



MARY, Lionel. *Manu polita crederes simulacra*: statuaire triomphale et prose épique chez Ammien Marcellin. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 10-36. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

MANU POLITA CREDERES SIMULACRA: STATUAIRE TRIOMPHALE ET PROSE ÉPIQUE CHEZ AMMIEN MARCELLIN

MANU POLITA CREDERES SIMULACRA: ESTATUÁRIA TRIUNFANTE E PROSA ÉPICA EM AMMIEN MARCELLIN

Lionel Mary¹
Université de Poitiers
FoReLLIS UR 15076

RÉSUMÉ: Un des points centraux de la poétique des *Res gestae* d'Ammien Marcellin est l'utilisation de codes de représentations, de schémas narratifs et de modes de composition empruntés aux mises en images des hauts faits de Rome et de ses citoyens dans la statuaire officielle. Ce va-et-vient entre statuaire et texte facilite évidemment la visualisation par le public des faits racontés, mais renforce aussi la dignité épique de ces faits, tout en invitant les Romains de la fin du 4^e siècle à évaluer dans leurs actes les vertus de leurs ancêtres, et à mériter d'être à leur tour immortalisés par de nouvelles créations plastiques. Le lien entre verbe et images est cependant plus intime encore. La ferme *architecture* de la phrase d'Ammien rappelle les principes fondamentaux des arts figurés de l'Antiquité tardive, mais elle doit en même temps être considérée comme un équivalent en prose du grand vers épique. Or une telle écriture, évidemment conçue pour une lecture oralisée et publique, manifeste la supériorité de la littérature sur les arts plastiques, en ce qu'elle rend aux images mentales que le public va pouvoir se former le mouvement dont les images sculptées sont irrémédiablement privées.

mots-clés: Ammien Marcellin, historiographie, statuaire, ekphrasis, images mentales.

RESUMO: Um dos pontos fulcrais da poética das *Res gestae* de Amiano Marcelino é o uso de códigos de representações, de esquemas narrativos e de modos de composição emprestados das imagens dos altos feitos de Roma e dos seus cidadãos na estatuária oficial. Este movimento entre estatuária e texto facilita

¹ Lionel Mary est maître de conférences à l'Université de Poitiers, spécialiste de la littérature latine de l'Antiquité tardive, plus particulièrement de l'historien Ammien Marcellin et du poète Venantius Fortunatus. Il travaille en particulier sur la relation entre les imaginaires de ces auteurs – imaginaires à la fois personnels et représentatifs d'une époque et d'un milieu – et leurs pratiques créatives, reposant sur des réélaborations originales de formes héritées de la tradition classique.

evidentemente a visualização dos factos narrados pelo público, mas também reforça a dignidade épica destes factos, ao mesmo tempo que convida os Romanos do final do século IV a igualarem nas suas ações as virtudes dos seus antepassados, e assim a merecerem ser imortalizados por sua vez por novas criações plásticas. No entanto, a relação entre o verbo e as imagens é ainda mais íntima. A *arquitetura* firme da frase de Amiano lembra os princípios fundamentais das artes figuradas da Antiguidade tardia mas ao mesmo tempo deve ser considerada como um equivalente em prosa do grande verso épico. Ora, tal escrita, evidentemente concebida para uma leitura oralizada e pública, manifesta a superioridade da literatura sobre as artes plásticas, na medida em que restitui às imagens mentais que o público vai poder formar-se o movimento cujas imagens esculpidas são irremediavelmente privadas.

palavras-chave: Amiano Marcelino, historiografia, estatuária, ekphrasis, imagens mentais.

Ammien Marcellin (*Ammianus Marcellinus* en latin) est né au début des années 330 de notre ère, presque certainement dans une des provinces du « Levant » romain (*Oriens*), dans une famille privilégiée, très vraisemblablement fils d'un officier supérieur². Assez logiquement, il s'engage jeune dans une carrière militaire, en intégrant autour de 350 le corps des *protectores domestici*, équivalent assez exact de ce que nous appelons aujourd'hui officiers d'état-major. Au bout d'une vingtaine d'années de service, il prend sa retraite, et s'établit après 375 à Rome, où il rédige, durant les vingt dernières années du siècle, une œuvre historique prenant la suite de celle de Tacite – commençant donc à la fin du 1^{er} siècle de notre ère et menée jusqu'à la défaite romaine d'Andrinople, en 378³. Des trente-et-un livres qui constituaient ces *Res gestae* (titre traditionnel pour une œuvre historique), les treize premiers sont perdus, et la partie que nous avons conservée propose un récit très précis des années 353-378, c'est-à-dire la période où Ammien a vécu sa maturité d'adulte, à un poste d'observation très bien situé. Quoique de langue maternelle grecque, Ammien a choisi d'écrire en latin, vraisemblablement pour adopter la langue qui reste la première dans l'Empire, et la plus apte à rendre compte d'une continuité de l'histoire romaine – au surplus la langue de commandement à laquelle il avait été habitué dans l'armée. D'ailleurs, les *Res gestae* d'Ammien s'inscrivent dans une tradition historiographique gréco-romaine où les facteurs d'homogénéité transcendent à cette époque la différence des langues⁴.

Cette œuvre est conçue et écrite à partir de trois pôles définitoires, dont le poids peut varier souplement dans les diverses sections. Elle relève d'abord de l'histoire analytique, l'*historia* de tradition plus spécifiquement grecque, telle que construite depuis Hérodote et

² À l'exception d'une brève lettre de l'orateur Libanios, datée de 392, le peu d'informations dont nous disposons à propos de la vie d'Ammien est tiré de son œuvre. Pour une synthèse, voir Matthews 1989, p. 8-27.

³ La synthèse la meilleure et la plus complète sur le projet historiographique d'Ammien Marcellin et sa réalisation reste Sabbah 1978. Voir aussi Drijvers & Hunt 1999.

⁴ Pour une mise en perspective récente de la tradition historiographique gréco-romaine, voir, par exemple, dans une littérature très abondante, Lachenaud & Longrée 2003. Analyse approfondie et magistrale des fondements grecs de l'historiographie par Darbo-Peschanski 2007. Pour une synthèse commode sur la tradition proprement latine, voir Cizek 1995.

Thucydide, transmise par Polybe (qui paraît être la référence méthodologique déterminante d'Ammien), mais aussi latinisée par Salluste et Tite-Live. Elle est également marquée par l’empreinte de la tragédie, dans la manière de Tacite, en particulier dans le traitement des acteurs de l’histoire en véritables personnages habités de fortes tensions intérieures, et aussi une progression du récit par une succession de scènes intenses. Enfin, ce qui nous intéresse ici plus directement, l’écriture d’Ammien confère à son texte une forte coloration épique – aspect qui est malheureusement le moins bien transmis dans les traductions modernes. Certes rédigées en prose – *medium* obligatoire de l’historiographie dans la culture gréco-romaine – les *Res gestae* n’en sont pas moins fortement scandées par une rythmique à la fois simple dans ses principes et sophistiquée dans sa mise en œuvre. Rythmique syntaxique d’abord, par la généralisation à l’ensemble du texte du patron extrêmement architecturé de la phrase narrative historiographique (dont ses prédécesseurs latins ne faisaient pas un usage aussi intense)⁵. Rythmique verbale ensuite, par le recours – innovant dans l’écriture de l’histoire – au nouveau système des clausules syllabo-accentuelles construit au siècle précédent pour remplacer celui, classique, des clausules quantitatives, devenu fossile du fait de la perte de distinction auditive entre syllabes longues et brèves en latin. Cette innovation s’explique par le fait que l’histoire d’Ammien est conçue pour la *recitatio*, déclamation publique qui est, depuis l’époque augustéenne, le mode normal de première communication au public des œuvres nouvelles. Mais l’auteur n’utilise pas seulement ces clausules pour marquer la fin de ses phrases, mais aussi pour en souligner les principales articulations, et les dynamiser par l’alternance de la répétition et de la variation des cellules rythmiques. Le résultat en est une coulée verbale puissamment cadencée, qui tend à brouiller la frontière, en principe nette, entre prose et poésie – du moins la poésie « rythmique » qui se développera surtout dans le latin médiéval mais naît dans l’Antiquité tardive, même si les textes l’accueillent encore fort peu⁶.

⁵ Sur ce type de phrase, voir l’étude de base de Chausserie-Laprée 1969. Cet ouvrage ne va pas au-delà de Tacite et ne prend donc pas en compte la pratique d’Ammien Marcellin, qui a fait l’objet d’une étude particulière par Debru 1992. Le rappel de quelques notions de base est utile à la bonne compréhension de mon propos. Le noyau de la phrase narrative est un membre principal (assimilable à la proposition principale de la grammaire classique), précédé d’un ou plusieurs membres subordonnés relevant de trois types fondamentaux : participe apposé (au sujet généralement), ablatif absolu, proposition conjonctive. Lorsque le membre principal est suivi d’un autre membre subordonné, il y a rallonge. Lorsque la phrase rebondit alors qu’elle pourrait s’interrompre et que ce système se répète, il y a relance.

⁶ Les traces de la poésie latine rythmique antique sont infimes. Les témoignages du haut Moyen-Âge, plus abondants, sont parfois difficiles à exploiter, compte tenu de l’état de la tradition manuscrite. Sur ces problèmes, voir Norberg 1954 *passim* & 1958, p. 87-135. La question du rythme dans la poétique d’Ammien Marcellin est encore très peu fouillée. Je travaille à une étude d’ensemble sur ce point, qui ne sera pas abordé dans la présente étude, faute de place. Sur la constitution du système de clausules syllabo-accentuelles dans l’Antiquité tardive, l’étude de base reste Nicolau 1930. Pour l’influence de la poésie épique classique (en hexamètres dactyliques) sur l’écriture d’Ammien, voir Foucher 2000. Cet ouvrage étudie Ammien dans la continuité de ses prédécesseurs, ce qui permet d’utiles comparaisons. Voir en particulier p. 320-330, 421-430. Cependant, les différences d’usage entre Ammien et Tacite sont encore analysées en termes d’infériorité du premier par rapport au second – ce qui me paraît peu pertinent au regard des spécificités de l’esthétique du 4^e siècle.

Le caractère à la fois architecturé et rythmé du texte d'Ammien le rapproche des formes plastiques de la création artistique romaine de son époque ou des temps antérieurs. Cette proximité n'est ni le fait du hasard ni une audace particulière de l'auteur, car la tradition de la création littéraire gréco-romaine entretient de longue date des rapports étroits avec les arts plastiques – fait d'ailleurs sans doute inévitable puisque le public de la littérature vit immergé dans des images dont les sujets sont souvent tirés de la mythologie ou de l'histoire, matières des grands genres littéraires. La forme la plus élaborée de ces interférences est évidemment l'*ekphrasis* – le terme étant à prendre en un sens plus précis que celui qu'on tend à lui donner aujourd'hui de simple description fouillée, mais comme désignant la combinaison d'une description d'un événement réel ou fictif – mais en tout cas placé dans le champ de l'action humaine – et de l'évocation simultanée d'une œuvre plastique représentant cet événement⁷. Cette pratique obéit à la règle de l'*aemulatio*, fondamentale dans le champ de la création artistique de l'Antiquité, et doit permettre de montrer la supériorité, a priori contre-intuitive, de la création littéraire sur les arts plastiques dans la *mimesis*. Dans le domaine latin, un exemple canonique de ce type d'*ekphrasis* est le récit de la mort de Laocoon au chant II de l'*Énéide*, qui est à la fois narration d'un fait, description d'une représentation sculptée de ce fait (soit celle du musée du Vatican, soit une autre, mais très proche) et démonstration pratique de la capacité de la littérature à restituer des éléments (flux temporel et ses variations, environnement sonore) devant lesquels les arts plastiques restent impuissants⁸. Ce jeu à trois termes permet évidemment à l'écrivain de renouveler la figure de l'hypotypose – effectivement centrale dans la poétique d'Ammien Marcellin –, en mobilisant des images réelles à l'appui de l'*enargeia* de ses évocations. Le fait que l'œuvre littéraire antique soit conçue pour une lecture à voix haute (et généralement collective), donc que l'appréhension du texte passe essentiellement par l'ouïe (différence évidemment fondamentale avec notre lecture moderne) accentue la rivalité entre littérature et arts plastiques et rend plus stimulante leur confrontation⁹.

