

## Figures de poètes chez Claudien. Des manifestes poétiques?

Bruno Bureau

► **To cite this version:**

Bruno Bureau. Figures de poètes chez Claudien. Des manifestes poétiques?. Perrine Galand-Hallyn et Vincent Zarini. Manifestes littéraires dans la latinité tardive. Poétique et rhétorique., Institut d'Etudes Augustiniennes, pp.51-70, 2009, Antiquité 188, 978-2-85121-234-4. hal-00881255

**HAL Id: hal-00881255**

**<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00881255>**

Submitted on 8 Nov 2013

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

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

## FIGURES DE POÈTES CHEZ CLAUDIEN : DES MANIFESTES POÉTIQUES ?

Bruno Bureau

UMR 5189 (HiSoMA)

La présence dans l'œuvre de Claudien de manifestes poétiques est un sujet disputé, puisqu'aucun texte des *Carmina maiora* ne peut se définir ainsi sans difficulté, et que les *Carmina minora* que l'on a pu ici ou là identifier comme des manifestes poétiques (*Ad Aeternalem*, *In sphaeram Archimedis*) ne le sont que de manière implicite.

S'il faut donc renoncer à trouver dans les *maiora* des textes entièrement dévolus à une fonction de manifeste poétique ou littéraire, il n'en faut pas pour autant renoncer à trouver toute trace de prises de positions littéraires ou poétiques dans l'œuvre de Claudien. Si nous parlons ici de l'œuvre de Claudien, c'est que nous posons comme principe que, par-delà l'éclatement de la matière en autant de poèmes de circonstances, il existe une cohérence dans la pensée de Claudien et sa représentation du monde et de son œuvre. Cette cohérence, à notre sens, impose de lire l'œuvre comme un tout et de considérer chaque poème de circonstance comme une pièce d'une mosaïque, certes inachevée par la mort prématurée du poète, mais parfaitement cohérente.

Dans la présente étude qui vise à découvrir, dans la représentation des poètes antérieurs que l'on trouve chez Claudien, un discours sur la poésie qui peut tenir du manifeste, les questions chronologiques sont d'une importance assez grande. Quelques remarques préliminaires sur la chronologie des pièces étudiées s'imposent donc. Les poèmes consulaires ne posent aucun problème particulier de datation : le poème pour le troisième consulat d'Honorius (*3 Honor.*) date de début 396, celui pour Mallius Théodore (*Mall.*) de début 399, et celui pour Stilicon (*Stil.*) de début 400 ; pas de difficultés non plus pour l'épithalame offert à Honorius et Marie (*Epith. Honor.*) qui date du début de 398. Mais il n'en va pas de même des autres textes : pour le *Rapt de Proserpine* (*DRP*), nous nous en

tiendrons globalement malgré les objections de F. Felgentreu<sup>1</sup>, à la datation que donne J.L. Charlet<sup>2</sup> (avant 395, pour le livre 1 dans sa forme primitive, et 396 ou 397 pour les livres 2 et 3), et nous considèrerons la lettre à Sérène (*ad Ser.*) et le panégyrique inachevé de la femme du régent (*Laus Ser.*) comme des œuvres de la fin de la vie de Claudien (respectivement 401 ou 402<sup>3</sup> et 404).

Paradoxalement, pour un poète aussi parfaitement lettré que Claudien, très peu de poètes sont mentionnés dans son œuvre, quatre poètes historiques Homère, Sappho, Ennius et Virgile, et deux poètes mythiques, Orphée et Amphion<sup>4</sup>. Ce très petit nombre et le caractère extrêmement symbolique des poètes choisis invite à voir dans ces mentions plus qu'une simple citation de sources ou de modèles, un choix délibéré de figures symboliques qui permettent à Claudien de se situer dans une tradition d'abord grecque puis romaine qu'il

---

1. F. FELGENTREU, *Claudians Praefationes. Bedingungen, Beschreibungen und Wirkungen einer poetischen Kleinform*, Stuttgart–Leipzig, 1999, 263 p., p. 157–160.

2. J.-L. CHARLET, *Claudien. Œuvres Tome 1. Le Rapt de Proserpine*, C.U.F., Paris, 1991, 188 p., p. XXXII–XXXIII.

3. Un passage cité ci-dessous (*Ad Seren.* 25–26) fait dire à F. VOLLMER (*PW art. Claudianus*) que ce poème ne peut qu'être postérieur à l'Éloge de Sérène auquel il est ici fait allusion et qu'il faut donc dater l'éloge de 398 et la lettre de 404. On voit mal pourquoi cette dernière date, et on peut tout à fait laisser cette lettre en 401–402 considérant que c'est la période où Claudien est absent de Rome (voir J.-L. CHARLET, *op. cit.* 1991, p. XV). Placer l'éloge de Sérène en 398 a une conséquence importante : il faut alors considérer l'œuvre comme mutilée et non comme inachevée, puisque la pièce se termine de manière totalement abrupte au moment où Stilicon va entrer en scène. On fera observer que la campagne en question est la campagne contre Alaric de 395, ce qui concorderait parfaitement avec une datation haute. Mais cette objection ne tient pas, car l'éloge de Sérène suit un ordre chronologique et rien n'interdit de penser que le poème allait continuer ainsi à suivre son héroïne désormais au sommet de l'État aux côtés de son mari. Rien n'oblige donc à considérer que les événements décrits ici sont proches de la fin du poème. Celui-ci compte dans son état actuel 236 vers, ce qui invite à considérer, au vu de la longueur de la plupart des panégyriques de Claudien, que nous n'avons que le tiers (ou au mieux la moitié) du texte initialement prévu ou composé. Cependant, étant donnée l'identité de la dédicataire, et si l'on admet que c'est Stilicon qui est à l'origine de ce que nous connaissons de Claudien, il paraît très peu probable que le poème ait été mutilé, puisqu'aucun autre poème stiliconien ne l'est, et que le *Rapt*, seul autre cas comparable, est sans nul doute inachevé. Le poème sur la guerre contre Gildon paraît inachevé, mais le livre que nous en possédons est complet et Claudien a sans doute eu ses raisons pour ne pas écrire la suite. Il me semble donc que la solution la plus plausible est que l'éloge de Sérène a été composé non pas avant cette allusion, mais après – et peut-être pour répondre à une réaction de son amie et protectrice sur ce passage précis de sa lettre –, et que le poème est demeuré inachevé, ce qui implique comme le pensent la plupart des critiques que Claudien soit mort en 404 (voir J.-L. CHARLET, *op.cit.* 1991 p. XV–XVI).

4. Amphion, comme on le sait, n'est pas vraiment un poète, mais plutôt un musicien. Cependant l'action concrète de ses mélodies sur les pierres qui construisent la muraille de Thèbes l'apparente aux « poètes enchanteurs ». Son rôle chez Claudien est d'ailleurs pratiquement nul.

recompose pour pouvoir s’y insérer<sup>5</sup>. Dans cette liste de poètes, Orphée, personnage récurrent dans la production du poète de 396 à 404, mérite une attention particulière, et c’est autour de sa figure que, pour demeurer dans des limites raisonnables nous organiserons cette enquête.

## I. – LE VOYAGE DE L’ENFANT HONORIUS AU PAYS DES POÈTES.

La figure poétique d’Orphée est évidemment traditionnelle dans la littérature gréco-romaine, et ce qui importe ici est moins le choix de cette figure que le parcours qu’elle offre à Claudien dans une tradition à la fois poétique, philosophique et religieuse. Dans la poésie de Claudien que nous avons conservée, Orphée apparaît en 396 (avec *DRP, Praef. 2 et 3 Honor.*). On le retrouve ensuite en 399 dans l’*Epithalame pour les noces d’Honorius et Marie* et le panégyrique pour le consulat de Mallius Théodore, puis en 402 dans une lettre à Sérène l’épouse de Stilicon et en 404 dans les louanges de Sérène, selon nous, dernier poème qu’écrivit Claudien.

Dans le panégyrique consulaire de 396, Orphée apparaît au moment du voyage qui conduit l’enfant Honorius de Constantinople, où il résidait, à Milan, où son père Théodose va, avant de mourir, le confier à la régence de Stilicon (début 395). La première partie du voyage, en Grèce et sur la côte dalmate, est marquée par un itinéraire au moins autant littéraire que géographique (*3 Honor. 111–118*) :

*Nec mora : Bistoniis alacer consurgis ab oris, / inter barbaricas ausus transire cohortes / inpavido vultu, linqvis Rhodopeia saxa / Orpheis animata modis ; iuga deseris Oetes / Herculeo damnata rogo ; post Pelion intras / Nereis inlustre toris ; te pulcher Enipeus / celsaque Dodone stupuit rursusque locutae / in te Chaoniae mouerunt carmina quercus.*<sup>6</sup>

La tradition poétique qui consiste à émailler de saynettes mythologiques les étapes d’un voyage n’est pas neuve<sup>7</sup>, mais la lecture doctement mythologique n’épuise pas, à notre sens, la richesse métagoétique de ce texte. En partant non de Thrace, mais des « bords de la Bistonie » où il laisse les « rochers auxquels

5. Entre autres arguments, l’inscription de la base de statue dédiée à Claudien sur le forum romain en 400 confirme cette vision des choses, que le poète en soit ou non l’auteur, ce qui est objet de discussions.

6. *3 Honor. 111–118* : « Aucun délai : rapide tu te dresses aux bords de Bistonie / et osant passer au milieu des cohortes barbares / le visage impassible, tu laisses les roches du Rhodope / qui s’animèrent aux mélodies d’Orphée ; tu abandonnes la cîme de l’Œta, / que condamna le bûcher d’Hercule ; alors sur le Pélion tu entres / dont les noces de Nérée firent la renommée ; et le bel Énipée / et la haute Dodone s’étonnèrent à ta vue et, parlant à nouveau, / vers toi vinrent les chants des chênes chaoniens ».

