quotidienne, Paulin présente cette lampe en accumulant les paradoxes: un liquide repose sur un liquide (v. 130), ce qui est léger soutient ce qui est épais (v. 133-134), ce qui est mis ensemble paraît se séparer (v. 137). Les oxymores accentuent également le caractère merveilleux de ce *lychnus* (v. 123 *solido fluento*, v. 142 *ignem liquidum*, v. 146 *lucem ombrosam*). La structure de cette description ne

¹⁵ Pour l'analyse de ce passage, voir Kohlwes 1979, 240-245, et surtout Surmann 2005, 266-274.

¹⁶ Kohlwes (1979, 242) recense 5 mots désignant un liquide (*liquor, liquidum, fluor, suci, latex*), 5 mots pour l'eau (*aqua, unda, fons, solutum elementum, leue [elementum]*) et 7 mots pour l'huile (*oliuum, lubricus umor, pingue [elementum], densa materies, crassum [elementum], solidum fluentum*). Pour un relevé complet des figures rhétoriques, voir le commentaire *ad hoc* (Surmann 2005).

se résume d'ailleurs pas à une juxtaposition statique d'éléments désordonnés mais elle est organisée de façon dynamique. De l'extérieur, le poète guide l'attention du public vers le cœur de la lampe, là où l'on peut admirer le mystère de ces fluides qui ne se mélangent pas. De ce centre, le regard est entraîné hors de la lampe en suivant la mèche puis la flamme qui éclaire l'obscurité environnante.

Tout en témoignant de la maîtrise par Paulin de l'art rhétorique, ces éléments soulignent le caractère ornemental et épideictique de cette ecphrase¹⁷. Mais l'intérêt de celle-ci ne s'arrête pas là. Si le *lychnus* est lui-même composé de paradoxes, il tient également une place paradoxale dans le poème: alors que cet objet semble ne pas avoir d'utilité dans le récit puisque son absence au moment des faits va précisément provoquer l'accident de Thériadius, sa description occupe une partie importante du poème. Selon Kohlwes, cela montre bien le désintérêt de Paulin pour la continuité du récit et sa préférence pour les morceaux virtuoses qui impressionnent le public et le divertissent¹⁸. Tout comme lui, j'adhère au constat que le poème de Paulin répond aux critères de l'esthétique maniériste, voire baroque, propre à son temps¹⁹. J'estime par contre que cette ecphrase ne possède pas seulement une fonction divertissante dans le *Natalicium* mais qu'elle permet aussi de mieux définir la construction et le rôle de la *phantasia* dans la poésie de Paulin.

3. Une description fondée sur des modèles

Pour permettre à l'auditeur de s'imaginer plus aisément les scènes et les objets décrits, Paulin situe son poème dans un contexte connu du public qui assiste à la récitation et célèbre ainsi le site de Nole en faisant de la campagne environnante ou du festival consacré à Félix le décor de ses compositions. Cependant, même si les destinataires des *Natalicia* constituent un cercle plus large et moins érudit que celui des *Letteres*, ces poèmes, souvent considérés comme des témoignages sur le développement du christianisme en milieu rural, ne sont pas exempts de références littéraires. Les allusions aux cultures tant païenne que chrétienne font également partie des moyens mis en œuvre par le poète pour «faire voir» son poème. En effet en associant un élément de la description à un souvenir littéraire reconnais-

¹⁷ Kohlwes 1979, 244: «Damit wird der rein epideiktisch-ornamentale Charakter der Lampenbeschreibung ganz deutlich». Il ajoute encore qu'une telle description correspond au goût de l'époque: «die dem damaligen Geschmack entsprechende Neigung zu kunstvoller Beschreibung».