Pour ce qui est des *Res gestae* d'Ammien, dont le sujet principal est la succession à peu près sans répit des guerres désormais défensives que mène Rome, dans un environnement géopolitique déséquilibré à son désavantage, les représentations plastiques de référence sont évidemment guerrières. Et, puisque ces guerres sont soutenues par l'empereur et ses généraux pour la défense de la *Res publica*, il s'agit des représentations officielles des faits de guerre ou de leurs conclusions, sur les monuments – triomphaux par principe – dressés au cours des siècles

⁷ Pour une synthèse récente sur l'*ekphrasis* dans l'Antiquité (avec une très riche bibliographie), voir Romagnino 2019, p. 21-58.

⁸ Pour une étude particulière et récente de ce passage, voir Jouteur 2016.

⁹ Sur les pratiques de lecture dans l'Antiquité romaine, voir Valette-Cagnac 1997 – en particulier le chapitre III, « La *recitatio* : une écriture orale », p. 111-169.

dans l'Empire, mais plus particulièrement à Rome, centre mystique plus que politique de *l'Orbis Romanus* au 4^e siècle de notre ère¹⁰. C'est aussi la ville où Ammien compose et lit son texte, ce qui facilite et même appelle des comparaisons immédiates avec des images voisines de *l'aula* où a sans doute lieu la *recitatio*. Nous songeons bien entendu aux arcs de triomphe, mais il convient également de prêter attention à des monuments moins nombreux, plus originaux, et auxquels Ammien accorde une importance particulière : les immenses colonnes commémoratives des victoires de Trajan et de Marc-Aurèle, qui ont pu évidemment frapper son attention parce qu'elles proposent, au long de leur frise en bandeau continu, une forme de récit dynamique, assez différent des représentations plus statiques des arcs¹¹. Lorsqu'il les mentionne dans son évocation des merveilles architecturales de Rome¹², Ammien emploie pour les qualifier le terme inattendu de *uortex* (littéralement à la fois « tourbillon » et « sommet », c'est-à-dire, en contexte, « spirale ascendante ») au lieu du banal *columna*. De fait, si nous essayons de reconstituer le mode de perception de ces représentations plastiques par les contemporains (reconstitution assez facile pour les arcs, plus problématique pour les colonnes du fait de la disparition des bâtiments environnants¹³), nous pouvons distinguer : pour les arcs, une perception globale (au moins de chacune des faces) et un jeu sur l'ensemble et le détail en se rapprochant ou en s'éloignant du monument ; pour les colonnes, une appréhension progressive du corpus d'images en tournant autour du fût mais surtout en montant dans les étages des édifices voisins (disparus aujourd'hui), et en balayant d'un regard vertical le monument. En utilisant un vocabulaire emprunté au cinéma, évidemment anachronique mais très efficace en pratique¹⁴, nous pouvons distinguer une approche de l'arc privilégiant le zoom, et une approche de la colonne reposant sur le panoramique, le *travelling*, la plongée et la contre-plongée. Le récit historique, quant à lui, est dynamique, orienté, à vitesse imposée (on n'interrompt pas le

¹⁰ Sur la mystique de Rome développée par Ammien Marcellin, voir Mary 1995, p. 352-369 & 389-410. Voir aussi Harrison 1999.

¹¹ Sur ces monuments, voir Galinier 2007 ; Stefan & Chew 2015 (avec reproduction intégrale de la frise sculptée) ; Scheid & Huet 2000 ; Caprino & al. 1955 (avec reproduction intégrale de la frise sculptée). Par convention, les images des deux colonnes sont toujours repérées par les numérotations de deux éditions de référence : pour la colonne trajane, Cichorius 1896-1900 ; pour la colonne de Marc Aurèle, Petersen 1896.

¹² *Res gestae* 16, 10, 14. Les passages de l'œuvre d'Ammien sont repérés par une triple numérotation indiquant le livre (seule division due à l'auteur), le chapitre et la section (ces deux repérages remontant à des éditions du 17^e siècle). Le texte latin est cité d'après la collection des Universités de France (dite « Budé » – six tomes en sept volumes, 1968-1999). Toutes les traductions sont personnelles. Pour transposer au mieux la dynamique du latin d'Ammien, je traduis chacune de ses phrases par une phrase française unique, en jouant sur la ponctuation pour en souligner les articulations : ainsi le point-virgule signale une relance et le tiret une rallonge.

¹³ Il existe un débat de fond sur la lisibilité de ces colonnes par les Romains de l'Antiquité. La thèse de l'illisibilité – apparemment paradoxale mais appuyée sur notre expérience moderne – a été étayée par une explication par les croyances religieuses et politiques de l'Antiquité : Veyne 1988 propose de voir dans les dieux les lecteurs par destination de ces monuments. Je reste néanmoins du nombre des partisans de la lisibilité humaine. Sa possibilité me semble établie pour la colonne trajane par l'analyse très approfondie et subtile de Galinier 2007, p. 134-161. Un tel travail ne semble pas avoir été fait pour celle de Marc-Aurèle, mais les conclusions générales de cette démonstration lui sont applicables.

¹⁴ Pour un exemple de la fécondité de cet anachronisme apparent, voir Malissard 1974.

recitator, mais on peut applaudir – peut-être bisser – les passages particulièrement marquants)¹⁵. Néanmoins, le public reste évidemment maître des images mentales qu’il peut former, au fil de l’audition et par référence aux images concrètes qui constituent pour lui des références communes avec l’historien. Or tout l’art de l’auteur va consister à lui suggérer fortement ces images, à travers son écriture, l’*aemulatio* qu’elle développe avec les représentations plastiques, et l’activation de certains des modes de perception des images matérielles, transformés en modes de création d’images virtuelles.

1. Écriture et statuaire : une référence explicite

Ce lien entre écriture de l’histoire et représentations plastiques apparaît nettement dans un passage du début de la part conservée des *Res gestae*, qui nous informe au surplus qu’il ne s’agit pas là d’un choix arbitraire de l’auteur, mais de sa prise en compte de principes sociaux, à la fois esthétiques et idéologiques – et même officiels. Dans le courant du livre 16, Ammien relate avec une extrême précision la visite à Rome de l’empereur Constance II, dernier fils survivant de Constantin¹⁶. La description du cortège, à l’approche et lors de l’entrée solennelle dans la Ville, est particulièrement significative.

Et, comme pour effrayer l’Euphrate ou le Rhin par l’aspect de ses armes, **précédé de chaque côté par ses enseignes**, il était assis seul sur un char doré et **resplendissant de l’éclat de pierres variées** [...]. Et **s’avançait de part et d’autre une double procession d’hommes en armes**, portant bouclier et aigrette, **rayonnant d’une lumière miroitante**, revêtus d’armures **brillantes**, et çà et là des cavaliers cuirassés (appelés *clibanaires*), visière baissée, un plastron protégeant leur poitrine, ceinturés de fer, **qu’on pouvait croire des statues polies de la main de Praxitèle, non des hommes** ; les minces boucles de leurs cottes de mailles les mouliaient, suivant les mouvements de leur corps, plaquées sur chacune de ses parties, au point que leur uniforme bougeait avec leurs membres, même en mouvement contraint, et restait en permanence impeccablement ajusté.

Ainsi donc, salué du nom d’Auguste par des cris d’heureux augure, il ne frémit pas au fracas de tonnerre répercuté par les collines et les rives – conservant la même **immobilité**, et aussi intense, qu’on lui voyait dans les provinces – ; car il inclinait sa toute petite taille au passage des hautes portes et, **comme s’il avait porté une minerve**, il dardait tout droit son regard, sans jamais le tourner à gauche ni à droite, **comme une statue humaine**, et on ne le vit jamais hocher la tête aux cahots, ni cracher ni s’essuyer ou se frotter la bouche ou le nez, ni agiter la main.¹⁷

¹⁵ Parce qu’il vient d’un praticien, le témoignage antique le plus intéressant sur la *recitatio* est celui de Pline le Jeune. Il sert de base à la synthèse sur les réactions du public proposée par Valette-Cagnac 1997, p. 130-139.

¹⁶ Au 4^e siècle, Rome n’est plus le siège du pouvoir impérial, qui est mobile et se déplace selon les nécessités du moment, sur un axe reliant la Gaule du Nord-Est à Antioche, en passant par Milan, Sirmium (au confluent de la Save et du Danube) et bien sûr Constantinople. De ce fait, les visites d’empereurs à Rome sont extrêmement rares. On n’en comptera aucune entre celle de Constance II en 357, et celle de Théodose I^{er} en 389.

¹⁷ *Res gestae*, 16, 10, 6-10 : Et, tamquam Euphraten armorum specie territurus aut Rhenum, **altrinsecus praeaeuntibus signis**, insidebat aureo solus carpento **fulgenti claritudine lapidum uariorum** [...]. Et **incedebat hinc inde ordo geminus armatorum**, clipeatus atque cristatus, **corusco lumine radians, nitidis** loriceis indutus, sparsique cataphracti equites (quos *clibanarios* dictitant), personati, thoracum muniti tegminibus et limbis ferreis cincti, **ut Praxitelis manu**

Les références à la statuaire sont ici explicites, et concernent tant les cavaliers cuirassés de la garde – décrits avec un luxe de détails où se déploie une impeccable *ekphrasis* – que la personne même de l’empereur, véritable « statue humaine », dans son immobilité ostentatoire et par l’amas de pierres précieuses qui l’environne et le décore, en faisant un être en quelque sorte hybride, mi-minéral, mi-humain. Ammien organise une dialectique subtile entre l’homme statufié (l’empereur) et la statue animée (le cavalier) pour renforcer cette impression. Mais cette dialectique est aussi celle des projets respectifs de l’historien, quand il décrypte l’événement, et du seul acteur qui compte ici – Constance lui-même. L’auteur montre que cette pétrification est bien, chez le souverain, un processus volontaire, qui vise à mouler sa personne physique sur ses nombreuses statues présentes dans l’Empire, et à attirer sur lui la même dévotion (désormais politique plus que religieuse dans un empire en voie de christianisation) que ses sujets réservent à ses représentations¹⁸. L’inclinaison de sa tête au passage des portes illustre cette idéologie : le corps symbolique du maître du monde dépasse de beaucoup son corps humain, et la statue – à la fois comme modèle de comportement et objet concret – matérialise cette prétention. L’*ekphrasis* des cavaliers se trouve ainsi profondément motivée, puisque Ammien se borne à transposer dans son écriture et à appliquer à la garde du souverain les principes idéologiques conscients de la manifestation (on est tenté de dire l’épiphanie) de l’empereur devant son peuple. Ainsi, la description est faite d’un point de vue axial qui semble situé en tête du cortège – comme d’un spectateur virtuel marchant à reculons devant lui – et nullement du point de vue latéral qui était celui des spectateurs réels de l’arrivée de Constance II à Rome. Ce point de vue met en valeur l’ordonnement symétrique du défilé (le char impérial au centre encadré d’une double procession de cavaliers), dont Ammien propose une interprétation géopolitique (réaffirmer l’immensité du monde romain, de l’Euphrate au Rhin), mais qui est aussi calquée sur l’architecture symétrique d’un arc de triomphe : arc de triomphe virtuel, peut-être, des victoires de Constance II, que le public peut facilement imaginer à partir de l’audition du texte ; arc de triomphe réel, très certainement, du propre père de Constance, Constantin, sous lequel le fils a dû effectivement passer en signe de piété et de réaffirmation de la continuité politique. La structure générale de cet arc (une arche principale au centre et deux latérales plus petites)

polita crederes simulacra, non uiros ; quos laminarum circuli tenues, apti corporis flexibus, ambiebant, per omnia membra diducti, ut (quocumque artus necessitas commouisset) uestitus congrueret iunctura cohaerenter aptata. Augustus itaque faustis uocibus appellatus, non montium litorumque intonante fragore cohorrui – talem se tamque **immobilem** qualis in prouinciis suis uisebatur ostendens – ; nam et corpus perhumile curuabat, portas ingrediens celsas, et **uelut collo munito** rectam aciem luminum tendens, nec dextra uultum nec laeua flectebat **tamquam figmentum hominis**, nec cum rota concuteret nutans, nec spuens aut os aut nasum tergens uel fricans manumue agitans uisus est umquam.

