

Nicole Hecquet-Noti

L'auteur et son public

Les différentes lectures de l'épopée biblique selon Avit de Vienne

Dans une lettre adressée peu avant 507 à son cousin germain Apollinaire, fils de Sidoine, Avit de Vienne demande à ce dernier son avis sur les poèmes qu'il lui a fait parvenir.¹ Il ressort de cette lettre qu'Avit se présente comme un évêque dont l'occupation principale est l'édification de la communauté catholique burgonde et qui, au milieu de ces *occupationes*, prend le temps de s'amuser (*lusi*) à écrire des *libelli de Spiritalis Historiae Gestis (SHG)* : il s'agit des cinq chants de l'*Histoire spirituelle* dont les circonstances de publication seront précisées dans le prologue du poème. Il ajoute ensuite :

Hic nunc nihil falso, nihil adsentatorie me loqui coram sinceritate uestra imprecor testem Deum : tantum me tuo iudicio delectatum, ueluti si auribus domni mei, patris tui (*scil.* Sidonii Apollinaris), meditata confessus, cuiuscumque laudis momentis *eo censore* donarer.²

Avit semble donc tenir au jugement littéraire de son cousin car il voit en lui l'ombre de son père Sidoine, le chancre admiré d'une poésie fortement marquée par la rhétorique et la préciosité.³ L'évêque viennois cherche ainsi à se placer dans la continuation de son oncle.

C'est donc en écrivain pleinement conscient des virtuosités poétiques acquises lors de sa formation rhétorique qu'il compose une épopée biblique adressée à un public partageant cette même culture.⁴ Ses lecteurs premiers sont, comme lui, les représentants d'une élite politico-religieuse gallo-romaine très attentive à la pratique d'une poésie respectueuse des lois métriques et rhétoriques classiques.

Toutefois, dans le prologue du *SHG*, Avit prend soin de définir plus précisément sa conception de la poésie.⁵ Il s'éloigne alors de la rhétorique précieuse de son oncle Sidoine pour préférer une austérité stylistique plus appropriée selon lui à la transmission de la vérité chrétienne ; il termine son manifeste poétique par la revendication d'une poésie qui dit la vérité en s'appuyant sur une citation de Mt 12.36 :

1 Alc. Avit., *Epist* 48MR (51P), 9 – 10. Les lettres sont citées d'après l'édition Malaspina/Reydellet de la CUF avec entre parenthèses la référence à l'édition Peiper des *MGH*.

2 « Pour l'heure, je prends Dieu à témoin qu'en présence de votre sincérité je ne dis rien faussement, rien par flatterie, sinon que je suis ravi de ton jugement comme si, ayant présenté aux oreilles de mon seigneur ton père, le fruit de mes travaux, j'étais gratifié *par ce censeur* de quelque louange d'importance » : traduction de Malaspina/Reydellet (2016) 117.

3 Cf. Charlet (2008) 165.

4 Alc. Avit. *Prolog. Carm.* 6, p. 275,9 – 12 (Peiper).

5 Cf. Hecquet-Noti (2011) 200 – 207.

Salubrius dicenti clerico non impletur pompa quam regula et tutius *artis pede quam ueritatis uestigio claudicatur*. Non enim est excusata perpetratio peccati libertas eloqui. Nam si *pro omni uerbo otioso quod locuti fuerint homines, rationem redhibere cogentur*, agnosci in promptu est illud periculosius laedere, quod tractatum atque meditatam, *anteponita uiuendi legibus loquendi lege*, praesumitur.⁶

Ainsi la poésie n'est pas uniquement l'expression d'un loisir agréable, mais avant tout la transmission sérieuse d'un message dont le poète chrétien est responsable devant Dieu et son but est d'instruire son public en le divertissant. C'est en conformité avec cette conception d'une poésie austère et subordonnée à la transmission de la vérité, que les cinq livres du *SHG* débutent assez abruptement par une série de relatives descriptives donnant immédiatement la portée d'une catéchèse poétique visant à l'instruction du lecteur, en contaminant deux matrices poétiques classiques :

*Quidquid agit uarios humana in gente labores,
unde breuem carpunt mortalia tempora uitam,
uel quod polluti uitiantur origine mores,
quos aliena premunt priscorum facta parentum,
– addatur quamquam nostra de parte reatus –,
quod tamen amisso dudum peccatur honore,
adscribam tibi, prime pater, qui semine mortis
tollis succiduae uitalia germina proli.*⁷

Au procédé de l'énumération didactique initiale de Verg. *Georg.* I.1–5, s'adjoit l'énumération critique de Juv. I.85–86 dont le vers 85 commence par la *iunctura quidquid agunt homines* imitée par le début du *SHG*. Selon un procédé caractéristique de cette poésie, l'énumération proémiale se conclut au v. 7 par l'adresse directe à Adam, *adscribam tibi*, qui se substitue au *hinc canere incipiam* de Verg. *Georg.* I.5, Adam étant le protagoniste principal des chants 1–3. Ici donc, point d'invocation à l'Esprit Saint pour remplacer les Muses, comme dans Juvencus (v. 25–27), ou de prière comme dans le *Carmen Paschale* de Sédulius (v. 23–35), mais au contraire une

