



**HAL**  
open science

# Autorité politique, autorité poétique : l'interlocution au service de la liberté de parole dans les Satires de Perse et La Guerre civile de Lucain

Charlotte Tournier

## ► To cite this version:

Charlotte Tournier. Autorité politique, autorité poétique : l'interlocution au service de la liberté de parole dans les Satires de Perse et La Guerre civile de Lucain. Littératures. Sorbonne Université, 2020. Français. NNT : 2020SORUL157 . tel-03949150v2

**HAL Id: tel-03949150**

**<https://theses.hal.science/tel-03949150v2>**

Submitted on 20 Jan 2023

**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.



# SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE 022 – Mondes anciens et médiévaux**

**Laboratoire de recherche EA 1491 EDITTA –  
Édition, Interprétation, Traduction des Textes Anciens**

## THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études latines

Présentée et soutenue par

**Charlotte TOURNIER**

le 14 novembre 2020

**Autorité politique, autorité poétique :  
l'interlocution au service de la liberté de parole  
dans les *Satires* de Perse et *La Guerre civile* de Lucain  
– Volume 1 –**

### **Sous la direction de :**

M. Jean-Christophe JOLIVET – Professeur des Universités, Sorbonne Université  
M. Bruno BUREAU – Professeur des Universités, Université Jean Moulin – Lyon 3

### **Membres du jury :**

Mme Séverine CLÉMENT-TARANTINO – Maîtresse de conférences, Université de Lille  
Mme Bénédicte DELIGNON – Professeure des Universités, ENS de Lyon  
M. Matthew LEIGH – Professor, St Anne's College, Oxford  
M. Jordi PIÀ COMELLA – Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3  
M. François RIPOLL – Professeur des Universités, Université Toulouse – Jean Jaurès  
Mme Régine UTARD – Maîtresse de conférences HDR, Sorbonne Université



# Autorité politique, autorité poétique

*L'interlocution au service de la liberté de parole dans les Satires de Perse et La Guerre civile de Lucain*

CHARLOTTE TOURNIER

*Scriptitavit et raro et tarde.*

---

Probus, *Vita Persi*, § 8

*Quis leget haec?*

---

Perse, *Satires*, I, 2



*À Louise, ma grand-mère (te voilà vengée).*

*À ma fille, Rose.*



# Remerciements

**A**u moment de mettre un point final à ce travail, je souhaite exprimer ma plus profonde gratitude envers mes deux directeurs de thèse, Jean-Christophe Jolivet et Bruno Bureau, qui m'ont fait bénéficier de leur grand savoir, de leur intelligence aigüe des textes, de leurs relectures précises et rigoureuses, de leurs commentaires avisés qui m'ont forcée à ne jamais rester en repos, de leur bienveillance, de leur disponibilité, de leur grande patience, aussi – patience qu'atteste la longueur de mon doctorat. Je leur suis particulièrement reconnaissante aussi pour leur confiance, et pour la grande liberté qu'ils ont su me laisser dans la progression de mon travail : si elle n'a probablement pas été pour eux très rassurante, elle a été pour moi précieuse et nécessaire.

Je remercie vivement Séverine Clément-Tarantino, Bénédicte Delignon, Matthew Leigh, Jordi Pià Comella, François Ripoll et Régine Utard d'avoir accepté de siéger dans mon jury, de me faire l'honneur d'évaluer mon travail et de me permettre de l'améliorer par leurs remarques.

Je remercie la région qui s'appelait encore alors Nord-Pas-de-Calais pour le soutien financier grâce auquel j'ai pu commencer mon travail de thèse dans les conditions idéales d'un contrat doctoral. Je remercie tous ceux qui, à l'Université de Lille d'abord puis à Sorbonne Université ensuite, m'ont permis, quelle que soit la manière dont je puisse poursuivre mes recherches par la suite, de vivre plusieurs années d'une « vie académique » dont j'ai goûté chaque moment. Alors que j'ai longtemps rêvé à l'idée du travail de thèse, puis devant des noms aperçus çà et là au détour d'une bibliographie, il m'a été donné de vivre toutes ces années de doctorat, entourée de piles de livres et d'articles, et de côtoyer certains de ces noms devenus des personnes : je mesure toute la chance qui est la mienne d'avoir connu cela. Je remercie les membres du département des Langues et Cultures Antiques de l'Université de Lille et ceux du laboratoire de recherche HALMA, pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail et pour la confiance qu'ils ont témoignée en me permettant de bénéficier de quatre années d'ATER ; en particulier, je remercie



Séverine Clément-Tarantino qui m'a généreusement fait participer à ses réflexions et à ses projets, d'une manière qui m'a considérablement enrichie. Je remercie également l'équipe EDITTA pour m'avoir accueillie ensuite aussi chaleureusement.

J'ai eu l'immense chance d'avoir bénéficié tout au long de ma scolarité et de mes études de l'enseignement de professeurs savants, consciencieux et exigeants. Mais il en est certains à qui je voudrais exprimer une gratitude toute particulière : Jean-Bernard Tournon, mon professeur de latin de seconde, qui a éveillé chez moi mon amour de la langue latine et même celui des périodes cicéroniennes ; Maryse Paléovody, ma professeure de latin d'hypokhâgne, qui a fait de moi, définitivement, une latiniste, qui incarne pour moi le modèle de l'enseignante idéale que je voudrais être un jour, et à qui je pense très régulièrement lorsque je fais cours ; c'est aussi elle qui m'a donné à lire, pour la première fois, des vers de Lucain ; Jean-Yves Huet, mon professeur de français et de latin de khâgne, pour les imprécations du pois chiche et les fiançailles au fond des grottes entre deux capuccinos, et pour avoir un jour mis entre mes mains, par hasard, un article d'un certain Bruno Bureau sur *Le Rapt de Proserpine* de Claudien ; Bruno Bureau et Bénédicte Delignon, enfin, qui ont dirigé mes deux mémoires de Master et qui m'ont appris ce que c'était que la recherche.

Je remercie Lucain et Perse, pour avoir écrit des œuvres aussi belles et inépuisables.

Je remercie mes étudiants qui, de 2013 à 2020, ont subi sans trop broncher mes transports d'enthousiasme devant les beautés du style de Lucain, mais aussi devant le système hypothétique latin ou la syntaxe du réfléchi.

Je remercie tous les occupants du Bureau des Réfugiés du département des Langues et Cultures Antiques de l'Université de Lille, que j'ai côtoyés jour après jour et avec qui j'ai partagé des moments inoubliables : Louise Bouly de Lesdain, Valentin Decloquement, Xavier Gheerbrant, Flora Iff-Noël, Sarah Lagrou, Juliette Lormier, Anne-Claire Lozier, Mélanie Lucciano. Je remercie Océane Puche pour nos conversations interminables, pour sa complicité en vue de certains tours pendables, et surtout pour son amitié et son grand cœur. Je remercie Léna Bourgeois, qui m'a fait comprendre que l'on pouvait trouver son ennemi séduisant, qu'il soit César ou Alcibiade, mais aussi pour nos multiples projets de colloques disruptifs et de start-up doctorales, ainsi que pour le label Quadrater que nous avons élaboré de concert. J'ajoute encore ma tasse à thé Lilibet, grâce à laquelle j'ai pu passer de longues heures à travailler sous le regard bienveillant et le sourire discret mais

non moins encourageant de la reine d'Angleterre, et mon tiroir à nourritures diverses et variées, mais quoi qu'il en soit terrestres.

Je remercie Magdeleine Clo-Saunier, Ariane infatigable mais aussi vaillante *castigatrix* à ses heures perdues.

Du fond du cœur, je remercie mes parents, qui m'ont depuis toujours soutenue et encouragée, qui n'ont eu de cesse de me témoigner leur amour, leur confiance et leur fierté, qui m'ont appris qu'il était bon de faire ce que l'on aime, et qui ont osé m'infliger la poursuite du latin lorsqu'au moment d'entrer au lycée – *horresco referens et terribile dictu* – j'ai souhaité l'arrêter. Je remercie aussi tous les membres de ma famille, ceux qui sont là et ceux qui ne sont plus, qui tous ont participé à la construction de la personne que je suis aujourd'hui. J'ai une pensée toute particulière pour ma grand-mère Louise, qui serait immensément fière de pouvoir tenir ces pages entre ses mains et dont je sais qu'elle veille sur moi.

Je remercie Teddy, pour le soutien qu'il m'a apporté durant mes (trop nombreuses) années de Master et sans lequel je n'aurais pas osé entreprendre mes recherches.

Je remercie Nicolas pour être là à mes côtés, pour m'avoir offert son soutien indéfectible, pour avoir constamment veillé à me donner les conditions de vie les plus douces qui soient, pour m'avoir encouragée, choyée, protégée.

Enfin, *ultima sed non minima*, je remercie ma fille, ma délicieuse Rose, ma poupette, ma poulette, mon poussinet-poussin, qui a accepté de partager sa maman avec cette petite sœur décidément bien envahissante.



# **Introduction générale**



*Min tu istud ais ?*

« C'est à moi que tu parles ? » [Nous traduisons.]

Perse, *Satires*, I, 2

IL peut paraître surprenant de rapprocher les *Satires* de Perse et *La Guerre civile* de Lucain, dans la mesure où ces poètes s'inscrivent dans deux genres dont la visée est *a priori* radicalement différente : tandis que l'épopée exalte les exploits des héros fondateurs, la satire s'attache à moquer les vices des contemporains. Pour autant, Perse et Lucain sont unis par un contexte historique et politique commun, celui du règne de Néron, et par un arrière-plan philosophique comparable, celui de la pensée stoïcienne. Bien plus, cette proximité intellectuelle les conduit tous deux à se situer dans une perspective critique au point de vue moral et politique vis-à-vis de la Rome de Néron – ce qui a été relevé par nombre de commentateurs. Il nous semble donc intéressant de confronter leur œuvre dans le cadre de cette perspective polémique<sup>1</sup>.

D'après la *Vita Persi* Perse et Lucain se connaissaient, eux qui fréquentaient tous deux le philosophe Cornutus, et le second vouait au premier une franche admiration pour la qualité de ses vers (§ 5). Dans son article « Persio e Lucano »<sup>2</sup>, E. Paratore revient cependant sur les affirmations de la *Vita Persi* pour tenter de préciser quelle pouvait être la nature de la relation qui unissait les deux poètes – relation qui n'était pas forcément amicale, comme en témoignent les échos à Lucain que le critique italien décèle chez Perse et qui, pour lui, visent à la dérision. Pour H. Bardon, Perse devait même détester Lucain pour la gratuité de sa poésie<sup>3</sup>. Il faut néanmoins bien avoir à l'esprit que ces hypothèses reposent essentiellement sur des conjectures, et non sur des certitudes. Outre que, comme nous aurons à cœur de le montrer, c'est aller vite que de qualifier la poésie

<sup>1</sup>Nous nous référons ici au terme « polémique » pris dans son sens commun : « discussion, débat, controverse qui traduit de façon violente ou passionnée, et le plus souvent par écrit, des opinions contraires sur toutes espèces de sujets (politique, scientifique, littéraire, religieux, etc.) ; genre dont relèvent ces discussions » (article « Polémique » [en ligne], *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, ATILF – CNRS & Université de Lorraine. URL : [www.cnrtl.fr/definition/pol%C3%A9mique](http://www.cnrtl.fr/definition/pol%C3%A9mique)). Nous aurons l'occasion de préciser le sens que peut avoir ce terme appliqué aux œuvres de Perse et de Lucain dans nos chapitres 14 (p. 795) et 15 (p. 825). Voir en particulier p. 882.

Quant au « politique », nous en choisissons une acception large : nous entendons par là ce qui concerne le gouvernement de l'État romain et l'idéologie impériale, mais aussi, plus largement, ce qui a trait aux Romains en tant que citoyens, c'est-à-dire en tant qu'individus ayant de droit un rôle dans les affaires publiques, et aux relations que les citoyens peuvent entretenir avec le pouvoir à Rome. Nous renvoyons à ce qu'explique M. B. Roller à propos de ce que l'on peut désigner comme « politique » dans le domaine des études portant sur la littérature latine : voir ROLLER 2012, p. 284-287.

<sup>2</sup>PARATORE 1963, repris dans PARATORE 1968, p. 56-103.

<sup>3</sup>BARDON 1975, p. 36.

de Lucain de gratuite, il nous semble imprudent d'émettre la moindre certitude au sujet de la relation privée que les deux hommes pouvaient entretenir. Si l'on ne saurait prêter aveuglément crédit aux témoignages des Anciens au sujet de leur amitié, et s'il est très difficile de savoir exactement qui sont les poètes raffinés à la mode que Perse vise dans sa critique poétique dans la satire I, il nous semble en tout cas opportun de souligner que leur poétique présente des points communs tout à fait intéressants, qu'ils soient dus à une fréquentation amicale ou simplement à la réaction de chacun des deux devant les vices de leur époque<sup>4</sup>. Et, quelle qu'ait été la réalité de la relation entre Perse et Lucain, on peut à tout le moins penser que la dimension doublement critique et morale de *La Guerre civile* a été perçue par les Anciens et qu'elle a concouru à l'idée de l'engouement du poète épique pour le satiriste.

Ce rapprochement nous apparaît d'autant plus fécond que par-delà un choix générique différent, la poétique de Perse et de Lucain présente des points communs. Outre le mètre que partagent satire et épopée, elle est caractérisée par une déception des attentes génériques notamment en ce qui concerne un point précis : l'usage de l'interlocution par le poète, que nous définissons pour l'instant comme l'interaction mise en place entre un locuteur – le poète – et un destinataire – ce qui implique la mobilisation explicite de ce dernier, c'est-à-dire une adresse comprenant au moins un signe grammatical de la présence de la deuxième personne –, où le destinataire est susceptible de devenir lui-même un locuteur<sup>5</sup>. En effet l'interlocution est omniprésente dans les *Satires* comme dans *La Guerre civile*, mais dans les deux cas elle dérouté le lecteur : envahissante dans l'épopée de Lucain sous la forme d'apostrophes du poète à des destinataires variés, elle se montre obscure et brouille la clarté du discours satirique chez Perse, dans la mesure où il est très difficile chez lui de comprendre qui parle à qui et de délimiter les différentes répliques. Dans les deux cas, le contraste avec l'utilisation de l'interlocution que l'on lit chez leurs prédécesseurs immédiats, Horace et Virgile, est frappante : le discours du satiriste chez le premier est loin d'être aussi difficile à baliser, et on ne trouve pas chez le second une telle abondance d'adresses du poète à la seconde personne. C'est cette stratégie commune que nous souhaiterions explorer. Tout récemment, T. Biggs a entrepris de mettre au jour des parallèles textuels précis entre les *Satires* et *La Guerre civile* : non pas des échos au niveau du lexique et des expressions employés, mais des images, des

---

<sup>4</sup>D. Demanche a d'ailleurs consacré un article à une confrontation des deux poètes sous l'angle triple de l'outrance, de l'obscurité et du stoïcisme : DEMANCHE 2014b.

<sup>5</sup>KERBRAT-ORECCHIONI 2009, p. 26. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette définition provisoire

thèmes, des références communs, qui permettent d'approfondir la dimension satirique du poème de Lucain qui apparaît à travers le ton de la diatribe, la perspective moralisante, des scènes typiques comme celle du banquet que Cléopâtre offre à César au chant X, la représentation du corps qui peut confiner au grotesque, et bien sûr l'hexamètre dactylique<sup>6</sup>. Bien que le champ de notre étude soit différent, nous envisageons d'une manière similaire les rapports entre les deux œuvres, sans préjuger la nature de la relation entre Perse et Lucain. Nous ne cherchons pas si *La Guerre civile* imite les *Satires* ou réciproquement, donc si l'on peut établir entre elles une filiation intertextuelle, mais nous voulons étudier la « convergence » littéraire qui les réunit dans un contexte à la fois historique, politique et intellectuel commun : cette convergence correspond à ce que D. Maingueneau appelle l'interdiscursivité, qu'il définit comme l'« ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquelles un discours particulier entre en relation implicite ou explicite<sup>7</sup> ».

## État de la question dans la critique : les *Satires* de Perse

La recherche sur Perse s'organise principalement autour des thèmes de la qualité poétique de son écriture et de la question de son obscurité, de la place qu'y occupe la critique de Néron, des liens que Perse entretient dans son œuvre avec la philosophie stoïcienne, de ses relations avec ses prédécesseurs satiriques – et ainsi de sa conception du genre –, et enfin de l'identification des différentes voix mobilisées par le poète dans ses *Satires*<sup>8</sup>. La critique se structure autour de deux tendances contradictoires : la critique la plus ancienne fait de son obscurité un défaut et un signe de la faiblesse de la composition de sa poésie, tandis qu'une critique plus moderne y voit la force poétique de son œuvre. Comme nous le verrons, nous ne pouvons que rejoindre les seconds : notre travail se fonde sur l'idée que cette supposée faiblesse est porteuse de sens et qu'elle fait pleinement partie d'un véritable projet poétique.

L'opinion au sujet de la qualité poétique de l'écriture de Perse a considérablement varié au cours du temps, et à ce sujet, l'évolution chronologique est tout à fait frap-

---

afin de la préciser dans notre chapitre 1 p. 35.

<sup>6</sup>BIGGS 2020. À la n. 5 il indique quelques références dans lesquelles on a établi un lien entre les deux poètes, mais pour la plupart elles n'ont que peu approfondi la question.

<sup>7</sup>CHARAUDEAU et MAINGUENEAU 2002, p. 324.

<sup>8</sup>Nous renvoyons par ailleurs à l'état de la question relativement récent, mais surtout clair et précis et



pante. Jusque dans les années 1960, les commentateurs de Perse le représentent comme un poète qui n'a pas pu (su) parvenir à une vraie maturité – l'idée est à mettre en lien avec la mort prématurée du jeune poète à l'âge de seulement vingt-huit ans. On loue certes sa concision et sa densité, mais on insiste surtout sur l'obscurité de son style et sur la fermeté philosophique qui en émane : Perse est un jeune homme qui ne connaît de la vie que peu de choses, et qui reste enfermé dans un rigorisme idéologique qui rejaillit sur son écriture, dépourvue de charme et pas toujours maîtrisée – ce qui apparaît d'autant plus que Perse est alors volontiers comparé à Horace, auquel il demeurerait bien inférieur. En 1918, F. Villeneuve va ainsi jusqu'à parler d'un échec de Perse dans ce qui est pour le commentateur une tentative de concilier la fantaisie d'Horace et l'orthodoxie stoïcienne dans le but de transformer la diatribe en satire horatienne<sup>9</sup>. Ce style si particulier ne semble pas avoir de rôle déterminé dans le processus de création du sens. Il apparaît plutôt comme une marque stylistique et personnelle involontaire, naturelle, tantôt goûtée, tantôt réprouvée selon les références esthétiques des lecteurs (de façon générale, les éditeurs, traducteurs ou commentateurs d'après l'époque médiévale sont unanimement heurtés par cette infraction au bon goût que constitue un style aussi difficile à comprendre, à l'exception notable d'I. Casaubon qui a édité les *Satires* en 1605<sup>10</sup>). C'est en 1962 avec K. J. Reckford<sup>11</sup> qu'apparaît l'idée selon laquelle l'obscurité de Perse, remarquée par tous les commentateurs, même les plus récents, au moins dans leurs introductions, a un sens et une fonction. Pour lui, elle est la marque d'un esprit créatif au travail<sup>12</sup>. Avec son étude, ainsi que celles, notamment, de C. S. Dessen<sup>13</sup>, de J. C. Bramble<sup>14</sup>, d'H. Bardon<sup>15</sup>, on a ainsi une véritable entreprise de réhabilitation de Perse, qui passe par une volonté de comprendre la raison d'être de son obscurité, par l'élucidation des images souvent déroutantes qu'il utilise et par un travail sur les liens intertextuels avec ses prédécesseurs en poésie<sup>16</sup>.

---

de fait toujours valable, qui figure dans HOOLEY 1997, p. 4 *sqq.*

<sup>9</sup>VILLENEUVE 1918.

<sup>10</sup>Voir HOOLEY 1997, p. 4-9 sur les opinions des savants du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>11</sup>RECKFORD 1962.

<sup>12</sup>Plusieurs décennies plus tard, K. J. Reckford a présenté les nouveaux résultats de ses recherches, particulièrement stimulants, dans *Recognizing Persius* (RECKFORD 2009) : dans cet ouvrage, dont le prologue s'intitule « In Search of Persius », il s'attache non pas à tirer des *Satires* des renseignements biographiques qui permettraient d'en savoir plus sur le Perse historique, mais à décrire le Perse satiriste tel que le texte le construit.

<sup>13</sup>DESSEN 1968.

<sup>14</sup>BRAMBLE 1974.

<sup>15</sup>BARDON 1975.

<sup>16</sup>Cette dimension intertextuelle des *Satires* avait déjà été explorée au début du XX<sup>e</sup> siècle par G. C. Fiske

Outre la jeunesse et le rigorisme naturel que l'on attribue à Perse en raison du portrait qui est fait de lui dans la *Vita Persi*, deux éléments ayant trait à son écriture sont généralement donnés comme étant à l'origine de l'obscurité de son style : d'une part la difficulté que ne peut manquer d'éprouver le lecteur lorsqu'il s'agit de repérer qui parle et à qui, et d'autre part les éventuelles allusions codées au règne de Néron qui feraient des *Satires* une œuvre à clefs. La première difficulté est parfois éludée en tant que telle : pour M. Coffey, les difficultés du lecteur moderne n'existaient pas pour les contemporains de Perse, que leur familiarité avec les spectacles comiques habituaient aux changements brusques d'interlocuteurs<sup>17</sup>. Nous reviendrons sur cette idée, qui ne nous convainc pas : il y a bien pour nous une différence indéniable entre Perse et les autres satiristes que nous lisons encore, et une volonté manifeste de brouiller les pistes<sup>18</sup>.

La seconde des raisons généralement invoquées pour expliquer l'obscurité de Perse, la présence d'allusions à la Rome de Néron demandant à être décodées, trouve son origine dans la fin de la *Vita Persi*, selon laquelle le satiriste aurait voulu critiquer l'Empereur lui-même. Ainsi, dans sa première satire il ferait référence au *Princeps* à travers le personnage de Midas (v. 121) et irait même jusqu'à pasticher certains de ses vers (v. 92-102), et dans la satire IV il faudrait voir Sénèque et Néron derrière Socrate et Alcibiade. Cette idée est rejetée par G. G. Ramsay<sup>19</sup>, qui admet bien par ailleurs que la lecture des *Satires* est un exercice difficile, mais non pas insurmontable, et qui ajoute qu'avec de la rigueur et de la méthode, on ne saurait considérer l'œuvre comme obscure : elle possède avant tout la qualité d'être exigeante. Cependant la question de la position politique de Perse et de la portée polémique de son œuvre demeure ouverte : nombreux sont les critiques qui soutiennent que l'on trouve dans les *Satires* des références précises, quoique prudemment camouflées, à Néron et à certains personnages de la cour impériale<sup>20</sup>. Les études les plus récentes reconnaissent qu'il est difficile d'avoir des certitudes à ce propos, et déplacent le débat en se concentrant sur le fait que la critique de Perse revêt une dimension politique dans le sens où elle porte sur l'aristocratie romaine, voire sur l'ensemble des Romains<sup>21</sup>.

---

qui a travaillé à mettre au jour les reprises de Lucilius et d'Horace, mais dans une optique de *Quellenforschung* qui ne permet pas, à elle seule, d'interpréter les textes (FISKE 1909 et FISKE 1913).

<sup>17</sup>COFFEY 1976, p. 101.

<sup>18</sup>Voir en 6.4 p. 319.

<sup>19</sup>RAMSAY 1918, p. xxviii-xxxii.

<sup>20</sup>HORVATH 1961 ; SULLIVAN 1978 ; WITKE 1984 ; SULLIVAN 1985, p. 74-114 ; GOWERS 1994 ; NANI 2001.

<sup>21</sup>HENDERSON 1999, p. 233-235 ; FREUDENBURG 2001, p. 125-132 ; RECKFORD 2009, p. 102-129 et 151-160 ; DELIGNON 2011 ; ROLLER 2012.

Il est en tout cas un point sur lequel les commentateurs s'accordent, et qui semble bien souvent servir à réhabiliter Perse et à trouver un intérêt à sa poésie : le stoïcisme qui sous-tend son écriture. Écrire serait pour lui une mission philosophique, et les *Satires* seraient des formes de sermon stoïcien. Mais cette idée s'est vue remise en question, notamment par K. J. Reckford ; celui-ci rappelle en effet que les lieux communs stoïciens ne font pas nécessairement des thèmes stoïciens, et que les thèmes stoïciens ne suffisent pas à créer de véritables attitudes stoïciennes<sup>22</sup>. De fait il faut très probablement se garder de réduire Perse à la fonction de guide spirituel offrant les moyens du salut dans une époque troublée et les *Satires* à une entreprise de propagande stoïcienne<sup>23</sup>. Il faut dire aussi que bien souvent, les liens entre les *Satires* de Perse et la pensée stoïcienne n'ont été abordés que de manière assez superficielle : on s'est souvent contenté d'opérer des rapprochements entre le contenu de ses poèmes et certains des grands thèmes du Portique, avant que J. Pià Comella ne s'attache à analyser la manière dont les *Satires* renvoient à des éléments précis de l'enseignement stoïcien, y compris pour s'en distancier<sup>24</sup>. Pour D. M. Hooley, le stoïcisme de Perse est indéniable, mais que le danger serait de ne faire de sa poésie qu'un simple médium philosophique : poésie et idéologie doivent être traitées ensemble, sans que la première soit subordonnée à la seconde<sup>25</sup>. C'est dans cette perspective que nous nous situerons nous aussi : sans nier les allusions présentes dans les *Satires* à l'époque de Néron ou la portée philosophique de l'œuvre de Perse, nous choisissons de nous intéresser en premier lieu à sa dimension poétique.

Cela rejoint une autre question, plus large : Perse écrit-il sur la société qui l'entoure ? Pour M. Coffey, Perse n'est que peu intéressé par la représentation d'une expérience humaine réelle<sup>26</sup>. D. M. Hooley développe cette idée en montrant qu'au cœur de la satire selon Perse il n'y a pas un message, mais le spectacle auto-réflexif de la lecture. On passe ainsi de l'image ancienne d'un Perse qui écrit sur le monde mais qui n'en a qu'une vision parcellaire, à un Perse qui précisément se détourne du monde pour donner comme sujet à son œuvre littéraire la littérature elle-même : la cible principale de Perse, ce ne sont pas les vices à pourfendre, mais le lecteur à impliquer, pour l'amener à l'exploration de

---

<sup>22</sup>RECKFORD 1962, p. 490-498.

<sup>23</sup>KISSEL 1990, p. 1-14.

<sup>24</sup>PIÀ COMELLA 2007 ; PIÀ COMELLA 2014 ; PIÀ COMELLA 2015. Voir aussi CUCCHIARELLI 2005 ; BARTSCH 2012b ; DEMANCHE 2014b.

<sup>25</sup>HOOLEY 1997, p. 3, n. 4.

<sup>26</sup>COFFEY 1976.

nouvelles voies littéraires<sup>27</sup>. D. M. Hooley, par son analyse attentive du travail d'*imitatio* à l'œuvre dans les *Satires*, participe ainsi lui aussi de l'entreprise de réhabilitation de Perse, « the most literary of our satirists<sup>28</sup> », en montrant l'étendue de son érudition et la finesse de son travail sur ses modèles. Pour J. Henderson, les *Satires* de Perse sont avant tout un théâtre du langage, dans lequel le satiriste ne saurait adopter la posture stable du sage à l'origine d'un enseignement. Néanmoins, une telle recherche n'empêche pas nécessairement que Perse soit animé dans ses *Satires* d'une préoccupation morale – mais celle-ci se fait peut-être davantage sur le mode de la prise de distance, permettant à la satire de remettre en question le discours philosophique et moral tenu par la littérature<sup>29</sup>.

Ce qui apparaît alors notamment avec l'étude de D. M. Hooley, c'est que le travail de Perse est essentiellement un travail de (re)mise en question. Perse interroge d'une part les genres sources de la satire. La littérature critique évoque souvent des genres connexes à celui de la satire, et dont celle-ci serait issue : comédie ancienne, diatribe cynique, dialogue socratique. D. M. Hooley s'est alors attaché à montrer comment ces genres peuvent être convoqués par Perse pour être mis en question. Celui-ci interroge sans cesse l'efficacité des moyens qui se présentent à lui au cours de son travail de satiriste. Il fait de même avec le langage littéraire donné par ses prédécesseurs dans le genre satirique, Lucilius et Horace. L'intertextualité chez Perse est constamment le lieu de la mise à distance et de la recherche de la différence, d'où peut-être la sensation de désorientation du lecteur, qui voit ses attentes génériques perpétuellement déçues. K. Freudenburg reprend cette idée, pour faire de l'œuvre de Perse une œuvre destinée à amener le lecteur à une remise en question de tous ses repères : repères esthétiques, génériques, mais aussi ceux que l'on a par rapport à soi-même – les *Satires* nous amenant à nous pencher sur les mécanismes de notre propre pensée<sup>30</sup>.

La déception des attentes génériques est souvent reliée à la question des voix dans les *Satires*, fréquemment traitée par les commentateurs de Perse, et pour cause : comme nous l'avons déjà évoqué, la difficulté d'identifier qui parle à qui est l'une des principales causes de la difficulté de leur lecture. On peut déterminer deux manières d'aborder la question : certains critiques vont poser un schéma de communication assez simple, et suffisamment clair pour donner au texte une ponctuation qui le rende compréhensible

---

<sup>27</sup>HOOLEY 1997, p. 17.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>29</sup>HENDERSON 1999, p. 228-248 (qui reprend à quelques modifications mineures près HENDERSON 1991).

<sup>30</sup>FREUDENBURG 2001.

pour le lecteur – c'est ce que font les différents éditeurs –, d'autres vont s'interroger de façon beaucoup plus précise sur l'attribution des « répliques » – comme on peut le voir dans les ouvrages ou dans les articles critiques. En effet, le texte de Perse ouvre de nombreuses possibilités : l'enjeu est de les discuter ou non. Notre étude contribuera au plus possible à les explorer toutes, et non à faire des choix fermés qui contraignent le texte et l'enferment dans un sens figé.

Se pose tout d'abord la question du « je » qui parle : N. E. Collinge, s'appuyant sur la distinction que W. S. Anderson avait déjà opérée à propos de Juvénal<sup>31</sup>, propose de distinguer entre la personne de l'auteur de satires Perse, et la *persona*, fictive, du satiriste ; selon lui, ce n'est que la seconde que l'on « entend » dans les *Satires*<sup>32</sup>. C. S. Dessen par exemple reprend cette idée : le « je » émane d'une *persona* ironique et ambiguë ; on est toujours dans la perspective d'une mise à distance, d'un travail sur l'ironie de la part de Perse<sup>33</sup>. Après N. E. Collinge, tous les critiques reprennent cette distinction comme acquise, et il n'est plus question d'une part autobiographique des *Satires*, telle que l'on pouvait la trouver jusque-là (voir par exemple l'édition des *Satires* par L. Herrmann<sup>34</sup> : il y propose une lecture autobiographique de la satire III, et y lit ce qui serait des souvenirs d'école de Perse). En parallèle, l'idée de la distanciation de Perse se voit de plus en plus approfondie. Mais la question de l'identité de cette *persona* n'est pas résolue : comment la qualifier ? est-elle toujours la même au fil des satires ? quelle position idéologique propose-t-elle ? est-elle le reflet du stoïcisme de Perse ?

Se pose ensuite le problème de la deuxième personne. Pour R. G. M. Nisbet, l'identité des différents interlocuteurs convoqués n'est pas importante : Perse ne fait qu'employer à travers eux un procédé rhétorique commode pour exposer les fluctuations de sa pensée<sup>35</sup>. En cela il rejoint J. Hendrickson, pour qui dans les première et troisième satires la deuxième personne n'est qu'une sorte de dédoublement du « je » du satiriste<sup>36</sup>. Toujours dans le même esprit, certains considèrent cette deuxième personne comme l'expression d'une généralité, comme un « on », ou comme l'expression de tout ce que l'on pourrait opposer à Perse, ce qui lui permet de dépasser cette contradiction.

---

<sup>31</sup>ANDERSON 1957 et ANDERSON 1962, tous deux repris dans ANDERSON 1982, ainsi que ANDERSON 1964. Voir aussi p. 48.

<sup>32</sup>COLLINGE 1967.

<sup>33</sup>DESSEN 1968.

<sup>34</sup>HERRMANN 1962.

<sup>35</sup>NISBET 1970.

<sup>36</sup>HENDRICKSON 1928a et HENDRICKSON 1928b.

Il faut également chercher à délimiter les interventions du satiriste et celles du « tu » auquel il s'adresse, quel qu'il soit. Devant l'abondance des théories et des controverses à ce sujet, W. S. Smith semble poser le problème de la manière la plus raisonnable qui soit : il admet l'impossibilité de parvenir à une solution définitive capable de satisfaire tout le monde<sup>37</sup>. Il se propose alors de tenter de s'en approcher seulement, en s'attachant aux seuls points de repères concrets que nous ayons : les indications données par le texte d'une part, les points de comparaison que nous offre la source principale de Perse, à savoir Horace, d'autre part. Et de fait, les commentateurs récents refusent de se montrer trop catégoriques à ce sujet. Selon eux, le texte est fait pour rester ambigu. Pour W. T. Wehrle, il s'agit de s'en tenir à l'indétermination des voix pour chercher la cohérence des *Satires*, non dans ces voix, mais dans les thèmes abordés : le jeu des voix sert à Perse à rendre ses *Satires* indéterminées, volontairement, car il les rend par là à la fois universellement et individuellement valables<sup>38</sup>. Pour J. Henderson, ce théâtre des voix vise à désorienter, et donc à interroger, le lecteur : Perse fait de la lecture une lutte – d'où l'intérêt de laisser au texte de Perse une certaine part d'indécision<sup>39</sup>.

## État de la question dans la critique : *La Guerre civile de Lucain*

En ce qui concerne l'œuvre de Lucain, il convient afin de donner sens à son usage inattendu de l'adresse à la deuxième personne de la part du poète de prendre une certaine distance vis-à-vis de la lecture de *La Guerre civile* qui a prédominé pendant de nombreuses années. La recherche autour de Lucain, dont les grandes lignes de force sont les rapports entre son écriture et la rhétorique, son stoïcisme et la place de la philosophie dans son œuvre, l'idéologie et la dimension critique du poème vis-à-vis de Néron, la manière dont il reconfigure l'épopée et les limites du genre, et la construction de la voix narrative, a pris en effet deux directions opposées<sup>40</sup>. De manière assez similaire à ce que nous avons vu à propos de la critique sur Perse, il y a d'un côté les commentateurs qui s'appuient sur les contradictions de son œuvre pour en montrer la faiblesse,

---

<sup>37</sup>W. S. SMITH 1969.

<sup>38</sup>WEHRLE 1992.

<sup>39</sup>HENDERSON 1999, p. 228-248.

<sup>40</sup>On complètera utilement notre état de la question, forcément partiel, par ceux que l'on trouve dans FRANCHET D'ESPÈREY 2010; S. M. BRAUND 2010; THORNE 2010, p. 14-28; CATERINE 2014, p. 1-24.

et de l'autre, ceux, plus récents, qui considèrent au contraire qu'elles font pleinement partie de sa force poétique. Notre travail sur l'interlocution dans *La Guerre civile*, qui cherche quel sens elle contribue à donner à l'œuvre, nous conduit à nous situer du côté des seconds.

Dans l'introduction de son ouvrage *The Poet Lucan: Studies in Rhetorical Epic*<sup>41</sup>, M. P. O. Morford rappelle à quel point Lucain a été desservi par des lectures qui, dès l'Antiquité et jusqu'au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, lui ont reproché de s'être trop laissé influencer par le style de la déclamation, et lui ont refusé la qualité de véritable poète, notamment en regard du canon que représente Virgile<sup>42</sup>. Son analyse de l'utilisation de la rhétorique confirme la maîtrise qu'en a Lucain, en même temps qu'elle affirme que *La Guerre civile* est réellement l'œuvre d'un poète<sup>43</sup>. Le critique se situe ainsi en porte-à-faux par rapport aux études qui le précèdent. Par exemple, l'idée du caractère envahissant de la rhétorique chez Lucain se lit, de manière négative, chez B. M. Marti<sup>44</sup>; celle-ci lui attribue entre autres les passages où le poète exprime sa révolte contre les dieux, dont elle nie qu'ils soient l'expression des véritables convictions de Lucain, et surtout, elle en fait la raison de ce qui est pour elle un échec poétique : un style encore trop immature et trop dépendant de l'influence de l'éducation rhétorique si présente au premier siècle aurait empêché Lucain de mener son projet à bien.

Dans son article « The Meaning of the *Pharsalia* »<sup>45</sup>, B. M. Marti lit en effet *La Guerre civile* comme une monumentale allégorie stoïcienne qui nécessite de concilier de manière équilibrée l'histoire incidente et la portée philosophique plus universelle, ce en quoi Lucain échoue. Elle fait de la philosophie stoïcienne une clef fondamentale pour saisir à la fois le sens, la structure et la visée du poème, qui prend la forme d'une expérience : l'épopée historique est en réalité une expression de la vision de Lucain de la manière dont est régi le monde et du destin de l'homme. On aurait donc deux niveaux dans l'œuvre : le niveau historique qui relate l'affrontement des deux armées de César et de Pompée, et le

---

<sup>41</sup>MORFORD 1967.

<sup>42</sup>Au sujet de la place de la rhétorique dans *La Guerre civile* on pense au commentaire fameux de Quintilien selon lequel Lucain convient mieux à l'imitation pour les orateurs que pour les poètes (*Institution oratoire*, X, 1, 90). Sur le sujet, voir AHL 2010 et ESTÈVES 2013.

<sup>43</sup>Dans la lignée de la réhabilitation engagée par E. Fraenkel (FRAENKEL 1924, repris et traduit dans FRAENKEL 2010) et poursuivie entre autres par M. P. O. Morford, plusieurs études se sont attelées à l'analyse de la rhétorique dans *La Guerre civile*, tant dans les passages à mettre au compte de la voix du poète que dans les passages de discours direct des personnages, en particulier les harangues militaires : voir par exemple S. F. BONNER 1966 (repris dans S. F. BONNER 2010); RUTZ 1970; GOEBEL 1981; de NADAÏ 2000; ALLONCLE-PÉRY 2001; ALLONCLE-PÉRY 2004; NARDUCCI 2007; MEUNIER 2012.

<sup>44</sup>MARTI 1945.

<sup>45</sup>*Ibid.*

niveau philosophique qui décrit le combat de l'humanité qui chemine vers l'idéal stoïcien de la sagesse. Mais F. M. Ahl nous amène à nuancer la place de la pensée stoïcienne dans l'œuvre : sans en nier l'influence, il précise que la position philosophique de Lucain, loin d'être fixe, est difficile à cerner<sup>46</sup>. Il se donne alors comme méthode de s'attacher avant tout à ce que dit le texte lui-même et de ne pas en étudier la dimension philosophique de manière séparée. La place dans l'œuvre du stoïcisme (et de la philosophie en général), des dieux, de la Fortune et du destin sont des questions abondamment discutées<sup>47</sup> : les événements de la guerre civile sont-ils le fruit du hasard ? sont-ils le résultat d'une providence divine qui d'un grand mal permette d'en tirer un bien supérieur pour Rome, par exemple un nouvel âge d'or sous l'égide de Néron ? y a-t-il plutôt à l'œuvre, pour reprendre l'idée d'E. Narducci, une « provvidenza crudele » qui orchestre les événements de manière à nuire aux hommes<sup>48</sup> ? la sagesse stoïcienne est-elle le moyen de transformer le chaos et la destruction en un bien par le biais d'une « providence intérieure » susceptible de remplacer la « providence dénaturée » des dieux<sup>49</sup> ? doit-elle mener celui qui dans la Rome impériale pâtit des conséquences de la guerre civile et de la perte de la liberté républicaine à la révolte, intérieure ou bien politique<sup>50</sup> ?

De même, la position politique de Lucain est difficile à fixer de manière définitive, ce qui conduit à des débats au sujet du républicanisme du poète et du degré de polémique et d'insolence dans son œuvre. Nous reviendrons en détail sur ce point, ainsi que sur l'abondante bibliographie qui s'y rapporte<sup>51</sup>, mais nous pouvons d'ores et déjà dire que la question est examinée dans la critique sous l'angle de la nature des relations qui ont uni Lucain et Néron, de la date et des raisons de l'interdiction de la récitation de son épopée, de la franchise de l'éloge de l'Empereur dans le proème, de ce qu'aurait dû être la fin du poème<sup>52</sup>. Devant les contradictions entre l'éloge du Prince et l'optimisme stoïcien affirmé dans le proème d'une part, et l'amour de la liberté et la critique du pouvoir tyrannique

<sup>46</sup>AHL 1976, p. 7.

<sup>47</sup>Voir par exemple, en plus des références que nous indiquons juste après : DUE 1970 ; LE BONNIEC 1970 ; DUMONT 1986 ; FEENEY 1991, 250–312 ; D. B. GEORGE 1991 ; LONG 2007 ; MIRA SEO 2011 ; DEMANCHE 2014a ; DEMANCHE 2014b.

<sup>48</sup>NARDUCCI 1979 et NARDUCCI 2002, p. 152-166.

<sup>49</sup>LÉVI 2006.

<sup>50</sup>D'ALESSANDRO BEHR 2007.

<sup>51</sup>Voir en particulier en 9.3 p. 446. Nous nous contentons de citer ici quelques références particulièrement marquantes sur la position politique de Lucain et la dimension polémique de *La Guerre civile* : BRISSET 1964 ; DILKE 1972 ; MARTINDALE 1984 (repris dans MARTINDALE 2010) ; NARDUCCI 2002 ; KIMMERLE 2015.

<sup>52</sup>Voir CALTOT 2016, p. 10, n. 8 pour un panorama de la critique concernant ce qu'aurait dû être la fin de *La Guerre civile*.



affirmés par la suite d'autre part, on a longtemps considéré que le proème de *La Guerre civile* était ironique – lecture que l'on trouve déjà chez les commentateurs médiévaux<sup>53</sup>. Depuis la publication en 1960 de l'article de P. Grimal « L'éloge de Néron au début de la *Pharsale* est-il ironique ? »<sup>54</sup>, la question est largement débattue : pour certains, l'éloge de Néron ne serait qu'un passage obligé, tandis que pour d'autres il est possible de concilier l'éloge et le reste du poème, soit que celui-ci ne soit pas une charge contre Néron et / ou le régime impérial, soit que la position politique de Lucain ait évolué au fil du temps et donc au fil de l'écriture de son épopée.

Ce qui nous semble particulièrement intéressant à retenir pour le moment de ces controverses concernant ce que l'on peut reconstituer des positions de Lucain, c'est la tendance de plus en plus présente dans la critique récente, mais qui remonte au moins jusqu'à F. M. Ahl<sup>55</sup>, à ne pas éluder ni réduire les contradictions que l'on décèle au sein du texte. Plusieurs auteurs préfèrent ainsi affronter ces contradictions en considérant qu'elles sont une facette du travail poétique de Lucain et qu'elles sont porteuses de sens en ce qu'elles poussent le lecteur à prendre part à la construction de celui-ci, le poème n'étant plus considéré comme un simple pamphlet, mais comme une incitation à la réflexion philosophique et / ou politique – ce qui, on le verra, nous semble plus juste. C'est le cas de M. Leigh<sup>56</sup>, de J. J. O'Hara<sup>57</sup> ou encore d'E. Narducci, qui voit la pensée de Lucain comme fragmentée et contradictoire, en continuelle évolution et irréductible à un système<sup>58</sup>. De telles lectures vont à l'encontre de tout un pan de la critique anglo-saxonne, contre les dérives duquel s'est élevé le savant italien dans son article « Deconstructing Lucan. Ovvero le nozze (coi fichi secchi) di ermete trismegisto e di filologia »<sup>59</sup>. Représentée notamment par J. Henderson<sup>60</sup>, W. R. Johnson<sup>61</sup>, J. Masters<sup>62</sup>, cette critique a en effet eu tendance à voir dans le narrateur lucanien une entité à la fois schizophrène et désespérée, et dans *La Guerre civile* une œuvre empreinte d'une ironie radicale confinant au nihilisme, visant à la déconstruction du sens et de l'épopée, dont l'écriture serait uni-

---

<sup>53</sup>Voir p. 453.

<sup>54</sup>GRIMAL 1960.

<sup>55</sup>AHL 1976.

<sup>56</sup>LEIGH 1997.

<sup>57</sup>O'HARA 2007.

<sup>58</sup>NARDUCCI 2002.

<sup>59</sup>NARDUCCI 1999.

<sup>60</sup>HENDERSON 1987, repris dans HENDERSON 2010.

<sup>61</sup>W. R. JOHNSON 1987.

<sup>62</sup>MASTERS 1992 et MASTERS 1994.

quement auto-référentielle<sup>63</sup> ; dans la même lignée, quoiqu'elle soit postérieure à l'article d'E. Narducci, on peut citer l'étude de R. Sklenář *The Taste for Nothingness. A Study of Virtus and Related Themes in Lucan's Bellum Civile*<sup>64</sup> : le sens qui serait normalement garanti par la providence divine n'existe plus, les dieux ne soutiennent pas l'action de Caton, pas plus qu'ils ne punissent celle de César, et il ne reste plus que le chaos comme force régissant le monde. C. L. Catherine revient sur l'affrontement entre les lectures optimistes et les lectures pessimistes de Lucain et propose de dépasser cette aporie grâce aux théories de la réception : puisque *La Guerre civile* laisse la part belle à la rhétorique, il faut suivre cette voie et être attentif aux effets produits par le texte<sup>65</sup>. Il écrit :

It thus seems probable that the scholarly approaches most likely to yield productive results will be those that focus less on psychologizing inquiries into what the *BC* might tell us about Lucan and more on aesthetic and intellectual investigations into how Lucan uses the *BC* to influence his reader's understanding of the Julio-Pompeian war<sup>66</sup>.

Il ressort d'une telle analyse que le poème a pour effet de laisser le lecteur dans l'incertitude, et que cet état mêlé de doute, de confusion, d'anxiété, de frustration, correspond précisément à celui que devaient connaître les Romains plongés dans les affres de Pharsale.

Les commentateurs s'accordent en tout cas sur la réalité de la reconfiguration du genre de l'épopée opérée par Lucain. Dans son article « Lucan's Narrative Techniques »<sup>67</sup>, B. M. Marti analyse la manière dont *La Guerre civile* brouille les frontières génériques, s'inscrivant par là dans le goût et l'esthétique post-augustéens : Lucain intègre à son épopée des éléments empruntés au drame, à la satire, à la tragédie. Elle y étudie la manière dont Lucain combine le narratif et le dramatique pour créer une forme de *pathos*<sup>68</sup> propre à faire ressentir au lecteur les sentiments des pompéiens pendant la guerre civile, et à maintenir un certain suspens alors qu'il rapporte des faits récents et bien connus. La place de la tragédie dans le poème, évidemment suggérée par le sujet même de la

---

<sup>63</sup>Dans son livre *Ideology in Cold Blood: a Reading of Lucan's Civil War* (BARTSCH 1997) S. Bartsch reprend à son compte certaines idées des « déconstructionnistes », comme celle d'une idéologie fragmentée et contradictoire à l'œuvre dans *La Guerre civile*, mais elle entend aussi dépasser l'idée d'un Lucain nihiliste, tout comme M. Leigh dans *Lucan: Spectacle and Engagement* (LEIGH 1997) : les deux critiques sont parfois rattachés à ceux que nous venons de citer, mais dans son article E. Narducci est bien moins sévère à leur propos qu'envers les précédents.

<sup>64</sup>SKLENÁŘ 2003.

<sup>65</sup>CATHERINE 2014 et CATHERINE 2015.

<sup>66</sup>*Ibid.*, p. 361.

<sup>67</sup>MARTI 1975.

<sup>68</sup>Sur ce point, voir aussi DELARUE 1996.

guerre civile, a d'ailleurs donné lieu à plusieurs études<sup>69</sup>. J. Masters écrit sur le sujet : « [...] this poem is an experimental epic: no one before Lucan had fused this matter (the tragic ironies of history) with this manner (bitter, extravagant comedy) and his sardonic historical epic has not had many imitators<sup>70</sup> ». Comme l'a montré G. B. Conte, *La Guerre civile* représente une véritable rupture par rapport à la tradition épique antérieure<sup>71</sup>. J.-C. de Nadaï explique le traitement particulier que subit le genre épique et les écarts que s'accorde Lucain par rapport à la tradition du genre par le fait que la guerre civile a détruit les fondements de la poésie et du langage épiques : la poésie doit abandonner sa fonction mimétique parce qu'elle ne peut pas décrire des événements dépourvus de tout sens, et c'est donc plutôt cette crise du sens qu'elle représente<sup>72</sup>. Cependant, les emprunts intertextuels, en particulier à Homère et Virgile (entre autres), sont massifs chez Lucain, et ont donné lieu à des études nombreuses qui n'ont sûrement pas épuisé le sujet<sup>73</sup>. La critique s'intéresse notamment à la manière dont *La Guerre civile* réécrit l'*Énéide* : pour P. Hardie, les épopées postérieures à l'*Énéide* constituent nécessairement une forme de réception de l'épopée virgilienne<sup>74</sup>, mais c'est surtout la dimension politique de cette dernière qui fait qu'elle représente pour Lucain un intertexte de choix. En effet, les critiques étudient principalement la manière dont Lucain reprend Virgile dans un sens polémique de manière à lui faire dire tout autre chose, ou à nous faire relire Virgile autrement<sup>75</sup>, ce qu'E. Narducci a nommé sa « tecnica allusiva antifrastica »<sup>76</sup>. Pour ce dernier, les racines de Lucain sont dans Virgile, et Lucain met au jour les tensions et les ambiguïtés qui se trouvent chez son prédécesseur<sup>77</sup>. Alors que les études que nous venons de citer se sont principalement appuyées sur des reprises lexicales, thématiques ou au niveau de la structure du récit, notre étude nous amènera à évaluer la validité

---

<sup>69</sup>MARTI 1964; LOUPIAC 1990; RIPOLL 2010b; AMBÜHL 2015; UTARD 2015; CALTOT 2016; RIPOLL 2016a; RIPOLL 2016b; CALTOT 2018.

<sup>70</sup>Masters 1992, p. 104.

<sup>71</sup>CONTE 1985.

<sup>72</sup>De NADAÏ 2000.

<sup>73</sup>À propos des emprunts à Homère, voir CONTE 1966 (repris dans CONTE 1988, p. 11-23 et traduit dans CONTE 2010); M. LAUSBERG 1985; ZWIERLEIN 1986 (repris et traduit dans ZWIERLEIN 2010); C. M. C. GREEN 1991 (repris dans C. M. C. GREEN 2010).

<sup>74</sup>HARDIE 1993.

<sup>75</sup>C'est A. Thierfelder (THIERFELDER 1935) qui a le premier désigné Lucain comme un « anti-Virgile » (« Gegen-Vergil »). Voir aussi GUILLEMIN 1951; PUTNAM 1995, p. 201-245; THOMPSON et BRUÈRE 1968 (repris dans THOMPSON et BRUÈRE 2010); THOMPSON et BRUÈRE 1970; VON ALBRECHT 1970; MARTINDALE 1993, p. 48-49; QUINT 1993, p. 131-209; FOWLER 1997 (repris dans FOWLER 2000); ROSSI 2000; R. F. THOMAS 2001, p. 83 *sqq.*; FRANCHET D'ESPÈREY 2006b; CASALI 2011.

<sup>76</sup>NARDUCCI 1985.

<sup>77</sup>NARDUCCI 2002, p. 76 *sqq.*

de la thèse d'un Lucain anti-Virgile à la lumière de l'interlocution : il s'agira d'explorer précisément comment l'interlocution chez Virgile confirme l'ordre épique et dans quelle mesure elle l'interroge, puis d'explorer précisément comment Lucain reconfigure l'usage virgilien de l'interlocution.

En effet, la construction de la voix narrative participe pleinement de cette entreprise de renouvellement de l'épopée, et c'est notamment ce que notre étude s'efforcera de montrer au niveau de l'interlocution. Dans son étude sur les techniques narratives de Lucain<sup>78</sup>, B. M. Marti identifie trois voix différentes : celle du narrateur omniscient, impersonnel, complètement distancié par rapport à l'histoire qu'il raconte ; celle d'un poète que l'on peut identifier avec Lucain lui-même, qui vit à l'époque de Néron et en subit les vicissitudes ; celle d'un personnage contemporain de la guerre civile, et par là même ignorant des faits futurs. La seconde voix permet d'établir un lien entre le passé de l'histoire et le présent du poète. La troisième représente pour B. M. Marti un procédé inédit jusque-là dans l'épopée latine, et l'une des plus grandes innovations de Lucain. Cette lecture a été souvent reprise par les commentateurs ultérieurs, et, dans la lignée de l'étude de B. Bureau « Quand il n'y a plus de honte à parler de soi. *Ego* et ses avatars dans le poème de Lucain »<sup>79</sup> qui en conteste l'utilité, nous aurons l'occasion de la discuter<sup>80</sup>. Chez les commentateurs qui en adoptent l'idée, la diffraction des voix s'accompagne d'une diffraction idéologique, selon laquelle le Lucain contemporain de la guerre civile serait résolument républicain tandis que le poète historique serait, peut-être, partisan d'une pratique modérée du pouvoir impérial, en accord avec les grands principes républicains, notamment la liberté des citoyens : c'est donc une manière de rendre compte des contradictions internes au texte.

Toujours dans son article « Lucan's Narrative Techniques », B. M. Marti insiste également sur les nombreuses modalités d'intrusion du narrateur dans son récit ; le poète est omniprésent, même dans les passages où il fait parler ses personnages comme les discours et les dialogues, car, loin de mettre en scène les figures de l'Histoire, il offre à son lecteur des personnages remodelés selon sa propre vision des événements<sup>81</sup>. Elle dégage ainsi l'une des différences importantes qui séparent l'épopée selon Virgile et l'épopée selon Lucain : alors que le premier s'attache à programmer la compassion du

---

<sup>78</sup>MARTI 1975.

<sup>79</sup>BUREAU 2011.

<sup>80</sup>Voir p. 704 *sqq.*

<sup>81</sup>Pour une lecture récente de *La Guerre civile* avec les outils de la narratologie, voir LUDWIG 2014.

lecteur en l'amenant à voir la scène aux côtés des personnages qui la vivent, le second impose au lecteur les commentaires et les jugements du poète. L'utilisation de l'apostrophe aux personnages joue un rôle capital dans cette entreprise : pour B. M. Marti, elle exprime le sentiment d'urgence qui étreint le poète et contribue à la création du *pathos*. Le passage soudain de la troisième à la seconde personne est en outre un moyen d'impliquer le narrateur et le lecteur dans l'action en accentuant la force dramatique. Elle note encore certains éléments qui rendent étrange cette utilisation particulière de l'apostrophe de la part de Lucain : elle relève que ses destinataires ne sont pas seulement les actants principaux de l'histoire, mais qu'ils peuvent être des abstractions ; elle note aussi que Lucain peut passer de la troisième à la seconde personne de manière très soudaine, parfois au cours d'une seule et même phrase. Ces brusques changements de perspective, dont Lucain fait l'une de ses techniques de prédilection, s'ils permettent d'attirer l'attention du lecteur, n'en demeurent pas moins difficilement justifiables du point de vue de la grammaire et du sens, et B. M. Marti rappelle ainsi que nombre de traducteurs anglophones les éliminent purement et simplement de leurs traductions<sup>82</sup>. On le voit, il s'agit pour Lucain de manifester sa subjectivité à un point encore inédit dans l'épopée. Pour B. Effe, qui s'attache à montrer la place grandissante que prend l'expression de la subjectivité du poète au fil de l'histoire du genre épique, depuis Homère jusqu'à l'époque flavienne, c'est là la grande caractéristique de l'épopée lucanienne, et pour lui aussi cela passe notamment par l'emploi de l'apostrophe qui se fait de plus en plus fréquent : le poète s'adresse directement à ses destinataires pour apporter son commentaire personnel à l'action<sup>83</sup>. La fréquence hors-norme des apostrophes du poète est en effet regardée comme une caractéristique de l'écriture de Lucain<sup>84</sup>. Pour S. Bartsch, les apostrophes chez Lucain sont une innovation pour trois raisons : leur fréquence sans précédent ; la violence des émotions que le narrateur exprime à travers elles ; l'apparent mélange d'aveuglement et de connaissance du futur – des événements de l'épopée, et de la réception à venir du poème – que l'on y perçoit<sup>85</sup>. P. A. Roche résume dans son commentaire au livre I de *La Guerre civile* les principales lectures qui ont été faites de l'emploi de la figure chez Lucain<sup>86</sup>. Généralement, on l'explique par le fait qu'elle montre

---

<sup>82</sup>Voir 425.

<sup>83</sup>EFFE 2004.

<sup>84</sup>SEITZ 1965 ; AHL 1976, p. 151 ; W. R. JOHNSON 1987, p. 7 ; de NADAÏ 2000, p. 13 *sqq.* ; NARDUCCI 2002, p. 93-94.

<sup>85</sup>BARTSCH 1997, p. 96.

<sup>86</sup>ROCHE 2009, p. 61-64.

l'implication du narrateur dans l'action, par son effet pathétique, et par la réponse émotionnelle qu'elle provoque face aux faits qui sont racontés. Ainsi, pour M. Leigh, il s'agit d'impliquer le lecteur, de le forcer à répondre aux événements et donc de condamner leur passivité<sup>87</sup>. En effet, son étude sur la voix narrative dans le poème, et plus précisément sur les rapports qu'entretient le poète avec la matière de son récit, l'a conduit à montrer que le poème établit une distinction entre l'observateur passif et l'observateur actif, dont le narrateur se fait le porte-parole et qui intervient pour condamner le spectacle de la guerre civile. Ce dernier place ainsi le lecteur devant deux réactions possibles : l'action et la passivité. M. Leigh justifie alors la présence de la voix du narrateur contemporain des guerres civiles par le fait qu'elle parvient à inviter le lecteur à les considérer, non comme appartenant à un passé révolu, mais comme un événement en cours : il s'agit de l'amener à suivre le modèle du narrateur engagé dans l'action. Pour F. D'Alessandro Behr, les apostrophes guident le lecteur vers un jugement moral correct devant les événements de la guerre civile, dont Caton représente le modèle dans le poème<sup>88</sup>. On peut citer par ailleurs les études récentes de R. A. Faber<sup>89</sup>, de P. Asso<sup>90</sup> et de S. Bartsch<sup>91</sup>, qui toutes trois se concentrent sur des occurrences et des aspects précis de l'apostrophe.

Enfin, parce que l'indignation est le sentiment qui prédomine dans ce qui relève de l'expression « personnelle » du poète dans *La Guerre civile*<sup>92</sup>, et parce que la guerre civile bouleverse tous les repères moraux – *pietas, uirtus* – pour faire la part belle au *furor* et au *nefas*<sup>93</sup>, quelques rapprochements ont été faits avec le genre de la satire. J. Brisset résume ainsi la conception de la décadence morale des Romains de la fin de la République chez Lucain : outre le fait que la période est marquée par l'essor de l'ambition personnelle, l'achèvement des conquêtes républicaines a mené Rome à la prospérité, qui a mené à la passion des richesses<sup>94</sup>. Nous reviendrons plus en détail sur la dimension satirique du

<sup>87</sup>LEIGH 1997.

<sup>88</sup>D'ALESSANDRO BEHR 2007.

<sup>89</sup>FABER 2005.

<sup>90</sup>ASSO 2008.

<sup>91</sup>BARTSCH 2012a.

<sup>92</sup>Voir à ce sujet l'étude d'E. Griset, consacrée à la place de l'invective et de l'indignation, que nous n'avons malheureusement pas été en mesure de consulter : GRISET 1956.

<sup>93</sup>Sur ce point, voir : AHL 1976, p. 274-279 ; ROLLER 1996 ; HERSHKOWITZ 1998 ; GORMAN 2001 ; FRANCHET D'ESPÈREY 2003 ; FRANCHET D'ESPÈREY 2009b ; THORNE 2010 ; L. FRATANTUONO 2012 ; GALLI MILIĆ 2016b ; MCDERMOTT 2016. Ce bouleversement moral implique également un renouvellement de la fonction mémorielle de l'épopée : voir FEENEY 1986 (repris dans FEENEY 2010) ; ZWIERLEIN 1986 (repris et traduit dans ZWIERLEIN 2010) ; C. M. C. GREEN 1991 (repris dans C. M. C. GREEN 2010) ; GORMAN 2001 ; TAISNE 2002 ; BUREAU 2010 ; GALTIER 2010 ; THORNE 2010 ; EASTON 2011 ; THORNE 2011 ; DEMANCHE 2015-2016 ; GALTIER 2018.

<sup>94</sup>BRISSET 1964, p. 41-50.

poème au cours de notre étude<sup>95</sup>, mais nous pouvons d'ores et déjà dire que l'on trouve esquissée dans l'étude que B. Bureau a consacrée à la *uox poetae* dans *La Guerre civile* l'idée d'un lien entre la voix qui dit « tu » et la satire<sup>96</sup>.

## **Problématique générale, axes de recherche et perspectives méthodologiques**

Au terme de ce rapide survol, on voit que plusieurs travaux d'importance ont concouru à soulever les questions qui sont les nôtres : il s'agit principalement d'ouvrages ayant trait à la question des différentes voix qui se font entendre dans les *Satires* et dans *La Guerre civile*, et à la question des rapports que Perse et Lucain entretiennent avec la liberté de parole et avec le pouvoir. Mais on voit également que ce n'est que récemment que la question de l'interlocution chez les deux poètes a été abordée de manière à la faire apparaître comme le support d'un travail littéraire véritable et comme procédé porteur de sens ; avant cela on a longtemps conclu à une faiblesse de Perse et de Lucain pour expliquer leur usage de l'interlocution, et on en a minimisé la portée : Perse mettrait en scène des dialogues difficilement compréhensibles à cause de son immaturité stylistique – dialogues qu'il faut éclaircir en fixant une situation de dialogue précise, au-delà de l'indéfinition du destinataire –, et Lucain ferait un usage abusif de l'apostrophe, dont certaines traductions suppriment même les occurrences, car il aurait mal dégagé son écriture de l'influence de la rhétorique.

Pourtant, certaines études menées à propos d'autres auteurs anciens sur l'interlocution dans la satire, l'épopée ou bien même d'autres genres, montrent qu'il y a là matière à analyse. En ce qui concerne la satire, citons « The Characterisation of the Interlocutors in Horace, *Satires* 2.3 » de H. P. Bond<sup>97</sup>, *Das dialogische Element in der römische Satire* d'A. Maisack<sup>98</sup>, « *Persona and Addressee in Juvenal Satire 11* » de F. Jones<sup>99</sup>, ou encore « The Audience of/in Horace's *Satires* » de F. Muecke<sup>100</sup>. À propos de l'épopée, la question de l'adresse au destinataire a régulièrement été abordée dans les études qui

---

<sup>95</sup>Voir en 11.1 p. 592.

<sup>96</sup>BUREAU 2011.

<sup>97</sup>H. P. BOND 1987.

<sup>98</sup>MAISACK 1949.

<sup>99</sup>JONES 1990.

<sup>100</sup>MUECKE 1990.

visent à analyser le fonctionnement énonciatif du genre, telles que celles de C. Calame ou bien l'étude de S. Perceau *La Parole vive : communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*<sup>101</sup>, ainsi que dans les études narratologiques, par exemple celles d'I. de Jong<sup>102</sup>. Et, outre les études auxquelles nous nous référerons dans notre chapitre 3<sup>103</sup>, notamment le volume *Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*<sup>104</sup> qui aborde parmi d'autres manifestations de la « voix du poète » dans l'épopée l'emploi de l'apostrophe dans plusieurs œuvres de notre corpus secondaire (voir *infra*), il faut mentionner l'analyse exhaustive que S. Georgacopoulou a consacrée à l'usage de l'apostrophe dans la *Thébaïde* de Stace, *Aux frontières du récit épique : l'emploi de l'apostrophe du narrateur dans la Thébaïde de Stace*<sup>105</sup>. Le séminaire « Scénographies de la deuxième personne » organisé en 2017-2020 par S. Dubel (Université Clermont Auvergne) et C. Hunzinger (Sorbonne Université) à Paris (Sorbonne Université) a aussi permis de mettre en lumière au sein de genres extrêmement variés la diversité des formes de la convocation du « tu » ou du « vous » dans l'œuvre littéraire et de révéler toute la richesse des jeux textuels autour de la figure de l'allocutaire.

Néanmoins, au sein de la recherche sur l'épopée et la satire romaines, outre le fait que les études s'intéressent davantage à la première personne se rapportant au poète qu'à l'adresse à la deuxième personne, l'interlocution lorsqu'elle est traitée l'est généralement de manière ponctuelle seulement, chez un seul auteur et / ou par rapport à l'une seule de ses expressions (par exemple, l'apostrophe funéraire dans l'*Énéide*<sup>106</sup>). Il n'existe que très peu de travaux d'ensemble explorant le sujet dans toute la variété de ses manifestations, et surtout dans un cadre chronologique suffisamment étendu pour permettre d'en voir l'évolution au fil des générations de poètes : nous pouvons seulement citer, à propos de l'épopée, l'article de J. Endt, « Der Gebrauch der Apostrophe bei den lateinischen Epikern »<sup>107</sup>, qui est très succinct, et l'ouvrage d'E. S. Zyroff *The Author's Apostrophe in Epic from Homer through Lucan*<sup>108</sup>, que nous n'avons malheureusement pas été en mesure de consulter. Or cela interdit de saisir toute l'importance du phénomène.

---

<sup>101</sup>PERCEAU 2002.

<sup>102</sup>de JONG 1987 ; de JONG, NÜNLIST et BOWIE 2004.

<sup>103</sup>P. 121.

<sup>104</sup>RAYMOND 2011c.

<sup>105</sup>GEORGACOPOULOU 2005.

<sup>106</sup>Le sujet est abordé notamment dans : BARCHIESI 1994 ; DINTER 2005 ; P. GAGLIARDI 2006 ; MAUGIER-SINHA 2011 ; SEIDER 2012.

<sup>107</sup>ENDT 1905.

<sup>108</sup>ZYROFF 1971.



Il n'existe pas non plus d'étude qui rende compte de façon systématique des anomalies que l'on rencontre en matière d'interlocution chez Perse ou chez Lucain et qui les replace dans leur contexte à la fois littéraire (diachronique) et historico-politique (synchronique). Or, au-delà des traditionnels problèmes d'édition et de traduction (déterminer qui parle à qui dans les *Satires*, choisir de traduire ou non les multiples apostrophes du poète dans *La Guerre civile* selon le degré d'importance qu'on leur confère dans la construction du sens), il nous paraît capital de nous pencher sur les questions que soulève l'interlocution, questions que l'étymologie même du terme d'interlocution semble indiquer, lui qui implique l'idée d'une relation entre les deux personnes qui s'adressent l'une à l'autre : quelle est l'identité de l'interlocuteur invoqué ? comment le locuteur se situe-t-il par rapport à lui ? pourquoi l'interpelle-t-il ? En outre, le rôle incontournable de l'interlocution dans la remise en question par Perse et par Lucain des cadres génériques de la satire et de l'épopée n'a jamais été mis au jour. Par ailleurs, on n'a jamais cherché à expliquer cette concomitance chronologique de deux entreprises poétiques comparables sous le double aspect de l'interlocution et de la polémique : si l'on reconnaît la portée polémique des *Satires* de Perse ou de *La Guerre civile*, on n'établit pas de lien entre cette tonalité et l'usage de l'interlocution. Pourtant, nombreuses sont les études qui se sont penchées sur la place accordée à la liberté de parole sous Néron, sur les indices dont on dispose à propos d'une possible répression et sur les tentatives littéraires pour en contourner les limites<sup>109</sup>. La question de la *recitatio*, primordiale lorsqu'il s'agit d'étudier la figure de l'adresse à travers deux œuvres littéraires écrites mais aussi récitées, est d'ailleurs elle aussi évacuée. Or les *Vitae* de Perse et de Lucain nous rapportent que les *Satires* comme *La Guerre civile* ont été récitées en public ; dans le cadre des *recitationes*, les œuvres littéraires étaient récitées par l'auteur lui-même ou par un récitant devant un public, dans un contexte plus ou moins solennel allant de la réunion d'amis choisis à

---

<sup>109</sup>Voir CIZEK 1972, p. 163-184 ; VOGEL-WEIDEMANN 1979 ; M. T. GRIFFIN 1984, p. 143-163 ; AHL 1976, p. 17-35 ; SULLIVAN 1985 ; RUDICH 1993 ; BARTSCH 1994, p. 1-97 ; RUDICH 1997 ; DELIGNON 2011.

La littérature critique sur les négociations entre le pouvoir politique et les écrivains autour de la question de la liberté de parole sous Auguste sont aussi très utiles pour comprendre ce qui se passe quelques générations plus tard sous Néron : voir les études de M. Ledentu (LEDENTU 2009 ; LEDENTU 2011b ; LEDENTU 2012a ; LEDENTU 2012b ; LEDENTU 2014), ainsi que BARDON 1968 ; ZUCHELLI 1982 ; AHL 1984b ; WOODMAN et D. A. WEST 1984 ; A. POWELL 1992 ; TARRANT 1997b ; RAYMOND 2011b ; LE DOZE 2014 ; LUCIANI et ZUNTOW 2016 ; STAHL 2016 ; PANDEY 2018.

D'autres ouvrages proposent des réflexions plus transversales sur la place et les moyens du discours polémique dans l'Antiquité : AHL 1984a ; HENDERSON 1999 ; SLUITER et ROSEN 2004 ; DOMINIK, GARTHWAITTE et ROCHE 2009 ; BALTUSSEN et DAVIS 2015. Le volume *Le Poète irrévérencieux : modèles hellénistiques et réalités romaines* (DELIGNON et ROMAN 2009) est particulièrement éclairant, qui offre un panorama de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive des différentes stratégies d'irrévérence voilée mises en place par les poètes.

l'assemblée d'une cérémonie officielle, laquelle pouvait même avoir lieu en présence de l'Empereur en personne : on voit bien là à quel point la tenue de propos irrévérencieux pouvait se révéler périlleuse.

À la lumière des études qui nous ont précédée, nous nous demanderons donc dans quelle mesure l'interlocution constitue dans les *Satires* de Perse et dans *La Guerre civile* de Lucain un moyen de choix pour créer un espace pour la liberté de parole dans le contexte historique et politique de la Rome de Néron. Nous émettons en effet l'hypothèse que l'usage si particulier que ces deux œuvres font de l'interlocution est le résultat d'une entreprise volontaire de reconfiguration des genres de l'épopée et de la satire à une époque où ils ne conviennent plus tels qu'ils ont été pratiqués jusque-là, et que ce refus esthétique peut être tout à la fois le signe d'un refus politique et le moyen de la critique qui en découle. Cela doit contribuer à mettre en lumière la manière dont ces deux écrivains ont pu donner leur propre réponse à la question « Que peut-on écrire dans la Rome impériale ? » qui se trouve au cœur de leurs expérimentations génériques. Au-delà des questions de poétique, notre étude doit donc traiter de la question cruciale des liens entre littérature et politique : la poésie et la fiction ont-elles le pouvoir de remplacer l'éloquence politique quand celle-ci se voit réprimée ? dans quelle mesure est-il possible de critiquer l'Empereur et / ou les Romains lorsque leur comportement se révèle incompatible avec la romanité<sup>110</sup> ? et, ce faisant, dans quelle mesure Perse et Lucain peuvent-ils proposer à leur lecteur une forme de voix d'autorité qui fasse concurrence à l'autorité politique ?

Dans notre analyse de l'interlocution dans les *Satires* et dans *La Guerre civile*, nous suivrons le principe selon lequel l'usage de l'interlocution est signifiant : nous pensons que chaque occurrence doit être examinée sérieusement en tant qu'adresse véritable, sans rien préjuger de son caractère gratuit ou artificiel. Pour ce faire, il faudra étudier la quantité ainsi que la nature des différentes formes d'interlocution rencontrées. Il faudra déterminer la quantité d'interlocution contenue dans chaque œuvre, la longueur des occurrences, leur fréquence, ainsi que l'évolution de ces données au fil de chaque œuvre. Il faudra étudier de manière systématique les modalités d'ouverture et de clôture des passages d'interlocution, car elles soulèvent la question de l'insertion de l'interlocution dans l'économie du texte, mais aussi celle du degré de liberté laissé au lecteur dans le sens

---

<sup>110</sup>Nous ne donnons pas ici de définition savante de ce que l'on peut entendre par « romanité », car nous nous référons uniquement à ce que Perse et Lucain désignent eux-mêmes comme ce que sont les valeurs romaines et ce qui constitue une infraction à ces valeurs. J. D. Reed propose justement une réflexion sur ce qu'est la romanité dans *La Guerre civile* : voir REED 2011.

qu'il donne au texte pour les cas où ces frontières sont floues. Il faudra déterminer si les interlocuteurs sont identifiables ou non, par quels termes ils sont désignés, et qui parle à qui. Repérer les passages où cette identification est difficile sera fondamental. Il faudra distinguer les occurrences selon leur émetteur, poète ou personnage<sup>111</sup>, et il faudra établir une typologie des destinataires qui distingue les entités singulières et collectives, les entités identifiées et indéterminées, les personnages historiques et fictifs, les divinités, les allégories ou les abstractions, etc. Il sera particulièrement important de repérer les passages qui superposent plusieurs destinataires possibles, et notamment ceux où se superposent destinataire interne et destinataire externe à l'œuvre. Nous verrons également qu'à travers l'adresse à la deuxième personne se construit l'image de la première personne, celle de l'émetteur : nous étudierons l'inscription de la première personne et le ton employé dans les passages d'adresse. L'interlocution permet d'instaurer une dynamique, celle de la circulation de la parole ; mais il apparaîtra aussi que cet ordre ne saurait être simple et univoque, et que c'est pour être interrogé qu'il est mis en avant. Ce sont tous ces traits qui permettront de déterminer quelles sont les fonctions de l'adresse, quelles sont les cibles du poète dans chaque œuvre, et par quels moyens l'attaque polémique est camouflée quand elle excède les limites qui lui sont imposées. Cependant, si notre étude aborde conjointement deux œuvres, nous serons attentive à ne pas aplanir artificiellement leurs différences et leurs singularités, et que nous nous attacherons également à étudier comment deux genres aussi différents que l'épopée et la satire utilisent l'interlocution dans cette perspective polémique : l'interlocution chez Perse et chez Lucain fonctionne-t-elle de la même façon, et leur sert-elle à créer les mêmes effets ? la polémique que l'on trouve chez l'un et chez l'autre apparaît-elle de la même manière ?