¹⁸ Kohlwes 1979, 244: «Die Unbekümmertheit, mit der der Dichter das mit soviel Wortkunst ausgemalte Bild wieder beiseite schiebt und uns sozusagen ins Dunkle zurückstösst, ist für sein Desinteresse an kontinuierlicher Erzählung oder auch nur an einfallreicher und künstlerischer Motivierung von unterhaltenden Einlagen (...) charakteristisch (...)».

¹⁹ Voir Roberts 1989.

sable par son public, Paulin s'assure qu'il puisse se la représenter plus facilement et plus rapidement²⁰.

Un mot peut par exemple véhiculer avec lui certaines images et, en l'employant, le poète fait alors appel à sa force évocatrice. Alors que le latin emploie généralement le terme *lucerna* pour désigner une lampe, le terme *lychnus* est peu fréquent et d'usage plutôt poétique²¹. En employant ce vocable d'origine grecque, Paulin rappelle à son public cultivé des souvenirs de lecture et en premier lieu celui des lampes qui éclairaient la salle du banquet de Didon au premier livre de l'*Énéide*²². Le vocabulaire utilisé pour l'ensemble de cette description fait également allusion à un passage de Lucrèce dans lequel l'auteur du *De rerum natura* décrit des lustres suspendus (*lychni pendentes*)²³. Ces réminiscences ne sont pas surprenantes de la part d'un spécialiste de rhétorique et elles témoignent de connaissances générales de la littérature classique auxquelles le poète cultivé, païen ou chrétien, pouvait se référer comme à un répertoire d'images ou d'expressions. Prudence fournit d'ailleurs un exemple similaire lorsqu'il décrit en détail dans sa cinquième hymne du *Cathemerinon* des lampes suspendues dans une église. Pour que les auditeurs/lecteurs puissent se représenter la scène, le poète emprunte une image à Virgile (*Aen.* III 516) et s'en sert pour comparer le plafond à un ciel étoilé orné de deux chariots²⁴:

credas stelligeram desuper aream
ornatam geminis stare trionibus...

²⁰ R. Webb a d'ailleurs bien montré l'importance de se référer à des éléments connus pour créer l'évidence: «On a vu que le rhéteur crée l'*enargeia* dans son discours en se servant des *phantasiai*, que l'on peut interpréter comme des traces laissées par la sensation. L'âme de l'auditeur serait, elle aussi, d'emblée remplie d'impressions visuelles laissées par la perception du monde qui l'entoure. Ce sont de telles images mentales qui contribuent à rendre vivant le discours. Plutôt que de représenter une réalité concrète et précise, l'*enargeia* fait appel aux images conservées dans la mémoire de l'auditeur» (Webb 1997, 236).

²¹ Au sens de «lampe suspendue à un plafond», le mot est attesté chez Lucrèce, Virgile et Stace (cf. *ThLL* VII 2,1940).

²² Verg. *Aen.* I 726-727 ... *dependent lychni laquearibus aureis / incensi, et noctem flammis funalia uincunt.*

²³ Cf. Lucr. V 294-305. On retrouve chez Paulin plusieurs mots utilisés chez Lucrèce: *quin etiam nocturna tibi, terrestria quae sunt, / lumina, pendentes lychni claraeque coruscis / fulguribus pingues multa caligine taedae / consimili properant ratione, ardore ministro, / suppeditare nouom lumen, tremere ignibus instant, / instant, nec loca lux inter quasi rupta relinquit: / usque adeo properanter ab omnibus ignibus ei / exitium / celeri celeratur origine flammae. / sic igitur solem lunam stellasque putandum / ex alio atque alio lucem iactare subortu / et primum quicquid flammaram perdere semper, / inuiolabilia haec ne credas forte uigere.*

²⁴ Prud. *cath.* V 145-146. Traduction de M.Lavarenne.

On croirait qu'au-dessus de nos têtes
s'étend le ciel étoilé, orné des deux chariots...