7. Voir par exemple, OVIDE, *Tristes* 1, 10.

Orphée a donné la vie », le poète ouvre son catalogue par une sorte d'*ab Orpheo principium*. La mention immédiate de l'Œta, tragiquement illustré par le bûcher d'Hercule, en précise aussitôt la portée éminemment littéraire : c'est bien en effet la figure littéraire d'Orphée telle qu'elle apparaît dans *Hercule sur l'Œta* qui retient ici le poète, avec le grand choeur qui rappelle le lien du poète inspiré avec le héros<sup>8</sup> :

*Verum est quod cecinit sacer / Thressae sub Rhodopes iugis / aptans Pieriam  
chelyn / Orpheus, Calliopae genus, / aeternum fieri nihil. / Illius stetit ad modos /  
torrentis rapidi fragor, / oblitusque sequi fugam / amisit liquor impetum; / et dum  
fluminibus mora est, / defecisse putant Getae / Hebrum Bistones ultimi. / Aduexit  
uolucrum nemus / et silua residens uenit ; / aut si qua aera peruolat / auditis uaga  
cantibus / ales deficiens cadit. / Abrumpit scopulos Athos / Centauros obiter  
ferens / et iuxta Rhodopen stetit / laxata niue cantibus.*

Comme l'écrit J. L. Charlet<sup>9</sup> on trouve ensuite « le Pélion, où furent les noces de la Néréide Thétis et de Pélée, modèle topique des épithalames ; l'Enipée, affluent du Pénée en Thessalie, souillé du sang romain à Pharsale (LUCAN. 7, 116) et chanté par Virgile (*Georg.* 4, 368) ». Orphée, Sénèque, Catulle, Lucain et Virgile constituent donc le versant caché du voyage d'Honorius ; c'est aussi celui de son poète, qui parcourt, depuis l'origine mythique de la parole poétique, l'espace littéraire de la tragédie, de la poésie amoureuse, et de l'épopée, grecque et romaine, ou romaine à sujet grec, dans un voyage finalement tout orphique, puisque la dernière étape avant Dodone, sur l'Enipée, renvoie à la quête d'Aristée, fils de Pénée, liée à la mort d'Eurydice et donc à la figure d'Orphée.

Un autre élément mérite notre attention : la première partie du voyage se clôt à Dodone, qui, pour l'enfant impérial, se remet à chanter ses *carmina*, ses chants oraculaires. J.L. Charlet<sup>10</sup> se demande s'il ne faut pas voir là un élément typique d'une forme de réaction païenne à la christianisation en marche du pouvoir impérial ; c'est possible, mais si l'on se place dans une perspective métapoétique, on peut y lire autre chose : le voyage d'Honorius réveille une poésie oraculaire, une poésie de *uates* et non de *poeta*<sup>11</sup>, et ramène toute la

8. *Herc. Œt.* 1031–1052 : « Il disait vrai le chant du saint poète, quand, près des cimes du Rhodope de Thrace, il faisait sonner l'accompagnement de sa lyre de Piérie, Orphée, fils de Calliope : il n'est rien d'éternel. Sa mélodie arrêta le fracas du torrent impétueux, et oubliant de poursuivre sa course l'eau perdit son élan ; et tandis que les fleuves s'attardent, les Gètes pensent que l'Hèbre a tari, comme les Bistoniens lointains. La forêt transporta ses oiseaux et le bois immobile s'en vint ; et si quelque créature vole par les airs, entendant son chant dans sa course, l'oiseau n'a plus de force et tombe. L'Athos brise ses rocs et transporte dans sa marche ses Centaures, il s'arrête près du Rhodope, dont la neige a fondu sous l'effet de ces chants. »

9. Claudien. *Œuvres Tome 2, 1. Poèmes politiques (395–398)*, C.U.F. Paris, 2000, 222 p., p. 179, note 2.

10. *Ibid.*

11. Voir à ce sujet V. ZARINI, *Rhétorique, poétique, spiritualité : la technique épique de Corippe dans la Johannide*, Turnhout, 2003, XI-159 p., p. 64.

tradition poétique latine autour du *uates* par excellence qu'est Orphée. Celle-ci, saisie dans sa globalité, retrouve à Dodone une fonction sacrale qui aboutit dans le panégyrique en vers lui-même. Le poète, nouveau venu à Rome, revendique ainsi clairement son origine et se donne un statut : il vient du monde grec, il ne le niera pas, mais ce poète étranger à l'Italie assimilera dans une poésie, rendue à sa dignité première, le double héritage que lui donne sa culture, pour faire entendre à nouveau à Rome une parole poétique sacrée.

Ainsi, deux ans plus tard dans l'*Epithalame d'Honorius et Marie*, le retour de la figure d'Orphée lui permet de souligner qu'il partage avec Sérène, la mère de la fiancée, une culture grecque comprenant, Homère, Orphée et Sappho, et de se revendiquer ainsi de quelque manière comme poète grec écrivant en latin pour des latins (232–235)<sup>12</sup> :

*nec uoluere libros / desinit aut Graios, ipsa genetrice magistra, / Maeonius  
quaecumque senex aut Thracius Orpheus / aut Mytilenaeo modulator pectine  
Sappho.*

La figure d'Orphée n'en reste donc pas au jeu littéraire de reconnaissance de modèles ou au statut de lieu commun pour parler de poésie. Le poète Thrace, qui est aussi, dès son apparition chez Claudien, un mage–prophète, établit, avec le poète qui parle aujourd'hui pour célébrer Honorius, un rapport particulier de l'ordre de l'allégorie<sup>13</sup>. C'est la raison pour laquelle Orphée s'empare ensuite nettement – tant directement qu'à travers son évocation sénéquienne – des rouages poétiques du *Rapt de Proserpine*.

---

12. « et d'ouvrir des livres grecs / elle n'a de cesse, sous la conduite de sa mère elle-même : / passages du vieillard méonien, ou d'Orphée de Thrace / ou du chanteur au plectre de Mytilène, Sappho. » Voir à ce sujet M.–F. GINESTE, « Poésie, pouvoir et rhétorique à la fin du 4<sup>e</sup> siècle après J.-C. : les poèmes nuptiaux de Claudien », *Rhetorica*, 22, 3, 2004, p. 293 : « on peut y voir un écho de l'expérience personnelle du poète, mais surtout la louange de la *paideia* classique ». On relèvera simplement que cette *paideia* est clairement orientée vers un univers grec qui sert de point de rencontre entre *ego* et Sérène, comme il le fera en 402.

13. R. HERZOG, *Die allegorische Dichtkunst des Prudentius*, Munich, 1966, 144 p., p. 119–135 ne convainc pas totalement quand il oppose radicalement l'allégorie biblique de Prudence et l'allégorie païenne de Claudien. Il part du principe assez généralement admis que la mythologie n'est plus pour Claudien un discours théologique, mais une « réserve à histoires ». Or il n'en est sans doute rien, voir B. BUREAU, « Épique et romanesque : l'exemple de deux épopées tardives, l'*Enlèvement de Proserpine* de Claudien et la *Tragédie d'Oreste* de Dracontius », *Interférences–Ars Scribendi*, 1, 2003 (<http://ars-scribendi.ens-lsh.fr>). Ce sont au contraire les points de contact entre une lecture « philosophique » (ou plutôt cosmologique et politique) des mythes et la lecture patristique de la *Bible* qui nous frappent.

II. – LE RAPT DE PROSERPINE OU LE CHANT D'ORPHÉE<sup>14</sup>.

La préface de *DRP 2*, sans doute contemporaine de *3 Honor.* développe et précise la réflexion précédente. La figure d'Orphée permet au poète de faire retour sur son art et sa fonction dans le monde et de définir clairement ce qu'est pour lui un poète<sup>15</sup>. On retrouve Orphée, cette fois comme chantre d'Hercule, selon une tradition assez bien attestée par la littérature grecque et également pourvue de représentations figurées<sup>16</sup>. Chantre inspiré, maître par son chant des éléments de la nature, qu'il peut apaiser à son gré, le poète légendaire, dont le chant s'est assoupi, retrouve dans la personne d'Hercule un sujet digne de lui. Ainsi en est-il, dans la résolution de l'allégorie qui constitue cette préface, de Claudien, nouvel Orphée, grâce au nouvel Hercule, Florentinus<sup>17</sup> :

14. La présence d'Orphée dans *DRP* a été récemment l'objet d'une mise au point (C. SCHMITZ, « Das Orpheus-Thema in Claudians *De raptu Proserpinae* » dans *Aetas Claudiana*, W. W. Ehlers, F. Felgentreu et S. M. Wheeler éd., Munich–Leipzig, 2004, 258 p., p. 38–56). Nous souscrivons pleinement à l'idée de départ de son article (p. 38) « daß sich Claudian in seinem mythologischen Epos gerade nicht von seinem übrigen Werk, den höfisch-politischen Epen, kritisch distanziert, sondern in der Gestalt des mythischen Sängers Orpheus sein Selbstverständnis als panegyrischer Dichter zum Ausdruck bringt ».