La question de la réception et des liens tissés entre le poète et son public sera un point fondamental de notre étude. En tant que lieu de l'adresse, l'interlocution ne se borne pas à établir un rapport entre poète et personnage, mais elle peut également faire appel au destinataire réel : elle peut superposer le destinataire interne au texte, l'auditoire immédiat de la *recitatio*, et le lecteur universel et intemporel. La polémique voilée, le double discours doivent être décodés par l'auditeur / le lecteur, mais ils peuvent aussi le viser lui-même, de manière plus ou moins cachée. Comment le poète mobilise-t-il ce destinataire extérieur à la fiction épique ou au discours satirique ? Comment programme-t-il les réactions de ce destinataire vis-à-vis des personnages qu'il interpelle ? Quel degré

---

<sup>111</sup>Comme nous le verrons, cela ne vaut que pour la satire : en ce qui concerne l'épopée, nous nous limiterons exclusivement aux adresses à la deuxième personne de la part du poète : voir en 1.2.7 p. 70.

de liberté lui laisse-t-il ? Dans son entreprise de brouillage des repères de l'interlocution et des pôles d'émission et de réception, y a-t-il une voix, et laquelle, qui puisse être le garant du sens pour le lecteur ? C'est alors la figure d'autorité qu'est censé représenter le poète qui se voit remise en cause : il faudra étudier la manière dont celle-ci est interrogée par l'interlocution. Qui donc du poète ou du lecteur détient la responsabilité du sens de la critique ? Et, finalement, comment ces textes peuvent-ils proprement *agir* sur leur public ?

Précisons d'emblée que ce n'est pas l'intention de l'auteur Perse ni celle de l'auteur Lucain que nous entendrions reconstituer, d'une part parce qu'une telle reconstitution nous semble impossible à atteindre pour qui n'est ni Perse ni Lucain, d'autre part parce que cela représenterait une limitation induite à l'interprétation que l'on peut faire de leurs textes, qui ne saurait se limiter *nécessairement* à ce qu'ont voulu exprimer les deux hommes historiques : les textes parlent à leurs lecteurs au-delà de ce que fut le projet poétique de leur auteur, qui ne saurait épuiser les interprétations que l'on peut en faire. Nous nous efforcerons donc plutôt de reconstituer l'intentionnalité du texte, au croisement de ce que l'on peut approcher de ce qui a été, peut-être, la volonté de chaque auteur d'une part, et de la signification qui émerge de l'interaction entre le texte et le lecteur d'autre part, tant le lecteur contemporain de l'écriture du texte que le lecteur moderne, en fonction des connaissances du contexte littéraire, intellectuel, historique, politique qui sont les nôtres, en fonction aussi de ce que les théories modernes de la réception<sup>112</sup> nous apportent, selon lesquelles chaque époque est à même de renouveler la lecture d'un œuvre littéraire sans que les interprétations qu'elle en propose soient moins légitimes que celles du public contemporain de l'écriture de l'œuvre en question. Notre projet est de proposer une lecture des textes de notre corpus qui soit le résultat de l'équilibre de ces différentes « forces » herméneutiques, celle de l'auteur, celle du texte, celle de son genre, celle de sa langue, celle des théories anciennes, celle des théories modernes, celle du public de l'époque néronienne, celle de l'histoire de ses interprétations, celle du public que nous représentons aujourd'hui, chacune étant en quelque sorte un garde-fou propre à nous faire éviter les excès auxquels pourraient mener les autres – l'excès du biographisme, l'excès de la mort de l'auteur<sup>113</sup>. Tout au long de notre travail, nous nous appliquerons donc à vérifier nos hypothèses de lecture à l'aune de ce que nous pouvons reconstituer de ces différentes forces.

---

<sup>112</sup>Nous nous référons ici aux travaux majeurs de W. Iser (ISER 1976) et de H. R. Jauss (JAUSS 1978).

<sup>113</sup>Nous faisons référence ici à l'article fameux de R. Barthes, « La mort de l'auteur » (BARTHES 1968).

## Organisation de l'étude

Pour répondre à la question générale qui orientera notre étude, il nous faudra tout d'abord préciser ce qu'est l'interlocution dans la satire et dans l'épopée : la première partie de notre travail consistera à établir la « norme » de l'interlocution satirique avant Perse et de l'interlocution épique avant Lucain, telle que les textes théoriques et surtout les usages de leurs prédécesseurs dans leurs œuvres permettent de la reconstituer. Il faudra en effet poser des jalons précis au sujet des attentes dans leurs genres respectifs, et examiner comment la critique se représente ces formes génériques sous l'angle de l'interlocution : cela est indispensable si l'on veut pouvoir situer les infractions à l'ordre générique à l'œuvre chez les deux poètes et objectiver ce que l'on désigne chez Perse et chez Lucain comme des anomalies.

Pour ce faire, il conviendra tout d'abord de se livrer à un travail rigoureux de définition de l'interlocution, travail préalable indispensable pour pouvoir déterminer exactement ce qui relève ou non de l'interlocution. Cela amènera à justifier, préciser, voire nuancer la définition simple que nous avons donnée plus haut. Ce sera un travail délicat, notamment car l'interlocution ne possède pas de nom chez les Anciens. Il faudra recenser toutes les figures qui peuvent lui être liées, et s'appuyer sur les traités de rhétorique antique, ainsi que sur les acquis de la linguistique moderne, pour établir une liste des traits (faits grammaticaux et figures de rhétorique) qui permettent de désigner tel passage comme étant un passage d'interlocution. Nous pourrons alors établir quels en sont les emplois et les effets possibles, selon les Anciens et selon les recherches modernes. À partir de ce cadre, nous pourrons cerner quelles sont les figures attendues dans la satire, quelles sont celles attendues dans l'épopée, et ainsi quelles sont les contraintes génériques et stylistiques qui s'imposent à Perse et à Lucain du point de vue de l'interlocution, de manière à pouvoir ensuite comprendre de quelle manière et jusqu'à quel point ils s'en affranchissent.

Pour préciser l'aspect théorique de notre étude, nous confronterons l'écriture de Perse et de Lucain à celle de leurs modèles : comme nous l'avons dit plus haut, nous pensons qu'il est indispensable pour comprendre les emplois de l'interlocution dans les *Satires* et dans *La Guerre civile* de les envisager en diachronie, car la rupture qu'ils représentent est aussi une forme de dialogue avec les grands modèles satiriques et épiques. Dans la suite de notre première partie nous verrons alors comment les figures de l'inter-

locution ont été employées et actualisées dans les satires et dans les épopées antérieures. Nous aborderons en premier lieu l'interlocution satirique chez Lucilius, puis chez Horace. Nous faisons en effet le choix de nous en tenir à une définition restreinte de la satire romaine qui correspond à la satire telle que l'ont pratiquée Lucilius, Horace, Perse et Juvénal et qui exclut Ennius, Varron ou Sénèque, notamment parce que Perse lui-même se réclame en I, 114-118 d'une lignée qu'il limite à Lucilius et Horace pour le versant latin (à la suite de ce que fait Horace au début de sa satire I, 4, il cite en effet plusieurs poètes comiques grecs en I, 123-124). Il semble en effet que cela corresponde bien à la conception qu'avaient les Romains du genre : déjà Horace avait consacré Lucilius comme le *primus inuentor* de la satire<sup>114</sup>, et cela est confirmé ensuite par Quintilien<sup>115</sup> puis par Diomède, même si ce dernier mentionne aussi Ennius et Pacuvius comme auteurs de poèmes qui sont en quelque sorte des ancêtres de la satire proprement dite<sup>116</sup>.

En ce qui concerne l'héritage épique de Lucain, nous remonterons jusqu'à l'*Illiade* et l'*Odyssée* Homère, mais nous nous limiterons essentiellement à l'épopée héroïque : nous étudierons l'usage de l'interlocution par le poète dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes et dans l'*Énéide* de Virgile, et nous n'aborderons les poèmes d'Hésiode ainsi que les *Métamorphoses* d'Ovide que de façon succincte et occasionnelle. Comme nous le verrons, certaines modalités de l'adresse épique chez ces auteurs ont été déjà étudiées par la critique, en particulier les apostrophes du poète à ses personnages, mais à chaque fois sous un angle restreint, en n'envisageant qu'une seule œuvre, qu'un seul type de figure, qu'un seul type de destinataire, ce qui est à notre sens insuffisant. Or, à propos des prédécesseurs épiques comme à propos de Lucain, nous pensons qu'il convient d'embrasser toutes les formes de l'adresse du poète aux différents destinataires qu'il se donne, comme autant de facettes de la construction de sa relation particulière avec la matière de son œuvre. En ce qui concerne la partie épique de notre corpus, c'est ainsi l'évolution de l'usage de l'interlocution du poète sur près de huit siècles, d'Homère à Lucain, que nous voudrions retracer. Enfin, nous irons chercher chez les commentateurs antiques

<sup>114</sup>I, 4 (v. 6 et 57); I, 10 (v. 2; 53; 56; 64); II, 1 (v. 17; 29; 62; 75). Certes, il s'agit là d'une construction par Horace de ce qu'est la tradition satirique : il se sert de Lucilius tantôt comme modèle, tantôt comme contre-modèle afin de se positionner lui-même en tant que satiriste (voir FREUDENBURG 2001, p. 15-27; DELIGNON 2006, p. 205 *sqq.*; GAUCHER 2018 dans sa troisième partie; GOLDBERG 2018); mais visiblement cette construction a eu un écho certain, ainsi qu'une véritable influence sur la manière dont Perse a conçu la lignée satirique dans laquelle il s'inscrit.

<sup>115</sup>*Institution oratoire*, X, 1, 93.

<sup>116</sup>*Ars grammatica*, I, 485, 30-34 GLK.

des traces de ce que pouvait être l'horizon d'attente du lectorat de l'époque impériale en la matière.

Après avoir montré dans notre première partie qu'avant Perse et Lucain l'interlocution satirique et l'interlocution épique fonctionnent de manière bien différente, nous pourrions nous consacrer à l'analyse de l'interlocution chez Perse d'abord dans notre seconde partie, et chez Lucain ensuite dans notre troisième partie : nous verrons alors que cette distinction générique est largement mise à mal, particulièrement dans *La Guerre civile* qui, nous le verrons, se voit tirée du côté de la satire. Pour chacun, afin de montrer qu'est intenable l'idée selon laquelle les particularités de l'interlocution ne relèvent pas d'un travail littéraire mais de la maladresse stylistique, nous commencerons par analyser le début de l'œuvre de sorte à montrer que dès leurs premiers vers tous deux accordent à l'interlocution une place de premier ordre et revendiquent une forme de rupture avec leurs prédécesseurs dans ce qui constitue de véritables programmes de lecture ; puis nous nous attacherons à décrire le plus précisément possible les éléments stylistiques qui rendent si singulier leur usage.

À propos de Perse, dans notre seconde partie, nous verrons que dans sa première satire il reconfigure radicalement la relation entre le satiriste et son public telle qu'elle est construite dans le texte en posant la question de la possibilité même de l'échange satirique et du rôle didactique de la satire : dans la Rome qui est la sienne, pourquoi et comment continuer à écrire des satires s'il n'existe plus de public capable de les comprendre et d'en tirer profit ? Nous nous attacherons ensuite à décrire les traits d'écriture qui sont à l'origine de l'obscurité de l'interlocution dans les *Satires* et qui font que celle-ci fonctionne de façon si différente chez lui par rapport à ce que l'on trouve chez Lucilius et Horace. Nous nous pencherons ensuite sur la fonction structurante de l'interlocution au sein de chacun de ses six poèmes, et nous verrons alors que cependant Perse lui conserve la place importante qu'implique le code générique de la satire. Enfin, nous verrons comment, après la remise en cause de la satire I et la remise en question de l'autorité de la voix du maître qui traverse tout le recueil, il use de l'interlocution pour établir selon des modalités nouvelles la possibilité de l'échange didactique satirique.

Lorsque dans la troisième partie de notre étude, consacrée à *La Guerre civile*, nous aborderons le proème de l'œuvre, nous verrons comment Lucain reconfigure radicalement l'énonciation épique en rompant résolument avec la triple tradition de l'apostrophe à la Muse sous l'autorité de laquelle il est attendu que le poète se place, de l'effacement

du narrateur au profit de la narration, et de la place restreinte accordée au lecteur ; nous étudierons aussi avec attention l'adresse à Néron, qui selon nous est capitale pour comprendre le sens de son entreprise poétique. Notre analyse des formes de l'interlocution du poète nous permettra de déterminer exactement en quoi Lucain s'écarte des usages de ses prédécesseurs épiques : nous mettrons alors en lumière la dimension discursive de la narration lucanienne, qui tire l'épopée du côté de genres autres tels que le discours oratoire et la satire. Cela nous conduira à étudier la portée à la fois critique et morale de l'interlocution dans *La Guerre civile*. Nous verrons en outre que cette dimension polémique porte non seulement sur les personnages de la diégèse, ceux coupables des crimes de la guerre civile, mais aussi sur les contemporains de Lucain, l'interlocution dans le poème contribuant à brouiller les frontières entre passé de l'histoire et présent de l'énonciation : si Lucain entérine ainsi dans la mémoire des hommes les événements et les protagonistes d'un épisode aussi révoltant de l'histoire de Rome que le conflit fratricide entre l'armée de César et celle de Pompée, c'est pour délivrer aux Romains de son temps un véritable discours politique propre à les inciter à une réflexion sur les valeurs romaines en général et la liberté en particulier.

Dans notre quatrième et dernière partie, nous replacerons ces analyses littéraires dans le cadre plus large du contexte historique et politique de Perse et de Lucain, qui, nous le verrons, rend très délicate la polémique ouverte : le détour par la contestation littéraire nous apparaît alors comme la réponse trouvée par les deux poètes pour critiquer la Rome de Néron sous Néron. C'est en effet dans cette remise en cause formelle qu'apparaît à notre sens la portée polémique de *La Guerre civile* et des *Satires*, qui doit inciter le lecteur à une remise en cause plus large, celle de toute forme d'autorité extérieure et absolue. Nous faisons le choix de faire intervenir cette contextualisation à la toute fin de notre travail, car nous voulons partir en premier lieu des textes de manière à réévaluer ce en quoi ils portent un discours critique contre les Romains de leur temps, sans rien postuler *a priori* à ce propos. Après avoir entrepris de cerner quel espace de liberté polémique s'ouvre à eux dans ce contexte particulier, nous verrons ainsi les différents moyens par lesquels ils font de leurs refus esthétiques un chemin indiqué au lecteur vers une forme de résistance politique. Nous pourrons alors expliquer selon cette perspective leur choix générique, notamment celui de l'épopée, qui n'est pas normalement un genre destiné à la critique politique et morale : à travers l'usage particulier que Perse et Lucain font de l'interlocution, il s'agit en effet de créer une nouvelle satire et une nouvelle



épopée, dotées de moyens nouveaux, qui leur permettent d'élaborer des outils critiques acceptables dans la Rome qui est la leur.

---

## **PREMIÈRE PARTIE**

---

---

**Théories et pratiques de l'interlocution dans l'épopée  
et dans la satire, de la littérature grecque archaïque  
à la littérature augustéenne : vers une norme**

---



# Introduction

**A**VANT d'étudier l'emploi de l'interlocution chez Perse et chez Lucain, nous devons définir de ce point de vue un horizon d'attente pour chaque genre, satirique et épique. Pour ce faire, nous devons nous pencher sur les grands modèles qui ont précédé les deux poètes de notre corpus, et dont ceux-ci revendiquent d'ailleurs ouvertement le patronage, mais aussi sur les textes théoriques de l'Antiquité, qui nous apprennent comment les procédés de l'interlocution étaient perçus, compris et reçus. Nous voulons en effet dans cette première partie situer dans quel contexte littéraire s'inscrit l'écriture des œuvres de Perse et de Lucain sous l'angle qui est le nôtre : il nous faut établir des repères précis nous permettant de cerner quelles sont les contraintes génériques et stylistiques qui s'imposent à Perse dans la satire et à Lucain dans l'épopée du point de vue de l'interlocution, afin de déterminer dans quelle mesure les deux poètes s'inscrivent dans ce cadre et de quelle manière et jusqu'à quel point ils s'en affranchissent.

Notre chapitre 1 aura ainsi pour fonction de préciser quelles formes prend l'interlocution dans les textes littéraires, et surtout, quels en sont les emplois et les effets possibles, selon les Anciens mais aussi selon les recherches modernes. Cette enquête doit d'une part nous permettre de délimiter clairement le champ de notre étude, en établissant quels indices définissent pour nous tel passage comme relevant de l'interlocution. Elle doit d'autre part nous permettre de situer les différentes manifestations de l'interlocution et leurs effets dans une perspective générique à partir de ce que nous apprennent les traités de rhétorique de l'Antiquité : quelles sont les figures d'interlocution attendues dans la satire ? dans l'épopée ? À partir de ce cadre, nous nous emploierons à décrire en diachronie les pratiques et la réception de l'interlocution dans la satire d'abord, et dans l'épopée ensuite, chez les auteurs qui ont précédé Perse et Lucain. Dans notre chapitre 2, nous étudierons donc le fonctionnement de l'interlocution dans les recueils de Lucilius et d'Horace afin de dégager quels sont chez eux les traits de l'interlocution satirique. Dans notre chapitre 3, nous étudierons les manifestations pratiques de l'apostrophe du poète

que l'on relève dans les poèmes épiques depuis Homère jusqu'à l'épopée augustéenne. Dans notre chapitre 4, enfin, nous nous appuyerons sur les textes théoriques antiques qui portent sur l'épopée – principalement ceux des commentateurs et des scholies, mais non pas exclusivement – (et dont nous n'avons malheureusement pas d'équivalent pour le genre de la satire), afin de préciser quel pouvait être l'horizon d'attente des lecteurs romains de l'époque impériale en matière d'apostrophe du poète dans le récit épique.

## **CHAPITRE 1**

# **Théories de l'interlocution : théories anciennes et théories modernes**



## Introduction

**L** nous faut commencer par définir précisément l'objet de notre enquête : en fonction de quels critères devons-nous délimiter le champ de notre étude ? à quels indices devons-nous nous fier dans les textes de notre corpus afin de déterminer que tel passage relève de l'interlocution ? quels sont les modes de relation susceptibles d'être tissés entre les deux pôles de l'adresse, celui qui l'émet et celui qui la reçoit ? comment se manifeste dans un texte la présence de la deuxième personne, et en particulier dans un texte littéraire ? Celui-ci a en effet la particularité de mettre en scène des situations de communication fictives : lorsque Homère apostrophe Patrocle ou quand Virgile interpelle Didon, ni l'un ni l'autre personnage ne peut entendre ce que lui dit le poète, pas plus qu'il ne peut y réagir ; de même, l'échange que nous lisons entre le satiriste et Damasippe dans la satire II, 3 d'Horace n'est jamais que fictif. Nous serons ainsi amenée à nous demander dans quelle mesure le narrateur d'épopée ou le satiriste peut s'adresser à ses personnages si ceux-ci appartiennent au monde de la fiction, et quelle est la place du lecteur dans les situations d'interlocution littéraires : n'est-il qu'un tiers « spectateur » d'une situation de communication à laquelle il est étranger, ou bien peut-il en être partie prenante ? Afin de pouvoir interpréter les occurrences ainsi définies au sein de notre corpus, il nous faut également comprendre comment on a pu concevoir durant l'Antiquité l'adresse à la deuxième personne : quelles formes pouvait-elle prendre ? comment les Anciens en concevaient-ils les effets ? que peut-on en déduire au sujet de ses emplois en contexte épique et satirique ? Les deux genres étant très différents quant à leur fonction, leur ton, leur personnel, la place qu'y occupe le poète, pouvait-on utiliser l'adresse de la même façon et sous les mêmes formes selon que l'on écrivait dans l'un ou dans l'autre genre ?

Cependant, les Anciens n'ayant pas de terme exact pour définir l'interlocution, et celle-ci étant davantage une notion de la linguistique moderne, il nous semble préférable pour répondre à ces questions d'examiner dans un premier temps les théories actuelles de l'interlocution (nous aurons recours, en plus des théories linguistiques, aux théories de la rhétorique, de l'énonciation et de la communication), pour nous tourner dans un second temps seulement du côté de la grammaire et de la rhétorique anciennes en vue de déterminer dans quelle mesure l'interlocution pouvait être pensée dans l'Antiquité. Comme nous allons le voir, l'absence des outils modernes de la linguistique de l'énon-



ciation ou de la narratologie n'empêche pas une conscience dans la réception ancienne des effets des procédés de l'interlocution tels qu'ils sont décrits aujourd'hui.

## 1.1 Théories modernes de l'interlocution

La linguistique moderne permet de poser une première définition de l'interlocution et de ses manifestations formelles, que nous devons préciser afin de définir les indices textuels dont nous allons nous servir pour repérer l'interlocution dans les textes. L'étude de l'interlocution met nécessairement en jeu deux pôles, celui qui mobilise l'entité désignée par la deuxième personne d'une part, et celui qui est mobilisé par cette adresse d'autre part, autrement dit un locuteur « je » qui s'adresse à un allocutaire « tu » (ou à un « vous »). C. Kerbrat-Orecchioni désigne par le terme « allocutaire » le destinataire proprement dit<sup>1</sup> ; il doit être explicitement considéré par l'émetteur comme son partenaire dans la relation d'allocution, notamment par l'emploi des pronoms de deuxième personne. Il peut être réel, virtuel, ou fictif (il est fictif lorsque l'on prête au récepteur virtuel les apparences d'un être réel – la faculté de parole par exemple). Elle considère également des destinataires indirects (par exemple, le lecteur dans le cadre d'un texte littéraire), ainsi que des récepteurs additionnels et aléatoires (non prévus par le locuteur au départ), ce qui montre bien quelle peut être la complexité énonciative d'un texte<sup>2</sup>.

### 1.1.1 Les indices linguistiques de la présence de l'allocutaire dans un texte

Pour analyser le statut de l'allocutaire, il faut préciser les procédés de présence de l'autre susceptibles de signaler l'interlocution. Le procédé le plus évident est l'emploi de la deuxième personne, sous la forme des pronoms personnels (ainsi que des adjectifs et pronoms possessifs) et des verbes conjugués. Lorsque C. Kerbrat-Orecchioni analyse l'emploi des pronoms<sup>3</sup>, elle se fonde sur le système français ; néanmoins, nous pensons pouvoir tenir compte de ses conclusions dans la mesure où il n'est pas très éloigné du

---

<sup>1</sup>KERBRAT-ORECCHIONI 2009, p. 23.

<sup>2</sup>Comme nous le verrons, les textes que nous étudions mettent précisément en jeu une superposition de ces différentes instances réceptrices : aussi utiliserons-nous au cours de notre étude le terme « destinataire » de préférence à « allocutaire », afin de ne pas restreindre notre perspective. Lorsque cela sera nécessaire, nous ferons bien sûr la distinction entre le destinataire explicitement mobilisé par le locuteur et les destinataires indirects.

<sup>3</sup>KERBRAT-ORECCHIONI 2009, 40 *sqq.*

système latin (hormis l'inexistence du « vous » de politesse français, qu'elle ne commente de toute façon pas, et la deuxième personne du subjonctif à valeur indéfinie que l'on retrouve à plusieurs reprises tant chez les poètes épiques que satiriques). Nous retiendrons principalement deux points, qui concernent le « vous » et le « nous ». Ainsi, il apparaît que la deuxième personne du pluriel est complexe, et ne se réduit pas nécessairement à un simple « tu » pluriel. C. Kerbrat-Orecchioni la décompose ainsi :

vous = tu + non-je :

— non-je = tu pluriel ;

— non-je = tu + il(s).

Il est intéressant de voir ici que le « vous » permet de confondre dans le pluriel le « tu » et le « il(s) », et donc d'inclure dans la sphère de l'interlocution la troisième personne : des destinataires *a priori* exclus de cette sphère peuvent s'y voir en réalité intégrés. Les premières personnes du pluriel sont aussi à interroger, car même elles peuvent mobiliser le destinataire : si l'on considère que l'énonciateur est toujours singulier (sauf dans le cas d'une rédaction ou d'une récitation collective<sup>4</sup>), dans quelle mesure peut-on dire que c'est son énonciataire qui vient se joindre à lui pour former un « nous » ? C. Kerbrat-Orecchioni distingue en effet trois possibilités d'analyse pour cette première personne du pluriel :

— nous = je + tu ;

— nous = je + il(s) ;

— nous = je + tu + il(s).

Dans notre étude de l'interlocution, il nous faudra donc repérer les « nous » qui impliquent une deuxième personne.

En plus de ces éléments, elle mentionne les appellatifs et les vocatifs<sup>5</sup>, indices d'allocution les plus explicites, dont la fonction première est d'expliciter et de renforcer la relation sociale qui existe entre les deux partenaires de l'échange verbal ; on peut y assimiler l'impératif, car il inclut toujours une deuxième personne. Elle évoque encore les questions formulées à la deuxième personne<sup>6</sup>, et seulement elles : les autres stimulent la curiosité du destinataire sans l'interpeller nommément et sans lui faire directement violence, pour reprendre les mots de C. Kerbrat-Orecchioni, ce qui atténue leur fonction

<sup>4</sup>Si en théorie le poète est toujours singulier, nous verrons que, chez Lucain, on peut effectivement rencontrer des cas d'énonciation collective, où le poète parle à la première personne du pluriel au nom de la communauté.

<sup>5</sup>KERBRAT-ORECCHIONI 2009, p. 159-160.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 160.

allocutoire. Enfin, elle évoque le degré d'explicitation de l'énoncé, le choix de l'appareil stratégique, affectif ou argumentatif et le contenu de l'énoncé, qui, plus subtilement, inscrivent la présence du destinataire dans la totalité du matériel linguistique qui constitue l'énoncé, que le locuteur élabore de manière à ce qu'il soit compris par lui, et conforme à ses propres stratégies illocutoires. Mais elle ajoute que, quand le destinataire figure explicitement dans l'énoncé, c'est en des lieux étroitement circonscrits; s'il se répand au-delà, c'est pour se diluer dans des zones où son existence devient incertaine. De notre côté, nous nous en tiendrons à une perspective limitée, en nous intéressant aux éléments immédiats et explicites de la situation d'adresse du locuteur à son allocutaire : notre principal enjeu est de chercher à donner du sens aux mobilisations explicites de la deuxième personne, suffisamment surprenantes chez Perse comme chez Lucain pour que nous nous attachions « seulement » à ces manifestations formellement explicites.

### 1.1.2 Théories modernes des figures rhétoriques de l'interlocution : l'apostrophe et l'interrogation

Nous sommes ainsi amenée à nous pencher sur deux figures qui sont liées en particulier à l'interlocution : d'une part l'apostrophe, et d'autre part l'interrogation.

#### 1.1.2.1 L'apostrophe

« Apostrophe » est un terme utilisé dans la théorie moderne à la fois en grammaire et en rhétorique<sup>7</sup>. M. Pougeoise définit en ces termes l'apostrophe au point de vue rhétorique<sup>8</sup> : « Figure de style qui consiste à interrompre un discours ou un récit pour s'adresser subitement à un destinataire en général absent ou fictif [...] »<sup>9</sup>, et il cite ces mots de P.-L. Courier, tirés de ses *Pamphlets politiques* :

L'apostrophe, une des plus puissantes machines de la rhétorique [...], l'apostrophe, c'est la mitraille de l'éloquence [...]. C'est, comme vous savez, une figure au moyen de laquelle on

---

<sup>7</sup>Voir DÉTRIE 2007 dans son introduction et son chapitre 1 sur les problèmes posés par le terme « apostrophe ». Comme les linguistes en général, C. Détrie considère pour sa part le terme dans son acception grammaticale.

<sup>8</sup>Ce qui suit au sujet de l'approche rhétorique moderne de l'apostrophe est le fruit de notre collaboration avec P.-A. Caltot (Université d'Orléans) et J. Rohman (Université Rennes II) dans le cadre du séminaire « Scénographies de la deuxième personne » organisé en 2017-2020 par S. Dubel (Université Clermont Auvergne) et C. Hunzinger (Sorbonne Université).

<sup>9</sup>POUGEOISE 2001, p. 50. Comme le montre bien le caractère forcément fictif ou absent de la personne apostrophée, la définition de M. Pougeoise porte uniquement sur l'apostrophe littéraire, et non pas sur l'apostrophe en général.

a trouvé le secret de parler aux gens qui ne sont pas là, de lier conversation avec toute la nature, interroger au loin les morts et les vivants.

Il ajoute également que le destinataire de l'apostrophe est souvent une allégorie ; qu'il peut aussi être un être réel auquel on s'adresse directement ; que « l'incantation, la prière, l'imprécation (cf. dans la tragédie classique) sont avec l'invocation des formes voisines de l'apostrophe dont elles ne diffèrent essentiellement que par la longueur », ce qui suppose que l'apostrophe est par définition brève ; que l'apostrophe peut aussi prendre la forme d'une adresse directe au lecteur ou à l'auditeur. Il remarque encore que « l'apostrophe est souvent un vocatif ancien précédé d'une interjection (ô) » et que « ces membres phrastiques jetés comme des interpellations ou des cris en tête de vers pour émouvoir sont utilisés par les poètes qui en abusent parfois » (il donne ici comme exemple V. Hugo)<sup>10</sup>.

Par ailleurs, M. Pougeoise distingue la figure rhétorique de sa définition au point de vue grammatical :

[...] en grammaire, l'apostrophe est un mode d'énonciation discursive qui permet de désigner un destinataire animé ou personnifié auquel on adresse la parole afin d'attirer son attention. L'apostrophe correspond à la fonction phatique du langage. C'est le plus souvent un nom (ou un syntagme nominal), un pronom (ou un syntagme nominal)<sup>11</sup>,

qui ne possède pas vraiment de fonction syntaxique. En effet, l'apostrophe au sens grammatical désigne le destinataire : elle l'identifie comme allocutaire<sup>12</sup>. À cette fonction fondamentale peuvent s'ajouter un rôle prédicatif (l'apostrophe qualifie le destinataire), un rôle sociolinguistique (l'apostrophe dit quelque chose des rapports sociaux entre les interlocuteurs), un rôle textuel (l'apostrophe délimite le début et la fin d'une adresse)<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup>P. Fontanier insiste largement sur la dimension pathétique de la figure : elle n'intervient que comme l'expression d'une « émotion vive ou profonde, comme l'élan spontané d'une âme fortement affectée » FONTANIER 1977, p. 372.

<sup>11</sup>POUGEOISE 2001, p. 50-51. M. Aquien et G. Molinié distinguent de même l'apostrophe de l'allocution. L'allocution consiste en une « prise à partie par une adresse de parole du locuteur à un interlocuteur qui n'existe pas, même fictionnellement : c'est donc soit soi-même, soit un être absent ou inanimé, soit une entité, soit une pure abstraction » (AQUIEN et MOLINIÉ 1996, p. 50). Dans le cadre de l'allocution, l'apostrophe correspond à l'élément qui interpelle l'interlocuteur (*ibid.*, p. 70), c'est-à-dire à l'équivalent du vocatif latin. À propos de l'une comme de l'autre les auteurs insistent bien sur leur dimension figurée : il ne s'agit jamais d'une adresse réelle à l'interlocuteur ainsi interpellé, le seul destinataire étant le lecteur.

<sup>12</sup>Les linguistes s'interrogent beaucoup sur les critères de distinction entre apostrophe et apposition (mais D. Lagorgette et C. Détrie ont apporté des éléments de catégorisation solides : voir LAGORGETTE 2006 et DÉTRIE 2007 aux chapitres 1 et 2) : dans les deux cas pour nous, apostrophe et apposition permettent d'identifier et de qualifier le destinataire.

<sup>13</sup>PERRET 1970 ; nous reviendrons *infra* sur ce point : voir p. 45.

### 1.1.2.2 L'interrogation

On distingue habituellement deux formes d'interrogation : l'interrogation simple d'une part vise à obtenir une information que le locuteur ne possède pas et dont il pense que l'interlocuteur la possède, tandis que l'interrogation rhétorique ou oratoire d'autre part n'est pas censée recevoir de réponse, soit parce que celle-ci n'existe pas, soit parce qu'elle est évidente. C. Touratier soulève la difficulté que pose la définition traditionnelle de la seconde comme « question qui ne reçoit pas ou n'attend pas de réponse »<sup>14</sup> : une telle définition entre en contradiction avec la nature même de la *question* oratoire, qui implique un appel à une réaction du destinataire<sup>15</sup>. Il propose alors de la définir plutôt comme une question qui porte en elle-même sa propre réponse, c'est-à-dire dont la réponse, bien que restant implicite, est évidente pour le locuteur comme pour son interlocuteur. Il insiste en outre sur l'importance du fonctionnement de telles questions comme actes de langage :

[...] il nous semble possible de dire que l'interrogation oratoire est une interrogation tout aussi contraignante et interactive que les autres interrogations : elle oblige le destinataire à construire intérieurement une réponse. [...] On voit ainsi l'intérêt stylistique de l'interrogation oratoire : c'est un moyen d'obliger l'auditeur ou le lecteur à être actif et à prendre à son compte les idées du locuteur<sup>16</sup>.

La question rhétorique est donc en réalité, le plus souvent, une forme d'assertion, mais elle a sur le destinataire un effet pragmatique que ne possède pas l'assertion simple.

### 1.1.3 Présence de l'allocutaire et énonciation

Notre réflexion sur l'interlocution amène à se tourner vers la linguistique énonciative, en suivant É. Benveniste qui écrit : « Ce qui en général caractérise l'énonciation est l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif<sup>17</sup> ». La linguistique énonciative peut en effet nous permettre de donner du sens aux pronoms utilisés (et à leurs corollaires, les formes verbales) dans l'interlocution, en étudiant ces formes linguistiques en situation : sans nous contenter de lire l'énoncé, nous devons nous intéresser à l'énonciation, c'est-à-dire à l'acte de production

---

<sup>14</sup>TOURATIER 1994, p. 489.

<sup>15</sup>F. Hoff écrit ainsi : « L'interrogation est un énoncé construit pour mettre l'interlocuteur dans la situation d'être obligé de répondre » (HOFF 1983, p. 123).

<sup>16</sup>TOURATIER 1994, p. 489. Voir aussi FONTANIER 1977, p. 368, pour qui la question rhétorique reproduit la situation de l'échange interlocut, mais vise en réalité à contraindre l'autre, qui ne peut ni nier ni répondre, à adopter le point de vue assertif du locuteur : la question rhétorique n'attend aucune réponse de la part de l'autre, hormis l'adhésion au point de vue du locuteur.

<sup>17</sup>BENVENISTE 1974, p. 85.

de l'énoncé, compris comme le produit de l'acte d'énonciation, et aux traces que celui-ci laisse dans l'énoncé. Dans le cadre des théories de l'énonciation, le premier pôle correspond à l'énonciateur (c'est-à-dire au sujet de l'énonciation), le second à l'énonciataire (ces deux termes d'énonciateur et d'énonciataire étant plus larges que ceux de locuteur et d'allocutaire, qui renvoient à une situation d'échange parlé). Or comme le rappelle

<sup>18</sup>BENVENISTE 1966, p. 254.

<sup>19</sup>Dans le cadre des textes de notre corpus qui ont très probablement donné lieu à des récitations dans l'Antiquité (voir *infra* p. 52), il ne s'agit donc pas pour nous de nous placer dans cette situation réelle de communication, sauf dans les cas où il y a convocation explicite du public à l'intérieur du texte : nous nous en tenons exclusivement à la présence de l'émetteur et du destinataire dans le texte et nulle part ailleurs.

<sup>20</sup>BENVENISTE 1966, p. 238 *sqq.*

<sup>21</sup>Nous verrons que, chez Lucain notamment, cette distinction ne correspond pas exactement à ce que l'on observe dans le texte, par exemple en cas de narration adressée par le poète à un personnage.

Plus généralement, la distinction benvenistienne entre discours et histoire, malgré sa fortune, est discutable, et de fait largement discutée : É. Benveniste a construit sa théorie à partir d'un corpus « parfait », mais les réalités littéraires ne sont pas toujours aussi radicales (voir par exemple GENETTE 1966, p. 159-163, ainsi que TOURATIER 1989, qui en expose certaines limites au point de vue des temps verbaux). Et, alors que ses analyses s'appuient sur le système des temps en français (présent et passé composé se rapportent au moment de l'énonciation, tandis que le passé simple renvoie à un passé coupé de l'énonciation), le système latin s'avère fonctionner différemment. Le parfait, par exemple, qui dans certains récits joue le rôle de notre passé simple, peut tout aussi bien appartenir au système du discours, à la manière de notre passé composé : voir MELLET 2000. S. Adema a notamment bien montré dans son étude sur les temps verbaux dans l'*Énéide* qu'il est impossible d'attribuer de façon systématique une valeur à chaque temps verbal latin sans tenir compte du contexte textuel dans lequel on le trouve. Le présent peut se référer aussi bien au temps du récit qu'au temps de la narration (dans les termes de GENETTE 1972, p. 77-78) – on trouve régulièrement des passages de récit épique rapportés au présent –, et il est fréquent que le narrateur (primaire ou secondaire, dans le cas d'Énée) se transporte ainsi dans le temps de l'histoire, alors qu'É. Benveniste ignore délibérément le problème posé par le présent de narration : cf. BENVENISTE 1966, p. 245, n. 1. Pour les Anciens eux-mêmes, le récit ne correspond pas toujours exactement aux critères énonciatifs définis par É. Benveniste pour l'histoire : cf. NÜNLIST 2009, p. 107-109 où l'on voit que dans plusieurs cas des scholies qualifient de διήγησις (au sens oratoire de *narratio*) le récit fait par un personnage dans une tragédie (y compris lorsque le personnage se met lui-même en scène dans son récit), et que le récit à la deuxième personne était parfaitement concevable ; voir aussi p. 312 *sqq.* sur les récits de messenger.

M. Arrivé montre néanmoins clairement que certaines des objections faites à la théorie d'É. Benveniste ne sont pas légitimes, et que celle-ci conserve sa validité si on ne la déforme pas, et il conclut : « La distinction [entre histoire et discours du point de vue de l'énonciation] a une portée générale, voire universelle. Ce qui varie de langue à langue, voire d'état de langue à état de langue, c'est la distribution des formes temporelles du verbe – ou de ce qui en tient lieu – entre les deux registres » (ARRIVÉ 1997, § 23 ; à titre d'illustration, on trouve une application récente et fructueuse du système benvenistien aux textes des historiens grecs dans LACHENAUD 1997). Et de fait, si les catégories benvenistiennes peuvent être au moins en partie opérantes pour nous, c'est que, comme nous le verrons dans notre étude sur le point de vue des commentateurs anciens sur l'énonciation épique, ceux-ci sont sensibles à l'existence dans l'épopée de deux sphères distinctes définies entre autres par l'identité de l'émetteur : le poète en racontant crée un monde autre, celui du récit, qui est le domaine des personnages et dans lequel sa propre présence est réduite au minimum. En d'autres termes, il est attendu que le narrateur épique se distancie de son récit. Or les indices de la subjectivité dans le langage, qui trouve sa pleine expression dans la modalité du discours, impliquent une référence à la situation de l'énonciation : lorsque le poète dit « je » ou « tu », il rompt la marche usuelle du récit épique et renvoie au *hic et nunc* de l'énonciation (cf. les recherches de C. Calame sur les mises en scène de l'énonciation dans les récits grecs, ce qu'il nomme « l'énoncé de l'énonciation », dans CALAME 1986 et CALAME 2005a). Les phénomènes qui rendent manifeste une non-étanchéité de ces deux sphères attirent l'attention et entraînent le commentaire : les Anciens étaient déjà sensibles aux cas d'interférence entre ce qu'É. Benveniste appellerait discours et histoire, et ce sont ces effets de décrochage énonciatif qui vont nous intéresser tout particulièrement.

É. Benveniste, les pronoms sont seulement des formes vides, qui ne se définissent que par rapport à la réalité du discours<sup>18</sup>. Seule une lecture en contexte pourra nous aider à répondre à la question de l'identité de la personne désignée par chaque pronom. Les pronoms font en effet partie de la catégorie des déictiques, et pour recevoir un contenu référentiel précis, ils exigent du récepteur qu'il prenne en compte la situation d'énonciation. Il nous faut donc nous attacher à définir l'identité des deuxièmes personnes que nous pouvons rencontrer, à partir du principe selon lequel le référent d'un texte n'est rien d'autre que ce que l'on peut en reconstruire à partir des indices signifiants du texte lui-même<sup>19</sup>. Pour repérer les passages d'interlocution, on se réfère donc ici aux éléments du discours tel qu'il est défini par É. Benveniste lorsqu'il le distingue de l'histoire<sup>20</sup> : le discours est lié à la situation d'énonciation subjective – on est dans le domaine du « je » et du « tu », ainsi que du présent –, tandis que l'histoire ne prend pas en compte la situation de son énonciation – on est dans le domaine de la troisième personne et du passé accompli (de là une distinction parmi les temps verbaux, les déictiques de temps et de lieu et les pronoms entre ceux qui correspondent à l'un et à l'autre système)<sup>21</sup>.

Par ailleurs, les études d'É. Benveniste nous mettent également sur la voie de quelques grandes pistes d'interprétation possibles au sujet de l'utilisation de l'interlocution. Pour lui, la deuxième personne représente essentiellement l'autre que « je »<sup>22</sup> – que ce soit un autre « réel » ou un simple dédoublement de soi-même dans le but d'une prise de distance sur soi (il donne à ce sujet l'exemple du monologue, qui est pour lui « un dialogue intériorisé, formulé en “langage intérieur”, entre un moi locuteur et un moi écouteur<sup>23</sup> »). Il note en effet qu'elle peut non seulement désigner la personne à laquelle on s'adresse (l'« individu allocuté dans la présente instance de discours contenant l'instance linguistique tu<sup>24</sup> »), mais aussi renvoyer à l'autre que « je » : il nomme la deuxième personne la « personne non subjective<sup>25</sup> ». Ainsi, l'adresse à un « tu » serait un moyen d'éprouver la conscience de soi<sup>26</sup>. L'adresse ne concourt donc pas seulement à mettre en scène et à constituer le destinataire du propos, mais elle participe aussi à façonner l'image de celui qui l'émet. C'est là un point très important à notre sens, mais qui à notre connais-

---

<sup>22</sup>BENVENISTE 1966, p. 232.

<sup>23</sup>BENVENISTE 1974, p. 85-86.

Nous renvoyons à ce sujet à la figure du *dialogismos* que décrivent les Anciens, et que nous abordons *infra* p. 61.

<sup>24</sup>BENVENISTE 1966, p. 253.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 232.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 260.

sance n'a été traité en profondeur dans la théorie moderne que par C. Détrie, à propos de l'apostrophe nominale, c'est-à-dire des noms d'adresse qui correspondraient en latin à des vocatifs<sup>27</sup>. Celle-ci explore ainsi la manière dont le nom mis en apostrophe parle aussi de l'énonciateur parce qu'il montre qui celui-ci choisit comme destinataire, comment il le définit, quel statut il se donne lui-même par rapport à son interlocuteur, quel type de relation discursive il établit avec lui<sup>28</sup>. On peut donc d'ores et déjà imaginer que l'étude de l'interlocution dans notre corpus pourra entre autres permettre de mieux définir la position du poète au sein de son œuvre, et on voit se profiler une question d'importance au sujet de la deuxième personne : est-elle l'autre, la cible, ou est-elle le support de l'expression de l'émotion du « je », à travers une mise à distance de la première personne par elle-même ?

Une forme spécifique à la syntaxe latine constitue alors un cas particulier et intéressant : la deuxième personne du subjonctif à valeur indéfinie, à mi-chemin entre la deuxième et la troisième personne – nous aurons à revenir sur les emplois de cette forme dans les textes de notre corpus. Le mode subjonctif, en conférant à la deuxième personne une valeur plus indéfinie qu'un simple indicatif, peut mobiliser le lecteur individuel (interpellé par la deuxième personne du singulier), mais non déterminé (du fait du subjonctif). Dans ce cas, le « tu » n'est pas un « je »-miroir, ce n'est pas non plus un « tu » identifiable à l'un des référents de la sphère d'énonciation, mais c'est un « tu » potentiel que le poète ne veut pas actualiser, un destinataire-zéro. Souvent traduite par « on » en français, cette tournure ne fonctionne pas comme un déictique ancré dans l'ici et maintenant du discours et tire la deuxième personne du côté de la non-personne qu'est la troisième personne pour É. Benveniste<sup>29</sup>, tout en lui conservant une place dans la sphère de l'allocation.

---

<sup>27</sup>Voir DÉTRIE 2007 dans son chapitre 6.

Voir aussi PERRET 1970 qui définit trois rôles pour les appellatifs : un rôle déictique (identifier le référent); un rôle prédicatif (en fonction du sens de l'appellatif choisi, le locuteur qualifie son allocutaire); un rôle de manifestation des relations sociales entre locuteur et allocutaire. Elle conclut : « En fait tout terme du lexique quand il est employé par un locuteur dans son discours représente un choix particulier que celui-ci fait par rapport à ce dont il parle (et non seulement un choix lexical paradigmatique). Il désigne ce dont il parle d'une certaine façon pour une certaine raison et il prédique de cette sorte sa relation au sujet de son discours en modalisant celui-ci. Cet aspect du langage a autant d'importance que son aspect référentiel ou sémantique » (p. 118).

<sup>28</sup>Comme C. Détrie le remarque elle-même, on est proche ici des théories anciennes de l'*èthos*.

<sup>29</sup>BENVENISTE 1966, p. 228.



### 1.1.4 L'adresse à l'allocutaire comme acte de communication

Mais la linguistique énonciative n'est pas la seule grille de lecture de l'interlocution que nous proposent les théories linguistiques modernes. On peut également voir l'adresse à la deuxième personne comme un acte de communication. Dans son schéma de la communication verbale, R. Jakobson montre ainsi que la relation d'adresse du destinataire à son destinataire met en jeu la fonction conative du langage<sup>30</sup>. À celle-là P.-M. Martinez ajoute entre autres la fonction phatique, contenue dans le vocatif :

[...] lorsque Cicéron s'adresse aux *iudices*, aux *patres conscripti*, aux *quirites*, etc., à plusieurs reprises, il ne les appelle pas réellement, mais attire leur attention; il maintient un contact établi préalablement, grâce à la fonction phatique du langage que remplit si manifestement le vocatif<sup>31</sup>.

On retrouve dès lors un point déjà soulevé par É. Benveniste : l'adresse à une deuxième personne comme moyen d'agir sur le destinataire. É. Benveniste décrit en effet les différents moyens qui s'offrent au locuteur pour influencer son allocutaire, dans le but de susciter une réponse, une action, ou encore le choix d'une opinion, et cite l'interrogation (construite pour susciter une « réponse »), l'intimation (les ordres, les impératifs, les vocatifs), l'assertion, et enfin certains modes verbaux (le subjonctif, l'optatif) ainsi que les modalisateurs<sup>32</sup>. Cela nous oriente vers les analyses concernant la pragmatique du langage, c'est-à-dire sa force illocutoire et perlocutoire. C. Kerbrat-Orecchioni note à ce propos que les interrogatifs et les impératifs transforment nécessairement la situation du destinataire en le mettant devant une alternative nouvelle : répondre / ne pas répondre, obéir / désobéir<sup>33</sup>. De plus, l'impératif est selon elle l'indice d'une mainmise, d'un désir de pouvoir<sup>34</sup>. Quant aux interrogations, elles sont également susceptibles de servir une prise de pouvoir sur le destinataire<sup>35</sup>. En effet, la question, au lieu d'être comme usuellement l'expression d'un manque (si l'on pose une question, c'est que l'on désire savoir une chose), peut être « l'assertion d'une plénitude »<sup>36</sup>, qui, sous couvert de questionner, est en réalité une agression : c'est par exemple le cas lorsque au cours d'un débat l'orateur se voit interrogé de manière à sous-entendre qu'il est dans l'erreur. Dans ce cas,

---

<sup>30</sup>JAKOBSON 1963, p. 216.

<sup>31</sup>MARTINEZ 1991, p. 42.

<sup>32</sup>BENVENISTE 1974, p. 84-85.

<sup>33</sup>KERBRAT-ORECCHIONI 2009, p. 188.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 192-193.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 193-194.

<sup>36</sup>Il s'agit d'une expression que l'on doit à R. Barthes, dont C. Kerbrat-Orecchioni cite ici l'article « Écrivains, intellectuels, professeurs » paru dans *Tel Quel* en 1971 (n° 47, p. 3-18).

on entrevoit l'importance du choix de l'usage de l'interlocution : une assertion exprimée par le biais de la forme interrogative, qui mobilise explicitement le destinataire et joue sur l'implicite, semble avoir davantage de puissance. Enfin, les injures – et nous en trouverons chez nos deux poètes – relèvent elles aussi de la pragmatique du langage, puisqu'elles visent à mettre le récepteur dans une situation telle qu'il est contraint de réagir à l'agression verbale.

### 1.1.5 L'œuvre littéraire : un cas particulier

Nous devons par ailleurs garder à l'esprit que les poèmes que nous étudions, bien qu'aux prises avec des événements contemporains, pour ce qui est des *Satires* de Perse, ou du moins récents, pour ce qui est de *La Guerre civile* de Lucain, sont avant tout des œuvres littéraires, où la fiction et la construction littéraire conservent toute leur place. Or cela engage véritablement la lecture que l'on fait du fonctionnement de l'adresse.

D'une part, en ce qui concerne ce que nous avons dit plus haut concernant la manière dont le « nous » peut se décomposer en [je + tu], [je + il(s)] ou [je + tu + il(s)], il faut noter que le texte littéraire ajoute encore un niveau de complexité par son fonctionnement énonciatif particulier. Nous renvoyons ici à l'étude qu'a faite B. Bureau de l'emploi de la première personne par la voix poétique chez Lucain, qui vaut également pour les *Satires* de Perse : l'entité qui vient s'adjoindre au « je » pour le faire devenir « nous », qu'elle soit « tu » ou « il(s) », peut être tantôt interne au texte (intradiégétique dans le cadre du récit de *La Guerre civile*), tantôt externe (ou extradiégétique)<sup>37</sup>. En d'autres termes, dans le cadre de notre corpus, « nous » peut recouvrir l'association du « je » du poète avec un (ou plusieurs) personnage(s), ou bien avec son public.

D'autre part, l'interlocution en littérature, lorsqu'elle instaure une communication entre la voix poétique et ses personnages, a ceci de particulier qu'elle s'inscrit de toute manière dans une relation de communication fictive<sup>38</sup>. Alors que l'échange interlocutif réel suppose liberté, spontanéité et surprise, tout ici est création du poète. C'est une fausse relation d'intersubjectivité qui est créée : les destinataires internes à l'épopée ou

---

<sup>37</sup>BUREAU 2011, p. 80-81.

<sup>38</sup>Cf. CALAME 1983, p. 246 sur la nécessaire prudence qu'il faut maintenir à propos de la fonction référentielle des marques de l'énonciation : « le jeu linguistique permet d'instituer une distance plus ou moins grande entre l'énoncé de l'énonciation et son référent, une distance telle que la situation d'énonciation manifestée dans l'énoncé linguistique peut être, par rapport à la relation de communication réelle, tout-à-fait hétérogène : le narrateur installé dans le discours par les éléments indicatifs cités plus haut [*i. e.* les indices se rapportant à la situation d'énonciation] n'est donc pas forcément l'incarnation linguistique de l'énonciateur, ni le narrataire celle de l'énonciataire ».

à la satire ne sont en mesure ni d'entendre, ni de répondre. Lorsqu'une question est posée par le poète, la réponse ne peut advenir, ou, si elle advient, elle ne provient pas réellement du destinataire, mais elle est formulée par le poète lui-même en tant qu'il fait parler ledit destinataire. Pourquoi alors faire « comme si » ? Plusieurs raisons peuvent l'expliquer. Le choix du recours à l'adresse peut s'expliquer par l'expression empreinte de spontanéité de la subjectivité, de l'émotion du « je » : l'émotion est alors si forte que la frontière entre récit et histoire s'abolit momentanément, comme si poète et personnage appartenait, pour un temps, à la même sphère. Le poète peut également chercher à projeter sa propre subjectivité sur le monde de la fiction : les adresses font aussi apparaître au premier plan celui qui les émet. Dans tous les cas, le choix de l'apostrophe ne dépend pas de la réaction que l'on veut produire chez le destinataire interne à la fiction, mais de celle que l'on veut produire chez le lecteur à propos du destinataire, qui est *in fine* le récepteur réel du texte : dans l'œuvre littéraire, c'est la construction du rapport entre l'auteur / le narrateur, son lecteur et la matière de son œuvre qui est en jeu. En effet, interpeller dans un texte littéraire, c'est pointer du doigt la non-réponse du destinataire, et de ce fait inciter le lecteur à construire la réponse que pourrait apporter le destinataire interpellé s'il pouvait réellement réagir.

La satire a pourtant été souvent lue en occultant cette part de fiction, et l'on a longtemps confondu l'énonciateur et l'auteur satiriste lui-même. La notion de *persona* qui est apparue dans les années 1960 au sein de la critique a permis d'établir une distinction entre les deux, en montrant que l'énonciateur était avant tout une figure fictive, fruit d'une construction littéraire<sup>39</sup>. Une étude récente de R. G. Mayer a toutefois rouvert une question qui semblait (presque) définitivement résolue<sup>40</sup>. Il y aborde entre autres spécifiquement le genre de la satire<sup>41</sup>, et il re-situe la question de l'existence ou non-existence

---

<sup>39</sup>C'est particulièrement avec W. S. Anderson, qui a pris la suite d'A. B. Kernan (*The Cankered Muse : Satire of the English Renaissance*, New Haven, 1959), que s'est répandue l'idée selon laquelle le genre satirique repose notamment sur le fait que le satiriste mis en scène dans chaque œuvre doit être distingué de l'auteur réel qui l'a écrite : pure construction littéraire, il n'est que la voix qui parle dans la satire. Voir sur le sujet l'introduction de l'article *Anger in Juvenal and Seneca* (ANDERSON 1964), dans laquelle le critique reprend les grandes lignes de la caractérisation de la voix satirique topique par A. B. Kernan, ainsi que les introductions de *Beyond Anger: a Study of Juvenal's Third Book of Satires* par S. H. Braund (S. H. BRAUND 1988) et de *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal* par K. Freudenburg (FREUDENBURG 2001).

En 1974, G. Highet continue pourtant de réfuter l'idée de la séparation de l'auteur et du satiriste, dans la droite ligne de son étude biographique sur Juvénal (HIGHET 1954) : voir HIGHET 1974. Voir encore MAYER 2003, p. 71, n. 28 pour des références à d'autres études qui remettent en question ce principe, auxquelles on peut ajouter RUDD 1976, p. 145-181 sur la question de la sincérité en littérature.

<sup>40</sup>MAYER 2003, qui prolonge les réflexions de D. CLAY 1998 sur la mise en scène à la première personne de la figure de l'auteur dans la littérature antique.

<sup>41</sup>MAYER 2003, p. 71 *sqq.*

d'une *persona* artificielle dans le cadre des pratiques anciennes de la lecture : les Anciens lisaient bien la satire comme l'expression du point de vue personnel de l'auteur (comme le montrent à la fois les déclarations des satiristes dans leurs vers à propos de leurs prédécesseurs dans le genre et les scholies), et les satiristes se présentent régulièrement dans leurs poèmes comme des auteurs de satires. Il insiste donc sur la dimension personnelle de l'écriture satirique : « [...] the Romans had a way of reading satire, a fundamental element of which Anderson failed to recognize, namely, that satire, as personal poetry, expressed the poet's own views and might use his own experience as subject matter<sup>42</sup> ». Certes, l'auteur de satire endosse des masques, mais *in fine* c'est bien sa voix que l'on entend derrière ceux-là : R. G. Mayer cite plusieurs exemples de lectures qui confondent l'auteur et l'un de ses personnages. Il en tire d'ailleurs une conséquence importante : en cas de propos offensants, la *persona* n'offre pas une protection suffisante pour garantir la sécurité de son auteur. Il conclut finalement sur le fait que, même si l'on doit reconnaître la validité et la pertinence de l'idée moderne de la distinction entre l'auteur et sa ou ses *persona(e)*, il est tout à fait contestable qu'elle puisse servir de clef herméneutique valable pour approcher la manière dont les Anciens recevaient les textes.

Si à propos de la satire le problème s'est posé de façon particulièrement aiguë, le genre de l'épopée n'est pas en reste<sup>43</sup> : on sait que nombre d'éléments des vies de Lucain sont tirés de son œuvre elle-même, et qu'on a lu la *La Guerre civile* à la lumière de ces données. Nous aurons l'occasion de revenir sur la question complexe et discutée de la voix poétique chez Lucain<sup>44</sup>, que B. Bureau résume ainsi :

Une partie des débats s'est d'ailleurs concentrée sur elle [la voix poétique dans *La Guerre civile*], mais essentiellement sur la question de savoir "qui" elle est : Lucain travesti, un poète qui lui ressemble, plusieurs instances ou plusieurs voix. La majorité des analyses récentes se résume dans cette citation de J.-C. De Nadaï [...] <sup>45</sup> : "nous ne nous sommes pas résolu

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 75.

<sup>43</sup>Sur le fait que la distinction entre auteur et narrateur ne se retrouve pas chez les commentateurs anciens comme outil d'analyse des textes (en particulier dans les scholies à Homère), voir NÜNLIST 2009, p. 132-133. La question est complexe : S. Clément-Tarantino a pu observer qu'un commentateur comme Servius tend à distinguer à propos des *Bucoliques Vergilius*, auquel il associe des éléments biographiques, du *poeta* qui représente la voix que l'on entend dans le poème (CLÉMENT-TARANTINO 2011, p. 109-114) ; mais Tiberius Donat, lui, désigne bien par *poeta* le Virgile historique lorsque dans ses *Interpretationes Vergilianae* il commente la présence du nom de Mantoue dans le catalogue des alliés étrusques (*Énéide*, X, 201) :

*Inuenit occasionem poeta qua aliquid diceret de patria sua.*

Le poète trouve là l'occasion de parler de sa patrie. [Nous traduisons.]

Tout récemment, E. E. Prodi a montré qu'il existait des traces d'une distinction entre l'auteur historique et l'auteur hypostasié, celui qui parle dans l'œuvre, dans les scholies hellénistiques (PRODI à paraître). Sur les rapports entre l'auteur Lucain et le narrateur de *La Guerre civile*, voir RADICKE 2004, p. 511-519.

<sup>44</sup>Voir p. 704 *sqq.*

<sup>45</sup>Ici B. Bureau donne la référence du passage cité : de NADAÏ 2000, p. 33.

à donner au 'masque' d'où sont émis ces vers le nom de Lucain, désignant un poète vivant sous Néron, et écrivant à l'intention d'un public contemporain". On évoque alors un poète "parfaitement fictif, contemporain des guerres civiles", dont l'insertion dans le récit aurait entre autres quelque fonction de pathétique<sup>46</sup>.

Il nous semble de fait souhaitable de dépasser cette contradiction entre la lecture biographique d'une part et la lecture qui fait du poète une entité complètement abstraite et détachée du contexte historique, politique, social, intellectuel de l'écriture des œuvres d'autre part : Lucain comme Perse construisent dans leurs poèmes respectifs une figure du poète, ils se mettent en scène d'une manière soigneusement réfléchie<sup>47</sup>, mais cette figure poétique, *ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre*, oserait-on dire, est dans le même temps le reflet de la manière dont ils entendent interagir avec le monde et le public qui sont les leurs. S'il est donc exclu de tirer des textes une hypothétique reconstruction de la vie de l'auteur, qui en outre n'apporterait pas grand chose en matière d'interprétation, nous pensons qu'il est possible de reconstituer par eux une forme de communication entre auteur et lecteur. Le poète façonne l'image qu'il veut donner de lui-même en même temps que celle de son lectorat, dans une forme de communication littéraire qui n'est pas détachée du monde de l'auteur et du lecteur « historiques », qui ne lui est pas non plus subordonnée, mais qui le prolonge, l'intègre, le met en forme, l'intègre aux codes du genre, et éventuellement s'oppose à lui<sup>48</sup>. Si nous préférons réserver

---

<sup>46</sup>BUREAU 2011, p. 74.

<sup>47</sup>Ce qui n'est pas surprenant, si l'on songe que les Romains ayant fréquenté les écoles de déclamations étaient familiers avec l'exercice consistant à incarner momentanément tel ou tel rôle. Sur la *persona* dans l'art oratoire romain et la déclamation, voir GUÉRIN 2007 ; GUÉRIN 2009b ; GUÉRIN 2011 ; BERNSTEIN 2017.

<sup>48</sup>À propos de la satire romaine en général et de Juvénal en particulier, J. W. Iddeng remet en question la validité de la théorie de la *persona* lorsqu'elle conduit à voir le satiriste comme une figure totalement artificielle, et conclut : « There is of course in itself nothing wrong in calling such a speaker a *persona*, but there is no reason to take for granted that the speaker was defined once and for all as an unalterable dramatic character, especially not an untrustworthy figure in opposition to the author. [...] The author may sometimes state his private opinion or share his own personal feelings, while at other times let loose a more exaggerating speaker » (IDDENG 2000, p. 127-128). E. Oliensis s'est attachée à affiner la notion de *persona* en montrant à travers les concepts de « face » et de « self-defacement » comment dans ses *Satires* Horace façonne, met en forme qui il est pour élaborer son autorité poétique et faire face à ses détracteurs (OLIENSIS 1998, p. 17-63). Toujours à propos d'Horace, B. Delignon rappelle que la littérature ancienne n'est ni gratuite ni ludique comme l'est parfois notre littérature moderne. Derrière les jeux de masques et de voix, le satiriste cherche toujours à transmettre un propos dont il veut convaincre : « Horace ne saurait donc prêter à la première personne des *Satires* des propos radicalement étrangers à ses propres opinions » (DELIGNON 2006, p. 336, n. 287). À son tour, K. Freudenburg est revenu récemment sur les écueils de la théorie de la *persona* littéraire (FREUDENBURG 2010). En s'inspirant notamment des théories modernes de l'autobiographie, il insiste sur le fait que toute référence faite par le poète à un élément de sa biographie est indissociable de sa mise en forme discursive. En lisant Horace, on n'a pas plus accès à l'Horace de chair et de sang qu'à un masque artificiel qui en serait le substitut, mais à ce qu'Horace dit de lui-même lorsqu'il s'auto-représente : « That is my main problem with the use of the *persona* (lit. "mask") to analogize the patterning of the poet's words, and of his life: a mask is something that an actor can take off to show who he really is. If the satirist or singer ceases to express himself through artifice, he does not cease to be artificial, he ceases to satirize or sing » (p. 284).

le terme « auteur » pour nous référer à l'homme réel, historique, à l'origine de l'écriture de son œuvre, nous emploierons ainsi indifféremment les termes « poète », « narrateur » ou « satiriste », ainsi que les noms propres Lucain, Perse, etc., pour désigner celui dont on entend la voix dans l'œuvre<sup>49</sup>.

Le fonctionnement énonciatif de la lecture littéraire est donc quelque chose de particulier et de complexe ; s'y superposent deux systèmes relationnels : celui qui unit l'auteur et son lecteur d'une part, et celui qui unit le narrateur et son narrataire d'autre part. Le dédoublement des pôles d'émission (auteur / narrateur) et de réception (lecteur / narrataire) est même présenté par C. Kerbrat-Orecchioni comme l'une des caractéristiques du

<sup>49</sup>Nous ne reprenons pas à notre compte la distinction entre narrateur et auteur implicite établie en premier lieu par W. C. Booth (la notion d'auteur implicite apparaît dans BOOTH 1952 ; voir aussi BOOTH 1961) et reprise entre autres par S. Chatman dans son célèbre diagramme représentant les instances de la communication narrative. Entre l'auteur (la personne historique qui a écrit l'œuvre) et le narrateur (la voix que l'on entend dans le texte), le critique introduit en effet un troisième niveau, intermédiaire entre les deux premiers : celui de l'auteur implicite, qui régit le récit et est à l'origine de la voix du narrateur mais qui, à la différence de l'auteur, est « reconstruit par le lecteur à partir de la narration » (« reconstructed by the reader from the narrative », CHATMAN 1978, p. 148). L'intérêt principal du concept à nos yeux apparaît lorsque l'on est devant un cas de narrateur non fiable : auquel cas le lecteur, qui constate une incompatibilité entre l'idéologie du narrateur et l'idéologie de l'œuvre, est amené à construire une figure distincte du narrateur mais aussi de l'auteur, ce qui l'empêche de tirer d'un texte fictionnel des informations supposées sur l'intention, l'idéologie, le système moral de ce dernier (pour G. Genette, l'auteur implicite est ainsi « l'image de l'auteur dans le texte », et, pour mériter une mention spéciale, cette image doit être infidèle : cf. GENETTE 1983, p. 97). En d'autres termes, l'auteur ne pense pas forcément comme le narrateur, mais, même s'il existe une incompatibilité entre l'idéologie du narrateur et l'idéologie de l'œuvre, l'auteur ne pense peut-être pas forcément non plus de façon conforme à cette dernière (voir CHATMAN 1990, p. 76).

Cependant le concept est problématique et abondamment discuté depuis son apparition, notamment parce que sa définition dans la critique est en réalité multiple et changeante, et parce qu'il ne s'accompagne pas d'une méthodologie clairement établie : les critères qui permettent d'isoler ce narrateur implicite dans un récit et de s'en servir en vue de l'interprétation du texte évoluent d'un critique à un autre. Nous renvoyons à ce sujet au magistral état de la question par T. Kindt, qui établit très clairement les problèmes méthodologiques et herméneutiques qu'il soulève (KINDT 2007 ; voir encore KINDT et H.H. MÜLLER 2006). Sans déconsidérer son intérêt, S. Rimmon-Kenan insiste sur le fait que l'auteur implicite ne peut pas être considéré comme une voix (puisque la voix qui se fait entendre dans le récit est celle du narrateur), et qu'à ce titre il est exclu de la situation de communication narrative (RIMMON-KENAN 1983) : fondamentalement, cet auteur implicite ne parle pas. Il se trouve donc *de facto* exclu de notre étude qui se consacre à comprendre et à analyser *quelle voix poétique parle à qui* et pour quels effets dans les œuvres de notre corpus. Nous avons en outre une seconde objection à l'application de la notion à notre corpus. Nous avons dit qu'il pouvait trouver son utilité dans les cas de narrateur non fiable. Comme nous le verrons à plusieurs reprises, les contradictions présentes dans *La Guerre civile* peuvent amener à qualifier comme tel le narrateur lucanien. Or « organiser » ces contradictions en attribuant respectivement un système idéologique à deux entités narratives distinctes, celle du narrateur qui raconte et celle de l'auteur implicite qui organise, revient à aplanir ces contradictions. Nous pensons au contraire que ces dernières sont au cœur du projet poétique de Lucain : parce que la guerre civile est un *monstrum* qui échappe fondamentalement à la compréhension humaine, le poète est tenaillé sans cesse par les difficultés qu'elle soulève, ce qui le conduit à modifier en profondeur le fonctionnement de la voix épique.

Ajoutons encore que le débat reste également ouvert chez les spécialistes de la littérature antique : alors que pour C. S. Byre il n'existe pas dans l'épopée classique de signes explicites de l'*implied audience* (BYRE 1991, p. 216), alors que dans son introduction au volume *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature* (de JONG, NÜNLIST et BOWIE 2004) I. J. F. de Jong fait de l'auteur implicite un concept superflu, D. Beck en tire profit dans BECK 2012.

discours littéraire<sup>50</sup>. Elle explique également, et c'est là un point crucial, que les actants extradiégétiques (auteur et lecteur), pour être réels, sont linguistiquement virtuels, tandis que les actants intradiégétiques (narrateur et narrataire), bien que fictifs, sont néanmoins linguistiquement réels. Autrement dit, les « je » et les « tu » qui apparaissent dans les œuvres de notre corpus doivent renvoyer au niveau intradiégétique. Cependant, comme le souligne à juste titre B. Bureau<sup>51</sup>, le fonctionnement de la poésie latine, qui repose fondamentalement sur la pratique de la lecture orale, notamment dans le cas de la *recitatio* mais aussi dans le cas de la lecture privée<sup>52</sup>, brouille la situation : lors de la récitation, on est bien en présence d'un récitant qui dit « je » lui-même, et qui dit « tu » et « vous » en face de l'auditeur ou de l'assemblée qui l'écoute. La lecture orale implique en effet que celui qui dit « je » soit forcément identifié avec celui qui parle, et donc celui qui récite, en public ou pour lui-même. Dans ce cas, la voix du poète interne au poème se superpose avec la voix du récitant que l'on a en face de soi (que ce récitant soit l'auteur historique ou non), et le destinataire interne qu'il interpelle se confond avec son auditoire. C'est tout particulièrement important à propos d'œuvres qui ont effectivement donné lieu à des performances publiques, lors desquelles c'était peut-être l'écrivain lui-même qui lisait ses vers devant son public<sup>53</sup>. Cela ne signifie pas qu'il faille évacuer l'idée d'une construction de la figure de celui qui parle ; mais cela signifie que dissocier irrémédiablement auteur et narrateur ou auteur et satiriste n'est pas forcément productif, parce que le dispositif de la récitation lorsqu'il existe prive le récepteur du texte des éventuels signes qui pourraient révéler la ligne de partage entre les deux figures : dans ce cas l'unité de la voix du locuteur est réellement *incarnée*<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup>KERBRAT-ORECCHIONI 2009, p. 171-172.

<sup>51</sup>BUREAU 2011, p. 75 et 82.

<sup>52</sup>Sur la pratique antique de la *recitatio* et sur la lecture orale chez les Romains, voir VALETTE-CAGNAC 1995 ; VALETTE-CAGNAC 1997 ; DUPONT 1997 ; MARKUS 2000 ; WINSBURY 2009. Cependant, les études récentes sur les pratiques de la lecture dans la Rome antique montrent qu'il ne faut pas être caricatural et qu'à côté des différentes pratiques de lecture orale (qu'elles fussent publiques ou privées), il existait bel et bien des formes de lecture silencieuse : voir W. A. JOHNSON 2000 (et notamment les p. 594-600 pour un état de la question) et PARKER 2009.

<sup>53</sup>Sur la récitation des *Satires* de Perse, voir EHLERS 1990, pour qui la forme même de ces poèmes et les problèmes posés par la répartition des répliques impliquaient nécessairement une transmission par la récitation pour rendre le texte intelligible (voir aussi en 6.4 p. 319.). En ce qui concerne celle de *La Guerre civile*, et l'influence de la *recitatio* sur l'écriture du poème, voir MEUNIER 2012, p. 46-54. Il semblerait que Lucain ait eu l'opportunité de réciter lui-même trois livres avant sa mise au ban par Néron, et qu'il s'agisse des livres I à III (nous reviendrons plus bas sur cette question difficile de la brouille entre Lucain et Néron : voir p. 457 *sqq.*). I. Meunier écrit d'ailleurs ceci, qui évidemment nous intéresse particulièrement : « L'envahissante omniprésence du narrateur de l'épopée, qui, à coup de fréquentes apostrophes, interpelle son auditoire, me semble être une preuve manifeste de l'importance dévolue au public » (p. 52).

<sup>54</sup>Comme nous l'avons dit plus haut, nous préférons toutefois ne pas désigner celui qui parle dans le poème comme « l'auteur » afin d'éviter tout malentendu quant à une lecture biographique des textes.

Ce sont donc trois niveaux qui sont susceptibles de se superposer de manière complexe : celui de la fiction, celui de la récitation, celui de la lecture, le « tu » ou le « vous » dans le poème pouvant se confondre selon les modalités de lecture avec l'assemblée qui écoute une lecture à voix haute ou avec le lecteur qui lit pour lui-même. Cela nous invite donc à analyser le jeu écran / identification qui est à l'œuvre dans les textes que nous étudions : dans quelle mesure l'étude de l'interlocution permet-elle de déceler des interférences entre ces deux systèmes, et de superposer au moins en partie ces deux ensembles énonciatifs<sup>55</sup> ? Dans quelle mesure le lecteur est-il également un énonciataire inclus dans la relation d'énonciation ? Comme nous le verrons, les Anciens se posaient déjà ces questions lorsqu'ils abordaient les textes.