¹⁸ Sur l’institution impériale au 4^e siècle, bonne synthèse de Heather 1998. Aperçus plus précis – et éventuellement plus stimulants – dans Morriison 2018, Caillet 2018, Carile 2018, Puech 2018.

correspond exactement à la répartition des acteurs de la procession¹⁹. Or le point de vue de face adopté par la description d'Ammien correspond effectivement à celui de spectateurs face à un tel arc.

2. Intermédialité restreinte : modèles iconiques et cellules narratives

Cette constatation nous conduit à considérer les interactions entre prose historique et statuaire triomphale non plus seulement comme une référence générale, mais à travers les renvois précis de certains passages du texte à des thèmes ou des structures plastiques. Un premier niveau d'interférence est celui, élémentaire, de ce que nous pouvons appeler la vignette. Un bref passage des *Res gestae* évoque immédiatement un détail d'un relief sculpté. Ces occurrences correspondent généralement à des motifs simples et récurrents, qui reviennent irrégulièrement scander la narration. Un bon exemple est celui de l'*adlocutio*, discours aux troupes (monopole impérial, dans les *Res gestae* comme dans les représentations sculptées à partir de la fin de la République)²⁰. Ainsi de la cellule narrative basique lors d'une étape de l'offensive menée par l'empereur Julien en Mésopotamie perse, en 363 :

Au signal des trompettes, comme toutes les centuries, les cohortes et les manipules s'étaient rassemblés, se plaçant sur un tertre et entouré d'un cercle d'officiers supérieurs, il exposa ce qui suit, le visage serein – digne de susciter un zèle et une approbation unanimes.²¹

Le dessin général de la scène (un cercle ou un ovale centré sur l'empereur en position de surplomb), la présence d'un objet faisant fonction de signal de suspension des activités ordinaires (les faisceaux dressés dans la représentation figurée, les trompettes retentissantes dans le texte), et même la précision descriptive « le visage serein » renvoient très précisément à telle image de la colonne de Trajan, qui pourrait servir d'illustration au texte²².

¹⁹ D'autant qu'il se situe sur la *Via triumphalis* que suivent précisément des processions triomphales. Sur cet arc, voir *infra*.

²⁰ Sur ce motif, voir Galinier 2007, p. 83-84, et surtout David 2000. Ces représentations sont d'ailleurs appuyées sur la réalité. La circulation de la parole du chef joue un rôle fondamental dans la cohésion des armées de l'Antiquité – et bien au-delà.

²¹ *Res gestae*, 23,5,15 *Signo itaque per lituos dato, cum centuriae omnes et cohortes et manipuli convenissent, ipse, aggere glebali adsistens, coronaque celsarum circumdatus potestatum, talia ore sereno disseruit – honorabilis studio concordi cunctorum.*

²² Source : Stefan & Chew 2015, segments 111-113 (= Cichorius 1896-1900 XLII).

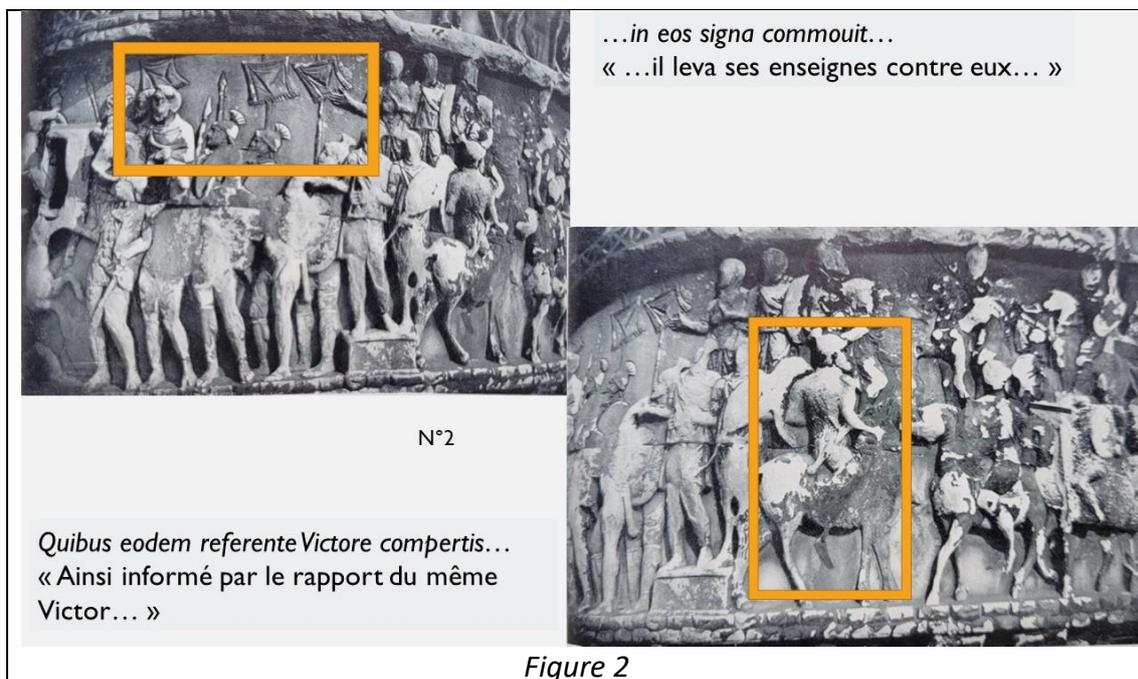


Figure 1

La remarque finale elle-même est tout autant une explication artistique qu'un commentaire historique – la vignette de *adlocutio* ayant effectivement pour fonction sur la colonne de manifester la *concordia* civique et militaire autour de l'*imperator*. La représentation plastique constitue ici un code commun à l'auteur et à son public romain, ce qui facilite la perception auditive du texte par la possibilité d'une association à un souvenir visuel. La rapidité de l'évocation textuelle interdit d'y voir une *ekphrasis* en forme. Néanmoins, Ammien pratique ici une discrète *aemulatio*, dans l'harmonie imitative du son des trompettes – l'allitération en dentale sourde étant soulignée par l'identique place posttonique des trois syllabes : *Sîgno îtaque per lîtuos dâto*. À la différence de la statuaire qui doit se borner à représenter l'objet, la littérature peut non seulement le nommer, mais reproduire son usage en en donnant un équivalent sonore, et donc le rendre plus présent. Par ailleurs, en établissant un rapport entre deux souverains par-delà une distance de deux siècles et demi, l'historien pose implicitement la question de la réussite ou de l'échec d'une autre émulation, entre l'empereur-modèle du passé et celui du temps présent, qui a consciemment cherché à égaler son illustre prédécesseur²³.

²³ Trajan est un modèle obligé pour à peu près tous les empereurs de l'Antiquité tardive. Julien lui-même le traite (et le fait parler) très élogieusement dans son ouvrage *Les Césars*, 8 & 28. Voir Lehmann 2003. Ammien ne fabule donc pas, et son recours à l'intermédialité avec la colonne est aussi intertextualité avec les œuvres écrites de Julien.

De la vignette, on passe aisément à la **séquence**, dès que s'enchaînent, fût-ce de manière simple ou clichée, plusieurs actions complémentaires. On constate la présence sur les colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle d'un certain nombre de schémas narratifs fondamentaux, répétés avec diverses variantes pour être reconnaissables sans lasser et qui tirent leur pertinence de leur adéquation avec le fonctionnement effectif de l'armée romaine²⁴. Ces schémas peuvent être d'autant plus facilement transposés dans le texte d'Ammien que sa phrase narrative est elle-même séquentielle, reposant sur l'association, elle aussi variée dans le détail, de quelques éléments syntaxiques de base. Un de ces schémas plastiques développe la séquence mobilisation-information-mouvement-engagement, en quatre phases représentées par quatre images liées mais distinctes. Ce schéma est illustré par exemple par un secteur, malheureusement abîmé, de la colonne de Marc-Aurèle²⁵.



²⁴ Sur ce mode de composition, voir Stefan & Chew 2015, p. 66-68.

²⁵ Source : Caprino & al. 1955, planches LXIII-LXIV, figures 125-128 (= Petersen 1900, CVII-CIX).

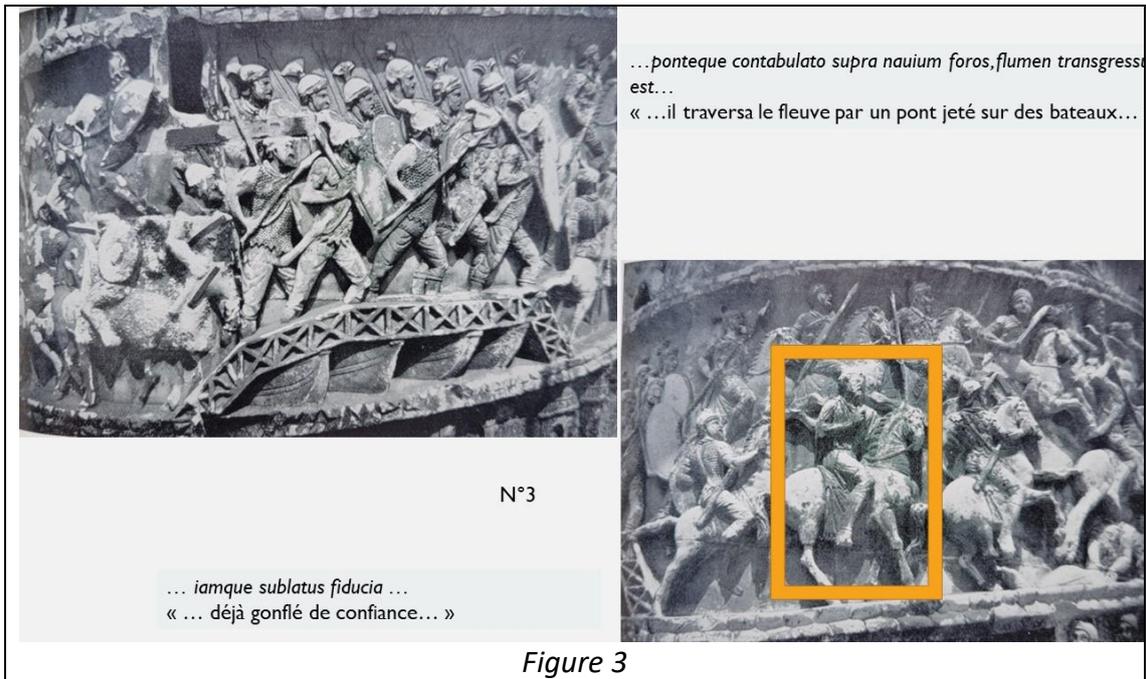


Figure 3

Il se retrouve également dans les *Res gestae*. Ainsi, au livre 27, l'historien rapporte une tentative inaboutie d'offensive de l'empereur Valens contre les Goths, à l'époque établis sur la rive gauche du Danube dans les actuelles régions de Moldavie et Valachie²⁶.