À ces références païennes s'ajoutent évidemment des allusions à la tradition chrétienne. Si l'on rencontre de nombreuses occurrences du terme *lucerna* dans la Bible, aucune de ces lampes n'est l'objet d'une description minutieuse. Elles apparaissent plutôt comme termes de comparaison illustrant une notion abstraite ou pour leur valeur symbolique²⁵:

Lucerna pedi meo uerbum tuum et lux semitae meae.

Ta parole est une lampe pour mes pas, une lumière pour mon sentier.

Lucerna corporis tui est oculus tuus. Si oculus tuus fuerit simplex totum corpus tuum lucidum erit; si autem nequam fuerit etiam corpus tuum tenebrosus erit.

La lampe de ton cœur, c'est l'œil. Quand ton œil est saint, ton corps tout entier est aussi dans la lumière; mais si ton œil est malade, ton corps aussi est dans les ténèbres.

Même si l'ecphrase de la lampe dans le poème de Paulin ne fait peut-être pas directement référence à un des textes cités ci-dessus, elle rappelle aux auditeurs des souvenirs de prêche ou de catéchisme et offre sous la forme d'un développement imagé un commentaire poétique du symbole biblique. La profusion de détails et la précision de la description des auteurs de l'Antiquité tardive observées chez Paulin et Prudence contrastent du reste avec le style généralement plus dépouillé des récits bibliques. Le poète de Nole se sert donc de la tradition littéraire classique afin de donner plus d'évidence (*enargeia*) à des objets simplement évoqués dans la Bible et de rendre leur signification spirituelle plus explicite. Il en va de même dans les récits d'exorcisme des vers 45 à 105. Dans ces scènes, Paulin développe et enrichit le schéma narratif traditionnel de la guérison d'un homme possédé par un démon²⁶ ce qui lui permet à la fois de répéter le message biblique et de l'adapter au goût du public de son époque. Le poète recontextualise ainsi des motifs ou des schémas tirés de la Bible et leur fait prendre place dans une réalité spatiale et temporelle plus proche du public auquel il s'adresse. Par conséquent, plus que la simple constatation d'une double influence païenne et chrétienne, il est intéressant de remarquer comment ces deux traditions se complètent dans la poésie de Paulin, c'est-à-dire comment la rhétorique et la culture classique participent à faire apparaître à l'esprit du public les symboles bibliques.

²⁵ Vulg. *psalm.* CXVIII 105 et Vulg. *Luc.* 11,34. Les traductions françaises de la Bible sont citées selon la *TOB (Traduction Œcuménique de la Bible)*.

²⁶ On trouve fréquemment de tels récits dans le Nouveau Testament (*Marc* 1,23-28; *Luc* 9,37-42; *Actes* 16,16-18, etc.). Voir aussi Sorensen 2002, 122-123.

4. *Rôle de la description*

Comme je l'ai déjà dit plus haut, cette ecphrase de lampe ne se résume pas à un simple jeu rhétorique dont l'objectif est de charmer l'auditoire²⁷. L'importance du thème de la lumière dans ce poème a déjà été relevée et cette description qui offre un lieu de réflexion à la fois sur la nature de cette lumière et le symbole de la lampe en est le point central. Elle doit en effet susciter la participation active du public dans l'interprétation des images qui lui sont présentées²⁸. Stimulé par le langage poétique, l'auditeur ou le lecteur est amené à reconnaître les significations cachées dans le texte. Par exemple, les trois crochets auxquels sont suspendus la lampe (v. 126 et v. 128) et les trois pieds qui soutiennent le plomb à l'intérieur duquel se trouve la mèche évoquent la Trinité qui est à l'origine de cette parole. L'eau et l'huile qui sont tous deux des éléments liquides (v. 130 *stat liquor in liquido*) mais qui conservent chacun leur propre couleur (v. 139 *quaeque sui laticis seruat natura colorem*) et qui ne se mélangent pas lorsqu'on les réunit (v. 132 *neque iuncta coit mixtura fluoris*) peuvent être interprétés dans le contexte des débats théologiques de l'époque concernant la nature du divin comme une image de Dieu et du Christ qui sont à la fois inséparables et distincts²⁹. Paulin cherche donc moins à fournir une représentation exacte de l'objet qu'à le décrire en termes évocateurs et à rendre possible une multiplicité d'interprétations nécessitant un effort de la part du public pour qui l'ecphrase constitue un support à la méditation. Le développement rhétorique sert donc tout autant à plaire à l'auditeur qu'à l'inviter à réfléchir au sens des actes dont il est en train d'écouter le récit.