## 1.2 Théories anciennes de l'interlocution

Comment l'interlocution est-elle définie chez les Anciens ? Dans quelle mesure et de quelle manière avaient-ils conscience de cette notion ? Le mot en lui-même n'existant pas, nous sommes amenée à nous intéresser à l'ensemble du vocabulaire grammatical et rhétorique qui peut se rapporter à cette notion, c'est-à-dire à tous les procédés susceptibles de jouer sur la mobilisation explicite de la deuxième personne, ainsi qu'à l'étude des effets qui étaient attribués à ces procédés<sup>56</sup>. Pour ce faire, nous avons choisi de nous référer aux principaux traités de rhétorique romains qui nous sont parvenus et qui sont plus ou moins contemporains de l'écriture des œuvres de notre corpus, ou légèrement antérieurs<sup>57</sup>. Dans la *Rhétorique à Herennius*, chez Cicéron, et chez Quintilien dans l'*Institution oratoire*, nous trouvons ainsi : l'*apostrophé*, l'*auersio*, la *compellatio*, l'*exclamatio*, l'*interiectio*, l'*interpellatio*, l'*interrogatio*, la *percontatio*, et la *rogatio*; nous

<sup>55</sup>Cf. l'étude par C. Calame des effets d'interférence entre monde de l'énoncé et monde de l'énonciation dans certains textes grecs dans CALAME 2005b.

<sup>56</sup>C'est ainsi que F. Desbordes décrit la sensibilité des Anciens aux phénomènes liés à ce que nous appelons aujourd'hui « énonciation » : « Ils ne disposent pas des instruments raffinés que l'on forge aujourd'hui, les différents énonciateurs, locuteurs, destinataires, allocutaires et autres (qu'il serait intéressant d'appliquer systématiquement à leurs figures), mais ils ont, au-delà de l'énoncé, pris en considération l'énonciation, conçue sous la forme simple "A dit x (énoncé) à B", et ils ont rassemblé, comme figures, tout ce qui semble transgresser les règles d'un jeu dans lequel, "normalement", quelqu'un dirait quelque chose à quelqu'un, sans plus » (DESBORDES 1986, p. 35).

Voir PERNOT 1993b sur le fait que la rhétorique ancienne n'a pas réellement théorisé l'échange verbal, qui est senti comme étranger au domaine oratoire et relève plutôt d'autres genres comme le mime, la comédie ou le dialogue philosophique, ainsi que LÉVY 1993, et DUBEL 2011b sur l'émergence tardive (par rapport à sa pratique) d'une théorie du genre du dialogue.

<sup>57</sup>Nous ferons néanmoins une courte incursion du côté de la rhétorique grecque en ajoutant à notre étude une rapide revue de ce que l'on trouve à propos des figures de l'interlocution dans le traité *Du sublime* et chez Hermogène.



serons également amenée à parler du *dialogismos*, procédé qui consiste à mettre en scène un échange fictif entre deux interlocuteurs.

### 1.2.1 L'apostrophe

La forme la plus évidente pour intégrer au propos la deuxième personne est l'apostrophe : c'est la figure où l'on retrouve notamment les appellatifs et les vocatifs mentionnés par C. Kerbrat-Orecchioni<sup>58</sup>. Cicéron la cite, au nombre des figures de pensées, en la nommant *interpellatio*<sup>59</sup>, mais sans développer davantage ce point. Quintilien, au livre IV de son *Institution oratoire*, reprend le terme grec<sup>60</sup>, et la définit ainsi :

*sermonem a persona iudicis auersum*<sup>61</sup>

la figure [...] qui consiste à se tourner vers un autre que le juge.

Cette définition implique donc une rupture énonciative, ce qui peut amener certains *scriptores artium*, qu'il ne nomme pas, à l'interdire, car à travers elle l'orateur ne s'adresse pas à ceux dont il doit obtenir la bienveillance, autrement dit à ceux qu'il veut convaincre – pour sa part il nuance toutefois cette idée :

*Sermonem a persona iudicis auersum (ἀποστροφή dicitur) quidam in totum a prohoemio summovent, nonnulla quidem in hanc persuasionem ratione ducti. Nam prorsus esse hoc magis secundum naturam confitendum est, ut eos adloquamur potissimum quos conciliare nobis studemus. Interim tamen et est prohoemio necessarius sensus aliquis et hic acrior fit atque uehementior ad personam directus alterius. Quod si accidat, quo iure aut qua tanta superstitione prohibeamur dare per hanc figuram sententiae uires? Neque enim istud scriptores artium quia non liceat sed quia non putent utile uetant. Ita, si uincet utilitas, propter eandem causam facere debebimus propter quam uetamur*<sup>62</sup>.

Quant à la figure que les Grecs appellent ἀποστροφή (apostrophe) et qui consiste à se tourner vers un autre que le juge, certains auteurs la bannissent totalement de l'exorde, et ils n'ont certes pas été portés à cette opinion sans quelque raison. Car il faut reconnaître qu'il est beaucoup plus naturel de s'adresser de préférence à ceux dont nous voulons gagner la sympathie. Parfois, pourtant, même dans l'exorde, un trait est nécessaire, et il est plus piquant et plus vif s'il est dirigé vers une autre personne que le juge. En ce cas, quelle règle juridique, ou quel grave scrupule nous interdirait de donner, grâce à cette figure, de la vi-

---

<sup>58</sup>On trouvera dans SCHROEDER 1910, p. 68-70, H. LAUSBERG 1960, § 762-765 ainsi que dans GEORGACPOULOU 2005, p. 9-10, n. 3 des références bien plus exhaustives que celles que nous utilisons ici aux différentes mentions de la figure dans les traités de rhétorique antique. Voir encore NÜNLIST 2009, p. 114 sur les variations de sens du mot ἀποστροφή chez les commentateurs anciens.

<sup>59</sup>CICÉRON, *De l'orateur*, III, 53.

<sup>60</sup>En réalité, les Grecs donnaient au terme ἀποστροφή des sens qui excèdent largement notre définition restreinte : parce qu'il désigne fondamentalement ce qui relève de l'interruption et de la transition, les critiques anciens pouvaient par exemple ranger sous ce terme les changements d'allocutaire au sein d'un même discours (y compris Quintilien lui-même : cf. IX, 2, 39, où le terme s'applique au passage d'un thème à un autre). Sur les acceptions du terme dans toute sa variété, voir NÜNLIST 2009, p. 114.

<sup>61</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IV, 1, 63.

<sup>62</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IV, 1, 63-65.

gueur à une pensée ? Aussi bien, les théoriciens de notre art interdisent-ils ce procédé, non parce qu'il serait illicite, mais d'après eux, inutile. Donc, si l'utilité l'emporte, nous devons recourir à l'apostrophe pour les mêmes raisons qui nous l'interdisent.

Il lui reconnaît une utilité lorsqu'il est besoin d'animer l'exorde, et de lui donner véhémence et vivacité<sup>63</sup>. On distingue ici deux destinataires possibles de l'adresse à la deuxième personne : le destinataire immédiat, celui qui est explicitement mobilisé par la figure employée d'une part, et le destinataire second, celui que l'émetteur veut toucher par son discours d'autre part. Dans la définition de l'apostrophe donnée par Quintilien, celle-ci a ainsi comme destinataire immédiat son sujet (celui qui est interpellé), et comme destinataire second le juge, celui qui doit être persuadé par l'emploi de la figure au sein du propos tenu par l'émetteur. De ce fait, le choix du terme qu'il emploie, *sermo*, marque bien une rupture au sein du cadre énonciatif de l'*oratio* par l'introduction au cœur du discours judiciaire d'une parole fonctionnant sur des modalités de communication différentes.

Cette rupture, si elle constitue comme nous le verrons plus en détail plus bas une infraction à la règle du genre dans le cadre d'un poème épique, convient tout à fait à la satire, pour laquelle le *sermo*, au sens de conversation familière et déçousue, fait partie des conventions génériques. C. Lévy, dans son article « La conversation à Rome à la fin de la République : des pratiques sans théorie ? »<sup>64</sup>, renvoie ainsi à la distinction établie par la *Rhétorique à Herennius* (III, 19) et par Cicéron dans *Les devoirs* (I, 132) entre la *contentio*, parole des débats politiques et judiciaires, et le *sermo* : le terme *sermo* prend dans les deux traités un sens plus restreint que son sens habituel de parole de la conversation orale et simple, celui de la conversation dépourvue d'agressivité. Alors que la première est une parole tendue vers une fin (emporter l'adhésion), le second est exempt de tension et suit la pente naturelle et spontanée de l'esprit. Cette forme de l'apostrophe, à utiliser toutefois avec parcimonie selon Quintilien, est donc tout à fait légitime dans le cadre de l'interlocution satirique telle que la comprend Horace, en particulier, qui s'attache à revendiquer pour ses *Sermones* le ton de la conversation urbaine et familière, volontiers amicale<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup>Il développe l'idée un peu plus bas, en IV, 1, 66-68 : voir p. 437.

<sup>64</sup>LÉVY 1993.

<sup>65</sup>Voir en 2.2.1.1 p. 88.

Mais quand Quintilien reprend plus loin dans son traité la première définition donnée de l'apostrophe, il lui confère un effet admirable, soit pour l'attaque contre l'adversaire, soit dans une invocation ou une imploration génératrice de haine<sup>66</sup> :

*Auersus quoque a iudice sermo, qui dicitur ἀποστροφή, mire mouet, siue aduersarios in : "Quid enim tuus ille, Tubero, in acie Pharsalica ?" siue ad inuocationem aliquam conuertimur : "Vos enim iam ego, Albani tumuli atque luci", siue ad inuidiosam inplorationem : "O leges Porciae legesque Semproniae !"*<sup>67</sup>

L'apostrophe aussi, qui consiste à détourner du juge notre propos, est d'un effet admirable, soit que nous attaquions les adversaires : "Que faisait alors ton épée, Tubéron, à la bataille de Pharsale?", soit que nous nous tournions vers une invocation : "C'est à vous en effet que j'en appelle désormais, collines et clairières sacrées d'Albe", ou à quelque imploration génératrice de haine : "Ô lois Porcia et lois Sempronia !"

Elle se voit alors revêtue d'un sens polémique, et en ce sens elle évoque, outre le domaine judiciaire, l'interlocution attendue dans la satire lorsque l'on envisage sa fonction de censure morale : la satire est en effet un genre ambivalent, caractérisé certes par la souplesse de sa composition<sup>68</sup>, qui doit donner l'impression de la spontanéité d'une conversation entre amis, mais aussi par le fait qu'il vise à stigmatiser les vices.

Quintilien établit par ailleurs une distinction importante entre deux formes d'apostrophe : il décrit également une figure qui ressemble à l'apostrophe, mais qui change, non pas le sens, mais seulement la forme de l'expression. Il distingue ainsi l'apostrophe « véritable », qui doit influencer sur le contenu du discours, et le simple vocatif, qui, n'étant que semblable à l'apostrophe, n'en est pas une. De façon très intéressante, les exemples qu'il donne ici pour illustrer son propos sont tous trois tirés non pas des orateurs, mais de Virgile, dont deux de l'*Énéide* :

---

<sup>66</sup>S. Usher décrit en ces termes les effets de l'apostrophe dans la pratique de l'art oratoire grec : « As an effective means of challenging and embarrassing an opponent by making him seem foolish, wicked, or unreasonable, apostrophe was a valuable weapon in the orator's armoury. It could also add sharpness to standard arguments from probability and undermine the credibility of those offered by the other side. Finally, with its exclamatory powers, it could transform a routine forensic performance into a dynamic verbal assault which could carry an audience on a wave of prejudice against the speaker's adversary » USHER 2010, p. 362.

<sup>67</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 2, 38.

<sup>68</sup>Cf. VAN ROOY 1966, qui exprime en ces termes la communauté de sens des différentes hypothèses concernant l'origine du nom « satire » : « a miscellany of a certain kind » (p. 4), et qui explique qu'avec Lucilius s'établit le fait que la satire est une causerie, au style informel, concernant particulièrement la politique et la littérature (p. 52). Cf. aussi COFFEY 1976, p. 3 *sqq.* qui résume ainsi les caractéristiques majeures de la satire en tant que genre : un style informel, proche du langage de tous les jours, qui doit éviter à la fois le grand style (inapproprié sauf dans le cadre de la parodie), et l'excès de vulgarité, et qui, évoquant les différentes hypothèses étymologiques à propos du nom « satire », insiste sur l'idée de vigueur et de variété.

Sur les origines et l'apparition du genre de la satire ainsi que sur le nom *satira*, voir également : WITKE 1970, p. 1 *sqq.*; RAMAGE 1974; KNOCHÉ 1975; S. M. BRAUND 1992, p. 6-9; HOOLEY 2007, p. 13 *sqq.*; C. C. KEANE 2002, p. 11 *sqq.*

*Alterum quod est ei figurae sententiarum quae ἀποστροφή dicitur simile, sed non sensum mutat uerum formam eloquendi :*

“Decios Marios magnosque Camillos,  
Scipiadas duos bello et te, maxime Caesar”.

*Acutius adhuc in Polydoro :*

“Fas omne abrumpit, Polydorum obruncat et auro  
ui potitur. Quid non mortalia pectora cogis,  
auri sacra fames ?”.

*Hoc, qui tam parua momenta nominibus discreuerunt, μετάβασιν uocant, quam et aliter fieri putant :*

“Quid loquar ? Aut ubi sum ?”.

*Coniunxit autem παρένθεσιν et ἀποστροφήν Vergilius illo loco :*

“Haud procul inde citae Mettum in diuersa quadrigae  
distulerant (at tu dictis, Albane, maneres !)  
raptabatque uiri mendacis uiscera Tullus”<sup>69</sup>.

La seconde figure du même genre ressemble à la figure de pensée nommée ἀποστροφή (apostrophe) ; elle change, non pas le sens, mais la forme de l'expression :

“Les Décius, les Marius, les illustres Camilles,  
et tous les Scipions que la guerre a durcis,  
et le plus grand de tous, ô toi, César...”

Elle est encore plus vigoureuse dans l'épisode de Polydore :

“Méprisant toute loi divine, il décapite  
Polydore et saisit brutalement tout l'or :  
à quoi ne contrains-tu pas le cœur des mortels,  
maudite faim de l'or ?”

Ceux qui ont établi des distinctions terminologiques pour de telles minuties appellent cette dernière figure μετάβασις (métabase) et ils croient aussi la trouver sous une autre forme :

“Que dis-je ? Où suis-je ?”

Virgile a réuni la parenthèse et l'apostrophe dans le passage suivant :

“Alors non loin de là, deux quadriges rapides  
écartelaient Mettus (Albain, que n'avais-tu  
respecté tes serments ?), et Tullus emportait  
les entrailles du traître...”

À propos de cette figure (et d'autres semblables, qui ont en commun de s'appuyer sur le changement, l'ajout, la suppression ou la transposition d'un mot, c'est-à-dire d'affecter l'élocution), Quintilien met ses lecteurs en garde contre leur utilisation excessive : certes elles réveillent et raniment l'auditeur en rompant l'uniformité du discours, mais, parce qu'elles peuvent être à la fois un défaut et un agrément du discours, la modération et la variété sont nécessaires dans leur emploi. On retrouve ici l'idée de rupture présente dans les autres définitions de l'apostrophe, et, en même temps, l'affirmation de la force réelle de la figure – à la condition expresse qu'elle soit employée à bon escient.

Ainsi, l'apostrophe peut être envisagée soit comme une figure polémique visant à l'attaque du destinataire, soit comme une simple rupture des modalités de communication usuelles : il y a une ambiguïté chez elle au niveau de la réception, et le lecteur peut être amené à choisir la manière dont il la lit. Mais quoi qu'il en soit, elle vise toujours *in*

<sup>69</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 3, 24-26.

*fine* à persuader le destinataire premier, comme le rappelle S. Franchet d'Espèrey dans un article qui a fait date sur l'apostrophe chez Quintilien :

S'il est vrai que dans l'apostrophe il y a un changement d'allocutaire, il n'y a pas en revanche de changement véritable de public. En effet, ce qui est dit à l'adversaire est destiné en dernier ressort aux juges, car, comme le dit Quintilien, c'est eux qu'il s'agit de persuader<sup>70</sup>.

D'ailleurs, comme le montrent bien les exemples choisis par le rhéteur en IX, 2, 38, l'apostrophe peut tout à fait se construire sur une fiction : lorsque l'orateur apostrophe Tubéron ou les collines d'Albe, les personnes ou réalités apostrophées ne sont pas présentes *a priori* mais rendues présentes par la figure elle-même, qui de ce fait introduit dans le jeu de communication de nouveaux acteurs.

Ajoutons que si Quintilien s'intéresse essentiellement aux effets pathétiques de la figure, on trouve chez Donat, dans son commentaire à Térence, des mentions brèves mais significatives du fait qu'il en envisage également un effet éthique, comme lorsque, à propos de l'apostrophe *Philumena mea* dans l'*Hécyre* (v. 325), il décrit une *amatoria ἀποστροφή*, une « apostrophe caractéristique d'un amoureux<sup>71</sup> », quand à plusieurs reprises il lie apostrophe et solennité du propos<sup>72</sup>, ou encore quand il donne à l'apostrophe *O mi Pamphile* (v. 382) qui ouvre l'aveu de Myrrhina à Pamphile une fonction de *captatio benevolentiae*<sup>73</sup>.

## 1.2.2 L'interrogation

La forme interrogative, l'*interrogatio*, a elle aussi un statut ambivalent : elle peut se donner deux destinataires, l'un réel, lorsqu'il s'agit de s'adresser à l'adversaire pour le contrer, l'autre fictif, quand on se l'adresse à soi-même pour renforcer son propos<sup>74</sup>. Elle est mentionnée dans la *Rhétorique à Herennius*, d'après laquelle elle est vigoureuse et élégante quand, après l'énumération de tout ce qui s'oppose à la cause adverse, elle renforce ce qui vient d'être dit :

---

<sup>70</sup>FRANCHET D'ESPÈREY 2006c, p. 170.

<sup>71</sup>On retrouve la même idée à propos du v. 201 du *Phormion* : *amatoria προσφώνησις per ἀποστροφήν* (« exclamation amoureuse par apostrophe »).

<sup>72</sup>Cf. ses commentaires sur : *Hécyre*, 482 (où c'est l'usage d'un nom propre en début de discours qui crée l'impression de solennité) ; *Andrienne*, 190. À propos du v. 790 de *L'Eunuque*, il écrit que grâce à l'apostrophe Gnathon incarne à merveille la figure l'homme empli d'admiration : *mire egit personam admirantis per trinam apostropham* (« il joue remarquablement le personnage admiratif, grâce à une triple adresse »).

<sup>73</sup>Nous renvoyons ici à la n. 817 de l'édition électronique du commentaire d'Ælius Donat à l'*Hécyre* sous la direction de B. Bureau et C. Nicolas, disponible sur : <http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonHec.html>.

<sup>74</sup>Pour d'autres références, grecques en particulier, sur l'interrogation et ses deux genres, voir SCHROEDER 1910, p. 56-58.

*Interrogatio non omnis grauis est neque concinna, sed haec, quae, cum enumerata sunt ea, quae obsunt causae aduersariorum, confirmat superiorem orationem, hoc pacto : "Cum igitur haec omnia faceres, diceres, administrares, utrum aliquem exornare oportuit, qui istaec prohiberet ac fieri non sineret, an non ?"*<sup>75</sup>

Toute interrogation n'est pas vigoureuse et élégante, mais celle-là l'est qui, après énumération de tout ce qui s'oppose à la cause adverse, renforce ce qui vient d'être dit. Exemple : "Donc, quand tu faisais, disais et réglais tout cela, éloignais-tu et détachais-tu, oui ou non, de la République les esprits de nos alliés ? Et celui qui empêchait vos manœuvres et s'opposait à leur réalisation fallait-il, oui ou non, lui donner les moyens d'agir ?"

Cicéron évoque à son tour la figure dans *L'Orateur* sans vraiment la nommer, en la désignant par le fait que l'orateur peut, *ut uerset saepe multis modis eadem et una in re haereat*<sup>76</sup> (« de manière à retourner à plusieurs reprises et de plusieurs façons la même idée »), presser quelqu'un de questions, ou se répondre à soi-même comme s'il était interrogé :

[...] *ut interrogando urgeat ; ut rursus quasi ad interrogata sibi ipse respondeat [...]*<sup>77</sup>

[...] il pressera de questions ; à l'inverse il se répondra à lui-même comme si on l'interrogeait [...]

Dans son traité *De l'orateur*, il mentionne la *rogatio* et la *percontatio* :

[...] *et rogatio atque huic finitima quasi percontatio expositioque sententiae suae [...]*<sup>78</sup>.

[...] donner à sa pensée la forme d'une interrogation oratoire, et, ce qui s'en rapproche, sonder pour ainsi dire l'adversaire par des questions répétées et en y répondant exprimer sa façon de voir [...].

Il distingue donc la *rogatio*, qui correspond à l'*interrogatio* de la *Rhétorique à Herennius*, et la *percontatio*, qui a la particularité d'être accompagnée de la réponse à y apporter selon le locuteur : celle-ci correspond par conséquent à la *subiectio* de la *Rhétorique à Herennius*, que nous allons voir plus bas à propos des procédés du *dialogismos*. Quintilien évoque lui aussi l'*interrogatio*, soit simplement pour mentionner le fait que Cornificius (autrement dit, une tradition proche de la *Rhétorique à Herennius*) en fait une figure<sup>79</sup>, soit en en développant davantage les effets :

*Quid enim tam commune quam interrogare uel percontari ? Nam utroque utimur indifferenter, quamquam alterum noscendi, alterum arguendi gratia uidetur adhiberi. At ea res, utrocumque dicitur modo, etiam multiplex habet schema. Incipiamus enim ab iis quibus acrior ac uehementior fit probatio, quod primo loco posuimus. Simplex est sic rogare :*

<sup>75</sup> *Rhétorique à Herennius*, IV, 22.

<sup>76</sup> CICÉRON, *L'Orateur*, 137.

<sup>77</sup> CICÉRON, *L'Orateur*, 137.

<sup>78</sup> CICÉRON, *De l'orateur*, III, 203.

<sup>79</sup> IX, 3, 98.

*“Sed uos qui tandem ? quibus aut uenistis ab oris ?”*

*Figuratum autem quotiens non sciscitandi gratia adsumitur, sed instandi : “Quid enim tuus ille, Tubero, dstrictus in acie Pharsalica gladius agebat ?” et “Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra ?” et “Patere tua consilia non sentis ?” et totus denique hic locus. Quanto enim magis ardet quam si diceretur “Diu abuteris patientia nostra”, et “Patent tua consilia”<sup>80</sup> !*

Qu'y a-t-il d'aussi commun que d'interroger ou de sonder ? Nous employons indifféremment en effet les deux moyens, quoique l'un semble impliquer le désir de connaître et l'autre de prouver. Mais, quelque nom que l'on emploie, ce que représente ce procédé comporte une variété de figures. Commençons en effet par le cas où, grâce à elles, la preuve est plus piquante et plus énergique, ce que j'ai placé en premier lieu. Voici une manière simple d'interroger :

*“Qui êtes-vous enfin ? De quel bord venez-vous ?”*

Il y a une figure, toutes les fois qu'on se propose, non d'avoir des renseignements, mais de presser quelqu'un : “Que faisait, en effet, Tubéron, ton épée dégainée à l'armée de Pharsale ?”, et “Jusqu'à quand, Catilina, abuseras-tu de notre patience ?” et “Ne vois-tu pas que tes projets sont dévoilés ?” et tout le passage qui suit. Comme ces mots ont, en effet, plus de feu que si l'on disait : “Depuis longtemps, tu abuses de notre patience” et “Tes projets sont dévoilés” !

*Totum hoc plenum est uarietatis. Nam et indignationi conuenit :*

*“Et quisquam numen Iunonis adoret ?”*

*et admirationi :*

*“Quid non mortalia pectora cogis,  
auri sacra fames ?”*

*Est interim acrius imperandi genus :*

*“Non arma expedient totaque ex urbe sequentur ?”*

*Et ipsi nosmet rogamus, quale est illud Terentianum :*

*“Quid igitur faciam ?”<sup>81</sup>*

L'interrogation, en fait, admet une infinie variété. Elle convient à l'indignation :

*“Qui pourrait adorer le pouvoir de Junon ?”*

et à l'étonnement :

*“Où ne contrains-tu pas tous les cœurs des mortels,  
maudite soif de l'or ?”*

C'est parfois un moyen de commander avec plus de vivacité :

*“Ne voudront-ils donc pas, ayant saisi leurs armes,  
par toute la cité poursuivre l'étranger ?”*

et nous-mêmes, nous nous interrogeons, comme dans Térence :

*“Que faire donc ?”*

Le rhéteur distingue ici la demande d'information et la figure, dotée d'un effet pragmatique. Dans le second cas, l'interrogation revient en réalité à une assertion, à laquelle la forme donne une force illocutoire plus grande (*instandi, ardet*) : on a à la fois une figure polémique, et une figure destinée à renforcer la puissance de conviction du propos. Ainsi, elle peut être tournée à la deuxième personne, mais elle ne l'est pas nécessairement, comme le montrent les différentes illustrations qu'il en donne.

On retrouve là ce que nous avons dit plus haut concernant les théories modernes de la question rhétorique : le critère de distinction entre la question dans son emploi

---

<sup>80</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 2, 6-8.

<sup>81</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 2, 10-11.

usuel et celle qui est une figure est la fonction uniquement pragmatique de la seconde. Seule la première, qui constitue une demande d'information, construit une vraie forme d'interlocution, le destinataire étant mis en position de participer à la construction du propos en y apportant sa réponse. La seconde, qu'elle soit adressée ou non à quelqu'un, est une figure, employée à ce titre pour ses effets : accabler l'adversaire, déplorer un malheur, donner un ordre pressant, etc.<sup>82</sup>.

Elle nous place donc dans l'attaque de l'adversaire et dans la persuasion du destinataire à convaincre, et à ce titre, elle semble rentrer dans le cadre du code générique de la satire, hérité de Lucilius et décrit par Horace au début de sa satire I, 4, celui de l'attaque nominative et de l'agressivité :

*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae  
atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est,  
siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,  
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui  
famosus, multa cum libertate notabant.  
Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,  
mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,  
emunctae naris, durus componere uersus*<sup>83</sup>.

Les poètes Eupolis, Cratinos, Aristophane, et les autres qui furent les maîtres de la comédie ancienne, lorsqu'un homme méritait qu'on le dessinât comme fripon, voleur, adultère, coupe-jarret, infâme enfin de quelque manière, se donnaient pour le flétrir grande liberté. C'est d'eux que procède tout Lucilius, c'est eux qu'il a suivis, changeant seulement les pieds et les mètres, spirituel, d'un flair subtil, raboteux dans la structure de ses vers.

### 1.2.3 Le *dialogismos*

Ces procédés, et tout particulièrement l'interrogation, peuvent être utilisés dans le cadre d'un procédé plus large, le *dialogismos*, qui est lui aussi à rapprocher de l'interlocution : il en constitue un cas particulier, en ce que c'est une seule et même personne qui est à l'origine du dialogue mis en scène. D'après la définition donnée par L. Pernot, il rassemble « les procédés de style qui introduisent le dialogue au sein du discours suivi », donc ceux qui servent à l'orateur à engager un dialogue avec la partie adverse ou avec soi-même : « L'orateur formule au style direct les objections opposées par l'adversaire et y répond de la même manière, ou bien il pose des questions à autrui, ou s'interroge lui-même, en faisant les demandes et les réponses. Dans tous les cas, il joue deux rôles à

<sup>82</sup>De façon récurrente, Donat dans son commentaire à Térence souligne ainsi la force illocutoire de l'interrogation en la comparant à la simple assertion : voir les commentaires au *Phormion*, 61 et 329 ; à l'*Andrienne*, 184 ; à l'*Eunuque*, 473.

<sup>83</sup>HORACE, *Satires*, I, 4, 1-8.



la fois<sup>84</sup> ». Il s'agit donc de se représenter soi-même ou de représenter un autre en train de parler. Charisius nous donne ainsi un exemple de dialogue avec soi-même tiré d'un passage de *L'Eunuque* de Térence (v. 46) qu'il nomme *dialogismos* :

*Per dialogismon, ut apud Terentium est : "Quid igitur faciam ? Non eam ? Ne nunc quidem, cum accersor ultro ? An potius ita me conparem, non perpeti meretricum contumelias ?" Hic persona introducta quaerit apud se quaenam potius utilitati suae pars eligenda sit*<sup>85</sup>.

Par le dialogisme, comme chez Térence : "Que faire, donc ? Ne pas y aller ? Même pas maintenant, alors que je suis appelé de sa propre initiative ? Ne devrais-je pas plutôt me préparer à ne plus endurer les outrages des courtisanes ?". La *persona* introduite ici cherche en elle-même quel est donc le parti le plus utile à prendre. [Nous traduisons.]

Dans son commentaire à Térence, Donat analyse ce passage de la même façon, en écrivant à propos de la première interrogation, *Quid igitur faciam ?* :

Σχῆμα διανοίας· διαλογισμός. *Et apparet multa tacitum cogitasse adolescentem et tandem in haec uerba erupisse. [...]* *Et est διαλογισμός perditae mentis post multam frustra cogitationem.*

Figure de pensée (σχῆμα διανοίας) : dialogisme (διαλογισμός). Et il est clair que le jeune homme a beaucoup ressassé en silence et qu'enfin il explose dans cette réplique. [...] Et c'est le dialogisme (διαλογισμός) d'un esprit éperdu après une longue et vaine réflexion.

Ici, sa fonction est délibérative, mais elle peut être aussi argumentative : c'est le cas lorsque l'orateur s'invente un contradicteur. Ainsi, la *Rhétorique à Herennius* analyse l'une des figures qui créent le *dialogismos*, la *subiectio* (qui peut aussi être appelée *contradictio*, *anthypophora*<sup>86</sup>, ou encore *hypophora*<sup>87</sup>)<sup>88</sup>, qui consiste à soulever contre soi-même une objection possible pour mieux y répondre immédiatement après :

*Subiectio est, cum interrogamus aduersarios aut quaerimus ipsi, quid ab illis aut quid contra nos dici possit ; dein subicimus id, quod oportet dici aut non oportet, aut nobis adiumento futurum sit aut offuturum sit idem contrario [...]*<sup>89</sup>.

La subjection, elle, consiste à demander à nos adversaires ou à nous demander à nous-mêmes ce qu'on peut dire pour leur défense ou contre nous, puis à répondre ce qu'il faut dire ou ne pas dire, ce qui nous sera utile ou ce qui nuira au contraire à nos adversaires [...].

Il lui attribue beaucoup de poids et de véhémence pour réfuter les arguments adverses : le parti opposé n'est même plus en mesure de faire valoir ces arguments, l'orateur les

---

<sup>84</sup>PERNOT 1993b, p. 427.

<sup>85</sup>CHARISIUS, *Ars grammatica*, I, 283, 21-26 GLK.

<sup>86</sup>Cf. SÉNÈQUE LE RHÉTEUR, *Controverses*, IX, préface, § 2 pour ces deux appellations.

<sup>87</sup>Donat dans son commentaire à Térence emploie ce terme à propos de ce passage de *L'Andrienne* (v. 258) où Pamphile fait parler une voix qui s'adresse à lui-même :

*Quod si ego rescissem id prius, quid facerem si quis me roget.*

Ah si j'avais su cela d'avance ! – Qu'est-ce que j'aurais fait ? Si on me le demandait aujourd'hui...

<sup>88</sup>Voir encore SCHROEDER 1910, p. 59-62.

<sup>89</sup>*Rhétorique à Herennius*, IV, 33.

ayant déjà réduits à néant. Autrement dit, dans un cas comme celui-là on fait entendre un dialogue fictif qui d'emblée annule toute possibilité de dialogue réel avec l'adversaire.

### 1.2.4 L'exclamation

Une autre forme, moins évidente, peut être perçue comme permettant de mobiliser la présence du destinataire : l'exclamation. Ce n'est le cas que dans la *Rhétorique à Herennius*, qui nomme l'*exclamatio*<sup>90</sup>, car, tout en expliquant qu'elle correspond à un sentiment de douleur ou d'indignation, elle la lie avec la forme de l'apostrophe (nommée *compellatio*), qui exprime ce sentiment et est adressée à un homme, une ville, un lieu, ou un objet quelconque :

*Exclamatio est, quae conficit significationem doloris aut indignationis alicuius per hominis aut urbis aut loci aut rei cuiuspiam compellationem, hoc modo : "Te nunc adloquor, Africane, cuius mortui quoque nomen splendorei ac decori est ciuitati. Tui clarissimi nepotes suo sanguine aluerunt inimicorum crudelitatem". Item : "Perfidiosae Fregellae, quam facile scelere uestro contabuistis, ut, cuius nitor urbis Italiam nuper inlustrauit, eius nunc uix fundamentorum reliquiae maneat". Item : "Bonorum insidiatores, latrocinia, uitam innocentissimi cuiusque petistis ; tantamne ex iniquitate iudiciorum uestris calumniis adsumpsistis facultatem ?" Hac exclamazione si loco utemur, raro, et cum rei magnitudo postulare uidebitur, ad quam uolumus indignationem animum auditoris adducemus*<sup>91</sup>.

L'exclamation permet d'exprimer un sentiment de douleur ou d'indignation par une apostrophe à un homme, à une ville, à un lieu, à un objet quelconque. Exemple : "Je m'adresse à toi, Scipion l'Africain, toi dont le nom, même après ta mort, donne du lustre et de la gloire à notre cité. Ce sont tes si célèbres petits-fils qui ont abreuvé de leur sang la cruauté de leur adversaire". Ou encore : "Perfide Frégelles, avec quelle facilité tu as disparu à cause de ton crime ; de cette ville dont la splendeur illustre naguère l'Italie, subsiste à peine les restes des fondations". Ou encore : "Traqueurs de gens de bien, vous avez par votre brigandage mis en péril la vie des gens les plus honnêtes. Est-ce dans l'iniquité des sentences que vous avez puisé une telle audace pour vos accusations calomnieuses ?" Si nous employons l'exclamation à propos, rarement, et quand la grandeur du sujet semblera le réclamer, nous susciterons chez l'auditeur autant d'indignation que nous le voudrions.

Les illustrations qui suivent sont, on le voit, des *exclamations* incluses dans des apostrophes adressées à une deuxième personne du singulier ou du pluriel<sup>92</sup>. L'*exclamatio*

<sup>90</sup>Sur l'*exclamatio* dans la rhétorique antique, et sur son lien avec l'apostrophe dans la *Rhétorique à Herennius* en particulier, voir AYGON 2007, p. 137-138.

<sup>91</sup>*Rhétorique à Herennius*, IV, 22.

<sup>92</sup>Servius emploie pour désigner un procédé similaire le terme *prospheesis* à propos du v. 408 du chant IV de l'*Énéide*, lorsque le poète virgilien s'adresse à Didon pour compatir avec elle devant le lamentable spectacle des préparatifs du départ des Troyens s'appêtant à quitter Carthage :

*QVIS TIBI TVNC DIDO CERNENTI totum hoc magna prospheesi dictum est : plus enim est in re, quam in uerbis. Quamuis enim totum dictum non sit, tamen et cogitatur et capitur ab auditore. Haec est enim magna emphasis, quae perpetuam personam complectitur.*

QVIS TIBI TVNC DIDO CERNENTI tout cela est dit dans une grande exclamation, car il y a plus dans le fond que dans la forme. En effet, bien que tout ne soit pas dit, l'auditeur cependant se le représente et le comprend. C'est que c'est une grande emphase que de traiter toujours de la même personne. [Nous traduisons.]

Notons qu'effectivement, J. Perret ponctue la phrase par un point d'exclamation et non par un point d'in-

exprime donc le sentiment de la première personne en l'incluant dans une adresse à la seconde. Il est précisé que ce procédé doit être employé à propos et rarement, et quand la grandeur du sujet semble le réclamer ; ainsi, elle peut véritablement agir sur l'auditeur en entraînant chez lui de l'indignation.

Cependant, et contrairement à ce que l'on lit dans la *Rhétorique à Herennius*, les exemples donnés chez Cicéron et Quintilien pour illustrer leur définition de l'*exclamatio* correspondent à l'exclamation comprise dans son sens moderne, comme, entre autres, *O tempora, o mores !*, où l'on ne trouve pas d'indice explicite de la présence de la deuxième personne. Cicéron, dans *L'Orateur*, lui attribue deux effets, qui sont l'étonnement ou la plainte :

[...] *aut si est aliqua exclamatio uel admirationis uel questionis [...]*<sup>93</sup>.

[...] ou parfois nous nous exclamons, soit pour nous étonner, soit pour nous plaindre [...].

Elle vise en tant que figure à attirer l'attention, mais Cicéron insiste sur son rôle expressif, tourné du côté de l'orateur lui-même, et non de celui de son destinataire, qu'il n'explique pas. Mais, tout comme chez Quintilien, elle s'emploie pour donner de l'éclat au style et lui donner son caractère remarquable (ici Cicéron parle des figures de mots, parmi lesquelles il classe l'*exclamatio*) :

*Eadem ratio est horum, quae sunt orationis lumina et quodam modo insignia [...]*<sup>94</sup>.

C'est ce qui se passe pour ceux-ci [les procédés stylistiques], qui sont les parties brillantes du style et en quelque sorte leurs décorations [...].

Au livre IX de l'*Institution oratoire*<sup>95</sup>, Quintilien note encore que l'*exclamatio* donne du lustre au style par le jeu des pensées et par les tours du langage, et que l'exclamation de surprise ou de protestation fait partie des décors du style. Conférant de la grandeur au propos, elle est donc attendue dans l'épopée, et plutôt inadaptée au ton familier et à la forme décousue de la satire, contrairement à l'apostrophe.

### 1.2.5 L'interjection

Une dernière figure, assez proche de l'exclamation, mais aussi de l'apostrophe, qu'elle souligne parfois, peut nous intéresser ici : l'interjection<sup>96</sup>. Le terme *interiectio* chez Quin-

---

terrogation comme on pourrait aussi l'envisager.

<sup>93</sup> CICÉRON, *L'Orateur*, 135.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Quintilien mentionne l'*exclamatio* en IX, 2, 27 ; en IX, 2, 38 ; en IX, 3, 24-26 ; et en IX, 3, 97.

<sup>96</sup> Sur le sens et les emplois des interjections latines chez certains auteurs latins, voir DENOZ 2005.

tilien a deux acceptions : elle peut désigner d'une part une expression constituant une parenthèse<sup>97</sup>, ce qui n'intéresse pas notre étude, et d'autre part la catégorie grammaticale de l'interjection<sup>98</sup>. Mais il ne précise rien de plus à son sujet, pas plus que la *Rhétorique à Herennius*, qui la mentionne également. Pour préciser davantage le rôle que peut avoir l'interjection en tant que catégorie grammaticale telle que nous l'entendons aujourd'hui, il nous faut nous référer à d'autres grammairiens. On y apprend qu'elle sert à exprimer un sentiment ; elle se rapproche alors de l'exclamation, qu'elle renforce. C'est de cette manière qu'elle est expliquée chez Diomède<sup>99</sup>, chez Donat<sup>100</sup>, ou encore chez Servius<sup>101</sup>, qui énumèrent les multiples émotions qu'elle peut exprimer. Dans ce cas, elle semble plutôt ressortir de la fonction expressive du langage, et de la sphère de la première personne. Mais Palémon précise que quand elle est jointe à un pronom de la première personne, l'interjection *o* sert à exprimer un sentiment, et non un appel, ce qui sous-entend *a contrario* qu'en dehors de ce cas (c'est-à-dire quand elle est jointe à la première personne), elle peut marquer l'appel à la deuxième personne :

*Prima persona quae dicitur ego tam in singulari numero quam in plurali non habet uocatiuum casum, quia nemo se uocat ; sed cum forte contigerit ut dicamus o ego, o nos, non tam pronominis ratione quam interiectionis, id est dolendi gratia, non uocandi<sup>102</sup>.*

La première personne, *ego*, ne possède pas de vocatif, ni au singulier, ni au pluriel, puisque personne ne s'interpelle soi-même ; et quand il arrive fortuitement que nous disions *o ego*, *o nos*, il ne s'agit pas tant d'un pronom que d'une interjection, c'est-à-dire que l'on vise à exprimer une plainte, et non à émettre un appel. [Nous traduisons.]

On voit ainsi qu'il y a plusieurs sortes d'*interiectiones* : la parenthèse dont parle Quintilien, la catégorie grammaticale qui renforce l'expression d'un sentiment de la première personne (et qui serait plutôt du côté de l'exclamation), et la catégorie grammaticale qui souligne une adresse à la deuxième personne (qui serait du côté de l'apostrophe et de l'interlocution). L'interjection *o*, notamment, peut avoir à elle seule ces deux dernières fonctions selon le contexte : elle peut introduire une apostrophe quand elle est accompagnée d'un vocatif, ou bien une exclamation quand elle est accompagnée d'un nominatif ou d'un accusatif.

<sup>97</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, VIII, 2, 15, par exemple.

<sup>98</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, I, 5, 51, par exemple.

<sup>99</sup>DIOMÈDE, *Ars grammatica*, I, 419, 1-21 GLK.

<sup>100</sup>DONAT, *Ars maior*, IV, 391, 25-392, 3 GLK.

<sup>101</sup>SERVIUS, *Commentarius in artem Donati*, IV, 443, 18-27 GLK.

<sup>102</sup>PALÉMON, *Ars grammatica*, V, 541, 16-19 GLK.

## 1.2.6 Les figures de l'interlocution dans le traité *Du sublime* et chez Hermogène

Les fonctions de certains procédés de l'interlocution peuvent encore être précisées grâce à deux ouvrages de langue grecque, le traité *Du sublime*, et *Les Catégories stylistiques du discours* d'Hermogène. Tous deux largement postérieurs à la rédaction des œuvres de notre corpus, ils sont toutefois des témoins d'une certaine réception des figures qui nous intéressent. Le traité *Du sublime* décrit plusieurs procédés que nous pouvons rapprocher de l'interlocution. Le changement de personne (ἡ τῶν προσώπων ἀντιμετάθεσις) est décrit comme dramatique, car il permet à l'auditeur de croire se voir en proie au danger, sur la scène même des événements :

Ἐναγώνιος δ' ὁμοίως καὶ ἡ τῶν προσώπων ἀντιμετάθεσις καὶ πολλάκις ἐν μέσοις τοῖς κινδύνοις ποιῶσα τὸν ἀκροατὴν δοκεῖν στρέφεσθαι·  
Φαίης κ' ἀκμῆτας καὶ ἀπειρέας ἄλλήλοισιν  
ἀντεσθ' ἐν πολέμῳ· ὡς ἐσσυμένως ἐμάχοντο<sup>103</sup>.

Le changement de personnes aussi n'est pas moins dramatique ; grâce à cet artifice souvent l'auditeur se croit voir en proie aux dangers :

Tu eusses dit qu'avec des forces fraîches et indomptables  
ils s'affrontaient dans la bataille, tant ils étaient acharnés à la lutte.

Au chapitre XVIII, le traité aborde le procédé du *dialogismos* et en explore attentivement l'effet psychologique chez l'auditeur : il s'agit à la fois de donner à l'auditeur une impression de spontanéité et de l'amener à formuler lui-même ce dont l'orateur veut le persuader<sup>104</sup>. Après avoir donné des exemples tirés de Démosthène, l'auteur du traité les commente en ces termes :

Ἦν δὲ ἀπλῶς ῥηθὲν τὸ πρᾶγμα τῷ παντὶ καταδεέστερον· νυνὶ δὲ τὸ ἐνθουν καὶ ὀξύροπον τῆς πείσεως καὶ ἀποκρίσεως καὶ τὸ πρὸς ἑαυτὸν ὡς πρὸς ἕτερον ἀνθυπαντᾶν, οὐ μόνον ὑψηλότερον ἐποίησε τῷ σχηματισμῷ τὸ ῥηθὲν, ἀλλὰ καὶ πιστότερον. Ἄγει

<sup>103</sup>*Du sublime*, XXVI, 1.

<sup>104</sup>Le traité aborde également l'apostrophe elle-même (ἀποστροφή), au chapitre XVI. Toutefois, ce n'est pas à la figure de l'adresse qu'il est fait ici référence : on a vu que, pour les Grecs en particulier, le terme pouvait désigner plus largement une interruption ou une transition (cf. *supra* p. 54). Sur le sens et le rôle de l'apostrophe dans le traité *Du sublime*, voir GOYET 2012. Comme le remarque F. Goyet, on trouve d'ailleurs la trace de cette gamme élargie de sens chez Quintilien. En IX, 2, 39, en effet, le rhéteur décrit l'apostrophe sous le nom d'*auersio*, et, après avoir exposé le sens « classique » que la modernité a fini par retenir, il décrit aussi la figure comme un moyen de détourner l'attention :

*Sed illa quoque uocatur auersio quae a proposita quaestione abducit audientem :*  
"Non ego cum Danais Troianam excindere gentem  
Aulide iuravi".

Mais on appelle aussi *auersio* (apostrophe) tout développement qui détourne de la question principale l'attention de l'auditeur :

"Je n'ai pas en Aulis avec les Danaens  
juré d'anéantir la race des Troyens".

γὰρ τὰ παθητικὰ τότε μᾶλλον, ὅταν αὐτὰ φαίνηται μὴ ἐπιτηδεύειν αὐτὸς ὁ λέγων ἀλλὰ γεννᾶν ὁ καιρὸς, ἢ δ' ἐρώτησις ἢ εἰς ἑαυτὸν καὶ ἀπόκρισις μιμεῖται τοῦ πάθους τὸ ἐπίκαιρον. Σχεδὸν γὰρ ὡς οἱ ὑφ' ἐτέρων ἐρωτώμενοι παροξύνονται, ἐκ τοῦ παραχρηῖμα πρὸς τὸ λεχθὲν ἐναγωνίως καὶ ἀπ' αὐτῆς τῆς ἀληθείας ἀνθυπαντῶσιν, οὕτως τὸ σχῆμα τῆς πεύσεως καὶ ἀποκρίσεως εἰς τὸ δοκεῖν ἕκαστον τῶν ἐσκεμμένων ἐξ ὑπογύου κεκινήσθαι τε καὶ λέγεσθαι τὸν ἀκροατὴν ἀπάγον καὶ παραλογίζεσθαι<sup>105</sup>.

Énoncée simplement, la pensée était certes de tout point languissante ; mais il n'en est pas ainsi : le ton inspiré, le jeu rapide de l'interrogation et de a réponse, l'artifice avec lequel Démosthène répond à ses objections, tout en paraissant répondre à celles d'un autre, grâce à l'emploi de cette figure, rendent ce qu'il a dit non seulement plus sublime, mais encore plus digne de foi. Le pathétique ne produit jamais plus d'effet qu'alors que l'orateur même ne paraît pas y appliquer ses efforts et que l'occasion semble lui donner naissance. Or l'interrogation qu'on s'adresse à soi-même et la réponse imitent la passion telle que l'occasion la fait naître. À peu de choses près, de même qu'un homme provoqué par les interrogations d'autrui est incité à répliquer sur-le-champ avec chaleur et avec l'accent même de la vérité, ainsi la figure de l'interrogation et de la réponse entraîne l'auditeur à croire que chacun des traits soigneusement étudiés est le fruit de l'improvisation et se présente comme tel et elle contribue à lui faire illusion.

Au chapitre XXVII, enfin, il décrit l'absence de transition dans des passages où l'écrivain, pris par la passion provoquée par son récit, passe de la narration au discours direct d'un personnage sans verbe introducteur pour marquer la transition d'un régime énonciatif à un autre. Ce procédé s'emploie quand le moment, particulièrement critique, presse l'écrivain. Or au cours de cette explication, l'auteur du traité cite Démosthène dans un passage où celui-ci, parlant contre Aristogiton, se met soudain à apostropher son adversaire, et cette apostrophe est interprétée comme un moment où l'orateur prête sa voix à tous ceux qui ont à se plaindre du sycophante :

Ὁ μὲν γὰρ Δημοσθένης κατ' ἄλλον τινὰ τρόπον ἐπὶ τοῦ Ἀριστογείτονος ἐμπαθεῖς τὸ πολυπρόσωπον καὶ ἀγχίστροφον παρέστακεν· ‘Καὶ οὐδεὶς ὑμῶν χολήν’ φησὶν ‘οὐδ’ ὀργὴν ἔχων εὐρεθήσεται ἐφ’ οἷς ὁ βδελυρὸς οὗτος καὶ ἀναιδὴς βιάζεται ; Ὅς, ὡ μισαρώτατε ἀπάντων, κεκλειμένης σοι τῆς παρηρησίας οὐ κιγκλίσιν οὐδὲ θύραις, ἃ καὶ παρανοίξειεν ἄν τις’— ἐν ἀτελεῖ τῷ νῶ ταχὺ διαλλάξας καὶ μόνον οὐ μίαν λέξιν διὰ τὸν θυμὸν εἰς δύο διασπᾶσας πρόσωπα ‘ὅς, ὡ μισαρώτατε’, εἶτα τὸν πρὸς τὸν Ἀριστογείτονα τὸν λόγον ἀποστρέψας καὶ ἀπολιπεῖν δοκῶν, ὅμως διὰ τοῦ πάθους πολὺ πλέον ἐπέστρεψεν<sup>106</sup>.

Démosthène parlant contre Aristogiton a d'une autre façon porté au pathétique le changement de personnes et la véhémence : “Et il ne se trouvera personne parmi vous, dit-il, pour éprouver du fiel et de la colère en présence des violences que se permet cet être infâme et sans pudeur ? – qui, ô toi le plus impur de tous les hommes, alors que ta bouche impudente est fermée non par des barreaux ou des portes qui peuvent s'entrouvrir...”. Il change brusquement la phrase, sans achever le sens, et, sous l'emprise de la colère, il partage presque le même mot entre deux personnes : “qui... ô le plus impur de tous les hommes”, puis il tourne contre Aristogiton le discours qu'il paraît avoir abandonné, et cependant la passion donne à son invective une impression beaucoup plus forte.

On a là quelque chose de tout à fait intéressant : l'apostrophe directe renforce l'invective non seulement parce qu'elle prend directement à partie l'adversaire, mais aussi parce que

<sup>105</sup> *Du sublime*, XVIII.

<sup>106</sup> *Du sublime*, XXVII, 3.

grâce à elle l'orateur semble se présenter comme un porte-parole capable de prendre à son propre compte les sentiments de ceux qu'il représente.

Hermogène, de son côté, note au cours d'un développement sur la *semnotès*<sup>107</sup> que, si les commentaires personnels sont nobles (car ils permettent à l'auteur de garantir une assertion par sa propre autorité), les apostrophes, comme les remarques incidentes, sont aussi loin que possible d'un discours noble et pur. En effet, les passages insérés interrompent sa course libre et entraînent le discours vers un style commun et plus proche du discours politique. On retrouve l'idée présente chez Quintilien, qui rapproche une certaine forme de vocatif et la parenthèse. Ce qu'Hermogène dit de l'*alètheia*<sup>108</sup> nous intéresse également : les ruptures dans la continuité du discours, soit dans le contenu, soit dans la cohésion syntaxique, sont des signes de spontanéité, liée au *pathos* et en particulier à l'indignation<sup>109</sup>. De même pour l'expression directe des sentiments, sans métadiscours qui les introduit et en annule la spontanéité. Or, comme nous le verrons en particulier à propos de Lucain, les apostrophes sont souvent le lieu où l'on peut lire les sentiments du locuteur. Hermogène cite alors les figures du discours spontané en ce qui concerne l'invective, qui sont les mêmes que celles du discours véhément ; on trouve entre autres l'apostrophe et l'apostrophe interrogative (fondées sur l'emploi de modes d'énoncés ayant une fonction conative, et interprétées comme des mouvements spontanés), ainsi que le commentaire personnel.

### 1.2.7 Quel horizon d'attente pour les figures de l'interlocution d'après les traités de rhétorique ?

Les Anciens, s'ils ne définissent pas en tant que telle la notion d'interlocution, en analysent donc du moins les principaux procédés rhétoriques, et sont conscients de la situation énonciative particulière qu'ils entraînent. Les marques particulières d'interlocution qui mobilisent explicitement la deuxième personne que la linguistique moderne recense se retrouvent ainsi dans les descriptions que les Anciens font de ces procédés : celles-ci impliquent en effet l'adresse à la deuxième personne, l'apostrophe, la question rhétorique. La dimension pragmatique de l'interlocution est également pressentie : les

---

<sup>107</sup>HERMOGÈNE, *Les Catégories stylistiques du discours*, 242.22-251.20.

<sup>108</sup>HERMOGÈNE, *Les Catégories stylistiques du discours*, 352.19-363.22.

<sup>109</sup>À ce sujet M. Patillon commente dans son édition d'Hermogène : « [...] dans l'éthos la crédibilité du discours est fondée sur la qualité du locuteur, alors que dans la sincérité elle est fondée sur la qualité de l'acte discursif, qui doit être l'expression fidèle des dispositions où se trouve le locuteur » (p. 448, n. 6).

significations que les Anciens attribuent aux procédés de l'interlocution sont liées à la manière dont le discours cherche à influencer sur le destinataire, notamment en programmant chez lui un sentiment ou une opinion. Les procédés que l'on trouve dans les traités de rhétorique nous placent de fait dans le cadre du discours, judiciaire ou politique. Ils sont liés à l'expression des passions, et tout particulièrement l'indignation ; ils se retrouvent également dans les moments hautement pathétiques, et ont aussi une fonction de persuasion. Dans la mesure où ils constituent une rupture dans la continuité du discours – et c'est là un point fondamental, fréquemment développé –, ils sont une marque de spontanéité, qui évoque la *musa pedestris* de la satire, d'autant plus s'ils expriment l'indignation, mais qui est en contradiction avec la noblesse et l'objectivité que l'on attend au sein du récit épique.

Au-delà de l'incertitude terminologique qui apparaît à travers la définition des divers termes antiques pouvant se rapporter à la notion d'interlocution, il apparaît alors que les traités de rhétorique anciens permettent de nous constituer un certain horizon d'attente générique en ce qui concerne les différentes formes d'interlocution. Certaines figures sont liées avec ce que l'on attend dans la satire, à savoir forme du *sermo* et ton polémique proche de l'invective : l'apostrophe, qui représente une rupture énonciative, rompt l'illusion narrative de l'épopée, mais a toute sa place dans le genre satirique ; de même, l'*interrogatio* permet une prise à partie violente de l'adversaire, empreinte de spontanéité. D'autres permettent d'amplifier la grandeur du propos, et à ce titre elles peuvent être attendues dans l'épopée ; c'est le cas de l'*exclamatio* telle que la conçoit la *Rhétorique à Herennius*, par exemple, dont l'emploi en contexte satirique se rapproche donc probablement de la parodie du discours grandiloquent. Cependant, dans la mesure où elle exprime le sentiment de l'émetteur pour le faire ressentir à son public, elle entre en concurrence avec les limites de la narration épique, qui doit rester autant que faire se peut impersonnelle. Elle a donc un statut ambigu. Elle constitue une interruption dans le discours, et peut donc être utile lorsque le narrateur épique, submergé par l'émotion, doit laisser éclater sa spontanéité. Mais, dans ce cas, elle évoque aussi le discours politique plein d'indignation : entrent en concurrence la grandeur du discours oratoire et la véhémence du propos politique. Ainsi attend-on seulement dans l'épopée des passages, rares et justifiés, où le poète peut laisser transparaître son émotion, dans un moment particulièrement dramatique. Dans ce cas, les figures liées au *pathos* et aux émotions du narrateur programment les réactions du lecteur, mais leur rareté est la condition de



l'efficacité des procédés de ce type. On le voit, il existe donc une certaine ambiguïté dans l'emploi des figures de l'interlocution, et c'est de cette ambiguïté qu'un Lucain notamment va pouvoir tirer profit, en multipliant les commentaires personnels devant des situations qui provoquent son émotion et en opérant un glissement de la grandeur vers le polémique.

## **Conclusion**

À partir de tous ces éléments, nous choisissons de définir l'interlocution comme la mobilisation explicite de la deuxième personne, c'est-à-dire comprenant au moins un signe grammatical de la présence de la deuxième personne dans le texte<sup>110</sup>. Ainsi, un passage sera pour nous un passage d'interlocution si nous y lisons au moins l'un des indices suivants :

- des pronoms personnels et / ou possessifs et / ou des adjectifs possessifs de la deuxième personne du singulier ou du pluriel ;
- des formes verbales conjuguées à la deuxième personne, du singulier comme du pluriel (dont, notamment, les impératifs) ;
- des apostrophes grammaticales ou des injures au vocatif, éventuellement soulignées par une interjection, et que nous distinguerons des exclamations dépourvues de toute marque d'adresse ;
- la forme interrogative directe, considérant que celle-ci constitue en elle-même une forme de mobilisation d'un destinataire ; à l'occasion nous pourrions être amenée à discuter à propos des occurrences présentes dans notre corpus la pertinence de la distinction entre question réelle et question oratoire.

Nous prendrons donc en compte toutes les adresses à une deuxième personne, même celles qui sont à première vue anodines ou incidentes<sup>111</sup>, allant par là à l'encontre de la distinction opérée par Quintilien entre apostrophes réelles et vocatifs « simples » ; nous émettons l'hypothèse que même celles-là peuvent être signifiantes dans le cadre de notre étude. En revanche, nous laisserons donc de côté les exclamations quand elles ne mobilisent pas de deuxième personne, les considérant davantage tournées du côté du locuteur que de celui du destinataire : elles concernent à notre sens la sphère du locuteur,

---

<sup>110</sup>Nous laissons donc de côté les phénomènes impliquant le narrataire de façon implicite que l'on trouve énumérés dans de JONG, NÜNLIST et BOWIE 2004, p. 550.

<sup>111</sup>Y compris, donc, les adresses à un « tu » potentiel formulées en latin au subjonctif, qui sont souvent traduites par un « on » en français comme si la deuxième personne était négligeable.

et la fonction expressive du langage<sup>112</sup>. De ce fait, nous tiendrons compte des interjections quand elles soulignent une apostrophe, mais non pas quand elles introduisent une exclamation centrée sur l'expression de la première personne. En ce qui concerne les exclamations pour lesquelles il est impossible de trancher entre nominatif et vocatif, et où donc apostrophe et exclamation se confondent, nous pensons qu'elles constituent des formes hybrides entre expression personnelle du locuteur et mobilisation d'un destinataire, et que c'est là précisément un aspect qui peut être mis à profit par les poètes de notre corpus. Les emplois de la première personne du pluriel sont problématiques : nous avons vu que celle-ci peut comprendre, en plus du « je », un « tu » ; toutefois l'adresse, quand elle est présente, y est comme diluée, masquée. Nous nous attacherons donc à déterminer quand le « nous » recouvre un « tu », mais, pour *La Guerre civile* en particulier, nous n'incluons pas ces occurrences dans nos calculs visant à déterminer la part que représentent les adresses à la deuxième personne au sein du récit<sup>113</sup>.

Dans la lignée des théories modernes de la linguistique, de la rhétorique, de l'énonciation et de la communication, mais aussi en suivant la voie ouverte par les Anciens lorsqu'ils théorisent les effets des figures liées à l'interlocution, nous serons amenée à analyser à propos de toutes les occurrences dont nous tenons compte comment le destinataire est rendu présent dans le texte (et, dans le cas de l'emploi des pronoms de deuxième personne, quel est leur référent), comment Perse et Lucain construisent son identité, dans quelle mesure les figures de l'adresse sont des moyens d'agir sur lui en le mettant en position de répondre et / ou de réagir. Nous devons également analyser comment l'adresse à un « tu » ou à un « vous » représente pour l'émetteur un moyen de définir son propre statut, de construire une image de soi, de montrer comment il se positionne lui-même vis-à-vis de son destinataire. Par ailleurs, nous l'avons vu, la nature littéraire de notre corpus pose la question d'éventuelles interférences entre le monde de la fiction et le monde « historique », ou « réel », de son écriture : dans ce cadre, l'adresse est capable d'instaurer une relation triangulaire entre l'auteur (ou le narrateur), le monde de l'œuvre et le lecteur – qui plus est lorsque les œuvres donnent lieu à une lecture orale et à des récitations en public, ce qui était un mode de diffusion usuel dans la Rome impé-

<sup>112</sup>Sur la distinction entre exclamation lyrique et adresse, voir DÉTRIE 2007 en 2.2, 3.1 et 3.2. Évidemment, dans une œuvre littéraire, les exclamations et, de manière générale, toutes les formes d'expression personnelle du poète (comme les commentaires explicites ou implicites, les modalisateurs, etc.) concourent à agir sur le lecteur, mais nous nous en tenons ici aux procédés qui engagent une relation directe avec un destinataire (personnage ou lecteur).

<sup>113</sup>Le relevé de ces occurrences ainsi que les résultats de nos calculs se trouvent en annexe : voir p. XIII.

riale. Il nous faudra donc élucider quel est le statut du destinataire, interne ou externe au texte ; il peut en effet être externe, soit qu'effectivement le poète interpelle directement son public, soit qu'en s'adressant à un personnage interne il invite son auditeur ou son lecteur à s'identifier à ce personnage, ou même simplement à réagir face à ce qui lui arrive. Cela est valable tant pour l'épopée que pour la satire : le monde de l'œuvre littéraire est toujours un monde *mis en forme*, même quand l'œuvre en question appartient au genre satirique et semble se rapporter à la réalité de l'auteur.

En outre, nous devons situer les emplois des figures que nous analyserons dans leur contexte générique : nous avons vu en effet que l'on pouvait tirer des théories anciennes des figures de l'interlocution un certain horizon d'attente générique concernant leur emploi. C'est ainsi que la dimension polémique de l'apostrophe et de la question oratoire conviennent bien au genre satirique, tandis que l'on attendra plutôt dans l'épopée des figures qui amplifient la grandeur du récit : c'est le cas de l'*exclamatio* et de l'apostrophe, mais dans une certaine mesure seulement, c'est-à-dire quand leur ton et la fréquence de leur emploi ne contrevient pas outre mesure à la noblesse et à l'objectivité (du moins affichée) du récit épique ; en effet, l'épopée ne doit pas se muer en discours oratoire véhément. Nous pourrions donc nous demander dans quelle mesure les occurrences que nous allons analyser chez Perse et chez Lucain correspondent bien à ces attentes, et dans quelle mesure elles les déçoivent au contraire.

Par ailleurs, nous devons préciser que la définition de l'interlocution que nous avons donnée plus haut ne recouvre exactement que l'interlocution dans les *Satires* de Perse. Nous y étudierons en effet toutes les formes d'adresse explicite à la deuxième personne, ce qui correspond à la définition proprement linguistique de l'interlocution, selon laquelle l'émetteur et le récepteur sont susceptibles d'échanger leur place au cours de l'échange. Nous devons en effet éviter de trop restreindre notre étude dans la mesure où le genre satirique peut entraîner un échange interlocutif où le destinataire a droit à la parole, et dans la mesure où la deuxième personne destinataire du discours du poète n'est pas identifiée chez Perse : nous verrons que régulièrement, il est pour le moins difficile de déterminer si tel passage d'adresse est à mettre au compte du poète, ou si ce dernier se trouve au contraire être celui à qui l'on s'adresse. Comme nous le verrons, même dans les passages où c'est un autre personnage que le poète qui s'adresse à un « tu », Perse pose le problème de l'interlocution satirique. Mais dans *La Guerre civile*, nous nous limiterons à l'étude des adresses dirigées de la voix du poète vers un destinataire (qu'il soit

déterminé ou non), et nous excluons donc tous les passages de discours direct à attribuer aux personnages. Dans le cas de Lucain, nous retenons les mêmes signes d'interlocution que ceux énumérés plus haut, à la différence que nous ne les prenons en compte que lorsque l'on peut les attribuer au poète. En ce sens, les usages auxquels nous nous attachons chez Lucain relèvent davantage de l'allocution que de l'interlocution, la première étant comprise comme un cas particulier de la seconde, où aucun dialogue n'est mis en place.

Nous parlerons ainsi régulièrement d'apostrophe pour désigner les adresses du poète à ses destinataires. L'usage généralement répandu dans les études anciennes veut que l'on utilise ce terme dans son sens rhétorique plutôt que grammatical (ce qui correspond, nous l'avons vu, au sens antique d'*apostrophê*), c'est-à-dire pour désigner tout passage que l'on considère comme relevant de l'adresse, qu'il contienne ou non un vocatif permettant d'identifier le destinataire choisi – ce vocatif correspondant à ce qui s'appelle donc « apostrophe » pour la grammaire moderne<sup>114</sup>. Nous faisons en effet le choix de conserver le sens à la fois rhétorique et antique du terme parce qu'il a l'avantage de porter, outre le sens d'adresse<sup>115</sup>, l'idée d'interruption inattendue. Nous aurons donc soin de toujours préciser « apostrophe grammaticale » ou « mot / terme / expression en apostrophe » lorsque nous nous référerons à ce qui correspond au vocatif latin, c'est-à-dire aux mots ou aux expressions qui servent à désigner le destinataire en l'interpellant : ce sera notamment le cas lorsque nous aurons à étudier la dimension prédicative des vocatifs utilisés par Perse et par Lucain.

---

<sup>114</sup>Nous incluons dans la catégorie de l'apostrophe le cas particulier – et relativement rare – de l'adresse sans vocatif, dont on trouve deux formes dans notre corpus : l'adresse à un destinataire dont le statut semble intradiégétique mais qui demeure non identifié d'une part, et l'adresse à un « tu » indéterminé et extradiégétique d'autre part. Notons que Quintilien ne décrit pas d'apostrophe sans vocatif : le cœur de son propos étant avant tout l'art oratoire, une telle forme est hors-sujet, puisque lorsque l'orateur se détourne des juges pour se donner un autre allocutaire, il est forcé de désigner ce dernier par une apostrophe afin que son auditoire l'identifie comme tel.

<sup>115</sup>Nous entendons par « adresse » le fait de destiner explicitement son propos à un destinataire, et nous ne donnons donc pas au terme son sens d'apostrophe par laquelle l'auteur d'une œuvre littéraire interpelle son lecteur.



## **CHAPITRE 2**

# **L'interlocution dans la satire avant Perse**



## Introduction

LORSQUE nous avons examiné dans le chapitre précédent les théories anciennes et modernes de l'interlocution de manière à définir notre objet, nous avons observé que l'on pouvait tirer des traités antiques un certain horizon d'attente concernant l'emploi des figures de l'interlocution dans l'épopée et dans la satire. Aussi voudrions-nous maintenant nous pencher sur les manifestations de l'interlocution dans les textes sous l'angle générique : nous devons déterminer quel pouvait être l'horizon d'attente de leurs contemporains en matière d'interlocution épique et satirique afin d'évaluer dans quelle mesure Lucain et Perse se sont inscrits dans la tradition et dans quelle mesure ils ont bouleversé les usages.

Pour commencer, nous choisissons d'analyser le fonctionnement de l'interlocution dans le genre satirique. La satire se définit à Rome comme le genre du mélange, et c'est ce que dénotent toutes les spéculations sur l'origine du terme qui naissent dès la fin de la République<sup>1</sup>. Parmi toutes les hypothèses évoquées – le terme ou sa racine désigneraient des formes dramatiques apparentées à la farce, ou une loi composée de plusieurs articles, ou une sorte de saucisse farcie, de ragoût ou de macédoine, ou des corbeilles d'offrandes variées –, la plupart d'entre elles, reliant le terme *satura* et l'adjectif *satur* (« saturé », « rassasié ») sont liées à l'idée de variété. Chez celui qui est désigné comme l'*auctor* du genre, Ennius, la satire est composée de mètres et de sujets variés, et se définit précisément par cette variété bien plus que par sa fonction d'instrument critique. Avec Lucilius, son second fondateur<sup>2</sup>, elle adopte l'hexamètre dactylique et devient à proprement parler « satirique », c'est-à-dire qu'elle adopte volontiers le ton de la moquerie, voire de l'indignation et de la colère, mais le mélange formel demeure une règle – paradoxale – du genre. Ainsi, lorsque Lucilius, Horace, Perse (et, plus tard, Juvénal) rédigent leurs *Satires*, les formes adoptées par eux dans leur recueil conservent cette caractéristique fondamentale : on trouve des satires sous forme de monologues présentés comme autobiographiques, de dialogues, de lettres, de récits... Ces formes mettent en jeu l'interlocution de façon différente : son usage varie selon les auteurs, et même, selon les poèmes.

<sup>1</sup>Pour des synthèses claires sur les origines de la satire et les différentes hypothèses qui ont été émises à propos du nom *satura*, voir VAN ROOY 1966, p. 1 *sqq.*; WITKE 1970 dans chapitres 1 et 2; COFFEY 1976, p. 3 *sqq.*

<sup>2</sup>Voir p. 27.



A. Chahoud s'est penchée récemment sur la caractérisation du langage de la satire<sup>3</sup> : fondamentalement, celui-ci prend la forme du *sermo*<sup>4</sup>, dont le sens général est celui de « conversation », et qui implique forme dialogique<sup>5</sup> et aspect informel. Ce *sermo* de la satire est censé être celui de tous les jours, éloigné de la diction poétique. Il s'agit là bien sûr d'une pose littéraire : les poètes satiriques intègrent à leurs poèmes des éléments de la langue quotidienne non pas de manière à l'imiter au sens strict du terme, mais en la transformant de manière à en faire un registre poétique particulier. La langue de la satire se caractérise également par la place qu'y occupe la subjectivité du poète : celui-ci se met en scène et utilise la première personne. Par ailleurs, comme nous allons le voir, ce terme implique en réalité une certaine épaisseur de sens, et dans les satires de Lucilius comme d'Horace il donne lieu à des réalisations multiples, ce que décrit bien A. Chahoud :

The Latin voice of Roman satire, programmatically conversational and forcefully personal, is capable of dubbing a variety of linguistic registers, of raising the plainness, disjointedness or emotiveness of oral discourse to artful poetry, or vice versa incorporating techniques of poetic diction into its discursive texture. [...] The satirists' contribution to literary Latin is the creation and development of a genre purporting to represent realities – including the realities of language and literature – and of a genre-specific register that, in different ways, purports to reproduce conversational modes of expression, whatever form the dialogue might take and however realistic, or fictitious, the interlocutors might be<sup>6</sup>.

Il est toutefois difficile de déterminer comment les Anciens pouvaient penser ce *sermo* satirique d'un point de vue théorique, en particulier, pour ce qui nous intéresse, sous l'angle de la place dévolue à la figure de l'interlocuteur : quelles identités revêt-il ? quels rôles tient-il ? sur quel ton convient-il de s'adresser à lui ? En effet, par rapport à l'épopée, le genre de la satire a connu une histoire bien plus restreinte, et, genre considéré comme mineur, il a donné lieu à une théorisation très réduite dans l'Antiquité<sup>7</sup>. Afin de déterminer quel pouvait être l'horizon d'attente des lecteurs antiques en matière d'interlocution satirique au premier siècle de notre ère, c'est donc vers les poèmes satiriques eux-mêmes

---

<sup>3</sup>CHAHOUD 2011. Voir également PETERSMANN 1999, qui se concentre sur les débuts de la satire et remonte jusqu'à Ennius.

<sup>4</sup>Sur l'étymologie du terme, voir DELIGNON 2006, p. 22.

<sup>5</sup>C. Keane insiste tout particulièrement sur cet aspect à propos de l'œuvre de Lucilius, notamment dans les livres XXVI-XXX : « [...] many of Lucilius' poems consisted of staged exchanges [...] » (C. KEANE 2018, p. 222). Les échanges ainsi mis en scène revêtiraient alors une dimension métagoétique, et à travers eux, Lucilius exposerait sa conception de la parole satirique : « The friends, associates, and foes who gather in the satires like to talk *about* speech, and the medium for these dissections of speech is, of course, *sermo*. We could call many of these conversations "meta-*sermo*" » (p. 229). Il faut toutefois noter que la thèse défendue ici, qui va à l'encontre d'une certaine image de Lucilius adepte de l'invective (sur laquelle nous reviendrons *infra* p. 79 *sqq.*), est tributaire de la manière dont on agence les fragments des *Satires*.

<sup>6</sup>Chahoud 2011, p. 382.

<sup>7</sup>Nous aurons en effet l'occasion d'étudier les discours théoriques que l'Antiquité nous a transmis concernant l'énonciation épique dans notre chapitre 4 (p. 193).

que nous devons nous tourner : il nous faut analyser le fonctionnement de l'interlocution chez les prédécesseurs de Perse, Lucilius d'une part et Horace d'autre part, afin de dégager certaines « règles » de la satire et comprendre la manière dont Perse s'inscrit dans ce cadre générique, mais aussi le reconfigure à sa manière.

## 2.1 L'interlocution satirique chez Lucilius

Les *Satires* de Lucilius ne nous sont parvenues que sous la forme de multiples fragments, très brefs pour la plupart. Aussi est-il difficile d'étudier la manière dont le poète use de l'interlocution : même lorsqu'il y a adresse à une deuxième personne, il est souvent impossible de savoir avec certitude qui parle à qui et dans quel cadre<sup>8</sup>. Ce qui apparaît malgré tout, c'est que, conformément à la loi de variété qui préside au genre satirique, les modalités énonciatives du recueil sont très diverses : Lucilius adopte des mises en scène aussi variées que la représentation d'un procès (comme celui de Mucius Scaevola au livre II, où ce dernier s'affronte à son accusateur Albucius), la lettre à un ami absent (livre III), le dialogue (livre XIV), la scène dramatique (comme au livre XXVIII, qui rapporte entre autres une scène à plusieurs personnages au sujet de l'enlèvement d'une jeune fille appartenant à un *leno*), etc.