<p>Ainsi informé par le rapport du même Victor, Valens, sans tenir compte de leur excuse tout à fait creuse, leva ses enseignes contre les Goths – déjà avertis de ce mouvement offensif –;</p>	<p>au début du printemps, ayant concentré toute l'armée, il établit son camp près de la place-forte de Daphné ;</p>	<p>et il traversa le Danube par un pont jeté sur des bateaux – sans rencontrer de résistance – ;</p>	<p>déjà gonflé de confiance, comme, en ratissant de-ci de-là, il ne trouvait personne à vaincre ou à effrayer [...] il envoya Arintheus, général en chef de l'infanterie, avec des unités de pillage pour rafler quelques familles – qui erraient dans le plat pays sans avoir pu gagner les dédales des escarpements.</p>
---	--	---	---

Ammien écrit une phrase unique en quatre volets successifs (du point de vue de l'analyse technique, à triple relance), qui transpose assez précisément les quatre « arrêts sur image » privilégiés par la représentation plastique. Le seul écart structurel est la permutation des deux premières étapes (nous avons donc information puis mobilisation), mais le lever des enseignes, la mise en relief de l'informateur, le passage d'un grand fleuve sur un pont de bateaux sont bien restitués. Là encore, à un premier niveau, la séquence figurée joue le rôle d'un référent commun, permettant à chaque personne du public d'inscrire le récit nouveau d'Ammien dans

²⁶ *Res gestae*, 27,5,2-3 : **Quibus** eodem referente Victore **compertis, Valens**, parui ducens excusationem uanissimam, in eos **signa commouit** – motus aduentantis iam praescios ; et, pubescente uere, **quaesito** in unum **exercitu**, prope Daphnen nomine munimentum **est castra metatus** ; **ponteque contabulato** supra nauium foros, flumen **transgressus est** Histrum – resistentibus nullis – ; iamque sublatus fiducia, cum ultro citroque discurrens nullum inueniret quem superare poterat uel terrere [...], Arintheo magistro peditum misso cum praedatoriis globis, **familiarum rapuit partem** – quae, antequam ad dirupta uenirent et flexuosa, capi potuerunt, per plana camporum errantes.

une mémoire culturelle plus globale, fondée sur ses souvenirs visuels (ou leur réactivation si elle retourne étudier la colonne au sortir de la *recitatio*). Néanmoins, la proximité structurelle met mieux en valeur une différence fondamentale de contenu entre les dernières phases de la séquence plastique et de la séquence textuelle. Si, sur la colonne, l'empereur, placé alors au premier plan, peut être légitimement « gonflé de confiance » par le développement en bon ordre de son offensive, dans les *Res gestae* sa présomption n'aboutira qu'à un résultat dérisoire : la capture de quelques traînards – le gros des Goths lui ayant échappé en se repliant dans les Carpathes. C'est que, si l'art triomphal est nécessairement louangeur, l'histoire analytique a le privilège, et même le devoir, de distribuer équitablement éloges et blâmes. En l'occurrence, Ammien indique très nettement (par une rallonge au premier volet de sa phrase, que nous pouvons considérer comme un équivalent d'une note de bas de page dans un texte moderne) que l'échec de Valens est dû à une erreur de commandement élémentaire : le secret sur les plans romains a été mal gardé. Du coup, le jeu avec la référence plastique permet à Ammien de donner indirectement à son texte une saveur ironique, et même franchement sarcastique – sans se départir pourtant de la tenue de langage de rigueur dans la grande histoire. C'est aux auditeurs d'imaginer, à la place de la dernière image de la séquence sculptée, une image grotesque que l'écrivain ne fait que suggérer. Or la satire a ici une visée directement politique, puisque le public ne peut ignorer que la gestion calamiteuse de la question gothique par Valens a abouti au désastre d'Andrinople, sur lequel s'achèvent les *Res gestae*, et dont les conséquences sont le problème géopolitique majeur de l'empire dans les deux dernières décennies du 4^e siècle²⁷.

3. Intermédialité élargie : statuaire, écriture et arts scéniques

L'interaction entre texte et représentations plastiques est donc chez Ammien un principe de création, sans doute pas constant mais d'emploi fréquent. À partir des figures assez simples de la vignette et de la séquence, la connivence que l'auteur établit sur ce point avec son public lui permet d'élaborer des constructions plus sophistiquées, où s'enracine sa *fides* d'historien²⁸ – à la fois dans sa maîtrise artistique (puisque l'écriture de l'histoire vise aussi à créer de la beauté, pour les Anciens²⁹) mais aussi dans sa profondeur d'analyste. En effet, la

²⁷ Sur cette réalité fondamentale, voir Blockley 1998, p. 426-429 ; Heather 1998, p. 507-509 ; Ferrill 1983, p. 68-70. La question gothique, telle qu'elle se pose à partir de 380, est le non-dit fondamental des *Res gestae*. Ammien n'en parle pas directement, puisqu'elle est postérieure au terme de son texte, mais toute son œuvre vise à donner aux Romains de son temps les moyens de régler les difficultés de l'heure en méditant sur les leçons du passé, fût-il récent.

²⁸ Sur cette notion – traditionnelle dans le champ de l'historiographie – chez Ammien, voir Sabbah 1978, p. 19-23.

²⁹ Parce que la beauté a une valeur en soi et, au moins depuis Platon, un rapport étroit avec la vérité. Pour les implications de cette conviction dans l'écriture d'Ammien, voir Sabbah 1978, chapitre XVI « La persuasion esthétique », p. 541-594.

référence à des architectures triomphales d'empereurs anciens lui permet de poser un certain nombre de questions à propos des actes des empereurs récents, par un effet de comparaison implicite. Un cas crucial est celui de l'empereur Julien, neveu, d'abord auxiliaire, puis successeur de Constance II, dont la brève action publique (356-363) a suscité dès son époque des débats acharnés, où Ammien – admirateur avec quelques réserves de ce souverain – entend bien prendre une position argumentée³⁰.

Le premier fait marquant de Julien (et l'un des rares à avoir reçu l'approbation unanime de ses contemporains) est sa victoire sur les Alamans près de Strasbourg, en août 357, qui met fin à une invasion de grande ampleur en Gaule du Nord-Est. Les *Res gestae* en proposent une relation extrêmement détaillée, où le souci d'analyse d'une victoire techniquement exemplaire est combiné avec une stylisation épique où le héros individuel qu'est Julien agit comme l'âme du collectif héroïque qu'est l'armée romaine, dans une *aristeia* (exploit guerrier) qui est un thème classique de l'épopée depuis Homère. Une fois la ligne de combat ennemie enfoncée, les événements évoluent rapidement vers un dénouement sans appel³¹.

[1a] À la fin, les Barbares, réduits à la dernière extrémité, leur retraite coupée par des monceaux de cadavres, cherchèrent dans le fleuve qui léchait déjà leurs dos le seul salut qui leur restait ;	[1b] et, parce qu'emportées dans leur course en armes, nos troupes tenaillaient sans fatigue les fuyards, certains, croyant pouvoir se soustraire aux dangers par leur habileté de nageurs, risquèrent leur vie dans les flots.
[2] Pour cette raison, anticipant les événements avec son esprit vif, César, avec les tribuns et les officiers supérieurs, criait ses réprimandes, interdisant qu'aucun des nôtres se risque dans ces profonds tourbillons en poursuivant l'ennemi avec trop d'acharnement.	
[3a] En conséquence, respectant les ordres, les nôtres, prenant position sur les berges, perçaient de toute sorte de traits les Germains ;	
[3b] si l'un de ceux-ci s'était soustrait à la mort par sa rapidité, il plongeait et le poids de son corps l'entraînait dans les profondeurs du fleuve ;	
[3c] et (comme des merveilles dévoilées par le rideau dans une manière de spectacle théâtral) on pouvait voir désormais sans crainte : → ceux qui ne savaient pas nager s'agripper aux dégourdis, → d'autres flotter comme des troncs, laissés en arrière par de plus habiles,	

³⁰ Voir en particulier Fontaine 1978, Petit 1978, Bernardi 1978.

³¹ *Res gestae*, 16,12,54-57 : [1] Vltimo **denique** trudente discrimine, Barbari, cum elati cadauerum aggeres exitus impedirent, ad subsidia fluminis petiuere quae sola restabant, eorum terga iam praestringentis ; et, quia, cursu sub armis concito, fugientes miles indefessus urgebat, quidam, nandi peritia eximi se posse discriminibus arbitrati, animas fluctibus commiserunt.

[2] Qua causa, celeri corde futura praeuidens, Caesar cum tribunis et ducibus clamore obiurgatorio prohibebat ne, hostem audius sequens, nostrorum quisquam se gurgitibus committeret uerticosis.