Il n'est pas non plus indifférent que le poète choisisse de consacrer un long passage descriptif à un objet dont l'absence au moment des faits devrait plutôt être soulignée pour expliquer pourquoi l'œil de Thériadius allait être blessé. Un tel paradoxe n'est pas la conséquence d'un manque de rigueur dans la construction narrative du poème, mais il répond au besoin de la rhétorique chrétienne de «décrire ce qui est par définition indescriptible»³⁰. Dans ce

²⁷ Voir Surmann 2005, 268: «Die Lampenbeschreibung erschöpft sich jedoch nicht in der Beschreibung eines wirklichen Gegenstandes. Besonders bemerkenswert ist auch ihre symbolische Bedeutung».

²⁸ En parlant de la *Lettre XXXII*, dans laquelle Paulin décrit à Sulpice Sévère ses projets de construction de bâtiments, C.Conybeare affirme que: «These examples of Paulinus' extensive textual supplementation of material objects bespeak a theory of reading in which the creative emphasis lies on the active response of the reader. The architectural structures or pictures fade into the background when set alongside the textual commentary upon them, which is in turn intended merely as a starting point for private meditation» (Conybeare 2000, 96).

²⁹ Voir Surmann 2005, 271.

³⁰ Voir Cameron 1991, 156: «A great deal of Christian discourse is of this kind. It necessarily attempts to express the paradoxical, to describe in language what is by definition indescribable».

Natalicium, Paulin se sert de la lampe allumée comme d'un symbole de la parole et de la présence de Dieu. Lorsque Théri dius, certain de bien connaître les lieux, marchait dans l'obscurité, il était incapable de discerner le danger qui le menaçait. Cependant, en réintroduisant cette lumière dans le poème par la description du *lychnus*, Paulin signale que sa présence est intemporelle et qu'elle est toujours à la disposition des hommes. L'erreur de Théri dius réside dans le fait qu'il ne s'est pas montré suffisamment vigilant en s'estimant capable de traverser cette salle sans éclairage. Il est alors victime d'un accident présenté moins comme une conséquence de la négligence du moine que comme une chance – le poète parle de *felix casus, bona uulnera* et de *dulce periculum* (v. 332) – de retrouver la lumière dont il s'était écarté. Incapable de bouger, tenu par ce crochet comme un poisson à un hameçon (v. 270), l'homme concède qu'il a mérité sa punition³¹, admet son aveuglement³², et supplie le saint de lui redonner la vue, en admettant qu'il ne peut la recevoir que de celui qui la possède vraiment³³. La reconnaissance de sa faute et de la puissance du saint lui permet finalement de recouvrer la vue et de distinguer désormais plus clairement les *signa salutifera* (v. 44). La description de la lampe rappelle donc la présence continue de la parole de Dieu et met aussi en évidence la force de son esprit qui peut pénétrer toute chose pour l'éclairer (v. 290 *spiritus ille dei penetrator*).

La description du *lychnus*, comme la plupart des récits de Paulin, constitue par conséquent une révélation du mystère de la présence divine. En conclusion de la scène d'exorcisme durant laquelle un homme est libéré d'un démon devant la basilique de Nole, le poète expose d'ailleurs en termes explicites l'importance de relater ces *mirabilia*³⁴:

quibus omnibus unam
confirmare fidem nobis studet, ut per aperta
arcanum documenta deum uideamus adesse
resque hominum et mentes studio curare paterno
caelestem dominum quo condidit omnia uerbo.