⁶ Alc. Avit. *Prol. SHG*, p. 202,11–16 (Peiper) : « Mieux vaut pour un clerc poète écrire des vers sans ostentation que sans respect de la foi : il est plus satisfaisant *de trébucher sur un pied que dans la voie de la vérité*. En effet, commettre un péché n'est pas excusé par la liberté de l'expression. Car, si *pour toute parole vaine qu'auront proférée les hommes, ils seront forcés à rendre compte*, il faut alors reconnaître qu'il est tout particulièrement dangereux d'oser écrire une telle parole après réflexion et considération et de *préférer la loi du langage aux lois de la vie* ». Ce prologue a été admirablement étudié dans Roberts (1980).

⁷ « *Tout ce qui, dans la race humaine, engendre des tribulations variées, / d'où l'existence humaine tire une vie brève, / ou encore la souillure originelle de nos mœurs corrompues / qu'accablent les fautes de nos premiers parents, qui nous sont étrangères, / – il est vrai que notre propre culpabilité s'y ajoute –, / notre inclination à pécher du fait de la perte déjà ancienne de nos prérogatives, / tout cela, c'est à toi que je l'imputerai, premier père, toi qui, par la semence de la mort, / enlèves à ta postérité déchue le germe de la vie* ».

amorce poétique polémique pour souligner l'importance du péché originel, et ainsi la portée du message théologique transmis dans la suite du poème.

Les passages cités d'Avit montrent que la tension esthétique entre une poésie dont le sens est trop souvent obscurci par les raffinements de son style et la nécessité de transmettre la vérité n'est pas résolue, malgré les justifications passées de Lactance et plus d'un siècle de poésie chrétienne depuis Juvencus et Sédulius. De plus, en se plaçant sous le jugement de Dieu plutôt que sous celui des hommes lettrés, Avit invite ses lecteurs à une lecture très attentive de son poème. Mon propos est ici de souligner à l'aide de deux exemples parallèles, la description du jardin d'Eden dans le chant 1 et celle du déluge dans le chant 4, que différents niveaux de lecture se croisent, chacun prenant sens par la présence d'un marqueur signifiant voulu par l'auteur pour que son public approfondisse la portée du texte proposé, tant sur le plan littéraire que sur le plan théologique.

Je laisserai de côté les différents sens exégétiques portés par l'intrusion de la voix auctoriale de l'évêque dans son poème⁸ pour me concentrer sur deux niveaux de lectures particuliers : je voudrai montrer comment le récit poétique est porteur d'un discours géographique implicite qui renouvelle la vision du monde transmise par les épopées classiques, et comment, sur le plan esthétique, le poète essaie de concilier la sobriété stylistique qu'il revendique avec les goûts de son public, plus habitué aux raffinements formels d'une poésie virtuose.

Le jardin d'Eden : une topographie nouvelle

Conformément aux codes poétiques, la description est utilisée par Avit comme ornement de la narration épique ; mais, dans un désir d'amplification rhétorique, il développe longuement deux descriptions antithétiques mises en miroir, le jardin d'Eden (*SHG* 1,188–298) et le déluge (*SHG* 4,435–540).

Dans le chant 1, *de mundi initio*, le poète a une focalisation anthropologique et non cosmologique puisqu'il insiste avant tout sur la création des êtres humains après avoir brièvement résumé les cinq premiers jours de la création selon Gn 1,1–8. Ensuite, loin de se livrer à une simple transposition poétique de Gn 2,8–15, il déploie toute sa connaissance rhétorique⁹ : il lisse le texte génésiaque en effaçant le problème de la double création de l'homme (Gn 1.27 puis Gn 2.7) pour proposer une séquence simplifiée en cinq étapes développées à partir de Gn 2.7 : 1.) création d'Adam, 2.) domination donnée à Adam sur la création, 3.) création d'Ève, 4.) union des deux êtres humains, 5.) description du paradis.

C'est après avoir créé Adam et Ève (et non après la seule création d'Adam comme dans Gn 2.8–16), que Dieu scelle leur union en leur adressant ses commandements

⁸ Cf. Hecquet-Noti (2009).

⁹ Sur la technique de recomposition du texte biblique, cf. Roberts (1985).

puis en leur offrant le monde en dot et le jardin d'Eden en guise de chambre nuptiale (v. 191–192). Conformément à la tradition épithalamique, le poète propose alors une description très détaillée de la demeure des nouveaux mariés. Par cette reconstruction et cette recontextualisation du texte génésiaque, Avit se présente en évêque désireux de diffuser une catéchèse et non en théologien soucieux de l'exégèse du texte biblique comme l'Augustin du *De genesi ad litteram*, dont l'exégèse est toutefois centrale dans le poème d'Avit.