### 2.1.1 La violence des attaques nominatives et le combat politique

L'un des éléments les plus remarquables des *Satires* de Lucilius est l'attaque politique directe et nominative contre des contemporains de premier plan du point de vue politique<sup>9</sup>. Au livre I, Lucilius s'en prend directement à L. Cornelius Lentulus Lupus, censeur en 147 et *princeps Senatus* en 130 av. J.-C., qu'il interpelle nommément : *Occidunt, Lupe, saperdae te et iura siluri*<sup>10</sup> (« Ta mort, Lupus, ce sont les coracins et le jus de silure »). Grâce aux allusions d'Horace et de Perse, on sait en outre que ce Lupus était lié dans les

<sup>8</sup>C'est la raison pour laquelle nous ne remontons pas plus loin jusqu'à Ennius, à qui semble-t-il on doit le genre de la satire, mais dont l'œuvre est encore plus fragmentaire. Nous suivons par ailleurs Horace qui fait de Lucilius l'*invenitor* de la satire romaine (cf. *Satires*, I, 4; I, 10; II, 1, 16-17 et 62 *sqq.*). Quelle que soit la place de la construction littéraire dans ce qu'il dit de Lucilius, Horace, et Perse après lui (I, 114-115), décrivent ou construisent la lignée dans laquelle ils entendent se situer (voir p. 27).

<sup>9</sup>Voir FREDERICKSMEYER 1990, p. 792, n. 3 sur les caractéristiques de la satire lucilienne, reconstruites d'après les fragments de Lucilius lui-même et ce qu'on lit chez ses successeurs Horace, Perse et Juvénal : il s'agit d'attaques violentes, contre des personnages identifiés et de premier plan, toujours en vie. Sur l'actualité de la polémique politique dans les *Satires* de Lucilius, voir RASCHKE 1987; DELIGNON 2006, p. 206-216; ROSEN 2012, p. 21-25.

<sup>10</sup>LUCILIUS, *Satires*, I, 33 Charpin.

invectives du poète et dans la vie publique à des hommes politiques importants, tels que Q. Caecilius Metellus Macedonius et P. et Q. Mucius Scaevola :

[...] *Quid? Cum est Lucilius ausus  
primus in hunc operis componere carmina morem  
detrahere et pellem, nitidus qua quisque per ora  
cederet, introrsum turpis, num Laelius aut qui  
duxit ab oppressa meritum Karthagine nomen  
ingenio offensi aut laeso doluere Metello  
famosisque Lupo cooperto uersibus? [...]*<sup>11</sup>

Quoi? Lorsque Lucilius a osé le premier composer des vers dans le genre de ceux-ci et arracher l'enveloppe brillante dont chacun, paradant sous les regards, recouvrait sa laideur intérieure, est-ce que Lélius ou celui qui tira de la destruction de Carthage un surnom mérité prirent ombrage de son talent? ou bien le virent-ils avec chagrin déchirer Métellus et charger Lupus de vers flétrissants?

[...] *Secuit Lucilius urbem,  
te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis*<sup>12</sup>.

Lucilius a déchiré la ville, toi, Lupus, toi, Mucius, et sur ceux-là il s'est cassé une molaire.

L'étude des attaques nominatives chez Lucilius, qui sont remarquablement nombreuses, nous apprend de fait que, lorsque nous sommes capables d'identifier ses victimes, ce sont toujours des partisans plus ou moins actifs et affichés des frères Gracques<sup>13</sup>. En effet, Lucilius était vraisemblablement d'une part l'ami de Scipion, adversaire politique des Gracques, et d'autre part lui-même un fervent partisan du courant conservateur<sup>14</sup>, comme le montre le fait qu'il ait continué ce combat bien longtemps après la mort de Scipion<sup>15</sup>. Certes, l'état fragmentaire de l'œuvre rend difficile d'évaluer la fréquence à laquelle ces attaques pouvaient prendre la forme de l'apostrophe dirigée directement contre l'adversaire. Néanmoins, le passage de Perse que nous venons de citer, qui précisément reprend cette forme, semble montrer que le phénomène était à tout le moins remarquable et qu'il représentait une caractéristique de la satire lucilienne. Le fait que Lucilius ait écrit ses *Satires* à l'époque si troublée des conflits agraires de la fin du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>16</sup> et que ses attaques soient liées de près à la lutte contre les Gracques établit le fait qu'à l'origine de l'interlocution satirique, il y a un véritable combat politique, dans un climat suffisamment tendu et violent pour aboutir à l'assassinat des deux

---

<sup>11</sup>HORACE, *Satires*, II, 1, 63-68.

<sup>12</sup>PERSE, *Satires*, I, 114-115.

<sup>13</sup>DELIGNON 2006, p. 213-214.

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 209-212.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 215.

<sup>16</sup>Sur la période de la rédaction des *Satires*, fixée entre 133 et 105, voir CICHORIUS 1908, p. 63 *sqq.*

frères : l'interlocution chez Lucilius semble donc prendre un sens polémique très fort et très concret<sup>17</sup>.

Il faut toutefois noter que la critique moderne tend à interroger l'engagement politique de Lucilius. Ainsi, E. Olshausen invite à relativiser la dimension politiquement partisane des *Satires*<sup>18</sup>, et E. S. Gruen, qui remarque à la fois la grande variété de ton d'un fragment à l'autre et l'agressivité, la polémique, l'attaque personnelle qui semblent dominer, invite à la prudence<sup>19</sup>. En effet, nombreux sont les passages où l'identité du locuteur demeure incertaine, et lorsque telle opinion est avancée, il est difficile, pour ne pas dire impossible, de déterminer sans doute aucun si elle l'est parce qu'elle correspond à l'état d'esprit de Lucilius ou si au contraire elle est formulée pour être moquée. Il faut également avoir à l'esprit que tourner en ridicule telle figure politique, même de premier plan, ne signifie pas forcément tenir le parti opposé. Le critique insiste en outre sur le fait que la nature exacte de la relation qui unissait Lucilius et Scipion demeure obscure, et qu'à tout le moins il faut se garder d'imaginer une quelconque déférence du premier envers le second.

Quoi qu'il en soit, c'est bien cette dimension à la fois polémique et partisane du recueil, aux prises avec la situation politique la plus contemporaine, que ses successeurs dans le genre ont retenue, et c'est par rapport à elle que ceux-ci vont construire leur propre art de la critique politique satirique. C'est là un point important, car Lucilius scelle le lien entre genre satirique et liberté de parole, lien que revendiquera plus tard Horace<sup>20</sup> :

*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae  
atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est,  
siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,  
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui  
famosus, multa cum libertate notabant.*

<sup>17</sup>M. Ledentu voit là une expression du climat général de tourmente de l'époque, où « le violence des mots est à l'égal de celle des armes » : la vie politique du temps est pour une large part une succession d'affrontements individuels violents, comme le montre aussi l'exemple de Caius Gracchus (LEDENTU 2004, p. 57). La poésie de Lucilius représente alors un tournant important : avec elle s'installe à Rome l'idée que l'activité littéraire peut, aussi, constituer un mode de participation aux affaires publiques.

<sup>18</sup>Voir OLSHAUSEN 2001, *contra* LEFÈVRE 2001.

<sup>19</sup>GRUEN 1992.

<sup>20</sup>Quintilien fait lui aussi de la liberté de parole l'une des caractéristiques propres de la satire selon Lucilius (*Institution oratoire*, X, 1, 94) :

*Ego quantum ab illis, tantum ab Horatio dissentio, qui Lucilium "fluere lutulentum" et esse aliquid quod tollere possis putat. Nam et eruditio in eo mira et libertas atque inde acerbitas et abunde salis.*

Pour moi, je suis aussi éloigné de cette opinion que de celle d'Horace, qui le compare à un "courant bourbeux" et pense qu'il y a chez lui "des choses que l'on pourrait supprimer". Car sa culture est admirable ainsi que son indépendance, et cela lui donne de l'âpreté et infiniment de piquant.

*Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,  
mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,  
emunctae naris, durus componere uersus*<sup>21</sup>.

Les poètes Eupolis, Cratinos, Aristophane, et les autres qui furent les maîtres de la comédie ancienne, lorsqu'un homme méritait qu'on le dessinât comme fripon, voleur, adultère, coupe-jarret, infâme enfin de quelque manière, se donnaient pour le flétrir grande liberté. C'est d'eux que procède tout Lucilius, c'est eux qu'il a suivis, changeant seulement les pieds et les mètres, spirituel, d'un flair subtil, raboteux dans la structure de ses vers.

D'ailleurs, Lucilius ne s'en tient pas seulement aux attaques politiques : au livre X, il critique violemment et toujours de manière nominative certains hommes de lettres de son temps, bien que dans les fragments que nous lisons aujourd'hui nous ne puissions trouver d'attaque formulée directement à la seconde personne.

Toutefois, si Lucilius s'autorise les attaques nominatives, il faut noter qu'il s'en prend avant tout à des figures condamnées, et donc publiquement réprochées : cette prudence lui permet de continuer ses attaques nominatives et politiques même lorsque Scipion, dont on allègue souvent la protection pour expliquer la possibilité de ces attaques, n'est plus en position de force, ou encore après sa mort. En ce sens, son audace reste malgré tout circonscrite dans les limites que la liberté de parole doit observer à Rome<sup>22</sup>.

### 2.1.2 L'échange philosophique entre amis

Mais le ton des *Satires* n'est pas uniquement tourné du côté de la violence et de l'attaque politique : à côté de ces fragments polémiques que nous venons de citer, on lit également des passages à tonalité plus philosophique. En effet, au-delà des attaques ciblées, Lucilius use aussi de l'interlocution pour adresser des reproches moraux plus généraux. Ils peuvent passer par l'adresse à un ami, réel ou fictif, comme au livre V :

*<... > dic quam cogat uis ire minutim  
per commissuras rimarum noctis nigrore*<sup>23</sup>.

Dis ce qui te force à te glisser par le menu dans les replis de certaines fentes à la nuit noire.

*Absterge lacrimas et diuos ture precemur,  
consilium fassi, placeatne inpune luperis*<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup>HORACE, *Satires*, I, 4, 1-8.

<sup>22</sup>Sur les attaques nominatives de Lucilius et les limites de leur audace, voir ROBINSON 1953.

Par ailleurs, le fait que l'on retrouve chez Juvénal l'idée de s'en prendre non pas à ses contemporains mais aux morts de la génération précédente (voir DELIGNON 2009, p. 249-254) laisse penser qu'on a là quelque chose qui est devenu finalement un trait générique.

<sup>23</sup>LUCILIUS, *Satires*, V, 22 Charpin.

<sup>24</sup>LUCILIUS, *Satires*, V, 23 Charpin.

Essuie tes larmes et implorons les dieux avec de l'encens, après avoir avoué notre dessein,  
pour savoir s'ils permettent que tu te vautres impunément dans la débauche.

Au livre XXVI, Lucilius met en scène un dialogue au cours duquel le poète s'oppose à son interlocuteur à propos de thèmes très généraux touchant à la condition humaine (la recherche du plaisir, la maladie, l'amitié, etc.) : l'abondance des tournures adversatives (fragments 26 et 54-57) et les systèmes d'oppositions binaires entre *ego* et *tu* (fragments 23, 29, 30...) soulignent leur désaccord. La confrontation entre ces différentes expériences est le point de départ d'une méditation morale : l'adversaire permet au poète de définir sa propre position, et le caractère très structuré, voire rhétorique des ces passages, montre que nous ne sommes pas dans l'invective violente de la polémique, mais dans le raisonnement et l'argumentation<sup>25</sup>. Toutefois, le fait que les *Satires* ne nous soient parvenues que dans un état très fragmentaire ne nous autorise pas à affirmer que ces passages plus moraux n'ont aucune valeur politique, et que derrière l'adresse à l'ami ne se cache pas une adresse ironique à un ennemi<sup>26</sup>.

A. Maruotti remarque d'ailleurs que dans d'autres fragments (XXVI, 55-57) l'échange entre les deux interlocuteurs se fait davantage polémique, le satiriste n'hésitant pas à affirmer sa supériorité morale et son interlocuteur allant jusqu'à remettre en question son enseignement<sup>27</sup>. Au livre XXX, l'hostilité entre eux se fait encore plus franche, l'interlocuteur reprochant au satiriste de se mêler illégitimement des affaires des autres :

*Quid tu istuc curas ubi ego oblinar atque uoluter*<sup>28</sup> ?

Pourquoi te mets-tu en peine de savoir où je me barbouille et où je me vautre ?

*et maledicendo in multis sermonibus differs*<sup>29</sup>

et, par tes médisances, tu (me) déchires dans de nombreuses satires

*Gaudes cum de me ista foris sermonibus differs.*

Tu es content quand, dans tes satires, tu répands au dehors tes calomnies sur mon compte<sup>30</sup>.

<sup>25</sup>Sur l'échange entre le satiriste et celui qui semble être son interlocuteur au livre XXVI, voir aussi MARUOTTI 2016, p. 260-262, qui s'attache à montrer la nature tout à fait amicale de leur relation telle qu'elle apparaît dans certains fragments, le satiriste jouant le rôle d'un maître plein de sollicitude et attentif aux progrès moraux de son disciple.

<sup>26</sup>B. Delignon relève d'ailleurs plusieurs attaques morales contre des ennemis politiques : voir DELIGNON 2006, p. 217.

<sup>27</sup>MARUOTTI 2016, p. 262-264.

<sup>28</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXX, 16 Charpin.

<sup>29</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXX, 18 Charpin.

<sup>30</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXX, 22 Charpin.

*quin totum purges, deuellas me atque deuras,  
exultes <et> sollicites <...>*<sup>31</sup>

(tu ne manques pas) de me corriger entièrement, de me mettre en pièces et de me brûler, de me bondir dessus et de me tourmenter

C'est ici le satiriste qui est apparemment la cible de la critique, car son interlocuteur, au lieu de tirer bénéfice de ses leçons, n'y voit que de la calomnie. Les réponses de Lucilius sont tout aussi véhémentes :

*Haec tu me insimulas? Nonne ante in corde uolutas*<sup>32</sup>?

Ce sont là tes accusations contre moi? Tu ne cherches pas d'abord dans ton esprit?

*Omnes formonsi, fortes tibi, ego improbus? Esto*<sup>33</sup>!

Pour toi, tout le monde est beau, noble; moi seul suis un vaurien? Soit!

*Nolito tibi me maledicere posse putare*<sup>34</sup>!

Ne va pas imaginer que je suis capable de te diffamer!

Finalement, l'interlocuteur, tout hostile qu'il soit, permet au satiriste d'exposer la légitimité de son entreprise :

*quem scis scire tuas omnes maculasque notasque*<sup>35</sup>

l'homme qui, tu le sais, sait toutes tes taches et turpitudes

*si liceat facere et iam hoc uersibus reddere quod do*<sup>36</sup>

s'il m'était permis de le faire et désormais de restituer dans mes vers ce que j'ai à dire

*hoc missum facies, illo me utere libente*<sup>37</sup>

ceci, tu le rejetteras; cela, tu l'utiliseras avec ma permission

Le dialogue fait finalement partie intégrante de la méthode satirique :

Coerentemente con la scelta del *sermo* il ricorso al dialogismo è quindi costante all'interno della produzione luciliana e satirica più in generale; accompagnandosi sovente ad un tono didattico, maggiormente riconoscibile laddove sia possibile isolare la voce del poeta, esso è

---

<sup>31</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXX, 25 Charpin.

<sup>32</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXX, 28 Charpin.

<sup>33</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXX, 29 Charpin.

<sup>34</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXX, 30 Charpin.

<sup>35</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXX, 32 Charpin.

<sup>36</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXX, 34 Charpin.

<sup>37</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXX, 35 Charpin.

funzionale alla legittimazione del discorso satirico<sup>38</sup>.

A. Maruotti souligne alors une différence d'importance entre la satire et la diatribe philosophique, dont cette figure de l'interlocuteur anonyme<sup>39</sup> émane peut-être : alors que dans le cadre de la diatribe la position du maître n'est pas discutée, la légitimité du satiriste doit être construite progressivement à l'intérieur même de la satire<sup>40</sup>. La figure de l'interlocuteur révèle bien pourquoi : c'est que, contrairement à l'élève dans la diatribe, le destinataire du propos satirique n'a pas choisi d'aborder la philosophie<sup>41</sup>.

### 2.1.3 Le mélange des tons et des destinataires

Ce que l'on peut conclure de ce contraste des tonalités malgré la nature incertaine de nos lectures, c'est qu'il existe chez Lucilius différents usages de l'interlocution : d'une part un usage polémique et politique, dans lequel l'interlocuteur est nommé, et d'autre part un usage plus moral, dans lequel l'interlocuteur n'est pas un ennemi politique emprunté à la réalité romaine, mais un ami, peut-être même un ami fictif. Conformément à l'esthétique du mélange qui caractérise le genre de la satire, Lucilius varie les tons, les registres, les sujets.

Nous pouvons également voir que ces deux niveaux communiquent : pour discréditer ses ennemis politiques, il brandit souvent des arguments moraux<sup>42</sup>. Ainsi, en I, 33, c'est la gourmandise de Lupus qu'il moque : *Occidunt, Lupe, saperdae te et iura siluri* (« Ta mort, Lupus, ce sont les coracins et le jus de silure »). Et, quand il met en scène un véritable *agôn* entre T. Albucius et Q. M. Scaevola lors du procès de ce dernier, T. Albucius, qui accuse son adversaire de malversation, raille sa gloutonnerie, sa mollesse et son impudicité :

*Viuite lurcones, comedones, uiuite uentres*<sup>43</sup> !

Vivez bâfreurs, goinfres, vivez ventres !

*Nam quid moetino subiectoque huic opus signo*

<sup>38</sup>Maruotti 2016, p. 267.

<sup>39</sup>Quoi qu'il faille peut-être montrer une certaine prudence quant à l'absence d'identité déterminée pour l'interlocuteur : il s'agit peut-être d'un effet créé par l'absence de contexte pour les fragments qui nous sont parvenus. Nous reviendrons par ailleurs plus bas sur la question de la diatribe.

<sup>40</sup>Voir C. KEANE 2018 sur la naissance chez Lucilius au livre XXX du *topos* satirique de l'*apologia*.

<sup>41</sup>MARUOTTI 2016, p. 268.

<sup>42</sup>C'est que pour les Romains, l'un et l'autre domaine sont intimement liés : discréditer son adversaire politique sur la plan moral, c'est montrer aux yeux de tous que, incapable de mener correctement sa propre vie, il est incapable d'assumer une responsabilité publique et de tenir les rênes de l'État. Nous reviendrons sur ce point à propos de Lucain : voir notamment p. 617 *sqq.*

<sup>43</sup>LUCILIUS, *Satires*, II, 8 Charpin.



*ut lurcaretur lardum et canaria fartim  
conficere*<sup>44</sup> ?

Pourquoi celui-ci avait-il besoin d'un porte-bonheur érotique suspendu à son cou ? Était-ce pour dévorer du lard et, après cela, liquider, jusqu'à s'étouffer, la resserre aux jambons ?

<... > *pedicum iam excoquit omne*<sup>45</sup>

dès lors, il se débarrasse entièrement de sa pédérastie

*Si natibus natricem impressit crassam et capitatam*<sup>46</sup>

s'il lui plante dans les fesses une anguille charnue à grosse tête

<... > *in uulgam penetrare pilosam*<sup>47</sup>

pénétrer dans un repli poilu

Le livre XXVI est également pour le poète le lieu où il peut définir le destinataire qu'il se donne. À la fin du livre, c'est à un « tu » ami qu'il s'adresse, sur le ton du maître qui enseigne à son disciple :

<... > *doctior quam ceteri  
sis, ab amicis mutes aliquo te, cum satias facta sit*<sup>48</sup>.

Sois plus sage que les autres ; détourne-toi de tes amis pour d'autres occupations, quand la lassitude est venue.

*tuam probatam mi et spectatam maxime  
adulescentiam*<sup>49</sup>

ta jeunesse que j'ai mise à l'épreuve et observée avec le plus grand soin

Et, dans le fragment 77, il insiste sur cette idée d'amitié, en expliquant qu'il s'adresse à un public d'amis restreint :

*Quod is intellegebar posse <... > ad paucos rettuli*<sup>50</sup>

J'ai transmis à quelques amis ce dont, tel que j'étais, ils me croyaient capable

L. Grillo résume bien quelle est l'entreprise de Lucilius :

---

<sup>44</sup>LUCILIUS, *Satires*, II, 9 Charpin.

<sup>45</sup>LUCILIUS, *Satires*, II, 10 Charpin.

<sup>46</sup>LUCILIUS, *Satires*, II, 11 Charpin.

<sup>47</sup>LUCILIUS, *Satires*, II, 12 Charpin.

<sup>48</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXVI, 73 Charpin.

<sup>49</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXVI, 74 Charpin.

<sup>50</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXVI, 77 Charpin.

[...] Lucilius' renown and personal attacks deploy *loci* typical of invective and of Roman oratory. In Lucilius, however, these attacks also create a space of intimacy, where friends are protected and where the values that define them are drawn in opposition to those of their enemies. In turn, this poetic of intimacy allows the poet to educate and select his readers: those of us who conform to his *virtus* are invited to participate in his circle of friends, but those who do not are fiercely excluded<sup>51</sup>.

Mais, au-delà de ce public choisi, c'est peut-être aussi un public plus large qu'il vise, qui ne soit ni trop érudit ni trop grossier<sup>52</sup> :

*Persium non curo legere, Laelium Decimum uolo*<sup>53</sup>.

Je ne me soucie pas d'être lu par Persius, mais je veux être lu par Laelius Decimus.

*nec doctissimis <ego scribo, nec scribo indoctissimis>,  
<... > Manilium  
Persium haec legere nolo, Iulium Congum uolo*<sup>54</sup>.

Ce n'est pas pour les plus savants que j'écris, ni non plus pour les moins savants... Je ne veux pas que ces écrits soient lus par Manilius ou par Persius, je veux qu'ils le soient par Junius Congus.

Enfin, au début du livre XXVII, il étend même la portée de ses *Satires* à Rome tout entière :

*Rem populi salute et fictis uersibus Lucilius,  
quibus potest, inperit, totumque hoc studiose et sedulo*<sup>55</sup>.

À l'État, Lucilius adresse son salut et les vers nés de son imagination, tels qu'il a été capable de les faire ; et le tout avec zèle et sincérité.

Il donne par là à son œuvre une dimension publique : à travers les sages conseils qu'il peut donner à ses amis, c'est la cité dans son ensemble qu'il se propose de réformer<sup>56</sup>.

Finalement, devant la diversité des tons et des cibles que se donne Lucilius, qui n'épargne pas ses amis plus que ses ennemis, qui n'épargne ni les nobles ni le peuple, et qui n'épargne pas davantage les moralistes, y compris lui-même à l'occasion, E. S. Gruen conclut, très justement à notre sens : « Lucilius was satirist rather than preacher or pundit, a contentious critic who could laugh at his own quarrels and even taunt his own readership. He offered a rare blend of engagement and detachment. And he consistently guarded his fierce independence<sup>57</sup>. »

<sup>51</sup>Grillo 2018, p. 291.

<sup>52</sup>Dans son édition des *Satires* F. Charpin explique dans une note aux fragments 16 et 17 du livre XXVI que C. Persius et M. Manilius étaient des hommes savants et cultivés, et Junius Congus et Laelius Decimus deux figures d'ignorant (p. 272-273). Sur le sens des noms propres employés dans ces passages, voir aussi GRUEN 1992, p. 313-315. Sur le sens peut-être ironique de ces fragments, cependant, voir MARUOTTI 2016, p. 269.

<sup>53</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXVI, 16 Charpin.

<sup>54</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXVI, 17 Charpin.

<sup>55</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXVII, 1 Charpin.

<sup>56</sup>Sur les difficultés posées par la définition du public de Lucilius, nous renvoyons à BREED 2018, p. 69 *sqq.*

<sup>57</sup>Gruen 1992, p. 316.

## 2.2 L'interlocution satirique chez Horace

### 2.2.1 La satire horatienne, entre conversation de bon ton et franc-parler

#### 2.2.1.1 Le *sermo* et la conversation de bon ton

Horace, de son côté, actualise le genre de la satire de manière sensiblement différente de son prédécesseur. Le titre de son recueil est déjà éclairant sur ce point. En latin, les *Satires* d'Horace sont intitulées *Sermones* : ce n'est pas de façon certaine celui qu'Horace leur a donné, mais c'est du moins l'un des termes par lesquels il désigne son œuvre<sup>58</sup>. Or ce terme permet à Horace de superposer plusieurs sens, et de situer ses *Satires* au centre de plusieurs filiations génériques<sup>59</sup>. On l'a vu<sup>60</sup>, le terme *sermo* désigne tout d'abord la conversation, puis, en tant que catégorie rhétorique, la langue de la conversation, caractérisée par son oralité et sa simplicité<sup>61</sup>. Dans les *Satires*, il est utilisé pour établir un parallèle stylistique avec la comédie nouvelle, d'après lequel la satire, tout comme la comédie nouvelle, use de ce langage quotidien et n'en diffère que par la mise en vers :

*Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,  
excerpam numero : neque enim concludere uersum  
dixeris esse satis neque, si qui scribat uti nos  
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.  
Ingenium cui sit, cui mens diuinior atque os  
magna sonaturum, des nominis huius honorem.  
Idcirco quidam comoedia necne poema  
esset, quaesiuerit, quod acer spiritus ac uis  
nec uerbis nec rebus inest, nisi quod pede certo  
differt sermoni, sermo merus. [...]*<sup>62</sup>

D'abord je me retrancherai, pour ma part, du nombre de ceux que je reconnaitrai poètes : car, pour l'être, tu ne saurais dire qu'il suffise de remplir la mesure du vers ; et, si quelqu'un écrit, comme moi, des phrases voisines du langage de la conversation, tu n'iras point le tenir pour un poète. Celui qui a du génie, celui que les dieux animent et dont la bouche est faite pour les hauts accents, à celui-là tu réserveras l'honneur de ce nom. Voilà pourquoi on s'était demandé si la comédie était, oui ou non, un poème, parce que l'inspiration vigoureuse

---

<sup>58</sup>HORACE, *Épîtres*, I, 4, 1 et II, 2, 60. Voir DELIGNON 2006, p. 14 sur le fait que ce titre, qu'il ait été donné effectivement par Horace ou qu'il soit le fruit de la correction de copistes, montre au moins la franche différence de ton entre les satires de Lucilius et les siennes. Voir également GAUCHER 2018, p. 335, qui précise que pour le recueil de Lucilius c'est exclusivement le terme *saturae* qui est employé, tant par Horace que dans la tradition manuscrite, ce qui tend à confirmer la revendication d'une différence entre les deux satiristes.

<sup>59</sup>Sur ce point voir DELIGNON 2006, p. 315-349.

<sup>60</sup>Voir *supra* p. 55.

<sup>61</sup>Cf. par exemple QUINTILIEN, *Institution oratoire*, XII, 10, 40.

<sup>62</sup>HORACE, *Satires*, I, 4, 39-48.

et la force ne s'y rencontrent ni dans la forme ni dans le fond; et, si elle ne différait d'une conversation par les règles du mètre, ce serait conversation pure.

L'utilisation d'une langue quotidienne permet donc la mise en lumière d'une première filiation, celle qui unit comédie nouvelle et satire.

Mais *sermo* désigne aussi chez Cicéron une catégorie plus étroite, celle de la conversation dépourvue d'agressivité, par opposition à la *contentio*, la parole de la lutte oratoire dans les débats des tribunaux, des assemblées, du sénat<sup>63</sup>. En appliquant le terme à ses *Satires*, Horace entendrait donc en faire des échanges sur le ton de la conversation familière, urbaine et policée, qui se démarquent des *Saturae* de Lucilius caractérisées par leur ardeur et leur ton polémique. D'ailleurs, *sermo* est aussi le mot latin qui permet de désigner le dialogue socratique par différence avec l'exposé philosophique dogmatique, et, dans sa satire II, 3, Horace place parmi ses sources d'inspiration un Platon, dont on ne sait s'il s'agit du Platon philosophe ou de Platon le Comique<sup>64</sup>. Damasippe demande en effet à Horace :

*Quorsum pertinuit stipare Platona Menandro?  
Eupolin, Archilochum, comites educere tantos*<sup>65</sup> ?

À quoi t'a servi d'entasser Platon sur Ménandre, et Eupolis, et Archiloque, d'emmener avec toi de pareils compagnons ?

Dans ce passage apparaît en outre le nom de Ménandre, représentant de la comédie nouvelle de laquelle la verve agressive et le franc-parler de l'*archaia* sont absents.

Toutefois, comme le remarque B. Delignon, il semble y avoir là une forme d'incohérence née de la présence aux côtés de Platon et de Ménandre d'Eupolis, poète de la comédie ancienne, et d'Archiloque, poète iambique :

Si la référence à la comédie nouvelle n'interroge pas en tant que telle, le fait qu'Horace prétende lui emprunter son *sermo* pose [...] ici question. Avec la notion de *sermo* et la double référence à Ménandre et à Platon, le satiriste affiche en effet une seconde ambition qui vient contredire la première : il prétend mener une conversation de bon ton, dépourvue d'agressivité, dont on voit mal comment elle laisse place au franc-parler de l'ancienne comédie dont il se veut également l'héritier.

Il y a en effet une tension entre ce refus affiché de l'agressivité et la revendication du patronage de poètes réputés pour leur verve polémique. D'ailleurs, dans ce passage de la satire I, 4, il associe ce même patronage à Lucilius<sup>66</sup> :

---

<sup>63</sup>CICÉRON, *Les Devoirs*, I, 132.

<sup>64</sup>DELIGNON 2006, p. 15-17.

<sup>65</sup>HORACE, *Satires*, II, 3, 11-12.

<sup>66</sup>Pour une synthèse récente sur le traitement de Lucilius dans cette satire I, 4, ainsi que dans les satires

*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae  
atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est,  
siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,  
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui  
famosus, multa cum libertate notabant.  
Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,  
mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,  
emunctae naris, durus componere uersus<sup>67</sup>.*

Les poètes Eupolis, Cratinos, Aristophane, et les autres qui furent les maîtres de la comédie ancienne, lorsqu'un homme méritait qu'on le dessinât comme fripon, voleur, adultère, coupe-jarret, infâme enfin de quelque manière, se donnaient pour le flétrir grande liberté. C'est d'eux que procède tout Lucilius, c'est eux qu'il a suivis, changeant seulement les pieds et les mètres, spirituel, d'un flair subtil, raboteux dans la structure de ses vers.

C'est que, comme nous allons le voir, sa position vis-à-vis du franc-parler est en réalité tout sauf univoque. En effet, après d'être approprié dans ces vers la fonction de censure morale publique attendue dans la satire à travers l'héritage littéraire d'Eupolis, Cratinos, Aristophane et Lucilius, il affirme cependant quelques vers plus loin n'écrire que pour le cercle de ses amis proches<sup>68</sup> :

*[...] Sulcius acer  
ambulat et Caprius, rauci male cumque libellis,  
magnus uterque timor latronibus; at bene siquis  
et uiuat puris manibus, contemnat utrumque.  
Vt sis tu similis Caeli Birrique latronum,  
non ego sim Capri neque Sulci; cur metuas me?  
Nulla taberna meos habeat neque pila libellos,  
quis manus insudet uolgi Hermogenisque Tigelli,  
nec recito cuiquam nisi amicis, idque coactus,  
non ubiuis coramue quibuslibet. [...]<sup>69</sup>*

Le terrible Sulcius et le terrible Caprius vont par la ville, horriblement enroutés et tenant leurs factums, tous deux l'effroi des brigands ; mais, tous deux, quiconque vit honnêtement et les mains pures peut les mépriser. Quand tu ressemblerais aux brigands Célius et Birrius, je ne saurais ressembler, moi, ni à Caprius ni à Sulcius : pourquoi me craindre ? Aucune boutique, aucun pilier ne pourrait offrir mes petits livres aux mains suantes de la foule et d'Hermogène Tigellius. Je ne les débite à personne, sinon à mes amis, et encore par contrainte ; tout lieu, tout public ne m'est pas bon.

On voit bien la transformation que la satire horatienne fait subir à la critique polémique : parce qu'il est dépositaire de la liberté de parole, Horace peut bien se comparer aux poètes de la comédie ancienne auxquels il associe son prédécesseur dans le genre ; mais, parce qu'il est satiriste, il restreint la portée de cette polémique. Il établit ainsi une distinction très nette entre deux formes de polémique : celle, inacceptable, des attaques lancées pu-

---

I, 10 et II, 1, voir ROSEN 2012, p. 27-38.

<sup>67</sup>HORACE, *Satires*, I, 4, 1-8.

<sup>68</sup>Sur ce point, voir DELIGNON 2006, p. 161-187.

<sup>69</sup>HORACE, *Satires*, I, 4, 65-74.

bliquement et à tout va, et celle de la satire à la manière d'Horace, qui ne se déploie que dans le cadre de la conversation de bon ton entre amis.

### 2.2.1.2 Les *sermones Bionei* et la diatribe : quelle place pour le franc-parler ?

Ailleurs, Horace associe le terme *sermo* à une nouvelle filiation encore : dans l'une des deux mentions du terme pour désigner ses poèmes satiriques dans ses *Épîtres*, il utilise plus exactement l'expression *sermones Bionei* :

*Denique non omnes eadem mirantur amantiq;  
carmine tu gaudes, hic delectatur iambis,  
ille Bioneis sermonibus et sale nigro*<sup>70</sup>.

Enfin, tous les hommes n'ont pas les mêmes admirations et les mêmes goûts. Toi, tu fais ton plaisir de l'ode ; pour cet autre, les iambes ont du charme, et, pour cet autre encore, les entretiens à la manière de Bion, avec leur sel noir.

La mention de Bion le Borysthénite et l'expression *sale nigro* invitent à penser à la diatribe, et en particulier à la diatribe cynique – *sermones* traduit d'ailleurs en latin le grec διατριβαί –, mais c'est là une nouvelle référence problématique, d'une part parce que définir ce qu'est la diatribe est difficile, et d'autre part parce que l'on ne sait que très peu de choses de Bion et de son œuvre.

Dans son ouvrage fondateur *Les Origines de la diatribe romaine*<sup>71</sup>, A. Oltramare a consacré une définition de la diatribe comme genre, dont Bion serait le fondateur, et qui réunirait prédication populaire, thèmes cynico-stoïciens comme le mépris des richesses matérielles ou la critique de la superstition, certains procédés tels que la fable ou la chrie, le mélange du comique et du sérieux, l'emploi d'un vocabulaire volontiers grossier, voire obscène, un ton volontiers acerbe, le mépris des conventions sociales, et la forme d'un échange de type dialogique caractérisé par l'emploi d'une deuxième personne non identifiée, renvoyant à la harangue de rue. Ayant défini ainsi tout un ensemble de traits considérés comme diatribiques, il en a retracé la postérité dans la littérature latine jusqu'à Sénèque. Cependant sa méthode pose problème, notamment parce qu'il s'est appuyé sur la réception antique de la diatribe et de Bion pour en tirer les caractéristiques des deux.

Les études récentes amènent ainsi à reconsidérer la définition de la diatribe. A. Maruotti, dans sa thèse consacrée à l'influence de la diatribe cynico-stoïcienne sur la littérature philosophique à Rome, remet en question le lien ainsi établi entre diatribe et prédication populaire. Elle s'inscrit en cela dans la lignée de P. P. Fuentes Gonzáles, dont

<sup>70</sup>HORACE, *Épîtres*, II, 2, 58-60.

<sup>71</sup>OLTRAMARE 1926.

l'étude consacrée aux diatribes de Télès a amené à reconsidérer largement l'idée de diatribe comme genre littéraire, reconstruction *a posteriori* d'époque moderne<sup>72</sup>. Pour lui, la diatribe ne renvoie à rien d'autre pour les Anciens qu'à l'entretien à vocation didactique : on ne retrouve aucune trace d'une conception d'un genre qui aurait regroupé des textes en vertu d'autres traits caractéristiques. Il existe bien un ensemble de textes caractérisés par une situation d'énonciation similaire, celle de l'entretien du maître avec ses disciples, ce qui implique forme dialogique, but didactique et contenu moral ; mais au sein de cette forme, on rencontre des manifestations littéraires très diverses. Les thèmes abordés, ou les procédés comme celui de la chrie, ne sont pas typiques d'un genre en particulier. Ainsi, A. Maruotti met tout particulièrement l'accent sur l'énonciation avant toute chose pour ce qui est de définir la diatribe. Conformément au sens du mot *διδασκαλία*, la diatribe se rattache avant tout à une forme d'interaction entre le maître et ses disciples au sein de l'école : au cours de son enseignement, le maître aménage un temps d'échange avec ses disciples qui vise à les faire progresser en philosophie. Durant ce temps, les commentaires, objections et questions de l'élève montrent au maître où il en est de son progrès moral et offrent à celui-ci l'occasion de rectifier les idées fausses ou mal comprises. Fondamentalement, la diatribe correspond donc à une situation d'enseignement scolaire, et non à la prédication populaire.

Lorsque la diatribe se voit intégrée dans la tradition littéraire, notamment romaine, c'est la forme dialogique de l'entretien pédagogique avec un interlocuteur, devenu fictif, qui signe l'adaptation de ce genre. Les interventions de l'interlocuteur fictif, qui pose des questions et éventuellement remet en cause l'enseignement du maître (ce qu'on appelle le dialogisme), permettent de balayer les objections possibles. C'est là le trait le plus spécifique à la diatribe ; les autres traits convoqués par la critique antérieure – agressivité du ton, *spoudogeloion*, utilisation de la fable et de la chrie, etc. – ne sont pas spécifiques à la diatribe, pas plus que les thèmes éthico-philosophiques relevés par A. Oltramare, qui relèvent plutôt d'un fonds commun philosophique partagé tant par le cynisme que par le stoïcisme, voire l'épicurisme. Dans sa thèse, A. Maruotti montre la fortune remarquable de cette forme énonciative dans la littérature latine : chez Sénèque (son Lucilius n'est certes pas anonyme, mais sa présence dans les *Lettres à Lucilius* se fait sur le même

---

<sup>72</sup>FUENTES GONZÁLES 1998, p. 44-78. P. P. Fuentes González lui-même s'appuie sur les ouvrages de S. K. Stowers, *The Diatribe and Paul's Letter to the Romans*, Chico, 1981 (p. 7-78), et de T. Schmeller, *Paulus und die „Diatriben“. Eine vergleichende Stilinterpretation*, Münster, 1987 (p. 1-54).

mode que celle de l'interlocuteur fictif), et chez les satiristes<sup>73</sup>. Mais cette reprise ne va pas sans bon nombre d'adaptations : il ne s'agit pas d'adopter simplement la forme de la diatribe grecque, mais d'en reprendre certains traits pour les intégrer, en les adaptant et en les transformant, à d'autres formes littéraires à portée didactique. Avec Lucilius, notamment, l'échange avec l'interlocuteur fictif se voit modifié. Comme nous l'avons vu, il semble en effet que Lucilius se trouve régulièrement en position d'échange didactico-moral avec un interlocuteur fictif, mais qu'il infléchisse la forme diatribique de deux manières : d'une part en se donnant aussi un destinataire plus large, et d'autre part en adoptant au moins de temps à autre un ton polémique.

Mais alors, si l'on considère que *sermo* équivaut à διατριβή, comment comprendre l'expression qu'emploie Horace à propos de ses satires, *sermones Bionei*? Il nous est très difficile aujourd'hui de déterminer quel pouvait être le style propre à Bion, car ce que l'on en sait relève au moins en partie d'une reconstruction antique ultérieure<sup>74</sup>. Il semble raisonnable de considérer qu'Horace choisit de le nommer parce qu'il est considéré comme le premier à avoir entrepris de populariser la philosophie (et en particulier la pensée cynique), et peut-être parce qu'il traitait de façon comique des thèmes philosophiques. Sur l'héritage de Bion chez Horace, nous renvoyons tout particulièrement à A. Maruotti<sup>75</sup>, qui aborde de manière détaillée les difficultés posées par l'expression horatienne. Elle explique que la précision qu'ajoute Horace lorsqu'il décrit ses satires comme *sermones*, « à la manière de Bion », est rendue nécessaire par la grande versatilité du terme *sermo*<sup>76</sup> :

Nell'assenza di specificità che contraddistingue il *sermo* e ne determina un impiego trasversale fin quasi all'assimilazione ad un carattere stilistico riscontrabile in vari generi letterari, risiede la sua relazione con il termine διατριβή, che abbiamo visto corrispondere, in una delle sue possibili applicazioni, ad una conversazione, ad una discussione avente luogo per lo più in un contesto di natura scolastica, contestualizzazione quest'ultima tuttavia assente nel *sermo* e che potrebbe spiegare la necessità della specificazione *Bionei*<sup>77</sup>.

Mais le fait est que la référence à Bion, censée aider à préciser de quel type de *sermo* il est question, est elle-même ambiguë. Parce que Bion a composé des diatribes, elle peut

<sup>73</sup>Voir aussi *Ibid.*, p. 48 pour des références bibliographiques sur les liens entre la diatribe et les *Satires* d'Horace, et plus généralement sur la satire comme diatribe en vers.

<sup>74</sup>*Ibid.*, p. 48 ; 72-73 ; 76.

<sup>75</sup>MARUOTTI 2016, p. 126-143. Voir également les deux études anciennes de HEINZE 1889 et FISKE 1920, p. 219 *sqq.* ; le travail de comparaison entre les *Satires* et quelques fragments de Bion dans FREUDENBURG 1993, p. 14 *sqq.* (où l'on voit que le volume de texte tout à fait minime de ce qui nous reste de Bion ne permet de cerner que des reprises lexicales essentiellement, ou bien une attitude générale de refus vis-à-vis de la philosophie théorique) ; DELIGNON 2006, p. 329 *sqq.* ; DEL GIOVANE 2017, p. 30 *sqq.* (qui montre notamment qu'Horace avait manifestement connaissance d'une manière ou d'une autre des écrits de Bion) ; GAUCHER 2018, p. 332 *sqq.*

<sup>76</sup>Sur la polysémie du terme, voir aussi MOUSSY 1996.

<sup>77</sup>Maruotti 2016, p. 137.



se rapporter simplement à la disposition énonciative du maître qui enseigne à ses élèves dont nous avons parlé plus haut. Cependant Bion est aussi associé, manifestement dès l'Antiquité, à une certaine agressivité : il semblerait que, même si cette forme ne l'implique pas nécessairement en elle-même, ses diatribes aient consisté en des prises à partie énergiques de ses interlocuteurs – du moins selon la réception qui en a été faite<sup>78</sup>. Diogène Laërce nous rapporte ainsi que Bion avait la manie de tout tourner en ridicule :

Ἦν δὲ καὶ θεατρικὸς καὶ πολλὸς ἐν τῷ γελοίῳ διαφορῆσαι, φορτικοῖς ὀνόμασι κατὰ τῶν πραγμάτων χρώμενος<sup>79</sup>.

Il adoptait un comportement théâtral et il excellait à ridiculiser (toutes choses), utilisant alors des expressions vulgaires pour désigner les choses<sup>80</sup>.

La *unctura* horatienne *sale nigro* semble insister sur le côté piquant du style de Bion – et de fait c'est ainsi qu'elle est le plus souvent comprise par la critique moderne –, mais elle évoque aussi l'action purificatrice de la satire lucilienne qu'Horace lui-même décrit dans la satire I, 10 :

*Nempe inconposito dixi pede currere uersus  
Lucili. Quis tam Lucili fautor inepte est,  
ut non hoc fateatur? "At idem, quod sale multo  
urbem defricuit, charta laudatur eadem"*<sup>81</sup>.

Oui, j'ai dit que les vers de Lucilius couraient d'un pas déréglé. Lucilius a-t-il des prôneurs assez maladroits pour ne pas le reconnaître ? "Mais, dans la même pièce, le même poète est loué parce qu'il eut du sel à pleines mains pour en froter la ville."

À travers ces héritages multiples tous revendiqués par le poète, on voit bien la tension qui traverse toute l'œuvre et que cristallise le titre *Sermones* – tension entre le franc-parler satirique d'une part, et la revendication d'une parole policée et inoffensive d'autre part. Quelle qu'ait été la réalité des textes de Bion, de la diatribe, de l'œuvre de Lucilius même<sup>82</sup>, Horace se sert de ces références, tantôt comme sources d'inspiration, tantôt comme contre-modèles, de manière à montrer que dans ses *Satires* il se donne pour objet,

---

<sup>78</sup>B. Delignon rappelle bien que pour saisir la place de la diatribe dans les *Satires* d'Horace il faut prendre en compte les éléments de la *réception* de la figure du cynique à la fin de l'époque républicaine à Rome, en particulier le franc-parler et le mépris des convenances sociales (DELIGNON 2006, p. 329-337). Sur la réception du cynisme à Rome, voir : BILLERBECK 1982 ; BILLERBECK 1986 ; M. T. GRIFFIN 1993 ; MARUOTTI 2016, p. 144-168.

<sup>79</sup>DIOGÈNE LAËRCE, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, IV, 52. Nous reproduisons ici le texte de l'édition de T. Dorandi (2013).

Sur ce que signifie ce passage en ce qui concerne le style de Bion, voir FUENTES GONZÁLES 1998, p. 72-73 et FREUDENBURG 1993, p. 39, n. 86.

<sup>80</sup>Nous reproduisons ici la traduction donnée dans l'édition de Diogène Laërce réalisée sous la direction de M.-O. Goulet-Cazé (1999).

<sup>81</sup>HORACE, *Satires*, I, 10, 1-4.

<sup>82</sup>La confrontation entre les satires I, 4 et II, 1 d'une part, où Lucilius est présenté comme un modèle

comme eux, de réformer les mœurs, mais sans être agressif ni dogmatique, contribuant d'ailleurs par là à construire une certaine vision moderne de la diatribe et des satires luciliennes, sans qu'on puisse vraiment déterminer l'ampleur de la déformation, voire de la caricature. En effet, il attribue volontiers nombre de défauts à des personnages cyniques ou stoïciens – créant par là une association qui donc ne va pas de soi –, et met en garde contre les possibles dérives de leur enseignement : c'est tout particulièrement le cas dans les satires I, 1, 2 et 3 ; II, 3 ; II, 7<sup>83</sup>.

K. Freudenburg a ainsi relevé le fait que la satire I, 1, de forme diatribique (notamment *via* la figure de l'interlocuteur fictif), est encadrée par le double discrédit jeté sur Fabius et Crispinus, deux prédicateurs stoïciens d'après ps.-Acron, et de ce fait sur le propre discours d'Horace, qui est comparé aux leurs<sup>84</sup> :

*Cetera de genere hoc, adeo sunt multa, loquacem  
delassare ualent Fabium. [...]*<sup>85</sup>

Tous les autres traits de ce genre pourraient, tant ils sont nombreux, arrêter par la fatigue jusqu'à ce bavard de Fabius.

*Iam satis est : ne me Crispini scrinia lippi  
conpilassee putes, uerbum non amplius addam*<sup>86</sup>.

Mais en voilà assez. Ne voulant pas que tu me soupçonnes d'avoir mis au pillage les coffrets de Crispinus l'ophtalmique, je n'ajouterai pas un mot de plus.

Pour K. Freudenburg, Horace ne fait qu'adopter le masque de la diatribe comme un acteur endosse un rôle. Le lecteur comprend à la fin du poème que ce qui précède n'est qu'un exercice d'auto-parodie d'Horace qui est tombé dans le défaut même qu'il met en avant chez Fabius et Crispinus : sa leçon se révèle trop bavarde. Plus généralement, K. Freudenburg s'attache à montrer dans le premier chapitre de son ouvrage qu'Horace se constitue un rôle de prédicateur moral à la manière du rôle du *doctor ineptus*<sup>87</sup> dans la comédie :

en raison de son franc-parler dans la censure morale, et I, 10 d'autre part, où Horace déplore que son prédécesseur se soit trop laissé aller à l'*acre* au détriment du *ridiculum* (v. 14-15 ; voir DELIGNON 2006, p. 219-245) est tout à fait parlante : « Tout en maintenant l'éloge du franc-parler, Horace ne veut pas passer pour un partisan agressif et fauteur de troubles, et Lucilius devient alors un contre-modèle » (p. 267). Sur l'ambivalence de la représentation de Lucilius chez Horace, voir GAUCHER 2018, p. 24 *sqq.* Voir aussi p. 341 *sqq.* sur la manière dont Horace a pu aussi prêter à Lucilius lui-même certains traits des cyniques dogmatiques afin de définir sa propre posture, celle de la juste mesure.

<sup>83</sup>Sur ces satires en particulier dans leur rapport avec la diatribe, voir WIMMEL 1962, p. 7-45. Sur les satires I, 1-3, voir également SCHLEGEL 2005, p. 18-37.

<sup>84</sup>FREUDENBURG 1993, p. 20.

<sup>85</sup>HORACE, *Satires*, I, 1, 13-14.

<sup>86</sup>HORACE, *Satires*, I, 1, 120-121.

<sup>87</sup>W. S. Anderson est le premier à avoir qualifié Horace ainsi : voir ANDERSON 1982, p. 41-49.

Horace prend le masque de Bion et partage avec lui la simplicité du style et des images et le choix d'une éthique non pas spéculative mais basée sur l'expérience quotidienne. Il écrit : « [...] he is himself a fictional creation playing a part in a comic play<sup>88</sup> ». Nous avons vu plus haut qu'il était néanmoins revenu sur l'idée du « masque » du satiriste pour la nuancer<sup>89</sup> : derrière l'auto-représentation permise par ce masque, c'est bien le « je » du poète que l'on entend s'exprimer. Comment faut-il alors comprendre le fait que la construction de cette première satire invalide au moins pour partie le propos du satiriste ? C'est qu'en réalité, c'est par rapport à un défaut de moindre importance qu'Horace met à distance Fabius et Crispinus : leur loquacité excessive. Lui-même se montre en fin de compte coupable du même défaut, mais en le mettant en avant il peut reprendre à son compte, sans prise de distance cette fois, leur propos moral. Constamment, Horace joue sur des ambiguïtés de ce genre. C'est ainsi que les satires I, 1 à I, 4 sont émaillées de contradictions<sup>90</sup>, ce qui amène K. Freudenburg à la conclusion suivante : « The satirist, it is obvious, is no *sapiens*<sup>91</sup> ».

Cette manière de montrer que le satiriste mérite lui aussi d'être soumis à l'examen moral trouve sa pleine expression dans les satires II, 3 et II, 7, dans lesquelles Horace met en scène un personnage qui tient le rôle du prédicateur et qui lui fait la leçon : les rôles sont inversés. Toutefois, il convient de remarquer que lorsque Horace devient le destinataire du propos moral, il s'avère en fait que celui qui endosse la figure du maître n'est pas non plus exempt de défaut. Ainsi, dans les deux poèmes que nous venons de citer, la remise en cause de l'autorité du poète connaît tout de même une certaine limite : c'est toujours Horace qui a le dernier mot, et le poème se termine donc toujours, non pas sur l'idée philosophique qui y a été traitée, mais sur le ridicule du dogmatisme. La satire II, 7, dans laquelle Horace s'entretient avec son esclave Dave qui profite de la liberté des Saturnales pour lui montrer dans une longue tirade qu'il ne met pas en pratique ses propres préceptes moraux<sup>92</sup>, se termine ainsi :

*Vnde mihi lapidem ?*

*“Quorsum est opus ?”*

*Vnde sagittas ?*

*“Aut insanit homo aut uersus facit.”*

---

<sup>88</sup>Freudenburg 1993, p. 39.

<sup>89</sup>Cf. p. 50.

<sup>90</sup>FREUDENBURG 1993, p. 21-22.

<sup>91</sup>*Ibid.*, p. 26.

<sup>92</sup>Voir DELIGNON 2006, p. 333-337 sur le fait que Dave incarne ici la figure du prédicateur stoïcien et que sa tirade prend la forme de la diatribe, ainsi que sur la mise à distance opérée ici par Horace vis-à-vis des excès de cette forme de franc-parler.

*Ocius hinc te  
ni rapis, accedes opera agro nona Sabino*<sup>93</sup>.

Où trouver une pierre ? “À quelle intention ?” Où des flèches ? “Cet homme est fou, ou bien il fait des vers.” Si tu ne te hâtes pas de te tirer d’ici, tu vas aller, toi neuvième, rejoindre les travailleurs du domaine de la Sabine.

Cette fin montre comment la disposition énonciative qui consiste à faire de Dave le maître de sagesse et d’Horace son élève est une invitation à se méfier du dogmatisme. Certes, la colère du satiriste montre qu’il ne se maîtrise pas ; mais c’est qu’Horace laisse le soin à son lecteur de tirer ses conclusions, à partir de la dynamique de l’échange : lui-même n’affirme rien<sup>94</sup>.

Sous cet aspect, la satire II, 3 est particulièrement intéressante pour nous, car Horace y utilise l’interlocution pour montrer comment sa satire se situe par rapport à la diatribe, c’est-à-dire ce qu’il en rejette et ce qu’il en récupère<sup>95</sup>. La situation énonciative de base est un dialogue où Damasippe s’adresse à Horace pour l’enjoindre à se mettre enfin au travail. Dans les premières répliques, nous apprenons que, suite à sa ruine financière, Damasippe a fait le choix de se faire philosophe et de se tourner vers la sagesse stoïcienne (v. 31-46). Il s’adresse à Horace comme pourrait le faire le satiriste lui-même : par l’intermédiaire de Damasippe, Horace se montre en train de recevoir la leçon satirique, et dans le même temps il montre que la satire sait se retourner contre elle-même et évite de tomber dans le dogmatisme. Puis, à partir du v. 38, Damasippe rapporte à Horace les propos que lui a tenus le philosophe stoïcien Stertinius, lequel se voit rattaché à la représentation topique à Rome du philosophe cynique. En effet, à partir du v. 77, celui-ci est mis en scène comme un prédicateur qui harangue la foule et professe son enseignement dans la rue :

*Cum rapies in ius malis ridentem alienis,  
fiet aper, modo auis, modo saxum et, cum uolet, arbor  
si male rem gerere insani est, contra bene sani :  
putidius multo cerebrum est, mihi crede, Perelli  
dictantis, quod tu numquam rescribere possis.  
Audire atque togam iubeo componere, quisquis  
ambitione mala aut argenti pallet amore,  
quisquis luxuria tristiue superstitione  
aut alio mentis morbo calet : huc propius me,*

<sup>93</sup>HORACE, *Satires*, II, 7, 116-118.

<sup>94</sup>Notons à ce propos que la désorientation du lecteur est donc finalement limitée, contrairement à ce qui se passera chez Perse : les rôles sont inversés le temps du poème, mais seulement jusqu’à la révélation finale, qui constitue pour le lecteur une indication forte de la manière dont il doit lire le poème dans son ensemble.

<sup>95</sup>Sur les éléments empruntés à la diatribe dans cette satire, voir WIMMEL 1962, p. 17-45 ; R. P. BOND 1998 ; DELIGNON 2006, p. 332-333.

*dum doceo insanire omnis uos, ordine adite*<sup>96</sup>.

Quand tu le traîneras en justice, il rira comme avec la mâchoire d'un autre, il se fera sanglier, oiseau, rocher, arbre même quand il le voudra. Si mal conduire ses affaires est d'un insensé, les bien conduire, d'un esprit sain, Pérellius, crois-moi, a le cerveau bien plus gâté que le tien, lui qui te dicte des obligations dont tu ne pourras jamais t'acquitter. J'invite à m'écouter, disposant commodément sa toge, tout homme que fait pâlir la funeste ambition ou l'amour de l'argent, tout homme qu'enfièvre le goût du plaisir, la sombre superstition ou toute autre maladie mentale. Venez ici, plus près de moi : pendant que je démontre que tous les hommes sont insensés, arrivez à la file.

À partir du moment où il élargit son auditoire il passe du « tu » au « vous ». Mais le passage du « tu » au « vous », de la conversation privée à la diatribe publique, se fait subitement, et pour cette raison le « tu » pose question : renvoie-t-il à Horace, l'interlocuteur de Damasippe ? à Damasippe, destinataire de Stertinius ? au destinataire de la diatribe, pris individuellement ? Horace joue sur la multiplicité des « tu » et sur leur ambiguïté pour superposer et interroger l'énonciation de la satire, de la diatribe et du sermon philosophique. La superposition des voix et des situations d'énonciation est d'ailleurs bien visible dans le commentaire que donne ps.-Acron au v. 224 : bien que le moment où s'achève le discours de Stertinius et où Damasippe reprend la parole en son nom pour continuer son échange avec Horace semble se trouver au v. 296, avec la formule conclusive

*Haec mihi Stertinius, sapientum octauos, amico  
arma dedit...*

Telles sont les armes que Stertinius, le huitième des sages, m'a données, à moi, son ami...

le commentateur indique que l'on peut se demander dès ce v. 224 si c'est toujours Stertinius qui continue à parler, ou si Damasippe a pris le relais.

Plus loin, Damasippe met en scène Stertinius faisant parler Agamemnon et un interlocuteur *plebeius* qui se laisse aller à la franchise la plus libérée :

*'Nequis humasse uelit Aiacem, Atrida, uetas cur ?  
– Rex sum. – Nil ultra quaero plebeius. – Et aequam  
rem imperito; ac sicui uideor non iustus, inulto  
dicere quod sentit permitto. – Maxime regum,  
di tibi dent capta classem reducere Troia.  
Ergo consulere et mox respondere licebit ? –  
Consule. – Cur Ajax, heros ab Achille secundus,  
putescit, totiens seruatis clarus Achiuis,  
gaudeat ut populus Priami Priamusque inhumato,  
per quem tot iuuenes patrio caruere sepulcro ? –  
Mille ouium insanus morti dedit, inclitum Vlixen  
et Menelaum una mecum se occidere clamans. –  
Tu cum pro uitula statuis dulcem Aulide natam*

---

<sup>96</sup>HORACE, *Satires*, II, 3, 72-81.

*ante aras spargisque mola caput, improbe, salsa,  
rectum animi seruas? – Quorsum? – Insanus quid enim Ajax  
fecit? Cum strauit ferro pecus, abstinuit uim  
uxore et gnato; mala multa precatus Atridis,  
non ille aut Teucrum aut ipsum uiolauit Vlixen. –  
Verum ego, ut haerentis aduerso litore nauis  
eriperem, prudens placui sanguine diuos. –  
Nempe tuo, furiose? – Meo, sed non furiosus<sup>97</sup>.*

“Tu défends, fils d’Atrée, que personne veuille ensevelir Ajax; pourquoi? – Je suis roi. – Étant plébéien, je n’en demande pas davantage. – Et je commande une chose équitable; mais, s’il semble à quelqu’un que je ne suis pas juste, je lui permets de dire impunément ce qu’il pense. – Ô le plus grand des rois, puissent les dieux t’accorder de prendre Troie et de ramener ta flotte. Donc, il me sera permis de t’interroger et, ensuite, de répondre? – Interroge. – Pourquoi Ajax, le premier héros après Achille, empeste-t-il l’air, lui tant de fois illustré par le salut des Achéens, et donne-t-il au peuple de Priam et à Priam la joie de voir sans sépulture celui par qui tant de jeunes hommes n’ont pas eu de tombe dans le sol de leur patrie? – L’insensé a massacré mille brebis, criant qu’il frappait l’illustre Ulysse, et Ménélas avec moi. – Mais toi, lorsque à Aulis, en guise de génisse, tu présentes devant les autels ta fille chérie et répands sur sa tête, méchant, de la farine mêlée de sel, conserves-tu ton droit sens? – Où veux-tu en venir? – Qu’a donc fait l’insensé Ajax? Quand il abattit du bétail sous son fer, il s’abstint de toute violence contre sa femme et son fils; après s’être répandu en imprécations contre les Atrides, il ne porta la main ni sur Teucer ni même sur Ulysse. – Mais moi, je voulais arracher nos vaisseaux au rivage hostile où ils demeuraient attachés quand ma prévoyance a versé le sang pour apaiser les dieux. – Oui, ton propre sang, n’est-ce pas, fou furieux? – Mon propre sang, mais je n’étais pas fou.”

Dans cet échange, on voit bien le franc-parler et l’irrévérence vis-à-vis du tyran qui caractérisent volontiers le sage cynique, tandis qu’Agamemnon apparaît véritablement comme un roi despotique et qui fait preuve de mauvaise foi en refusant d’admettre qu’il n’est pas moins fou qu’Ajax. Cependant, l’enchâssement des discours induit une mise à distance : Horace n’assume pas au premier degré les paroles du *plebeius*.

Enfin, le poème s’achève sur Horace qui, à son tour, fait remarquer à Damasippe qui lui faisait la leçon que malgré son assurance, il n’est finalement pas plus sage<sup>98</sup> :

[...] *Adde poemata nunc, hoc est, oleum adde camino;  
quae si quis sanus fecit, sanus facis et tu.  
non dico horrendam rabiem...*  
*Iam desine!*  
*“Cultum  
maiolem censu...”*  
*Teneas, Damasippe, tuis te.  
“Mille puellarum, puerorum mille furores.”*

<sup>97</sup>HORACE, *Satires*, II, 3, 187-207.

<sup>98</sup>Sur le fait que cette satire II, 3 constitue une parodie du discours philosophique (en particulier stoïcien), voir ARMISEN-MARCHETTI 2006 et DELIGNON 2013. L’article de H. P. Bond, « The Characterisation of the Interlocutors in Horace, *Satires* 2.3 » (H. P. BOND 1987) est en outre éclairant sur la manière dont la caractérisation des interlocuteurs en présence (notamment Damasippe et Stertinius) influe sur notre lecture des emprunts à la diatribe dans le poème de manière à nous les faire lire de façon ironique : Horace s’en prend tout autant aux grands défauts humains que sont l’avarice ou l’ambition qu’à la folie présomptueuse de ceux qui se présentent comme des maîtres de sagesse.

*O maior tandem parcas, insane, minori*<sup>99</sup> !

“[...] Ajoute maintenant tes poèmes, autrement dit verse de l’huile sur le feu : si jamais homme en son bon sens a fait des vers, tu as le tien lorsque tu en fais. Je ne dis rien de cette horrible rage...” En voilà assez. “De cette élégance supérieure à ta fortune...” Ne sors pas de chez toi, Damasippe. “De tes fureurs pour mille filles, mille garçons.” Ô grand fou, ménage, à la fin, un fou de moindre taille.

Tout au long du poème se met donc en place un discours empreint d’ambivalence du point de vue de l’énonciation. Ce qui pourrait passer comme polémique dans ce qu’Horace reprend à la diatribe est mis à distance et inscrit dans un système complexe de délégation de l’énonciation : le propos moral demeure tout à fait valable (il puise dans un fonds philosophique commun aux principales doctrines du temps), mais il prend une forme propre à éviter toute accusation d’agressivité. Horace fait le choix de se référer à l’énonciation diatribique car cela lui permet de mettre en scène deux attitudes par rapport auxquelles il entend se situer, et qui correspondent en même temps aux deux grands aspects de la réception de la figure du cynique dans la Rome de la fin de la République et du début de l’Empire : l’agressivité d’une part, la liberté de parole d’autre part. Ce faisant, en en modifiant comme il le fait le fonctionnement énonciatif, il peut reprendre à son compte son franc-parler, nécessaire à l’entreprise du satiriste, tout en mettant à distance son côté agressif.

C’est que, comme l’a montré B. Delignon<sup>100</sup>, le contexte politique de l’écriture des *Satires* d’Horace, dans les années qui précèdent et celles qui suivent immédiatement Actium, est tout à fait différent du contexte qu’a connu Lucilius<sup>101</sup>. Au cours de son conflit avec Sextus Pompée et avec Marc Antoine, Octave récupère à son compte la notion de *libertas*<sup>102</sup> : fondamentalement, il se présente comme celui qui sera capable de rétablir la liberté (et la République) face à des ennemis politiques qui la menacent. Cependant, dans le contexte des guerres civiles, il lui faut à tout prix rétablir également la concorde civile, tant pour asseoir son prestige auprès des Romains que pour rallier les partisans de ses adversaires. Par conséquent, sa position vis-à-vis du franc-parler est tout à fait ambivalente : il tolère le franc-parler à son égard car maintenir la liberté de parole doit manifester le fait qu’il est le garant de la liberté politique ; cependant, il se montre assez réticent à en faire usage lui-même et il sait aussi en encadrer l’utilisation chez les autres,

---

<sup>99</sup>HORACE, *Satires*, II, 3, 321-326.

<sup>100</sup>DELIGNON 2006, p. 62 *sqq.*

<sup>101</sup>Sur les dates de composition des *Satires*, voir l’introduction de F. Villeneuve à son édition dans la CUF (CARTAULT 1921, p. 8 *sqq.*).

<sup>102</sup>Nous reviendrons plus loin sur les complexités qu’implique la notion de *libertas* : voir p. 812 *sqq.*

en particulier en proposant une motion qui interdise les libelles anonymes pour la raison que ceux-ci représenteraient un danger pour la concorde civile. Ce faisant, il limite la liberté de parole, alors même qu'il affiche dans le même temps son désir de permettre son plein exercice selon la pratique républicaine. Ainsi, le franc-parler est admiré, mais l'on craint ses conséquences pour l'ordre social, car il peut amener à être grossier et agressif. Dans ses *Satires*, Horace, qui a choisi le camp d'Octave<sup>103</sup>, affirme donc reprendre à son compte le franc-parler de ses prédécesseurs comiques et satirique mais en changer le langage, de manière que ce franc-parler d'un mode nouveau ne soit pas offensant outre mesure.

### 2.2.2 La diversité des modalités interlocutives dans les *Satires*

Tout au long de ses *Satires*, Horace use de différents modèles de conversation<sup>104</sup>. Les modalités d'interlocution sont chez lui nombreuses, et plus aisées à étudier que chez Lucilius. Remarquons d'emblée que l'on ne trouve chez lui que peu de cas où l'interlocution est ambiguë : la plupart du temps, la distribution des répliques entre les différents interlocuteurs est claire. Il arrive néanmoins qu'elle soit discutée par les éditeurs. C'est par exemple le cas en I, 9, 44-45 : le personnage qui parle est-il Horace ou le fâcheux avec lequel il discute<sup>105</sup> ? Dans la satire II, 3, certaines répliques peuvent être difficiles à distribuer entre Horace, Damasippe et Stertinius : la question du v. 160 peut être posée par Horace à Damasippe, par Stertinius à Damasippe, ou encore par Stertinius à lui-même<sup>106</sup>. Les v. 182-186 de la même satire sont également sujets à controverse. Aux v. 34-37 de la satire II, 6, est-ce Horace qui se parle à lui-même, ou un esclave de Roscius puis un messenger des scribes ? Mais, quoi qu'il en soit, ces quelques cas sont loin d'avoir la même portée que les obscurités, nombreuses, que nous relèverons dans les *Satires* de Perse en ce qui concerne la distribution des répliques. En effet, chez Horace, ces ambiguïtés ponctuelles, liées avant tout à la vivacité de l'échange sur le mode de la conversation spontanée, n'engagent pas réellement le sens général du poème. Dans l'ensemble, on sait

<sup>103</sup>Sur l'engagement politique d'Horace aux côtés d'Octave, voir DELIGNON 2006, p. 93 *sqq.*

<sup>104</sup>Voir LEJAY et PLESSIS 1903, p. XXXVII-XXXVIII.

<sup>105</sup>Sur cette question, voir GOWERS 2012, p. 294. Voir également HENDERSON 1999, p. 211-213 (qui reprend HENDERSON 1993), qui aborde, outre les problèmes de distribution des répliques de la satire I, 9, ceux de la satire I, 1 (l'apostrophe liminaire à Mécène doit-elle nous situer dans le cadre d'une conversation privée, alors que dans la suite du poème Horace semble viser une audience plus large ?). Pour le critique, Horace organise volontairement une certaine perte des repères pour son lecteur : le passage d'un point de vue à un autre devient ainsi un procédé inhérent au genre.

<sup>106</sup>C'est là la lecture de F. Villeneuve dans son édition dans la CUF.



qui parle à qui, et l'on sait surtout qui est l'origine et qui est la cible de la critique. C'est le cas y compris lorsque c'est le satiriste qui se retrouve finalement remis en question, ou lorsque celui qui fait la leçon finit raillé par le satiriste, comme à la fin de la satire II, 3 quand Horace traite Damasippe de fou : le lecteur sait toujours qui est le locuteur et qui est le destinataire, et il s'agit seulement ici de montrer que même celui qui se croit sage n'est pas exempt de défauts. La situation sera bien différente chez Perse, chez qui, fréquemment, une même réplique peut être attribuée à la fois à celui qui fait la leçon et à celui qui doit la recevoir.

### 2.2.2.1 La plasticité du destinataire du satiriste dans le livre I

Dans le livre I, Horace balaie tous les degrés de l'identification du destinataire. On trouve à la fois la forme de l'apostrophe dédicatoire :

*Qui fit, Maecenas, ut nemo...*<sup>107</sup>

D'où vient, Mécène, que jamais l'homme...

de l'apostrophe non dédicatoire mais constituant une interlocution tout aussi brève :

*Ora manusque tua lauimus, Feronia, lympa*<sup>108</sup> !

Nous nous lavons le visage et les mains dans ton onde, ô Féronia !

de l'adresse du satiriste à un « tu » qui peut parfois lui répondre :

[...] *Nunc aliquis dicat mihi "Quid tu ?  
Nullane habes uitia ?" Immo alia et fortasse minora*<sup>109</sup>.

Maintenant quelqu'un pourrait me dire : "Et toi ? N'as-tu donc point de défauts ?" Si fait, des défauts différents et peut-être... moindres

de questions rhétoriques sans destinataire défini, qui permettent de toucher individuellement le lecteur :

[...] *Si diues, qui sapiens est,  
et sutor bonus et solus formosus et est rex,  
cur optas quod habes ? [...]*<sup>110</sup>

Si celui qui a la sagesse est seul riche, bon cordonnier, beau, si seul il est roi, pourquoi souhaiter ce que tu possèdes ?

ou encore de l'adresse à un « vous » général, qui peut émaner du satiriste :

---

<sup>107</sup>HORACE, *Satires*, I, 1, 1.

<sup>108</sup>HORACE, *Satires*, I, 5, 24.

<sup>109</sup>HORACE, *Satires*, I, 3, 19-20.

<sup>110</sup>HORACE, *Satires*, I, 3, 124-126.

*Audire est operae pretium, procedere recte  
qui moechis non uoltis, ut omni parte laborent  
utque illis multo corrupta dolore uoluptas  
atque haec rara cadat dura inter saepe pericla*<sup>111</sup>.

Il vaut la peine, ô vous qui ne souhaitez point bon succès aux adultères, d'écouter quelles épreuves les attendent de toute part, et combien souvent leur jouissance, gâtée de tant de peine et, encore, rarement obtenue, les jette en de cruels dangers.

mais qui peut aussi venir d'un personnage qui endosse son rôle, comme ici dans la satire II, 2 où la parole est à Ofellus :

*Quae uirtus et quanta, boni, sit uiuere paruo  
– nec meus hic sermo est, sed quae praecepit Ofellus  
rusticus, abnormis sapiens crassaque Minerua –,  
discite non inter lances mensasque nitentis,  
cum stupet insanis acies fulgoribus et cum  
adclinis falsis animus meliora recusat,  
uerum hic inpransi mecum disquirite. [...]*<sup>112</sup>

Quelle précieuse qualité, mes bons amis, que de vivre de peu (ce langage n'est pas de moi : ce sont les leçons que donnait Ofellus, un campagnard, sage en dehors des formules et dont la Minerve était sans finesse)! Apprenez-le, mais non point parmi l'éclat des surtouts et des tables, alors que des splendeurs insensées éblouissent le regard et que l'âme, penchée sur des objets trompeurs, se refuse au mieux : c'est ici et à jeun que vous devez avec moi le chercher.

On remarque par ailleurs l'importance de la figure de l'interlocuteur protéiforme, dont nous avons vu les liens avec la forme de la diatribe : celui-ci peut changer imperceptiblement au cours d'une seule et même satire. Dans la satire I, 2, l'interlocuteur prend tour à tour différentes identités ; toutefois, à la différence de ce qui se passera plus tard chez Perse, il demeure toujours identifiable : même si on ne peut pas lui donner une identité précise et déterminée, les positions du locuteur et du destinataire sont clairement définies. On sait qui parle à qui, et on peut attribuer chaque réplique à chaque interlocuteur. Il commence par être un « tu » anonyme, qui peut désigner le lecteur :

*Hunc si perconteris, aui cur atque parentis  
praeclaram ingrata stringat malus ingluuie rem,  
omnia conductis coemens obsonia nummis,  
sordidus atque animi quod parui nolit haberi,  
respondet laudatur ab his, culpatur ab illis*<sup>113</sup>.

Demande<sup>114</sup> à tel autre pourquoi, dans son insatiable glotonnerie, il met follement au pillage la brillante fortune de son aïeul et de son père, faisant rentrer ses créances pour en acheter des mets de toute sorte : c'est, répond-il, qu'il ne voudrait point passer pour sordide et d'âme rétrécie. Les uns le louent, les autres le blâment.

<sup>111</sup>HORACE, *Satires*, I, 2, 37-40.

<sup>112</sup>HORACE, *Satires*, II, 2, 1-7.