Grâce à tous ces actes, Félix s'applique à affermir une foi unique en nous, afin que nous voyions par des exemples évidents la présence mystérieuse de Dieu et que le seigneur céleste se soucie des affaires et des esprits des hommes avec un soin paternel et grâce à sa parole par laquelle il a tout créé.

³¹ Paul. Nol. *carm.* XXIII 229b-230 *nam dignior isto / uulnere sum, fateor, placidi quam munere Christi.*

³² Paul. Nol. *carm.* XXIII 237b ... *caecus iustis, oculatus iniquis.*

³³ Paul. Nol. *carm.* XXIII 253-254 *hunc habeam natalem oculi pariterque celebrem / Felicem et lumen mihi de Felice receptum.*

³⁴ Paul. Nol. *carm.* XXIII 101-105.

Ces quelques vers forment à mon avis un passage programmatique de l'ensemble des *Natalicia*. Dans ces poèmes, Paulin développe le paradoxe d'une présence invisible mais perceptible à chaque instant et en tout en lieu, l'anniversaire du saint ne faisant alors que renforcer le caractère évident des signes divins. Les descriptions et les récits détaillés de Paulin ne sont pas destinés à résoudre le mystère de cette «présence absente». Au contraire ils amplifient ce paradoxe central de son œuvre poétique pour délivrer ce que C. Conybeare appelle «une révélation par métaphore»³⁵. Pour convaincre son auditoire de la véracité de son message, Paulin se sert donc d'images à la fois fondées sur la réalité de ses contemporains et sur des modèles culturels préexistants tout en appliquant le précepte de Quintilien: susciter l'émotion pour faciliter la persuasion.

5. *Le Carmen XXIII comme mise en image du prologue de l'Évangile selon saint Jean*

Jusqu'à ce point, l'exposé est resté concentré sur l'ecphrase de la lampe et donc sur une partie limitée du poème. Toutefois, il me semble encore nécessaire de montrer que le poème dans son ensemble peut également être considéré comme une manifestation de la parole de Dieu. Dans ce texte, lumière et parole sont intimement liées ce qui laisse suggérer selon moi une allusion au début de l'Évangile selon saint Jean. Même si le texte de Paulin ne présente que peu d'allusions directes à ce prologue, il en reflète pour ainsi dire le contenu et le message et peut dès lors être interprété comme une mise en scène et en évidence, au sens de l'*enargeia*, du discours de l'Évangéliste³⁶:

In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum, omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil quod factum est. In ipso uita erat et uita erat lux hominum et lux in tenebris lucet et tenebrae non comprehenderunt. Fuit homo missus a Deo cui nomen erat Iohannes. Hic uenit in testimonium ut testimonium perhiberet de lumine ut omnes crederent per illum. Non erat ille lux, sed ut testimonium perhiberet de lumine. Erat lux uera quae inluminat omnem hominem uenientem in mundum. In mundo erat et mundus per ipsum factus est et mundus eum non cognouit. In propria uenit et sui eum non receperunt.

Au commencement était le Verbe et le Verbe était tourné vers Dieu et le Verbe était Dieu. Il était au commencement tourné vers Dieu, tout fut par lui, et rien de ce qui fut, ne fut sans lui. En lui était la vie et la vie était la lumière des hommes, et la lumière brille dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont point comprise. Il y eut un homme, envoyé de Dieu: son nom était Jean (le Baptiste). Il vint en témoin, pour rendre témoi-

³⁵ Conybeare 2000, 126: «Paulinus does not treat biblical paradox as a problem to be solved; he does not merely accept it; he embraces and internalizes it - and the result is a sort of revelation by metaphor».