La longue description du Paradis, inscrite dans la tradition rhétorique de l'*ekphrasis topou* par son initiale *est locus* (v. 193), est porteuse d'une lecture – construite par l'utilisation maîtrisée d'une rhétorique classique – qui se développe selon trois axes principaux :

1. Tout d'abord, le paradis terrestre est l'aboutissement parfait de l'harmonieuse beauté de la création divine soulignée à maintes reprises par le poète en écho au *uidit Deus quod esset bonum* du premier chapitre de la *Genèse*. Placée à la fin du chant 1, cette hypotypose présente toutes les caractéristiques attendues d'un *locus amoenus* détaillé selon les préceptes de l'*euidentia* rhétorique (cf. Quint. *Inst.* VIII.3.61–71) en symbiose avec l'évocation de la vision d'Éz 28.13 comme le montre en particulier le petit médaillon évoquant les parfums, la brise paradisiaque, les fleurs odorantes, la source cristalline et les gemmes brillant sur les rives de la source (v. 245–257).¹⁰
2. Ensuite, la beauté du lieu est la réalisation concrète de l'amour que Dieu porte à toute la création, et à l'homme en particulier, comme le souligne Aug. *Gen. ad litt.* 1.8.14. La recontextualisation du texte génésiaque opérée par le poète souligne ainsi l'importance d'une union pure voulue par Dieu et la confiance que le créateur a en sa créature : se crée ainsi, dans l'épopée, une tension poétique entre le décor harmonieux de ce premier chant et la rupture induite ensuite par le récit de la tentation (chant 2) et la désobéissance d'Adam et Ève (chant 3). Théologiquement, cette insistance sur le lien entre Dieu et les protoplastes s'interprète comme une affirmation de la prééminence de la grâce divine donnée aux hommes et donc implicitement comme une condamnation de la doctrine semipélagienne défendue par Faustus de Riez que combat par ailleurs Avit dans *Epist.* 1MR (4P).¹¹ Elle s'inscrit parfaitement dans le propos premier du poème qui est une forme poétique de catéchèse baptismale prouvant l'importance de la médiation du Christ, ici célébré dans la geste antithétique d'Adam, et de Noé et Moïse.
3. La nécessité de la grâce divine et l'amour infini de Dieu pour sa création sont les points centraux qui expliquent la décision divine de produire un déluge pour anéantir « une race humaine pervertie...après avoir rompu le pacte qui préside à la nature...<qui> est en proie à la folie, ayant repoussé toute raison » (*SHG*

¹⁰ Sur les modèles classiques de cette description, cf. Labarre (2011).

¹¹ Cf. Nides (1993) 55–73 ; Stella (2001) 129–137.

IV.32–34). C'est un Dieu en colère devant la déchéance humaine (*SHG* IV.133–142) qui se voit contraint de mettre un terme à une création totalement dépravée, mais son profond amour l'amène pourtant à sauvegarder les germes de cette création initialement bonne en préservant Noé, sa famille et les couples d'animaux dans l'arche.

4. Enfin, la description propose une topographie chrétienne renouvelant la vision du monde héritée des profanes. En effet, organisée selon un plan bien structuré, elle débute par une précision topographique inconnue de la *Genèse* : non content de situer le paradis à l'Est (v. 193 *eo in axe*), suivant en cela le texte des *Veteres latinae* contre celui de la *Vulgate*, le poète lui donne une localisation particulière, inconnue des poèmes bibliques précédents (v. 211–217) :

Ergo ubi transmissis mundi caput incipit Indis,
 quo *perhibent* terram confinia iungere caelo,
 lucus inaccessa cunctis mortalibus arce
 permanet, aeterno conclusus limite postquam
 decidit expulsus primaeui criminis auctor :
 atque reis digne felici ab sede reuulsis
 caelestes haec sancta capit *nunc* terra ministros.¹²

Par cette localisation précise du jardin d'Éden en continuité des contrées humaines connues, le poète donne une réalité historique au premier séjour d'Adam et Ève¹³, mais également une réalité au paradis eschatologique puisque ce jardin, devenu inaccessible aux mortels depuis la chute (*nunc*), sera ouvert aux âmes des justes après leur mort, comme le précise le début du chant 2 (v. 1–35) pour souligner la fusion entre le paradis terrestre et le paradis spirituel. Ce faisant, le poète s'inscrit dans le courant chrétien qui, dès le milieu du siècle, s'intéresse à la géographie du jardin d'Éden et cherche à le situer en relation avec le monde humain.¹⁴

D'une part incise *perhibent* laisse entendre que le poète renvoie à une tradition géographique sans doute courante à son époque dans le monde occidental mais dont nous ne conservons pas de trace précise.¹⁵ On sait, en effet, qu'il existe une importante littérature géographique décrivant le monde à partir du paradis, dont témoignent, vers le milieu du VI^e siècle, les textes grecs, comme *L'itinéraire de l'Éden*

¹² «Là où commence le monde, par-delà les Indes, là où, *dit-on*, se rejoignent les confins de la terre et du ciel, sur une hauteur inaccessible à tous les mortels, demeure un bois sacré fermé par une limite éternelle, depuis que l'auteur du premier crime en fut chassé après sa chute ; après la juste expulsion des coupables de ce séjour bienheureux, cette terre bénie accueille *maintenant* les serviteurs célestes». Pour un commentaire, cf. Morisi (1996) 107–132.