15. Dans la préface de *DRP 1*, considérée isolément c'est à dire pour nous au moment où elle fut écrite, avant 395, le mythe sous-jacent au récit de l'aventure en mer du premier marin n'est pas très clair, et n'est peut-être pas à l'origine celui des Argonautes. On peut penser aussi à la figure de Prométhée, inventeur de la navigation chez Eschyle. Le mythe des Argonautes s'impose en revanche à la lumière de la seconde préface puisque Orphée et Hercule partagèrent le voyage d'Argo. Qu'une telle figure puisse être présente de manière sous-jacente dans le texte de *3 Honor.* n'est pas exclu, si l'on se souvient que Pélée prit la place d'Hercule dans la nef, aux côtés d'Orphée (HYGIN. *Fab.* 14, 32, 8). Sur cette préface, voir en particulier F. MINISSALE, « Il poeta e la nave. Claud. rapt. Pros. 1, 1–14 », *Helikon*, 15–16, 1975–1976, p. 496–499, F. FELGENTREU, *op. cit.* p. 157–167 et C. SCHMITZ *art. cit.* 2004, p. 40–41 qui insiste à juste titre sur l'orientation que prend cette préface à la lecture des trois livres composés effectivement par le poète : en mettant en avant la victoire de la technique et de l'*ars* sur les forces hostiles de la nature, Claudien annonce à la fois les idées qu'il développera ensuite dans le discours de Jupiter au livre 3, et la figure orphique de sa deuxième préface.

16. Voir SERVIUS *ad Aen.* 6, 392 : *lectum est et in Orpheo quod, quando Hercules ad inferos descendit, Charon territus eum statim suscepit.* Le poème orphique en question n'a pas survécu, mais on possède un hymne orphique à Héraklès (12). La citation par Clément d'Alexandrie (CLEM. AL. *Protrept.* 1, 17, 2) de deux vers d'Orphée traitant des pommes d'or des Hespérides (κῶνος καὶ ῥόμβος καὶ παίγνια καμπεσίγνια, / μῆλά τε χρύσεια κατὰ παρ' Ἑσπερίδων λιγυφώνων) ne prouve pas que le poème qui les contenait traitait d'Hercule, mais cela n'est pas impossible ; il est même possible qu'il puisse s'agir du même texte que celui auquel fait référence Servius.

17. *DRP 2, praef.* 49–52 : « Ainsi disait le poète inspiré de Thrace. Mais, toi, nouveau Tyrinthien, / Florentinus, à mes yeux, tu mets en mouvement mon plectre / l'ancre des Muses engourdi d'un long sommeil / tu le secoues de sa torpeur et conduit la ronde des chœurs

*Thracius haec vates. Sed tu Tiryntius alter, / Florentine, mihi, tu mea plectra  
moves / antraque Musarum longo torpentia somno / excutis et placidos ducis in  
orbe choros.*

Plus que le lien entre Florentinus et Hercule, dont on discute le sens exact<sup>18</sup>, c'est l'identité établie, de manière une fois encore explicite, entre *ego* et Orphée qui doit nous retenir ici. En effet, si Florentinus met en mouvement le plectre de *ego* et tire les Muses de leur sommeil, ce n'est pas seulement une façon de dire poétiquement que le poète revient à la composition du *Rapt* après l'avoir délaissé. Ce qui est en jeu, c'est le processus même qui est décrit au début de la préface : sans le poète le monde va au chaos et à la violence<sup>19</sup>, et seule la voix poétique est capable de renouer entre les éléments du monde l'harmonie qui en assure la survie<sup>20</sup>. Ainsi le chant d'Orphée trouve sa topique la plus parfaite dans le rétablissement de l'ordre du monde par Hercule, comme le chant d'*ego* trouve son sujet le plus parfait dans le chant de l'équilibre éleusinien entre la pénurie radicale instaurée par Jupiter au début de son règne et l'abondance excessive du temps de Saturne<sup>21</sup>. Finalement la figure historique de Florentinus s'efface dans

---

paisibles ». Le dernier vers porte une intéressante ambiguïté sur le groupe *in orbe*, qui signifie sans doute d'abord « en cercle » et fait allusion à la danse qui accompagne le chœur des Nymphes, mais il peut également signifier « dans le monde », indiquant ainsi que l'action de Florentinus répand ses bienfaits au-delà même de la Ville dont il a la charge.

18. Il est évident que tout ce que nous savons de Florentinus exclut une assimilation directe à l'Hercule guerrier ou tueur de monstres. Toutefois, l'identification n'est sans doute pas si gratuite qu'elle en a l'air : en effet, Hercule est celui qui rétablit l'ordre dans le cosmos, en tuant les monstres qui le polluent. Son action est celle d'un héros qui évite aux hommes de souffrir des aberrations de la nature. Florentinus, préfet de la Ville, avait joué sans doute un rôle décisif dans le réapprovisionnement de Rome après l'élimination du comte Gildon par son frère Mascezel, agissant pour le compte de Stilicon. Cette *cura*, face à un monstre qui prétendait réduire Rome à la famine, ne rend pas absurde, dans la logique d'excès qui est celle du panégyrique, son identification à Alcide lui-même.

19. C. SCHMITZ *art. cit.* 2004, p. 42–43.

20. S'il y a un sens politique dans l'*Enlèvement de Proserpine*, c'est là qu'il faut le chercher, car toute lecture du poème entier comme allégorie politique se heurte à de grandes difficultés (voir T. DUC, *Le « De Raptu Proserpinae » de Claudien. Réflexions sur une actualisation de la mythologie*, Berne–Berlin–Francfort–New-York–Paris, 1994, XXVII–307 p.). En revanche, défendre la conception traditionnelle de l'harmonie du monde fondée sur le respect des antiques croyances recouvre à la fois sans doute les conceptions mêmes de Claudien, qui sans être ce païen *peruicacissimus* que dénoncent ses adversaires, n'est certainement pas chrétien, et les idées de Florentinus dont tout porte à croire qu'il est lui-même païen. D'ailleurs, il faut voir là un argument sans nul doute décisif pour refuser de considérer que Claudien a pu dédier ce texte à Florentinus dans les premières années du V<sup>e</sup> siècle (F. FELGENTREU *op. cit.* 1999, p. 169–172). En effet, Florentinus ayant été destitué par Stilicon fin décembre 397, il serait d'un goût douteux pour un poète qui a fait toute sa carrière auprès de Stilicon de venir en 401 ou 402 couvrir d'éloges celui que le régent a jugé bon d'écarter.

21. Voir *DRP* 3, 27–47, où la réponse de Jupiter à *Natura* porte exactement sur ce thème.



cette préface, au profit d'une mise en place des relations que le poète inspiré entretient avec le monde, dont il assure l'harmonie, d'une manière qui tend à se superposer à celle des hommes d'action, voire à surpasser celle-ci.

De fait, une partie de la tradition, en particulier iconographique, souligne une sorte d'infériorité d'Hercule représentant certes la pacification, mais obtenue par la force, par rapport à Orphée, le non-violent, qui enseigne la concorde et la paix au lieu de l'imposer. « Une... scène peu courante rassemblant quant à elle Orphée, Héraclès et les Muses est située à Pompéi, dans la maison de Epidius Sabinus (9, 1, 22 *in situ*) et date de la deuxième moitié du I<sup>e</sup> siècle av. J.C. ... on voit le musicien vêtu d'une longue tunique et d'un ample manteau et coiffé du bonnet phrygien, assis sur un rocher au milieu d'un paysage montagneux. Il tient sa lyre sur sa cuisse gauche et en joue de la main droite ; il est entouré des Muses et d'un Hercule attentif, assis en face de lui, sa massue posée à terre et le menton dans sa main, dans une attitude que l'on retrouve couramment sur d'autres images d' 'Hercule auditeur'. Tous les personnages sont identifiés par une inscription »<sup>22</sup>. La présence dans ce groupe du chœur paisible des Muses introduit dans la représentation donnée par Claudien l'épaisseur d'une tradition iconographique et donc culturelle dans laquelle le poète prend sa place. *Ego* dépasse le rôle de simple producteur d'un chant pour devenir une sorte de concentré de savoir et de culture. Or, dans le domaine iconographique à nouveau<sup>23</sup>, cette lecture d'Orphée comme modèle du poète-philosophe trouve sa confirmation dans la représentation extrêmement courante du chanteur assis qui n'est alors pas tant celle d'un musicien professionnel, d'un 'spécialiste', mais que celle d'un sage ou d'un philosophe enseignant son auditoire<sup>24</sup>. Ainsi

---

22. L. VIEILLEFON, *La figure d'Orphée dans l'Antiquité tardive : les mutations d'un mythe : du héros païen au chanteur chrétien*, Paris, 2003, X-268 p., p. 19 ; nous ne souscrivons pas cependant à l'interprétation de l'auteur qui voit dans la représentation d'Hercule ici une simple reprise par d'autres moyens du thème de la *feritas* autrement illustré par les bêtes féroces. Une même analyse d'Hercule comme vecteur de violence ou de mort a été donnée pour la deuxième préface de *DRP* par T. DUFFEY « The Proserpinean Metamyth. Claudian's *De raptu Proserpinae* and Alan of Lille's *Anticlaudianus* », *Florilegium*, 5, 1983, p. 110, mais l'argumentation ne nous convainc guère. On voit mal comment ici Orphée représenterait l'Amour et Hercule la mort, à moins d'importer sur ce passage des représentations qui ne se trouvent pas dans le texte.

23. On ne saurait trop accorder d'importance aux références iconographiques données par Claudien. Une représentation figurée découverte à Alexandrie (la patrie de Claudien sans doute) éclaire tout particulièrement la représentation par Claudien du char de Pluton à la fin de *DRP* 1. On voit, comme dans *DRP* 2 les déesses tenter de repousser l'aurige infernal. Cette scène est très étrangement mise en lien par la superposition des deux registres picturaux avec une représentation typiquement égyptienne de la pesée des âmes. Voir A.-M. GUIMIER-SORBETS et M. SEIF EL DIN, « Les deux tombes de Perséphone dans la nécropole de Kom el-Chougafa à Alexandrie », *Bulletin de Correspondance hellénique*, 121, 1, 1997, p.355-410. Les illustrations les plus parlantes se trouvent p. 364 et 374.