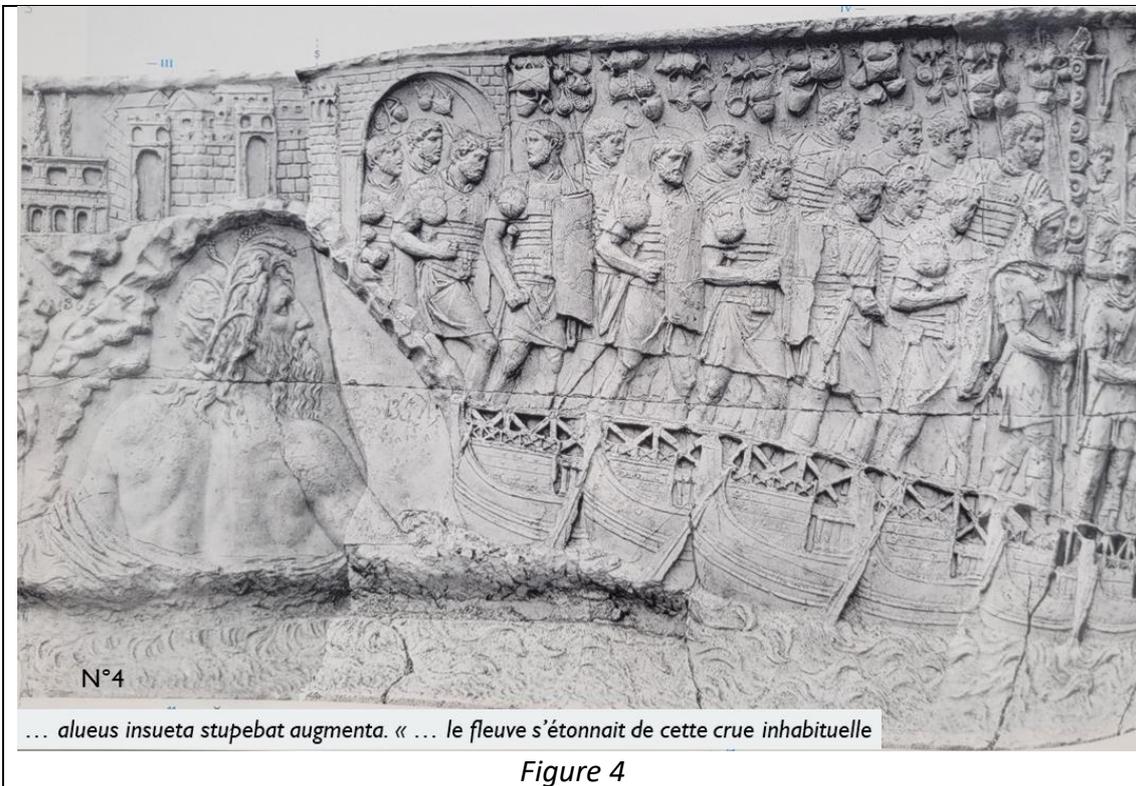
[3a] Vnde id obseruatum est ut, marginibus insistentes, confoderent telorum uarietate Germanos ; [3b] quorum si quem morti uelocitas subtraxisset, iacti corporis pondere ad ima fluminis subsidebat ; [3c] et (uelut in quodam theatriali spectaculo aulaeis miranda monstrantibus multa) licebat iam sine metu uidere : nandi strenuis quosdam nescios adhaerentes, fluitantes alios (cum expeditioribus linquerentur) ut stipites, et (uelut luctante amnis uiolentia) uorari quosdam fluctibus inuolutos, nonnullos (clipeis uectos, praeruptas undarum occurrentium moles obliquatis meatibus declinantes) ad ripas ulteriores post multa discrimina peruenire.

[4] Spumans **denique** cruore Barbarico, decolor alueus insueta stupebat augmenta.

→ certains roulés et engloutis par les flots (comme luttant contre la violence du fleuve),
→ quelques-uns se dirigent avec leurs boucliers et évitent par des changements de cap les grands remous qui couraient vers eux, et, après de nombreux dangers, parviennent sur l'autre rive.

[4] À la fin, le fleuve souillé, écumant de sang barbare, s'étonnait de cette crue inhabituelle.

Cet extrait constitue une unité narrative de quatre phrases dont la clé se trouve à la fin. La référence terminale à la stupeur du fleuve pourrait paraître un maniérisme pesant, mais un tel jugement serait un anachronisme trompeur. Cette phrase [4] constitue en réalité un véritable signal d'intermédialité, dans la mesure où, assez gratuite si nous la lisons comme seulement narrative, elle prend toute sa valeur si nous la comprenons comme descriptive d'une image célébrant la victoire romaine. La représentation, sous l'apparence d'un vénérable barbu, de la divinité du fleuve est un motif récurrent des frises sculptées relatant la traversée des grands fleuves de l'Europe intérieure par les armées romaines, comme on le voit par exemple dans un remarquable relief de la colonne de Trajan³².



Loin d'être arbitraire, la notation d'Ammien vient donc couronner explicitement un développement où l'interaction entre texte et images a été d'abord menée implicitement (et perçue ou non immédiatement par le public, ce qui devait donner à ce moment de la *recitatio* une dimension ludique d'ailleurs fort intéressante pour notre compréhension des modes de

³² Source : Stefan & Chew 2015, segments 11-14 (= Cichorius 1896-1900, III-IV).

réception, dans l'Antiquité, d'un texte littéraire lu par un tiers). Du coup, la séquence narrative ainsi conclue peut être appréhendée dans son ensemble à partir de modèles plastiques bien définis. Nous pouvons en reconnaître deux : un premier, très général, est celui de la panique chez l'ennemi, tel qu'illustré par exemple dans l'enchaînement présent sur la colonne de Trajan que les analystes modernes appellent le « triptyque de la déroute » (des Daces, en l'occurrence)

33



Figure 5

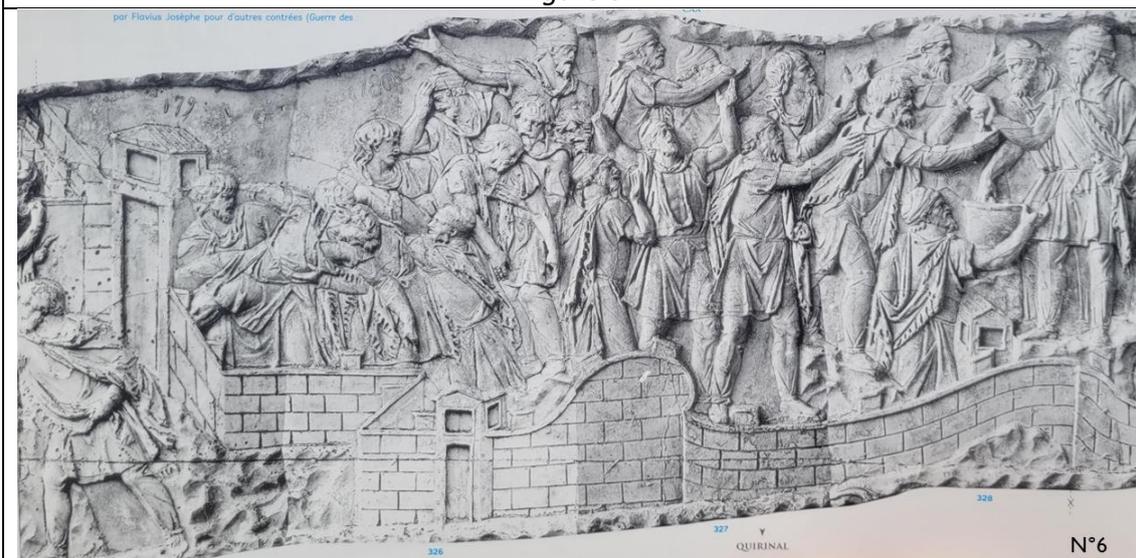


Figure 6

³³ Source : Stefan & Chew 2015, segments 321-333 (= Cichorius 1896-1900, CXVIII-CXXII).



Figure 7

Un second modèle, plus spécifique, montre les ennemis précipités dans un cours d'eau. Pour ce second motif, il paraît très vraisemblable que le public d'Ammien pensait prioritairement au relief de l'arc de Constantin évoquant la bataille du pont Milvius, qui avait ouvert à l'empereur les portes de Rome et à l'issue de laquelle une partie des soldats de son compétiteur Maxence avait été précipitée dans le Tibre – péripétie que le programme iconographique de l'arc mettait précisément en valeur³⁴.

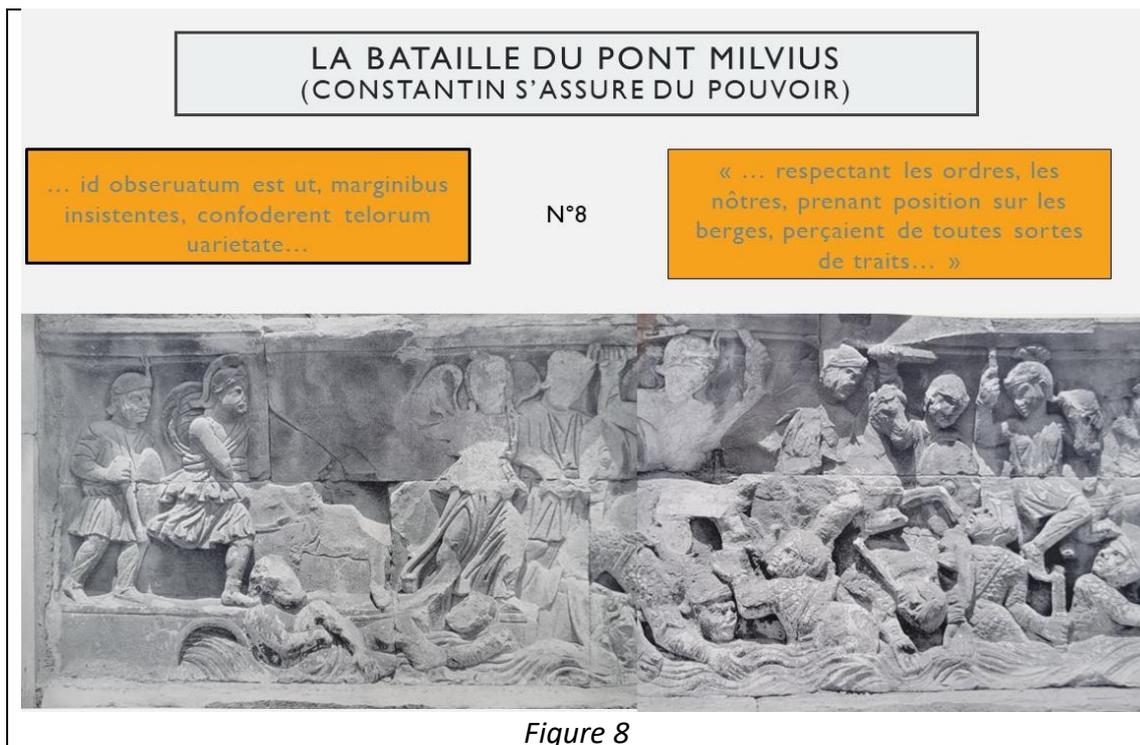
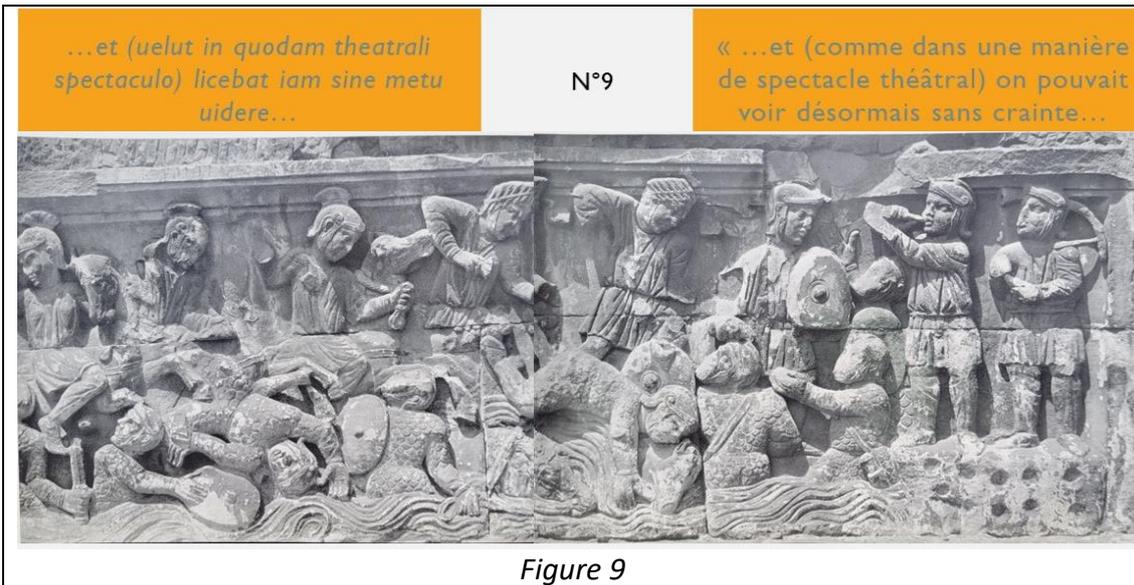


Figure 8

³⁴ Source : Giuliano 1955, planche 38.