¹³ Il suit ainsi l'exégèse proposée par Aug. *Gen. ad litt.* 8,1,1 même si ce dernier admet que le paradis étant maintenant inconnu de l'humanité, il ne peut être localisé précisément, tandis que Ambroise le juge indescriptible car uniquement spirituel (*Parad.* 1,1).

¹⁴ Cf. Alexandre (1988), Delumeau (1997) et Inglebert (2001) 73–98.

¹⁵ Au v. 111, la même incise se faisait écho d'une tradition physiologique aristotélicienne : cf. Hecquet-Noti (1999) 143 n. 5.

au pays des Romains et la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès, ou latins, comme les *Descriptio et Expositio totius mundi et gentium*.¹⁶

D'autre part, Avit semble reprendre ici une tradition cosmographique proposant une terre plate et non sphérique. Ce faisant, il préfère le modèle cosmographique archaïque (biblique), connu en particulier par Lact. *Inst.* III.24, au modèle sphérique grec présent chez tous les grands exégètes latins.¹⁷ Ce choix significatif « d'une opposition entre un savoir extérieur faux, car païen, et un savoir chrétien véritable »¹⁸ est en parfaite conformité avec la revendication avitienne de la transmission d'une parole vraie.

En situant ce *lucus* sur une hauteur (*arce*), le poète distingue un espace en bas, siège du périssable, et donc du monde des hommes pécheurs, et un espace en haut, siège du paradis. Ici, en écho à Gn 3.24, seuls, des anges défendent cette *terra sancta* alors que, traditionnellement, un obstacle physique – muraille de feu (Isid. *Orig.* XIV.3.2) ou océan (Cosmas, *Topogr.* IV.7–8) – la sépare du monde humain. Or, dans l'évocation du déluge au chant 4, Avit apporte une précision qui laisse supposer que l'océan entourant le monde humain le sépare du jardin. En effet, le point non-retour qui fait du déluge un cataclysme cosmique, et non une terrible tempête humaine, est marqué par la fusion des eaux de l'océan primordial délimitant le monde avec les eaux terrestres (*Carm.* IV.461–463).

Au cœur du jardin, se trouve la source donnant naissance aux quatre fleuves paradisiaques énumérés dans un ordre différent de celui de Gn 2.10–14 afin de terminer la description par le Gange indien (v. 290–295). Ces fleuves sont en lien avec le monde humain puisqu'ils coulent dans différentes contrées terrestres : en suivant l'usage traditionnel, Avit identifie le Géon au Nil, donnant ainsi une source connue et réelle à ce grand fleuve, et le Physon au Gange, expliquant ainsi rationnellement la richesse de ces contrées éloignées et mythiques.¹⁹

Pour terminer sa description par un effet de *Ringcomposition*, le poète rappelle que l'opulence proverbiale de l'Inde trouve son origine dans la magnificence du jardin d'Eden. S'ensuit un court développement exégétique rappelant que, dans sa vie terrestre qui, depuis la chute, est un exil avant le retour à sa véritable demeure éternelle, l'homme actuel n'a qu'une infime connaissance des richesses paradisiaques qu'il pourra retrouver puisque le Gange charrie dans ses alluvions provenant du jardin d'Eden des rejets paradisiaques que nous regardons comme des richesses incomparables (v. 290.293b-294a.297–298) :

¹⁶ Cf. Rougé (1966) et Wolska-Conus (1976).

¹⁷ Cf. Inglebert (2001) 40–47 : la position d'Augustin sur le sujet est hésitante puisque dans *Gen. ad litt.* II.20–21, il semble accepter le modèle archaïque qu'il refuse par ailleurs.

¹⁸ Je cite Inglebert (2001) 50.

¹⁹ Cf. Agaësse/Solignac (1972) 500–501.

Quartus *Physon* erit, quem possidet *India Gangen*.
 (...) furatur opes et gurgite *nostrum*
ducit in exilium.(...)
excrementa trahens magnus sic *ditia* Ganges
 hoc etiam donat mundo, quod proicit alueo.²⁰

Ce lien fluvial entre le paradis et la terre humaine, déjà souligné par Jérôme (*Ep.* 125,3) suppose d'abord un cours souterrain des fleuves pour passer sous l'Océan primordial avant d'émerger sur terre, expliquant ainsi pourquoi certaines sources sont inconnues des hommes. Cette vision est précisément celle qui est proposée par Cosmas Indicopleustès (*Topogr.* IV.7), comme l'illustre la carte transmise par les manuscrits.²¹