³⁶ Vulg. *Ioh.* 1,1-10.

gnage à la lumière, afin que tous croient par lui. Il n'était pas la lumière, mais il devait rendre témoignage à la lumière. Le Verbe était la vraie lumière qui, en venant dans le monde, illumine tout homme. Il était dans le monde et le monde fut par lui, et le monde ne l'a pas reconnu. Il est venu dans son propre bien et les siens ne l'ont pas accueilli.

Le rapprochement entre les textes de Jean et de Paulin me paraît pertinent pour plusieurs raisons. En premier lieu, l'égalité exposée dans le prologue de Jean entre Dieu et parole est mentionnée à trois reprises dans le poème de Paulin (v. 27, 105 et 231). De plus, la lumière occupe une place remarquable dans les deux textes. Au verset 5 de ce prologue, le verbe *lucet* est conjugué au présent alors que tous les autres verbes qui l'entourent sont au passé. Ce changement de temps inattendu frappe le lecteur et indique le caractère immuable de cette lumière. Quant à Paulin, comme nous l'avons vu, il met en évidence la lumière en détachant la description de la lampe du cours du récit et en donnant ainsi l'impression qu'elle existe indépendamment du contexte auquel elle est attachée. En outre, tous deux soulignent l'importance du témoignage, l'un en s'appuyant sur celui de Jean Baptiste et l'autre sur celui de Thériadius. Tandis que l'autorité de Jean est fondée sur son statut de disciple du Christ, Paulin souligne qu'il est lui-même spectateur des effets de la présence du saint. Il se réjouit de chanter parmi la variété des signes accordés par Félix un miracle qui s'est déroulé sous son propre toit (v. 108-109) et met ainsi en avant les rapports privilégiés qu'il entretient avec le saint. Finalement, les deux textes introduisent l'idée que les hommes n'ont pas reconnu cette lumière malgré le fait qu'elle brille sans cesse. Dans le *Carmen XXIII*, Paulin représente de façon concrète cette situation en racontant la mésaventure de Thériadius, qui, alors qu'il pensait connaître les lieux, faillit perdre un œil qu'il put sauver en reconnaissant qu'il s'était écarté de la vraie lumière. En fin de compte, on pourrait dire que Paulin crée une parabole offrant un commentaire et un prolongement du prologue de l'Évangile de Jean. Là où la Bible utilisait un langage abstrait, Paulin raconte une histoire que le public pouvait facilement se représenter.

6. Créer l'évidence par des associations d'images

Les poèmes de Paulin sont composés selon le principe de la *uarietas* et la juxtaposition de récits, de prières et de commentaires souligne la volonté du poète de diversifier les genres du discours plutôt que de suivre un fil narratif continu³⁷. Les thèmes ne sont pas abordés les uns après les autres, mais chacun d'eux est présent dans plusieurs parties rendant la participation active du public nécessaire puisque c'est à lui d'associer les différents éléments. Dans le *Carmen XXIII*, le thème du Dieu sauveur et pêcheur d'hommes est illustré par le leitmotiv de

³⁷ Voir Roberts 1989.

la proie suspendue à un hameçon. Dans les scènes d'exorcisme, les hommes libérés du démon sont représentés suspendus dans le vide par les pieds (v. 65-68 et v. 85-87); la description du crochet de la lampe attaché à un fil évoque le leurre accroché à un fil de pêche; Théridius est décrit comme un poisson suspendu à un appât lorsque le crochet est planté dans son œil (v. 270 *quasi piscis inhaeserat hamo*). La répétition de ce motif relie les scènes les unes aux autres et induit dans l'esprit de l'auditeur l'image d'un Dieu qui fait subir aux hommes des tourments passagers grâce auxquels ils pourront obtenir le salut éternel (v. 333 *dulce periculum*). Comme le fait remarquer C. Conybeare, la compréhension des images n'est pas liée à un processus linéaire mais dépend d'une «simultanéité associative», c'est-à-dire de la capacité du public à mettre en relation à un moment donné différentes représentations³⁸. Pour interpréter la description de la lampe, le poète ne met pas à la disposition de son lecteur une clé de lecture unique mais il l'engage plutôt à s'interroger sur son sens au moyen des allusions intertextuelles et des échos à d'autres passages du poème. Ce principe d'association des images est d'autant plus remarquable qu'il dépasse le cadre textuel pour s'étendre à la situation de communication: le pèlerin est appelé à mettre en lien le discours de Paulin avec sa propre expérience du spectacle qu'offrait le site de Nole durant la fête de Félix. Le poème déborde également du cadre temporel de la célébration par les rappels fréquents dans les différents *Natalicia* du vœu de Paulin de composer chaque année un nouveau poème³⁹:

Et tamen illius mihi deprecor alitis instar
donetur uariare modis et pacta quotannis
carmina mutatis uno licet ore loquellis
promere, diuersas quia semper gratia diues
materias miris domini uirtutibus addit

Et pourtant, je prie pour que, comme cet oiseau, il me soit donné de moduler mon chant et de prononcer chaque année les poèmes promis en des termes différents malgré que la voix soit la même, car la grâce abondante ajoute sans cesse des sujets d'éloge variés aux mérites admirables de notre maître.

En composant chaque année un nouveau *Natalicium*, le poète instaure une tradition littéraire – orale dans le cas des récitations – à laquelle il pouvait ensuite se référer. Chaque poème constitue dès lors une variation sur un même thème dont le but est soit de susciter la confiance en Félix soit de l'affermir. Le talent de Paulin consiste précisément à décrire les

³⁸ Conybeare 2000, 106: «But by refusing to restrict patterns of thought to linear processes, Paulinus finds it possible to achieve a far greater level of associative simultaneity».

³⁹ Paul. Nol. *carm.* XXIII 38-42. Il peut également faire allusion au *carmen* d'une année précédente comme dans le *Carmen* XVI 17sq. *Iam prior hoc primos uobis liber edidit actus / martyris...*

images qui surprendront et émerveilleront le public malgré le caractère répétitif de telles compositions. L'accumulation des récits et des descriptions dans ces poèmes force alors l'évidence de la puissance du saint en fournissant au public de nombreux exemples qu'il pourra associer à des situations personnelles ou dont il a eu connaissance.

7. *Vision spirituelle*

En conclusion, Paulin est bien loin de condamner la *phantasia*, à condition que les représentations imagées soient tournées vers la recherche spirituelle. Dans le neuvième *Natalicium*, Paulin défend du reste l'utilité des peintures dépeignant des scènes bibliques dans la basilique de Nole face à ceux qui semblent les considérer comme des marques d'idolâtrie⁴⁰:

Qui uidet haec uacuis agnoscens uera figuris
non uacua fidam sibi pascit imagine mentem.

Celui qui les voit et reconnaît la vérité dans des figures vides, nourrit son esprit fidèle d'une image qui n'est pas vide.

L'image est donc reconnue pour ce qu'elle suscite dans l'esprit des hommes, et C. Conybeare fait remarquer que seule cette vision spirituelle compte pour Paulin⁴¹. Suivant l'exemple des poètes qui l'ont précédé, Paulin se sert de la *phantasia* comme d'un moyen pour provoquer des émotions et ainsi favoriser la transmission d'un message. Chez lui, les représentations sont orientées vers la révélation d'une parole qui doit illuminer l'esprit du public auquel il s'adresse, qu'il s'agisse des personnes présentes lors de la récitation ou des lecteurs situés dans un autre contexte⁴². De plus, pour ceux qui n'avaient jamais assisté aux célébrations de l'anniversaire du saint, les nombreuses indications concernant la situation de communication permettaient aussi de s'imaginer les circonstances de la récitation du poème lors de la fête. La lecture d'un *Natalicium* offrait une vue générale de la vie du sanctuaire et assurait ainsi la promotion du culte de Félix. L'importance des descriptions était donc aussi grande pour l'auditeur présent que pour le lecteur absent, et si ces textes qui nourrissaient l'imagination des contemporains de Paulin sont encore utilisés par les critiques modernes pour reconstituer l'histoire de la vie monastique au début du Ve siècle⁴³, cela tient sans aucun doute au talent de Paulin à donner vie à sa poésie et à faire voir des images qui frappent l'esprit.