24. L. VIEILLEFON *op. cit.* 2003, p. 51.

constitué, le poète, voix inspirée devient bien plus qu'un héros pacificateur, il est le passeur d'un savoir divin.

Or cette présence d'Orphée—*ego* comme narrateur possible du *Rapt* est assez aisément reconnaissable. On n'en prendra que quelques exemples<sup>25</sup>.

L'ouverture du livre 1 et le célèbre *gressus remouete profani* (DRP 1, 4) reprend, outre l'exclusion des profanes des mystères éleusiniens<sup>26</sup>, une sorte de marque de fabrique orphique que l'on retrouve dans le début de l'hymne orphique du papyrus de Derveni reconstitué par M. L. WEST, *The orphic poems*, Oxford, 1984, 275 p., p. 114–115, et traduit par L. Brisson<sup>27</sup> :

« Je vais chanter pour les initiés, fermez vos portes, profanes, / De Zeus qui gouverne tout les prodigieuses œuvres, / Toutes celles que, sur les conseils de la noire Nuit, il exécuta, / Et la race des bienheureux plus jeunes qui sont immortels, / Eux qui naquirent de Zeus, le roi tout-puissant. »

On retrouve plus près de Claudien cette même interdiction dans le *Testament d'Orphée*, probable apocryphe juif du II<sup>e</sup> siècle où la même expression revient exactement, comme un identifiant orphique : « je parlerai aux ayants-droit ; fermez vos portes, profanes<sup>28</sup> ».

---

25. La question de l'orphisme latent dans le poème a été passionnément débattue depuis plus d'un siècle. Voir un état de cette question chez A. FO, « Osservazioni su alcune questioni relative al De raptu Proserpinae di Claudiano », *QC* 1, 1979, p. 385–415, dont la position sur le sujet demeure assez prudente, mais ne va peut-être pas assez loin dans la prise en compte du public très particulier (sans doute des cercles sénatoriaux païens très traditionnels) qui a commandé et reçu le poème dans sa version pour nous définitive. Ce qu'il écrit, en particulier p. 410–411 s'applique sans doute mieux à la poésie panégyrique et à son public.

26. On peut discuter de l'impact exact à donner à cette formule, qui dépend grandement de la manière dont on se représente le traitement de la matière mythique dans la suite du texte. J.L. CHARLET *op. cit.* 1991 *ad loc.* et C. GRUZELIER, *Claudian. De raptu Proserpinae edited with Introduction, Translation and Commentary by Claire Gruzelier*, Oxford, 1993 *ad loc.* insistent sur l'aspect de lieu commun littéraire en soulignant l'emprunt possible à des modèles poétiques (CALLIM., *Hymn. Apoll.* 2 et VIRG., *Aen.* 6, 258).

27. L. BRISSON, « Orphée et l'orphisme à l'époque impériale. Témoignages et interprétations philosophiques de Plutarque à Jamblique », *ANRW* 2, 36, 4 p. 2867–2931, p. 2878. On pourra nous objecter qu'il ne s'agit que d'une reconstitution du texte de l'hymne à partir des éléments fournis par le commentaire, mais les autres attestations de la formule d'exclusion rendent presque certaine sa présence effective dans l'hymne commenté.

28. Cité par EUSEB. CAES., *Prep. Ev.* 13, 12, 5 : φθέγξομαι οἷς θέμις ἐστί, θύρας δ' ἐπίθεσθε βέβηλοι, L. BRISSON *art. cit.* p. 2921. Cette expression se retrouve sous une forme un peu différente dans un fragment de Plutarque, conservé par Stobée (PLUT. *Frg.* 202). Une scholie (SERV., *in Aen.* 6, 258) peut établir une passerelle entre la formule orphique et l'interdit virgilien : « *adventante dea ipsa scilicet Proserpina. profani qui non estis initiati, ἀμώητοι βέβηλοι* ». Le fait que l'on puisse proposer de Virgile une lecture orphique dans des cercles proches des milieux où évolue Claudien est attesté par un passage de Macrobie sur les allégories virgiliennes et leur caractère assez nettement orphique : MACR. *Sat.* 1, 18, 24.

Plus loin, la tapisserie que brode Proserpine et dont le modèle poétique est chez l'Arachnè d'Ovide (*DRP*, 1, 249–266)<sup>29</sup>, ne manque pas non plus d'appui orphique. Porphyre (*Antre des Nymphes* 14) nous indique en effet que le tissage de Proserpine est un thème qui se trouve chez Orphée :

« quant aux tissus teints en pourpre de mer, c'est, on le voit tout de suite, la chair qui se tisse à partir du sang. C'est du sang que viennent les laines pourpres et c'est avec les produits d'origine animale que la toison a été teinte : l'élaboration de la chair se fait de même par l'action du sang et avec du sang. De plus le corps est pour l'âme une tunique dont elle est revêtue, il est chose bien merveilleuse à voir, que l'on considère sa complexion ou les liens qui attachent l'âme à lui. C'est ainsi que dans Orphée, on nous montre Korè, éphore de tous les êtres à semence, en train de tisser<sup>30</sup> ; les anciens ont par ailleurs nommé le ciel un voile, qui enveloppait les dieux célestes<sup>31</sup> » ;

On pourrait sans doute multiplier ainsi les références orphiques dans le *Rapt*. Il ne nous appartient pas ici d'en évaluer l'importance mystique ou religieuse, mais nous nous contenterons de les lire comme autant de marques de l'emprise du poète Orphée sur la production d'*ego*–Claudien, qui devient ainsi le nouvel Orphée.

Car le chœur orphique de l'*Hercule sur l'Æta* se glisse lui-même dans la trame du récit et vient en quelque sorte en habiter des moments cruciaux comme autant de réapparitions orphiques<sup>32</sup>. Dès le début de cette préface au livre 2,

29. Voir M. VON ALBRECHT, « Proserpina's Tapestry in Claudian's *De Raptu* : Tradition and Design », *ICS*, 14, 1989, p. 383–390, en particulier p 384 : « the description of Proserpina's tapestry, far from being an otiose embellishment, is tightly interwoven with her own life and that of the dedicatee; moreover, it reflects one of the author's main interests : to give a series of pictures of the universe in different aspects ; of this chain, it is the first and basic link ».

30. La curieuse expression παντὸς τοῦ σπειρομένου ἔφορος peut se croiser avec l'évident souvenir ovidien (OVID. *Met.* 1, 26–31) pour insérer une discrète touche orphique à l'expression de *DRP* 1, 250–251 : *et semina iustis discessere locis*, bien que cette physique n'ait rien de particulièrement orphique.

31. Trad. Buffière, voir L. Brisson, *art. cit.* p. 2892 : τὰ δ' ἀλιπόρφυρα φάρη ἄντικρυς ἢ ἐξ αἱμάτων ἂν εἶη ἐξυφαινομένη σάρξ· ἐξ αἵματος μὲν γὰρ ἀλουργῆ ἔρια καὶ ἐκ ζώων ἐβάφη καὶ τὸ ἔριον, δι' αἵματος δὲ καὶ ἐξ αἱμάτων ἢ σαρκογονία. καὶ χιτῶν γε τὸ σῶμα τῆ ψυχῆ ὃ ἡμφίεσται, θαῦμα τῶ ὄντι ιδέσθαι, εἴτε πρὸς τὴν σύστασιν ἀποβλέποις εἴτε πρὸς τὴν πρὸς τοῦτο σύνδεσιν τῆς ψυχῆς. οὕτω καὶ παρὰ τῶ Ὀρφεῖ ἢ Κόρη, ἥπερ ἐστὶ παντὸς τοῦ σπειρομένου ἔφορος, ἰστουργοῦσα παραδίδοται, τῶν παλαιῶν καὶ τὸν οὐρανὸν πέπλον εἰρηκότων οἷον θεῶν οὐρανίων περιβλήμα. L. Brisson commente ainsi : « Korè reste dans la maison de sa mère, que gardent les Kourètes (OF 191). Alors que sur le peplos qu'elle fabrique, elle est en train de tisser un scorpion, Korè est enlevée par Pluton (OF 196) » et la note note 22 sur le sens de la présence du scorpion « le scorpion est le signe zodiacal dont le lever marque le début de l'hiver en Grèce ancienne... Or, l'hiver est l'époque où les semences sont mises en terre ».