Par la réalité de ce paradis, historiquement perdu pour Adam et Ève, mais spirituellement toujours accessible à l'âme grâce à la médiation du Christ²², le poète suggère à son lecteur une compréhension nouvelle du monde puisque l'universalité du christianisme se substitue à la domination politique de l'*imperium Romanum*. Les beautés célébrées dans la *laus Italiae* (Verg. *G.* II.110 – 176) sont ici surpassées²³ et le poème véhicule une vision géographique et cosmologique remplaçant l'antique représentation du monde transmise par l'épopée classique.²⁴

L'harmonie immuable du paradis s'oppose à la fragilité du monde de l'humanité pécheresse qui sera anéanti dans le déluge : les contours de ce monde vicié sont marqués par l'énumération des montagnes terrestres connues dans la géographie grégoromaine (*SHG* IV.516–521a)²⁵ qui disparaîtront dans le cataclysme alors que seule émergera la cime d'une montagne nouvelle, inconnue de cette tradition, le mont Arménie (*SHG* IV.539) sur lequel échouera l'arche de Noé.

20 «Le quatrième <fleuve> sera le *Physon* qui appartient à l'*Inde* en tant que *Gange*.(...) Il dérobe les richesses et les *entraîne* dans son tourbillon *vers cet exil qui est le nôtre* (...) Ainsi, le *Gange* au cours imposant, emportant *de riches alluvions*, offre aussi au monde ce qu'il rejette de son lit».

21 Cf. Wolska-Conus (1976) t. 1, 545.

22 Cf. Daniélou (1950) 13–20.

23 Cf. Nodus (1993) 125–127.

24 Cf. Hardie (1993) 57–58.

25 *Delituit tectus ponto tum piniger Othrys,/ Parnasi uertex cautem non protulit altam,/ ipsa cypressiferi latuerunt saxa Lycaei,/ subductae rupes, aequatae fluctibus, Alpes,/ omnibus exclusis totus iam denique mundus/ axis et unda fuit* («Alors l'*Othys* planté de pins disparut, caché par la mer ; le sommet du *Parnasse* ne montra plus sa haute falaise, et même les rochers du *Lycaé* porteur de cyprès furent dissimulés; les parois des *Alpes* égalées par les eaux se déroberent ; finalement le monde entier fut désormais ciel et eau, tout étant supprimé»).

Le jardin d'Eden : une *praeteritio* néoalexandrine

La description est aussi porteuse d'une lecture métapoétique qui positionne le poète par rapport à l'usage de l'écriture poétique. Conscient des attentes esthétiques d'un public lettré, il s'éloigne parfois de l'austérité stylistique revendiquée dans son prologue pour se rapprocher de l'esthétique néoalexandrine privilégiant le spectaculaire et l'extraordinaire dans un style très travaillé comme l'illustre le petit médaillon des v. 245–257 où le lexique établit un lien entre les éléments naturels du jardin et les bijoux manufacturés pour se terminer par une *sententia* tout à fait en adéquation avec le *Jewelled Style* analysé par Roberts : *uarios dant arua colores/ et naturali campos diademate pingunt*.²⁶ D'une manière plus spécifique, le vers introductif de la grande fresque paradisiaque (*Est locus eoo mundi seruat* in axe) établit un dialogue particulier entre Avit et Sidoine, chantre de la préciosité néoalexandrine,²⁷ qui donne aussi l'Inde comme patrie du Phénix (*Carm.* II.407–408a : *Est locus Oceani, longinquis proximus Indis,/ axe sub Eoo*).²⁸

Alors qu'il avait fortement affirmé se concentrer sur une écriture sobre et austère, dans cette grande fresque, Avit montre qu'il est tout à fait capable de rivaliser esthétiquement avec les poètes néoalexandrins : je propose d'appeler cette manière de refuser un style tout en montrant, dans des moments bien particuliers et de manière tout à fait ciblée, la capacité de l'adopter, une *praeteritio* néoalexandrine. Je donnerai deux courts exemples de nature différente de cette pratique :

1. En évoquant les essences odorantes qui naissent dans le paradis et que, grâce aux fleuves, les hommes peuvent connaître, Avit fait une allusion au mythe du (v. 238–250), si emblématique de la poésie néoalexandrine, par une amorce polémique face à la tradition poétique classique :

Hic, quae donari mentitur fama Sabaeis,
cinnama nascuntur, uiuax quae colligit ales,
natali cum fine perit nidoque perusta
succedens sibimet quaesita morte resurgit :
nec contenta suo tantum semel ordine nasci,
longa ueternosi renouatur corporis aetas
incensamque leuant exordia crebra senectam.
Illic desudans flagrantia balsama ramus
perpetuum pingui promit de stipite fluxum.²⁹

²⁶ «Les guérets offrent des couleurs variées / et peignent les plaines d'un *diadème* naturel» : cf. Roberts (1989).

²⁷ Cf. Loyen (1943).

²⁸ Cf. Furbetta (2017a) 106–109.