Si nous passons du contenu de cette unité narrative à sa structure, nous constatons qu'elle repose sur la différenciation entre les phrases paires [2] et [4], de composition extrêmement simple (sans rallonge ni relance, ce qui est rare chez Ammien), centrées sur deux figures individualisés (Julien puis le dieu du Rhin), et les phrases impaires [1] et [3], à relances – simple puis double – décrivant les malheurs des Alamans. Cette alternance de phrases dynamiques ([1] et [3]) et plus statiques ([2] et [4]) est donc aussi celle de scènes de groupe (où les protagonistes paraissent, au moins à un premier coup d'œil, mal différenciés), et de vignettes isolant un acteur essentiel, mis en relief – au sens propre du terme. Nous retrouvons une technique de progression des bandeaux narratifs des colonnes de Trajan et Marc-Aurèle, dont Ammien propose ainsi une mise en mots très exacte. La phrase [3] paraît elle-même en crue, avec sa double relance – la seconde étant gonflée par la juxtaposition, virtuellement infinie d'accusatifs, complétés ou non par des infinitifs. Ce choix d'écriture, très rare chez Ammien, constitue un équivalent du procédé d'enchaînement qui permet, sur les colonnes triomphales, de traduire dans une forme par nature figée des mouvements rapides et violents par un véritable bandeau imagé³⁵. L'ensemble du passage constitue donc encore une *ekphrasis* où se joue l'*aemulatio* entre création littéraire et création plastique.

Mais Ammien va plus loin, en introduisant une comparaison explicite avec une autre forme artistique, celle-ci scénique. Comme le signal constitué par la figure du dieu du fleuve, cette référence vise à révéler explicitement au public des affinités créatives qu'il pourrait ne pas percevoir spontanément. Compte tenu d'un contexte simultanément épique et tragique, il est très probable que le *theatrale spectaculum* désigne une forme de spectacle scénique tout à fait

³⁵ Voir Malissard 1974, p. 331 et 335-336. Voir aussi Stefan & Chew 2015, p. 58.

spécifique, qui constitue encore un code commun entre l'historien et son public – dans la mesure où il joue un rôle clé dans la sensibilité esthétique de l'époque³⁶. Il s'agit de la pantomime à sujet sérieux, et même souvent tragique, qui est née à l'époque augustéenne et est devenue, dans l'Antiquité tardive, la forme noble dominante des arts de la scène – la tragédie classique n'étant plus représentée (si même elle l'est) qu'à titre archéologique³⁷. La pantomime, dont les sujets sont avant tout tirés de la mythologie, repose sur la séparation radicale de l'énonciation du texte et de l'interprétation corporelle. La première est confiée à un *cantor* individuel (ou un petit chœur) qui chante tous les rôles. La seconde est assurée par un danseur, lui aussi unique, qui transpose en postures et mouvements les indications du texte (le terme « danse » – *orkhêsis* en grec, *saltatio* en latin – désigne normalement, dans les textes de l'époque, la pantomime). Or la pantomime est somme toute un art scénique plus proche de la lecture publique et de la statuaire que le théâtre homologique de la réalité. La stricte distinction des performances orale et corporelle fait du danseur une manière de statue muette (ce qui est normal) et animée (ce qui l'est moins)³⁸ – à l'instar des cavaliers cuirassés de la garde impériale. De son côté, le *recitator* reste immobile pendant qu'il lit son texte et, si aucun danseur ne vient représenter son récit³⁹, c'est au public lui-même qu'il revient de former les images mentales que l'historien lui suggère, en relation avec des images de pierre réelles qui existent à l'extérieur de l'*aula*, et auxquelles il peut aller se référer.

4. Le texte-architecture : d'une monumentalité à l'autre

L'interaction entre texte et représentations plastiques dépasse donc de beaucoup un simple jeu d'échos, d'allusions, de renvois, ou même de citations explicites. L'écriture peut se faire mimétique de la statuaire et proposer de véritables sculptures en mots, obéissant aux règles générales de l'architectonique monumentale⁴⁰. Déjà remarquable dans le récit de la victoire de Strasbourg, ce choix créatif atteint sans doute son apogée dans celui de la campagne du même Julien en Mésopotamie perse, à l'été 363. Ammien, qui y a participé, en propose une narration au jour le jour, sans équivalent dans le reste de la partie conservée de son œuvre. C'est

³⁶ Et plus précisément dans la sensibilité de Julien, à en croire Ammien. Voir Mary 1993.

³⁷ Totalement étrangère à notre culture théâtrale occidentale majoritaire, la pantomime de l'époque impériale a longtemps été un point aveugle des études sur l'Antiquité. Excellente synthèse récente de Garelli 2017.

³⁸ Le pantomime est en fait simultanément comparé par les commentateurs antiques à une statue et à son sculpteur. Voir Garelli 2017, p. 357-362.

³⁹ Cependant, Valette-Cagnac 1997, p. 119, envisage que, dans certains cas, la *recitatio* ait pu être appuyée par un pantomime. Simple hypothèse, semble-t-il. Le fait paraît exclu pour la lecture des *Res gestae* d'Ammien, mais celle-ci aurait pu s'appuyer sur la pratique d'autres auteurs pour faciliter la formation d'images mentales par le public.

⁴⁰ Ces modèles plastiques sont particulièrement apparents dans les sections où le récit d'Ammien se fait cursif, et où l'intrigue semble procéder d'un motif-cliché à l'autre. Pour un exemple particulièrement net, voir Mary 2020, p. 197-200.

que cette offensive – conclue, après la mort de l’empereur au combat et une retraite dans des conditions critiques, par une paix sanctionnant un recul, limité mais réel, de Rome face à l’Iran – était au cœur de la polémique sur le bilan du règne de Julien⁴¹. La défense en était délicate, et Ammien a tenu à la présenter le plus précisément possible. Or il n’y mobilise pas seulement des arguments logiques, mais d’autres, affectifs et esthétiques, pour illustrer au mieux le projet conçu par le souverain. Après le passage de la frontière romano-perses (coïncidant à peu près avec celle, actuelle, de la Syrie et de l’Irak), l’armée romaine, accompagnée d’une flotte importante, descend le cours de l’Euphrate et arrive, après quelques jours, devant la place-forte d’Anathan, premier verrou sur sa route. Les événements qui suivent marquent donc le véritable début de l’affrontement entre les deux puissances.

[1a] Ensuite, après quatre jours de marche sans encombres, à la tombée du jour, sur ordre du souverain, le comte Lucillianus est envoyé, avec mille hommes légèrement armés embarqués sur des bateaux, attaquer la ville forte d’Anathan qui (comme la plupart des autres) est entourée par le cours de l’Euphrate ; [1b] et, les bateaux dispersés selon les ordres aux emplacements opportuns, on se mettait en devoir d’assiéger l’île – le brouillard nocturne dissimulant cette attaque surprise – ; [1c] mais, dès qu’il fit bien jour, quelqu’un, sorti puiser de l’eau, voyant soudain l’ennemi, poussa un hurlement retentissant et appela aux armes les défenseurs réveillés dans un brouhaha de voix.

[2a] Bientôt, ayant reconnu la position fortifiée depuis un point d’observation très élevé, l’empereur traverse le plus vite possible, protégé par deux navires – suivis de nombreuses embarcations transportant des machines de siège – ; [2b] s’approchant déjà des murs, et comme il mesurait qu’il y aurait beaucoup de danger à engager le combat, mêlant dans ses paroles la douceur et une dureté menaçante, il exhortait les défenseurs à se rendre ; [2c] ceux-ci, ayant demandé à parlementer avec Hormisda et séduits par ses promesses et ses serments, prenaient toute sorte d’engagements, suite à la douceur des Romains à leur égard.

[3a] Pour finir, poussant devant eux un bœuf couronné (signe chez eux de l’acceptation de la paix), ils descendirent au fleuve en suppliants ; [3b] et, après l’incendie complet de la place-forte, son commandant Pusaeus, plus tard gouverneur militaire d’Égypte, fut honoré du grade de tribun.

[4] Quant aux autres, avec leurs familles et leurs meubles, ils furent transférés avec beaucoup de respect humain à Chalcis, cité de Syrie.

[5a] Parmi eux un légionnaire, abandonné malade ici à l’époque lointaine où Maximien Galère avait forcé les frontières perses (jeune homme à peine duveté, comme il disait), nanti de pas mal d’épouses selon l’usage du pays, maintenant vieillard plié en deux à la nombreuse descendance, plein de joie (et instigateur de la reddition), se laissait entraîner chez nous – [= 5b] affirmant à qui voulait l’entendre qu’il avait su et prédit depuis longtemps que, presque centenaire, il serait enseveli en territoire romain.

[6] Sur ces entrefaites, des Sarrasins livrèrent au souverain tout joyeux des ennemis d’une unité d’avant-garde, et furent renvoyés recommencer avec une récompense.

42

⁴¹ Voir Fontaine 1977, synthèse des enjeux du débat des dernières décennies du 4^e siècle.

⁴² *Res gestae* 24,1,6-10 : [1a] Exin dierum quattuor itinere leui peracto, uespera incedente, cum expeditis mille impositis nauibus Lucillianus comes imperatu principis mittitur – Anathan munimentum expugnaturus quod (ut pleraque alia) circumluitur fluentis Euphratis ; [1b] et nauibus (ut praeceptum est) per opportuna dispersis, obsidebatur insula – nebulosa nocte obumbrante impetum clandestinum – ; [1c] sed, postquam aduenit lux certa,

L'affrontement reste encore virtuel puisqu'il semble qu'il n'y ait eu aucun mort, ni même de blessé, au cours des démonstrations de force et des tractations qui ont conduit les défenseurs à capituler sans combat. On pourrait donc s'étonner qu'Ammien accorde tant de place à un épisode qu'il aurait pu résumer lapidairement. Mais la fonction du passage est, là encore, d'ordre intermédiaire.

Les six phrases qui organisent ce récit impriment une dynamique narrative nette et simple, presque archétypale. Une première tentative, conduite par un général romain, échoue (phrase [1]) ; une seconde, menée par l'empereur, réussit (phrase [2])⁴³. Sont ensuite présentées les conséquences de la reddition des défenseurs : conséquence générale (phrases [3] et [4]) puis conséquence particulière (phrases [5] et [6]). Cette organisation du contenu est soulignée par les variations de la structure phrastique. Les phrases [1] & [2] sont toutes deux à relance double – le premier des trois segments étant dans chaque phrase étoffé par une rallonge, contrairement aux deux suivants. Les phrases [3] et [5] présentent une construction moins complexe, plus légère, mais avec variation – la [3] avec relance unique et la [5] avec rallonge. Chacune est complétée par une phrase brève ([4] et [6]), phrase minimale parce que constituée par un unique membre principal, sans membre subordonné le précédant. Tout au plus la phrase [6], qui clôt l'ensemble du récit, est-elle un peu amplifiée par une coordination finale qui peut (mais peut seulement) être analysée comme une très brève relance. Il est évidemment exclu que des correspondances si nettes soient aléatoires. La signification de ces indices concordants se révèle dès lors que nous considérons tous les détails et toutes les indications de chacune des étapes de la narration, en essayant de les visualiser – en adoptant donc la démarche qu'Ammien veut inspirer à son public. S'impose alors – toujours balisé par la structure phrastique et renforcé par

aquatam quidam egressus, uisis subito hostibus, ululabili clamore sublato, excitos tumultuosis uocibus propugnatores armauit.