<sup>113</sup>HORACE, *Satires*, I, 2, 7-11.

<sup>114</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

Il devient ensuite un « vous » défini comme étant l'ennemi des débauchés :

*Audire est operae pretium, procedere recte  
qui moechis non uoltis, ut omni parte laborent  
utque illis multo corrupta dolore uoluptas  
atque haec rara cadat dura inter saepe pericla*<sup>115</sup>.

Il vaut la peine, ô vous qui ne souhaitez pas bon succès aux adultères, d'écouter quelles épreuves les attendent de toute part, et combien souvent leur jouissance, gâtée de tant de peine et, encore, rarement obtenue, les jette en de cruels dangers.

Puis il prend la figure du débauché lui-même :

[...] *An tibi abunde  
personam satis est, non illud, quidquid ubique  
officit, euitare? Bonam deperdere famam,  
rem patris oblimare malum est ubicumque; quid inter  
est in matrona, ancilla peccesne togata*<sup>116</sup> ?

Tiens-tu, par hasard, pour largement suffisant d'éviter un certain type de femmes et non point ce qui, chez toutes, peut te faire tort? Ruiner sa bonne réputation, dilapider son patrimoine, c'est, en tout cas, un mal : peu importe que l'objet de la faute soit une matrone ou une servante qui a pris la toge.

Enfin, il devient plus précisément celui qui recherche exclusivement les matrones :

*At quanto meliora monet pugnantiaque istis  
diues opis natura suae, tu si modo recte  
dispensare uelis ac non fugienda petendis  
inmiscere. Tuo uitio rerumne labores,  
nil referre putas? Quare, ne paeniteat te,  
desine matronas sectarier, unde laboris  
plus haurire mali est quam ex re decerpere fructus*<sup>117</sup>.

Ah! Combien meilleurs, combien opposés à de tels principes sont les avis de la nature, assez riche de son propre fond si seulement tu veux en bien dispenser les ressources et ne pas mêler ensemble ce qu'on doit fuir, ce qu'on doit rechercher. Crois-tu qu'il soit indifférent que tu souffres par ta faute ou par celle des choses? Cesse donc, de peur de t'en repentir, de courir après les matrones : il y a, de là, plus de peine et de tourment à tirer que d'avantage réel à cueillir.

Dans la satire I, 10, l'interlocuteur passe soudainement du pluriel au singulier :

*“At magnum fecit, quod uerbis graeca latinis  
miscuit.” O seri studiorum, quine putetis  
difficile et mirum, Rhodio quod Pitholeonti  
contigit? “At sermo lingua concinnus utraque  
suauior, ut Chio nota si conmixta Falerni est.”  
Cum uersus facias, te ipsum **percontor**, an et cum  
dura tibi peragenda rei sit causa Petilli*<sup>118</sup> ?

---

<sup>115</sup>HORACE, *Satires*, I, 2, 37-40.

<sup>116</sup>HORACE, *Satires*, I, 2, 59-63.

<sup>117</sup>HORACE, *Satires*, I, 2, 73-79.

<sup>118</sup>HORACE, *Satires*, I, 10, 20-26.

“Mais c'est un grand mérite d'avoir mêlé des mots grecs aux mots latins.” Ô écoliers attardés ! Estimeriez-vous donc difficile et merveilleux ce qu'a pu faire le rhodien Pitholéon ? “Mais un style où se combinent harmonieusement les deux langues est plus doux : c'est comme un Falerne de marque mélangé avec du Chio.” Quand cela ? en faisant des vers, je te le demande, ou bien aussi quand tu aurais à soutenir jusqu'au bout la cause difficile de Pétillius ?

B. Delignon a relevé l'ambiguïté, très probablement volontaire, en ce qui concerne ici l'identité du destinataire<sup>119</sup> : ces *seri studiorum* qui font l'éloge de Lucilius parce qu'il a su mêler des mots grecs au latin, sont-ils les lecteurs d'Horace, ou bien les mauvais poètes dont il cherche à se démarquer ? Le satiriste superpose les deux figures et n'hésite donc pas à engager une polémique avec son public aussi bien qu'avec ses rivaux, puis isole parmi ce double ensemble un « tu » singulier<sup>120</sup>.

Grâce à cette figure de l'interlocuteur protéiforme, Horace étend le rayon d'action de son œuvre, et touche son lectorat dans sa diversité en même temps qu'il s'adresse à chacun individuellement ; cet aspect particulier peut être d'ailleurs explicitement souligné, comme dans ce passage :

*Tantalus a labris sitiens fugientia captat  
flumina – quid rides ? Mutato nomine de te  
fabula narratur : congestis undique saccis  
indormis inhians et tamquam parcere sacris  
cogeris aut pictis tamquam gaudere tabellis*<sup>121</sup>.

Tantale altéré veut saisir l'eau qui, à flots, fuit ses lèvres. Tu ris ? Change le nom, cette fable est ton histoire. Sur tes sacs amassés à tout prix, tu t'endors la bouche ouverte, tu es contraint de n'y point toucher comme s'ils étaient choses sacrées et de n'en jouir que comme d'une peinture.

Dans la satire I, 3, Horace désigne son lecteur par le singulier ; celui-ci, absent au moment de l'énonciation, peut ainsi être multiple tout en étant singulier, puisque les *Satires* ont plusieurs lecteurs, tous différents les uns des autres :

*Cum tua peruideas oculis mala lippus inunctis,  
cur in amicorum uitiiis tam cernis acutum  
quam aut aquila aut serpens Epidaurius*<sup>122</sup> ?

Alors que, pour examiner tes vices, tu as les yeux malades et plein d'onguent, pourquoi, quand il s'agit des défauts de tes amis, ta vue est-elle aussi perçante que celle de l'aigle ou que celle du dragon d'Épidaure ?

<sup>119</sup>DELIGNON 2006, p. 384.

<sup>120</sup>On remarque d'ailleurs dans ces vers deux termes appartenant au vocabulaire de l'interlocution que nous avons répertorié plus haut, *sermo* et *percontor* (voir p. 55 et p. 59) : Horace en use précisément au moment où il justifie son entreprise satirique et où il définit son public.

<sup>121</sup>HORACE, *Satires*, I, 1, 69-73.

<sup>122</sup>HORACE, *Satires*, I, 3, 25-27.

Pour F. Muecke<sup>123</sup>, la satire horatienne joue constamment sur l'identification entre le lecteur (ou l'auditeur) du poème et la victime ou la cible de la satire, ce qui est permis par le fait que l'identité du « tu » n'est jamais spécifiée (dans le livre I, puisque, comme nous allons le voir, les modalités énonciatives diffèrent sensiblement dans le livre II)<sup>124</sup>. Il y a là quelque chose de potentiellement dérangeant pour le lecteur, qui se retrouve toujours susceptible d'être visé par la critique satirique, ce qu'illustre bien le commentaire suivant :

[...] *quid rides? Mutato nomine de te  
fabula narratur [...]*<sup>125</sup>.

[...] tu ris? Change le nom, cette fable est ton histoire [...].

Comment alors concilier le fait que la satire se donne pour objet de réformer tout le monde et la nécessité de ne pas heurter, et donc repousser, le lecteur? En vue de résoudre cette difficulté, Horace ménage pour son lecteur plusieurs portes de sortie : il affirme ne s'en prendre qu'aux vicieux patentés ; il désigne le public auquel il destine ses satires comme étant celui de ses amis, qu'il oppose donc à la catégorie précédente ; il entend faire de ses cibles des lecteurs « so that they can feel superior to the moment of attack »<sup>126</sup>. Il existe ainsi pour F. Muecke une véritable spécificité de la satire par rapport aux autres formes littéraires qui utilisent le « tu » didactique : « the dramatic character of the interaction with the second person »<sup>127</sup>.

---

<sup>123</sup>MUECKE 1990.

<sup>124</sup>Elle distingue à l'intérieur des satires plusieurs systèmes d'adresse qui se superposent : l'auteur Horace qui s'adresse à son public, la figure d'Horace interne à l'œuvre qui destine ses poèmes à Mécène, le satiriste qui s'adresse à ses interlocuteurs fictifs (*ibid.*, p. 39). Nous ne sommes cependant pas convaincue de la nécessité de distinguer deux voix différentes internes à la satire : F. Muecke reprend ici à son compte la notion narratologique de l'*implied author*, à propos de laquelle nous avons exprimé nos réserves *supra* p. 51.

<sup>125</sup>HORACE, *Satires*, I, 1, 70-71.

<sup>126</sup>MUECKE 1990, p. 43.

<sup>127</sup>*Ibid.*, p. 43. Voir aussi LEJAY 1911, p. XXIII-XXIV sur le fait que lorsque Horace emploie des verbes au subjonctif à la deuxième personne pour s'adresser à un interlocuteur fictif et indéterminé, ces occurrences ont bel et bien un caractère dramatique : elles ne sont pas exactement équivalentes à un *aliquis*, ni au « on » français. P. Lejay écrit ainsi : « Cette personne indéterminée, que représenterait aussi bien *aliquis*, se dresse cependant devant l'esprit ». L'utilisation de la deuxième personne permet d'extraire l'interlocuteur fictif de la foule anonyme.

## 2.2.2.2 Du livre I au livre II : de la diatribe à la polyphonie

A. Maruotti distingue deux temps dans le recueil, qui correspondent à chacun des deux livres<sup>128</sup>. Dans le premier livre, la forme du dialogue domine. Il ne s'agit pas toutefois de reproduire à l'identique la forme de l'échange diatribique : d'une part la figure du poète mène l'échange, qui n'est absolument pas équilibré, et l'interlocuteur peut de disciple devenir adversaire, et d'autre part Horace complique nettement le fonctionnement énonciatif de la diatribe en ajoutant un destinataire supplémentaire, le lecteur<sup>129</sup>. A. Maruotti donne pour exemple particulièrement parlant de son jeu complexe de voix un passage de la satire I, 3. Horace s'adresse à un stoïcien rigoriste, représentant du dogme de l'égalité des fautes, qui entend châtier aussi sévèrement les petits défauts que les grands crimes. Aux v. 120 *sqq.*, il prend son destinataire en défaut en mettant au jour la contradiction qui réside dans le fait d'envisager comment règnerait un sage stoïcien s'il devenait roi : le sage, qui possède tout, possède aussi la royauté, et il n'a donc pas à la désirer. C'est alors qu'il lui laisse la parole :

[...] "*Non nosti quid pater*" **inquit**  
 "Chrysippus dicat; sapiens crepidas sibi nunquam  
 nec soleas fecit, sutor tamen est sapiens. [...]"<sup>130</sup>

"Tu ne sais pas, me répond-il, ce que dit notre père Chrysippe ; le sage ne s'est jamais fabriqué ni souliers ni sandales, et pourtant le sage est cordonnier. [...]"

L'incise *inquit* est particulièrement intéressante : alors que jusqu'à présent Horace s'est adressé au stoïcien à la seconde personne, pourquoi employer soudain la troisième ?

A. Maruotti explique :

L'impiego è quanto mai interessante perché, interrompendo lo scambio tra locutore e interlocutore, sembra come voler inserire una finestra sul dialogo, per mostrare ed indicare ad un soggetto terzo, con cui il poeta tiene a mantenere un costante contatto, l'irragionevolezza di quanto detto dell'avversario. Orazio ammicca probabilmente al lettore che sta fuori per richiamarne l'attenzione<sup>131</sup>.

<sup>128</sup>Ce n'est pas elle qui a inauguré cette manière d'analyser les *Satires*, qui remonte à W. S. Anderson (ANDERSON 1982, p. 13-49) et qui a été largement reprise après lui. Toutefois, les analyses d'A. Maruotti nous intéressent tout particulièrement parce qu'elles se focalisent sur la reconfiguration de l'énonciation diatribique. F. Muecke annonce une telle analyse à la fin de son article « The Audience of/in Horace's *Satires* » (MUECKE 1990), mais elle ne fait que l'esquisser : elle suggère que le fait que le fonctionnement que nous venons de décrire à propos du livre I se soit révélé trop problématique puisse expliquer que dans le livre II le public d'Horace se retrouve exclu de la position d'interlocuteur du poète et que celui-ci devienne la cible du discours critique.

<sup>129</sup>Sur l'influence de la diatribe sur les trois premières satires du recueil, voir également COFFEY 1976, p. 92-93 et FREUDENBURG 1993, p. 8 *sqq.*

<sup>130</sup>HORACE, *Satires*, I, 3, 126-128.

<sup>131</sup>Maruotti 2016, p. 280.

La pratique orale et spontanée de la diatribe cède la place à l'œuvre littéraire, écrite et qui se donne pour ultime destinataire une figure extérieure à l'échange interlocutif, le lecteur :

Il carattere inclusivo del "noi" di alcuni passaggi in cui il poeta si chiama a condividere le debolezze dell'uditorio, rivolgendosi la medesima esortazione, lasciano supporre che quest'uditorio possa partecipare attivamente alla ricerca morale del poeta prestando la propria voce alle obiezioni o alle domande di alcuni interlocutori anonimi<sup>132</sup>.

Dans le livre II, Horace pratique volontiers l'inversion des rôles : il se retrouve alors dans la posture de l'élève (et il est amené à donner des réponses similaires à celles de l'interlocuteur dans le livre I). Mais aucun maître ne vient le remplacer, car les différentes figures de maître qui se succèdent sont discutables en tant que telles : le satiriste prête la parole à des caricatures de lui-même (Ofellus dans la satire II, 2 est une version rustique du satiriste<sup>133</sup>, Damasippe dans la satire II, 3 incarne la version agressive du satiriste)<sup>134</sup>. Cette forme d'ambiguïté dans l'interlocution satirique est cependant différente de celle que nous étudierons chez Perse. Tandis que ce dernier déconstruit radicalement la figure d'autorité dans une perspective polémique, chez Horace l'ambiguïté est davantage liée à une question didactique : il s'agit de montrer que la frontière entre le bon et le mauvais satiriste est parfois mince<sup>135</sup>.

Comme l'a montré A. Maruotti, le lecteur est alors invité à prendre modèle sur ce qu'il observe d'Horace, qui n'hésite pas se soumettre à l'examen et à révéler toutes ses faiblesses. La modalité dialogique de la diatribe est transformée en polyphonie, dans laquelle Horace, figure centrale, endosse toutes les postures, et dans laquelle le lecteur est incité à trouver sa place. En effet, Horace l'invite régulièrement au cœur de ses satires, il lui laisse la possibilité d'y circuler à sa guise, au gré des passages d'un « tu » à un « autre » et des changements de ton : il peut tout aussi bien être tantôt le disciple avide de progrès moral que celui qui se moque du vicieux patenté, voire celui qui soumet à l'examen le satiriste lui-même.

---

<sup>132</sup>Maruotti 2016, p. 297.

<sup>133</sup>*Ibid.*, p. 288 sur la manière dont Horace prend le relais d'Ofellus à partir du v. 53.

<sup>134</sup>Nous renvoyons ici à HARRISON 2013, qui a étudié comment les personnages qui assument le discours moral dans le livre II des *Satires* représentent en fait différentes facettes d'Horace lui-même.

<sup>135</sup>F. Muecke remarque d'ailleurs : « [...] we should not neglect to imagine the experience of hearing Horace read the satires aloud, and the ironic effect of "interplay of parts" this would create » (MUECKE 1990, p. 47, n. 36).

## 2.2.3 L'interlocution satirique entre polémique et didactique

### 2.2.3.1 La satire comme échange didactique

Par ailleurs, soucieux de montrer que ses satires, tout en s'inscrivant dans une certaine tradition littéraire de la polémique<sup>136</sup>, ne font jamais montre d'une agressivité excessive, Horace met en scène un dialogue qui permet un véritable échange des points de vue. C'est tout particulièrement visible par différence si l'on confronte l'écriture d'Horace à celle de Perse : chez ce dernier, nous le verrons, l'interlocuteur a souvent tendance à ruiner les fondements de sa propre parole par l'absurdité et l'exagération de son discours<sup>137</sup>. À travers entre autres son travail sur l'interlocution, Horace s'attache à dessiner sa position particulière vis-à-vis de la polémique et du didactique, les deux pôles dont on a vu qu'ils structuraient déjà la satire et l'interlocution chez Lucilius. La dimension polémique, à première vue incompatible avec le bon ton du *sermo* horatien et pourtant attendue dans une œuvre satirique, a dû en effet subir un traitement particulier pour être intégrée à l'œuvre d'Horace : le contexte politique particulier qui est celui des *Satires* lui

<sup>136</sup>En réalité, il existe également toute une tradition de la critique à la manière satirique, c'est-à-dire sur le ton de la moquerie, bien antérieure à ce que nous appelons aujourd'hui le genre de la satire romaine, et dont les formes sont très diverses : nous avons déjà parlé de la comédie, mais il faut aussi mentionner l'iambe, l'atellane, les vers fescennins, les *defixiones*, ou encore les pamphlets (sur la place de ces formes dans les *Satires*, voir DELIGNON 2006, *passim*). I. A. Ruffell a consacré un article au traitement par Horace de la tradition de l'invective populaire en vers (RUFFELL 2003). Le critique montre que dans ses *Satires* Horace s'est efforcé de se distinguer de cette tradition-là, de manière à établir une différence claire entre production populaire d'une part et littérature créée par et pour l'élite d'autre part, et de manière à démêler littérature et politique, le tout dans le contexte de la mise en place d'un nouveau régime politique auquel convenait bien la mise en place d'un ordre littéraire où les hiérarchies à la fois littéraires et sociales sont bien établies. Pour I. A. Ruffell, il y a eu une entreprise commune d'Horace et d'Octavien de distinguer la poésie d'invective de la politique, de manière à limiter la portée des formes populaires, sans qu'il y ait besoin d'avoir recours à une répression en bonne et due forme.

<sup>137</sup>C'est ce que montre G. L. Hendrickson (HENDRICKSON 1928a, p. 105-106) au sujet de deux passages de sa première satire (v. 28-30 et 40-43), dans laquelle le poète se heurte à l'incompréhension de son interlocuteur devant son refus de se plier au mauvais goût du temps en matière de poésie. En effet, on peut lire l'intrusion du sarcasme du poète dans les paroles mêmes de son interlocuteur, qui sont à chaque fois disqualifiées dans les derniers mots :

“At pulchrum est digito monstrari et dicier : ‘Hic est’ ;  
ten cirratorum centum dictata fuisse  
pro nihilo pendes ?” [...]

“Mais il est beau d'être montré au doigt et d'entendre dire : ‘C'est lui !’ ; avoir été un sujet de dictées pour cent jeunes  
ceux bouclés, compter-as-tu, toi, cela pour rien ?”

[...] “Rides”, ait, “et nimis uncis  
naribus indulges. An erit qui uelle recuset  
os populi meruisse et cedro digna locutus  
linquere nec scombros metuentia carmina nec tus ?”

“Tu te moques, dit-il, et tu abuses du plaisir de froncer les narines. Se trouvera-t-il quelqu'un qui se refuse à mériter  
que le public parle de lui et à laisser, dans un style digne de l'huile de cèdre, des poèmes qui ne redoutent  
ni les maquereaux ni l'encens ?”



interdit d'user d'une liberté de parole qui irait jusqu'à mettre en péril la fragile concorde civile à laquelle œuvre Octave<sup>138</sup>.

La satire II, 1 constitue un bon exemple de dialogue à portée didactique : Horace converse avec le sage Trébatius, à qui il demande conseil suite aux reproches que l'on fait à ses satires, tantôt trop âpres, tantôt pas assez. Celui-ci le met alors en garde contre les risques qu'il encourt à écrire des poèmes satiriques : suit un échange de répliques au cours duquel Horace se justifie et répond à chacune de ses objections. Finalement, les deux interlocuteurs parviennent à un consensus, et Trébatius, convaincu par les arguments d'Horace, conclut : *Soluentur risu tabulae, tu missus abibis*<sup>139</sup> (« Le rire désarmera les tablettes menaçantes, et tu t'en iras grâcié »). Or ce consensus arrive d'autant plus facilement que Trébatius se fait l'écho d'objections qui ne sont pas les siennes, mais qui sont celles que pourraient avancer les détracteurs d'Horace. Il n'est donc pas un adversaire d'Horace, mais seulement le porte-parole, bienveillant qui plus est, des arguments qu'Horace entreprend d'invalider. La polémique est donc très médiatisée ici, ce qui ne sera pas le cas ni chez Perse, nous le verrons. En outre, s'il n'y a pas de polémique entre Trébatius et Horace, il n'y a en réalité même pas de relation inégalitaire entre maître et disciple, contrairement à ce que laissent entendre les vocatifs dont usent les deux personnages, *puer* (v. 60) et *pater optime* (v. 12) : en fin de compte le « maître » se range à l'avis du « disciple »<sup>140</sup>.

Une autre stratégie à laquelle Horace a recours afin d'adoucir la portée polémique de ses *Satires* consiste à situer ses *Satires* de manière ambiguë entre domaine public et domaine privé. Les adresses à Mécène représentent notamment l'occasion pour Horace d'insister sur l'entre-deux entre domaine privé et domaine public dans lequel il situe ses poèmes<sup>141</sup>. À travers elles, il peut dessiner une relation d'amitié :

[...] *Respondes, ut tuus est mos,*  
*pauca; abeo, et reuocas nono post mense iubesque*  
*esse in amicorum numero. [...]*<sup>142</sup>

Tu me réponds, selon ton habitude, en quelques mots ; je m'en vais ; tu me rappelles, neuf mois plus tard, et tu m'invites à compter au nombre de tes amis.

---

<sup>138</sup>Nous renvoyons ici à DELIGNON 2006, p. 62-74.

<sup>139</sup>HORACE, *Satires*, II, 1, 86.

<sup>140</sup>Cf. MARUOTTI 2016, p. 287-288.

<sup>141</sup>DELIGNON 2006, p. 98-107.

<sup>142</sup>HORACE, *Satires*, I, 6, 60-62.

Il montre ainsi qu'il s'adresse à un destinataire privé, ce qui concorde bien avec la forme choisie du *sermo*, de la conversation informelle. Mais, en même temps, il ne peut occulter la dimension politique, et donc publique, du personnage.

Ailleurs, le satiriste passe volontiers de l'adresse à un personnage public à l'adresse à un destinataire privé de manière à entamer une conversation intime et urbaine avec son lecteur. Dans la satire II, 2, il passe ainsi de l'apostrophe indignée<sup>143</sup> au ton du conseil amical :

*Accipe nunc, uictus tenuis quae quantaque secum  
adferat. In primis ualeas bene; nam uariae res  
ut noceant homini credas, memor illius escae,  
quae simplex olim tibi sederit [...]*<sup>144</sup>.

Écoute maintenant quels grands avantages un genre de vie frugal apporte avec lui. Avant tout, ta santé sera bonne. A quel point la diversité des mets nuit à l'homme, tu peux le croire en te rappelant cette nourriture simple que tu as prise un jour et qui a passé si facilement [...].

Le ton polémique des *Satires* tend à se voir camouflé derrière une inoffensive conversation urbaine et policée, et le poète horatien s'attache à montrer un rapport bien plus didactique que polémique avec son destinataire<sup>145</sup>.

### 2.2.3.2 La place de la polémique dans l'interlocution satirique

Certes, on trouve aussi dans les *Satires* des passages d'interlocution polémique, parfois nominatifs, parfois plus généraux : lorsque l'interlocuteur ne manifeste pas sa bonne volonté pour s'améliorer, Horace n'hésite pas à le tourner en ridicule. Dans la satire I, 6, il s'adresse au préteur Tillius, donc à un personnage public :

[...] *Quo tibi, Tilli,  
sumere depositum clauom fierique tribuno*<sup>146</sup> ?

Que t'a servi, Tillius, de reprendre le laticlave que tu avais déposé et de devenir tribun ?

<sup>143</sup>HORACE, *Satires*, II, 2, 33-34 :

[...] *Laudas, insane, trilibrem  
mullum, in singula quem minuas pulmenta necesse est.*

Tu vantes, insensé, un mulet de trois livres, qu'il te faut servir en sauce, coupé en autant de morceaux qu'il y a de convives.

<sup>144</sup>HORACE, *Satires*, II, 2, 70-73.

<sup>145</sup>Voir aussi MICHELS 1944 sur la manière dont dans les satires I, 1-4 Horace infléchit la satire du côté de la *παρρησία* philosophique en vue du progrès moral de son lecteur, ainsi que HUNTER 1985, p. 486 *sqq.* sur la satire I, 4 : R. L. Hunter montre comment dans ce poème Horace fait de l'amitié le cadre idéal à l'exercice du franc-parler, car il permet d'en éviter les écueils possibles, en particulier l'agressivité immotivée du ton et la publicité malvenue de la critique.

<sup>146</sup>HORACE, *Satires*, I, 6, 24-25.

Ps.-Acron nous apprend en effet que ce Tillius est devenu préteur après la mort de César. Cependant, B. Delignon remarque à juste titre qu'Horace ne donne dans le poème que son nomen, ce qui a pour conséquence de laisser planer le doute sur son identité<sup>147</sup> : l'attaque nominative ne fonctionne plus comme elle le faisait chez Lucilius, qui s'en prenait volontiers à des cibles illustres et nommées précisément. Le « tu », parfois défini, se voit le plus souvent généralisé, et l'on passe ainsi de l'attaque nominative directe à l'invective morale plus générale. Après l'apostrophe à Tillius, le poète généralise son cas et passe à la troisième personne pour donner trois exemples successifs :

*Nam ut quisque insanus nigris medium impediit crus  
pellibus et latum demisit pectore clauom,  
audit continuo "Quis homo hic est? Quo patre natus?"  
Ut siqui aegrotet quo morbo Barrus, haberi  
et cupiat formosus, eat quacumque, puellis  
iniciat curam quaerendi singula, quali  
sit facie, sura, quali pede, dente, capillo :  
sic qui promittit ciuis, urbem sibi curae,  
imperium fore et Italiam, delubra deorum,  
quo patre sit natus, num ignota matre inhonestus,  
omnis mortalis curare et quaerere cogit<sup>148</sup>.*

Car dès qu'un homme a été assez fou pour entraver dans les lanières noires le milieu de sa jambe et faire tomber sur sa poitrine le laticlave, immédiatement, il entend dire : "Quel homme est-ce ? De quel père est-il né ?" Celui qui, atteint de la maladie de Barrus, brûlerait du désir d'être trouvé beau, ne pourrait aller nulle part sans inspirer aux jeunes femmes la préoccupation d'examiner en détail quelle est sa figure, comment il a le mollet, le pied, les dents, les cheveux. De même celui qui promet de veiller sur les citoyens, la ville, l'empire, l'Italie, les sanctuaires des dieux, oblige tous les mortels à s'inquiéter de savoir et à rechercher de quel père il est né, si une mère sans naissance n'altère pas sa noblesse.

Ensuite, il introduit un dialogue où la deuxième personne réapparaît, mais où son identité est clairement généralisée :

*"Tune, Syri Damae aut Dionysi filius, audes  
deicere de saxo ciuis aut tradere Cadmo?"  
"At Nouius collega gradu post me sedet uno;  
namque est ille, pater quod erat meus." "Hoc tibi Paulus  
et Messalla uideris? At hic, si plostra ducenta  
concurrantque foro tria funera magna, sonabit,  
cornua quod uincatque tubas : saltem tenet hoc nos<sup>149</sup>."*

"Est-ce bien toi, fils du syrien Dama ou Dionysius, qui oses précipiter des citoyens du haut de la roche ou les livrer à Cadmus ? — Mais Novius, mon collègue, est d'un degré au-dessous de moi : car il est ce qu'était mon père. — Te crois-tu pour cela un Paulus et un Messala ? Novius, lui, si deux cents chariots et trois grands cortèges funèbres se rencontraient sur le Forum, pourrait couvrir les cors et les trompettes des éclats de sa voix. Par là, du moins, il nous charme."

---

<sup>147</sup>DELIGNON 2006, p. 123-125.

<sup>148</sup>HORACE, *Satires*, I, 6, 27-37.

<sup>149</sup>HORACE, *Satires*, I, 6, 38-44.

Enfin, le poète revient à lui-même et à la situation de communication initiale du poème, en s'adressant à Mécène :

*Nunc ad me redeo libertino patre natum,  
quem rodunt omnes libertino patre natum,  
nunc, quia sim tibi, Maecenas, conuictor, at olim,  
quod mihi pareret legio Romana tribuno*<sup>150</sup>.

Maintenant je reviens à moi, fils d'un affranchi, à moi que tous déchirent en cette qualité de fils d'affranchi, maintenant, Mécène, parce que je suis ton commensal, mais, autrefois, sous prétexte que j'avais, comme tribun, une légion romaine sous mes ordres.

Le passage du polémique au didactique passe par la dilution de la deuxième personne.

De fait, la plupart des attaques nominatives d'Horace se font à la troisième personne, et non à la seconde : si l'on a bien dans les *Satires* des attaques nominatives, d'ailleurs traitées de manière particulière pour les rendre acceptables<sup>151</sup>, on constate qu'Horace évite la forme directe de l'apostrophe<sup>152</sup>. Lorsqu'il l'utilise, cela peut être pour s'adresser à des personnages dont nous ignorons tout, peut-être fictifs : c'est le cas de Cérinthe (I, 2, 81)<sup>153</sup>, ainsi que d'Opimius en II, 3, 151 *sqq.* : non seulement son nom est probablement inventé<sup>154</sup>, mais en outre, l'attaque contre lui se fait *via* une situation complexe de

<sup>150</sup>HORACE, *Satires*, I, 6, 45-48.

<sup>151</sup>Il peut rendre ses attaques nominatives acceptables en les adressant, comme le faisait déjà Lucilius, à des personnages appartenant à la génération précédente, déjà tombés et morts, ou en ne donnant qu'une partie de leur nom, laissant planer le doute sur leur identité. Il peut aussi situer – en apparence du moins – ses attaques nominatives sur le plan moral et privé plutôt que sur le plan politique et public. Il peut encore avoir simplement recours à des noms fictifs. Sur ces stratégies, voir FRAENKEL 1966, p. 145-153; RUDD 1955; LAFLEUR 1981; MUECKE 1995; et surtout DELIGNON 2006, p. 114-160. Voir également N. Rudd qui dans son article sur les noms dans les *Satires* (RUDD 1960) les classe en cinq catégories : les personnes en vie à l'époque de la rédaction du recueil; les morts; les noms empruntés à Lucilius; les noms signifiants; les noms qui renvoient à des types; les pseudonymes. E. Gowers utilise des catégories quelque peu différentes dans son commentaire au livre I (GOWERS 2012, p. 15) : les individus prudemment discrédités; les emprunts à Lucilius; les noms signifiants; les amis; les poètes; les anonymes; César.

<sup>152</sup>À ce sujet la satire I, 9 offre un fonctionnement singulier et tout à fait intéressant. Comme le remarque C. Schlegel (SCHLEGEL 2005, p. 108-126), Horace ne s'emporte pas dans le poème contre l'interlocuteur importun dont il ne parvient pas à se débarrasser, comme on pourrait s'y attendre. Le seul vocatif qu'il y emploie, au lieu d'être une injure contre le fâcheux, est une adresse *in petto* à Bolanus (I, 9, 11-12) :

[...] "O te, Bolane, cerebri  
felicem" [...].

"Ô Bolanus, tu es heureux d'avoir la tête chaude" [...].

Il souligne ainsi toute l'envie qu'il a de s'emporter contre le pénible et bavard individu, et aussi le fait que, précisément, il ne le fasse pas. En conséquence de quoi, « [...] [t]he poem invites the reader to practice the very invective against the interlocutor that Horace's own character in the poem refuses to practice. Although *Satires* 1.9 has enticed its readers to blame the figure whom Horace meets on the Sacred Way, the figure of Horace in the poem is no blame speaker; it is the readers of the poem who become Horace's avengers » (p. 108) : l'*auditor* devient *adiutor*. C. Schlegel conclut : « Horace presents the appeal of satire, the satire he wants to both reject and practice » (p. 126).

<sup>153</sup>GOWERS 2012, p. 108-109.

<sup>154</sup>C'est en tout cas l'avis de N. Rudd : voir RUDD 1966, p. 143. Sur le jeu de mots que constitue le choix de ce prénom pour un personnage coupable d'une avarice extrême, voir DELIGNON 2006, p. 238-239.

délégation de parole (Damasippe fait parler Stertinius qui fait parler son médecin qui s'adresse à Opimius), ce qui a pour effet de mettre cette attaque à distance. En II, 3, 171 *sqq.*, Servius Oppidius fait la leçon en apostrophant ses deux fils, Aulus et Tibérius, le premier prodigue et le second avare; là encore, on est devant un cas de délégation de parole, et, de plus, la parole paternelle n'exprime en réalité aucune agressivité : le ton est bien plutôt celui du conseil bienveillant. Dans la satire II, 3, comme nous l'avons vu, figurent des attaques formulées à la deuxième personne à l'encontre d'Agamemnon (de la part d'un *plebeius* anonyme) et de Damasippe (de la part d'Horace) : si la première peut effectivement avoir une portée politique, puisqu'il est question de l'incapacité du roi à se bien conduire, on voit qu'à la délégation de parole s'ajoute le détour mythologique; quant à la seconde, elle a pour cible un personnage fictif, et elle intervient à la toute fin d'un poème qui aura sans cesse montré son dogmatisme. En II, 8, 21, Horace use des vocatifs *furcifer* puis *pessime* pour interpeller Dave, un esclave de comédie : précisément, ces deux vocatifs, qui sont des emprunts à la comédie<sup>155</sup>, ne sont rien de plus que des marqueurs génériques.

Les attaques à la deuxième personne les plus polémiques, parce que concernant, peut-être, des personnages politiques ou contemporains, sont celles lancées contre Tillius (I, 6, 24-25 et 107-111) et contre Démétrius et Hermogène Tigellius (I, 10, 90-91). Nous avons vu comment Horace a tourné la première de manière à éviter que l'attaque ne soit trop précise. En ce qui concerne les deux autres cibles d'Horace, elles révèlent bien en quoi l'attitude d'Horace vis-à-vis du franc-parler est subtile. Tous deux sont présentés dans la satire I, 10 comme des rivaux d'Horace en poésie : la polémique n'est donc pas politique, mais seulement littéraire. En outre, comme l'a montré également B. Delignon<sup>156</sup>, le nom de Démétrius pose problème. Si l'on sait qu'il a été porté par un favori de Pompée, nous n'avons aucune trace d'une quelconque production littéraire de la part de celui-ci. S'agit-il donc d'un rival véritable, dont la trace serait perdue pour nous aujourd'hui? Auquel cas, en ne donnant que cette partie de son nom, Horace inciterait son lecteur au rapprochement avec l'autre Démétrius, de manière à attaquer son adversaire de façon détournée. Il est également possible que ce nom soit purement fictif, et qu'à travers lui le satiriste vise, sans les désigner nommément, l'ensemble de ses rivaux. Dans tous les cas, on le voit, l'attaque est ambiguë, et son agressivité est donc atténuée. À ces deux

---

<sup>155</sup>*Pessime* est moins spécifique, mais on trouve quatorze occurrences de *furcifer* en apostrophe chez Plaute : voir par exemple dans l'*Amphitryon* aux v. 14 et 27, ou dans le *Poenolus* au v. 784.

<sup>156</sup>DELIGNON 2006, p. 128.

derniers cas, nous pouvons peut-être ajouter un passage de la satire I, 3, qui constitue un exemple remarquable de dilution du polémique par l'intermédiaire de l'interlocution :

[...] *Nunc aliquis dicat mihi : "Quid tu ? Nullane habes uitia ?" Immo alia et fortasse minora. Maenius absentem Nouium cum carperet : "Heus tu" quidam ait, "ignoras te, an ut ignotum dare nobis uerba putas ? — Egomet mi ignosco" Maenius inquit. Stultus et improbus hic amor est dignusque notari. **Cum tua peruideas** oculis mala lippus inunctis, cur in amicorum uitiiis tam cernis acutum quam aut aquila aut serpens Epidaurius ? At tibi contra euenit, inquirant uitia ut tua rursus et illi. **Iracundior est paulo**, minus aptus acutis naribus horum hominum, rideri possit eo quod rusticius tonso toga defluit et male latus in pede calceus haeret ; at est bonus, ut melior uir non alius quisquam, at **tibi** amicus, at ingenium ingens inculto latet hoc sub corpore. Denique te ipsum concute, numqua tibi uitiorum inseuerit olim natura aut etiam consuetudo mala ; namque neglectis urenda filix innascitur agris<sup>157</sup>.*

Maintenant quelqu'un pourrait me dire : "Et toi ? N'as-tu donc point de défauts ?" Si fait, des défauts différents et peut-être... moindres. Ménius déchirait Novius, qui n'était pas là : "Eh bien, et toi ? lui dit quelqu'un, ne te connais-tu pas, ou penses-tu, comme si nous ne te connaissions pas, nous en donner à garder ?" — "Pour moi-même, je veux tout ignorer", dit Ménius. C'est là un amour de soi déraisonnable, impudent, digne d'être censuré. Alors que, pour examiner tes vices, tu as les yeux malades et pleins d'onguent, pourquoi, quand il s'agit des défauts de tes amis, ta vue est-elle aussi perçante que celle de l'aigle ou que celle du dragon d'Épidaure ? Mais, en revanche, il arrive qu'à leur tour ils recherchent eux aussi tes défauts. Il est, celui-ci, un peu trop irritable, il s'accommode mal de nos gens au nez pincé, il prête à rire par des cheveux coupés de manière un peu rustique, par sa toga qui s'en va traînant, par sa chaussure qui, attachée trop lâche sur son pied, ne veut pas quitter le sol. Mais il est si brave homme qu'on n'en saurait trouver un meilleur, mais il a de l'amitié pour toi, mais un génie supérieur se cache sous ce corps sans élégance. Toi-même enfin, examine-toi bien, cherche s'il n'est point en toi quelques défauts implantés dès longtemps par la nature, ou encore par les mauvaises habitudes, car dans les champs qu'on néglige naît la fougère qu'il faudra brûler.

Au début de ce passage, nous sommes dans le cadre d'un échange entre Horace et un interlocuteur fictif qui vient lui opposer des objections, à la manière de la diatribe. Dans la réponse qu'il lui fait, le satiriste mentionne, à la troisième personne, le nom de Ménius, pour lui reprocher son refus de considérer ses propres défauts ; puis il rapporte une petite scène au discours direct. Or ce Ménius est un personnage bien réel, un débauché notoire que Lucilius avait déjà pris pour cible pour avoir dilapidé toute sa fortune<sup>158</sup>. Comment alors comprendre le « tu » qui suit, au v. 25 (*Cum tua peruideas...*) ? Horace a-t-il repris le cours de son échange avec l'interlocuteur anonyme après cette interrup-

<sup>157</sup>HORACE, *Satires*, I, 3, 19-37.

<sup>158</sup>Voir le fragment H 88 Charpin.

tion, ou bien invective-t-il Ménéius? Autrement dit, lit-on une attaque directe, formulée à la deuxième personne, à l'encontre de Ménéius? Le doute est permis, d'autant que la suite porte bien sur la nécessité d'accepter de voir ses défauts. Surtout, ce Ménéius n'est pas un contemporain d'Horace, mais, on l'a dit, un emprunt à Lucilius. Et, dans les v. 29-32 (*Iracundior est paulo...*) semblent généraliser le propos, ce qui met encore davantage en question l'identité du « tu » qui refait son apparition au v. 33. Tout ce passage constitue donc peut-être une attaque à la deuxième personne contre Ménéius, mais Horace fait dans ce cas un usage suffisamment subtil de l'énonciation pour en atténuer l'agressivité. En outre, c'est une cible incriminée pour des motifs moraux (et non pas politiques) qu'il vise, appartenant de surcroît à une génération passée et que sa présence chez Lucilius transforme en une forme de type littéraire : la polémique est mise à distance.

Au terme de cette revue il apparaît que, parmi les victimes nommées d'Horace, celles que l'on peut identifier encore aujourd'hui (et donc celles qui étaient certainement les plus connues) ne sont jamais en position de destinataires du poète : c'est là une différence importante avec Lucilius.

## Conclusion

Si l'on met de côté les difficultés que pose en matière d'énonciation le fait que nous n'ayons plus que des fragments des *Satires* de Lucilius – difficultés qui ne peuvent de toute manière pas être résolues en l'état actuel de nos connaissances –, on peut dégager certains traits de l'usage de l'interlocution chez lui, parmi lesquels la grande variété du ton, parfois amical, parfois polémique ; le fait que le propos soit tantôt politique, tantôt philosophique ; l'ambivalence constante entre le propos adressé à quelques-uns et une portée plus générale ; le fait que le destinataire soit tantôt un individu identifié, tantôt un « tu » ou un « vous » anonyme, parfois même purement fictif. L'interlocution est ainsi le lieu de l'échange philosophique, mais aussi celui de la violence de certaines attaques politiques dans un contexte de troubles auxquels Lucilius a semble-t-il pris part personnellement d'une part. Et, même lorsque l'enjeu semble uniquement moral, il peut arriver que le ton se fasse plus agressif, soit que le satiriste essaie de bousculer son destinataire afin de l'éloigner du vice, soit que l'interlocuteur remette en question l'autorité du satiriste : celle-ci en effet ne va pas de soi.

La réception que fait Horace des poèmes satiriques de son prédécesseur contribue par ailleurs à façonner un certain horizon d'attente générique, en insistant tout particulièrement sur leur versant polémique : « En affirmant que la satire de Lucilius emprunte à l'ancienne comédie grecque ses attaques nominatives et en s'inscrivant lui-même dans cette filiation, Horace établit une règle du genre : écrire une satire, c'est oser attaquer nommément et sur le terrain politique<sup>159</sup>. » La thèse toute récente de S. Gaucher<sup>160</sup> nous éclaire d'ailleurs sur le fait que certains aspects de la réception du satiriste à l'époque républicaine, en particulier chez Cicéron, annoncent déjà ce que l'on retrouvera chez Horace : l'usage du *sermo cotidianus* ; Lucilius comme poète de la *libertas*, et éventuellement de la *libertas* excessive, confinant à l'agressivité ; une écriture partisane, étroitement liée à la défense de la *res publica* ; le rire et une certaine *urbanitas*, mais aussi un humour qui dépasse parfois les limites de l'*urbanitas* (parce qu'il est grossier, ou parce qu'il se laisse aller, là encore, à l'agressivité dans la moquerie) ; l'association avec la figure du cynique, entendue comme l'association de la prédication morale et de la critique acerbe. On voit là se dégager quelque chose de tout à fait important pour nous : il existe dès l'époque républicaine une réflexion sur les limites que doit observer la parole satirique.

Dans un contexte politique tout aussi difficile bien que différent par ses enjeux, celui de l'affrontement entre Octave et Marc Antoine, on comprend alors d'autant plus pourquoi Horace a à cœur de se démarquer de Lucilius, alors même qu'il revendique son patronage. Cette posture, qui semble contradictoire, s'explique notamment par ce contexte particulier. Au moment où Octave entend promouvoir la *libertas* face à ses ennemis politiques qui en seraient les adversaires, Horace choisit d'écrire des satires, qu'il consacre, grâce à l'héritage de Lucilius, comme le genre par excellence de la liberté de parole. Cependant, l'époque est aussi à la réconciliation nationale : Octave se présente comme celui qui doit mettre fin aux conflits civils. Horace, qui épouse les vues d'Octave, ne peut donc pas se laisser aller à un franc-parler qui ne connaîtrait aucune limite : son franc-parler ne peut plus être celui de Lucilius, qui s'en prend frontalement et nommément à des concitoyens contemporains. Dorénavant le satiriste doit se garder du dogmatisme et de l'agressivité qui risqueraient de lui aliéner son lecteur.

En conséquence de quoi l'interlocution satirique va se voir elle aussi modifiée. Certes, à la seule lecture cursive on se rend rapidement compte du fait que les *Satires* d'Horace ne sonnent pas comme celles de Lucilius. Mais la différence entre les deux poètes, qu'Horace

<sup>159</sup>DELIGNON 2006, p. 93.

<sup>160</sup>GAUCHER 2018.



invoque de manière répétée dans son recueil, est pour une certaine part construite par Horace lui-même : même chez lui, l'interlocution satirique oscille entre critique franche et conversation policée, entre échange entre amis et adresse générale aux Romains, entre politique et morale – l'appellation *Sermones* donnée par Horace à ses poèmes cristallise à elle seule ces multiples ambiguïtés. La manière dont Horace emprunte certains éléments à la diatribe est tout à fait révélatrice de cette oscillation : en y faisant référence il s'inscrit dans une certaine tradition de la prédication morale, mais par un système complexe de délégation de l'énonciation il s'attache soigneusement à mettre à distance tout ce qui pourrait passer comme trop agressif. C'est ainsi qu'il y a régulièrement dans les *Satires* d'Horace une ambiguïté sur l'identité du destinataire, comme lorsque l'on passe d'un nom précis à un anonyme de manière à désamorcer le polémique, ou bien un jeu sur l'émetteur du discours moral, comme dans le livre II où la parole de sagesse est à plusieurs reprises diffractée et / ou diluée, ce qui permet à Horace de dire l'absence de dogmatisme de la satire. L'autodérision et le fait que l'interlocution rende manifeste le fait que le satiriste n'est pas exempt des vices qu'il prête aux autres est quelque chose que l'on retrouvera chez Perse<sup>161</sup> ; mais ce n'est finalement pas la fonction principale de l'interlocution chez Horace, qui n'est pas érigée en méthode comme elle le sera chez son successeur dans le genre.

On le voit, l'histoire du genre avant Perse montre fondamentalement une tension entre le fait que la critique, plus ou moins directe et plus ou moins acerbe, fasse partie des codes du genre, et une grande variabilité des tons et des destinataires au sein des recueils de satires, l'échange pouvant aller de la prise à partie la plus violente à l'échange aimable entre amis. C'est qu'au cœur de l'interlocution satirique réside une réflexion sur le mode du bon discours didactique : la parole satirique hésite constamment entre discours normatif et remise en question du discours normatif<sup>162</sup>. Et après Lucilius, chaque

---

<sup>161</sup>J.-D. Sondag voit dans les *Satires* des exercices spirituels avant tout : « [...] dans les affaires domestiques ou publiques, Horace entretient un dialogue avec lui-même qu'il lui arrive de coucher par écrit. Ces notes, en principe à usage privé, ne sont pas destinées à plaire à un lectorat élargi. Horace rejette les goûts populaires des lecteurs : il écrit et lit pour lui, éventuellement pour ses amis, et encore, seulement sous la contrainte » (SONDAG 2007, p. 6). Plus largement, le critique insiste sur la dimension réflexive de la poésie pour Horace : elle permet de se dévoiler à soi-même, d'explorer les différentes facettes de soi en multipliant les points de vue. Nous verrons que Perse radicalise cette idée.

<sup>162</sup>Cf. RICHLIN 1984, p. 67 : « Satire is a genre intrinsically concerned with power; the satirist writes against those who oppress him or those whom he feels he ought to be able to oppress, depicting himself worsted by the plutocrat, general, or noble, or sneering at outgroups (foreigners, "pathic" homosexuals, women, freedmen, and so on). By expressing his hostility, the satirist asserts his own power, and makes himself and his like-minded audience feel better. At the same time, the performance of satire reinforces the desired social norms ».

satiriste se doit de montrer comment il négocie à sa manière l'association entre franc-parler et prudence dans le contexte de la Rome impériale<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup>Nous renvoyons ici à l'introduction de l'ouvrage de K. Freudenburg, *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal* (FREUDENBURG 2001) : pour le critique, Horace, Perse et Juvénal s'inscrivent dans la lignée de Lucilius tout en se voyant contraints de remanier la satire elle-même une fois que l'identité républicaine de Rome a disparu (ce qui l'amène à développer la thèse selon laquelle leurs tentatives de « faire du Lucilius » à Rome sous l'Empire se sont soldées par un échec : la suite de notre développement montrera que nous ne pouvons le rejoindre sur ce point).



## **CHAPITRE 3**

# **L'apostrophe du poète dans l'épopée, d'Homère à l'époque augustéenne**



## Introduction

**A**FIN de reconstituer à présent ce que pouvaient être les attentes du lecteur romain du premier siècle de l'Empire en matière d'apostrophe épique, il nous faut nous tourner vers les textes épiques antérieurs à Lucain : quelle est la place effective de l'apostrophe du narrateur<sup>1</sup> chez ses prédécesseurs dans le genre ? quelles formes peut-elle prendre ? quels en sont les destinataires ? quelles fonctions lui confère-t-on ? Pour répondre à ces questions, nous choisissons d'explorer le fonctionnement du procédé en diachronie, d'Homère à l'époque augustéenne avec Virgile et, dans une moindre mesure, Ovide : nous verrons que, si la singularité de l'épopée lucanienne est indéniable, on trouve chez ses prédécesseurs des pratiques qui portent en germe certains de ses usages, et que les évolutions et les modifications successives de ces pratiques ouvrent dans une certaine mesure la voie aux innovations franches de Lucain. Dans le même temps, nous nous attacherons à rendre compte des lectures modernes de l'apostrophe épique chez ces auteurs, en ce qu'elles permettent de mettre en lumière des aspects importants de son fonctionnement et ainsi de poser des jalons précieux pour nos analyses du procédé chez Lucain.

---

<sup>1</sup>Nous nous intéressons ici aux apostrophes du narrateur primaire tel qu'il est défini par exemple dans l'introduction de *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature* (de JONG, NÜNLIST et BOWIE 2004), et nous laissons donc de côté les récits secondaires, tels le récit rétrospectif d'Ulysse aux chants IX-XII de l'*Odyssée* ou le récit de Démodocos au chant VIII. Nous excluons de même du champ de nos analyses les livres II et III de l'*Énéide*, consacrés au récit qu'Énée fait à Didon des événements qui l'ont mené jusqu'à Carthage.

Il y aurait assurément une étude intéressante à mener sur la confrontation entre les deux systèmes : peut-on distinguer dans l'épopée antique le fonctionnement des apostrophes qui émanent du narrateur primaire de celui des apostrophes qui sont à mettre au compte des personnages-narrateurs ? Il nous semble à première vue que la réponse est affirmative, et qu'il existe bel et bien une particularité de l'apostrophe du poète. Mais ce n'est pas le lieu de notre enquête ici. Une telle étude serait d'autant plus intéressante qu'il nous semble (mais cela mériterait d'être vérifié et le cas échéant étayé) que, de façon surprenante, les apostrophes lucaniennes sont parfois davantage apparentées à celles des personnages chez ses prédécesseurs qu'à celles des poètes : ce sont les personnages qui expriment avec le plus de véhémence, par l'apostrophe, la dimension scandaleuse des événements, propre à engendrer souffrance, incompréhension et révolte, tandis que le poète assure ordre et transmission et de la mémoire, et par son surplomb (et l'aide des Muses), donne un sens qui peut échapper à celui qui est trop proche de l'action (de manière générale : il est vrai que Virgile, notamment, laisse poindre, parfois, ses hésitations et ses interrogations).

Sur les passages de discours direct des personnages dans l'épopée, voir, à propos d'Homère : BECK 2005 ; à propos de Virgile : O'HARA 1990 ; HEINZE 1993, p. 314 *sqq.* ; PERKELL 1997 ; CLÉMENT-TARANTINO 2007 ; à propos de Lucain : BASORE 1904 ; CONTE 1968 ; TASLER 1972 ; GOEBEL 1981 ; SCHRIJVERS 1988 ; HELZLE 1994 (repris dans HELZLE 2010) ; SCHMITT 1995 ; ESTÈVES 2009 ; FANTHAM 2010 ; ROLIM DE MOURA 2010b ; SEIDMAN 2017 ; et, pour une étude générale sur le discours direct dans l'épopée romaine : HELZLE 2012.

### 3.1 L'apostrophe du poète dans l'épopée grecque

On peut distinguer quatre formes d'apostrophes du poète<sup>2</sup> dans l'*Illiade* comme dans l'*Odyssée* : les apostrophes aux Muses ; les apostrophes adressées à une deuxième personne indéterminée ; les questions rhétoriques sans destinataire exprimé ; les apostrophes aux personnages. Parmi ces quatre catégories, c'est la dernière qui va nous intéresser principalement ici : elle constitue un réel problème depuis la critique antique et jusqu'à la critique moderne, et la revue des interprétations tant anciennes que modernes à leur propos va nous permettre de poser des jalons importants en ce qui concerne le rôle, le fonctionnement et la norme de l'apostrophe dans le genre épique ; c'est pourquoi nous nous attarderons tout particulièrement sur l'apostrophe aux personnages chez Homère. Quant aux trois autres catégories, les apostrophes aux Muses sont, de façon remarquable, absentes chez Lucain<sup>3</sup> ; et les apostrophes adressées à une deuxième personne indéterminée ainsi que les questions rhétoriques sont des formes que nous analyserons en détail dans *La Guerre civile*, mais auxquelles la critique à propos d'Homère n'a pas porté beaucoup attention et / ou qui constituent des lieux nettement moins problématiques. De ce fait nous reviendrons sur leurs occurrences chez Homère lorsque nous traiterons de ces formes chez Lucain, afin de permettre une comparaison détaillée de leur usage chez l'un et chez l'autre.

#### 3.1.1 Les apostrophes aux Muses et à l'auditoire, et les questions rhétoriques chez Homère

##### 3.1.1.1 Les apostrophes aux Muses

On relève six occurrences d'apostrophes aux Muses dans l'*Illiade*<sup>4</sup> ; dans l'*Odyssée*, on ne lit pas d'autre invocation que l'apostrophe liminaire du proème<sup>5</sup>. Comme le décrit B. Hainsworth dans son commentaire à propos de celle en XI, 218-220<sup>6</sup>, le modèle général des invocations à la Muse est une question directe ou indirecte, suivie de sa réponse

---

<sup>2</sup>Afin d'éviter les répétitions, nous employons indifféremment les noms de « poète », « narrateur », « aède », « Homère », pour désigner l'instance responsable du texte, sans que cela marque une quelconque prise de position au sujet de la question homérique.

<sup>3</sup>Nous reviendrons sur ce point lorsque nous aborderons l'étude des apostrophes dans le proème de *La Guerre civile*.

<sup>4</sup>I, 1 *sqq.* ; II, 484-493 ; II, 761-762 ; XI, 218-220 ; XIV, 508-510 ; XVI, 112-113.

<sup>5</sup>I, 1 *sqq.*

<sup>6</sup>HAINSWORTH 1993, p. 248.

qui y fait écho verbalement : ces adresses expriment une demande d'information de la part du poète, et la Muse est un symbole de la connaissance spéciale et de la compétence que celui-ci possède, quel que soit le degré de réalité que celui-ci lui confère (le commentateur considère que pour Homère, « she is real enough »). On voit là une fonction très importante de l'invocation à la Muse, qui se révèle dès le proème de l'épopée homérique : c'est un lieu où le poète montre à son public d'où il tire son savoir ainsi que son autorité, et « d'où il parle »<sup>7</sup>. Ainsi, l'aède homérique ne revendique pas la création de son chant, car il est le détenteur d'un savoir qui ne peut être diffusé qu'en bénéficiant d'une garantie divine transcendante : son chant doit apparaître comme émanant des dieux, et non d'un homme<sup>8</sup>.

Pour cette raison elle apparaît dans des moments particulièrement solennels, et en particulier, outre le proème, en début et / ou en clôture d'un catalogue<sup>9</sup>, moment périlleux pour le poète s'il en est, en raison de la mémoire qu'il requiert et de la difficulté de maintenir l'attention de l'auditoire devant une liste d'ampleur. Elle intervient aussi pour souligner un tournant déterminant de l'action<sup>10</sup>. Les scholies commentent d'ailleurs les invocations principalement du point de vue de ses effets : elles mettent l'auditoire dans de bonnes dispositions, car faire appel à la Muse en montrant la faiblesse de ses moyens propres est pour le poète un moyen de s'attirer la sympathie du public<sup>11</sup> ; elles ont également pour effet de solliciter ou de réveiller son attention<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup>Voir CALAME 1986, p. 61-68 et 79 et PERCEAU 2011, p. 34-42 sur le fait qu'à travers l'invocation à la Muse le poète se met en scène afin de définir sa posture énonciative. Pour C. Calame, qui parle à ce propos d'« énoncé de l'énonciation », le poète au seuil de son chant fait de la Muse le destinataire de l'apostrophe qui fait d'elle le destinataire de la parole épique, tandis que le poète, destinataire de l'apostrophe, devient le destinataire de cette parole, avant d'endosser le rôle de destinataire du récit.

<sup>8</sup>BOUVIER 2002, p. 22-28.

<sup>9</sup>Ainsi celle en II, 761-762 est-elle pour G. S. Kirk une réponse à l'invocation qui ouvre le catalogue des vaisseaux en II, 484-493, et qui permet la transition avec la suite (KIRK 1985, p. 240). Voir aussi p. 166-167 sur celle en II, 484-493.

<sup>10</sup>C'est le cas au chant XIV lorsque les Grecs s'apprêtent à prendre le dessus sur les Troyens, et au chant XVI au moment où les Troyens vont mettre le feu à la flotte achéenne : cf. JANKO 1991, p. 223 et 331.

C'est W. W. Minton qui a mis en avant sa fonction structurelle, en mettant au jour dans la composition de l'*Illiade* la séquence « crisis-struggle-defeat », et en faisant coïncider les invocations aux Muses avec les moments de crises (MINTON 1960 et MINTON 1962). Ces deux études sont à compléter et nuancer avec celle d'E. Minchin (MINCHIN 1995), qui s'attache à replacer les invocations dans le contexte de la performance : celles-ci auraient pour fonction de signaler à l'auditoire la grandeur exceptionnelle de la matière du récit et de soutenir son attention. Sur les invocations à la Muse chez Homère et les modalités énonciatives des proèmes homériques, voir encore FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 17-20 ; de JONG 1987, p. 45-53 ; S. RICHARDSON 1990, p. 178-182 ; PERCEAU 2002, p. 154 *sqq.* ; G. WHEELER 2002, p. 33-43 ; MORRISON 2012, p. 73-74.

<sup>11</sup>Scholies T à I, 1 et AbT à II, 485-486.

<sup>12</sup>Scholies bT à II, 485-486 ; XI, 218 ; XIV, 508 ; XVI, 112-113.



### 3.1.1.2 Les apostrophes à l'auditoire

On relève huit apostrophes à une deuxième personne du singulier indéterminée dans l'*Iliade*<sup>13</sup>, et une seule dans l'*Odyssée*<sup>14</sup>. Toutes ces occurrences contiennent un verbe de parole, de pensée ou de perception à l'optatif : φαίης κε<sup>15</sup> ; οὐκ ἄν ἴδοις<sup>16</sup> ; οὐκ ἄν γνοίης<sup>17</sup>... Nous verrons au cours de notre prochain chapitre<sup>18</sup> que les scholies tendaient plutôt à les voir comme des équivalents d'une troisième personne indéfinie (« tu pourrais voir » serait l'équivalent de « on pourrait voir »), tandis que les lectures modernes les lisent comme des apostrophes à l'auditoire : c'est là une question importante pour notre propos, car nous aurons l'occasion de voir que Lucain tend à tirer franchement ce type d'apostrophe du côté de l'adresse directe à son public, de sorte que ce dernier s'implique dans le récit et même prenne parti devant une situation présentée comme le concernant directement<sup>19</sup>.

Chez Homère, la rareté de ces formes est de fait remarquable, si l'on pense, comme le souligne D. Bouvier, que d'après les passages de discours direct l'apostrophe à l'auditoire semble être un usage bien établi dans la société héroïque : l'apostrophe initiale est systématique dans les discours et les dialogues de l'*Iliade* comme de l'*Odyssée*, car elle remplit le triple rôle, essentiel, de réclamer l'attention de l'interlocuteur, d'indiquer à quel titre on l'interpelle et sur quel plan on entend situer la conversation<sup>20</sup>.

On trouve dans les commentaires modernes des remarques qui aident à comprendre le remaniement que Lucain va plus tard faire subir au procédé, en même temps qu'elles permettent de prendre toute la mesure de l'originalité de ce nouveau traitement : ils

---

<sup>13</sup>III, 220 ; III, 392 ; IV, 223-225 ; IV, 229b-231a ; V, 85-86 ; XIV, 58 ; XV, 697-698 ; XVII, 366-367.

<sup>14</sup>III, 124.

<sup>15</sup>III, 220.

<sup>16</sup>IV, 223.

<sup>17</sup>V, 85.

<sup>18</sup>Voir p. 215 et p. 221.

<sup>19</sup>Voir en 12.2 p. 713.

<sup>20</sup>BOUVIER 2002, p. 19-22. Voir également p. 28, n. 42 sur l'hypothèse proposée par C. Calame de la rareté des adresses à l'auditoire favorisant l'oubli de soi au cours de la performance (CALAME 1986, p. 65) et sur ses limites. Dans son sous-chapitre intitulé « Le destinataire retrouvé » (BOUVIER 2002, p. 51-66), D. Bouvier remarque de façon tout à fait intéressante que, si Homère répugne manifestement à entretenir une relation directe et continue avec son public pour lui destiner son poème, les personnages peuvent le faire à sa place. Les héros homériques mentionnent en effet volontiers – certes sans toutefois les interpeller – les ἐσσόμενοι et les ὀψίγονοι : « Ignoré dans l'invocation initiale du poème, pratiquement oublié dans les parties narratives, l'auditeur de l'*Iliade* reconnaît enfin, dans le chant qu'il écoute, un discours qui l'implique directement. Il découvre qu'il est le destinataire privilégié d'une histoire où les héros meurent en pensant à lui » (p. 64).

insistent sur l'effet dramatique de ces formes<sup>21</sup> et sur le fait qu'elles rendent la description particulièrement vivante pour le lecteur, appelé à devenir un témoin de la scène<sup>22</sup>. Comme l'écrit S. Perceau, « [c]haque auditeur ainsi interpellé est invité à partager l'émotion, l'étonnement ou la perplexité du locuteur<sup>23</sup> » : ces formes soulignent à chaque fois quelque chose d'exceptionnel, comme l'aristie d'Agamemnon<sup>24</sup> ou la force incroyable de Diomède<sup>25</sup>. E. Block décrit bien le fonctionnement psychologique de la tournure : « The narrator here demands and depends upon the audience's complete acceptance of the dramatic illusion, its immediate participation in the emotional fabric of the poem<sup>26</sup> ». Elle remarque également que la plupart des apostrophes à l'auditoire sont sur le mode négatif ; le poète confronte ce que chacun pourrait dire / penser / voir s'il se trouvait devant la scène, et ce qu'il faut en comprendre effectivement : « [...] the narrator does not thereby cast doubt upon the correctness of the audience's perceptions, but rather affirms the correctness of its confusion<sup>27</sup> ». D. Bouvier insiste sur le fait que l'on est à chaque fois dans un cas de potentiel du passé : le poète interpelle son auditeur afin de l'inviter à entrer dans le récit, mais dans le même temps il lui rappelle la dimension fictive de cette participation qui relève uniquement de l'imagination : « Il y a ici un double mouvement de rapprochement et de mise à distance<sup>28</sup> ».

Ces occurrences sont par ailleurs mises en lien dans la critique moderne avec les conditions matérielles de la performance publique : dans l'apostrophe, le narrataire est identifié avec les membres de l'auditoire. S. Perceau parle ainsi d'une « diction interactive » : parmi les indices que l'on trouve dans l'épopée homérique de l'interaction entre le poète et son auditoire, l'apostrophe a pour fonction d'impliquer ce dernier dans le récit en dirigeant son attention et en orientant son jugement à propos de certaines scènes revêtues d'une valeur émotionnelle particulière<sup>29</sup>. Néanmoins, le destinataire de l'apos-

---

<sup>21</sup>Cf. KIRK 1985, p. 322 sur III, 392, qui parle de « dramatic turn of speech » ; p. 379 sur IV, 429 ; JANKO 1991, p. 304, où on lit à propos de XV, 697-698 « direct appeals to the listener are rare and dramatic ».

<sup>22</sup>S. RICHARDSON 1990, p. 175.

<sup>23</sup>PERCEAU 2011, p. 43. Voir aussi FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 27-28 et de JONG 1987, p. 54-60.

<sup>24</sup>IV, 223.

<sup>25</sup>V, 85.

<sup>26</sup>Block 1982, p. 14.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 14. S. Richardson entend toutefois contredire cette lecture (en insistant sur le fait que ces tournures sont à chaque fois l'apodose d'une protase implicite du type « si tu étais à mes côtés et voyais la scène de tes yeux »), mais la conclusion à laquelle il parvient en définitive ne nous paraît pas si éloignée : « These addresses to the reader bring the narrator and the narratee closer together and at the same time define their essential difference » (S. Richardson 1990, p. 177).

<sup>28</sup>BOUVIER 2002, p. 45.

<sup>29</sup>PERCEAU 2002, p. 171-172. Remarquant que les mêmes tournures se retrouvent dans la bouche des

trophe demeure anonyme : la seule marque de sa « présence » est la deuxième personne, mais rien ne vient le définir davantage : il s'agit bien de ne pas restreindre la perspective et s'adresser, quoi qu'il en soit, à un public universel<sup>30</sup>.

Ajoutons que dans sa conclusion au volume *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*<sup>31</sup>, I. J. F. de Jong évoque, non pas à propos d'Homère mais par exemple à propos du Persès d'Hésiode dans *Les Travaux et les Jours* (et d'autres œuvres narratives grecques), quelque chose qui nous intéressera particulièrement à propos de Lucain : la présence d'un narrataire construit (c'est-à-dire secondaire selon les catégories d'I. J. F. de Jong) qui ne soit pas un guide pour les réactions du public effectif (le narrataire primaire), mais qui est « [...] incredulous, misinformed, philosophically uneducated, or even downright critical or dissonant, and hence still must be persuaded or educated by the narrator<sup>32</sup> ». Et lorsque le narrataire primaire en sait plus que le narrataire secondaire, ou envisage l'action différemment, c'est-à-dire lorsqu'il y a décalage entre l'information ou le jugement des deux instances, cela amène le premier à élaborer le sens des faits racontés grâce à la comparaison à laquelle il est ainsi amené.

### 3.1.1.3 Les questions rhétoriques

Les questions rhétoriques sont au nombre de six dans l'*Iliade*<sup>33</sup>, tandis que, là encore, on n'en relève qu'une seule dans l'*Odyssée*<sup>34</sup>. Quatre d'entre elles<sup>35</sup> consistent en une demande d'information sur l'histoire ; aussi la critique a-t-elle pu y voir une demande adressée par le poète tantôt à la Muse<sup>36</sup>, tantôt à l'auditoire<sup>37</sup>. Dans les commentaires modernes, ces questions sont vues comme des moyens d'attirer l'attention de l'auditoire sur ce qui va suivre (et qui est annoncé par ces questions)<sup>38</sup> et de le prendre à témoin

---

personnages lorsqu'ils s'expriment au discours direct, S. Perceau écrit : « C'est bien une conversation que le poète engage avec l'auditoire, sur le modèle des conversations intradiégétiques qu'il rapporte au fil de son récit » (PERCEAU 2011, p. 44). Voir aussi M. W. EDWARDS 1987, p. 36 et BOUVIER 2002, p. 44, n. 95.

<sup>30</sup>De JONG et NÜNLIST 2004, p. 549-550.

<sup>31</sup>De JONG, NÜNLIST et BOWIE 2004.

<sup>32</sup>De Jong and Nünlist 2004, p. 550.

<sup>33</sup>I, 8 (à propos de cette occurrence toutefois il est permis de se demander si elle ne continue pas tout simplement l'apostrophe liminaire à la Muse ; c'est d'ailleurs la lecture dont témoigne la scholie D au v. 8 ; voir cependant PERCEAU 2011, p. 50) ; V, 703-704 ; VIII, 273 ; XI, 299-300 ; XVII, 260-261 ; XXII, 202-204.

<sup>34</sup>XXII, 12-14.

<sup>35</sup>I, 8 ; V, 703-704 ; VIII, 273 ; XI, 299-300.

<sup>36</sup>Voir FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 21 (pour qui ces questions ont la même fonction que les invocations) et PERCEAU 2011, p. 47, n. 62.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 47, n. 63.

<sup>38</sup>Cf. KIRK 1985, p. 54 à propos de I, 8 et HAINSWORTH 1993, p. 259 à propos de XI, 299-300.

au moment de rapporter une scène particulièrement exceptionnelle<sup>39</sup>. S. Perceau, pour sa part, propose une interprétation tout à fait stimulante qui voit dans ces formes des marques de la co-énonciation à l'œuvre dans l'épopée homérique, fruit de la collaboration entre le poète et son auditoire<sup>40</sup> : puisque la source de ces questions n'est pas précisée, il est tout autant permis de penser qu'elles sont à mettre au crédit de l'auditoire qui réclame au poète des détails sur l'action, le poète répondant à cette demande dans les vers qui suivent. Alors l'auditoire tout à la fois manifeste son intérêt devant des scènes exceptionnelles (telles que l'*androktasia* d'Hector au chant XI) et oriente la suite du récit :

[...] à chaque fois que l'auditoire interagit avec l'aède sur le mode de la co-énonciation, c'est pour l'inciter à lui communiquer une émotion ou un jugement, à manifester son admiration ou son étonnement, ou à exprimer sa pitié devant le destin tragique d'un individu, et ces intrusions au style direct manifestent concrètement la présence d'un auditoire actif et concerné, qui partage en synchronie le code d'interprétation du poète auquel il apporte son adhésion<sup>41</sup>.

Il y a là quelque chose qui ouvre la voie à une forme de collaboration entre le poète et son public, ou de participation du public à l'élaboration du sens, dont Lucain pourra pleinement tirer profit.

Les deux autres questions que nous avons relevées<sup>42</sup>, quant à elles, servent à soulever une difficulté, à exprimer une aporie, à montrer à l'auditoire l'impossibilité d'une situation<sup>43</sup>. Enfin, W. B. Stanford voit l'unique occurrence présente dans l'*Odyssée* comme un moyen de renforcer le *pathos*<sup>44</sup>.

### 3.1.2 Les apostrophes aux personnages chez Homère

On relève en tout dix-neuf apostrophes aux personnages dans l'*Illiade*. Elles sont adressées à Mélanippe<sup>45</sup>, à Achille<sup>46</sup>, à Apollon<sup>47</sup>, à Ménélas<sup>48</sup>, et enfin à Patrocle, qui est

---

<sup>39</sup>PERCEAU 2002, p. 177-178.

<sup>40</sup>PERCEAU 2011, p. 47-53.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 53.

<sup>42</sup>XVII, 260-261; XXII, 202-204.

<sup>43</sup>Cf. FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 26-27 et M. W. EDWARDS 1991, p. 88 à propos de XVII, 260-261 et N. RICHARDSON 1993, p. 128-129 à propos de XXII, 202-204.

<sup>44</sup>STANFORD 1955, p. 372-373.

<sup>45</sup>XV, 582-583.

<sup>46</sup>XX, 1-3.

<sup>47</sup>XV, 365-366; XX, 151-152.

<sup>48</sup>IV, 127-129, 146-147; VII, 104-108; XIII, 602-603; XVII, 679-681, 702-704; XXIII, 600.

le personnage qui reçoit le plus d'apostrophes, toutes concentrées dans le chant XVI<sup>49</sup>. Dans l'*Odyssée*, on trouve quinze occurrences<sup>50</sup>, exclusivement adressées à Eumée et toutes identiques :

Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη, Εὐμαίε συβῶτα. . .

Mais toi, porcher Eumée, tu lui dis en réponse. . .

La question du sens à donner à ces apostrophes du poète aux personnages dans les récits homériques est une controverse de longue date. C'est I. J. F. de Jong qui à notre connaissance propose l'état de la question le plus récent sur le sujet<sup>51</sup>, mais il est succinct, et de ce fait il nous semble laisser de côté certaines manières intéressantes d'envisager l'usage homérique de l'apostrophe<sup>52</sup>.

### 3.1.2.1 Le sens ou la métrique ?

Le début du xx<sup>e</sup> siècle voit tout d'abord une controverse qui oppose C. Bonner et de R. M. Henry, qui se répondent et se corrigent tour à tour dans quatre articles successifs parus en 1905 et 1906<sup>53</sup> : l'enjeu est de faire de l'apostrophe ou bien une technique pour créer un effet de sens, ou bien un simple expédient métrique qui servirait à faire tenir dans l'hexamètre dactylique des noms ou des adjectifs dont seule la forme au vocatif conviendrait<sup>54</sup>. Or il nous faut commencer d'emblée par évacuer l'idée que l'explication métrique puisse suffire, qui fait d'ailleurs écho à certains commentaires à propos de *La Guerre civile* de Lucain qui ne voient dans les apostrophes que des artifices gratuits, traces de la formation rhétorique du poète<sup>55</sup> : dans les deux cas, on part du principe que le procédé n'est pas réellement porteur de sens – ce qui, nous allons le voir, n'est pas soutenable.

---

<sup>49</sup>XVI, 20, 584-585, 692-693, 744, 754, 786-789, 812-813, 843.

<sup>50</sup>XIV, 55, 165, 360, 442, 507; XV, 325; XVI, 60, 135, 464; XVII, 272, 311, 380, 512, 579; XX, 194.

<sup>51</sup>De JONG 2009, p. 94.

<sup>52</sup>Malgré notre souhait de mettre en valeur d'autres interprétations qui sont laissées de côté par I. J. F. de Jong, notre revue ne sera pas, elle non plus, exhaustive. C'est probablement chez N. Yamagata (YAMAGATA 1989), A. Kahane (KAHANE 1994, p. 153-155) et J. Peigney (PEIGNEY 2011, p. 145, n. 1) que l'on trouvera les références les plus complètes.