²⁹ SHG I.238–246 : «Ici naît le cinnamon, que mensongèrement la tradition attribue aux habitants de Saba. Ce sont ses branches que rassemble l'oiseau à la longue vie lorsqu'il périt d'une mort qui le fait renaître : consommé sur son nid, il se survit à lui-même et ressuscite après une mort volontaire ; non content de vivre une seule fois selon son destin naturel, son corps alanguit par le grand âge se

L'expression *mentitur fama* affirme certes la vérité de la parole chrétienne face aux *mendacia poetarum*, mais elle évoque aussi l'esthétique de la tradition poétique classique en associant les essences rares au Phénix, non nommé mais seulement défini comme *uiuax ales*, en écho au *uiuax Phoenix* de *Ov. Am.* II.6.54 et de *Stat. Silv.* III.2.114, deux poètes emblématiques du raffinement et de la préciosité néoalexandrine. En outre, dans le contexte épithalamique du passage avitien, l'allusion au Phénix entre aussi en dialogue avec l'épithalame pour Rurique et Hiberia dont Sidoine décrit la chambre nuptiale parfumée par divers essences dont le *cinnamon* que le Phénix offre aux nouveaux mariés (*Carm.* XI.125).

Ce médaillon enchâssé est ainsi plus justifié par une prétention esthétique prouvant la virtuosité dont le poète pourrait faire preuve s'il voulait rivaliser avec la tradition profane que par la volonté de transmettre une catéchèse. En effet, même si la tradition chrétienne s'est emparée de ce mythe pour illustrer le mystère christique, ici, rien ne permet de relier le *uiuax ales* au Christ mort et ressuscité.³⁰ En lisant ces vers au style et au rythme raffinés³¹, le public lettré ne peut manquer de faire le lien avec les évocations poétiques antérieures de l'oiseau, notamment Ovide (*Met.* XV.392–407) qui fait de l'oiseau l'exemple le plus extraordinaire des *mirabilia* présentés dans le discours cosmologique de Pythagore.³²

2. La brève comparaison suivant l'évocation du Phénix a aussi une fonction métapoétique prégnante :

Hic fons perspicuo resplendens *gurgite* surgit :
 talis *in argento* non fulget gratia, tantam
 nec *crystalla* dabunt *nitido* de *frigore* lucem.³³

Si la transparence de l'eau est une topique des évocations de sources idylliques, la comparaison de la brillance de l'eau avec l'argent est un écho au *fons argenteus* dans lequel se mire Narcisse (*Ov. Met.* III.407), tout en filant, dans un style travaillé,³⁴ le *Jewelled Style* par la comparaison entre la brillance naturelle de l'eau et celle du métal servant de miroir, et celle du cristal qui est une pierre utilisée en joaillerie (*Sen. Q Nat.* III.25.12).

régénère et des naissances réitérées soulagent sa vieillesse qui se termine sur un bûcher. Alors, l'arbre qui distille le baume odorant laisse échapper un flot perpétuel de parfum de sa souche grasse.

30 Cf. *Clem. Rom. Ad Cor.* 1.259 ; *Ambr. Hex.* V.23 ou *Comm. Apol.* 139–40.

31 On notera les deux vers spondaïques (v. 238, 250) qui encadrent le médaillon et les *uersus aurei* 243, 246, ce dernier souligné par l'allitération.

32 Charisius (4,6) cite un poème de Laevius sur l'oiseau ; cf. ensuite, outre Ovide, *Lact. Phoen.*, *Claud. Carm. min.* 27 (*Phoenix*).

33 *SHG* I.251–253 : « Ici, d'une source transparente surgit une étincelante eau : moins vif est l'éclat de l'argent, moins abondante la lumière que reflétera le cristal scintillant de l'eau glacée ».

34 *Variatio* du vocabulaire de l'éclat, structure tactique recherchée des vers, allitération imitant le glougloutement de l'eau surgissant de la source, hyberbate remarquable.

L'analogie de la source paradisiaque avec le cristal reprend aussi un *mirabile* dont l'étrangeté fait le succès poétique : les variations épigrammatiques sérielles de Claudien (*Carm. min.* 33–39)³⁵ sont la preuve des possibilités poétiques que pouvait offrir cet étrange phénomène naturel qui unit des natures contraires, le liquide et le solide.

La comparaison évoque aussi les jeux épigrammatiques du *Symposium duodecim sapientum* (*Anth. Lat.* 495–638). On trouve en particulier, dans les variations de *unda et speculo* du cycle 3 (*Anth. Lat.* 519–530), le distique hexamétrique 524 montrant un *lusus* poétique de même nature portant sur la comparaison entre eau et miroir :³⁶

Vnda quieta refert alto de gurgite formas
Ac ueluti speculum nitido splendore coruscat.