32. Je ne sais encore s'il faut tirer quelque conclusion pour l'interprétation du couple Orphée–Hercule chez Claudien de traditions attestées par Athénagore dans la *Supplique* 18,

Claudien prend soin de rappeler que son image d'Orphée se construit à partir de celle de l'*Hercule sur l'Œta* donnant ainsi une sorte de clé de lecture aux remplois de ces passages (*DRP 2, praef. 25–28*)<sup>33</sup> :

*Securum blandi leporem fovere molossi / vicinumque lupo praebuit agna latus. /  
Concordes varia ludunt cum tigride dammae, / Massylam cervi non timuere  
iubam.*

L'influence, au moins formelle, de Sénèque est ici difficilement contestable<sup>34</sup> :

*Ad cantus ueniunt tuos / ipsis cum latebris ferae / iuxtaque inpavidum pecus /  
sedit Marmaricus leo / nec dammae trepidant lupos / et serpens latebras fugit /  
tunc oblita ueneni.*

Plus loin dans le livre, l'évocation de la mitigation temporaire des châtiments infernaux par l'arrivée de la reine Proserpine<sup>35</sup> reprend la thématique du chœur orphique de manière assez nette, pour que soient perceptibles, malgré les changements de mètre, des points de contact

---

3–6 (trad. G. Bardy revue par L. Brisson) : Ὀρφῆος δέ, ὃς καὶ τὰ ὀνόματα αὐτῶν πρῶτος ἐξηῦρεν καὶ τὰς γενέσεις διεξῆλθεν καὶ ὅσα ἐκάστοις πέπρακται εἶπεν καὶ πεπίστευται παρ' αὐτοῖς ἀληθέστερον θεολογεῖν, ᾧ καὶ Ὅμηρος τὰ πολλὰ καὶ περὶ θεῶν μάλιστα ἔπεται, καὶ αὐτοῦ τὴν πρώτην γένεσιν αὐτῶν ἐξ ὕδατος συνιστάντος Ὠκεανός, ὅσπερ γενέσεις πάντεσσι τέτυκται. ἦν γὰρ ὕδωρ ἀρχὴ κατ' αὐτὸν τοῖς ὅλοις, ἀπὸ δὲ τοῦ ὕδατος ἰλὺς κατέστη, ἐκ δὲ ἐκατέρων ἐγεννήθη ζῶον δράκων προσπεφυκυῖαν ἔχων κεφαλὴν λέοντος, διὰ μέσου δὲ αὐτῶν θεοῦ πρόσωπον, ὄνομα Ἡρακλῆς καὶ Χρόνος. οὗτος ὁ Ἡρακλῆς ἐγέννησεν ὑπερμέγεθες φόν, ὃ συμπληρούμενον ὑπὸ βίας τοῦ γεγεννηκότος ἐκ παρατριβῆς εἰς δύο ἐρράγη. τὸ μὲν οὖν κατὰ κορυφὴν αὐτοῦ Οὐρανὸς εἶναι ἐτελέσθη, τὸ δὲ κάτω ἐνεχθὲν Γῆ-σώματος. « Orphée, qui le premier a trouvé leurs noms et qui a exposé leurs naissances et tout ce qu'a fait chacun d'eux, est regardé par nos accusateurs comme un théologien plus véridique et même Homère la suit la plupart du temps au sujet des dieux. Lui aussi rapporte la première naissance des dieux sortis de l'eau : « l'Océan qui est source de toutes choses » (*Il.* 14, 246). Selon lui (Orphée), l'eau était le principe de tout. De l'eau a été formé un limon ; et de l'un et de l'autre est sorti un animal, un serpent qui avait une tête de lion <et une autre de taureau>, et entre les deux le visage d'un dieu. Son nom était Héraklès et Chronos. Cet Héraklès a donné naissance à un œuf énorme, qui, rempli de la force de celui qui l'avait engendré, se brisa en deux par frottement. La partie supérieure de l'œuf constitua le ciel ; la partie inférieure, la terre ».

33. « En sûreté était le lièvre que caressaient les Molosses, / et près d'elle l'agnelle offrit son flanc au loup. / En bonne harmonie, daims et tigres rayés jouaient ensemble, / et des crinières massyles les cerfs n'avaient plus peur ».

34. SEN. *Herc. Œt.* 1054–1060 : « ils viennent à tes chants, fauves avec leurs antres, et tout près du bétail sans peur le lion de Marmarique vient s'asseoir. Les daims ne tremblent plus devant les loups, et le serpent déserte ses cachettes, oublieux maintenant de son venin ».

35. Voir M. VON ALBRECHT *art. cit.* 1989, p. 388 : « Claudian enjoyed recreating the great primeval event of which Orpheus' momentary success was but a faint reflection ». Cette idée, bien qu'à nuancer sans doute dans sa formulation un peu définitive, pose clairement la continuité entre la représentation éleusinienne qui domine le poème et la représentation orphique qui le sous-tend.

précis. On retrouve Tityos et Tantale, et même l'image du nautonnier infernal adouci (*DRP* 1, 359–360)<sup>36</sup> :

*Impexamque senex velavit harundine frontem / portitor et vacuos egit cum carmine remos.*

que l'on peut rapprocher de<sup>37</sup> :

*audis tu quoque, nauita : / inferni ratis aequoris / nullo remigio uenit.*

Or ce n'est certainement pas par hasard que la figure d'Orphée se glisse ici dans la connaissance des mystères d'en-bas, car le séjour d'Orphée dans les enfers pour y rechercher Eurydice était régulièrement interprété comme l'acquisition par le poète d'un savoir caché, qui rejoint les affirmations du poète au début du poème. Grâce à l'inspiration qu'il va recevoir, il aura, tel Orphée, la connaissance des choses d'en-bas (1, 26 *uestri secreta poli*)<sup>38</sup>.

Ainsi, la figure d'Orphée s'introduit ici dans une forme de complément à la figure du marin inconnu de la première préface, qui est peut être Jason ou peut-être Prométhée.

Si c'est Jason qui est privilégié, le rapport avec Orphée est évident, mais il se fait au travers de la cosmogonie plus ou moins orphique qui est le chant d'Orphée dans les *Argonautiques*. Or le poème même du *Rapt* se donne comme ouvertement cosmogonique et insère dans le livre présentement préfacé un *carmen* particulier, celui de Pluton, sur les doctrines de correspondance entre le monde d'en-haut et le monde d'en-bas. Si, au contraire, ou peut-être en même temps, on voit derrière l'inventeur de la navigation du livre 1 une figure de Prométhée, le rapport avec Orphée, bien que plus symbolique, n'en est pas moins possible. Le poète Orphée est celui qui enseigne aux hommes un savoir divin, mais licite, puisqu'il passe dans une partie de la tradition pour le fondateur ou le propagateur de mystères et en particulier de mystères liés à Déméter : « non loin d'Athènes, à Phyla, Thémistocle avait, après sa victoire, restauré un sanctuaire dont sa famille, les Lycomides, avait obtenu le contrôle. On prétendait que des mystères y avaient été célébrés avant même ceux d'Eleusis. Ces mystères avaient un rapport avec la grande déesse que Pausanias identifie à la Terre (1, 31, 4). Pausanias nous apprend que, au cours des ὄργια qu'ils y célébraient, les Lycomides chantaient des hymnes composés par Orphée, Musée et Pamphos, qui devaient raconter le séjour de Déméter auprès de Phylos, un fils de la terre et qui célébraient Eros (1, 27, 2)<sup>39</sup>. Hippolyte de Rome (*Ref. Haeres.* 5, 20, 4) confirme et précise cette information et le rapport d'Orphée avec Eleusis est également attesté par Clément d'Alexandrie qui relate

36. « De jonc hirsute le vieillard a voilé son front, / le portier, et vide est l'esquif qu'il pousse de ses rames ».

37. « tu écoutes aussi, nocher : l'esquif des eaux infernales n'est poussé par nulle rame ».

38. Voir M. VON ALBRECHT *art. cit.* 1989, p. 387.

39. L. BRISSON *art. cit.* p. 2871.

que les discours sacrés de ces mystères étaient racontés dans un poème orphique ; on dit même qu'il en était le fondateur ou qu'il les avait introduits en Grèce. » (*Protrept.* 2, 21, 1<sup>40</sup>, et Proclus *In rempublic.* 2, 312, 16<sup>41</sup>)<sup>42</sup>

Ainsi, dans la figure d'Orphée « la musique humaine devient une imitation de l'harmonie des sphères et cette théorie nous fait mieux comprendre les pouvoirs qui sont attribués à la musique : si elle reproduit la perfection du cosmos lui-même, elle ne peut qu'apaiser les tourments des hommes et les aider à se sentir en harmonie avec le monde dans lequel ils vivent et éventuellement à se rapprocher des dieux, ou d'un principe supérieur. Cette théorie, d'abord pythagoricienne, puis largement répandue et utilisée dans le fond de culture commun, révèle en réalité toute une vision du monde, à la fois matérielle, poétique et spirituelle et on soupçonne qu'Orphée peut en être le parfait symbole, à la fois par son art de musicien et la nature cosmogonique de son chant »<sup>43</sup>. De ce fait, le poète Claudien–Orphée de 396–397 dépasse donc simplement le chantre, fût-il inspiré, il exerce une véritable action sur le monde, qu'il arrache à la violence, aux conflits et au désordre.

Or, quelque importante que soit cette dimension, elle n'épuise pas encore la complexité de la figure d'Orphée telle qu'on la trouve reprise chez Claudien. Car la musique exerce à la fois « un effet externe, régissant le monde et apportant civilisation et surtout concorde, un effet intérieur, sur les passions et les maladies de l'homme, et un effet plus général encore, producteur d'harmonie cosmique »... « On reconnaissait ... dans l'Antiquité trois sortes de musique : une sensible (jouée par les instruments), une intelligible (reliée aux nombres et à leurs rapports) et une cosmique »<sup>44</sup>. Orphée–Claudien représente ici le point où ces trois musiques se confondent pour affirmer et en même temps maintenir la conscience d'un ordre divin du monde<sup>45</sup>.

---

40. Ταῦτ' ἔστι τὰ κρύφια τῶν Ἀθηναίων μυστήρια. Ταῦτά τοι καὶ Ὀρφεὺς ἀναγράφει. Παραθήσομαι δέ σοι αὐτὰ τοῦ Ὀρφέως τὰ ἔπη, ἴν' ἔχῃς μάρτυρα τῆς ἀναισχυντίας τὸν μυσταγωγόν· ὡς εἰποῦσα πέπλους ἀνεσύρατο, δεῖξε δὲ πάντα σώματος οὐδὲ πρέποντα τύπον· παῖς δ' ἦεν Ἰακχος, χειρὶ τέ μιν ῥίπτασκε γελῶν Βαυβοῦς ὑπὸ κόλποις· ἡ δ' ἐπεὶ οὖν μεῖδησε θεά, μεῖδῃσ' ἐνὶ θυμῷ, δέξατο δ' αἰόλον ἄγγος, ἐν ᾧ κυκεῶν ἐνέκειτο.