[2a] Et mox specula quadam ab altissima explorato situ castrorum, quam ocissime cum duarum praesidio nauium supermeat imperator – pone sequentibus nauigiis multis quae obsidionales machinas aduehebant – ; [2b] iamque muris propinquans, cum non absque discriminibus multis consideraret esse certandum, sermone cum leni tum aspero et minaci hortabatur ad deditionem defensores ; [2c] qui, ad colloquium petito Hormisda, promissis eius et iuramentis inlecti, multa sibi de lenitudine Romana spondebant.

[3a] Denique prae se bouem coronatum agentes (quod est apud eos susceptae pacis indicium), descendere suppliciter ; [3b] et, statim munimento omni incenso, Pusaeus eius praefectus, dux Aegypti postea, honore tribunatus adfectus est.

[4] Reliqui uero cum caritatibus suis et suppellectili humaniore cultu ad Syriacam ciuitatem Chalcida transmissi sunt.

[5a] Inter hos miles quidam, cum Maximianus perrupisset quondam Persicos fines in his locis aeger relictus (prima etiam tum lanugine iuuenis, ut aiebat), uxores sortitus gentis ritu complures, cum numerosa subole tunc senex incuruus, exultans (proditionisque auctor) ducebatur ad nostra – [= 5b] testibus adfirmans et praescisse se olim et praedixisse quod, centenario iam contiguus, sepelietur in solo Romano.

[6] Post quae Saraceni procuratores partis cuiusdam hostium obtulere laetissimo principi, et numerati ad agenda similia sunt remissi.

⁴³ Hormisda est un membre de la lignée impériale iranienne, échappé d'un massacre familial et réfugié en territoire romain. Julien l'emmène avec lui pour faire pression sur le Grand Roi perse – et éventuellement l'installer sur le trône en cas de succès complet de son offensive.

des échos lexicaux (préfixe ou radical) – un ensemble d’images très précises et puissamment ordonnées.

[1] Plan d’ensemble , bateaux, <u>Lucillianus</u>	Contre-plongée depuis le fleuve vers Anathan	Gros plan , <u>le soldat</u> devant Anathan
[2] Plan d’ensemble , bateaux, <u>Julien</u>	Contre-plongée depuis le fleuve vers Anathan	Gros plan , <u>Hormisda</u> devant Anathan
[3] Défilé	Gros plan , <u>Pusaeus</u> (<i>adfectus est</i>)	[5] Défilé
[4] Scène de clémence (<i>transmissi sunt</i>)		Gros plan , <u>Vieillard</u> (<i>adfirmans</i>)
		[6] Scène de récompense (<i>sunt remissi</i>)

Répétition et variation des motifs, axialité et symétrie de la présentation sont les principes organisateurs d’un texte qui paraît dès lors tout entier conçu pour se métamorphoser en œuvre plastique. Une référence supplémentaire aux arts de la scène est ici également présente, non plus explicite comme dans le récit de la bataille de Strasbourg, mais implicite – cependant très nette pour le public de l’époque. Le vieillard chenu à la logorrhée sympathique mais un peu ridicule évoque évidemment le personnage comique du *senex incuruus*, auquel Plaute et Térence avaient d’ailleurs donné dignité littéraire. Loin de casser le ton général du passage, cette vignette permet une respiration bienvenue qui l’aère et met en relief par contraste la tension sourde de son contexte (un peu – aussi étrange que puisse paraître la comparaison – comme certaines saillies du comparse jovial dans tel film de John Ford). En transformant les segments successifs en panneaux, nous repérons bien une scansion structurelle 3 + 3 + (2 + 1) + (2 + 1). En plaçant – audace mesurée – les deux ensembles (2 + 1), non pas l’un à la suite de l’autre, mais de part et d’autre d’un espace laissé vide, nous obtenons l’organisation générale d’un arc de triomphe, et même très exactement celle des deux faces de l’arc de Constantin – pour peu que nous retenions l’hypothèse (ancienne et aujourd’hui majoritaire chez les historiens de l’art) qu’il comportait originellement une frise continue au-dessus des arcs et au-dessous de la corniche de l’attique⁴⁴.

⁴⁴ Source : Wikimedia Commons, cliché Jean-Pol Grandmont. La disparition de cette frise est déjà signalée – à partir des traces subsistant dans la pierre nue des anciennes fixations des panneaux sculptés – par Rohault de Fleury 1863.



Figure 10



Figure 11

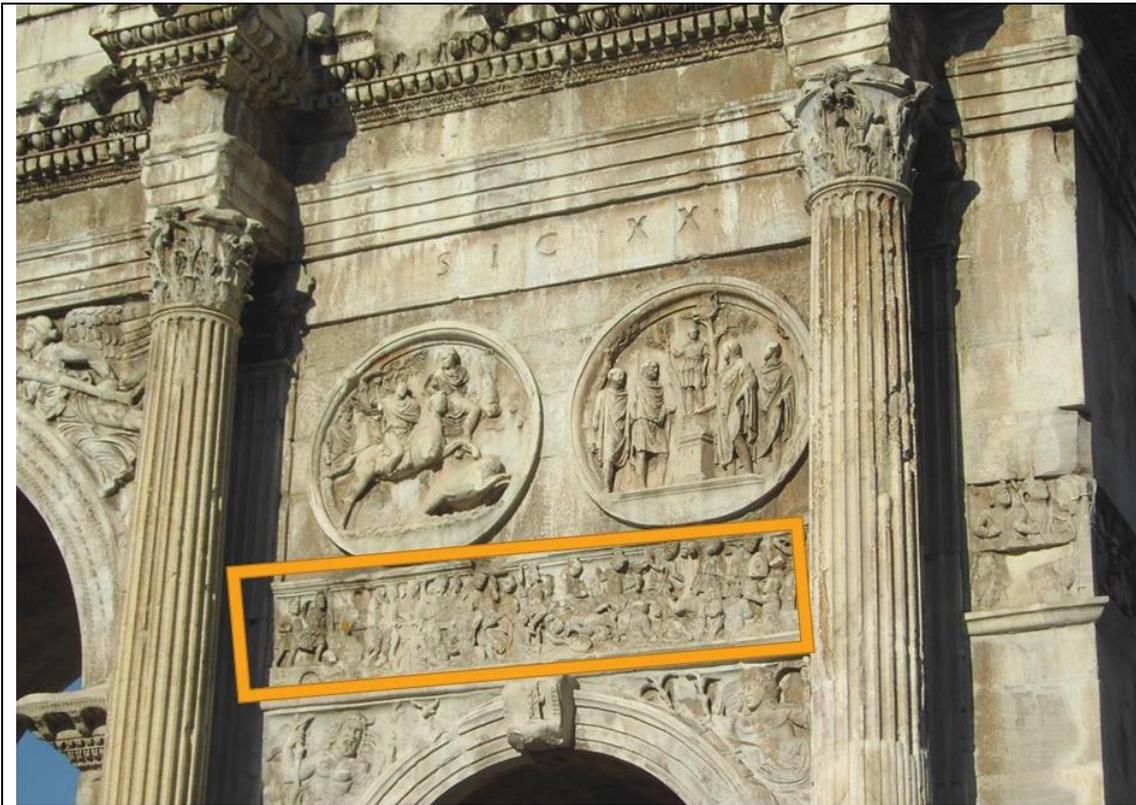


Figure 12

L'organisation tripartite de l'attique, avec la grande inscription centrale encadrée par deux groupes de panneaux, évoque la phrase [1] du passage d'Ammien. L'identique construction tripartite de la phrase [2] faisait écho à la frise disparue – elle aussi nécessairement tripartite vu la structure générale de l'arc. Encadrant l'arche principale, au haut de chacune des deux piles supportant l'entablement et au-dessus des deux arches secondaires, se trouvent deux groupes identiques, associant deux médaillons circulaires et, au-dessous, une bande sculptée horizontale relativement petite. Aux deux paires de médaillons correspondent chez Ammien les deux phrases en diptyque [3] et [5] ; aux deux bandes les deux phrases brèves [4] et [6]. Là encore, rien de fortuit. Bien que nous ayons perdu les livres des *Res gestae* consacrés au règne de Constantin, ceux conservés suffisent à nous informer du jugement globalement négatif d'Ammien sur l'œuvre de ce souverain⁴⁵. À la fin du 4^e siècle, son arc de triomphe était le plus récent dressé à Rome. Il se singularisait par deux caractéristiques que l'historien ne pouvait approuver : il célébrait une victoire obtenue dans une guerre civile⁴⁶; sa décoration employait des bas-reliefs arrachés à des monuments de Trajan, Hadrien et Marc-Aurèle⁴⁷. Plutôt que d'expliquer un peu paresseusement ce dernier fait par la rapidité de la construction, voire l'incompétence des sculpteurs, il semble plus judicieux de considérer que la seconde nouveauté

⁴⁵ Sans systématisme cependant, ce qui rend finalement le jugement plus persuasif. Voir Warmington 1999.

⁴⁶ Démonstration solide – en particulier du sens du remploi de scènes de chasse – par Pensabene 1999, p. 13-17.

⁴⁷ Étude détaillée de ces remplois par Pensabene 1999.

était en fait destinée à compenser la première. Constantin essayait de capter matériellement une part du prestige et de la légitimité attachés au souvenir des grands empereurs du 2^e siècle pour « faire passer » la monumentalisation d'une victoire dans une guerre civile. À cet arc, bien réel mais doublement illégitime aux yeux d'Ammien, les *Res gestae* opposent, avec une identique organisation, un arc de triomphe virtuel de Julien, pour lequel le texte propose un véritable programme iconographique. Cet arc est symboliquement dressé au commencement du récit de la dernière campagne de l'empereur. Il célèbre un succès, certes ponctuel et momentané, mais de type idéal pour un souverain qui se voulait aussi philosophe : une victoire remportée par la persuasion et sans répandre le sang⁴⁸. Il n'y a pas lieu de penser qu'Ammien croyait à la possibilité d'édifier un jour et en réalité un tel arc. C'est bien son œuvre historiographique elle-même, relayée par l'imagination bienveillante de son public, qui suffisait à le créer – poussant à ses ultimes mais logiques conséquences l'idéal de monumentalité qui est au cœur de la réflexion sur la création littéraire à Rome, au moins depuis Horace⁴⁹.

*

Ainsi, dans les interactions qu'il crée entre sa prose historique et les arts plastiques romains, Ammien Marcellin combine respect de la tradition et innovation, sinon expérimentation. Le jeu complexe à trois termes entre la réalité, sa mise en mots et l'évocation d'images plastiques de cette même réalité continue la riche tradition gréco-romaine de l'*ekphrasis*, mais toujours ici maîtrisée avec virtuosité. Plus originales, en revanche (du moins dans le champ de l'écriture de l'histoire), semblent, d'une part l'introduction dans ce jeu d'une troisième forme artistique – scénique –, d'autre part la mobilisation des références et des codes de la statuaire triomphale, non plus seulement pour redoubler un discours d'éloge, mais parfois pour étayer un discours critique, voire polémique, qui peut aboutir à la proposition d'une véritable contre-iconographie virtuelle. Du point de vue de l'étude de l'intermédialité qui est au cœur de la présente publication, le fait le plus saillant paraît être le travail de suggestion langagière par lequel l'auteur aide son public à se former des images mentales dérivées d'images réelles, qui viendront se superposer au texte oralisé et aider à son assimilation – aider aussi à la

⁴⁸ C'est un thème de propagande d'époque, auquel Julien lui-même a sacrifié quelques années plus tôt dans son *Éloge de l'empereur Constance*, § 1, en rappelant comment ce dernier avait « désamorcé » une tentative d'usurpation par la simple persuasion (en fait la négociation). Ce thème s'appuie d'ailleurs sur une longue tradition d'éloge des victoires au moindre coût, dans la littérature antique sur les « stratagèmes » guerriers, dont un des sommets est la manière dont l'empereur Hadrien dissuada les Alains de passer à l'offensive par la simple intelligence de son dispositif défensif, sans que le sang ait coulé. Voir Laederich 2009 – en particulier n. 24.