S'il n'y a pas de véritable intertextualité entre cette épigramme et notre passage, en revanche, le lien peut être fait à propos du style maniériste caractéristique de ces variations épigrammatiques que Friedrich rapproche justement de la poésie de Claudien et d'Ausone. Ensuite, lorsque, à la fin du chant 4 (v. 625–635), Avit décrit un autre *mirabile* naturel, l'arc-en-ciel, on retrouve un écho marqué avec les variations proposées dans les *tristicha de arcu caeli* du cycle 5 (*Anth. Lat.* 543–554)³⁷ en particulier entre SHG IV.627–628 et *Anth. Lat.* 552.³⁸

Ces rapprochements entre les exercices de style de l'*Anthologie* et les vers du SHG présentant de petits tableaux descriptifs virtuoses prouvent en tout cas le choix conscient de l'évêque viennois de donner à son style les *colores* raffinés appréciés de son lectorat, lui-même habitué à la virtuosité de tels exercices littéraires. Le poète fait ici encore une *praeteritio*, puisqu'il montre, brièvement mais de manière très étudiée, qu'il est tout à fait capable d'écrire avec la virtuosité néoalexandrine que goûte son public.

La *delectatio* poétique étant nécessairement subordonnée à l'*utilitas* de la transmission de la vérité chrétienne, l'évocation de ces deux *mirabilia* que sont le Phénix et le cristal prend aussi sens sur le plan théologique. En prouvant la réalité de phénomènes naturels extraordinaires et unissant des natures contraires, le poète rappelle *corporaliter* la réalité de la beauté de la nature voulue par Dieu en opposition avec les *ficta* de la poésie profane, et *spiritualiter* que ces phénomènes sont un symbole de la double nature du Christ, affirmant par-là la vérité catholique face à l'arianisme.³⁹ Toutefois, il me semble que cette fonction n'est pas la justification première de leur insertion dans l'hypotypose qui donne déjà au lecteur ce sens théologique, puisque toute la description est construite sur les caractéristiques

35 Cf. Laurens (2008) 1–25, Harich-Schwarzbauer (2009) 24–27.

36 Cf. Friedrich (2002) 118 pour un commentaire de ces vers.

37 Cf. Friedrich (2002) 137–157, Canellis (2013) 192–195.

38 Cf. Furbetta (2017b).

39 Cf. Nodes (1993).

étonnantes du jardin paradisiaque qui est la permanence de phénomènes distincts selon les lois de la nature humaine.

Conclusion

La description du jardin d'Eden devrait être, selon la classification rhétorique antique, une *topothesia*, c'est-à-dire la description d'un lieu imaginaire, mais, sous le calame d'un évêque chrétien, elle devient *topographia*,⁴⁰ c'est-à-dire description d'un lieu réel même s'il est maintenant inaccessible. S'il s'agit d'un paysage idyllique très stéréotypé qui reprend tous les éléments topiques du genre, le poète chrétien l'associe à la réalité du monde humain afin de lui donner une matérialité. Il participe ainsi à la transformation chrétienne de la conception du monde : par l'utilisation appropriée des techniques rhétoriques acquises, il propose à son lecteur un savoir nouveau, différent de celui hérité par la tradition classique⁴¹. Se profile ainsi une vision du monde que la chrétienté médiévale reproduira, en faisant du jardin d'Eden le point d'orientation de toute la cartographie.⁴²

Sur le plan esthétique, cette description montre la volonté consciente et pleinement assumée du poète de recourir aux formes élevées d'ornementation rhétorique malgré son choix initial d'une sobriété revendiquée, proposant ainsi une sorte de *praeteritio* de l'esthétique néoalexandrine. En effet, dans ces grandes fresques que sont le jardin d'Eden au chant 1 ou le déluge au chant 4, il s'appuie non seulement sur une tradition rhétorique pleinement maîtrisée, mais, de manière plus particulière, il recherche l'esthétique du spectaculaire et de l'extraordinaire qui, depuis Ovide, est emblématique d'une poésie néoalexandrine se déployant pleinement dans l'antiquité tardive non seulement dans les poèmes de Claudien ou d'Ausone, mais aussi dans ceux de Sidoine Apollinaire, oncle admiré d'Avit.

⁴⁰ Sur la distinction rhétorique entre *topothesia* et *topographia*, voir Serv. *Aen.* I.159 : *topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus* ; cf. aussi les *Schemata dianoeas* 11–12 (*RLM* 73,1–4 Halm).

⁴¹ Je reprends l'opposition proposée par Inglebert (2001) 12.

⁴² Il s'agit des cartes en T-O qui sont orientées en fonction de la localisation du paradis terrestres : cf. Scafi (2006).