41. δηλοῖ δὲ τὰ ἐν Ἀπολογία ρηθέντα παρὰ τοῦ Σωκράτους, ὡς ἄρα πολλοῦ ἂν τιμήσαι τὸ ἐν Ἄιδου συγγενέσθαι τοῖς Ὀρφεῦσιν, τοῖς Μουσαίοις, τοῖς Αἴασιν· ἤκουεν γάρ που καὶ τῶν ἐν Ἐλευσίनि μυστηρίων ἐξυμνούντων τὸν τὰς ἀγιωτάτας ἐκφήναντα τελετάς.

42. L. VIEILLEFON, *op. cit.* 2003, p. 42.

43. L. VIEILLEFON, *op. cit.* 2003, p. 123.

44. L. VIEILLEFON, *op. cit.* 2003, p.119.

45. M. VON ALBRECHT, *art. cit.* 1989, p. 390 : « Claudian's epic has a unity of its own. This is made possible by his basic idea of writing a 'cosmic poetry' in different successive aspects, rivalling, among other epic poems, the *Aeneid* and also – considering the theme (agriculture), the planned size (probably four books), and the relationship of the basic idea to Orpheus – the *Georgics* ».

### III. – DU CHANT DU MONDE AU CHANT DE LA CITÉ, L’EFFACEMENT D’ORPHÉE ?

En 399, ce n’est plus Claudien qui prend la figure d’Orphée, mais le consul philosophe, Mallius Théodore. Quand il se livre aux travaux intellectuels, qu’il affectionne et qui ont fait sa gloire, le consul actualise en la dépassant l’action bénéfique d’Orphée, car il recrée une harmonie plus importante encore que celle de la nature, celle du corps social (*Mall.* 248–255) :

*quae non seditio, quae non insania uulgi / te uiso lenita cadat? quae dissona ritu / barbaries, medii quam non reuerentia frangat? / uel quis non, sitiens sermonis mella politi, / deserat Orpheos blanda testudine cantus? / qualem te legimus teneri primordia mundi / scribentem aut partes animae, per singula talem / cernimus et similes agnoscit pagina mores.*<sup>46</sup>

L’action de Mallius pour percer les secrets du monde et de la philosophie morale, la puissance même de sa réflexion sont curieusement opposées aux troubles civils, alors qu’on attendrait plutôt la puissance d’un bras armé. Mais la logique est claire, si l’on suit l’image du poète mythique depuis les textes de 396–397. Restaurer la culture et la connaissance, c’est faire reculer la barbarie et ce qui l’accompagne, civiliser l’homme et le cultiver, c’est lui faire prendre aussi conscience du bonheur de la paix civile, et de l’harmonie d’une culture raffinée et commune.

En même temps, le recours à la figure d’Orphée, ici, montre clairement la cohérence de la représentation du personnage chez Claudien. En effet, si le poète de la cosmogonie de l’*Enlèvement* prenait le masque d’Orphée, le poète théogonique et cosmogonique, ici, Mallius est confronté à l’autre facette de l’Orphée tardif, le poète civilisateur et pacificateur, celui qui introduit la concorde entre les hommes. Fronton (10, 3<sup>47</sup>) et plus près de Claudien Thémistios<sup>48</sup> et Macrobe (*Somn.* 2, 3<sup>49</sup>) soulignent que son action pacificatrice et

46. Quelle sédition, quelle fureur populaire / en te voyant ne s’adoucit et tombe ? Etrangers à notre culture, / quelle barbarie ne se briserait sur le respect pour un pareil médiateur ? / Quel mortel, assoiffé de la douceur d’un langage élégant, / n’abandonnerait pas le chant d’Orphée pour les accords de ta lyre? / Les vers où tu peins la naissance du monde et l’âme répandue dans l’univers / te montrent à nos yeux; et tes mœurs ressemblent à tes écrits.

47. *Epist.* 10, 3, 5 : Τίς ἂν οὖν εἰκὼν εὐρεθείη πιθανή; μάλιστα μὲν ἀνθρωπίνη, ἄμεινον δὲ εἰ καὶ μουσική. εἰ δ’ αὖ καὶ φιλίας ἢ ἔρωτος αὐτῇ μετείη, μᾶλλον ἂν ἔτι ἢ εἰκὼν εὐοίκοι. τὸν Ὀρφέα φασὶν οἰμῶσαι ὀπίσω ἐπιστραφέντα· εἰ δὲ κατ’ εὐθὺ ἐβλεπέν τε καὶ ἐβάδιζεν, οὐκ ἂν ὤμωξεν. ἄλλισ εἰκόνων. καὶ γὰρ αὐτὴ τις ἀπίθανος ἢ τοῦ Ὀρφέως εἰκὼν ἐξ ἄδου ἀνιμημένη.

48. 37, 10 : ἄλλ’ Ὀρφέα μὲν συναριθμοῦμεν τοῖς σοφοῖς τε καὶ θεσπεσίοις ἀνδράσιν, εἶ τῳ πιθανὸς ὁ Ὀρφεύς, ὅτι ὄρνιθας καὶ βοτὰ ἐκίλει τῇ δυνάμει τῆς μουσικῆς, τὸν δὲ πρᾶνναντα καὶ διδάξαντα καὶ μαλάξαντα ἀνδρας λεόντων ἀθαδεστέρους ὀρρωδήσομεν οὕτω καλεῖν, ὃ σεμνοτέρῳ ὀνόματι καλλωπίζοντες;

civilisatrice arrache les hommes à la barbarie et les conduit vers la culture. Ainsi, selon une conception unificatrice chère à la pensée tardive, la spéculation menée par Mallius opère dans l'ordre de l'intériorité humaine, mais, par contre-coup également dans l'ordre social, le dépassement des germes de barbarie et l'avènement en Occident d'un temps de civilisation et de culture, à un moment où, en Orient, on ne trouve rien de mieux que de faire consul un eunuque, ancien esclave qui plus est, le ministre Eutrope.

Ce qui change en réalité ici tient davantage dans la part comparée que prennent le destinataire du poème, le consul Mallius, et le poète. Alors qu'Orphée, dans la seconde préface du *Rapt* soulignait la puissance efficiente du poète comme égale, voire supérieure à celle du héros, le poète thrace sert ici à exprimer exactement le contraire : le philosophe et savant consul a sur le monde une action qui l'emporte explicitement sur celle que peut exercer un poète, fût-il aussi puissant et divin qu'Orphée. L'action du penseur d'aujourd'hui l'emporte décidément sur celle du poète d'hier, et les textes postérieurs pourraient paraître entériner cette position désormais en retrait d'un poète que dépassent les puissants et les savants.

Deux ou trois ans plus tard en effet, c'est encore Orphée qui représente *ego*, lorsque, dans la lettre à Sérène, il compare son mariage grâce aux bons soins de celle-ci et de Stilicon, aux noces d'Orphée où daigna paraître la reine des dieux, pour remercier le poète de l'avoir si bien célébrée (*Ad Seren.* 1–34)<sup>50</sup> :

---

49. *nam ideo in hac uita omnis anima musicis sonis capitur ut non soli qui sunt habitu cultiores uerum uniuersae quoque barbarae nationes cantus quibus uel ad ardorem uirtutis animentur uel ad mollitiem uoluptatis resoluantur exercent quia in corpus defert memoriam musicae cuius in caelo fuit conscia et ita delenimentis canticis occupatur ut nullum sit tam inmite tam asperum pectus quod non oblectamentorum talium teneatur affectu. hinc aestimo et Orphei uel Amphionis fabulam, quorum alter animalia ratione carentia alter saxa quoque trahere cantibus ferebantur, sumpsisse principium quia primi forte gentes uel sine rationis cultu barbaras uel saxi instar nullo affectu molles ad sensum uoluptatis canendo traxerunt.*

50. Quand pour la première fois l'Hymen éclaira de son flambeau l'union d'Orphée / et que ses chants de fête emplirent les plaines de Thrace, / les bêtes sauvages et les oiseaux, aux mille couleurs se disputèrent l'honneur / d'offrir à leur poète les plus beaux présents. / Tout pleins du souvenir de la grotte dont souvent les parois sonores / avaient offert un merveilleux théâtre à la douceur de sa lyre, / les lynx apportent le cristal arraché aux cimes du Caucase ; / les gryphons des masses d'or tirées du sol hyperboréen. / A travers les airs, les colombes voleuses, des prés de Vénus / apportèrent des couronnes de fleurs entremêlées de roses ; / et l'ambre détaché des rameaux des nobles sœurs / c'est le cygne qui l'apporta du Pô où il naquit. / Les grues, repassant le Nil après leur guerre contre les Pygmées, / recueillent dans leur bec les perles précieuses de la mer Rouge. / Le vieux phénix vient aussi des derniers confins de l'Eurus, / tenant dans sa serre recourbée des baumes précieux. / Il n'y eut nul oiseau, nul animal pour refuser de porter / à cette lyre les présents de noces dont elle est digne. / Alors, de ces richesses et de tous les trésors de l'Hélicon, / Calliope paraît celle qui allait épouser son propre fils. / Et même, elle osa convier aux noces de son fils / jusqu'à la maîtresse du radieux Olympe : / et la reine des dieux ne la dédaigna point, peut-être pour