⁴⁹ Horace, *Odes*, 3, 30 : *Exegi monumentum aere perennius...* Sur les liens étroits de cet idéal du texte *monumentum* et de la pratique de la *recitatio*, voir Valette-Cagnac 1997, p. 123, 146, 243.

naissance de l'émotion esthétique sans laquelle, dans la tradition rhétorique antique, il n'est pas de persuasion efficace.

Références bibliographiques

Sources primaires

Ammien Marcellin, *Res Gestae*. édition de la Collection des Universités de France, 6 tomes & 7 volumes. Paris: Les Belles Lettres, 1968-1999.

Julien (l'Empereur), *Éloge de l'empereur Constance*. In : **Œuvres complètes**. Collection des Universités de France, tome I, 1^{re} partie. Paris: Les Belles Lettres, 1932, p. 10-68.

Julien (l'Empereur), *Les Césars*; In : **Œuvres complètes**. Collection des Universités de France, tome II, 2^e partie. Paris: Les Belles Lettres, 1964, p. 32-71.

Sources secondaires

BERNARDI, Jean. Les invectives contre Julien de Grégoire de Nazianze. In: BRAUN, René Braun; RICHER, Jean (éd.). **L'empereur Julien. De l'histoire à la légende (331-1715)**. Paris: Les Belles Lettres, 1978, p. 89-98.

BLOCKLEY, Roger C.. Warfare and Diplomacy. CAMERON, Averil; GARNSEY, Peter (ed.). **The Late Empire. A.D. 337-425 (The Cambridge Ancient History, XIII)**. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1998, p. 411-436.

CAILLET, Jean-Pierre. L'image du prince du IV^e au VI^e siècle ; entre la tradition de l'Auguste et la manifestation de la figure divine . In: DESTEPHEN, Sylvain ; DUMÉZIL, Bruno ; INGLEBERT, Hervé (éd.). **Le prince chrétien de Constantin aux royautés barbares (IV^e-VIII^e siècle)**. Paris: Centre d'Histoire et de Civilisation de Byzance-CNRS, 2018 (p. 173-196).

CAPRINO, C., COLINI, A. M. & alii (ed.). **La colonna di Marco Aurelio**. Rome: L'Erma di Bretschneider, 1955.

CARILE, Maria Cristina. Iconicità e potere nella tarda antichità : il principe cristiano nel suo spazio. In: DESTEPHEN, Sylvain ; DUMÉZIL, Bruno ; INGLEBERT, Hervé (éd.). **Le prince chrétien de Constantin aux royautés barbares (IV^e-VIII^e siècle)**. Paris: Centre d'Histoire et de Civilisation de Byzance-CNRS, 2018 (p. 197-226).

CHAUSSERIE-LAPREE, Jean-Pierre. **L'expression narrative chez les historiens latins : histoire d'un style**. Paris: De Boccard, 1969.

CICHORIUS, Conrad. **Die Reliefs der Trajanssäule**. Berlin: Reimer, 1896-1900.

CIZEK, Eugen. **Histoire et historiens à Rome dans l'Antiquité**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1995.

DARBO-PESCHANSKI, Catherine. **L'historia. Commencements grecs**. Paris: Gallimard, 2007.

DAVID, Jean-Michel. Les *contiones* militaires des colonnes trajane et aurélienne : les nécessités de l'adhésion. In: SCHEID, John Scheid; HUET, Valérie Huet (éd.). **Autour de la colonne aurélienne: Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome**. Turnhout: Brepols, 2000, p. 213-226.

DEBRU, Armelle. La phrase narrative d'Ammien Marcellin. **Revue de Philologie** 66,2 (1992), p. 267-287.

DRIJVERS, Jan Willem; HUNT, David (ed.). **The Late Roman World and its Historian: Interpreting Ammianus Marcellinus**. Londres & New York: Routledge, 1999.

FERRILL, Arther. **The Fall of the Roman Empire. The Military Explanation**. Londres: Thames and Hudson, 1983.

FONTAINE, Jacques. **Le livre blanc du *Bellum Persicum***. Introduction au tome IV de l'édition des livres 23-25 d'Ammien (CUF, tome IV, volume 1). Paris: Les Belles Lettres, 1977, p. 44-54.

FONTAINE, Jacques. Le Julien d'Ammien Marcellin. In: BRAUN, René Braun, RICHER, Jean (éd.). **L'empereur Julien. De l'histoire à la légende (331-1715)**. Paris: Les Belles Lettres, 1978, p. 31-65.

FOUCHER, Antoine. **Historia proxima poetis : L'influence de la poésie épique sur le style des historiens latins de Salluste à Ammien Marcellin**. Bruxelles: Latomus, 2000.

GALINIER, Martin. **La colonne trajane et les forums impériaux**. Rome: École Française de Rome, 2007.

GARELLI, Marie-Hélène. **Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique**. Louvain-Paris-Dudley: Peeters, 2017.

GIULIANO, Antonio. **Arco di Costantino**. Milan: Istituto Editoriale Domus, 1955.

HARRISON, Thomas. *Templum mundi totius*, Ammianus and a religious ideal of Rome. In: DRIJVERS, Jan Willem; HUNT, David (ed.). **The Late Roman World and its Historian: Interpreting Ammianus Marcellinus**. Londres & New York, Routledge, 1999, p. 178-190.

HEATHER, Peter. Goths and Huns, c. 320-425. In: CAMERON, Averil; GARNSEY, Peter (ed.). **The Late Empire. A.D. 337-425 (The Cambridge Ancient History, XIII)**. Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1998p. 487-515.

JOUTEUR, Isabelle. Le sacrifice de Laocoon sous l'angle des serpents : le texte-monstre (Virgile, *Énéide* II, 199-227). **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**, 2016 (1), p. 65-91.

KELLY, Christopher. Emperors, Government and Bureaucracy. In: CAMERON, Averil; GARNSEY, Peter (ed.). **The Late Empire. A.D. 337-425 (The Cambridge Ancient History, XIII)**. Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1998, p. 138-183.

LACHENAUD, Guy ; LONGRÉE, Dominique (éd.). **Grecs et Romains aux prises avec l'histoire : représentations, récits et idéologies** (2 volumes). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.

LAEDERICH, Pierre. Le déclin de l'étude des stratagèmes, un paradoxe des temps modernes. **Stratégique**, 2009, p. 89-108.

LEHMANN, Aude. Éloge et blâme dans les *Césars* de Julien. In: LACHENAUD, in Guy ; LONGRÉE, Dominique Longrée éd.). **Grecs et Romains aux prises avec l'histoire : représentations, récits et idéologies** (2 volumes), Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 509-525.

Malissard, Alain. L'espace sur la colonne trajane. Essai d'analyse filmique. In: CHEVALLIER, Raymond (éd.). **Littérature gréco-romaine et géographie historique**. Paris: Picard, 1974, p. 325-348.

MARY, Lionel. Les captives et le pantomime: deux rencontres de l'empereur Julien (Ammien Marcellin, 24,4,25-27). **Revue des Études augustiniennes** 39,1 (1993), p. 37-56.

MARY, Lionel. **Les représentations de l'espace chez Ammien Marcellin**. Thèse dactylographiée, Paris-Sorbonne, 1995.

MARY, Lionel. *Per exustas caloribus terras* : la formalisation de l'espace maurétanien au livre XXIX des *Res gestae* d'Ammien Marcellin. In: GUITTARD, Charles Guittard (éd.). **La représentation du sol par l'image et par l'écrit dans l'Aurès préhistorique, antique et médiéval, Auroras**, 10 (2020), p. 183-202.

- MATTHEWS, John. **The Roman Empire of Ammianus**, Londres: Duckworth, 1989.
- MORRISSON, Cécile. *Perpetuus Augustus – ek theou basileus – l’empereur chrétien en mots et en images – IV^e siècle-début VIII^e siècle*. In: DESTEPHEN, Sylvain; DUMÉZIL, Bruno; INGLEBERT, Hervé (éd.). **Le prince chrétien de Constantin aux royautés barbares (IV^e-VIII^e siècle)**. Paris: Centre d’Histoire et de Civilisation de Byzance-CNRS, 2018 (p. 29-48).
- NICOLAU, Mathieu. **L’origine du cursus rythmique et les débuts de l’accent d’intensité en latin**. Paris: Les Belles Lettres, 1930.
- NORBERG, Dag. **La poésie latine rythmique du haut Moyen-Âge**. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1954.
- NORBERG, Dag. **Introduction à l’étude de la versification latine médiévale**. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1958.
- PENSABENE, Patrizio. Progetto unitario et reimpiego nell’Arco di Costantino. In : PENSABENE, Patrizio; PANELLA, Clementina (ed.). **Arco di Costantino tra archeologia et archeometria**. Rome: L’Erma di Bretschneider, 1999, p. 13-42.
- PETERSEN, E., VON DOMASZEWSKI ,A.; GALDERINI, G.. **Die Markussäule auf piazza Colonna in Rom**. Munich: Bruckmann, 1896.
- PETIT, Paul. L’empereur Julien vu par le sophiste Libanios. In: BRAUN, René Braun ; RICHER, Jean (éd.). **L’empereur Julien. De l’histoire à la légende (331-1715)**. Paris: Les Belles Lettres, 1978, p. 67-87.
- PUECH, Vincent. La christianisation du cérémonial impérial dans l’Antiquité tardive. In: DESTEPHEN, Sylvain; DUMEZIL, Bruno; INGLEBER, Hervé t éd.). **Le prince chrétien de Constantin aux royautés barbares (IV^e-VIII^e siècle)**. Paris: Centre d’Histoire et de Civilisation de Byzance-CNRS, 2018 (p. 227-245).
- ROHAULT DE FLEURY, Georges. L’arc de triomphe de Constantin. **Revue archéologique** 1863 (2), p. 245-252.
- ROMAGNINO, Roberto. **Théorie(s) de l’ecphrasis entre Antiquité et première modernité**. Paris: Garnier, 2019.
- SABBAH, Guy. **La méthode historique d’Ammien Marcellin**. Paris: Les Belles Lettres, 1978.
- SCHEID, John; HUET, Valérie (éd.). **Autour de la colonne aurélienne : Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome**. Turnhout: Brepols 2000.
- STEFAN, Alexandre Simon; CHEW, Hélène. **La colonne trajane**. Paris: Picard, 2015.
- VALETTE-CAGNAC, Emmanuelle. **La lecture à Rome**. Paris: Belin, 1997.
- Veyne, Paul. Conduites sans croyances et œuvres d’art sans spectateurs. **Diogène** 143 (1988), p. 3-22.
- WARMINGTON, Brian. Some Constantinian References in Ammianus. DRIJVERS, Jan Willem; HUNT, David (éd.). **The Late Roman World and his Historian. Interpreting Ammianus Marcellinus**. Londres-New York, Routledge, 1999, p. 166-177.