<sup>53</sup>Il s'agit de : HENRY 1905; C. BONNER 1905; HENRY 1906; C. BONNER 1906. On pourrait évidemment remonter plus loin encore : l'on trouvera dans ces articles des références antérieures.

<sup>54</sup>On retrouve la même hésitation dans les différents commentaires modernes à l'*Iliade* et à l'*Odyssée* : voir LEAF 1900-1902, STANFORD 1955, KIRK 1985-1993, HEUBECK, S. R. WEST, *et al.* 1988-1992.

<sup>55</sup>Voir p. 425.

Dans son article de 1905 « The Use and Origin of Apostrophe in Homer », R. M. Henry souligne l'anomalie que représente l'apostrophe du poète à un personnage de l'histoire<sup>56</sup> en ce qu'elle semble introduire dans la sphère du présent un héros qui appartient à une histoire passée<sup>57</sup>. Il refuse l'idée que le choix de la forme de l'apostrophe aux personnages soit à mettre en rapport avec l'importance du personnage pour le poète, car les personnages interpellés peuvent être de second plan (particulièrement Eumée dans l'*Odyssee*<sup>58</sup>). Il établit alors une typologie des apostrophes aux personnages<sup>59</sup> qui distingue :

- l'apostrophe qui intervient à un moment de crise, pour le personnage interpellé ou pour un autre ;
- l'apostrophe qui intervient à la conclusion d'une comparaison ;
- l'apostrophe qui introduit un passage de discours direct de la part du personnage interpellé ;
- l'apostrophe qui est une demande d'information ;
- deux apostrophes échappent à cette classification : les deux du chant XX, celle du v. 2 adressée à Achille, et celle du v. 152 adressée à Apollon.

Il explique par ailleurs la relative abondance des apostrophes adressées à Patrocle par le statut spécial de victime de la guerre du personnage : ces apostrophes-là seraient héritées des hommages rendus au mort sous forme de lamentations pouvant comporter des adresses directes<sup>60</sup>. Né de cette circonstance particulière, le procédé a pu avoir perdu sa signification profonde au profit du seul effet stylistique, pour ne plus marquer que l'expression d'un fort sentiment ou pour élever le style : cette idée permet à R. M. Henry de rendre compte des autres occurrences dans l'*Iliade*.

Face à R. M. Henry, C. Bonner défend l'explication métrique. C'est pour lui la clef qui permet de comprendre même les apostrophes à Eumée : en raison des contraintes de l'hexamètre, certaines formules impliquent nécessairement de passer par des tournures à la deuxième personne, et leur donner un sens particulier (comme l'expression de la

---

<sup>56</sup>Bien qu'il les mentionne dans la typologie des adresses qu'il propose, R. M. Henry fait des autres catégories des cas non problématiques, ce avec quoi C. Bonner tombe d'accord.

<sup>57</sup>Cette précision de R. M. Henry préfigure ce qui sera théorisé plus tard sous le nom de métalepse : voir *infra* p. 138 *sqq.* à propos d'Homère, et p. 697 *sqq.* à propos de Lucain.

<sup>58</sup>R. M. Henry disqualifie rapidement les occurrences de l'*Odyssee* : au moment de sa composition, le procédé serait devenu une simple figure de style sans signification précise – il note toutefois que la raison pour laquelle ce procédé dépourvu de sens est relié au personnage d'Eumée resterait à éclaircir. De fait, le porcher est un personnage clef dans l'épisode de la reconnaissance d'Ulysse, ce qui lui donne un rôle important dans l'économie du récit.

<sup>59</sup>HENRY 1905, p. 7-8.

<sup>60</sup>On en trouve d'ailleurs des exemples dans des passages de discours direct des personnages dans l'*Iliade* : on lit particulièrement trois apostrophes adressées, précisément, à Patrocle en XIX, 179 ; 287 ; 419.

sympathie du poète) revient à sur-interpréter ce qui n'est généralement qu'une simple nécessité d'expression (« making a virtue of necessity<sup>61</sup> »). Dans son article paru en 1906, il reconnaît néanmoins que les deux explications ne sont pas incompatibles : en cas de problème métrique, le poète peut fort bien recourir à une tournure qui lui permette de faire tenir le nom de son personnage dans le vers tout en bénéficiant de surcroît de la force rhétorique du procédé, plutôt que de chambouler entièrement son propos. Mais en définitive, l'effet rhétorique est seulement le corollaire d'un choix qui est motivé, initialement, par la métrique.

L'explication métrique se voit défendue jusque dans les années 1980<sup>62</sup>. C'est qu'il semble bien difficile de trouver une explication unique et suffisante qui puisse rendre compte complètement des apostrophes homériques. L'apostrophe à Apollon, seule adressée à un dieu, ou les apostrophes à Eumée, personnage non héroïque, posent problème. On pense ainsi à l'article de V. J. Matthews « Metrical Reasons for Apostrophe in Homer »<sup>63</sup>, ainsi qu'à l'étude de N. Yamagata<sup>64</sup> : pour elle, certaines apostrophes sont utilisées parce qu'elles sont disponibles, faisant partie du stock de formules utilisées aussi bien par les personnages eux-mêmes dans les passages de discours direct que par la tradition hymnique, ce qui est plus pratique et plus économique dans le cadre d'une poésie orale ; d'autres sont là pour permettre à l'épithète définissant le personnage en question de tenir dans le vers : c'est le cas des apostrophes à Patrocle et Eumée. Elle répond en outre à l'objection selon laquelle métrique et émotion du poète ne sont pas incompatibles. Le poète s'en tient à son impassibilité même quand il apostrophe un personnage, car il ne montre pas de signe d'émotion particulière (comme la particule ᾤ) : « Being in a position to consult the music-deities and without talking to his characters as real persons, the poet retains his identity as a poet and his renowned impersonality<sup>65</sup> ».

Toutefois, même les partisans de l'explication métrique tendent à modérer les vues plutôt radicales de C. Bonner. En 1972, elle est pour A. Parry « the current explana-

---

<sup>61</sup>C. Bonner 1905, p. 384.

<sup>62</sup>On en trouve aussi la trace, mais rarement, dans les commentaires à l'*Iliade* : voir M. W. EDWARDS 1991, p. 307-308 sur XX, 152. Plus souvent cependant, c'est l'hypothèse de la puissance émotive de l'apostrophe qui est défendue : voir JANKO 1991 p. 120 sur XIII, 603 ; p. 267-268 sur XV, 365 ; p. 398-399 sur XVI, 692-693 ; p. 405-406 sur XVI, 754 ; p. 411 sur XVI, 787-788 ; p. 415 sur XVI, 812-813 ; M. W. EDWARDS 1991, p. 128-129 sur XVII, 679 ; N. RICHARDSON 1993, p. 234 sur XXIII, 600. On trouve aussi l'association prudente des deux explications : KIRK 1985, p. 343 sur IV, 127-129 ; KIRK 1990, p. 247 sur VII, 104 ; JANKO 1991 p. 291 sur XV, 582 et p. 317-318 sur XVI, 20.

<sup>63</sup>V. J. MATTHEWS 1980.

<sup>64</sup>YAMAGATA 1989.

<sup>65</sup>*Ibid.*, p. 103.

tion<sup>66</sup> », mais le critique s'efforce néanmoins de dépasser l'opposition entre la volonté de mettre en valeur un personnage et la justification métrique. Il ne se satisfait pas de la première pour la raison qu'invoquait déjà R. M. Henry au sujet de la faible importance de certains personnages interpellés. La seconde est contredite d'une part par le fait que certains personnages apostrophés (Ménélas, Patrocle, Eumée) sont explicitement décrits comme dignes de sympathie par le poète, et d'autre part par le fait qu'il est pour lui impossible de déterminer si d'autres formulations étaient possibles ou non. Pour lui, les apostrophes servent à attirer l'attention de l'auditeur sur certains aspects capitaux du caractère des personnages concernés, notamment sur leur vulnérabilité ou leur fragilité – cela lui permet de rendre compte aussi des apostrophes à Eumée – : la forme de l'adresse permet au public de s'identifier à eux.

Pour M. W. Edwards<sup>67</sup>, si la métrique interdit certes toute utilisation du nom d'Eumée au nominatif dans l'*Odyssée*, cela n'explique pas pourquoi c'est le vocatif et l'adresse directe qui ont été préférés. De la même façon, si le nom de Patrocle pose des problèmes au niveau de l'hexamètre dans l'*Iliade*, ceux-ci peuvent être résolus, et en outre, contrairement à ce qu'affirme C. Bonner qui y voit la source de la (fausse) lecture signifiante du procédé, le nombre des apostrophes qui sont adressées au compagnon d'Achille dans le livre XVI, ainsi que la variété de leur forme, vont dans le sens d'un effet intentionnel qui met en exergue l'émotion et la sympathie du poète (le même raisonnement est appliqué aux apostrophes à Ménélas). M. W. Edwards ne nie pas que l'apostrophe puisse à l'origine avoir été une technique employée à des fins de convenance métrique, mais, au moins en ce qui concerne ces deux personnages, le poète use de l'adresse directe pour exprimer une sympathie particulière à leur rencontre<sup>68</sup>.

### 3.1.2.2 L'apostrophe aux personnages dans l'*Iliade* comme vecteur d'émotion

Pour E. Block, l'apostrophe, loin d'être une forme anodine, exprime ainsi une prise de position forte, qui à son tour en exige une du public, sommé de la suivre<sup>69</sup>. Pour elle, l'assemblée réunie pour écouter une performance orale réagit aux événements qu'elle

---

<sup>66</sup>Parry 1972, p. 9.

<sup>67</sup>M. W. EDWARDS 1987.

<sup>68</sup>Voir également S. RICHARDSON 1990, p. 171 pour qui l'explication métrique, qui peut expliquer l'apparition de la figure, n'explique pas la fréquence de certaines apostrophes regroupées dans des moments de particulière intensité ou leur fréquente apparition au terme d'une comparaison.

<sup>69</sup>BLOCK 1982.



entend par le sentiment, non par le jugement<sup>70</sup>. L'apostrophe est alors pour le poète une manière de guider la réaction de l'auditeur, en lui montrant de quelle manière il convient d'envisager l'événement en question : E. Block explique cette capacité de la figure par la dimension subjective qu'elle implique. Elle porte en elle l'expression du sentiment qu'éprouve le narrateur à ce moment précis de l'histoire – colère, peur, sympathie –, et, partant, elle enjoint le public à l'imiter. Pour que le lecteur ne puisse pas échapper à cette programmation de sa réaction, Homère peut user de l'apostrophe pour ponctuer l'action : dans le cas de Patrocle, il en use à chaque étape de son histoire<sup>71</sup>.

F. Frontisi-Ducroux montre notamment comment les apostrophes adressées à Patrocle,

[...] qui confèrent à [son] *aristeia* [...] des allures de récit à la seconde personne, atteignent, par-delà le héros, le public tout entier qui est conduit, par une série d'identifications successives, à occuper toutes les positions qui sont celles de Patrocle, d'auditeur silencieux se muant, à travers ses exploits, en voyant inspiré qui fait le chant, en voit l'issue, et l'énonce<sup>72</sup>.

Elle remarque en effet le parallèle entre les demandes d'informations adressées à la Muse<sup>73</sup> et celle adressée à Patrocle en XVI, 692<sup>74</sup>, lui-même sujet de l'aristie dont il est question : le télescopage entre les plans de la narration et de la diégèse a pour effet d'éveiller l'attention de l'auditeur, et le héros devient l'inspirateur du chant au moment où il s'apprête à subir son destin<sup>75</sup>.

<sup>70</sup>Ce n'est plus le cas quand l'épopée est composée pour une forme écrite, comme E. Block l'envisage en comparant les épopées homériques à l'*Énéide*, car dans ce cas l'écriture favorise la distanciation critique, le jugement, en lieu et place de l'implication et de la sympathie. Nous verrons comment la performance qu'est la récitation peut venir brouiller cette distinction.

<sup>71</sup>Sur le fait que le poète entend communiquer son émotion à son auditoire en certains moments particulier, voir également PERCEAU 2002, p. 173-174.

Nous revenons plus bas sur la fonction structurante de l'apostrophe.

<sup>72</sup>FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 25.

<sup>73</sup>Comme en II, 761 ; XI, 217-220 ; XVI, 122 ; XIV, 508-510.

<sup>74</sup>HOMÈRE, *Iliade*, XVI, 692-693 :

Ἐνθα τίνα πρῶτον, τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριζας,  
Πατρόκλεις, ὅτε δὴ σε θεοὶ θάνατον δὲ κάλεσσαν ;

Quel est alors le premier, quel est le dernier que tu abats, Patrocle, dès l'instant où les dieux t'appellent à la mort ?

<sup>75</sup>On peut noter par ailleurs le traitement tout à fait intéressant de l'adresse à Mélanippe en XV, 582-583 :

[...] ὧς ἐπὶ σοὶ, Μελάνιππε, θόρ' Ἀντίλοχος μενεχάρμης  
τεύχεα συλήσων [...]

[...] tel vers toi, Mélanippe, bondit le vaillant Antiloque, pour te dépouiller de tes armes [...]

Alors que le personnage est tué sitôt après son apparition dans le récit, l'apostrophe semble être l'occasion pour l'aède de témoigner « [...] de l'arbitraire total de la poésie, qui confère à son gré l'immortalité, tirant de la foule des *anonumoi* celui dont il lui plaît de faire survivre à jamais le nom dans la mémoire des hommes » (FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 26).

E. J. Bakker s'intéresse lui aussi tout particulièrement au cas des apostrophes à Patrocle<sup>76</sup>. Il insiste sur ce qui fait pour lui la particularité du personnage, à savoir qu'il n'est pas un personnage épique : il est le personnage dont les actions sont déterminées par des forces qui le dépassent. Ainsi, les paroles qu'il adresse à Achille et qui vont lancer ce dernier dans la bataille sont absolument cruciales pour le cours de l'action, sans qu'il en soit conscient ; or, de façon inhabituelle, elles sont introduites, non pas par une formule [nom + épithète] à la troisième personne (qui à la fois met en scène, non seulement le dieu ou le héros, mais aussi son nom), mais par une adresse directe du poète<sup>77</sup>. Ici, l'explication métrique est nécessairement juste : le vocatif est la seule solution. Mais cette absence de la formule attendue n'est pas accidentelle ; elle a une signification poétique :

Patroklos is not a normal hero, and the direct address does not effect an epiphany, it presupposes one: Patroklos is already present in the performance for the performer to address him. Patroklos, the Iliadic character who is most out of touch with the first action of the *Iliad*, enjoys a special status in its secondary action: he is a listener in the performance like ourselves<sup>78</sup>.

Il faut toutefois préciser que, comme le remarque, à raison, S. Richardson, Homère crée une relation de sympathie entre le personnage et l'auditoire mais sans montrer lui-même une quelconque sympathie de sa part (ou du moins, pas dans toutes les apostrophes)<sup>79</sup>. Les apostrophes à Eumée en sont l'exemple extrême, par la répétition d'un contenu formulaire et dénué de toute émotion (elles ne font qu'introduire les paroles du porcher), mais c'est aussi le cas dans bon nombre des apostrophes aux personnages présentes dans l'*Iliade*. L'émotion ne provient pas du contenu, par lequel les apostrophes homériques ne manifestent pas d'élan affectif particulier, mais bien de la figure en elle-même, notamment parce qu'elle crée la possibilité d'une réponse du personnage. Cela va dans le sens des analyses d'I. J. F. de Jong, pour qui le narrateur entend créer admiration et pitié chez son narrataire, sans qu'il ait à ressentir lui-même ces émotions<sup>80</sup>. Dans la même idée, A. D. Morrison remarque lui aussi que, si Homère s'adresse de préférence à Patrocle, Ménélas et Eumée, personnages particulièrement propres à attirer la sympathie du lecteur, ses apostrophes ne témoignent en réalité d'aucune émotion particulière de

<sup>76</sup>BAKKER 1997a, p. 172-173.

<sup>77</sup>HOMÈRE, *Iliade*, XVI, 20 :

Τὸν δὲ βαρὺ στενάχων προσέφη, Πατρόκλεες ἵππεῦ. . .

Avec un lourd sanglot, tu réponds, Patrocle, bon meneur de chars. . .

<sup>78</sup>Bakker 1997a, p. 173.

<sup>79</sup>S. RICHARDSON 1990, p. 171.

<sup>80</sup>De JONG 1987, p. 98-99.

par leur contenu, et il fait de la dimension éminemment transgressive de l'apostrophe le moyen de son effet émotionnel : « The address of a character by the narrator enables the audience to cross to the narrative level of the characters – this engages the audience's sympathy by bringing them closer to the characters<sup>81</sup> ».

### 3.1.2.3 Fonction structurante de l'apostrophe dans l'*Iliade*

Ces lectures qui s'intéressent au rôle de l'apostrophe dans l'expression ou dans la création d'une émotion peuvent se doubler d'une analyse de la fonction structurante de l'apostrophe du poète au personnage, qui, en montrant que l'apostrophe intervient dans le récit en des endroits bien déterminés et particulièrement importants, vient renforcer l'idée d'un usage volontaire et signifiant de la figure<sup>82</sup> : la forme de l'apostrophe, parce qu'exceptionnelle et particulière, peut devenir le support d'effets d'échos qui deviennent ainsi remarquables.

J. Peigney développe cette idée en s'attachant à analyser en particulier les huit apostrophes à Patrocle qui émaillent le chant XVI de l'*Iliade*<sup>83</sup> : elles interviennent à des moments-clefs de la destinée du héros, comme l'avait déjà noté S. Perceau<sup>84</sup>, afin de permettre au poète d'exprimer sa sympathie, ou de provoquer celle du public, comme nous l'avons vu. Cette idée selon laquelle l'apostrophe vient ponctuer un moment fort du récit est particulièrement valable en ce qui concerne le personnage de Patrocle, car avec le récit de sa geste (et la mort de Sarpédon) se pose « la question du sort du guerrier vaincu » :

Cela permet de reprendre l'analyse des huit apostrophes à Patrocle pour voir conter à travers elles une histoire qui n'est pas seulement celle de la destinée du héros, [...] mais pour ce double d'Achille, l'histoire d'une colère en miroir, annonce de la colère guerrière du fils de Pélée, de la crise qu'elle provoque et de sa résolution<sup>85</sup>.

J. Peigney montre comment chacune des apostrophes adressées au fils de Ménoitios souligne « l'ambivalence de la force héroïque accouplée à la faiblesse humaine et à la vanité de l'action<sup>86</sup> » : parce qu'elle fait de Patrocle un double d'Achille, l'apostrophe est le lieu d'une prise de distance critique. On peut ainsi pousser un peu plus loin la réflexion sur les

---

<sup>81</sup>Morrison 2012, p. 92.

<sup>82</sup>On lit déjà cette idée dans la typologie des apostrophes proposée par R. M. Henry (voir *supra* p. 131) : la figure peut apparaître à un moment de crise qui peut concerner soit le personnage interpellé, soit un autre, ou bien à la fin d'une comparaison (les autres cas décrits ne concernent pas le moment de la narration).

<sup>83</sup>PEIGNEY 2011.

<sup>84</sup>PERCEAU 2002, p. 173-174.

<sup>85</sup>PEIGNEY 2011, p. 146.

<sup>86</sup>*Ibid.*, p. 153.

apostrophes comme supports de l'expression ou de la création d'une émotion : « Elles servent encore à souligner les moments-clés d'un cheminement poétique qui pose la question de la pratique guerrière aristocratique, du moins celle du sort du vaincu, celle du rapport entre ennemis, celle de la mort héroïque elle-même et de ce qu'elle signifie<sup>87</sup> ».

E. Allen-Hornblower envisage le rôle des apostrophes aux personnages sous un angle particulier : prenant pour acquis le fait qu'elles sont un moyen d'expression (pour le poète) et de création (pour le lecteur) d'une émotion, elle montre que leur sens apparaît avant tout lorsqu'on les confronte entre elles, et qu'on envisage la manière dont elles sont inscrites dans le texte<sup>88</sup>. En analysant les apostrophes à Patrocle dans l'*Iliade* dans leur contexte, elle décèle des effets d'échos intéressants entre celles-ci, qui scandent le parcours du héros vers sa mort, d'autres apostrophes aux personnages, et des passages de discours direct : « [...] these contexts share certain formulaic and thematic elements, as well as structural patterns, which take on meaning from their relationship to each other, and especially from the variations between them ». Ces échos relient entre elles des séquences qui évoquent la mort de Patrocle, et c'est la connaissance supérieure du poète ou de l'auditoire, qui la savent inéluctable, qui leur confère leur signification : ainsi se créent des effets d'ironie tragique, d'autant plus facilement que dans le contexte de la performance orale, la voix des personnages et la voix du poète se confondent. Une telle analyse met bien en lumière le fait que les apostrophes aux personnages sont, en réalité, destinées à l'auditoire, dans l'esprit duquel elle imprime son effet. E. Allen-Hornblower peut ainsi analyser des effets de jeu sur les points de vue qui connaîtront une fortune certaine chez les successeurs d'Homère, comme nous le verrons plus bas. Grâce à certains échos qui font se répondre les d'Achille et les apostrophes du poète, ce dernier peut adopter le point de vue du fils de Pélée – celui des personnages qui apostrophe le plus souvent Patrocle – pour ce qui est de décrire le dernier combat puis la mort de celui-ci :

The pathetic focalization of the scene through Achilles' eyes, whereby he is "viewing" the death of Patroclus without being able to prevent it, is thus reinforced by the presence of the apostrophes: both play up the themes of power and vulnerability, heroism and mortality, which lie at the core of the *Iliad*. [...] By showing the scene of Patroclus' killing through Achilles' eyes, however, the poet intensifies its dramatic impact by making the audience witness the scene through the emotional lens of one who did not foresee it.

En décrivant la mort de Patrocle vue à travers les yeux d'Achille, et les sentiments qu'elle provoque chez lui, Homère ainsi notre propre réaction.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>88</sup> ALLEN-HORNBLOWER 2012.

### 3.1.2.4 Apostrophe au personnage et métalepse dans l'*Iliade* : présent du poète et passé des personnages

S. Perceau s'est attachée pour sa part à étudier les effets énonciatifs de l'apostrophe<sup>89</sup>. Comme l'adresse à un « tu » indéterminé, elle est un moyen de réactiver l'attention de l'auditoire, mais, en tant qu'elle est adressée à un personnage, elle permet en outre un télescopage des niveaux de communication et une identification du public : les événements se voient actualisés et la dynamique d'interaction avec l'auditoire est relancée (la dimension orale de la transmission du récit épique est donc ici fondamentale). Et elle est donc une vraie adresse, et non un simple artifice rhétorique, qui attire l'attention sur des moments particulièrement émouvants en ce qui concerne Patrocle, Ménélas, Mélanippe et Achille<sup>90</sup>. S. Perceau met l'accent sur l'apostrophe à Patrocle que l'on trouve en XVI, 692-693, qui est une question à laquelle les vers suivants semblent apporter une réponse directe, sans verbe conjugué : « Ainsi formulée, cette *androktasia* semble faire entendre la voix de Patrocle “invité à dire ses titres de gloire, à composer son propre mémorial au moment même où il le construit, donnant la mort puis la recevant, glorieusement<sup>91</sup>”<sup>92</sup> ». Nous avons donc ici un exemple remarquable de « conversation » établie entre le poète et son personnage, comme si le poète faisait partie de l'action et était sur le même plan que ce dernier : si l'apostrophe peut venir briser l'illusion mimétique car, en révélant la voix du poète qui est à l'origine du récit, elle nous ramène au plan de la narration, elle peut aussi à l'inverse nous inscrire nous-mêmes dans l'histoire narrée (comme peut le faire l'adresse à une deuxième personne indéterminée au potentiel du passé).

C'est ce fonctionnement qu'I. J. F. de Jong a formalisé en recourant à la notion narratologique de métalepse, c'est-à-dire l'infraction à la distinction fondamentale entre la sphère du récit et la sphère de la narration<sup>93</sup> : « [...] when a narrator *turns away* from his normal addressee, the narratee, to address one of his characters, thereby entering the narrated world<sup>94</sup> ». Est créé alors un effet d'*enargeia* : les personnages peuvent entendre le

---

<sup>89</sup>PERCEAU 2011.

<sup>90</sup>Pour ce qui est d'Apollon, les deux apostrophes qui lui sont adressées rappellent pour S. Perceau l'importance de son rôle dans l'action et son statut de dieu-poète par excellence.

<sup>91</sup>S. Perceau cite ici F. Frontisi-Ducroux (FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 24).

<sup>92</sup>PERCEAU 2011, p. 46.

<sup>93</sup>La notion moderne de métalepse narrative apparaît chez G. Genette (cf. GENETTE 1972, p. 243 *sqq.*) et GENETTE 1983, p. 57. Pour d'autres références sur le sujet, voir de JONG 2009, p. 89, n. 7 et surtout, pour un état détaillé de la question, PIER 2014. Voir le volume EISEN et VON MÖLLENDORFF 2013 pour des études des manifestations de la métalepse dans la littérature antique en particulier.

<sup>94</sup>De Jong 2009, p. 93.

narrateur et ils gagnent en réalité, puisque le narrateur peut leur adresser un discours<sup>95</sup>. I. J. F. de Jong rapproche ce procédé du *Du-Stil* des hymnes : il concourt à appuyer la dimension semi-divine des héros d'Homère<sup>96</sup>.

Cependant, d'autres lectures invitent à remettre en question cette approche narratologique et à considérer qu'au contraire, l'apostrophe du poète homérique à ses personnages renforce la distance qui le sépare d'eux. Elles nous semblent plus fidèles à ce qui se passe dans le texte homérique, et de fait, si l'on considère ces lectures-là, la différence de l'apostrophe lucanienne telle que nous l'étudierons apparaîtra d'autant plus flagrante<sup>97</sup>. E. J. Bakker soulève ainsi un point important : les apostrophes dans l'épopée homérique fonctionnent différemment de ce que l'on attend usuellement dans le système du discours, parce qu'en dépit de la figure qui semble instaurer un échange possible, et donc une forme de proximité, le passé épique demeure fondamentalement hors de la portée de l'expérience. En effet, la tradition épique grecque vise autre chose que donner l'impression que l'on revit les événements du passé, modèles pour le présent : « [...] the implicit poetics of the Homeric tradition reveal that the "true" poetic version of the epic events is better than the real thing: besides the urge to create the presence and nearness of the epic events, Homeric epic [...] is also concerned with duality and distance<sup>98</sup> ». Ainsi, lorsque l'aède interpelle Patrocle, par exemple, on se trouve devant un cas de coexistence du présent et du passé à travers l'apostrophe qui est formulée non pas au présent, mais au passé : il s'agit de recréer le passé en lui superposant la compréhension que l'on en a dans le présent. Cela se fait d'une manière particulière dans l'épopée homérique, à travers la performance orale : contrairement à ce qui se passe dans une œuvre écrite, le récitant n'emmène pas le public dans le passé, mais ramène le passé dans le présent à

---

<sup>95</sup>*Ibid.*, p. 115 : en effet, pour I. J. F. de Jong, l'effet de la métalepse chez Homère est tout à fait différent de ce qui se passe dans les récits modernes, où, généralement, elle vise à rompre l'illusion narrative dans une perspective comique ; dans les récits antiques, son effet, sérieux, est d'accroître l'autorité du narrateur et le réalisme de la narration, car le narrateur se présente momentanément comme immergé dans le monde de la diégèse. Sur les procédés de l'immersion du lecteur dans le récit chez Homère, voir ALLAN, de JONG et de JONGE 2017 (sur le rôle de l'apostrophe aux personnages en particulier, voir p. 44).

<sup>96</sup>N. Yamagata avait déjà opéré ce rapprochement, mais sans y voir autre chose que l'imitation d'une forme ou d'une formule (YAMAGATA 1989, p. 94-95 et 103). On trouvera une intéressante comparaison entre la narration des épopées homériques et celle des poèmes hymniques, en particulier sous l'angle de la présence du narrateur dans son récit (y compris dans l'apostrophe), dans le premier chapitre de MORRISON 2012 (p. 36-102). J. Klooster développe également l'hypothèse d'I. J. F. de Jong dans KLOOSTER 2013, p. 154-158.

<sup>97</sup>Comme nous le verrons, Lucain s'attache tout particulièrement par ses constantes apostrophes à abolir la distance temporelle entre le passé des événements racontés et le présent de la narration.

<sup>98</sup>Bakker 1997b, p. 17.

travers la rupture de la fictionnalité de l'activité du poète. Mais il ne s'agit donc pas de s'identifier complètement au passé : la distance entre passé et présent est maintenue.

Dans sa contribution aux actes du colloque *Vox poetae*, « Changements de voix : sur l'apostrophe au personnage dans l'*Iliade* »<sup>99</sup>, S. Dubel complète ces analyses en envisageant l'apostrophe dans l'*Iliade* dans toute la dimension orale de l'épopée homérique. Elle insiste sur la résistance que le procédé offre dans l'*Iliade* aux tentatives d'explications systématiques, résistance qui s'explique par la grande hétérogénéité de son emploi : diversité des statuts des personnages ainsi invoqués (hommes ou dieu, grands héros ou personnages obscurs), effets de série et de structure (les apostrophes à Patrocle qui émaillent le chant XVI), ou au contraire éparpillement (les apostrophes à Ménélas se retrouvent du chant IV au chant XXIII). Si l'on peut dire que la figure fonctionne comme un procédé d'amplification et un vecteur d'émotion, il reste toutefois à « établir la spécificité de l'émotion qu'elle construit<sup>100</sup> » pour révéler sa richesse polysémique.

S. Dubel montre la spécificité de l'apostrophe du poète au personnage par rapport aux autres modalités de l'adresse<sup>101</sup>. Elle diffère de l'adresse au narrataire anonyme car son destinataire est toujours nommé<sup>102</sup>, et elle diffère de l'adresse des personnages entre eux, car certaines formes sont exclusivement réservées à l'une ou à l'autre :

En évitant d'appuyer ses vocatifs sur  $\omega$ , le narrateur maintient donc constamment une certaine distance vis-à-vis de son héros : d'une façon complémentaire, on omettant tout formulaire glorieux associant le nom au patronyme, la prise de parole auctoriale ne se situe jamais dans l'espace social qui est celui des personnages : cette série d'apostrophes opère donc dans un espace de communication intermédiaire, entre celui de l'énonciation et celui de la diégèse<sup>103</sup>.

L'apostrophe du poète aux personnages constitue ainsi un lieu bien particulier et sans équivalent dans les autres lieux du changement de personne : la rupture avec la forme narrative y est bien marquée, mais de façon brutale, et en un lieu tout à fait circonscrit.

---

<sup>99</sup>DUBEL 2011a.

<sup>100</sup>*Ibid.*, p. 131.

<sup>101</sup>Les analyses de N. Yamagata montrent précisément les points communs et les différences entre ces deux types d'adresse : cf. YAMAGATA 1989.

<sup>102</sup>D. Bouvier montre l'importance capitale du fait de nommer celui que l'on interpelle : le héros existe quand il est reconnu comme tel, quand il reçoit un nom et des qualificatifs qui établissent son statut héroïque tout en le désignant ; inversement, être privé de nom revient à ne pas exister (BOUVIER 2002, p. 19-22). Cependant, son analyse porte sur la forme dialogique de l'adresse : dans le dialogue, l'apostrophe réclame l'attention de l'interlocuteur et indique à quel titre on l'interpelle et sur quel plan on entend situer la conversation. Or, précisément, S. Dubel invalide l'idée selon laquelle l'apostrophe au personnage chez Homère crée, précisément, une situation d'échange dialogique.

<sup>103</sup>DUBEL 2011a, p. 132-133. Lorsqu'il y a écho formel entre une apostrophe d'un personnage et une apostrophe du poète, c'est un effet de décalage qui est créé, par exemple parce que le personnage, qui ne possède pas l'omniscience du poète, peut commettre un contresens : cf. p. 133, n. 14.

C'est un moment de transgression énonciative, dont l'apparition est souvent facilitée par son insertion dans un contexte de suture ou de rupture narrative. Ainsi, lorsqu'elle annonce un passage de discours direct, elle crée un effet de polyphonie, mais qui s'accompagne toujours d'une distinction claire entre les deux prises de parole, *via* des caractéristiques formelles différentes : tout se passe « [...] comme si elles [les apostrophes du poète aux personnages] étaient d'une autre nature, relevaient d'un autre type d'interlocution – comme si l'apostrophe au personnage ne relevait pas effectivement d'une situation d'interlocution<sup>104</sup> ». Ce sont ces caractéristiques formelles qui permettent à la figure de réveiller et de focaliser l'attention de l'auditoire, ce qui est probablement l'origine de l'interprétation répandue dès l'Antiquité faisant de l'apostrophe un vecteur de l'émotion : par sa forme (et non par son contenu), elle révèle l'intérêt du poète pour le personnage interpellé. Dans certains cas, elle peut aussi marquer la supériorité du savoir du poète, et ainsi créer une situation d'ironie tragique. Le point de vue du poète vient se superposer au point de vue intradiégétique : un double niveau de lecture est créé – qui a l'avantage, par rapport au commentaire à la troisième personne, de dramatiser le moment. Il ne s'agit donc pas de créer une situation d'interlocution réelle, dans laquelle le poète pourrait par exemple avertir son héros : c'est à l'auditoire qu'elle est destinée<sup>105</sup>.

Il apparaît bien ainsi que l'apostrophe au personnage n'établit pas de communication entre le poète et ses personnages (on a pu avancer que lorsqu'il interroge Patrocle, le poète lui confère le rôle de Muse<sup>106</sup>), mais qu'au contraire elle marque « la distance infranchissable<sup>107</sup> » qui est établie entre l'énonciateur et le personnage : elle emploie volontiers l'aoriste, elle s'adresse à des héros morts (le poète établit lui-même le fait qu'il appartienne à une époque ultérieure), et son destinataire de prédilection, Patrocle, est « le héros le plus silencieux de l'*Iliade*<sup>108</sup> ». Le héros ne répond pas, car l'apostrophe du poète n'est pas le commencement d'un dialogue. Elle est fondamentalement une tension entre l'effet de présence et le passé auquel appartient le destinataire, et non une transgression des seuils narratifs par laquelle le poète se projetterait dans le lieu et le temps

---

<sup>104</sup>*Ibid.*, p. 136.

<sup>105</sup>L'apostrophe peut alors devenir un motif formel qui, par son retour, lie intimement certains passages et permet de créer du sens – en l'occurrence ici, en croisant les destinées de deux personnages unis par leurs qualités de compassion : Ménélas et Patrocle. Alors que les apostrophes au premier soulignent comment il se voit préservé du danger – lui dont la survie est aussi la garantie de la poursuite de la guerre –, les adresses au second insistent sur sa vulnérabilité. Patrocle meurt pour Ménélas qui ne peut (doit) pas être tué.

<sup>106</sup>Voir par exemple FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 21-22.

<sup>107</sup>DUBEL 2011a, p. 143.

<sup>108</sup>*Ibid.*, p. 143.



de l'action. Ainsi, elle révèle la fonction de célébration de la parole poétique : le poète interpelle son héros pour lui destiner le chant de ses exploits. Elle est alors parfaitement épique : lieu de mémoire, « [...] elle comble l'attente qu'avaient les héros d'être chantés par les hommes à venir<sup>109</sup> ».

### 3.1.2.5 Les apostrophes à Eumée dans l'*Odyssee*

Comme nous l'avons déjà évoqué, les apostrophes à Eumée sont hautement problématiques, peut-être plus encore que celles aux personnages de l'*Illiade*, d'une part parce qu'on comprend mal que le porcher d'Ulysse se retrouve ainsi placé au premier plan à la manière d'un Ménélas ou d'un Patrocle, d'autre part parce que ces apostrophes sont toutes identiques et semblent ne remplir qu'une fonction utilitaire (introduire le discours direct du personnage). Pour J. Russo, néanmoins, ces apostrophes, bien que surprenantes, sont porteuses de sens : Eumée est un personnage qui intéresse particulièrement Homère, et les apostrophes contribuent à sa construction. Il écrit ainsi à propos du v. 311 du chant XVII que l'on a « a subtle touch that contributes to the heightened emotional tone of this scene »<sup>110</sup> qui renforce l'ironie dramatique du moment où Eumée annonce à Ulysse que le chien qu'ils voient tous deux est celui de son maître disparu : le lecteur partage le savoir de l'aède et d'Ulysse face à l'innocent porcher. Et l'apostrophe du v. 380 du chant XVII marque l'émotion d'un moment particulièrement dramatique (Eumée répond à l'injure que l'un des prétendants lui a faite alors qu'il a engagé Ulysse déguisé en mendiant à franchir le seuil de son palais)<sup>111</sup>. De même, pour I. J. F. de Jong les adresses à Eumée expriment la sympathie du poète pour son personnage tout autant que celles que l'on trouve dans l'*Illiade* : « The apostrophes of Eumaeus always form part of speech-introductions and it would be forced to claim a special effect in all cases. Taken together, however, these passages do reveal the sympathy of the narrator for this gentle character<sup>112</sup> ». Pour S. Perceau en revanche<sup>113</sup>, ainsi que S. Dubel qui se range à sa lecture<sup>114</sup>, ce qui est valable pour l'*Illiade* ne l'est cependant pas pour l'*Odyssee* : la nature mécanique et répétitive des apostrophes, toutes adressées au porcher Eumée à un moment où lui-

---

<sup>109</sup>DUBEL 2011a, p. 144.

<sup>110</sup>RUSSO, FERNÁNDEZ-GALIANO et HEUBECK 1992, p. 36.

<sup>111</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>112</sup>de Jong 2001, p. 345. Cf. également de Jong 1997, p. 307 et 311-312 : Eumée constitue une figure-modèle pour le public, dont le poète entend programmer les réactions en favorisant l'identification de celui-ci à celui-là.

<sup>113</sup>PERCEAU 2011, p. 46-47.

<sup>114</sup>DUBEL 2011a, p. 130.

même prend la parole et dépourvues de fonction dramatique, laisse penser que leur sens est parodique<sup>115</sup>.

### 3.1.3 L'apostrophe chez Homère : conclusion

Il paraît difficile, sans connaissance plus avancée du contexte culturel, littéraire, énonciatif des épopées d'Homère, de trancher absolument et de déterminer de façon certaine la raison de la présence des apostrophes, et proposer une interprétation des apostrophes chez Homère qui soit systématique et définitive nous semble illusoire.

Pour notre part en tout cas, l'explication métrique n'est pas convaincante : il est toujours possible pour le poète d'exprimer autrement ce qu'il a à dire, par exemple en usant d'une périphrase ou en faisant en sorte que le nom du héros se trouve à un cas compatible avec la métrique. Parmi la multiplicité des choix possibles, c'est bien l'apostrophe qui a été choisie. C'est donc que, même si elle n'a pas été recherchée en premier lieu pour ses effets, le poète a estimé qu'elle convenait et qu'elle était appropriée au contexte. Comme A. D. Morrison le résume efficacement, « [...] [g]enesis does not explain function, and there is a marked frequency of apostrophe to characters at emotionally charged moments, as in the case of Patroclus<sup>116</sup> ». Et, de fait, nous verrons dans notre prochain chapitre<sup>117</sup> que les commentateurs anciens ne relèvent pas cette explication potentielle, mais se concentrent avant toute chose sur les effets de l'apostrophe.

Les scholies (et les successeurs d'Homère dans le genre, comme nous allons le voir dans la suite de ce chapitre-ci) nous montrent qu'il était possible, dès l'Antiquité, de lire les apostrophes du poète comme des lieux particuliers, porteurs d'une signification forte, en particulier parce qu'elles constituent une infraction énonciative au sein d'un système narratif qui repose sur une stricte séparation des sphères de l'énoncé et de l'énonciation : parce que l'apostrophe constitue une anomalie au sein d'une narration qui se fait presque exclusivement à la troisième personne, elle attire l'attention, et elle fait surgir un personnage sur le devant de la scène en même temps qu'elle instaure un lien particulier entre lui et le narrateur. Parmi toutes les marques de la subjectivité du poète épique<sup>118</sup>,

---

<sup>115</sup>D'autres commentateurs modernes proposent comme autres raisons possibles une volonté d'éviter l'hiatus ou l'adaptation d'anciennes formules : voir STANFORD 1955, t. 2, p. 218 à propos de l'apostrophe en XIV, 55, qui refuse de faire du procédé la marque d'une affection particulière du poète car c'est pour lui contradictoire avec le style hautement impersonnel qui caractérise Homère, et A. Hoekstra dans HEUBECK et HOEKSTRA 1989, p. 195-196.

<sup>116</sup>Morrison 2012, p. 91.

<sup>117</sup>Voir notre chapitre 4 p. 193.

<sup>118</sup>On trouve répertoriées dans de JONG 2004, p. 15-18 les formes d'intervention directe du narrateur

l'apostrophe au personnage est particulière en ce qu'elle met en valeur la coexistence de deux mondes qui soudainement se rencontrent<sup>119</sup> : celui du narré, et celui du narrateur, alors que dans le cadre de la narration on est seulement dans le monde de la narration. Cela nous offre une indication précieuse dans le cadre de notre étude. En effet, si les scholies ne sont pas une garantie de « bonne » interprétation, elles témoignent de la manière dont on comprenait l'emploi de l'apostrophe épique à une époque plus récente que celle de la composition des récits homériques, et elles peuvent orienter notre compréhension des différents ré-emplois ultérieurs du procédé : elles montrent que l'apostrophe comme procédé porteur de sens est une idée admise à l'époque de l'écriture des textes de notre corpus.

Nous pouvons par ailleurs définir à partir d'Homère, si ce n'est une norme, du moins un modèle formel auquel se conformeront ses successeurs – hormis Lucain qui lui y dérogera franchement, nous le verrons. Chez Homère en effet, les apostrophes sont toujours brèves : elles n'occupent qu'entre un et trois vers<sup>120</sup> ; elles sont en outre particulièrement faciles à délimiter : la co-présence systématique<sup>121</sup> des marques de deuxième personne et du vocatif marque immédiatement une rupture dans le récit à la troisième personne. Ces marques sont des signes clairs d'adresse lorsqu'elles sont situées dès le début du passage, et accompagnées d'un retour clair et rapide au système du récit à la troisième personne à la fin. Ce retour est d'autant plus évident lorsque le narrateur reprend juste après à la troisième personne le destinataire de son adresse :

[...]  
ὅς τοι πρῶτος ἐφῆκε βέλος Πατρόκλεες ἱππεῦ  
οὐδὲ δάμασσ'· ὃ μὲν αὔτις ἀνέδραμε, μίκτο δ' ὀμίλῳ,  
ἔκ χροῶς ἀρπάξας δόρυ μείλινον, οὐδ' ὑπέμεινε  
Πάτροκλον γυμνόν περ ἑόντ' ἐν δηϊοτήτι<sup>122</sup>.

[...] c'est lui qui, le premier, lance un trait sur toi, Patrocle, bon meneur de chars. Mais il ne t'abat pas. Il s'enfuit en courant et se perd dans la foule, dès qu'il t'a du corps arraché la pique de frêne. Il ne tient pas devant Patrocle, même désarmé, en plein carnage.

---

homérique dans son récit, mais aussi les marques discrètes mais bien réelles de son émotion et / ou de son évaluation subjective des faits narrés.

<sup>119</sup>Y compris, comme le soutiennent E. J. Bakker et S. Dubel, pour confirmer la séparation irrémédiable de ces deux mondes.

<sup>120</sup>L'adresse à Ménélas en VII, 104-108, avec ses cinq vers, est un peu plus longue : le roi de Sparte n'est interpellé qu'au tout début du passage, mais la syntaxe de la phrase interdit d'isoler davantage l'adresse. Une apostrophe fait franchement exception : il s'agit de l'invocation à la Muse qui précède le catalogue des vaisseaux en II, 484-493. W. W. Minton justifie sa longueur par l'ampleur de la tâche qui attend le poète dans le catalogue, et la décrit comme une élaboration autour du noyau central que constituent les v. 484 et 487 (MINTON 1962, p. 203-205).

<sup>121</sup>Comme l'a remarqué S. Dubel : cf. DUBEL 2011a, p. 132-133.

<sup>122</sup>HOMÈRE, *Iliade*, XVI, 812-815.

Les seules adresses dépourvues d'un vocatif sont (outre les questions rhétoriques, mais elles ne sont pas exactement des adresses, ou plutôt elles sont des adresses implicites) celles adressées à une deuxième personne indéterminée sur le mode de l'optatif, dont on a dit qu'elles étaient interprétées par les commentateurs antiques tantôt comme des équivalents d'une troisième personne (qui correspondrait à un « on » en français), tantôt comme des adresses à l'auditoire. Mais même dans ces cas-là, les frontières de ces adresses, qui se résument à une phrase, ne posent pas de difficultés. Les apostrophes du poète constituent donc des moments non seulement occasionnels, mais aussi brefs et parfaitement circonscrits au sein du texte.

### 3.1.4 L'apostrophe du poète chez Apollonios de Rhodes

À propos de l'emploi de l'apostrophe dans les *Argonautiques*<sup>123</sup>, nous voudrions nous concentrer sur ce qui selon nous « fait le pont » entre l'usage homérique et ce que l'on observera chez les poètes épiques latins, qui en récupèrent certains aspects mais qui, nous le verrons, introduisent aussi des traitements originaux du procédé<sup>124</sup>. Plusieurs de ces innovations semblent en effet préparées par certaines particularités de l'emploi de l'apostrophe épique par Apollonios<sup>125</sup>.

D'emblée, la singularité des *Argonautiques* en matière d'apostrophe du poète est visible lorsque l'on se penche sur les données chiffrées et la typologie des occurrences. Le nombre des apostrophes « au lecteur » (ou « au narrataire »)<sup>126</sup> est comparable avec ce que l'on trouve chez Homère dans l'*Iliade* (huit chez celui-là, neuf chez celui-ci) – mais, nous le allons le voir, Apollonios en fait un usage bien particulier. Celles aux divinités

---

<sup>123</sup>Concernant l'épopée hellénistique, nous laissons Callimaque de côté, dont l'œuvre n'est pas réellement exploitable en raison de son caractère lacunaire aujourd'hui. Sur la rareté, si ce n'est l'absence, d'apostrophes de la part du poète dans l'*Hécalé* telle qu'elle nous est parvenue, voir HUNTER 2001, p. 106, n. 44; voir également KLOOSTER 2013, p. 166-171.

<sup>124</sup>Notre étude sera donc assez restreinte. On trouvera sur l'apostrophe chez Apollonios des références bibliographiques autres que celles que nous mobilisons ici dans GEORGACOPOULOU 2005, p. 11, n. 6.

Par ailleurs, sur Apollonios comme passerelle entre Homère et Lucain, voir CUYPERS 2004, p. 43 *sqq.*

<sup>125</sup>Pour une étude synthétique et récente sur la manière dont Apollonios se situe par rapport à la tradition homérique, voir FANTUZZI et HUNTER 2004, p. 89-132; voir également HUNTER 1993, p. 101-151 sur le sujet particulier de la voix du poète, et BERKOWITZ 2004, p. 53 *sqq.* sur la dimension originale des apostrophes du poète aux personnages.

Voir D'ALESSANDRO BEHR 2005, p. 194 sur les implications du passage de l'oralité à l'écriture concernant les relations entre les Muses, le poète et le public. En lien avec cette idée, voir BLOCK 1986, p. 155-156 à propos du rôle du passage à l'écrit sur la différence entre Homère et Virgile concernant les effets de l'apostrophe sur le lecteur.

<sup>126</sup>I, 725-726; I, 765-767; II, 171b-174; III, 1265-1267; IV, 238b-240; IV, 428b-429; IV, 927b-928a; IV, 997b.

de l'inspiration sont au nombre de six<sup>127</sup>, comme dans l'*Illiade*; là encore, nous verrons qu'Apollonios déroge là aussi au modèle homérique dans la relation qu'il tisse avec ces divinités. On relève trois questions rhétoriques<sup>128</sup>, dont deux suivent immédiatement une apostrophe, ce qui amène à se demander si elles en font partie ou non :

Δυσμενέων ἐπὶ παισὶ κορύσσειο, δαῖμον, ἀερθεῖς,  
οἷος Μηδείῃ στυγερὴν φρεσὶν ἔμβαλες ἄτην.  
Πῶς γὰρ δὴ μετιόντα κακῶ ἑδάμασεν ὀλέθρῳ  
Ἄψυρτον ; Τὸ γὰρ ἡμῖν ἐπισχερῶ ἦεν ἀοιδῆς<sup>129</sup>.

Contre les fils de mes ennemis, lève-toi, ô dieu, arme-toi, ainsi que tu jetas dans l'âme de Médée cet odieux égarement. Comment donc a-t-elle fait périr d'une mort affreuse Apsyrtos quand il vient à elle? C'est ce que nous disons dans la suite de notre chant.

Μουσάων ὄδε μῦθος, ἐγὼ δ' ὑπακουὸς αἰεῖδω  
Πιερίδων. Καὶ τήνδε πανατρεχὲς ἔκλυον ὀμφήν,  
ὑμέας, ὧ περὶ δὴ μέγα φέρτατοι υἴες ἀνάκτων,  
ἧ βίη, ἧ τ' ἀρετῇ Λιβύης ἀνὰ θῖνας ἐρήμους  
νῆα μεταχρονίην ὅσα τ' ἔνδοθι νηρὸς ἄγεσθε  
ἀνθεμένους ὥμοισι φέρειν δυοκαίδεκα πάντα  
ἧμαθ' ὁμοῦ νύκτας τε. Δύην γε μὲν ἦ καὶ οἴζυν  
τίς κ' ἐνέποι, τὴν κεῖνοι ἀνέπλησαν μογέοντες<sup>130</sup> ;

Tel est le récit des Muses : moi, je suis docile aux Piérides dans mes chants. Je les ai entendues sans mentir me révéler que vous, ô les plus braves d'entre les fils des rois, avec votre force, avec votre vaillance, vous avez chargé et porté en l'air sur vos épaules, à travers les dunes du désert de Libye, votre navire et tout ce que contenait votre navire, pendant douze jours entiers et douze nuits. Mais qui pourrait dire les peines ou les souffrances dont ces héros eurent leur pleine mesure dans cette épreuve ?

Il est surtout tout à fait remarquable de voir que, alors qu'Homère apostrophe ses personnages dix-neuf fois dans l'*Illiade* et quinze fois dans l'*Odyssee*, on ne relève que trois apostrophes aux personnages chez Apollonios<sup>131</sup>, auxquelles il faut ajouter cinq apostrophes à des dieux qui ne sont pas interpellés pour leur réclamer l'inspiration<sup>132</sup>. On se souvient que chez Homère, seules deux apostrophes sont adressées à une divinité en tant que personnages, en l'occurrence Apollon<sup>133</sup>. En outre, parmi les trois apostrophes à des héros, deux sont adressées non pas à des personnages individuels, mais aux Argo-

---

<sup>127</sup>I, 1-4; III, 1-5; IV, 1-2; IV, 217; IV, 552-556; IV, 984-985.

<sup>128</sup>IV, 217; IV, 450-451; IV, 1387-1388.

<sup>129</sup>APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, IV, 448-451.

<sup>130</sup>APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, IV, 1381-1388.

<sup>131</sup>IV, 1382-1387; IV, 1485-1489; IV, 1773-1781. Sur la base d'une scholie à IV, 1760, certains commentateurs (parmi lesquels CUYPERS 2004, p. 48, n. 12) y ajoutent une apostrophe à Théras en IV, 1763, mais celle-ci n'est pas attestée dans les manuscrits : voir KLOOSTER 2013, p. 159, n.33.

<sup>132</sup>II, 702-713 à Apollon; IV, 445-449 à Éros; IV, 1196-1200 à Héra; IV, 1673-1677 à Zeus; IV, 1706-1709 à Apollon.

<sup>133</sup>XV, 365-6; XX, 152.

nautes<sup>134</sup> (la troisième, en IV, 1485-1489, est adressée à Canthos) : l'apostrophe collective aux personnages est une innovation par rapport à Homère<sup>135</sup>, qui constitue peut-être une forme d'antécédent épique à l'usage lucanien de l'apostrophe adressée aux Romains, qui tire *La Guerre civile* du côté du discours oratoire. Enfin, il est notable que l'essentiel des apostrophes soit concentré dans le livre IV – nous verrons pour quelle raison plus bas.

### 3.1.4.1 La relation entre le poète et les Muses dans le proème

Le proème des *Argonautiques* est singulier, d'une part parce que le « je » du poète est mis en avant, et qu'il n'est plus le réceptacle du savoir divin des Muses mais s'affirme en tant que « je » locuteur (Ἀρχόμενος et μνήσομαι), et d'autre part parce que l'invocation à la Muse est retardée<sup>136</sup> :

Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν  
 μνήσομαι, οἱ Πόντιοι κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας  
 Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελίας  
 χρύσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἄργῳ.  
 Τοίην γὰρ Πελίας φάτιν ἔκλυεν, ὥς μιν ὀπίσσω  
 μοῖρα μένει στυγερή, τοῦδ' ἀνέρος, ὃν τιν' ἴδοιτο  
 δημόθεν οἰοπέδιλον, ὑπ' ἐννεσίησι δαμῆναι.  
 Δηρὸν δ' οὐ μετέπειτα τετὴν κατὰ βάζιν Ἰήσων  
 χειμερίοιο ῥέεθρα κιών διὰ ποσσὶν Ἀναύρου,  
 ἄλλο μὲν ἐξεσάωσεν ὑπ' ἰλύος, ἄλλο δ' ἐνερθεῖν  
 κάλλιπεν αὔθι πέδιλον ἐνισχόμενον προχοῆσιν.  
 ἴκετο δ' ἐς Πελίην αὐτοσχεδὸν ἀντιβολήσων  
 εἰλαπίνης, ἣν πατρὶ Ποσειδάωνι καὶ ἄλλοις  
 ῥέζε θεοῖς, Ἥρης δὲ Πελασγίδος οὐκ ἀλέγιζεν.  
 Αἴψα δὲ τόνγ' ἐσιδὼν ἐφράσσατο, καὶ οἱ ἀεθλον  
 ἔντυε ναυτιλῆς πολυκηδέος, ὄφρ' ἐνὶ πόντῳ  
 ἦε καὶ ἀλλοδαποῖσι μετ' ἀνδράσι νόστον ὀλέσσει.  
 Νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἐπικλείουσιν ἄοιδοι  
 Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησιν.  
 Νῦν δ' ἂν ἐγὼ γενεὴν τε καὶ οὔνομα μυθησαίμην  
 ἠρώων, δολιχῆς τε πόρους ἄλός, ὅσσα τ' ἔρεξαν  
 πλαζόμενοι· Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἄοιδῆς<sup>137</sup>.

C'est en commençant par toi, Phoibos, que je rappellerai les exploits de ces héros d'autrefois qui, par la bouche du Pont et à travers les Roches Kyanées, sur l'ordre du roi Pélias, menèrent vers la toison d'or la solide nef Argô. Telle était en effet la prédiction entendue par Pélias : l'avenir lui réservait un sort affreux ; car l'homme issu de son peuple qu'il verrait venir avec une seule sandale le ferait périr par ses complots. Or, peu de temps après, suivant ta prophétie, Jason, en traversant à pied le cours de l'Anauros grossi par l'hiver, sauva de la boue l'une de ses sandales, mais laissa l'autre au fond, prise dans le courant. Il se rendit

<sup>134</sup>IV, 1382-1387 et IV, 1773-1781.

<sup>135</sup>KLOOSTER 2013, p. 160.

<sup>136</sup>Sur la distance que prend Apollonios vis-à-vis des proèmes épiques antérieurs, voir G. WHEELER 2002, p. 44-47. Nous renvoyons également à RAYMOND 2016 pour une étude de la place des Muses et de la relation que le poète entretient avec elles, qui est, comme l'écrit S. Clément-Tarantino, insaisissable, « entre orthodoxie et provocation » (CLÉMENT-TARANTINO 2006).

<sup>137</sup>APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, I, 1-22.

aussitôt chez Pélias afin de prendre part au festin que le roi offrait à son père Poséidon et aux autres dieux, sauf à Héra Pélasgienne dont il n'avait cure. Dès qu'il vit Jason, il comprit et lui prépara le travail d'une navigation périlleuse afin de lui faire perdre, sur mer ou en pays étranger, toute chance de retour. Au sujet du navire, les œuvres des aèdes d'autrefois chantent encore qu'Argos l'a construit d'après les instructions d'Athéna. Pour moi, je veux maintenant dire la race et le nom des héros, leurs longues courses sur la mer et les exploits qu'ils accomplirent dans leurs errances. Daignent les Muses inspirer mon chant !

Apollonios commence par invoquer Apollon, non pas pour lui demander l'inspiration mais parce qu'il s'adresse au dieu qui préside aux oracles<sup>138</sup> : c'est en effet la scène où Pélias reconnaît en Jason l'homme à l'unique sandale qui doit le faire périr, comme l'oracle le lui a prédit longtemps auparavant, qu'Apollonios donne comme début de l'histoire des Argonautes. Seulement après, aux v. 20-22, il se livre à une invocation détournée aux Muses : retardée, cette invocation évacue en outre la forme attendue de l'apostrophe, le poète ne s'adressant pas à elles directement, mais se contentant d'exprimer le souhait qu'elles lui viennent en aide. En effet, Apollonios ne demande rien aux déesses, mais il annonce à son lecteur que celles-ci vont le seconder dans son entreprise poétique. Cette singularité dans l'énonciation proémiale se double de celle qui concerne le récit : Apollonios ne commence pas son récit à la construction d'Argo, que la tradition a maintes fois rapportée (cf. v. 18-19), mais par un catalogue, celui des Argonautes. Ainsi, ce substitut d'invocation vaut à la fois pour l'invocation liminaire dans laquelle le poète épique réclame l'aide des Muses pour composer son chant, et pour celle qui ouvre traditionnellement ce morceau de bravoure qu'est le catalogue.

Dans ces trois vers, le terme ὑποφῆτορες est hautement problématique, et il a été abondamment discuté<sup>139</sup> : fait-il des Muses des entités qui inspirent, ou bien qui interprètent ? S'il s'agit de Muses interprètes, est-ce parce que le poète a besoin qu'elles lui expliquent la volonté d'Apollon, sur laquelle s'ouvre le poème, ou bien doivent-elle élucider pour les hommes le chant composé par le poète ? Ou bien encore, est-ce que le poète

---

<sup>138</sup>Dans son commentaire, P. Green note que le choix d'Apollon est certes approprié à l'action, mais qu'il marque aussi un changement de perspective, du barde anonyme qui invite la Muse ou la divinité à chanter à travers lui (Homère) à l'affirmation du poète qui est responsable de l'œuvre qu'il présente, avec l'aide des dieux. On passe également des héros (Homère) aux mortels ordinaires. Le commentateur écrit ainsi : « This is to be a non-Homeric epic » (P. GREEN 2007, p. 201), qui néanmoins reprend constamment Homère, pour le modifier ou le parodier. Voir aussi GOLDHILL 1991, p. 286-291 ; HUNTER 1993, p. 119 *sqq.*

De façon surprenante, les scholies ne relèvent rien de particulier à propos de cette entrée en matière : le poète commence son poème par une invocation aux dieux, suivant l'habitude, et il est comme inspiré par le dieu.

<sup>139</sup>Nous renvoyons à ce propos à l'étude de MORRISON 2012, p. 286-293 qui fait le point sur les problèmes posés par le choix du terme et sur les différentes positions interprétatives. Voir aussi CUYPERS 2004, p. 47, et CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 310-320, qui propose également un état de la question sur le sujet dans la perspective d'une comparaison avec la pratique virgilienne en matière de proème épique et d'invocation à la Muse.

attend des Muses qu'elles soient pour lui des interprètes de la tradition antérieure, c'est-à-dire qu'elles lui en transmettent les éléments pertinents et qu'elles l'aident à les composer en un récit intelligible ? Il y aurait ainsi dans la déclaration d'Apollonios une forme de sécularisation ou de réduction du rôle poétique des Muses, qui avec elles à ses côtés intègre dans son récit le traitement des sources antérieures. Pour A. D. Morrison, le public contemporain d'Apollonios partageait très probablement notre perplexité moderne : la perception de la singularité du rapport entre poète et Muses est un effet volontaire, qui fait partie intégrante de l'entreprise poétique d'Apollonios<sup>140</sup>. S. Clément-Tarantino parle à ce propos d'une « inversion "hellénistique" du rapport poète-Muse »<sup>141</sup>. Ce qui apparaît donc d'emblée dans la lecture des *Argonautiques*, c'est une prise de distance manifeste avec le modèle homérique y compris dans le mode d'énonciation épique : fondamentalement, ce qui se joue chez Apollonios, c'est la prise de contrôle du poète sur la fiction épique<sup>142</sup> et l'apparition d'une interrogation sur son sens, qui n'a plus de garant divin<sup>143</sup>, et c'est là quelque chose qui aura une postérité certaine chez les épiques latins. Or cela va avoir des conséquences sur l'utilisation qu'il va faire de l'apostrophe : nous allons voir qu'avec Apollonios naît une utilisation particulière de l'apostrophe, qui joue sur les points de vue.

En ce qui concerne les autres invocations aux Muses, P. Green dans son commentaire relève encore d'autres anomalies par rapport au modèle homérique. Dans celle en III, 1-5<sup>144</sup>, l'invocation à Érato souligne un effet de transition à la fois structurelle et thématique en marquant la division centrale entre les deux premiers et les deux derniers chants de l'œuvre, ce qui met l'accent sur la place occupée dans les livres III et IV au récit des amours de Jason et Médée<sup>145</sup>. À propos de l'invocation en IV, 1-2, P. Green

<sup>140</sup>MORRISON 2012, p. 291.

<sup>141</sup>CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 310.

<sup>142</sup>Sur ce point, outre MORRISON 2012, p. 293-295, voir HUNTER 2001, p. 93-94. Dans ces pages et les suivantes, le critique développe en outre l'idée que la poésie hellénistique se caractérise par le fait que, écrite à une époque où la tradition littéraire antérieure devient abondante, elle est nécessairement amenée à jouer perpétuellement avec cette tradition, en se situant par rapport à elle, en la transformant, en en maniant les différentes variantes, en cherchant à la dépasser. Là aussi, cela implique une présence forte du poète comme ordonnateur, compositeur, *auctor* de son récit. Il note également (p. 120-122) que, par rapport à Homère, Apollonios occupe plus d'espace de parole par rapport à ses personnages : 70% des *Argonautiques* sont dédiés au poète, contre seulement 55% dans l'*Illiade* et 33% dans l'*Odyssée* : cela accrédite l'idée d'une « mainmise » d'Apollonios dans son récit – ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, une certaine dimension tragique dans le poème.

<sup>143</sup>Cf. FEENEY 1991, p. 58-80.

<sup>144</sup>P. GREEN 2007, p. 252.

<sup>145</sup>G. Zanker fait d'ailleurs de l'introduction de l'amour comme thème déterminant dans l'épopée la grande innovation d'Apollonios (ZANKER 1979, p. 71). Nous verrons la reprise fameuse du procédé par Virgile, quoiqu'avec quelques différences, au début du chant VII de l'*Énéide*.



justifie le recours à la Muse par le fait que ce dont il est question ici, la psychologie de Médée et l'explication de sa fuite, soit inaccessible au poète ; mais les explications possibles qu'il donne au comportement du personnage sont tout sauf épiques<sup>146</sup>. Enfin, dans l'invocation en IV, 1381 *sqq.*, le poète se tourne vers les Muses pour leur transférer la responsabilité de ce qui est raconté alors et qui tient du prodige incroyable, à savoir le fait que les marins doivent porter leur nef sur leurs épaules afin de regagner leur route : il s'agit donc soit d'accréditer un phénomène qui excède la compréhension humaine, soit au contraire de souligner la dimension fictionnelle de ce qui peut sembler n'être qu'une fantaisie<sup>147</sup>.

Finalement, A. D. Morrison voit dans les invocations aux Muses dans la suite du poème « the “crisis” of the narrator »<sup>148</sup>. Le contrôle du poète sur son épopée, affirmé dans le proème, disparaît progressivement au fil des invocations, tandis que se dessinent au contraire de plus en plus l'insuffisance de son savoir et sa dépendance grandissante à une instance divine : « The primary narrator, then, ceases to be the unquestioned autonomous controller of his narrative, confidently including or excluding material as he sees fit, but becomes dependent on the Muses, unsure of some facts about his narrative<sup>149</sup>. » La concentration des apostrophes aux Muses dans la fin de l'œuvre se voit ainsi élucidée : le poète a de plus en plus besoin de leur aide<sup>150</sup>. Le critique établit également un lien avec les questions rhétoriques<sup>151</sup>, qui se trouvent toutes au chant IV, d'ailleurs : à travers elles, le poète exprime ses doutes et ses difficultés à rendre compte des événements, comme lorsqu'il réclame l'appui des Muses. L'invective contre Éros en IV, 445 *sqq.* est alors mise en parallèle avec l'invocation à Érato qui ouvre le chant III : après avoir invoqué la Muse érotique, Apollonios, désespéré, exprime son sentiment de scandale devant les méfaits de l'amour<sup>152</sup>. La « crise » du narrateur des *Argonautiques* culmine finalement dans l'ultime invocation, en IV, 984-985 :

---

<sup>146</sup>P. GREEN 2007, p. 291-292. Sur cette apostrophe, voir aussi HUNTER 2001, p. 102-103.

<sup>147</sup>P. GREEN 2007, p. 344.

<sup>148</sup>MORRISON 2012, p. 295-306.

<sup>149</sup>*Ibid.*, p. 297.

<sup>150</sup>On peut sûrement mettre cela en relation avec le fait que dans le chant IV Apollonios s'éloigne de plus en plus de la tradition épique guerrière pour entrer dans une épopée d'un type nouveau.

<sup>151</sup>MORRISON 2012, p. 298 sur la question de l'identité du destinataire de ces questions : sont-elles des questions aux Muses ? des questions que le poète se pose à lui-même ? des questions rhétoriques « réelles », sans destinataire visé ? Le doute dans lequel Apollonios laisse son lecteur est probablement intentionnel : de même que la nature de sa relation aux Muses est incertaine, dans ce cas-ci nous ne savons pas s'il compte sur ses propres forces ou s'il sollicite auprès de quelqu'un d'autre des informations que lui-même ne possède pas.

<sup>152</sup>*Ibid.*, p. 302-303. Pour P. Green, il est remarquable de voir ici avec quelle clarté Apollonios, poète

[...] ἴλατε Μοῦσαι,  
οὐκ ἐθέλων ἐνέπω προτέρων ἔπος [...]

[...] pardonnez-moi, Muses ; je rapporte contre mon gré le récit des Anciens [...]

Apollonios fait, à contre-cœur, un récit qui n'est pas le sien.

### 3.1.4.2 Apostrophe et jeu sur les points de vue

Dans son ouvrage sur l'apostrophe épique, B. Effe revient sur l'idée de la codification par Homère de l'épopée comme genre de l'objectivité, de l'omniscience et de la distance, tout en admettant la présence de marques de subjectivité telles que les apostrophes, expression de la compassion du poète pour certains personnages particuliers, ou les adjectifs évaluatifs. Pour le critique, ce n'est que bien après, à l'époque hellénistique, que l'épopée devient réellement subjective : il insiste alors sur la distance qu'Apollonios prend vis-à-vis de l'épopée homérique et du matériau mythologique (tout en reconnaissant d'ailleurs qu'il est difficile de déterminer à quel point Apollonios est représentatif en la matière de l'épopée hellénistique en général, tant sont importantes pour nous aujourd'hui les pertes textuelles)<sup>153</sup>. Si, on l'a vu, l'objectivité d'Homère reste une idée compliquée, la complexité dans le jeu des points de vue qu'introduit l'apostrophe chez Apollonios est tout à fait marquante à notre sens (d'autant plus qu'il s'agit là de quelque chose que nous retrouverons dans l'épopée romaine), et en cela son épopée se distingue clairement de celle de son prédécesseur homérique.

Dans un article qui a fait date, C. S. Byre s'est livré à une revue exhaustive des apostrophes au narrataire, qui analyse comment celles-ci instaurent au sein du poème toute une réflexion sur le rapport entre le poète, le narrataire et la fiction<sup>154</sup>. Il montre que si comme chez Homère ces occurrences concourent à la création d'un monde hypothétique entre monde fictionnel et monde réel, le narrataire devenant temporairement spectateur de l'action qui semble se dérouler sous ses yeux, leur fonctionnement dans les *Argonautiques* se révèle cependant bien plus complexe. Certaines<sup>155</sup> soulignent le fait que ce que perçoit ou interprète le narrataire est en réalité incorrect par rapport à ce qui se passe effectivement dans le monde de la diégèse : elles créent alors une distance entre lui et

---

épique, exprime son point de vue personnel lorsqu'il s'en prend à l'Amour parce qu'il peut être funeste aux hommes (P. GREEN 2007, p. 312). Le passage sera d'ailleurs imité par Virgile en IV, 412 lorsqu'il déplorera les extrémités auxquelles l'*improbe Amor* conduira Didon : cf. *infra* p. 178.

<sup>153</sup>EFFE 2004, p. 16-31.

<sup>154</sup>BYRE 1991.

<sup>155</sup>III, 1265-1267 ; IV, 238b-240 ; IV, 997b.

la fiction. Les autres<sup>156</sup> le placent dans une scène indépendante du récit : *ekphrasis*, excursus géographique, analepse. Loin de faire de lui un personnage-témoin de l'action, elles l'entraînent dans des récits annexes qui font digression. C. S. Byre reformule en ces termes ce qu'avant lui avait écrit M. Fusillo à propos de l'actualisation du mythe qui rejoint le présent de l'écriture<sup>157</sup> :

[...] such segments, continually calling attention to the enunciation, constitute Apollonius' chief innovation in epic narrative, for they transform the epic into a work that is revealed in the process of becoming and that reduces the distance between the past of the mythic story and the present of its composition<sup>158</sup>.

À travers ces apostrophes au lecteur, Apollonios fait de l'épopée une œuvre qui révèle le processus qui l'a créée, et qui réduit la distance entre le passé des faits et le présent de l'énonciation<sup>159</sup>.

La double idée de la réduction de la frontière entre monde réel et monde de la fiction, et de l'interrogation autour de la nature de la fiction, est reprise par J. Klooster sous un angle quelque peu différent mais non moins intéressant, qui montre que les autres formes de l'apostrophe épique sont aussi concernées<sup>160</sup>. À propos des apostrophes aux héros, elle remarque que, selon un usage assez proche d'Homère, elles soulignent leur

---

<sup>156</sup>I, 725-726 ; I, 765-767 ; II, 171b-174 ; IV, 428b-429 ; IV, 927b-928a.

<sup>157</sup>FUSILLO 1985, p. 382-383.

<sup>158</sup>Byre 1991, p. 227.

<sup>159</sup>Dans un article consacré aux relations entre poète et personnages dans l'épisode des Lemniennes (I, 601-914), E. V. George s'est penché également sur la question des apostrophes au narrataire (E. V. GEORGE 1972). Pour lui, « [...] the intended context of the *Argonautica* is not merely the heroic world, but that world as avowedly seen and interpreted by an Alexandrian » (p. 47) : le poète, qui est celui qui interprète le monde de la fiction, celui des héros, revêt donc un rôle capital dans le poème. Dans l'épisode des Lemniennes en particulier, au cours de la description du manteau de Jason confectionné par Athéna, on lit deux de ces apostrophes (v. 725-726 et 765-767), qui montrent que, de même que cette merveilleuse pièce d'art est susceptible de créer l'illusion pour les Lemniennes, de même sa description par le poète peut créer l'illusion auprès du narrataire. Par l'intermédiaire de la figure de l'apostrophe au narrataire, Apollonios relie donc ces deux formes d'œuvre, le manteau et le poème, en révélant le pouvoir qui est le leur pour ce qui est de subjuguier ceux qui le contemplant – les Lemniennes pour l'un, le narrataire pour l'autre. C'est donc toute une réflexion sur le pouvoir de la fiction qui apparaît ici : Apollonios désigne au narrataire sa propre crédulité face à une œuvre de fiction.

M. P. Cuypers développe encore l'idée selon laquelle dans les *Argonautiques* le jeu sur les points de vue devient un constituant important du récit épique (CUYPERS 2004, p. 53-57). Pour le sujet qui nous intéresse en particulier, celui de l'apostrophe, celles au narrataire concourent à compliquer la focalisation dans le poème : à travers elles, « [...] [t]he narrator [...] often invites his narratees to cross the distance between here and now and there and then, and to imagine themselves on the scene with the poem's characters on that long ago day » (p. 53).

Cela fait d'ailleurs penser à l'observation faite par G. Giandrande à propos de l'usage de la particule *ō* dans les apostrophes du poète (GIANDRANDE 1968, p. 55-56). Le critique italien compare l'usage d'Apollonios avec l'usage homérique, et il apparaît alors que, si généralement le premier suit le modèle du second et fait montre de la solennité attendue, il peut à l'occasion se départir de la noblesse du poète épique et formuler des apostrophes similaires par leur ton et par leur forme aux paroles de ses personnages.

<sup>160</sup>KLOOSTER 2013, p. 159-166.

nature semi-divine (en plus de souligner le *pathos* d'une situation)<sup>161</sup>. Leur rareté semble par ailleurs compensée par celles aux dieux, relativement nombreuses ; dans celles-ci, Apollonios cultive une certaine ambiguïté entre le statut intra- ou extradiégétique du destinataire, mais aussi, dans certains cas, à propos de l'identité de celui qui les émet :

[...] the apostrophes of the gods in two, or perhaps three, cases occasion a certain ambiguity as to who is pronouncing them (2.702–713; 4.1706–1709; 4.1196–1200). The narratee seems momentarily invited to imagine that he hears the intradiegetical characters address the gods, until he realizes that this can not really be the case, and that it is the narrator who speaks<sup>162</sup>.