*Orphea cum primae sociarent numina taedae / ruraque conpleret Thracia festus  
Hymen, / certauere ferae picturataeque uolucres / dona suo uati quae potiora  
darent, / quippe antri memores, cautes ubi saepe sonorae / praebuerant dulci  
mira theatra lyrae : / Caucaseo crystalla ferunt de uertice lynces, / grypes  
Hyperborei pondera fulua soli ; / furatae Veneris prato per inane columbae /  
flore conexas certa tulere rosis, / fractaque nobilium ramis electra sororum /  
cycnus oloriferi uexit ab amne Padi, / et Nilo Pygmaea grues post bella remenso /  
ore legunt rubri germina cara maris ; / uenit et extremo Phoenix longaeuus ab  
Euro / adportans unco cinnama rara pede : / nulla auium pecudumque fuit quae  
ferre negaret / uectigal merita coniugiale lyrae. / tunc opibus totoque Heliconis  
sedula regno / ornabat propriam Calliopea nurum. / ipsam praeterea dominam  
stellantis Olympi / ad nati thalamos ausa rogare parens. / nec spreuit regina  
deum, nec matris honore / uel iusto uatis ducta fauore pii, / qui sibi carminibus  
totiens lustrauerat aras / Iunonis blanda numina uoce canens / proeliaque  
altisoni referens Phlegraea mariti, / Titanum fractas Enceladique minas. /  
ilicet aduentu noctem dignata iugalem / addidit augendis munera sacra toris,  
munera mortales non admittentia cultus, / munera quae solos fas habuisse deos. /  
sed quod Threicio Iuno placabilis Orphei, / hoc poteris uotis esse, Serena, meis.*

Dans cette fantaisie<sup>51</sup> où l'épisode mythologique choisi par Claudien ne paraît pas autrement attesté, l'image du poète légendaire est ici très, voire trop nettement superposée à celle d'*ego* lui-même, car, dans l'image qu'en donne la lettre, Orphée peut finalement apparaître comme un panégyriste des dieux que ses maîtres honorent en daignant se rendre au mariage d'un subalterne méritant.

On pourrait donc penser que le poète, qui s'affirmait avec hauteur dans les premiers poèmes comme l'égal des grands personnages qu'il célébrait, voire même supérieur à eux, a finalement accepté de n'avoir qu'une place subalterne, et assume maintenant sa fonction de poète officiel, ou du moins professionnel, sorte de serviteur savant, mais serviteur quand même. Or ce serait lire trop vite car, précisément, en ayant recours à la figure d'Orphée, avec ses ambiguïtés et sa richesse, Claudien permet à son texte de s'enrichir de significations implicites, par-delà la déférence de son sens littéral.

Même dans ce poème léger, en effet, l'image d'Orphée doit être remise dans le contexte qui commande son apparition, et avant toute autre chose, dans le fait que lorsque Claudien écrit ce texte, il est, selon toute vraisemblance, en Afrique, absent de Rome, mais de retour sur sa terre. Or Orphée est un étranger lui-aussi,

---

honorer la mère, / peut-être aussi guidée par une juste faveur pour la piété d'un poète / qui tant de fois avait fait à ses autels l'hommage de ses vers, / quand d'une voix pure il chantait la puissance de Junon, / rappelant les combats Phlégréen de son époux, le Tonnant, / et les menaces des Titans et d'Encelade qu'il avait su briser. / Eh bien, voulant que sa présence consacra la première nuit de cette union, / elle rehaussa de présents divins la couche nuptiale, / de présents qui jamais plus ne servirent à honorer des mortels, / de présents dont les dieux seuls ont le droit de jouir. / Mais ce que Junon, dans sa bonté, fut pour Orphée de Thrace, / Sérène, vous pourrez l'être pour exaucer mes vœux. / Si les astres, ses esclaves, attendent un signe de tête de la déesse, / à tes pieds se prosternent et la terre et la mer.

51. Voir à ce sujet P. G. CHRISTIAENSEN 1969, p. 28 et suivantes.

mais qui a réussi dans le monde Grec et qui a fini par s'imposer comme le plus grand des poètes. Une première clé se trouve sans doute là : l'étranger Claudien rend à Sérène toute la gloire d'avoir découvert (avec son époux) le nouvel Orphée et d'avoir donné au petit poète égyptien la chance de devenir le grand Claudien. On notera la modestie du ton – très rare chez Claudien – qui nous ferait presque croire à une soudaine humilité du poète. En réalité, les choses sont plus complexes, car la figure d'Orphée, pour peindre un poète en voyage, n'est pas innocente. En allant en Egypte, le héros avait en effet découvert toute la science des Egyptiens et parti simple Thrace errant, il en était revenu le grand Orphée, initiateur des Mystères et porteur de tout le savoir ésotérique qui le constituera en héros bienfaisant<sup>52</sup>. Ce faisant, Claudien peut tout aussi bien parler de lui et annoncer ainsi que, tel Orphée, il reviendra plus grand encore, et plus à même (si cela est possible) de chanter les exploits de son héros et les qualités éminentes de son épouse, plus à même enfin de mériter dignement cette amitié que ces dieux sur terre que sont Stilicon et Sérène ont daigné lui offrir. Il méritera ainsi d'être vraiment Orphée, la voix des dieux. Loin donc de se rabaisser devant ses protecteurs, le poète, apparemment éperdu de gratitude envers Sérène, souligne encore une fois le caractère unique de sa poésie, et l'élection divine qui en a fait le plus grand poète de son temps.

On voit donc combien la figure orphique est complexe et à quel point elle insère le poète dans un réseau extrêmement dense de correspondances littéraires, culturelles et artistiques où il fonde en grande partie les principes de son auto-représentation<sup>53</sup>. Toutefois, on peut observer, dans la représentation que

---

52. THEOD. CYR., *Thérapie des maladies helléniques*, 1, 21–22, reprenant des vues présentes en particulier chez Diodore de Sicile : Ὅτι δὲ καὶ τῶν Διονυσίων καὶ τῶν Παναθηναίων, καὶ μέντοι καὶ τῶν Θεσμοφορίων καὶ τῶν Ἐλευσινίων τὰς τελετὰς Ὀρφεύς, ἀνὴρ Ὀδρύσης, εἰς τὰς Ἀθήνας ἐκόμισε καὶ εἰς Αἴγυπτον ἀφικόμενος τὰ τῆς Ἰσιδος καὶ τοῦ Ὀσίριδος εἰς τὰ τῆς Διοῦς καὶ τοῦ Διονύσου μετατέθεικεν ὄργια, διδάσκει μὲν Πλούταρχος ὁ ἐκ Χαιρωνείας τῆς Βοιωτίας, διδάσκει δὲ καὶ ὁ Σικελιώτης Διόδωρος, μέμνηται δὲ καὶ Δημοσθένης ὁ ῥήτωρ καὶ φησι τὸν Ὀρφέα τὰς ἀγιοτάτας αὐτοῖς τελετὰς καταδειῖξαι.

53. Un autre argument a pu jouer sur la représentation du poète thrace par Claudien. Sérène et Stilicon, on le sait, sont chrétiens, tout comme Honorius, et la figure d'Orphée peut sans doute permettre au poète Claudien – qui est païen - de justifier en filigrane sa présence et d'affirmer sa loyauté. En effet, parmi les figures mythologiques païennes, Orphée est aux III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles, celle que l'iconographie judéo-chrétienne retient le plus souvent, en raison des parallèles possibles avec David, Adam ou le Christ. Cette plasticité d'Orphée, la dimension d'accord des deux traditions qu'il porte, pourrait, en toute hypothèse, avoir joué aussi pour justifier que ce soit ce poète-là, et non un autre plus connoté que Claudien ait favorisé, en particulier lorsqu'il parle à la très dévote Sérène. L. Vieillefon note à juste titre (*op. cit.* p. 254) qu'« aussi paradoxal que cela puisse paraître, il est peut-être moins que d'autres connoté par la religion olympienne et par le paganisme. Ce pourrait être une des raisons pour lesquelles les chrétiens ont jugé son image acceptable : non seulement il évoque des concepts dans lesquels ils peuvent se reconnaître, mais à l'inverse, il ne fait allusion » (toutes proportions gardées, ajouterons-nous, car l'Orphée de Claudien est comme son créateur très nettement marqué par la religion traditionnelle) « à rien qui puisse les choquer ». On en verra

Claudien donne de la voix poétique dans les poèmes politiques, une certaine inflexion que le panégyrique de Mallius Theodorus laissait entrevoir. Si la figure du poète thrace demeure au centre de la représentation de l'acte créateur du poète, une autre figure poétique, celle d'Ennius, le père de l'épopée latine, s'impose dans le *De Consulatu Stiliconis*, comme la mieux à même de décrire le statut particulier du poète politique.

#### EN GUISE DE CONCLUSION : LE REGENT ET SON DOUBLE, ENNIUS ET SCIPION.

La préface du troisième livre du *De Consulatu Stiliconis* ressemble beaucoup dans sa structure à celle du second livre du *Rapt*. Il repose sur une allégorie entre des couples de personnages, un ancien et un moderne. Mais le couple mythique comparant Orphée–Hercule est remplacé par un couple historique Ennius–Scipion, tandis que le couple moderne comparé n'est plus *ego*–Florentinus, mais le couple vedette de toute la poésie politique de Claudien, *ego*–Stilicon. Ce qui nous paraît particulièrement remarquable ici, c'est la constance avec laquelle procède Claudien, signe qu'il faut bien lire cette préface, en cours de texte comme *DRP* 3, comme un geste poétique semblable, qui parle donc aussi de la fonction du poète et de sa nature profonde<sup>54</sup> :

---

pour preuve Lactance qui cite Orphée comme l'un des sages païens qui a le mieux approché le vrai Dieu (LACT., *Inst.* 1, 5, 3) : « *poetae igitur quamuis deos carminibus ornauerint et eorum res gestas amplificauerint summis laudibus, saepissime tamen confitentur spiritu uel mente una contineri regique omnia. Orpheus, qui est uetustissimus poetarum et aequalis ipsorum deorum, siquidem traditur inter Argonautas cum Tyndaridis et Hercule nauigasse, deum uerum et magnum πρωτόγονον appellat, quod ante ipsum nihil sit genitum, sed ab ipso sint cuncta generata. eundem etiam Φάνητα nominat, quod cum adhuc nihil esset, primus ex infinito apparuerit et extiterit* ». dans l'abondante littérature consacrée à la religion de Claudien, voir la riche mise au point récente de C. MORESCHINI, « *Paganus peruicacissimus : religione e 'filosofia' in Claudiano* », dans *Aetas Claudiana*, W. W. Ehlers, F. Felgentreu et S. M. Wheeler éd., Munich–Leipzig, 2004, 258 p., p. 57–77.