Bibliographie

- Agaësse/Solignac (1972): Paul Agaësse/Aimé Solignac, *La Genèse au sens littéral (VIII-XII)*, Bibliothèque augustinienne t. 49, Paris.
- Alexandre (1988): Monique Alexandre, «Entre ciel et terre: les premiers débats sur le site du Paradis (*Gen.* 2,8–15 et ses réceptions)», in: François Jouan/Bernard Deforge (eds), *Peuples et pays mythiques*, Paris, 187-224.
- Arweiler (1999): Alexander Arweiler, *Die Imitation antiker und spätantiker Literatur in der Dichtung « De spiritalis historiae gestis » des Alcimius Avitus: mit einem Kommentar zu Avit. carm. 4,429–540 und 5,526–703*, Berlin.
- Canellis (2013): Aline Canellis, «La nature dans le *Symposium duodecim Sapientum* (AL 495–638 R)», in: Florence Garambois/Daniel Vallat (eds), *Le lierre et la statue. La nature et son espace littéraire dans l'épigramme gréco-latine tardive*, Saint-Etienne, 181–203.
- Charlet (2008): Jean-Louis Charlet, «Tendances esthétiques de la poésie latine tardive (325–470)», in: *AnTard* 16, 159-67.
- Daniélou (1950): Jean Daniélou, *Sacramentum futuri: études sur les origines de la typologie biblique*, Paris.
- Delumeau (1997): Jean Delumeau, *Une histoire du paradis*, tome 1: *Le jardin des délices*, Paris.
- Friedrich (2002): Anne Friedrich, *Das Symposium der XII sapientes. Kommentar und Verfasserfrage*, Berlin/New York.
- Furbetta (2017a): Luciana Furbetta, «Da Lucrezio a Sidonio Apollinare. Esempi di intertestualità nei versi di Avito di Vienne», in: Lucio Cristante/Vanni Veronesi (eds), *Il Calamo della memoria VII*, Trieste, 85-146.
- Furbetta (2017b): Luciana Furbetta, «L'arcobaleno in Alcimo Ecdicio Avito *De spiritalis historiae gestis*, carm. 4,621–635», in: *Koinonia* 41, 545-577.
- Harich-Schwarzbauer (2009): Henriette Harich-Schwarzbauer, «*Prodigiosa silex*. Serielle Lektüre der *Carmina minora* Claudians», in: Henriette Harich-Schwarzbauer/Petra Schierl (eds), *Lateinische Poesie der Spätantike*, Basel, 11–31.
- Hardie (1993): Philip Hardie, *The Epic Successors of Virgil: a Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge.
- Hecquet-Noti (1999): Nicole Hecquet-Noti, *Avit de Vienne, Histoire spirituelle*: t. 1, SC 444, Paris.
- Hecquet-Noti (2005): Nicole Hecquet-Noti, *Avit de Vienne, Histoire spirituelle*: t. 2, SC 492, Paris.
- Hecquet-Noti (2009): Nicole Hecquet-Noti, «Entre exégèse et épopée: Présence auctoriale dans Juvencus, Sédulius et Avit de Vienne», in: Henriette Harich-Schwarzbauer/Petra Schierl (eds.), *Lateinische Poesie der Spätantike*, Basel, 197–215.
- Hecquet-Noti (2011): Nicole Hecquet-Noti, *Avit de Vienne, Éloge consolatoire de la chasteté (sur la virginité)*, SC 546, Paris.
- Inglebert (2001): Hervé Inglebert, *Interpretatio Christiana: les mutations des savoirs (cosmographie, géographie, ethnographie, histoire) dans l'Antiquité chrétienne (30–630 après J.-C.)*, Turnhout.
- Labarre (2011): Sylvie Labarre, «Âge d'or, Orient rêvé ou Terre promise: le Paradis de Dracontius et d'Avit», in: Anne Gimbert (ed.), *Le paysage ou les reliefs du texte*, Paris, 9-20.
- Laurens (2008): Pierre Laurens, *La dernière muse latine: douze lectures poétiques, de Claudien à la génération baroque*, Paris.
- Loyen (1943): André Loyen, *Sidoine Apollinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l'Empire*, Paris.
- Malaspina/Reydellet (2016): Elena Malaspina et Marc Reydellet, *Avit de Vienne. Lettres*, Paris.
- Morisi (1996): Luca Morisi, *Alcimi Auiti De mundi initio. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Bologna.

- Nodes (1993): Daniel Nodes, *Doctrine and Exegesis in Biblical Latin Poetry*, Leeds.
- Peiper (1961): Rudolf Peiper, *Alcimi Ecdicii Aviti Viennensis episcopi opera quae supersunt. MGH AA 6,2*, Berlin, réimpression de l'édition de 1883.
- Roberts (1980): Michael Roberts, «The prologue to Avitus' *De spiritalis historiae gestis*. Christian Poetry and Poetic License», in: *Traditio* 36, 399-407.
- Roberts (1985): Michael Roberts, *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, Liverpool.
- Roberts (1989): Michael Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca, NY.
- Rougé (1966): Jean Rougé, *Expositio totius mundi et gentium*, SC 124, Paris.
- Scafi (2006): Alessandro Scafi, *Mapping Paradise: a History of Heaven on Earth* London.
- Stella (2001): Francesco Stella, *Poesia e teologia. 1, L'Occidente latino tra IV e VIII secolo* Milano.
- Wolska-Conus (1976): Wanda Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès, Topographie chrétienne*, 3 vol., SC 141,159,197, Paris.