⁴⁰ Paul. Nol. *carm* XXVII 515-516. Dans le même poème, vois aussi les vers 580-589.

⁴¹ A propos de la *Lettre* XXXII dans laquelle Paulin décrit à Sulpice Sévère ses projets architecturaux, Conybeare 2000, 104 affirme que: «Once again, the idea of representation is, quite naturally, associated with sight; but it is only the spiritual version of seeing that Paulinus finds important».

⁴² Une lettre de Paulin atteste qu'au moins certains des *Natalicia* avaient été envoyés à des correspondants (*epist.* XXVIII 6).

⁴³ Voir Lienhard 1977.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Armisen 1979
M.Armisen, *La notion d'imagination chez les anciens: I - Les philosophes*, «Pallas» XXVI (1979), 11-51.
- Armisen 1980
M.Armisen, *La notion d'imagination chez les anciens: II - La rhétorique*, «Pallas» XXVII (1980), 3-37.
- Aygon 2004
J.-P. Aygon, «Imagination“ et description chez les rhéteurs», «Latomus» LXIII (2004), 108-123.
- Brown 1981
P.Brown, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago 1981.
- Calame 1991
C.Calame, *Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antique*, «Études de Lettres» 1991/4, 3-23.
- Cameron 1991
A.Cameron, *Christianity and the Rhetoric of Empire. The Development of Christian Discourse*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1991.
- Conybeare 2000
C.Conybeare, *Paulinus Noster: Self and Symbols in the Letters of Paulinus of Nola*, Oxford 2000.
- Flury 1988
P.Flury, *Phantasia und Imaginatio im Bereich des antiken Lateins*, in M.Fattori - M.Bianchi (éds.), *Phantasia - Imaginatio*. «V Colloquio internazionale del lessico intellettuale europeo, Roma 9-11 gennaio 1986», Roma 1988, 69-79.
- Kohlwes 1979
K.Kohlwes, *Christliche Dichtung und stilistische Form bei Paulinus von Nola*, Bonn 1979.
- Lehmann 2004
T.Lehmann, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola: Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur*, Wiesbaden 2004.
- Lienhard 1977
J.T.Lienhard, *Paulinus of Nola and Early Western Monasticism*, Köln-Bonn 1977.
- Onians 1980
J.Onians, *Abstraction and Imagination in Late Antiquity*, «Art History» III (1980), 1-23.
- Manieri 1998
A.Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998.

ALEXANDRE BURNIER

Mratschek 2002

S.Mratschek, *Der Briefwechsel des Paulinus von Nola. Kommunikation und soziale Kontakte zwischen christlichen Intellektuellen*, Göttingen 2002.

Roberts 1989

M.Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca 1989.

Sorensen 2002

E.Sorensen, *Possession and Exorcism in the New Testament and Early Christianity*, Tübingen 2002.

Surmann 2005

B.Surmann, *Licht - Blick. Paulinus Nolanus, carm. 23. Edition, Übersetzung, Kommentar*, Trier 2005.

Trout 1999

D.E.Trout, *Paulinus of Nola. Life, Letters and Poems*, Berkeley-Los Angeles-London 1999.

Watson 1988

G.Watson, *Phantasia in Classical Thought*, Galway 1988.

Webb 1997

R.Webb, *Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque*, in C. Lévy - L. Pernot (éds.), *Dire l'évidence*, Paris-Montréal 1997, 229-248.