54. Le premier des Scipions, qui seul, des bords / de l'Italie, contre la tête de leur auteur, retourna les guerres puniques / n'exerça pas ses armes sans l'appui de l'art des Piérides. / Toujours des poètes le général avait grand soin. / La valeur, en effet, aime à s'adjoindre le témoignage des Muses ; / il aime les poèmes celui dont les actions sont dignes des poèmes. / Soit donc que, jeune encor et vengeur des mânes de son père, / il soumit à nos lois l'Océan d'Hispanie, / soit que, prêt à briser d'un seul coup de sa lance les forces de Carthage, / il portât ses terribles enseignes sur la mer de Libye, / à ses pas s'attachait un savant et toujours dans son camp / il allait au milieu des clairons : c'était Ennius. / Quand il chantait, les fantassins aimaient à l'entendre après les trompettes, / et applaudissait aussi le cavalier tout sanglant du massacre récent. / Et quand il eut triomphé, vainqueur des deux Carthage / (il en vainquit une pour venger son père et l'autre sa patrie), / quand enfin la Libye, une fois éteints les bûchers d'une longue guerre, / fut contrainte à marcher tête basse devant son char, / la Victoire avec elle fit revenir les Muses, / on couronna le poète des lauriers de Mars. / Et toi, notre Scipion, ô Stilicon, qui as jeté à terre / le nouvel Hannibal encore plus cruel que

*Maior Scipiades, Italis qui solus ab oris / in proprium uertit Punica bella caput, / non sine Pieriis exercuit artibus arma : / semper erat uatum maxima cura duci. / gaudet enim uirtus testes sibi iungere Musas ; / carmen amat quisquis carmine digna gerit. / ergo seu patriis primauius manibus ultor / subderet Hispanum legibus Oceanum, / seu Tyrias certa fracturus cuspide uires / inferret Libyco signa tremenda mari, / haerebat doctus lateri castrisque solebat / omnibus in medias Ennius ire tubas. / illi post lituos pedites fauere canenti / laudauitque noua caede cruentus eques. / cumque triumpharet gemina Karthagine uicta / (hanc uindex patris uicerat, hanc patriae), / cum longi Libyam tandem post funera belli / ante suas maestam cogeret ire rotas, / aduexit reduces secum Victoria Musas / et sertum uati Martia laurus erat. / noster Scipiades Stilicho, quo concidit alter / Hannibal antiquo saeuior Hannibale, / te mihi post quinos annorum, Roma, recursus / reddidit et uotis iussit adesse suis.*

La figure du poète s'est ici grandement métamorphosée, comme sont aussi changés les thèmes de cette représentation qui s'appuie non plus sur des témoignages poétiques ou mystiques, mais sur le témoignage de la tradition littéraire romaine, illustrée par exemple par Cicéron *Pro Archia poeta* 22<sup>55</sup> :

*Carus fuit Africano superiori noster Ennius, itaque etiam in sepulcro Scipionum putatur is esse constitutus ex marmore. At eis laudibus certe non solum ipse qui laudatur sed etiam populi Romani nomen ornatur.*

Tout le jeu littéraire de cette préface repose en réalité sur la dernière phrase de Cicéron, qui justifie l'ensemble de la construction<sup>56</sup>. Écrire *semper erat uatum maxima cura duci*, c'est affirmer une sorte de sollicitude de Stilicon pour un poète qui est désormais son égal, car les deux personnages se partagent en réalité une même gloire : *carmen amat quisquis carmine digna gerit*. Ramenant à Rome les trophées, c'est en effet le plus magnifique des trophées que ramenait Scipion, celui de vivre éternellement dans la bouche de son poète, car Claudien se souvient de ce mot d'Alexandre que le *Pro Archia* 24, 1 mettait à la gloire des poètes<sup>57</sup>

*Quam multos scriptores rerum suarum magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! Atque is tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulum astitisset: « O*

---

l'antique Hannibal, / tu m'es, après le cours entier d'un lustre, par Rome / redonné, par son ordre témoin de ses vœux exaucés.

55. Notre Ennius fut cher au premier Scipion l'Africain ; on croit même que la statue de marbre placée sur le tombeau des Scipions est celle de ce poète. Or, l'éclat répandu par ses vers sur les hommes qu'il a chantés, ne rejaillit-il pas sur le nom du peuple romain ?

56. F. FELGENTREU, *op. cit* 1999, p. 121–122, propose également HORAT. *O.* 4, 8, 13–20, mais le parallèle nous semble moins riche, car le lien personnel entre le poète et le général est moins clairement souligné.

57. Que d'écrivains de ses exploits n'avait pas, dit-on, à sa suite ce magnanime Alexandre ! Arrivé cependant au promontoire de Sigée, près du tombeau d'Achille, il s'arrête, il s'écrie : « O trop heureux guerrier ! ta valeur a trouvé pour chanter un Homère ! ». Certes Alexandre disait vrai ; car, sans cette immortelle *Iliade*, le tombeau qui couvrait la cendre d'Achille eût enseveli sa mémoire.

*fortunate* » inquit « *adulescens, qui tuae uirtutis Homerum praeconem inueneris!* » *Et uere. Nam nisi Illias illa exstitisset, idem tumulus, qui corpus eius contexerat, nomen etiam obruisset.*

La fusion qui s'opère alors entre le poète et l'homme de guerre est si complète qu'on ne peut plus guère les distinguer puisque la couronne de l'un sert à l'autre *et sertum uati Martia laurus erat*. L'allégorie est apparemment transparente : Claudien est le garant de la gloire future de Stilicon qui n'existera comme auteur d'exploits que parce qu'il l'aura célébré. Qui en effet se souviendrait de Scipion sans Ennius, d'Achille sans Homère, d'Énée sans Virgile<sup>58</sup> ?

Mais cette interprétation simple ne suffit pas, car la fin de la phrase cicéronienne sur Ennius et Scipion donne la clé de la position que désire maintenant le poète parvenu au sommet de son art. En écrivant, en trois livres comme l'Arpinate, une version moderne du *de Consulatu meo* de Cicéron, Claudien diffracte la double figure du *uates* et du *uir ciuilis* qui s'était trouvée unie en la personne de l'Arpinate, mais cette diffraction n'est là que pour mieux affirmer l'unité, *ego* est Stilicon, et Stilicon est *ego*.

Quel orgueil pourrait-on dire de la part du poète, qui, à vrai dire, n'en est pas à son premier coup d'éclat ; mais il faut comprendre en réalité cette hautaine affirmation comme le plus bel hommage qui se puisse rendre à Stilicon. En effet, disait Cicéron, la gloire littéraire qu'Ennius donnait à la gloire militaire de Scipion aboutissait en fait à glorifier la patrie commune des deux hommes, Rome. Claudien, qui est entièrement grec, et Stilicon, qui est à moitié vandale, servent Rome, dans le monde nouveau que crée la dynastie théodosienne, avec autant de cœur et de fidélité que les anciens Romains qui étaient les fils de cette terre. Finalement le poète étranger errant, Orphée, n'est pas si loin dans cette préface d'où il semble totalement absent. C'est son image sublimée par la romanité qui apparaît ici et le premier vers, avec l'écho virgilien *qui solus ab oris* indique que ce qui naît ici c'est une poésie nouvelle qui seule est capable d'exalter la nouvelle et troisième Rome : comme le mythe avait Orphée et la

---

58. F. FELGENTREU, *op. cit* 1999, p. 124–125 remarque fort justement que l'expression *Italys qui solus ab oris* donne au texte un sens implicite supplémentaire en créant une analogie possible entre la geste d'Énée et celle de Stilicon. Le corrolaire est bien évidemment que la figure de Claudien vient se superposer à celle de Virgile. Si l'on admet avec F. Felgentreu (p. 126) que « Claudian die Stilicho-Panegyrici als einen Höhepunkt seiner Arbeit betrachtet » – ce qui n'est guère contestable –, la figure ennio-virgilienne devient essentielle à la fois dans la position politique du texte, véritable geste fondatrice de la Rome d'Honorius, et dans cette du poète, *primus uates* tant par la singularité de son sujet que par son éclatant génie. Le tracé de la figure virgilienne dans la suite de l'œuvre de Claudien est d'ailleurs souligné incidemment par C. Schmitz p. 56, note 42, renvoyant à une remarque de M. VON ALBRECHT, « Claudian : Poetic Rhetoric and Intertextuality. Proserpina's Tapestry (*Rapt.* 1. 246–275) », dans *Roman Epic. An Interpretative Introduction*, Leyde–Boston–Cologne, 1999, 371 p., p. 327 : « Virgilian undertones convey the idea that Claudian, the author of a new *Georgics*, is a re-born Orpheus ». L'auteur du *De Consulatu Stiliconis* serait alors le nouveau Virgile couronnant sa carrière d'une nouvelle *Enéide*.

Grèce Homère, la Rome républicaine a eu Ennius, la Rome des Césars, Virgile, la Rome d'Honorius aura Claudien.