Outre l'effet d'*enargeia* qui rend poreuse la frontière entre le monde héroïque et le monde réel et dont nous avons déjà parlé, il semble qu'il y ait, tant dans les adresses aux héros que dans celles aux dieux, une trace de l'origine hymnique que J. Klooster attribue à l'usage de l'apostrophe aux personnages dans l'épopée, et qu'Apollonios semble ainsi percevoir. C'est donc à cette origine hymnique qu'il faudrait relier la volonté du poète d'établir un lien entre le monde intradiégétique des héros et le monde extradiégétique qu'il partage avec son public.

Pour conclure à propos des *Argonautiques*, on décèle dans le poème plusieurs spécificités de l'apostrophe qui annoncent certains traits de l'apostrophe lucanienne. Au début de son récit Apollonios se met en avant, bien plus que son prédécesseur Homère, et, entretenant une relation complexe avec les divinités de l'inspiration, il se présente comme étant lui-même à l'origine de son chant à la place de la Muse ; mais au fur et à mesure que l'on progresse dans l'œuvre, il éprouve de plus en plus de difficulté à rendre compte des événements, ce qui se traduit par une multiplication des invocations réclamant le secours des divinités. Par ailleurs, le jeu complexe sur les points de vue et sur la relation entre le poète, le lecteur et la fiction qu'introduit Apollonios dans son épopée met en lumière l'origine subjective et la nature fictionnelle du poème épique, et révèle que celui-ci est avant tout le fruit de la mise en récit des événements par le poète. Dans *La Guerre civile*, et notamment dans le proème, Lucain va lui aussi reconfigurer, à sa manière, l'apostrophe à la Muse dans le sens de l'accentuation du rôle du poète épique en tant qu'énonciateur ; et, confronté à son tour à la difficulté que pose la compréhension d'événements qui cette fois n'ont plus rien de fictionnel, il va proposer une réponse ori-

---

<sup>161</sup>À propos de celle en IV, 1773-1781, P. Green commente ainsi que les héros sont apostrophés selon la formule qui sied aux divinités (P. GREEN 2007, p. 360). Sur cette occurrence, voir également FUSILLO 1985, p. 385.

<sup>162</sup>Klooster 2013, p. 166.

ginale en choisissant pour sa part de se passer de tout secours divin et d'orchestrer à lui seul récit et interprétation des faits.

### 3.2 L'apostrophe du poète dans l'épopée latine

Parce que les poèmes épiques de Naevius et d'Ennius (sans parler de la traduction de l'*Odyssée* par Livius Andronicus) ne nous sont parvenus que dans un état très fragmentaire, il est difficile d'en tirer des renseignements en ce qui concerne l'établissement d'une « norme » en matière de fréquence, de forme et de fonction de l'apostrophe épique chez les poètes latins. Chez Naevius, en dehors de ce qui est sûrement une apostrophe aux Muses au début du livre I (*Nouem Iouis concordas filias sorores*<sup>163</sup>, « Neuf sœurs, filles et alliées de Jupiter » [Nous traduisons.]), on lit, toujours dans le même livre :

*Summe deum regnator, quianam me genu' sisti*<sup>164</sup> ?

Souverain suprême des dieux, pourquoi as-tu permis ma lignée ? [Nous traduisons.]

qui relève probablement du discours direct. Chez Ennius, le poème s'ouvre de même sur une invocation aux Muses :

*Musae, quae pedibus magnus pulsatis Olympum*<sup>165</sup>

Muses, vous qui frappez le grand Olympe de vos pieds

Le livre VI contient une question rhétorique qui sert manifestement à enclencher le récit :

*Quis potis ingentis oras euoluere belli*<sup>166</sup> ?

Qui peut exposer les grandes péripéties de cette guerre ?

Le vers

*Lunai portum, est operae, cognoscite, ciues...*

Citoyens, apprenez à connaître, cela en vaut la peine, le port de Luna...

que l'on trouve au v. 9 de la satire VI de Perse serait, d'après le *Commentum Cornuti* (*ad VI*, 10), un emprunt aux *Annales*. Hormis ceux pour lesquels on a des indices (ou des explications tirées du contexte de la citation du fragment par l'auteur ultérieur à qui on la doit) montrant qu'ils relèvent du discours direct d'un personnage, quelques autres

---

<sup>163</sup>NAEVIUS, *La Guerre punique*, I, frg. 1 Flores.

<sup>164</sup>NAEVIUS, *La Guerre punique*, I, frg. 21 Flores.

<sup>165</sup>ENNIUS, *Annales*, I, frg. 1 Meunier.

<sup>166</sup>ENNIUS, *Annales*, VI, frg. 1 Meunier.

fragments contiennent encore des marques de deuxième personne, mais on en ignore totalement le contexte et on ne sait donc pas s'ils doivent être attribués au poète ou non. Dans les fragments narratifs les plus longs (tels que la scène du livre I où Romulus et Rémus prennent les auspices), on ne trouve aucune apostrophe. Ce qui est en revanche intéressant pour nous, c'est la dimension historique et politique que prend l'épopée au moment de son apparition au sein de la littérature latine, visible au moins dans le choix des sujets<sup>167</sup>.

### 3.2.1 Formes de l'apostrophe chez Virgile

Formellement, les apostrophes virgiliennes ne s'éloignent pas outre mesure du modèle homérique – c'est là quelque chose d'important, car si Virgile introduit, nous allons le voir, des innovations dans l'utilisation qu'il fait de l'apostrophe, la rupture formelle demeure bien moindre par rapport à ce que nous observerons chez Lucain. On retrouve comme dans l'*Illiade* en particulier des invocations aux Muses (au nombre de six<sup>168</sup>), des apostrophes aux personnages (au nombre de quarante) – et notamment à des personnages centraux dans l'action, à un moment dramatique fort (comme aux v. 408-411 du livre IV, où le poète s'adresse à Didon alors que celle-ci contemple l'activité de la cité de Carthage précédant le départ d'Énée et de ses compagnons) –, des questions rhétoriques (au nombre de huit<sup>169</sup>) et des adresses à une deuxième personne du subjonctif indéterminée (au nombre de quatre<sup>170</sup>)<sup>171</sup>. Si l'on trouve dans l'*Énéide* différents degrés de l'expression de la deuxième personne dans les adresses au personnage – association du vocatif et des marques de la deuxième personne ; vocatif seul ; marques de la deuxième personne seules – le premier reste de loin le plus fréquent<sup>172</sup>.

<sup>167</sup>Voir par exemple ELLIOTT 2013 (dont les n. 34, 35 et 36 p. 15 pour des compléments bibliographiques sur la question des rapports entre Ennius et les réalités politiques et sociales de son temps). Ajoutons que pour B. Effe, le ton personnel des *Annales* est peut-être une trace de la réception latine de l'épopée hellénistique, mais d'une part, comme le note déjà le critique, cela n'est pas sans poser des problèmes de méthode (EFFE 2004, p. 32-33), et d'autre part, il est impossible de déterminer le rôle qu'a pu jouer l'apostrophe dans le processus.

<sup>168</sup>I, 8-11 ; VII, 37-41 ; VII, 641-646 ; IX, 77-79 ; IX, 525-529 ; X, 163-165. Nous n'incluons pas ici l'apostrophe à Jupiter en XII, 503-504, ce qui est discutable, car la question que lui pose le poète s'apparente aux demandes d'informations adressées aux Muses.

<sup>169</sup>I, 11 ; IV, 65-66 ; IV, 283-284 ; IV, 296 ; IX, 67-68 ; IX, 399-401 ; XII, 486 ; XII, 500-503.

<sup>170</sup>IV, 401 ; VIII, 650 ; VIII, 676 ; VIII, 691.

<sup>171</sup>Nous renvoyons à notre relevé en annexe (p. VII).

<sup>172</sup>Signalons les anomalies que constituent d'une part l'adresse à Umbro en VII, 759-60, dépourvue d'apostrophe grammaticale (mais le contexte suffit à ce qu'il n'y ait nulle ambiguïté en ce qui concerne l'identité du destinataire), et d'autre part l'adresse aux *uaturn ignarae mentes* en IV, 65, qui, en l'absence de marques de deuxième personne, peut tout aussi bien être une exclamation (nous avons fait le choix

### 3.2.1.1 Une distinction claire entre apostrophe et récit

Dans l'*Énéide*, l'essentiel du non-récit est constitué par le dialogue entre les personnages : conformément à ce qui est attendu dans le genre, le narrateur virgilien s'efface derrière ses personnages. Ses apostrophes ne constituent généralement pas des interruptions du récit, mais au contraire elles peuvent contribuer à en structurer l'organisation. Ainsi, dans le livre VII, les passages d'apostrophe du poète sont ordonnés au début et à la fin. On a au début trois adresses successives, à Caiète, à Érato, puis à Saturne :

*Tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix,  
aeternam moriens famam, Caieta, dedisti;  
et nunc seruat honos sedem tuus ossaque nomen  
Hesperia in magna, siqua est ea gloria, signat*<sup>173</sup>.

Toi aussi, nourrice d'Énée, tu as donné par ta mort un éternel renom à nos rivages, ô Caiète ; maintenant l'honneur qu'on te rend garde ta sépulture, et, si c'est une grande gloire, tes ossements immortalisent ton nom dans la grande Hespérie.

*Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora rerum,  
quis Latio antiquo fuerit status, aduena classem  
cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,  
expediam et primae reuocabo exordia pugnae.  
Tu uatem, tu, diua, mone. [...]*<sup>174</sup>

Et maintenant, Érato, quels étaient les rois, les circonstances, l'état de l'antique Latium lorsque la flotte des étrangers en armes aborda aux rivages ausoniens, je l'exposerai et je remettrai en mémoire l'origine de leurs premiers combats. À toi, déesse, à toi d'instruire ton poète.

*[...] Fauno Picus pater isque parentem  
te, Saturne, refert, tu sanguinis ultimus auctor*<sup>175</sup>.

[...] Faunus était fils de Picus, et Picus se flatte de t'avoir pour père, Saturne ; c'est toi la source de leur sang.

La toute première apostrophe du livre sert d'épithète à Caiète, et elle ouvre la seconde moitié de l'*Énéide* en reliant le temps légendaire de l'histoire au temps du poète à travers

---

de l'intégrer à nos relevés en tant qu'apostrophe en raison du fait qu'elle est immédiatement suivie d'une question rhétorique). S'il s'agit bien d'une apostrophe, il faut alors remarquer que le sujet en est une abstraction ; or le phénomène est absent chez Homère, et demeure extrêmement rare chez Virgile : sur le sujet, voir BLOCK 1982, p. 11. Toutefois, nous ne sommes pas complètement en accord avec E. Block : elle compte comme adresse à une abstraction l'adresse à l'*amor* en IV, 412, alors que l'on peut considérer qu'il s'agit d'une apostrophe au dieu *Amor* ; nous ne voyons pas d'adresse à l'*amor* en X, 188 ; et en X, 501-502, nous voyons davantage une exclamation qu'une adresse (le passage est similaire à l'adresse aux *uatum ignarae mentes* en IV, 65, mais précisément il n'est pas accompagné comme cette dernière d'une question rhétorique).

<sup>173</sup>VIRGILE, *Énéide*, VII, 1-4.

<sup>174</sup>VIRGILE, *Énéide*, VII, 37-41.

<sup>175</sup>VIRGILE, *Énéide*, VII, 49-50.

le motif de la gloire éternelle (*aeternam [...] famam*, v. 2), en même temps qu'elle possède une fonction étiologique. La seconde, à Érato, permet de relancer le récit au moment si particulier où Énée et ses compagnons abordent aux rivages du Latium<sup>176</sup>. L'apostrophe à Saturne met en valeur la lignée de Latinus, descendant de Saturne et père de Lavinia, qui sera l'épouse d'Énée. Après ces trois interventions qui marquent la grandeur de l'œuvre du héros à l'ouverture du livre, le poète retrouve la discrétion qu'il est censé observer, en dehors des v. 385-391 où sa voix se mêle à celle d'Amata, puisqu'il adresse à Bacchus les paroles que l'épouse de Latinus destine au dieu<sup>177</sup>.

À la fin du même livre, le poète s'adresse aux Muses (VII, 641-646), au fleuve Amasénus (VII, 685), à Œbalus (VII, 733-736), à Ufens (VII, 744-747), à Umbro (VII, 759-760), et enfin au Tibre (VII, 797). Il reprend donc la parole en son nom, dans une apostrophe aux Muses symétrique à l'apostrophe à Érato tout d'abord, et qui signale, cette fois, le moment qui précède les combats qui vont embraser l'Italie tout entière. Les trois apostrophes aux guerriers qui émaillent le catalogue des alliés italiens anticipent la mort d'Œbalus, d'Ufens et d'Umbro, et donc leur future disparition, tout en manifestant dramatiquement leur présence par la mise en valeur formelle. Quand aux apostrophes aux deux fleuves<sup>178</sup>, elles ne sont pas non plus anecdotiques. Pour la première, d'une part le fleuve irrigue les terres d'où proviennent les campagnards qui accompagnent Caeculus dont il est question à cet endroit, et d'autre part elle annonce l'entrée future de Camille dans le combat, venue en renfort de Turnus. En effet, il sera à nouveau question du fleuve en XI, 547 lorsque Virgile racontera comment Métabus, le père de Camille, a sauvé sa fille, encore toute petite, des ennemis qui le poursuivaient : arrêté dans sa course par le fleuve en crue, il a attaché Camille à son javelot et a lancé ce dernier sur l'autre rive. En ce qui concerne la seconde, rattachée à l'origine de certains des alliés de Turnus, elle rappelle que les ennemis coalisés d'Énée sont destinés à faire un jour partie du peuple de Rome.

De la même façon, l'usage de l'apostrophe soutient l'organisation du chant IX. L'invocation aux Muses aux v. 77-79, juste avant l'incendie des navires du Troyen Énée, fait écho à celle qu'on lit dans l'*Iliade* en XVI, 112-113 juste avant le moment où Hector met

<sup>176</sup>Sur cette invocation comme second proème de l'*Énéide*, voir MONTELEONE 1977; CONTE 1992, à l'origine de la fameuse expression de « proem in the middle »; CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 356 *sqq.*; CLÉMENT-TARANTINO 2016.

<sup>177</sup>Sur ce passage au fonctionnement bien particulier, voir G. WILLIAMS 1983, p. 183 *sqq.* Pour le critique, il s'agit d'instaurer une proximité entre le poète et la divinité interpellée, et, plus largement, le monde de la fiction.

<sup>178</sup>Peut-être faut-il adjoindre à l'apostrophe à l'Amasénus une adresse à la cité d'Anagni juste avant : sur le problème de texte en question, voir N. M. HORSFALL 2000, p. 446-447.



le feu à la flotte grecque : comme l'explique P. Hardie<sup>179</sup>, elle attire par conséquent l'attention sur le renversement d'un thème homérique. Elle prépare également le lecteur au caractère extraordinaire de ce qui va suivre, et elle permet l'introduction d'une analepse qui interrompt la chronologie des événements puisque, avant le récit de l'incendie, Virgile va raconter comment Énée a constitué sa flotte.

La fameuse adresse à Nysus et Euryale des v. 446-449, sur laquelle nous reviendrons, vient elle aussi ponctuer le récit plutôt qu'elle l'interrompt, car elle arrive au terme d'une séquence qui a son unité, le récit de la geste et de la mort des deux jeunes héros :

*Tum super exanimum sese proiecit amicum  
confossus placidaque ibi demum morte quieuit.  
Fortunati ambo! Si quid carmina mea possunt,  
nulla dies unquam memori uos eximet aevo,  
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum  
accolet imperiumque pater Romanus habebit.  
Victores praeda Rutuli spoliisque potiti  
Volcentem exanimum flentes in castra ferebant*<sup>180</sup>.

Alors, sur son ami inanimé, il [sc. Nisus] se jeta percé de coups et là enfin, grâce à la mort qui tout apaise, trouva la repos. Bénis des dieux l'un et l'autre! Si mes chants ont quelque pouvoir, aucun jour ne vous fera sortir de la mémoire des âges, tant que la maison d'Énée s'appuiera sur le roc immobile du Capitole et que le maître romain conservera l'empire. Vainqueurs, en possession du butin et des dépouilles, les Rutules tout en pleurs portaient dans le camp Volcens privé de vie.

Au sein d'une séquence narrative à la troisième personne et au passé, on retrouve bien dans l'apostrophe les caractéristiques du discours : une première personne du singulier (*mea*) s'adresse à une deuxième personne du pluriel (*uos*), en usant du présent d'énonciation (*possunt*) ; il est également fait allusion à la Rome du temps de Virgile (*pater Romanus*). Autrement dit, ces quelques vers de discours se détachent nettement de la trame de la narration : de manière générale, les interventions du poète virgilien sont clairement circonscrites au sein du récit.

Peu après ce passage, on lit une nouvelle invocation aux Muses :

*Vos, o Calliope, precor, adspirate canenti,  
quas ibi tum ferro strages, quae funera Turnus  
ediderit, quem quisque uirum demiserit Orco;  
et mecum ingentis oras euoluite belli,  
et meministis enim, diuae, et memorare potestis*<sup>181</sup>.

Vous toutes, ô Calliope, je vous prie, révélez au poète ces bataillons, ces hommes que le fer de Turnus a couchés sur le sol, les adversaires que chacun des héros a précipités dans l'Orcus, et déroulez avec moi l'immense draperie de la guerre.

---

<sup>179</sup>HARDIE 1994, p. 89.

<sup>180</sup>VIRGILE, *Énéide*, IX, 444-451.

<sup>181</sup>VIRGILE, *Énéide*, IX, 525-529.

Adressée notamment à Calliope, la Muse de l'épopée, elle inaugure précisément un passage à une matière éminemment héroïque, la fin du siège du camp troyen et la geste de Turnus, et relance ainsi le souffle épique.

Il apparaît finalement que, de manière générale, le poète virgilien s'en tient à son récit et s'efface la plupart du temps derrière la troisième personne. S'il révèle sa présence en s'adressant à un personnage à la deuxième personne, et donc en brouillant les frontières entre système du récit et système du discours, c'est en des moments clairement délimités, et cruciaux par rapport au contenu du récit. L'essentiel des adresses se fait sous la forme d'apostrophes solennelles et brèves, et le poète en use en des endroits stratégiques pour en souligner la portée dramatique, ou encore pour apporter des informations de type étymologique. Il en fait des lieux programmatiques de l'attitude que doit adopter le lecteur, que cette attitude soit dictée par l'identification ou au contraire par la prise de distance. L'apostrophe permet encore de faire le lien entre le présent du poète et le passé absolu de l'épopée à travers les différentes manifestations du destin fixé. Si donc l'apostrophe instaure un certain désordre formel dans le récit épique, Virgile parvient cependant à en faire aussi un lieu du retour à l'ordre, en en faisant un lieu solennel de la mémoire du passé.

### 3.2.1.2 Singularités par rapport à l'usage homérique

**L'allongement des apostrophes** Néanmoins, on observe chez Virgile quelques singularités de l'apostrophe par rapport à l'usage homérique. C'est ainsi que les adresses tendent, parfois, à devenir plus longues. L'adresse de Virgile à Cydon au livre X de l'*Énéide* s'étend sur un peu plus de sept vers :

*Tu quoque, flauentem prima lanugine malas  
dum sequeris Clytium infelix, noua gaudia, Cydon,  
Dardania stratus dextra, securus amorum  
qui iuuenum tibi semper erant, miserande iaceres,  
ni fratrum stipata cohors foret obuia, Phorci  
progenies, septem numero, septenaque tela  
coniciunt. [...]*<sup>182</sup>

Toi de même, Cydon, tandis, malheureux ! que tu suis Clytius, Clytius dont les joues blondissent sous un premier duvet, celui qui pour lors fait ta joie, toi aussi, abattu par la main dardanienne, indifférent à ces amours qui t'attachaient aux jeunes hommes, tu serais couché mort, ô pitoyable, si une troupe serrée de frères, les fils de Phorcus, n'eût surgi devant l'ennemi ; ils sont sept qui lancent sept traits.

<sup>182</sup>VIRGILE, *Énéide*, X, 324-330.

L'adresse lancée un peu plus loin à Laride et Thymer est presque aussi longue (X, 390-396). Les passages d'adresse dans l'*Énéide* ne dépassent toutefois que rarement cinq vers.

**Les apostrophes incidentes** Les adresses qui s'allongent constituent une pause dans le récit, durant laquelle le poète commente les événements qu'il raconte ; mais une forme particulière d'adresse a pour effet de mélanger régime du récit et régime du discours, jusqu'à rendre les passages qui relèvent du second singulièrement difficiles à délimiter : il s'agit d'adresses extrêmement brèves, qui se résument généralement à une apostrophe au vocatif et à un pronom ou à un possessif de la deuxième personne, insérées de manière incidente dans le cours d'une phrase tournée essentiellement à la troisième personne. C'est le cas à la fin du livre VII de l'*Énéide*, lorsque Virgile, qui décrit le décor du bouclier de Turnus, interpelle soudain le Tibre :

*Insequitur nimbus peditum clipeataque totis  
agmina densentur campis, Argiuaque pubes  
Auruncaeque manus, Rutuli ueteresque Sicani  
et Sacrae acies et picti scuta Labici,  
qui saltus, **Tiberine**, tuos sacrumque Numici  
litus arant Rutulosque exercent uomere collis  
Circaeumque iugum, quis Iuppiter Anxurus aruis  
praesidet et uiridi gaudens Feronia luco,  
qua Saturae iacet atra palus gelidusque per imas  
quaerit iter uallis atque in mare conditur Vfens<sup>183</sup>.*

À sa suite, une nuée noire d'hommes de pied et, sur toute l'étendue de la plaine, des colonnes toujours plus serrées derrière leurs boucliers, jeunesse argienne, troupes auronces, Rutules, Sicanes antiques, armées sacranes, Labicans aux boucliers peints, ceux, Tibérinus, qui labourent tes vallons et la rive sacrée du Numicus, ceux qui travaillent de leur soc les collines rutules et le mont de Circé, champs où préside Jupiter Anxurus et Féronia, fière de ses bois verts, où s'attarde le noir marais de Saturia, où, glacé, par le fond des vallées, l'Vfens cherche son chemin et va se cacher dans la mer.

L'adresse proprement dite est réduite, mais la syntaxe interdit de l'isoler du reste de la phrase<sup>184</sup>. Cela pose la question de l'étendue de l'adresse : doit-on considérer que l'ensemble de la phrase relève du régime du discours (auquel cas nous aurions ici l'adresse la plus longue de l'œuvre, avec dix vers), ou bien l'adresse fonctionne-t-elle comme une sorte de parenthèse dans le régime du récit ? Ce type d'adresse brève inscrite dans une phrase tournée essentiellement à la troisième personne ne se retrouve pas chez Homère, mais apparaît à plusieurs reprises dans l'*Énéide*<sup>185</sup>. Ces apostrophes incidentes ne visent

---

<sup>183</sup>VIRGILE, *Énéide*, VII, 793-802.

<sup>184</sup>Nous avons de ce fait légèrement modifié la ponctuation donnée dans l'édition de J. Perret dans la CUF, qui, au lieu d'une virgule, met au v. 796 un point-virgule qui sépare la relative *qui saltus...* du verbe *insequitur* dont elle est le sujet.

<sup>185</sup>Puisque ces adresses posent le problème de la délimitation de leurs frontières, nous donnons ici les

pas tant à mettre en place une communication qu'à servir de support à l'expression de l'émotion du poète ou à mettre en avant un nom (ou une idée) qui, soudain, se voit mis en relief comme sous le coup de la spontanéité.

**L'allongement de l'apostrophe grammaticale** L'apostrophe grammaticale, minimale chez Homère (nous avons vu qu'elle était constituée seulement du nom du personnage interpellé, éventuellement accompagné d'une épithète), tend elle aussi à s'allonger chez Virgile. C'est le cas dans l'apostrophe aux dieux en VI, 264-267 qui annonce le moment où Énée commence à s'engager dans les Enfers :

*Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes  
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late...*

Dieux souverains de l'empire des âmes, ombres silencieuses, Chaos, Phlégéthon, lieux illimités, sans voix dans la nuit...

C'est aussi le cas dans l'adresse à Cinyrus et Cupavo en X, 185-188, dans laquelle le premier est interpellé par *Ligurum ductor fortissime bello* (« chef des Ligures, si vaillant dans la guerre »); dans l'apostrophe à Laridès et Thymer en X, 390-396, qui avant de l'être par leur nom sont interpellés successivement par *gemini* et *Daucia, Laride Thymerque, simillima proles*, deux apostrophes qui soulignent leur gémellité comme une caractéristique hors du commun; dans l'apostrophe à Pallas en X, 507-509, où le jeune homme est interpellé par *O dolor atque decus magnum rediture parenti* (« Ô toi qui vas revenir à ton père douleur à la fois et gloire souveraine »)<sup>186</sup> : l'adresse à Pallas est un moment d'émotion particulièrement poignante, associée à la solennité de l'éloge, ce qui explique l'allongement de l'apostrophe grammaticale.

**Les apostrophes grammaticales à valeur prédicative** On remarque également une certaine importance donnée aux apostrophes grammaticales prédicatives, qui régulièrement remplacent le nom du destinataire : là où Homère met en avant certains noms qu'il fait surgir au premier plan, Virgile nous guide plus expressément à propos de ce qu'il faut penser du personnage. Ainsi, en VIII, 643, Mettus est interpellé par *Albane*; Servius explique ainsi le choix de Virgile et souligne la valeur de commentaire du choix de l'apostrophe grammaticale :

références des apostrophes au vocatif qui en sont le signal le plus clair : III, 119; III, 696 (pour ces deux dernières occurrences, la position du narrateur est assumée par Énée); V, 123; V, 564; V, 840; VI, 251; VIII, 84; X, 200; X, 402; X, 411; X, 514.

<sup>186</sup>Nous reviendrons plus bas sur cette apostrophe, qui peut aussi être considérée comme relevant du

*Videns itaque poeta Romano nomini incongruam esse uindictam, culpam in criminis retorquet auctorem, dicens ex sua persona ad ipsum Mettium "at tu dictis Albane maneres"<sup>187</sup>.*

C'est pourquoi le poète, voyant que cette punition [sc. l'écartèlement de Mettus Fufetius, ordonné par Tullus Hostilius pour le punir de sa trahison] s'accordait mal avec un nom romain, reporte la faute sur l'auteur du crime, disant de sa propre voix à Mettus lui-même "mais tu devais, Albain, rester fidèle à ta parole". [Nous traduisons.]

En IX, 446-449, *fortunati ambo* désigne Nisus et Euryale : il est paradoxal de les interpeller ainsi puisqu'ils viennent de trouver la mort dans la fleur de l'âge, et Virgile met en valeur par le paradoxe toute la force de son entreprise poétique, seule capable de transformer ce drame en titre de gloire éternelle<sup>188</sup>. À propos de Cinyrus en X, 185-188, l'apostrophe *Ligurum ductor fortissime bello* (« chef des Ligures, si vaillant dans la guerre ») met en avant la vaillance du personnage. À propos de Pallas en X, 507-509, l'expression *O dolor atque decus magnum rediture parenti* (« Ô toi qui vas revenir à ton père douleur à la fois et gloire souveraine ») permet au poète d'envisager le sort de Pallas du point de vue du père de ce dernier, comme objet de douleur et de pitié. En X, 791-793, Lausus est un *iuuenis memorande* : les deux qualificatifs qui font de lui un être exceptionnel dont la mémoire doit traverser les âges alors même qu'il est un ennemi d'Énée. En XI, 664-665, Virgile use de l'apostrophe *aspera uirgo* à propos de Camille, pourtant ennemie d'Énée elle aussi : la qualification est nécessaire pour que le lecteur comprenne pour quelle raison le poète s'intéresse ainsi à elle au point de lui accorder le privilège de l'apostrophe épique.

### 3.2.2 La mise en scène de l'acte poétique chez Virgile : apostrophe et mémoire

#### 3.2.2.1 Les invocations aux Muses

Virgile reprend à Homère l'invocation à la Muse dans le proème, comme il le fera par la suite au seuil des catalogues notamment<sup>189</sup> :

---

discours direct : voir p. 172.

<sup>187</sup>SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide ad VIII*, 642.

<sup>188</sup>Ainsi Servius *auct.* commente-t-il (*ad IX*, 444) :

*Mire horum mortem non luctu aut misericordia, sed felicitatis testimonio prosequitur.*

De façon étonnante, il accompagne leur mort non pas de l'expression du chagrin ou de la pitié, mais du témoignage de leur félicité.

<sup>189</sup>Ainsi, les commentaires à l'*Énéide* soulignent unanimement l'inspiration homérique dans les invocations : voir à propos de celle en VII, 641-646 FORDYCE 1977, p. 177 et N. M. HORSFALL 2000, p. 422-424; HARDIE 1994, p. 89, p. 89 à propos de celle en IX, 77-79 et p. 171 à propos de celle en IX, 525-529; HARRISON 1991, p. 112 à propos de celle en X, 163-165. L'invocation à Érato en VII, 37-41, quelque peu différente

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris  
 Italiam fatus profugus Lauiniaque uenit  
 litora, multum ille et terris iactatus et alto  
 ui superum saeuae memorem Iunonis ob iram,  
 multa quoque et bello passus, dum conderet urbem  
 inferretque deos Latio, genus unde Latinum  
 Albanique patres atque altae moenia Romae.  
**Musa, mihi causas memora, quo numine laeso  
 quidue dolens regina deum tot uoluere casus  
 insignem pietate uirum, tot adire labores  
 impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?***

Je chante l'horreur des armes de Mars et l'homme qui, premier, des bords de Troie vint en Italie, prédestiné, fugitif, et aux rives de Lavinium; ayant connu bien des traverses et sur terre et sur l'abîme sous les coups de Ceux d'en haut, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon, il souffrit aussi beaucoup par la guerre comme il luttait pour fonder sa ville et installer ses dieux dans le Latium; d'où la race latine, les Albains nos pères et les murs de la haute Rome. Muse, apprends-moi les causes : pour quelle atteinte à ses pouvoirs, pour quelle blessure la reine des dieux précipita en un tel cercle d'infortunes, au-devant de tels travaux, un homme insigne en piété. Est-il tant de colère dans les âmes célestes ?

S. Clément-Tarantino et à sa suite E. Raymond ont montré comment dans cette première invocation Virgile traite de manière nouvelle ce qui est devenu un lieu épique<sup>190</sup>. Les modifications qu'il fait subir aux invocations homériques lui permettent de se situer poétiquement par rapport à son prédécesseur – l'exemple le plus parlant de cela est probablement le passage du Μῆνιν ἄειδε θεὰ homérique au *cano* virgilien, par lequel le poète revendique son auctorialité vis-à-vis de son propre poème : contrairement à ce qui se passe chez Homère, c'est bien le « je » du poète qui est en charge du chant<sup>191</sup>. Ce que la Muse lui transmet comme savoir, c'est lui qui le met en forme, le compose, le raconte. C'est donc lui qui est à l'origine de la création poétique, à partir du matériau qu'il a reçu. Cette affirmation du « je » épique remonte, selon les textes qui nous sont parvenus, à Apollonios, qui se met ainsi en scène au v. 2 du chant I des *Argonautiques* avec le verbe μνήσομαι. Et, de la même façon que chez Apollonios, la Muse se voit reléguée en deuxième position après le poète, au v. 8 (les Muses n'apparaissent qu'au v. 22 des *Argonautiques*).

Une autre dimension des invocations aux Muses chez Virgile nous intéresse particulièrement, parce que comme nous le verrons Lucain en propose un traitement tout à

---

notamment par le choix de la Muse de la poésie érotique, est, elle, rapprochée des *Argonautiques* (FORDYCE 1977, p. 63 et N. M. HORSFALL 2000, p. 69-71).

<sup>190</sup>Nous renvoyons ici à CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 293 *sqq.* (en particulier p. 310 *sqq.* sur le renouvellement du rapport entre le poète et la Muse, au carrefour des influences homérique et hellénistique) et à RAYMOND 2016. Voir également G. WILLIAMS 1983, p. 164-214; KYRIAKIDIS 1994; EFFE 2004, p. 37-38; CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 356 *sqq.* sur l'invocation à Érato du début du chant VII.

<sup>191</sup>Nous laissons de côté la question de savoir s'il faut faire commencer l'*Énéide* à *Arma uirumque cano...* ou s'il faut lui adjoindre le début *Ille ego qui quondam...* qui figure dans la *Vita Donatiana* : dans les deux

fait différent<sup>192</sup> : celles-ci établissent de manière métapoétique le rapport entre la parole épique et la mémoire. À ce sujet E. Raymond écrit :

De façon explicite (*memora, mone...*) ou bien de façon indirecte, par le jeu des intertextes, le poète lie systématiquement la présence des Muses à l'activité mémorielle et aux souvenirs d'origine divine auxquels lui-même subordonne la création du poème épique. La prise en compte de l'ensemble de ces phénomènes énonciatifs envisagés selon une approche métalittéraire témoigne de ce que les Muses virgiliennes pourraient n'être pas tant des Muses véritables qu'une allégorie aux multiples visages incarnant l'activité mémorielle<sup>193</sup>.

### 3.2.2.2 Une innovation virgilienne : l'apostrophe aux personnages dans le catalogue épique

En lien avec cette portée mémorielle de l'apostrophe, Virgile adresse à certains de ses personnages des « apostrophes-épitaphes », auxquelles M. Dinter a consacré récemment une étude qui en étudie en particulier la portée métapoétique<sup>194</sup>. Nous voudrions pour notre part nous pencher en détail sur une forme particulière d'adresse, toujours liée à la dimension mémorielle, sur laquelle nous aurons à revenir à propos de Lucain : les apostrophes aux personnages dans les catalogues épiques<sup>195</sup>. D'après les textes que nous avons gardés, c'est Virgile qui inaugure la présence d'apostrophes en catalogue<sup>196</sup>. En effet, chez Homère et Apollonios, les seules apostrophes que l'on trouve sont des invocations liminaires aux divinités de l'inspiration<sup>197</sup>, comme celle aux Muses qui pré-

---

cas, la primauté du « je » du poète et la relégation de la Muse en deuxième position demeure vraie (cf. RAYMOND 2016).

<sup>192</sup>Voir en particulier notre chapitre 9 p. 423.

<sup>193</sup>RAYMOND 2016.

<sup>194</sup>DINTER 2005. Voir également G. WILLIAMS 1983, p. 192-195, BARCHIESI 1994, ainsi que SEIDER 2012, étude sur laquelle nous reviendrons plus bas.

<sup>195</sup>Pour une certaine part, les apostrophes dont nous allons parler ici se recoupent avec les apostrophes-épitaphes que nous venons de mentionner. Mais en l'occurrence c'est bien leur présence au sein d'un catalogue qui nous intéresse davantage que leur fonction d'épitaphe, car c'est ce trait que nous retrouverons chez Lucain (voir en 13.1 p. 737).

<sup>196</sup>BLOCK 1982, p. 11 et p. 20, n. 6 : « [...] the use of apostrophes in catalogues and lists is not Homeric; Vergil uses such apostrophes to enhance the feelings of impending sadness that suffuse the battle scenes. » Voir aussi N. M. HORSFALL 2000, *ad VII*, 734, et MAUGIER-SINHA 2011, p. 183.

Cette appellation d'apostrophe en catalogue est bien sûr une référence à l'ouvrage fondamental de S. Perceau, *La Parole vive : communiquer en catalogue dans l'épopée homérique* (PERCEAU 2002), même si la perspective qui est la nôtre ne recouvre pas celle-là.

Pour une définition du catalogue, voir BEYE 1964 ; MAUGIER-SINHA 2008, p. 16-23 ; SAMMONS 2010, p. 7-15. Nous adoptons ici une définition large du catalogue qui ne le différencie pas de la liste (voir aussi PERCEAU 2002, p. 135 et p. 262, n. 11 sur la dimension catalogique des *androktasiai* dans l'*Iliade*, qui invite justement à ne pas adopter une définition trop restrictive du catalogue).

<sup>197</sup>*Ibid.*, p. 159 sur la transmission du savoir des Muses au poète dès Homère ; voir la n. 23 pour des indications bibliographiques sur la *mnémê* et l'omniscience des Muses.

L'invocation aux Muses en tête de catalogue est reprise par Virgile : voir CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 498 *sqq.*

cède le catalogue des vaisseaux dans l'*Iliade*<sup>198</sup> ou celle à Apollon avant le catalogue des Argonautes dans les *Argonautiques*<sup>199</sup>. L'on peut y ajouter cette forme de variation que constitue une apostrophe telle que celle où Homère interroge Patrocle comme il le ferait auprès de la Muse avant de dresser la liste de tous les hommes tombés sous les armes du héros<sup>200</sup> :

Ἔνθα τίνα πρῶτον, τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριζας,  
Πατρόκλεις, ὅτε δὴ σε θεοὶ θάνατον δὲ κάλεσσαν ;<sup>201</sup>

Quel est alors le premier, quel est le dernier que tu abats, Patrocle, dès l'instant où les dieux t'appellent à la mort ?

S. Perceau a déjà remarqué à propos d'Homère que la nomination du héros dans le cadre d'un catalogue représente pour lui le moyen d'acquérir une existence dans l'épopée : même quand le héros en question n'est pas destiné à réapparaître dans le récit, et même si le poète ne fait pas de lui un protagoniste de l'action, la simple mention de son nom dans un inventaire suffit à le singulariser<sup>202</sup>.

Dans l'*Énéide*, on trouve ainsi des apostrophes dans les deux grands catalogues du poème : on relève dans le catalogue des Latins et de leurs alliés au chant VII, après l'apostrophe aux Muses aux v. 641-646, les apostrophes à Œbalus (VII, 734), à Ufens (VII, 745) et à Umbro (VII, 759-760), et dans le catalogue des alliés d'Énée au chant X, après l'apostrophe aux Muses aux v. 163-165<sup>203</sup>, une apostrophe à Cinyrus et Cupavo (X, 186). Dans le premier catalogue on lit également deux apostrophes qui ne s'adressent pas à un héros, mais à deux fleuves, l'Amasénus (VII, 685) et le Tibre (VII, 797), dont nous avons souligné la portée signifiante plus haut : la première annonce notamment la future entrée de Camille aux côtés de Turnus, et la seconde est liée à la future unité du peuple de

<sup>198</sup>II, 484-486.

<sup>199</sup>I, 1-4.

<sup>200</sup>Ailleurs, on peut trouver une question rhétorique sans destinataire (V, 703-704 ; VIII, 273 ; XI, 299-300) ou une question adressée à la Muse (XIV, 508-510) pour introduire une liste.

Virgile reprend le procédé en XI, 664-665 lorsqu'il demande à Camille qui sont les guerriers qu'elle s'apprête à faire tomber :

*Quem telo primum, quem postremum, aspera uirgo  
deicis? Aut quot humi morientia corpora fundis?*

Ô vierge farouche, quel est le premier, quel est le dernier que tu jettes bas d'un trait ? Ou combien de corps étends-tu mourants sur le sol ?

Voir L. FRATANTUONO 2009, p. 220.

<sup>201</sup>HOMÈRE, *Iliade*, XVI, 692-693.

<sup>202</sup>PERCEAU 2002, p. 135-141.

<sup>203</sup>Celle-ci est identique à celle qui introduit le catalogue du livre VII, les deux catalogues se trouvant ainsi réunis : Virgile annonce par là le fait que les sujets des deux catalogues sont destinés à être réunis un jour à leur tour, après la victoire finale d'Énée.



Rome. Dans le second catalogue, l'apostrophe à Mantoue (X, 198) constitue un hommage du poète pour sa ville natale<sup>204</sup>. On le voit, Virgile met volontiers en valeur dans ses catalogues des noms géographiques qui annoncent l'unité à venir de Rome et déploient la grandeur de son futur territoire<sup>205</sup>.

Au livre X, Virgile énumère aussi aux v. 310-341 les hommes tués par Énée : au cours de cette liste, il interpelle Phébus (X, 316) pour souligner le pathétique de la mort de Lichas, personnage inconnu par ailleurs et qui manifestement avait été consacré au dieu pour avoir échappé à la mort à sa naissance<sup>206</sup>, tandis que l'apostrophe à Cydon (X, 325) s'adresse de façon paradoxale à un ennemi qui échappe aux traits d'Énée grâce à la protection des fils de Phorcus. Un peu plus loin, les apostrophes à Laridès et ThyMBER (X, 391), à Teuthras (X, 402), et à Pallas (X, 411) interviennent dans le cours de la liste des guerriers abattus par ce dernier.

On peut ajouter encore les apostrophes à Cluentius (V, 123), à Pandare (V, 496) et à Politès (V, 564) qui, si elles ne figurent pas dans ce que l'on appelle à proprement parler des catalogues, interviennent néanmoins dans le cours d'une brève liste : celle des quatre vaisseaux avec leur pilote qui participent à la régates qui a lieu lors des jeux donnés en l'honneur d'Anchise pour Cluentius ; la liste des quatre concurrents au concours de tir à l'arc pour Pandare ; la liste des trois jeunes chefs qui mènent le carrousel troyen qui clôt les jeux. Mais il faut noter qu'à chaque fois le personnage interpellé n'est pas l'un des éléments de la liste : Cluentius est interpellé parce qu'il tire son nom de Cloanthe qui pilote l'un des navires<sup>207</sup> ; Pandare est le frère d'Eurytion qui doit concourir au tir à l'arc<sup>208</sup> ; Politès est le père du jeune Priam qui défile<sup>209</sup>. Ainsi l'apostrophe en cours de catalogue peut-elle aussi servir à introduire et à mettre en valeur une allusion savante, ici de type généalogique.

---

<sup>204</sup>HARRISON 1991, p. 124.

<sup>205</sup>Cela vaut aussi pour certains noms de héros, qui proviennent d'un lieu géographique et constituent ainsi des allusions savantes.

<sup>206</sup>Servius nous apprend que les enfants sauvés de la mort grâce à une césarienne étaient en effet consacrés à Phébus, dieu de la médecine : voir *Commentaire à l'Énéide ad X*, 316.

<sup>207</sup>C'est en réalité à toute la famille des *Cluentii* qu'il est fait allusion ici, et cette apostrophe est donc tournée vers le futur de Rome. Sur cette apostrophe, voir A. POWELL 2008, p. 114-115 et L. M. FRATANTUONO et R. A. SMITH 2015, p. 229-230.

<sup>208</sup>Si l'on ne connaît pas Eurytion ailleurs que chez Virgile, Pandare est, lui, un héros cité dans l'*Illiade*, et fameux pour son talent d'archer, ce qui explique la mention de son nom ici : voir II, 826-827 ; IV, 86 *sqq.* ; V, 95 *sqq.* et 166 *sqq.* Cette fois, donc, l'apostrophe renvoie à la tradition troyenne, et donc au passé.

<sup>209</sup>La mort de Politès sous les yeux de son père Priam, le roi de Troie, lors du sac de la ville est racontée par Énée en II, 526-532.

Dans le cadre d'un récit de bataille ou d'une liste qui accumule les noms, l'apostrophe fait ressortir certains d'entre eux. Or beaucoup de ceux que l'on trouve ici sont inconnus en dehors de l'*Énéide* et sont manifestement des inventions de Virgile qui, pour la plupart, n'apparaissent que de façon tout à fait épisodique dans le poème<sup>210</sup> : de fait c'est le cas pour la plupart des noms énumérés dans les catalogues des chants VII et X, y compris ceux qui ne sont désignés qu'à la troisième personne<sup>211</sup> mais il est remarquable que de tels noms soient ainsi détachés et mis en avant par l'apostrophe. Parmi eux, certains se distinguent encore davantage car à la mise en valeur par l'apostrophe s'ajoute une emphase syntaxique, lorsque les marques de deuxième personne apparaissent dès les premiers mots de la phrase (VII, 733 : *Nec tu...* ; VII, 744 : *Et te...* ; VII, 759 : *Te...* ; IX, 446 : *Fortunati ambo...* ; X, 185 : *Non ego te...* ; X, 507 : *O dolor atque decus magnum rediture parenti...*). Pour les apostrophes à Ismarus (X, 139), à Cydon (X, 325), à Laridès et ThyMBER (X, 390), et à Éolus (XII, 542), la tournure *Tu / Te quoque* qui les introduit (avec sa variation *Vos etiam...* pour Laridès et ThyMBER<sup>212</sup>) est décrite par les commentateurs modernes comme une tournure typique du catalogue qui rappelle aussi les épitaphes littéraires<sup>213</sup>.

Si Tiberius Donat commente les apostrophes à Œbalus et à Cinyrus et Cupavo comme une élégante variation qui permet de rompre la monotonie du catalogue<sup>214</sup> – explication que reprend par exemple P. Mazzochini lorsqu'il voit dans les apostrophes dans les catalogues un essai de variation pathétique par rapport à la monotonie homérique<sup>215</sup> –

<sup>210</sup>C'est le cas de tous les héros interpellés dans les deux grands catalogues, Œbalus, Ufens, Umbro, Cinyrus et Cupavo, ainsi que de Cydon, Laridès, ThyMBER, Teuthras. C'est aussi le cas de Nisus et Euryale, d'Ismarus, de Camille, d'Éolus. En ce qui concerne Pallas, son existence est attestée ailleurs que dans l'*Énéide*, mais nous n'avons pas d'autre source qui en fasse un auxiliaire d'Énée : cf. ROSIVACH 1987. De même, Virgile n'a certes pas inventé le personnage de Lausus, mais il est probablement le créateur d'au moins une partie de sa geste telle qu'elle figure dans l'*Énéide* : cf. N. M. HORSFALL 1991, p. 128.

<sup>211</sup>WILLCOCK 1983, p. 87.

<sup>212</sup>Servius *auct.* la compare au *Tu quoque* qui introduit l'apostrophe à Cydon (Commentaire à l'*Énéide ad X*, 390). Voir aussi HARRISON 1991, p. 173.

<sup>213</sup>*Ibid.*, p. 98 et N. M. HORSFALL 2000 *ad X*, 139. R. J. Tarrant explique la mise en valeur particulière de l'apostrophe à Éolus, qui bénéficie de la notice funèbre la plus élaborée pour un héros tombé au combat, par le fait qu'il s'agisse du dernier mort troyen mentionné dans le poème, qui représente tous ceux qui ont échappé à la mort à Troie pour la trouver finalement en Italie (TARRANT 2012, p. 229). La tournure se trouve aussi dans les apostrophes à Icare en VI, 30 (voir N. M. HORSFALL 2013, p. 98, où elle est décrite comme une manière caractéristique de l'épigramme latine à propos des poètes : à travers elle, Virgile commémore ici l'artiste Dédale, ou son fils, comme un poète) et à Caiète en VII, 1. On la lit chez Ovide dans les *Métamorphoses* en I, 438 ; II, 176 ; V, 111 ; VI, 115 ; VII, 144 ; X, 99 et 542 ; XII, 296 et 312, et elle est reprise en tant que marqueur de l'épitaphe par Valerius Flaccus dans ses *Argonautiques* : voir DINTER 2009. Voir également N. M. HORSFALL 2000, p. 45-46, où l'on trouvera également des références bibliographiques sur l'emploi épitaphique de *tu / te quoque* dans les littératures latine et grecque.

<sup>214</sup>*Interpretationes Vergilianae ad X*, 185.

<sup>215</sup>MAZZOCHINI 2000. Les commentaires modernes font parfois de même : voir HARRISON 1991, p. 98 à

la recherche récente s'intéresse précisément à l'influence de l'épigramme funèbre et à la portée métopoétique de telles apostrophes adressées à des personnages imaginés par Virgile : le poète démontre toute la force de sa poésie capable de porter la mémoire des héros de l'épopée, y compris ceux qu'elle a elle-même créés, et de les inscrire dans la tradition alors même qu'ils en sont absents à l'origine. Il y a là selon nous quelque chose de très important : cela indique que l'apostrophe sert à marquer l'emprise de l'écrivain sur son œuvre, sa nature profonde de créateur et non de simple porte-parole. Mais finalement, la critique ne s'est que très peu intéressée au fait que certaines des apostrophes en forme d'épitaphe étaient inscrites dans le cours d'un catalogue<sup>216</sup>. S. Clément-Tarantino, tout de même, a remarqué l'originalité virgilienne, et est revenue en particulier sur les apostrophes à Œbalus d'une part, et à Cinyrus et Cupavo d'autre part<sup>217</sup>. L'apostrophe en catalogue joue le rôle de marqueur générique destiné à faire écho à l'épopée homérique, mais d'une manière particulière. En effet, lorsque ces personnages sont interpellés, c'est leur caractère fictif qui est mis en valeur, ce qui est tout particulièrement visible dans le cas d'Œbalus :

*Nec tu carminibus nostris indictus abibis,  
Oebale, quem generasse Telon Sebethide nympha  
fertur, Teleboum Capreas cum regna teneret,  
iam senior [...]*<sup>218</sup>.

Toi non plus, tu ne t'en iras pas que nos chants ne t'aient nommé, Œbalus, que Télon, comme il paraît, engendra d'une nymphe du Sébéthus alors qu'il possédait Caprée, royaume des Téléboens, penchant déjà vers la vieillesse [...].

Le verbe *fertur* l'ancre dans une tradition qui n'est que fictive : il s'agit pour Virgile d'exhiber la fiction grâce à l'apostrophe et de montrer comment il recompose la *fama* déficiente de l'Italie primitive. L'apostrophe est utilisée ici comme un marqueur générique grâce auquel Virgile fait entrer dans l'épopée des personnages que le public ne connaît pas<sup>219</sup>. En outre, en s'éloignant de l'usage institué par Homère en apostrophant des personnages au cours des catalogues, qui plus est des personnages mineurs qui, es-

---

propos de l'apostrophe à Ismarus, et p. 158 à propos de l'apostrophe à Cydon.

<sup>216</sup>A. Maugier-Sinha est à notre connaissance celle qui s'est penchée de la manière la plus détaillée sur ces apostrophes : voir son article « *Non ego te ... transierim* (*Aen.*, 10, 185-186) : apostrophe au personnage et énonciation épitaphique, la nécessité d'une voix comme support de mémoire » (MAUGIER-SINHA 2011). À propos des adresses à Œbalus, Ufens, Cinyrus et Cupavo, et dans la continuité des analyses de DINTER 2005, elle a étudié l'influence de la poésie funéraire dans une perspective métopoétique : Virgile y manifeste « une conception romaine de la mémoire des morts, concentrée dans le nom et réclamant la mémoire des vivants » (p. 188).

<sup>217</sup>CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 504-507.

<sup>218</sup>VIRGILE, *Énéide*, VII, 733-736.

<sup>219</sup>Ce qu'A. Maugier-Sinha formule ainsi : « [...] cette voix du poète, qui se met en scène dans une

sentiellement, apparaissent dans le texte pour mourir, Virgile souligne que dans l'*Énéide* les catalogues ne remplissent plus la fonction de présenter les acteurs de l'action à venir : en l'absence d'une tradition suffisamment établie et riche le poète y

[...] recompose ou réinvente ainsi une tradition qui, certes, peut continuer d'apparaître comme fragile, comme la renommée du personnage et le personnage lui-même s'avèrent finalement l'être en disparaissant ensuite du récit, dispersés par le souffle qui leur aura eu moins permis d'y passer<sup>220</sup>.

### 3.2.2.3 Portée politique de la mémoire épique

Si la notion de mémoire chez Virgile a donné lieu à plusieurs études approfondies<sup>221</sup>, certaines en particulier se sont attachées à la portée politique du discours virgilien sur la mémoire et l'oubli présent au travers des apostrophes. E. Raymond<sup>222</sup> a ainsi pu montrer que si de manière générale Virgile semble bien s'inscrire dans la droite ligne des pratiques augustéennes en la matière – notamment en respectant la part d'oubli nécessaire suite aux guerres civiles, par exemple à propos de personnages tels que Marc Antoine ou Sextus Pompée –, la toute-puissance qu'il manifeste en ce qui concerne la mémoire ou l'oubli des noms du passé peut l'amener à faire en certains endroits le choix d'en sauver certains, indépendamment de leur valeur : c'est le cas de Nisus et Euryale ou d'Æbalus, ou encore, dans une perspective politique (mais hors apostrophe), de Gallus<sup>223</sup>. À propos de la fonction de passeur de mémoire du poète virgilien, dont celui-ci est bien conscient et qu'il commente volontiers, elle écrit :

[...] la présence d'un nom, d'un épisode au cœur de l'*Énéide* constitue une garantie de leur pérennité à travers les âges, dans la mesure où le poète, conscient du pouvoir d'immortalité dont il dispose, est celui qui donne accès à la mémoire des générations à venir. Inversement, l'absence d'un nom ou d'une personnalité constitue un acte de relégation symbolique qui exclut la personne de l'univers épique et participe à son évincement de la mémoire collective des peuples<sup>224</sup>.

A. M. Seider a exploré également la dimension politique de la construction par le narrateur virgilien d'une mémoire valable pour la communauté des Romains lorsqu'il

---

apostrophe au personnage, serait alors le moyen de faire accéder ce dernier, jusqu'à présent inconnu, à une mémoire poétique. Dire son nom en l'interpellant, et non en se contentant de le citer dans le cours du récit, apparaît donc comme un acte singulier ayant le pouvoir de conférer l'immortalité poétique » (MAUGIER-SINHA 2011, p. 185).

<sup>220</sup>CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 506-507.

<sup>221</sup>Voir p. 162 *sqq.*

<sup>222</sup>RAYMOND 2011b.

<sup>223</sup>Auquel il serait fait une discrète allusion en VI, 858 par la bouche d'Anchise, malgré l'oubli imposé à son propos après sa disgrâce.

<sup>224</sup>RAYMOND 2011b, p. 94.

choisit et met en forme les événements communiqués par la Muse<sup>225</sup>. Il relie certaines des apostrophes de la seconde moitié de l'*Énéide* avec la construction par Virgile d'une mémoire collective : il s'agit des apostrophes-épitaphes qui sont adressées à des personnages morts ou sur le point de mourir<sup>226</sup>. Pour le critique ces apostrophes prennent une portée politique :

The narrator's attempts to shape his audience's memory have a considerable contemporary relevance. Not only would much of the epic's original audience have lived through civil wars akin to the battles of *Aeneid* 7-12, but questions about remembering and commemorating the past were central to Augustan Rome. Augustus significantly affected this dialogue<sup>227</sup>.

Cette lecture peut être discutable, mais du moins elle met l'accent sur le fait que l'apostrophe est une figure particulièrement appropriée pour faire le lien entre passé et présent : par son fonctionnement énonciatif elle attire l'attention sur le destinataire interpellé, mais aussi sur son émetteur, et le temps de l'adresse les deux se trouvent réunis<sup>228</sup>. L'influence d'Auguste sur la manière dont Virgile représente la question de la mémoire est alors indéniable : au sortir des guerres civiles et afin d'asseoir son pouvoir, la Prince a entrepris de manipuler la manière dont les Romains devaient dorénavant se souvenir du passé. Mais à la promesse faite par le poète aux personnages lorsque dans ses apostrophes il annonce que son chant continuera à porter leur mémoire, le critique oppose les voix discordantes de certains personnages (comme la mère d'Euryale, Énée devant la mort de Pallas ou Mézence devant celle de son fils) à qui le poète donne la parole et qui remettent en question cette construction mémorielle : en concurrence avec le discours du poète qui donne un sens aux épreuves et aux morts des héros, l'on entend les plaintes de ceux qui souffrent des combats. Le point de vue exprimé dans les apostrophes du poète, qui considèrent ces morts dans une perspective historique qui garde en ligne de mire la future Rome, entre donc en concurrence avec celui des personnages qui réagissent à ces morts de façon immédiate et selon un point de vue forcément plus restreint, où l'émotion et la douleur dominant. Ainsi Virgile rendrait-il problématique la mémoire d'événements traumatisants pour la communauté qui les a subis (ce qui vaut pour l'affrontement entre Énée et Turnus comme pour la Rome déchirée par les guerres civiles), en montrant que, contrairement à ce qu'aurait souhaité Auguste, il n'est pas forcément possible d'imposer

---

<sup>225</sup>SEIDER 2012.

<sup>226</sup>Il s'agit des apostrophes à Caiète (VII, 1-4); Nisus et Euryale (IX, 446-449); Pallas (X, 507-509) Lausus (X, 791-793).

<sup>227</sup>Seider 2012, p. 261.

<sup>228</sup>*Ibid.*, p. 145, n. 16.

une mémoire univoque du passé : lorsque ce passé est douloureux son souvenir revêt nécessairement différentes formes et différentes significations, selon que l'on se trouve du côté des vainqueurs ou du côté de ceux qui ont souffert<sup>229</sup>. Pour autant, la victoire finale d'Énée représente aussi le moment où va s'imposer, bon gré mal gré, la mémoire construite et imposée par le vainqueur<sup>230</sup>.

Ainsi, l'apostrophe intervenant dans les récits de bataille ainsi que l'apostrophe en catalogue jouent chez Virgile le rôle de marqueurs génériques destinés à faire écho à l'épopée homérique : il s'agit d'inscrire dans le code épique l'existence de personnages qui n'apparaissent que dans l'*Énéide*, et pour le poète de manifester sa maîtrise dans l'entreprise mémorielle de la poésie, entreprise qui engage aussi une réflexion collective et politique. En faisant de l'apostrophe un lieu de constitution de la mémoire épique, Virgile introduit le rapport au présent dans un passé absolu<sup>231</sup>.

### 3.2.3 **Apostrophe et confrontation des points de vue chez Virgile**

#### 3.2.3.1 **Apostrophe aux personnages, sympathie et empathie**

La critique moderne, depuis les travaux fondateurs de R. Heinze, insiste volontiers sur le côté subjectif de la narration virgilienne, quitte à caricaturer quelque peu l'objectivité homérique, dont on a vu qu'elle était à nuancer. Virgile en effet n'hésite pas à commenter l'action en exprimant les réactions que celle-ci lui inspire, et il n'hésite pas non plus à partager certains sentiments de ses personnages ; or les apostrophes sont un lieu privilégié pour ce faire<sup>232</sup>. Pour R. Heinze, Virgile dans ses apostrophes peut manifester sa sympathie envers certains de ses personnages<sup>233</sup>. E. Block, dans la même voie,

---

<sup>229</sup>En cela A. M. Seider s'oppose ouvertement à F. D'Alessandra Behr, pour qui les apostrophes contribuent au contraire à imposer au lecteur la prévalence de la voix du narrateur qui au-delà de la polyphonie indique quel est le point de vue à suivre (D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 30 ; voir aussi D'ALESSANDRO BEHR 2005).

<sup>230</sup>Voir aussi SEIDER 2013, p. 124-158.

<sup>231</sup>Cf. G. WILLIAMS 1983, p. 186 sur l'abolition par l'apostrophe de la frontière entre temps du récit et temps de l'histoire.

<sup>232</sup>On pense ici à l'interprétation des apostrophes homériques par au moins certaines des scholies, qui privilégient la force émotionnelle du procédé : cf. p. 216 *sqq.* Au moment où Virgile compose l'*Énéide*, sa lecture d'Homère dépend très probablement de la lecture des savants alexandrins, et de ce fait on peut peut-être voir dans les scholies des sources ou des prémices de l'usage virgilien de la figure.

<sup>233</sup>HEINZE 1993, p. 296 (=HEINZE 1903). Sur la subjectivité virgilienne, voir également OTIS 1963 ; LA PENNA 1967 ; SEGAL 1981 (repris dans SEGAL 1999) ; EFFE 1983 ; EFFE 2004, p. 37-46 ; CONTE 2007. Voir encore CLÉMENT-TARANTINO 2011 sur la place de la subjectivité dans les commentaires anciens à Virgile (et à Homère), où l'on voit que les Anciens pouvaient avoir une réception différente de notre réception moderne.

montre comment la sympathie dans l'apostrophe virgilienne s'oppose à l'objectivité et à la distance épiques<sup>234</sup>.

À propos de la dimension subjective de la narration virgilienne, B. Otis distingue d'une part la sympathie, dont Virgile fait preuve lorsqu'il fait part de sa propre émotion devant ce que vivent ses personnages, et l'empathie, lorsqu'il semble raconter depuis le point de vue de tel ou tel personnage<sup>235</sup>. G. B. Conte a précisé par la suite l'articulation entre sympathie et empathie dans l'*Énéide*<sup>236</sup>. Pour le savant italien, il s'agit là de deux dynamiques antagonistes : la perspective empathique fait coexister plusieurs points de vue<sup>237</sup>, ce qui introduit une forme de problématisation dans le récit, tandis que la sympathie du poète, sensible dans ses interventions personnelles et donc entre autres dans les apostrophes, subsume ces points de vue différents en les soumettant à l'ordre supérieur du destin fixé, que le poète connaît en raison de son omniscience :

Only the author knows the whole story he is telling and knows how to interpret its future perspective; only he, who has set out in his text all the incompatibility of these contradictions, can recognize in the hidden purpose of Fate the faint outline of hope and can simultaneously suggest a final meaning that will reconcile the divergent voices accepted into the text<sup>238</sup>.

F. D'Alessandro Behr a cependant montré que le modèle défini par G. B. Conte est insuffisant pour décrire certaines apostrophes virgiliennes<sup>239</sup>. Pour elle, l'apostrophe chez Virgile oscille entre affirmation d'une vision téléologique et empathie avec les victimes de l'histoire : l'entreprise de l'*Énéide* consiste à articuler objectivité, destin et surplomb d'une part, subjectivité et souffrances d'autre part. Lorsque Virgile s'adresse à Nisus et Euryale (IX, 446-449) ou à Pallas (X, 507-509), il déplore le destin des personnages tout en montrant sa vue supérieure des événements qui lui permet de lui donner un sens : en fin de compte, il s'agit de justifier les événements en raison du destin de Rome à faire advenir, après avoir endossé leur point de vue (en cela F. D'Alessandro Behr rejoint les vues de G. B. Conte)<sup>240</sup>. C'est tout particulièrement visible dans l'apostrophe à Pallas :

---

<sup>234</sup>BLOCK 1982 et BLOCK 1986.

<sup>235</sup>OTIS 1963, p. 49 *sqq.* Voir aussi CLÉMENT-TARANTINO 2011 sur le fait que les commentateurs anciens sont particulièrement sensibles dans leurs commentaires aux interventions du poète « à la façon dont le point de vue des personnages informe ce que dit le poète » (p. 119).

Sur les limites de l'approche critique de B. Otis, qui peut mener à trop lisser ambiguïtés et complexités, voir N. M. HORSFALL 1995, p. 109.

<sup>236</sup>CONTE 2007, p. 49 *sqq.*

<sup>237</sup>Sur les changements de focalisation dans l'*Énéide*, nous renvoyons à SEGAL 1981 (repris dans SEGAL 1999) et FOWLER 1990.

<sup>238</sup>Conte 2007, p. 51.

<sup>239</sup>D'ALESSANDRO BEHR 2005, p. 199 *sqq.* et D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 16 *sqq.*

<sup>240</sup>Voir aussi PARRY 1963 (repris dans PARRY 1999) sur la confrontation dans l'*Énéide* de deux voix, celle,

[...] *At socii multo gemitu lacrimisque  
impositum scuto referunt Pallanta frequentes.  
O dolor atque decus magnum rediture parenti,  
haec te prima dies bello dedit, haec eadem aufert,  
cum tamen ingentis Rutulorum linquis aceruos*<sup>241</sup> !

Cependant ses compagnons, avec beaucoup de gémissements et de larmes, rapportent Pallas, élevé sur son bouclier, en longue pompe. Ô toi qui vas revenir à ton père douleur à la fois et gloire souveraine, ce premier jour t'a donné à la guerre, ce même jour t'empporte, mais tu laisses après toi d'énormes monceaux de Rutules tués !

À propos de cette adresse au v. 507 Servius et Tiberius Donat s'interrogent sur l'identité de son émetteur :

*Hos duos uersos plerique a poeta dictos uolunt, alii a sociis qui reportant cadauer*<sup>242</sup>.

On attribue généralement ces deux vers au poète, mais certains les attribuent aux compagnons qui rapportent le cadavre [celui de Pallas]. [Nous traduisons.]

*Duo proposuit, utrisque respondit ; dolor enim ad personam patris pertinet, decus uero ad memoriam mortui, qui dixerat "aut leto insignis" et qui scierit gloriae dari, si aduerso uulnere cadat in bello uir fortis. Denique sequenti dictione ipse aperit poeta quid adferret dolorem, quid ostenderet decus [...]*<sup>243</sup>.

Il présente deux sujets, et il les traite tous les deux ; en effet la douleur convient au personnage d'un père, mais la gloire à la mémoire du mort, qui avait dit "ou par une mort insigne" et qui savait que cela lui vaudrait un grand renom s'il tombait à la guerre blessé par l'ennemi, en guerrier courageux. Puis dans le passage qui suit le poète révèle lui-même ce qui apporte la douleur, ce qui manifeste la gloire [...]. [Nous traduisons.]

En effet, *multo gemitu* dans la phrase précédente peut être pris comme un verbe introducteur pour ce qui serait alors des paroles rapportées du père de Pallas. Quoi qu'il en soit, le commentaire de Tiberius Donat montrent comment s'entremêlent ici plusieurs perspectives : la douleur du père, la gloire du fils, le mélange des deux dont le poète est l'organisateur. Il est ainsi sensible au fait que la voix que l'on entend ici contient tout à la fois la vision d'Évandre, forcément empreinte de douleur, et celle du poète qui, tout en compatissant avec le deuil d'un père, sait voir la grandeur de la gloire acquise par le jeune et vaillant combattant<sup>244</sup>. Mais pour F. D'Alessandro Behr, quand Virgile apostrophe Icare en VI, 30-33 ou lorsqu'il interpelle Jupiter en XII, 500-504, il montre son incapacité à interpréter la volonté des dieux, et, en IV, 401-405, il partage le sentiment de Didon. Toutefois, si le poète peut se laisser aller momentanément à la lamentation

publique, du triomphe et celle, privée, du regret.

<sup>241</sup>VIRGILE, *Énéide*, X, 505-510.

<sup>242</sup>SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide ad X*, 507.

<sup>243</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad X*, 507.

<sup>244</sup>G. Williams fait de la coexistence de ces deux points de vue discordants, valables l'un et l'autre sous



lorsqu'il adopte le point de vue de l'un de ses personnages, cela ne dure jamais bien longtemps : « Virgil's success as a poet depends in part on his ability to forget the victims and rivalries of the Latin war, focusing instead on Rome's glorious future under Augustus<sup>245</sup> ».

Il nous semble pourtant qu'une apostrophe comme celle à Nisus et Euryale en IX, 446-449 ne fait pas qu'affirmer, au-delà de l'émotion causée par la mort prématurée des deux jeunes gens, le sens que cette mort doit revêtir au prétexte que par elle (et par l'entreprise poétique de Virgile) les deux héros peuvent acquérir une gloire éternelle<sup>246</sup> :

*Fortunati ambo! Si quid carmina mea possunt,  
nulla dies unquam memori uos eximet aevo,  
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum  
accolet imperiumque pater Romanus habebit*<sup>247</sup>.

Si mes chants ont quelque pouvoir, aucun jour ne vous fera sortir de la mémoire des âges, tant que la maison d'Énée s'appuiera sur le roc immobile du Capitole et que le maître romain conservera l'empire.

Cette apostrophe pose problème<sup>248</sup>, car si à travers elle le poète appelle à la pitié et à l'admiration du lecteur, cela va à l'encontre des sentiments que la mort des deux héros devrait lui inspirer s'il devait s'en tenir aux seuls événements. En effet, leur mort est avant tout un échec, et le résultat de la folie qui les a poussés à aller, seuls, rejoindre Énée et mettre à sac le camp rutule : il y a un hiatus entre l'action et le sens que le poète décide de lui donner<sup>249</sup>. Mais, surtout, il faut prendre en compte l'apostrophe dans son contexte narratif plus large. En effet, la réaction de la mère d'Euryale vient montrer peu après que, décidément, leur destin n'a rien de *fortunatus*, mais qu'il est avant tout tragique et violent, comme l'expriment ces paroles douloureuses<sup>250</sup> :

---

un certain angle, un trait caractéristique de l'*Énéide* (G. WILLIAMS 1983, p. 192).

<sup>245</sup>D'Alessandro Behr 2007, p. 30.

<sup>246</sup>Cf. HARDIE 1994, p. 153, qui décrit l'apostrophe comme « the most emphatic authorial intervention in the epic and the only explicit reference to the power of his own poetry ».

<sup>247</sup>VIRGILE, *Énéide*, IX, 446-449.

<sup>248</sup>BLOCK 1982, p. 17-20.

<sup>249</sup>Sur les difficultés posées par l'action de Nisus et Euryale et le caractère paradoxal de l'éloge de l'action des deux personnages, voir DUCKWORTH 1967 (pour qui Virgile a écrit l'épisode de Nisus et Euryale comme une tragédie miniature, propre à illustrer les conséquences des erreurs humaines en prévision de la suite de l'œuvre centrée sur la défaite tragique de Turnus); G. WILLIAMS 1983, p. 205-206; PAVLOCK 1985 et CASALI 2004 (qui entre autres évaluent l'action des deux jeunes gens à l'aune de l'intertexte homérique qu'est la Dolonie); RAYMOND 2011b, p. 98 *sqq.* qui voit même dans le passage une forme d'irrévérence poético-politique : Virgile célèbre la mémoire de héros qui ne le méritent pas tout en associant cette mémoire à la gloire de Rome.

<sup>250</sup>C'est ainsi qu'A. M. Seider remarque à juste titre que si l'apostrophe du poète semble donner le sens définitif de l'épisode (comme le soutient F. D'Alessandro Behr), les paroles finales de la mère d'Euryale remettent ce sens en question (SEIDER 2012, p. 252 n. 39). Sur les plaintes de la mère d'Euryale et la manière

“Hunc ego te, Euryale, aspicio? Tune illa senectae  
sera meae requies, potuisti linqere solam,  
crudelis? [...]”<sup>251</sup>”

“Est-ce toi, Euryale, que je vois devant moi? Est-ce toi, mon fils, repos tardif de ma vieillesse,  
qui as pu me laisser seule, cruel? [...]”

Comment dès lors comprendre l'apostrophe du poète, si elle vient contredire le récit fait par ce même poète? S. Casali conclut sur le fait que le texte programme cet affrontement irréconciliable, et que cette contradiction intrinsèque a une portée politique<sup>252</sup> : en reliant l'hommage rendu à Nisus et Euryale et la difficulté interprétative qu'il soulève à la Rome de son temps (*dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum / accolet imperiumque pater Romanus habebit*), Virgile établit un rapport entre le règne de la maison d'Énée et une certaine falsification de l'histoire.

On retrouve un jeu similaire sur les points de vue avec l'apostrophe en X, 793, où Lausus est interpellé par *iuuenis memorande* (« jeune homme, si digne de notre souvenir »). L'apostrophe grammaticale fait de lui un être exceptionnel dont la mémoire doit traverser les âges, bien qu'il soit un ennemi d'Énée. Mais en X, 825, c'est Énée qui l'interpelle à son tour, par une expression proche, *miserande puer* : il laisse donc percevoir, une fois son adversaire défait, que Lausus doit tout autant inspirer la pitié que l'hommage. Puis, en XI, 42, le même vocatif est employé, toujours par Énée, mais pour s'adresser à Pallas cette fois, donc à l'un de ses alliés. On a là un nouvel exemple, assez complexe, d'orchestration des points de vue, et la situation se complique encore si l'on se souvient du tout premier emploi de *miserande puer*, en VI, 882, dans la bouche d'Anchise qui s'adresse à l'ombre de Marcellus, et du *miserande* par lequel Virgile imagine qu'il qualifierait Cydon en X, 327 lorsqu'il se le figure tombé au combat – ce qui, donc, n'est pas arrivé. Ces différentes apostrophes, identiques ou bien proches et par leur contenu et par leur position dans le poème, s'appliquent à différents personnages y compris de camps opposés, en montrant bien combien la valeur des individus dépend du point de vue depuis lequel on les considère : elles conduisent le lecteur à s'interroger sur ce qui motive le choix de ces apostrophes et ce qui justifie que l'on rende hommage à tel ou tel.

On le voit, chez Virgile l'apostrophe peut être utilisée pour décevoir les attentes du lecteur et initier chez lui une réaction complexe face à la parole du poète : il est amené

dont elles viennent compliquer le jugement que l'on peut avoir de l'épisode guerrier de Nisus et Euryale, voir P. GAGLIARDI 2008.

<sup>251</sup>VIRGILE, *Énéide*, IX, 481-483.

<sup>252</sup>CASALI 2004, p. 352-354.

à la questionner, et il ne peut y adhérer totalement<sup>253</sup>. Cette confrontation qui apparaît au travers de la voix du poète entre la perspective des personnages et celle du destin conduit A. Rossi à une lecture finalement pessimiste du poème : s'il est vrai que tout doit mener à la fondation et à la suprématie de Rome, cela ne reste jamais qu'une annonce prophétique, jamais réalisée dans le poème. L'épopée s'achève sur la victoire d'Énée, qui est forcément, dans le même temps, la défaite de Turnus, et la résolution du conflit de perspectives qui traverse le poème dans son entier n'est donc jamais effective. Pour A. Rossi, il s'agit là de quelque chose que l'on peut transposer à la Rome de Virgile :

The narrator seems to suggest that the same is true for Virgil's own Roman reader. For Virgil's Roman audience – as for its surrogates in the text, the Latins and Trojans – the prophecies of reunification do not seem to be fulfilled in the present and are not allowed to spill into the primary narrative. For Virgil's Roman reader, who, in fifty years of civil wars, will have too often seen promises of pax and restoration turned into blood and war, the prophecies of *Aeneid* 1, 6, and 8 that I have now examined are not accomplished reality but remain exactly what they are – prophecies about a future yet to come<sup>254</sup>.

Si cette lecture du poème est probablement trop radicale, on peut à tout le moins retenir ce que la critique remarque très justement à propos de l'absence d'un commentaire final du poète qui légitimerait l'acharnement final d'Énée à l'encontre d'un Turnus blessé et rendu incapable de se défendre : précisément, Virgile se met en retrait et s'abstient d'imposer son interprétation des faits, cette tâche revenant donc à son lecteur.

### 3.2.3.2 Les deuxièmes personnes du subjonctif

Cette confrontation des points de vue se retrouve encore dans les autres formes d'adresse que l'apostrophe au personnage, adresses à une deuxième personne indéterminée et questions rhétoriques. Si la plupart des emplois par Virgile d'apostrophes à une deuxième personne indéterminée par l'intermédiaire de verbes (de pensée ou de perception) au subjonctif se trouvent dans la description du bouclier d'Énée et servent la représentation mentale propre à l'*ekphrasis*<sup>255</sup>, il en est un, au chant IV, qui semble s'y apparenter mais dont le fonctionnement est néanmoins quelque peu différent. Il s'agit du verbe *cernas* qui, au cours de la description des préparatifs du départ d'Énée et de

---

<sup>253</sup>Pour E. Block (BLOCK 1986), c'est en cela que consiste la principale différence entre l'épopée homérique et l'épopée virgilienne du point de vue de la subjectivité : dans la seconde, la réaction émotionnelle du lecteur peut s'éloigner sensiblement de celle exprimée par le poète. Cela passe entre autres par les apostrophes, qui chez Virgile, introduisent plus de confusion que d'assurance à propos de la manière dont les événements doivent être interprétés.

<sup>254</sup>Rossi 2003, p. 168.

<sup>255</sup>VIII, 650, 676, 691.

ses compagnons s'apprêtant à quitter Carthage, invite le lecteur à se figurer leur activité juste avant leur comparaison avec les fourmis industrieuses :

*Tum uero Teucri incumbunt et litore celsas  
deducunt toto naues; natat uncta carina,  
frondentisque ferunt remos et robora siluis  
infabricata, fugae studio.  
Migrantis **cernas** totaque ex urbe ruentis.  
Ac uelut ingentem formicae farris aceruom  
cum populant, hiemis memores, tectoque reponunt,  
it nigrum campis agmen, praedamque per herbas  
conuectant calle angusto; pars grandia trudunt  
obnixae frumenta umeris, pars agmina cogunt  
castigantque moras, opere omnis semita feruet<sup>256</sup>.*

Alors les Troyens pressent leur effort, sur tout le rivage ils tirent les hautes nefes, et flotte la coque luisante de poix ; ils apportent de la forêt des rames feuillues encore, des bois non équarris dans leur hâte à partir. Vous les verriez s'en aller, sortir en hâte de tous les quartiers de la ville. Ainsi quand des fourmis, au souvenir de l'hiver, pillent un grand tas de blé et l'engrangent sous leur toit, au travers des plaines va leur file noire ; sur une trace étroite elles voiturent leur butin parmi les herbes ; les unes, à grand effort s'arc-boutant, poussent de leurs épaules des grains énormes, d'autres serrent les files, gourmandent les retardataires ; sous leur travail le sentier est tout effervescence.

Le potentiel *cernas* pourrait n'apparaître que comme incident, dans la mesure où il ne mobilise pas un destinataire défini ; mais sa forme grammaticale interpelle malgré tout le lecteur et lui donne à voir, de manière immédiate, le spectacle du chargement des navires. L'apostrophe qui suit, à Didon, confirme le fait que cette deuxième personne peut prendre le lecteur comme destinataire en le liant étroitement au personnage, car ici aussi c'est le verbe *cerno* signale le spectacle des préparatifs du départ, observé cette fois-ci par Didon :

*Quis tibi tum, Dido, **cernenti** talia sensus ?  
Quosue dabas gemitus, cum litora feruere late  
prospiceres arce ex summa, totumque uideres  
misceri ante oculos tantis clamoribus aequor<sup>257</sup> ?*

Quels étaient alors tes sentiments, Didon, lorsque tu voyais ce spectacle<sup>258</sup>, quels gémissements quand de la haute citadelle tu découvrais jusqu'au plus loin tes rivages en effervescence, quand tu voyais toute la plaine des eaux troublée devant tes yeux de telles clameurs ?

Didon comme le lecteur sont interpellés dans une situation parallèle, celle de la contemplation, et celui-ci est alors invité à se placer aux côtés de Didon<sup>259</sup>. Par là, le poète pro-

<sup>256</sup>VIRGILE, *Énéide*, IV, 397-407.

<sup>257</sup>VIRGILE, *Énéide*, IV, 408-411.

<sup>258</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF pour rendre davantage le parallèle avec *cernas* en IV, 401.

<sup>259</sup>Voir G. WILLIAMS 1983, p. 188-190, qui montre comment la succession des apostrophes dans ce passage organise la confrontation des différents plans – celui de Didon, celui du lecteur, celui de l'expérience humaine universelle : le poète n'annule pas la distance entre le temps de l'histoire et le temps de la narration, mais par sa parole il fait le pont entre les deux.

gramme son attitude de sympathie et de compassion. Bien plus, ces deux apostrophes à quelques vers d'intervalle concourent à confondre leurs deux destinataires, ainsi que l'analyse E. Block :

The "you" of *cernas* [...] could, after the simile, refer to Dido as well as to the audience, so that the apostrophe, addressed at first apparently to a generalized "you" as in the Homeric mode, effectively equates the points of view of audience and character, at the same time shifting the perspective both physically and emotionally. This conjunction of points of view of character and audience epitomizes the "subjective style" – in Vergil's poem the audience is required to interpret, or at least observe, both from its own and from the characters' point of view. The audience does not share the narrator's perspective, but rather finds itself, at the moment when it appears to be so sharing, actually sharing that of Dido, and not in possession of the expected perspective at all<sup>260</sup>.

Mais cela ne va pas de soi : cette réaction de compassion du lecteur envers le personnage de Didon a quelque chose de surprenant, parce que la reine de Carthage est un obstacle à l'accomplissement de la mission qui incombe à Énée, et donc, au destin de Rome (ce que préfigure la mort de Didon, c'est la future destruction de Carthage et le destin de Rome plus puissant que tout). C'est ainsi que pour E. Block, les apostrophes du poète, qui orientent le jugement du public chez Homère, introduisent de la confusion chez Virgile parce qu'il apostrophe aussi des personnages qui mettent en péril la réussite de la mission d'Énée<sup>261</sup>. Elles confrontent les points de vue : celui des personnages, qui appelle la pitié (devant la douleur de Didon, devant la mort de Lausus), et celui du destin de Rome, qui veut que les ennemis d'Énée soient abattus et que rien ne l'empêche d'accomplir sa mission. Plus loin elle oppose l'ambiguïté que le lecteur de Virgile doit bien accepter avec le contrôle rassurant du poète homérique : « The voice in Vergil's narrator invites doubt and reinterpretation. While his emotion rings true, while it is shared by the audience, the Vergilian narrator encourages the audience to question subjectivity<sup>262</sup> ». À ce moment-là, c'est donc sur le lecteur que repose la responsabilité de l'interprétation.

C'est alors que l'adresse à l'*improbe Amor* qui suit peu après peut prendre toute sa force :

*Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis*<sup>263</sup> ?

Impitoyable amour, à quoi ne forces-tu pas le cœur des mortels ?

L'adresse crée ici les conditions pour que ce passage soit mis en valeur en tant qu'acmé et dernier moment avant la catastrophe : l'apostrophe dans le récit épique instaure une

---

<sup>260</sup>Block 1982, pp. 14–15. Voir également Putnam 1995–1996, pp. 82–85, pour qui Virgile nous fait ainsi pénétrer dans la pensée de Didon.

<sup>261</sup>BLOCK 1986, p. 161.

<sup>262</sup>*Ibid.*, p. 163.

<sup>263</sup>VIRGILE, *Énéide*, IV, 412.

anomalie dans l'ordre narratif, qui marque l'émergence des sentiments passionnés. Mais, en même temps que le poète provoque la compassion du lecteur, il exprime aussi pour lui-même une certaine prise de distance, qui apparaît dans le reproche adressé à l'amour. Et, précisément, l'apostrophe se donne ici pour thème principal l'amour, c'est-à-dire un sentiment non-héroïque, que l'on n'attend pas en tant que tel dans l'épopée<sup>264</sup>. Elle permet ici au poète un commentaire explicite de l'action, plus explicite que les commentaires dilués au sein de la narration à la troisième personne.

Déjà, on voit là une manière d'utiliser l'adresse qui préfigure celle qui sera plus systématique chez Lucain : la voix épique refuse de rester neutre et objective devant une situation douloureuse, et l'apostrophe devient alors le moyen par lequel elle orchestre les réactions du lecteur, en l'incitant à faire siens les sentiments de pitié et de révolte dont elle est le support, et, même, en l'incitant à participer pleinement à l'objet de la narration comme s'il en faisait lui-même partie. De fait, même si comme le pense F. D'Alessandro Behr<sup>265</sup> la remise en cause de l'ordre des destins n'est jamais que transitoire, elle s'opère de façon suffisamment complexe pour que le lecteur puisse, véritablement, s'interroger.

### 3.2.3.3 Les questions rhétoriques

Dans l'*Énéide*, le poète est amené à poser des questions rhétoriques pour exprimer une certaine difficulté à comprendre le sens des événements qu'il rapporte. C'est le cas de la question qui suit immédiatement l'invocation à la Muse dans le proème :

*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso  
quidue dolens regina deum tot uoluere casus  
insignem pietate uirum tot adire labores  
impulerit. Tantaene animis caelestibus irae*<sup>266</sup> ?

Muse, apprends-moi les causes : pour quelle atteinte à ses pouvoirs, pour quelle blessure la reine des dieux précipita en un tel cercle d'infortunes, au-devant de tels travaux, un homme insigne en piété. Est-il tant de colère dans les âmes célestes ?

À propos de cette question le doute est permis : s'agit-il d'une demande d'information faite à la Muse à propos d'une réalité qui outrepassa les limites du savoir humain, ou bien d'une remise en question par Virgile de la légitimité de la colère de Junon et de

<sup>264</sup>Servius note ainsi, au début de son commentaire au livre IV de l'*Énéide* :

[...] *nam paene comicus stilus est : nec mirum, ubi de amore tractatur.*

[...] car cela relève presque du style de la comédie : et ce n'est pas étonnant, lorsqu'il s'agit de parler d'amour.  
[Nous traduisons.]

<sup>265</sup>Voir *supra* p. 171 et p. 172 *sqq.*

<sup>266</sup>VIRGILE, *Énéide*, I, 8-11.

tous les maux subis par Énée alors que sa piété n'aurait dû lui faire valoir que des récompenses<sup>267</sup> ? Auquel cas la question ouvre sur un point de vue dissonant par rapport à l'ordre épique des événements, et par sa forme invite le lecteur à s'interroger avec le poète : comment comprendre l'ampleur de la colère de Junon et de ses effets, et est-il seulement possible de la comprendre<sup>268</sup> ?

C'est aussi le cas de la toute dernière question que pose le poète dans le chant XII (qui constitue d'ailleurs une forme de réponse à la première), alors que se déchaîne la fureur d'Énée contre Turnus, question qui ne se transforme adressed à Jupiter que dans un second temps :

*Quis mihi nunc tot acerba deus, quis carmine caedes  
diuersas obitumque ducum, quos aequore toto  
inque uicem nunc Turnus agit, nunc Troius heros,  
expediat ? Tanton placuit concurrere motu,  
Iuppiter, aeterna gentis in pace futuras<sup>269</sup> ?*

Quel dieu pourrait maintenant me guider parmi tant de cruautés, qui pourrait dire dans un poème ces massacres en tous lieux, le trépas de ces chefs que tour à tour dans toute la plaine pourchassent ici Turnus, et là le héros troyen ? A-t-il fallu, Jupiter, que marchent l'un sur l'autre avec tant de feu des peuples destinés à vivre en une paix éternelle ?

Non seulement le poète laisse envisager qu'aucun dieu ne puisse rendre compte des combats entre les deux camps<sup>270</sup>, mais en outre, au moment où il se tourne vers Jupiter comme pour lui demander une réponse, la question fait aussi entendre, si ce n'est un reproche, du moins l'incompréhension profonde de quelque chose qui, dans les limites du savoir humain, paraît seulement scandaleux. Nous rejoignons ici A. M. Seider, pour qui la question adressée à Jupiter pointe fondamentalement vers l'absence de la Muse<sup>271</sup> : si

---

<sup>267</sup>FRANCHET D'ESPÈREY 2006a.

<sup>268</sup>CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 321 *sqq.*

<sup>269</sup>VIRGILE, *Énéide*, XII, 500-504.

<sup>270</sup>Tiberius Donat commente bien le fait que le poète se trouve dans l'incapacité de comprendre seul que deux peuples destinés à n'en former plus qu'un seul s'affrontent avec une telle violence (*Interpretationes Vergilianae ad XII*, 500-503 et *ad XII*, 503-504) :

*Deus, inquit, nunc est necessarius, sed quis sit iste inuenire non possum, quo iuuante ualeam complecti quantos duces Turnus, quantos Aeneas occidit.*

Un dieu, dit-il, est maintenant nécessaire, mais je ne peux pas trouver lequel pourrait m'aider à me figurer combien de chefs ont été tués par Turnus, combien ont été tués par Énée. [Nous traduisons.]

*Necessaria exclamatio poetae admirantis deorum iniquitatem qui patiebantur in alternam perniciem gentis tendere in aeternam uenturas perpetuamque concordiam.*

C'est une exclamation légitime du poète qui s'étonne de l'iniquité des dieux, qui tolèrent que des peuples destinés à une concorde éternelle et perpétuelle agissent en fléau l'un pour l'autre. [Nous traduisons.]

R. J. Tarrant rapproche cette intervention du poète de l'invocation à la Muse en ce que Virgile cherche à obtenir de l'aide pour poursuivre son récit, mais ajoute que pour lui, ce passage suggère bien davantage l'impossibilité de comprendre vraiment les événements (TARRANT 2012, p. 218). Voir également CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 325 *sqq.*

<sup>271</sup>SEIDER 2013, p. 167 *sqq.*

les événements ont été effectivement ordonnés ainsi par Jupiter, aucune Muse ne saura de toute manière rendre compte de cette décision et de ses raisons. Le poète ne peut que présupposer qu'il doit en être ainsi même si l'on ne peut pas le comprendre ; la forme interrogative est capitale à prendre en compte, précisément parce que Virgile s'arrête là et ne formule aucune réponse. Il y a là quelque chose qui nous intéresse particulièrement, car il nous semble que Lucain part de ce sur quoi Virgile achève son récit lorsque dans le proème de *La Guerre civile* il remplace l'invocation à la Muse par une question adressée aux citoyens de Rome : l'affrontement civil est incompréhensible aux hommes s'ils cherchent une réponse chez les dieux.

Dans d'autres passages, les questions du poète servent à confronter ce que ce dernier sait du passé ou de l'avenir de ses personnages, et ce que ces mêmes personnages vivent ou perçoivent de leur point de vue – cette confrontation concourant à l'aspect poignant du récit. Ainsi, au début du chant IV, Virgile met en avant la vanité des prières de Didon, impuissante face à son amour pour son hôte troyen, d'abord dans une adresse<sup>272</sup>, puis dans une interrogation :

*Heu, uatum ignarae mentes! Quid uota furentem,  
quid delubra iuuant? [...]*<sup>273</sup>

Ah! l'ignorance des interprètes! À cette âme hors d'elle-même, que servent les vœux, les sanctuaires?

À propos de ce passage, E. Block remarque que s'il semble être une réflexion générale sur l'incapacité des hommes à contrôler leur destin, il résonne étrangement avec le fait qu'aux livres II et III *Énée* se soit livré avec confiance à la prophétie qui doit le mener en Italie<sup>274</sup>. Si elle envisage le passage avant tout comme un aphorisme, nous voudrions pour notre part insister sur la forme interrogative qui met le lecteur en position d'apporter sa propre réponse à la question posée par le poète. Un peu plus loin, c'est l'échec à venir de la tentative d'*Énée* de quitter Carthage en secret qu'il commente ainsi dans une parenthèse :

*[...] quis fallere possit amantem?  
[...]*<sup>275</sup>

[...] qui pourrait tromper l'amour? [...]

<sup>272</sup>Ou une exclamation : voir *supra* p. 155.

<sup>273</sup>VIRGILE, *Énéide*, IV, 65-66.

<sup>274</sup>BLOCK 1986, p. 164.

<sup>275</sup>VIRGILE, *Énéide*, IV, 296.



Au chant X, alors qu'il énumère les guerriers tombés sous les coups d'Énée, il souligne le pathétique de la fin de Lichas, qui n'a échappé à la mort au moment de sa naissance que pour mieux tomber sous les coups d'Énée :

[...] *casus euadere ferri*  
*quo licuit paruo*<sup>276</sup> ?

[...] à quoi lui servit-il d'échapper tout petit aux périls du fer ?

Enfin, les autres questions sont en fait des passages de discours indirect libre<sup>277</sup> ; on lit ainsi au chant IV la délibération d'Énée écartelé entre son devoir d'obéissance aux dieux et sa crainte de navrer Didon, celle de Turnus qui ne sait par où passer pour atteindre les Troyens, celle de Nisus qui se demande – brièvement – s'il va se porter au secours de son ami Euryale tombé dans une embuscade, celle d'Énée de nouveau lorsque, au chant XII, il ne sait par quel moyen atteindre Turnus qui, sous la protection de Juturne, ne cesse de lui échapper :

*Heu quid agat ? Quo nunc reginam ambire furentem*  
*audeat adfatu ? Quae prima exordia sumat*<sup>278</sup> ?

Hélas, que faire ? Par quels discours oserait-il entreprendre une reine passionnée ? Quels mots trouver pour commencer ?

*Qua temptet ratione aditus et qua uia clausos*  
*excitiat Teucros uallo atque effundat in aequom*<sup>279</sup> ?

---

<sup>276</sup>VIRGILE, *Énéide*, X, 316-317. Cette question peut aussi être comprise comme dépendant toujours de l'adresse à Apollon aux v. 315-316.

<sup>277</sup>Sur les emplois du discours indirect libre dans l'*Énéide*, voir LAIRD 1999, p. 167-184. Pour A. Laird, les questions rhétoriques sont particulièrement efficaces pour permettre à Virgile de formuler les doutes de ses personnages de manière naturelle et sans qu'un discours vienne interrompre sa narration.

<sup>278</sup>VIRGILE, *Énéide*, IV, 283-284.

<sup>279</sup>VIRGILE, *Énéide*, IX, 67-68.

Pour J. Perret qui a établi le texte pour la CUF, on n'a pas ici d'interrogation directe :

[...] *duris dolor ossibus ardet,*  
*qua temptet ratione aditus et qua uia clausos*  
*excitiat Teucros uallo atque effundat in aequom.*

Les subordinées *qua temptet...* et *atque effundat...* développent le *dolor* de Turnus dont il est question dans ce qui est alors la proposition principale. Il suit en cela notamment l'édition commentée de J. Conington et H. Nettleship, dans laquelle on lit : « *Qua temptet &c.* depend on the preceding words, which imply, though they do not express, a state of doubt. Ribbeck, following Peerlkamp, throws this and the following line into the form of a question, comparing vv. 399 foll.; but this would not be so good » (CONINGTON et NETTLESHIP 1871, p. 158-159).

H. R. Fairclough, pour sa part, lit bien des interrogations directes (FAIRCLOUGH 1918), et il est suivi en cela par A. Laird (LAIRD 1999, p. 170-171), qui apporte un argument en faveur de cette ponctuation : il remarque que l'expression *temptet aditus* ne se trouve ailleurs chez Virgile que dans un seul passage, en IV, 293, précisément dans un autre passage de discours indirect libre, où cette fois le poète nous donne à entendre les pensées d'Énée (et que nous avons laissé de côté puisqu'il ne présente pas d'interrogation directe). Sur la ponctuation de ce passage, voir PERUTELLI 1979, p. 78, n. 14.

Comment forcer les accès, par quel moyen jeter hors de leur retranchement, répandre dans la plaine ces Troyens enfermés ?

*Quid faciat ? Qua vi iuuenem, quibus audeat armis  
eripere ? An sese medios moriturus in hostis  
inferat et pulchram properet per uolnera mortem*<sup>280</sup> ?

Que faire ? Par quel effort, avec quelles armes tenter de leur arracher son compagnon ? Ou va-t-il, pour mourir, se jeter au milieu des ennemis, hâter en combattant une mort glorieuse ?

*Heu, quid agat ? [...]*<sup>281</sup>

Hélas ! que faire ?

Cette dernière occurrence a donné lieu à un commentaire de la part de Servius *auct.* qui contribue à éclairer cet emploi :

*[...] sane hoc poeta dedit rerum miserationem mouens. Alii ab Aeneae persona dictum accipiunt, ut diceret "Heu quid agam ?"*<sup>282</sup>.

[...] c'est clairement le poète qui cherche à susciter la compassion à propos de la situation. D'autres comprennent que cela est à mettre au compte d'Énée, comme il dirait "Hélas, que dois-je faire ?". [Nous traduisons.]

Autrement dit, la voix du personnage et la voix du poète se mêlent si bien qu'il est en réalité difficile de statuer à coup sûr au sujet de l'identité du locuteur<sup>283</sup>. Dans son commentaire au chant XII, R. J. Tarrant ajoute d'ailleurs que Virgile reprend ici la même phrase que lorsqu'il exprime les doutes de son héros au moment de quitter Didon, et commente ainsi : « Although such moments blur the distinction between narrator and character, this exclamation [...] seems more an expression of Aeneas's frustration than a show of sympathy from the narrator<sup>284</sup> ». De fait, c'est bien la réaction d'Énée qui semble s'exprimer par la bouche du poète<sup>285</sup>. Dans ces questions qui sont des cas de discours indirect libre, la voix du poète se mêle à celle de son personnage jusqu'à assumer le discours de ce dernier. Le circuit de communication change alors, à la fois parce qu'on passe à la troisième personne et parce que c'est le poète qui parle : la question n'est plus

<sup>280</sup>VIRGILE, *Énéide*, IX, 399-401.

<sup>281</sup>VIRGILE, *Énéide*, XII, 486.

<sup>282</sup>SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide ad XII*, 486.

<sup>283</sup>Le commentateur ne marque pas la même hésitation à propos des occurrences en IV, 283-284 et en IX, 399-401 : pour celles-ci il perçoit uniquement l'émotion du poète. Sur les commentaires serviens à ces passages, voir CLÉMENT-TARANTINO 2011, p. 114-115.

<sup>284</sup>Tarrant 2012, p. 216.

<sup>285</sup>Sur le fait que les passages de discours indirect libre concourent à la caractérisation des personnages, voir LAIRD 1997, p. 286. À propos des questions en IV, 283-284, A. Laird écrit : « These rhetorical questions, though in the third person, none the less give the impression of a modification of the poet's voice. FID [sc. Free Indirect Speech] perhaps affords the most intimate technique of characterisation ».

adressée par le personnage à lui-même, mais elle est lancée par le poète comme pour être reçue par le lecteur, qui adopte plus étroitement le point de vue du personnage en se mettant momentanément à sa place. A. Laird rapporte toutefois la lecture différente que fait C. J. Mackie dans son livre *The Characterisation of Aeneas*<sup>286</sup>, pour qui le dilemme qui est exprimé par ces questions à propos d'Énée n'est pas celui du héros, qui est dans l'action, mais seulement celui du poète : nous rejoignons la réponse que lui fait A. Laird, à savoir que cela est bien significatif du fonctionnement paradoxal du discours indirect libre dans ce type d'occurrences<sup>287</sup>, qui ouvrent un espace intermédiaire entre voix du narrateur et voix du personnage. Bien évidemment, cette confusion des voix peut se trouver dans d'autres passages de discours indirect libre que ceux qui nous intéressent ici<sup>288</sup> ; mais si ces passages sont particulièrement intéressants en tant que questions, c'est parce qu'on lit ainsi à la fois l'interrogation du personnage et l'interrogation du poète à propos de ce que va faire le personnage : on peut même imaginer que *heu* est en fait à mettre au compte du poète, qui ainsi commenterait la difficulté exprimée par son personnage.

Virgile souligne un moment de tension particulière, qui importe à la fois pour le personnage mais aussi pour lui-même en tant que poète, c'est-à-dire pour le déroulement de l'action. A. Perutelli explique que la particularité de ces questions au discours indirect libre est qu'elles participent à la fois à souligner la difficulté de la situation dans laquelle se trouvent les personnages concernés, et à construire l'*ethos* du narrateur, mêlant empathie et sympathie, désarroi du personnage et *telos* du poème, ce qui accentue l'intensité pathétique des scènes en question<sup>289</sup>. De façon intéressante, il ajoute que Virgile unit sa voix à celle d'Énée lorsque celui-ci se trouve dans une situation d'une difficulté acceptable pour le lecteur et accentue alors le côté pathétique de la situation, tandis qu'il s'abstient de le faire lorsque le héros se trouve dans une situation grave et réprime ainsi l'expression d'émotions trop fortes. Au cours de cette pause<sup>290</sup>, la question de savoir comment l'action va se poursuivre reste en suspens, et la forme de l'interrogation directe mobilise le lecteur. Le personnage exprime ses doutes tandis que le poète, tout en adoptant le point de vue du personnage, commente le fait que selon la décision prise, l'action peut aller dans des sens différents, et il attire l'attention du lecteur sur la manière dont il organise son récit.

---

<sup>286</sup>MACKIE 1988, p. 81-82.

<sup>287</sup>LAIRD 1999, p. 173, n. 45.

<sup>288</sup>*Ibid.*, p. 179.

<sup>289</sup>PERUTELLI 1979, p. 74-75.

<sup>290</sup>Pause qui est suivie directement de la résolution du problème exprimé dans les interrogatives, comme

Alors que de façon générale, l'apostrophe épique avant Lucain tend à fonctionner comme un guide pour le lecteur concernant l'interprétation des faits, les questions rhétoriques dans l'*Énéide* introduisent des modes de réaction plus complexes face aux événements : elles soulèvent des difficultés d'interprétation de la part du poète, celui-ci laissant à son lecteur le soin de statuer lui-même, ou bien elles font se confronter différents degrés de savoir ou différents points de vue. Les questions rhétoriques invitent donc le lecteur à aller au-delà du simple plaisir de l'immersion dans la fiction en induisant une réflexion de la part de ce dernier : on a là un fonctionnement qui va être largement systématisé par Lucain dans *La Guerre civile*.

### 3.2.4 L'apostrophe du poète chez Ovide

Nous ne nous livrerons pas ici à une étude systématique de l'apostrophe dans les *Métamorphoses*, en raison de la nature particulière de l'*epos* ovidien, mais nous nous contenterons de relever certains traits spécifiques qui représentent des jalons vers l'usage lucain de l'apostrophe épique : nous nous référerons à Ovide de façon ponctuelle au cours de notre étude sur Lucain pour les cas particulièrement significatifs<sup>291</sup>. On doit à M. Ledentu un relevé très commode des apostrophes (parmi d'autres formes de manifestations auctoriales)<sup>292</sup>, qui nous permet de remarquer que les apostrophes dans les *Métamorphoses* sont considérablement plus nombreuses que chez Homère et Virgile : elles sont chez Ovide au nombre de quatre-vingt-sept<sup>293</sup>, parmi lesquelles une seule invocation aux Muses<sup>294</sup> et soixante apostrophes aux personnages – quoique l'appellation soit impropre, Ovide n'hésitant pas à élargir la gamme des sujets d'apostrophe, par exemple aux chiens de Cadmus (III, 140) ou aux eaux qui protègent le temple de Janus de l'invasion sabine en XIV, 794. Notons qu'Ovide allonge parfois les apostrophes de manière sensible. Chez lui, la plus longue de toutes les apostrophes est celle adressée à Bacchus au livre IV (v. 13-30),

le note A. Laird (LAIRD 1999, p. 174).

<sup>291</sup>Nous renvoyons à S. M. WHEELER 1999, p. 94-116, où l'on voit à quel point Ovide commence à bouleverser les attentes en ce qui concerne la présence du poète et la mobilisation du lecteur, ainsi qu'à EFFE 2004, p. 47-60. Sur l'influence exercée par Ovide sur Lucain, voir PHILLIPS 1962, S. M. WHEELER 2002 (où l'on trouvera p. 366-367, n. 7 une bibliographie étendue sur le sujet) et KEITH 2011.

<sup>292</sup>LEDENTU 2011a, p. 169-181.

<sup>293</sup>Nous comptons comme un seul passage d'apostrophe les adresses successives à plusieurs destinataires que la syntaxe rend difficiles à séparer, comme en III, 138-140 ; nous distinguons cependant l'apostrophe à Tantale en IV, 458-459 de celle à Sisyphe qui suit immédiatement, où *aut* fait transition. De ce fait nous parvenons à un compte qui diffère légèrement de celui de M. Ledentu, qui dénombre cinquante-cinq passages d'apostrophes aux Muses, aux dieux et aux personnages (LEDENTU 2011a, p. 165, n. 17) alors que nous en comptons soixante-et-une.

<sup>294</sup>*Ibid.*, p. 165.

où il énumère tous les noms que lui donnent les femmes thébaines, d'abord en désignant le dieu à la troisième personne, puis en passant à la seconde. Sans atteindre une telle longueur, qui demeure exceptionnelle, nombre d'autres passages d'adresse sont plus longs que ceux que l'on trouve chez ses prédécesseurs épiques. Citons ceux adressés à Apollon en II, 676-684, à Cadmus puis aux chiens d'Actéon en III, 131-142, à Alcène puis à Neptune en VI, 110-120, à Hercule en IX, 229-238, à Thétis en XI, 235-243, à l'ensemble des dieux en XV, 861-870<sup>295</sup>. On trouve également chez Ovide de ces apostrophes incidentes que l'on a du mal à isoler du récit<sup>296</sup>. Figurent également dans les *Métamorphoses* douze questions rhétoriques, qui posent la question de la crédibilité du récit et invitent le lecteur à statuer lui-même<sup>297</sup>, ou bien qui font appel à son bon sens pour confirmer ce qui relève de l'évidence ou pour le formuler à la place du poète<sup>298</sup>.

Outre le fait que les apostrophes appuient certains effets de structure (en étant placées en ouverture ou en clôture de certains épisodes) et permettent au poète de relayer les plaintes des personnages, ce qui nous semble particulièrement important à retenir en ce qui concerne l'usage ovidien de l'apostrophe est la place importante qu'il confère au narrateur ainsi que le raffinement du jeu sur les points de vue qu'il instaure et organise au sein de la narration, dont il semble qu'il devient, particulièrement à partir d'Apollonios, un élément constitutif de l'apostrophe épique. Par la polyphonie à l'œuvre dans le poème, Ovide attire constamment l'attention sur la difficulté que posent l'acte d'interprétation et l'aspect éternellement mouvant, insaisissable, de l'objet de sa narration<sup>299</sup>. Or une forme singulière d'apostrophe, l'adresse à une deuxième personne indéterminée, est particulièrement propre à mettre en œuvre cette réflexion en invitant le lecteur ainsi mobilisé à y prendre part personnellement. On en relève quatorze<sup>300</sup>, que M. Ledentu indique comme étant des apostrophes au narrateur (auxquelles nous ajoutons la forme *adde* en III, 133, qui n'est pas comptée par elle en tant que telle). Comme elle le remarque<sup>301</sup>, ces formes se trouvent majoritairement dans les épisodes d'*ekphrasis* : le poète manifeste son rôle de poète qui fait advenir par ses mots une réalité incroyable qui échappe à l'expérience, et le lecteur est amené à coopérer à la narration en se figurant

---

<sup>295</sup>Nous citons ici tous les passages qui dépassent les cinq vers.

<sup>296</sup>II, 435 ; II, 738 ; IV, 661 ; IV, 753 ; VI, 681-682 ; VII, 401 ; IX, 138.

<sup>297</sup>I, 400 ; VI, 420 ; XV, 613.

<sup>298</sup>I, 397 ; II, 356-357 ; II, 436-437 ; III, 5-6 ; III, 142 ; IV, 653-654 ; IV, 704 ; IX, 658 ; XII, 162-163.

<sup>299</sup>ROSATI 2002, p. 292 *sqq.*

<sup>300</sup>Sur ces formes, voir, en plus de l'étude de M. Ledentu p. 167-168, S. M. WHEELER 1999, p. 101-103.

<sup>301</sup>LEDENTU 2011a, p. 167-168.

par lui-même des scènes extraordinaires (ici aussi, comme tel est le cas depuis Homère, ce sont des verbes de pensée ou de perception qui sont utilisés, à la deuxième personne du subjonctif). Dans le même temps, on le voit, ces formes d'adresse représentent aussi des marqueurs de fictionnalité : bien plus que Virgile, Ovide met en avant le fait que son récit relève de la fiction et que c'est au lecteur de déterminer quel degré de fiabilité il accorde à la parole du poète.

## **Conclusion**

Si l'on se rapporte à l'horizon d'attente constitué par l'épopée homérique, il existe bel et bien un usage proprement épique de l'apostrophe du poète : les apostrophes qui semblent les plus conformes au genre sont les apostrophes du poète à ses personnages diégétiques, héros ou dieux, avec les apostrophes à la Muse, les apostrophes à un « tu » indéterminé et les questions rhétoriques, qui sont toutes les trois d'un emploi plus restreint par le nombre d'occurrences. Les apostrophes à des abstractions, elles, sont une innovation de l'épopée latine, ovidienne en particulier. Au terme de cet exposé diachronique sur les emplois de l'apostrophe dans l'épopée d'Homère à l'épopée augustéenne, on voit que les textes mettent en jeu toute une réflexion sur la fonction et les effets de la figure en contexte épique – ce qui invalide la possibilité de n'y voir qu'un artifice métrique ou rhétorique –, mais aussi que jusqu'à Lucain, son emploi reste toutefois maintenu dans une certaine limite.

C'est ainsi qu'au point de vue formel, l'apostrophe chez Homère est brève et clairement circonscrite au sein de la narration. On a cependant pu voir qu'avec Virgile et à plus forte raison Ovide les adresses deviennent plus fréquentes, et, comme les apostrophes grammaticales, elles tendent à s'allonger : dans l'épopée latine, l'apostrophe occupe une place plus importante au sein du récit.

Au point de vue énonciatif, le poète épique avant Lucain se présente comme une entité extérieure à l'histoire, même si cela ne l'empêche pas par ailleurs de réagir ou d'émettre des jugements devant les faits racontés, et / ou d'inciter son public à le faire : il maintient quoi qu'il en soit la distance fictionnelle entre l'action et lui-même. C'est que l'apostrophe épique possède un fonctionnement énonciatif bien spécifique. D'une part, poète et personnages appartiennent à deux plans énonciatifs différents, et toute infraction à ce fonctionnement général pose problème. D'autre part, le poète épique n'est

pas censé révéler que son récit s'inscrit également dans une forme de communication dirigée du poète vers le lecteur : l'apostrophe à l'auditoire ou au lecteur n'amène pas de heurt énonciatif, mais elle révèle une situation d'énonciation qui usuellement demeure cachée<sup>302</sup>, tandis qu'elle correspond à la situation normale de l'orateur qui s'adresse à son public ou aux juges. Se pose alors une question d'importance, soulevée dès l'Antiquité par les scholiastes et les commentateurs<sup>303</sup> : lorsque le poète formule une question rhétorique ou lorsqu'il use à la deuxième personne du singulier d'un verbe de pensée ou de perception au potentiel, s'agit-il de formes d'adresse au public à fort effet dramatique, ou bien de simples tournures n'impliquant aucune mobilisation d'un destinataire effectif? Il y a là quelque chose de très important, car comme nous le verrons, Lucain, lui, n'hésite pas à s'engager *dans* l'histoire, pas plus qu'à instaurer régulièrement une communication directe avec son public.

Au point de vue du sens, les différentes figures de l'adresse conviennent à la grandeur épique et invitent à l'admiration. En effet, par la rupture énonciative qu'elle entraîne, l'apostrophe est un procédé de mise en valeur : lorsqu'il s'agit d'une adresse à un personnage, celui-ci se voit immédiatement mis en avant. C'est que la présence de l'apostrophe au sein du récit épique est liée à l'éloge et à la question de la mémoire : jusqu'à Lucain, l'usage est de ne pas apostropher de personnage négatif<sup>304</sup>. L'apostrophe, parce qu'elle est un lieu privilégié de mise en scène de lui-même par le poète, est aussi un lieu où s'inscrivent sa liberté et son pouvoir de création. C'est d'abord le cas dans les apostrophes aux Muses, évidemment : au fil de l'histoire du genre, la relation entre les divinités de l'inspiration et le poète évolue en fonction du degré de responsabilité que ce dernier entend se donner à lui-même en tant qu'énonciateur de son récit. C'est aussi le cas dans certaines apostrophes aux personnages dans lesquelles le poète construit son

---

<sup>302</sup>Voir de JONG 2004, p. 22-23 pour un relevé des traces discrètes de la présence du narrataire primaire chez Homère.

<sup>303</sup>Nous reviendrons sur ce point dans notre chapitre 4 p. 193.

<sup>304</sup>Sur l'emploi d'adjectifs évaluatifs péjoratifs chez Homère et chez Virgile, voir BLOCK 1986, p. 158-160. En apostrophe, on ne relève guère que l'*improbe Amor* de Virgile en IV, 412, ainsi que le *credula* qu'Ovide lance à son Narcisse en III, 432. L'étude qu'E. J. Vodoklys a consacrée à l'expression du blâme dans la tradition épique montre bien que, si l'épopée propose toute une réflexion sur les valeurs à l'œuvre dans les comportements humains, les passages d'invective sont usuellement à mettre au compte des personnages et non pas du poète : « The epic tradition of ancient Greece represents the first significant flowering of a European literature which reflects upon the strengths and weaknesses of the human spirit and the values which drive that spirit and shape human behavior. That reflective process is presented in a dramatic way rather than a systematic fashion » (VODOKLYS 1992, p. 133). La parole du poète épique est dévolue à la mémoire des modèles positifs, tandis que le blâme comme objet premier du poète est à chercher dans d'autres formes littéraires : « If the Greeks developed the literary traditions of epic and victory odes to preserve the memory of praiseworthy behavior, mock epics and the lyric invective of Archilochus and Hipponax demonstrate that blame of negative behavior was also formalized in terms of genre » (p. 134).

*êthos* ou manifeste son autorité, qui peut inscrire dans la mémoire le nom de personnages qui n'existent que par son chant. Chez Virgile en particulier, la mémoire épique prend en outre une portée politique : l'apostrophe, qui fait le lien entre passé et présent, est un lieu où Virgile peut mettre en scène la manière dont se constitue la mémoire des événements douloureux, à l'échelle de l'individu et à l'échelle de la communauté.

Ainsi, de manière générale, l'apostrophe fonctionne comme un guide pour le public : elle provoque son émotion, et / ou elle attire son attention sur un personnage en particulier ou un moment crucial de l'action, ce qui lui confère aussi une fonction structurante. Elle peut également inciter le public à la réflexion en l'invitant à mettre en relation des moments que le poète a rendus remarquables par l'apostrophe et qui se font écho, de manière à approfondir son interprétation du poème : dans ce cas c'est à une véritable collaboration en vue de l'élaboration du sens que le poète invite son public. Dès Homère, l'apostrophe engage ainsi l'auditoire, et certaines occurrences mettent en jeu une véritable interaction entre le poète et son public : c'est le cas lorsque le poète s'adresse à une deuxième personne indéterminée comme pour mobiliser chaque membre de l'auditoire universel de son poème, qui devient alors un véritable témoin de la scène en question, ou encore lorsqu'il se fait potentiellement le porte-parole des questions que pourrait poser son public. Les questions rhétoriques soulèvent en effet bien souvent certaines difficultés d'interprétation que pose la marche de l'action.

Et en effet, l'apostrophe est également un lieu de plus en plus privilégié par le poète au fil de l'histoire du genre épique pour ce qui est d'exprimer ses doutes, ses réserves, ses incompréhensions vis-à-vis des événements racontés. Tandis que l'apostrophe à la Muse, pourvoyeuse de mémoire et d'autorité, permet de faire comprendre au lecteur quelles sont la nature et la légitimité du savoir du poète épique, les apostrophes aux personnages confrontent des degrés différents de connaissance et des systèmes de valeurs concurrents. C'est là quelque chose qui existe dès l'épopée homérique : à plusieurs reprises, l'apostrophe rend manifeste le savoir supérieur du poète à celui du personnage destinataire, ce qui met en lumière l'erreur ou l'aveuglement de celui-ci. À propos du fait que l'épopée peut problématiser les valeurs communes, D. Bouvier écrit :

Dans la littérature grecque archaïque, la complémentarité de la guerre et de la poésie est un problème fondamental. La guerre fournit sans doute à la poésie sa matière ; en contrepartie la poésie pose la question de la justification de la guerre, plus qu'elle ne la justifie au nom de l'art<sup>305</sup>.

---

<sup>305</sup>BOUVIER 2002, p. 49.



C'est que, fondamentalement, le destinataire réel de l'apostrophe épique n'est pas le destinataire intradiégétique, mais bien le public. Ce dernier est alors conduit à prendre de la distance vis-à-vis de la fiction épique et à engager une réflexion, née de ces confrontations des points de vue, sur le sens de ce qui lui est raconté<sup>306</sup>. M. C. J. Putnam décrit ainsi l'apostrophe comme un procédé fondamentalement anti-épique : le lecteur passe du plaisir de la représentation à la réflexion intellectuelle<sup>307</sup>. Comme l'écrit E. Raymond à propos des épopées homériques,

[i]l se crée [...] tout un système d'effets de miroir et d'histoires parallèles à la diégèse principale que le lecteur / auditeur est amené à suivre précisément par le réseau de ces apostrophes qui construisent en polyphonie un autre récit que celui que l'on attendrait d'une narration totalement unifiée et scrupuleusement objective<sup>308</sup>.

La conclusion de l'ouvrage *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*<sup>309</sup> insiste par ailleurs sur la présence implicite mais constante du narrataire anonyme dans l'épopée grecque, et sur sa tendance à la confrontation des voix. Se met alors en place au fil du temps une forme proprement épique de l'apostrophe, qui joue sur les points de vue de plus en plus et de façon de plus en plus complexe. Chez Apollonios, cela se marque notamment par une reconfiguration radicale du rapport entre le poète et les Muses : désormais, le poète se met en avant et s'affirme comme l'origine de son chant. Cependant, au fil de l'œuvre, les invocations se multiplient alors qu'il devient de plus en plus difficile de rendre compte des événements : elles sont le signe d'une difficulté qui nécessite le secours des divinités. Virgile se situe dans la lignée d'Apollonios, mais il va au-delà de ce qui apparaît avant tout comme une entreprise réflexive chez l'auteur des *Argonautiques* : le poète virgilien peut adopter momentanément le point de vue d'un personnage ou le point de vue de ceux qui sont dans l'histoire dans une forme de remise en question. Dans certaines de ses questions rhétoriques, il pose même la question de l'éventuel scandale dans les événements (mais dans les deux cas, en laissant toujours ouverte la possibilité que la réponse existe, mais en tant que vérité inaccessible aux hommes). E. Block résume ainsi : « This shift from a relationship between audience and narrator based on symmetry and trust, to one of dissonance and doubt, distinguishes Homeric from Vergilian epic »<sup>310</sup>. Néanmoins, il s'agit là de moments transitoires : ailleurs, le poète confirme l'ordre épique. Chez Ovide, le jeu sur les points de

---

<sup>306</sup>Cf. BLOCK 1986, p. 160-161 sur les apostrophes à Patrocle.

<sup>307</sup>PUTNAM 1995-1996, p. 81.

<sup>308</sup>CLÉMENT-TARANTINO 2011, p. 124.

<sup>309</sup>De JONG et NÜNLIST 2004.

<sup>310</sup>BLOCK 1986, p. 157.

vue se fait plus complexe encore, à l'image de la matière de son chant, foisonnante et difficile à mettre en ordre. Nous verrons que Lucain, de même, continue à s'interroger sur le bien-fondé et le sens des événements qu'il raconte ; mais dans le cas de *La Guerre civile*, la constitution de la réponse à apporter est autrement plus difficile, quand elle n'est pas impossible. Certes Lucain s'empare de cette dimension problématique du chant épique, mais pour la rendre autrement plus aiguë, parce qu'il ne s'agit plus dans son épopée du plaisir induit par une poésie qui chante la guerre et la mort, mais du destin de chaque lecteur et des Romains dans leur ensemble : il ne répond plus, ou alors autrement, en montrant à son lecteur qu'il doit apporter lui-même sa propre réponse, par sa réaction devant le récit.



## **CHAPITRE 4**

# **L'apostrophe du poète épique dans les textes théoriques : vers un horizon d'at- tente**



## Introduction

**A**FIN de préciser davantage quel pouvait être l'horizon d'attente en matière d'apostrophe de la part du poète épique pour les lecteurs romains de l'époque impériale, nous pouvons nous tourner vers les commentateurs contemporains, qui en sont pour nous de précieux témoins<sup>1</sup> : dans quelle mesure existe-t-il une formalisation de l'énonciation épique, qui serait propre au genre et qui contribuerait à le définir ? est-il possible de déterminer dans quelle mesure les apostrophes de la part du narrateur<sup>2</sup>, qui interrompent le cours du récit à la troisième personne, constituent un procédé attendu dans l'épopée ? comment sont-elles interprétées ? Plus largement, cela nous conduira à explorer la question de la place que peut prendre le poète à l'intérieur de son propre récit : lui est-il permis de commenter l'action, ou doit-il s'en tenir seulement à son activité de narration ? Afin de comprendre comment s'est constitué cet horizon d'attente romain, il nous faudra élucider quels sont les débats qui le sous-tendent concernant ce que doit être le récit épique sous ces différents aspects, et dans quelle mesure les évolutions du genre depuis Homère que nous avons décrites dans notre précédent chapitre se reflètent dans l'évolution de ces considérations théoriques : cela nous amènera à un examen en diachronie des multiples lectures qui ont pu être faites de l'apostrophe épique, notamment chez les grammairiens, les rhéteurs et les scholiastes<sup>3</sup>.

### 4.1 La définition du genre épique par son énonciation

Bien souvent chez les commentateurs, le genre épique est caractérisé au sein du champ du poétique par son énonciation : à côté du genre narratif, où l'on n'entend que le poète, et du genre dramatique, où l'on n'entend que les personnages, l'épopée, forme maîtresse du genre qualifié de « mixte », se caractérise par le fait qu'on y entend à la fois la voix du poète et la voix des personnages à qui il donne la parole<sup>4</sup>.

<sup>1</sup>Nous nous intéressons ici à la manière dont les passages d'apostrophe sont lus *dans les textes*. Pour des analyses détaillées sur la manière dont les figures de l'adresse étaient définies en général au point de vue rhétorique, voir en 1.2 p. 53.

<sup>2</sup>Comme nous l'avons dit dans le précédent chapitre (voir p. 123), nous limitons le champ de notre étude aux apostrophes qui sont à mettre au compte du poète, ce qui exclut les passages où un personnage endosse le rôle du narrateur.

<sup>3</sup>Toutes les traductions des scholies à Homère, du *Commentaire à l'Énéide* de Servius et des *Interpretationes Vergilianae* de Tiberius Donat figurant dans ce chapitre sont les nôtres.

<sup>4</sup>L'épopée n'est pas le seul genre mixte qui existe : voir par exemple NÜNLIST 2009, p. 99-102 sur certains commentaires aux *Idylles* de Théocrite qui identifient à côté des paroles des personnages mis en scène le

Dans le monde latin, c'est chez Diomède, dans la section du livre III de son *Ars grammatica* dévolue à la métrique que ce classement tripartite des genres poétiques est le plus développé :

*Poematos genera sunt tria. Aut enim actiuum est uel imitatuuum, quod Graeci dramaticon uel mimeticon, aut enarratiuum uel enuntiatiuum, quod Graeci exegeticon uel apangelticon dicunt, aut commune uel mixtum, quod Graeci κοινόν uel μικτόν appellant. Dramaticon est uel actiuum in quo personae agunt solae sine ullius poetae interlocutione, ut se habent tragicae et comicae fabulae ; quo genere scripta est prima bucolicon et ea cuius initium est "Quo te, Moeri, pedes ?". Exegeticon est uel enarratiuum in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent tres Georgici et prima pars quarti, item Lucreti carmina et cetera his similia. Κοινόν est uel commune in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Ilias et Odysia tota Homeri et Aeneis Vergilii et cetera his similia<sup>5</sup>.*

Il existe trois genres poétiques : le genre représentatif ou imitatif, que les Grecs appellent dramatique ou mimétique, le genre narratif ou énonciatif, que les Grecs appellent exégétique ou apangeltique, et le genre commun ou mixte, que les Grecs nomment κοινόν ou μικτόν. Le genre dramatique ou représentatif est celui dans lequel les personnages agissent d'eux-mêmes, sans aucune intervention du poète : c'est le cas dans la tragédie et la comédie ; c'est à ce genre qu'appartient la première *Bucolique*, qui s'ouvre sur "Où te portent tes pas, Moeris?". Le genre exégétique ou narratif est celui dans lequel parle le poète lui-même, sans intervention d'aucun personnage : c'est le cas dans les trois premières *Géorgiques* et la première partie de la quatrième, ainsi que dans le poème de Lucrèce et d'autres encore qui sont similaires. Le genre κοινόν ou commun est celui dans lequel parle le poète lui-même et où sont introduites des paroles des personnages, comme dans l'*Iliade*, l'*Odyssée*, l'*Énéide* de Virgile et d'autres encore qui sont similaires. [Nous traduisons.]

Cette catégorisation des genres poétiques selon leur mode d'énonciation est, comme Diomède l'indique lui-même, héritée des Grecs. Elle remonte d'abord à Platon, qui nomme le genre dans lequel on n'entend que le poète διήγησις ἀπλῆ, celui dans lequel on n'entend que la voix des personnages μιμήσις, et désigne le genre mixte par l'expression δι' ἀμφοτέρων :

Ὅρθότατα, ἔφην, ὑπέλαβες, καὶ οἶμαί σοι ἦδη δηλοῦν ὃ ἔμπροσθεν οὐχ οἶός τ' ἦ, ὅτι τῆς ποιησεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμῶδια, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ· εὖροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστά που ἐν διθυράμβοις· ἢ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι, εἴ μοι μανθάνεις<sup>6</sup>.

C'est en juger très justement, dis-je [c'est Socrate qui parle]. Je pense qu'à présent tu vois clairement ce que je ne pouvais pas te faire saisir tout à l'heure, à savoir que la poésie et la fiction comportent une part complètement imitative, c'est-à-dire, comme tu l'as dit, la tragédie et la comédie ; puis une deuxième qui consiste dans le récit du poète lui-même ;

récit encadrant du poète. Platon, déjà, dont nous verrons qu'il est la source de cette tripartition des genres, évoquait à côté de l'épopée de « plusieurs autres genres » (*La République*, 394c : voir *infra* p. 223 *sqq.*), mais sans en nommer aucun.

<sup>5</sup>DIOMÈDE, *Ars grammatica*, I, 482, 14-25 GLK.

Dosithée reprend son exposé de façon beaucoup plus succincte dans son *Ars grammatica* (VII, 428, 6-14 GLK), de même que Bède dans son traité *De arte metrica* (VII, 259, 14-260-2 GLK). On retrouve également ces catégories chez Servius, qui parle du genre *dramaticum* et du genre *mixtum* : voir par exemple son commentaire aux *Bucoliques ad III*, 1.

<sup>6</sup>PLATON, *La République*, III, 394b-c.

tu la trouveras surtout dans les dithyrambes ; et enfin une troisième, formée du mélange des deux autres ; on s'en sert dans l'épopée et dans plusieurs autres genres. Je me fais bien comprendre ?

Elle est reprise au chapitre III de la *Poétique*, où Aristote, après avoir distingué les genres selon le moyen (pour l'épopée, le langage) et l'objet de la représentation (ici, les hommes meilleurs qu'ils le sont en réalité), décrit les trois modes possibles de la représentation poétique<sup>7</sup> :

Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα (ἢ ἕτερόν τι γινόμενον, ὡσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα), ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους<sup>8</sup>.

Car par les mêmes moyens et en prenant les mêmes objets on peut imiter en racontant (ou on raconte par la bouche d'un autre, comme fait Homère ou on garde sa personnalité sans la changer) ou en présentant tous les personnages comme agissant, comme "en acte".

Le critère ici retenu en premier lieu pour établir un classement des genres est donc énonciatif. Ainsi, chez Diomède, Lucrèce par exemple ne se retrouve pas sur le même plan qu'Homère et Virgile : les trois poètes ont en commun d'employer l'hexamètre dactylique, mais Lucrèce n'écrit pas un poème mixte, puisqu'il prend seul la parole<sup>9</sup>.

Mais cette tripartition uniquement fondée sur l'énonciation est insatisfaisante et incomplète si on la confronte à la réalité foisonnante des textes existant effectivement à l'époque où Diomède compose son traité ; aussi l'affine-t-il en définissant au sein de chacun des trois grands genres poétiques (les *genera poematum*) des sous-genres (*species*, qui correspondent à ce que nous appelons « genres » aujourd'hui), en s'appuyant sur les critères du mètre, de l'objet et des caractères. Ce faisant, il donne une place à des genres ignorés tant par Platon que par Aristote, tels la lyrique, qu'il inclut dans le genre mixte. Il prend donc position par rapport à la définition de ce qui entre dans le champ du poétique<sup>10</sup> : la poésie lyrique en était exclue par Platon pour n'être ni imitative ni narrative,

---

<sup>7</sup>Nous laissons ici de côté la question de savoir si Aristote fait du genre mixte une sous-catégorie du genre narratif ou bien s'il en fait une catégorie à part entière, autrement dit s'il distingue deux ou trois catégories (voir NÜNLIST 2009, p. 96), car ce problème n'a pas d'implication pour notre propos : ce qui importe ici, c'est qu'Aristote, comme Platon, décrit le genre épique comme mêlant voix du poète et voix des personnages. Ajoutons que de manière générale on trouve essentiellement chez les Anciens la mention de trois genres.

<sup>8</sup>ARISTOTE, *Poétique*, 1448a.

<sup>9</sup>Dans le premier chapitre de la *Poétique*, Aristote refuse à Empédocle le statut de poète car celui-ci se contente d'utiliser le mètre pour exposer des notions de physique et non pas pour imiter : Diomède semble ici adapter le propos d'Aristote en donnant un exemple romain. Pour une synthèse plus précise sur la théorie des genres poétiques dans l'Antiquité, et en particulier sur les catégories établies par Platon et Aristote et leur évolution jusque dans l'Antiquité tardive, voir R. MÜLLER 2012, p. 81-94.

<sup>10</sup>Comme l'a montré M. Martinho, l'exposé de Diomède hérite des controverses entre Platon et Aristote d'une part, et les disputes post-aristotéliennes d'autre part : cf. MARTINHO 2012.



et par Aristote pour n'être pas imitative<sup>11</sup>. Diomède, pour sa part, ne prend pas ces critères en compte : les poèmes lyriques entrent dans la catégorie du genre mixte tant qu'ils présentent une énonciation mixte, partagée entre le poète et des personnages. Il subdivise donc le genre mixte entre poésie héroïque et poésie lyrique (cette dernière catégorie comprenant l'épigramme, l'iambique, les épodes et la satire, certaines *Bucoliques* et la fin de la quatrième *Géorgique*). Mais alors, le critère énonciatif ne suffit plus à définir l'épopée : ce qui distingue cette dernière des autres formes où l'on entend tant la voix du poète que celle des personnages, c'est l'alliance entre sa forme, composée, son mètre, l'hexamètre dactylique, et sa matière (les accomplissements des dieux, des héros et des hommes). Et, alors même que le genre mixte réunit des genres au fonctionnement énonciatif varié, Diomède ne se pose pas la question du mode d'expression qui serait spécifique au poète épique, se contentant de le décrire par *poeta ipse loquitur*. Il faut dire qu'ici Diomède n'aborde la question des genres de poèmes que comme subordonnée à son exposé sur la métrique : son propos n'est pas de s'interroger sur le fonctionnement de chaque genre dans le détail, mais de proposer une typologie commode des genres à l'intérieur de la catégorie du poétique, définie dans la section *De poetica* par sa forme rythmée.

Diomède reprend donc une catégorisation tout à fait ancienne, témoignant par là de la transmission de la théorisation des genres faite par Platon et Aristote. La principale différence entre les deux systèmes réside dans leur conception de la *mimêsis*. Chez Platon, celle-ci est en effet plus restreinte que chez Aristote : Platon distingue dans l'épopée la *mimêsis*, l'imitation proprement dite de la part du poète qui fait parler ses personnages (autrement dit ce que nous appelons aujourd'hui le discours direct), et la *diêgêsis*, le récit pris en charge par le poète en son nom propre, qui pour lui ne relève pas de l'imitation<sup>12</sup>, tandis qu'Aristote entend par là la représentation dans l'art. Pour ce dernier, donc, chacune des trois formes de représentation poétique que nous avons vues relève de la *mimêsis*. Cela a des conséquences sur le vocabulaire qu'il emploie : *μιμήσις* chez lui ne peut se rapporter seulement aux cas où les personnages prennent eux-mêmes la parole. Or la double terminologie qu'emploie Diomède pour qualifier le genre narratif et le genre dramatique (avec par exemple le doublet *dramatikos* et *mimetikos*) tend à montrer que son exposé s'accorde à la fois avec les théories de Platon et celles d'Aristote<sup>13</sup>,

---

<sup>11</sup>Sur le fait que la poésie lyrique ait été ignorée par Platon et par Aristote, voir LALLOT 1976, p. 20 et GENETTE 1979 (notamment les chapitres I-III).

<sup>12</sup>Dans ce passage de *La République* du moins, car ce n'est pas toujours le cas, voir par exemple en II, 373b : le terme y désigne alors la représentation artistique en général.

<sup>13</sup>MARTINHO 2012.

soit qu'il ne perçoive pas de différence entre leurs deux théories, soit qu'il puise à des sources qui les ont mêlées avant lui.

La division entre genre narratif, genre dramatique et genre mixte a en effet été transmise en particulier par les scholiastes d'Homère, et, dans son ouvrage sur la critique littéraire dans les scholies de langue grecque, R. Nünlist a bien montré grâce à une étude précise de la terminologie employée que leurs analyses relèvent déjà d'une double influence de Platon et d'Aristote<sup>14</sup>. Si ces catégories sont utilisées, c'est aussi parce que la question des frontières entre *diêgêsis* et *mimêsis*, autrement dit le passage du récit du narrateur au discours d'un personnage et inversement, intéresse particulièrement les savants hellénistiques : ils font des catégories du narratif et du mimétique des outils d'analyse de l'énonciation à petite échelle. C'est là qu'intervient l'*apostrophê*, le terme ayant chez les scholiastes une gamme de sens particulièrement étendue. La scholie bT à l'apostrophe que le poète adresse à Ménélas en IV, 127-129 en énumère les différentes définitions, parmi lesquelles, pour ce qui nous intéresse, le fait de passer d'une personne à une autre :

[...] όταν από του διηγηματικοῦ εἰς τό μιμητικόν μετέλθῃ, **bT** ἵππεύσι μὲν πρώτα, ~ / ὃς δέ κ' ἀνήρ' (Δ 301. 306), **T** ἢ τό ἐναντίον ἢ ἀπό προσώπου εἰς πρόσωπον, ὡς νῦν **bT** 'οὐδέ σέθεν, Μενέλαε'. **T** ἢ ἀπό τόπου εἰς τόπον. **bT**<sup>15</sup>

[...] lorsque l'on passe du diégétique au mimétique ("C'est aux meneurs de chars que d'abord [...] En revanche, si l'un de vous...", IV, 301 et 306) ou bien le contraire, ou d'une personne à une autre, comme ici dans "Mais toi aussi, Ménélas...", ou d'un lieu à un autre.

C'est là un élément d'explication de l'attachement des scholiastes à commenter les adresses. L'adresse émanant du poète, parce qu'elle est une irruption du régime du discours dans le régime normalement narratif de la parole du narrateur, peut poser un problème d'énonciation : puisqu'elle sert également dans le texte de marqueur pour l'introduction de paroles rapportées (passage du diégétique au mimétique<sup>16</sup>), il est important à leurs yeux

<sup>14</sup>Voir NÜNLIST 2009, p. 94-102 sur ce point, ainsi que sur les autres commentaires qui ont repris à leur compte cette classification des genres (notamment ceux qui présentent, à l'instar de Diomède, une terminologie mixte).

<sup>15</sup>Scholie bT à IV, 127.

<sup>16</sup>Les termes « diégétique » (διηγηματικός) et « mimétique » (μιμητικός) posent parfois problème dans les scholies, car ils y voient une extension de leur sens. Sur le sujet, voir les relevés de R. Nünlist (NÜNLIST 2009, p. 94-109), qui donnent des exemples d'emplois très surprenants. Ainsi, on peut décrire comme passage du diégétique au mimétique un simple changement de destinataire au sein d'un seul et même passage de discours direct : « diégétique » ne désigne pas tout le temps la partie narrative du texte, mais il peut être employé à propos d'un discours encadrant un autre discours enchâssé, sans égard pour sa dimension non narrative. Néanmoins, ce glissement de sens n'intéresse pas exactement notre sujet : il s'agit pour les commentateurs ici de décrire une rupture énonciative à l'intérieur du texte et déterminer qui parle à qui, et non pas de définir le degré de présence qui doit être celui du poète à l'intérieur de son poème ni de catégoriser des genres. R. Nünlist a montré en effet que l'on ne trouve de telles mentions que lorsqu'il

de signaler les cas où ce sont bien des adresses *du poète* que nous lisons, alors que celui-ci raconte habituellement à la troisième personne et que l'adresse à un personnage sur le mode du discours est normalement l'apanage des seuls personnages<sup>17</sup>.

## 4.2 Apostrophe et place du poète épique dans son œuvre chez les commentateurs antiques

### 4.2.1 L'apostrophe du poète épique chez les commentateurs romains : Quintilien

Quintilien est, semble-t-il, le premier rhéteur à aborder la question de l'emploi de l'adresse du poète à un destinataire dans le genre épique, figure qu'il nomme « apos-

---

s'agit de décrire des passages où le lecteur ancien ne dispose pas des formules d'introduction du discours direct attendues, c'est-à-dire lorsque aucun verbe introducteur ne vient signaler le passage du récit du poète au discours d'un personnage, ou lorsque, à l'intérieur d'un discours, le personnage parlant passe d'un destinataire à un autre sans transition : autrement dit, ces notes servent de guillemets (*ibid.*, p. 104).

On a ainsi l'impression que lorsque les scholiastes parlent de « passage du diégétique au mimétique » pour désigner le simple changement de destinataire d'un discours, ils considèrent l'expression comme un équivalent du terme *apostrophê* compris dans son sens premier : « le fait de se (dé)tourner ». Il est difficile de déterminer si ce flou terminologique est ou non le fruit d'une conception particulière de ce qu'est le « narratif », ou s'il n'est dû qu'à un glissement de sens du fait des scholiastes voulant décrire des phénomènes énonciatifs sans avoir le vocabulaire adéquat pour le faire. Ce que l'on peut en conclure à tout le moins, c'est que la *diégêsis* était dans de tels cas pensée avant tout comme niveau énonciatif supérieur, sans considération de sa forme narrative ou non, sans considération non plus de l'identité de l'émetteur, poète ou personnage.

<sup>17</sup>Dans son chapitre VII, l'auteur du traité *Du sublime* qualifie l'*Iliade* de dramatique et l'*Odyssée* de narrative, alors même que cela est contredit par les proportions de texte dévolues au discours direct dans chacun des deux poèmes, le second comprenant plus de discours des personnages que le premier (voir *infra* p. 227). Mais il ne songe visiblement pas à la place du discours par rapport au récit, mais plutôt au degré d'action et de passion dans chacune des œuvres : peut-être cela témoigne-t-il d'une hiérarchie des genres, le modèle tragique s'imposant comme celui de l'*Iliade*, selon la théorie qui veut que celle-ci soit supérieure à l'*Odyssée*.

trophe »<sup>18</sup>, tandis que ses prédécesseurs n'ont traité de la figure qu'en contexte oratoire. Il témoigne ainsi d'une réflexion à peu près contemporaine de l'activité littéraire de Lucain à propos des apostrophes virgiliennes et des rapports qu'entretiennent la figure épique et la figure oratoire. L'analyse du traitement de l'apostrophe chez Quintilien par S. Franchet d'Espèrey<sup>19</sup> montre bien le statut particulier de la figure quand elle est employée dans l'épopée : elle met au jour les difficultés et les résistances auxquelles est confronté le rhéteur quand il l'envisage dans le genre épique. En effet, Quintilien prend pour référence l'apostrophe oratoire : nommer de la même manière l'apostrophe de l'orateur dans le cadre d'un procès, qui se détourne des juges pour interpeller, par exemple, l'accusé, et l'apostrophe du poète qui s'adresse à un personnage intradiégétique, ne va pas de soi. Ce qui est normal dans le domaine oratoire, l'orateur semblant passer d'un interlocuteur (les juges) à un autre (l'adversaire, ou bien une entité abstraite prise à témoin, par exemple) pour en fait faire parvenir le même message à son destinataire premier mais sous une autre forme, est tout à fait problématique dans l'épopée : poète et personnages ne se situent pas sur le même plan énonciatif, puisque les seconds n'ont d'existence que dans la diégèse, et l'épopée jusqu'à Lucain ne laisse pas percevoir – ou peu s'en faut –

<sup>18</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 3, 24-26 :

*Alterum quod est ei figurae sententiarum quae ἀποστροφῆ dicitur simile, sed non sensum mutat uerum formam eloquendi :*

*“Decios Marios magnosque Camillos,  
Scipiadas duros bello et te, maxime Caesar”.*

*Acutius adhuc in Polydoro :*

*“Fas omne abrumpit, Polydorum obruncat et auro  
ui potitur. Quid non mortalia pectora cogis,  
auri sacra fames ?”.*

*Hoc, qui tam parua momenta nominibus discreuerunt, μετέβασον uocant, quam et aliter fieri putant :*

*“Quid loquar ? Aut ubi sum ?”.*

*Continuit autem παρένθεσιν et ἀποστροφῆν Vergilius illo loco :*

*“Haud procul inde citae Mettum in diuersa quadrigae  
distulerant (at tu dictis, Albane, maneres !)  
raptabatque uiri mendacis uiscera Tullus”.*

La seconde figure du même genre ressemble à la figure de pensée nommée ἀποστροφῆ (apostrophe) ; elle change, non pas le sens, mais la forme de l'expression :

*“Les Décius, les Marius, les illustres Camilles,  
et tous les Scipions que la guerre a durcis,  
et le plus grand de tous, ô toi, César...”*

Elle est encore plus vigoureuse dans l'épisode de Polydore :

*“Méprisant toute loi divine, il décapite  
Polydore et saisit brutalement tout l'or :  
à quoi ne contrains-tu pas le cœur des mortels,  
maudite faim de l'or ?”*

Ceux qui ont établi des distinctions terminologiques pour de telles minuties appellent cette dernière figure μετέβασις (métabase) et ils croient aussi la trouver sous une autre forme :

*“Que dis-je ? Où suis-je ?”*

Virgile a réuni la parenthèse et l'apostrophe dans le passage suivant :

*“Alors non loin de là, deux quadriges rapides  
écartelaient Mettus (Albain, que n'avais-tu  
respecté tes serments ?), et Tullus emportait  
les entrailles du traître...”*

<sup>19</sup>FRANCHET D'ESPÈREY 2006c.

la situation de communication du poète qui destine son récit à son public. L'apostrophe du narrateur représente difficilement un passage de l'adresse au public à l'adresse au personnage, puisque la première n'existe que virtuellement<sup>20</sup>. Lorsque le poète lance une apostrophe, il ne se contente donc pas d'opérer un changement de destinataire à l'intérieur de la diégèse, mais il fait proprement surgir au premier plan une nouvelle dimension énonciative : certes, l'apostrophe oratoire peut se donner pour destinataire une personne absente, ou une entité abstraite ; cependant, l'apostrophe épique a ceci de spécifique qu'elle exhibe une situation de communication qui est masquée, alors que la situation de communication de l'orateur qui se tourne vers les juges s'inscrit naturellement dans le cadre du discours judiciaire. Que le poète interpelle l'un de ses personnages ou son public, le fonctionnement de l'apostrophe épique ne saurait se superposer à celui de l'apostrophe oratoire : le poète n'abandonne pas un interlocuteur pour se tourner vers un autre, mais fait soudainement entendre sa propre voix et se donne un interlocuteur alors que le récit semblait se dérouler seul, poète et publics restant invisibles, et le poète restant extérieur à la sphère diégétique.

Aussi Quintilien innove-t-il par rapport à la tradition rhétorique en ne décrivant pas l'apostrophe seulement comme figure de pensée, mais aussi comme figure de mots, ce qui lui permet de la traiter, dans le second cas de figure, dans ses emplois en dehors du contexte judiciaire. Dans ce cadre-là, il ne décrit de fait pas exactement l'apostrophe, mais un fait de style qui ressemble à l'apostrophe : *quod est ei figurae sententiarum, quae apostrophe dicitur simile*, comme si, dans l'épopée, elle ne pouvait pas fonctionner exactement comme dans un discours judiciaire – et en effet, les situations de communication ne sont pas identiques. Le poète n'a en face de lui aucun de ses interlocuteurs, mais il s'adresse à des personnages qui appartiennent au domaine de la fiction. S. Franchet d'Espèrey remarque que, précisément, Quintilien, gêné par ce télescopage des niveaux énonciatifs, choisit plutôt, dans les exemples empruntés à Virgile qu'il donne, des apostrophes qui ont pour destinataire un personnage dont l'existence n'est pas que diégétique<sup>21</sup>, afin d'atténuer la distance entre lui et le poète. En tant qu'appel, l'apostrophe confère en effet à son destinataire une réalité, difficilement compatible avec la nature fictive de la plupart des personnages. En outre, l'apostrophe, quand elle constitue une phrase à part

---

<sup>20</sup>La fiction de l'oralité est constitutive de la diction épique : le poète se représente « chantant » son récit, ce qui implique une assemblée qui l'écoute ; mais, sauf exception (voir p. 126 *sqq.*), il n'est pas fait référence à la présence du public réuni pour entendre ce chant.

<sup>21</sup>FRANCHET D'ESPÈREY 2006c, p. 179-180 : Mettus et Auguste sont des personnages historiques.

entière, est bien sentie comme une rupture franche qui interrompt brusquement le cours de la narration. Autrement dit, Quintilien admet que le poète épique puisse commenter son texte par le biais de l’apostrophe ; mais celle-ci constitue un lieu proprement remarquable. Ainsi, il explique l’attrait qu’elle peut avoir, avec les autres figures de mots qu’il commente avec elle, par le fait qu’elle constitue comme un défaut : c’est bien parce qu’elle est discordante qu’elle attire l’attention. S. Franchet d’Espèrey suggère d’ailleurs que ce pourrait être l’usage de l’apostrophe plus fréquent dans la pratique virgilienne que chez les poètes antérieurs qui aurait incité Quintilien à prêter attention à la figure en contexte épique, et à modifier en conséquence la manière dont il l’appréhende. Il nous paraît alors particulièrement intéressant dans le cadre de notre étude de constater que Quintilien ne commente que des apostrophes qui ne concordent pas avec le modèle homérique, dans lequel les apostrophes aux personnages sont toujours diégétiques<sup>22</sup> : en effet, le fait que Lucain amplifie largement cet usage de l’apostrophe adressée à d’autres destinataires que les personnages de l’histoire (qui était peut-être déjà en germe dans les épopées historiques) est l’un des traits les plus remarquables de la manière dont il traite l’apostrophe dans son épopée.

#### **4.2.2 L’apostrophe du poète épique chez les commentateurs romains : Servius et Tiberius Donat**

Les commentateurs tardifs nous offrent des renseignements précieux car ils sont des témoins de la lecture, ou du moins d’une lecture possible, des interventions du narrateur épique capable d’embrasser l’ensemble de la production épique grecque et romaine antérieure.

Servius dans son *Commentaire à l’Énéide* et Tiberius Donat dans ses *Interpretationes Vergilianae* commentent les invocations à la Muse comme des lieux où le poète exprime son besoin d’une assistance supérieure devant une matière qui dépasse la connaissance ou les forces humaines. C’est par exemple le cas lorsque l’un et l’autre commentent l’invocation en IX, 76-79 dans laquelle le poète demande aux Muses quel dieu a sauvé de l’incendie la flotte troyenne :

*Quia res deorum est et ardua, ideo per se eam non potest dicere*<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup>Voir p. 129 *sqq.*

<sup>23</sup>SERVIVS, *Commentaire à l’Énéide ad IX*, 76.

Car c'est là une affaire qui concerne les dieux, et qui est difficile, c'est pourquoi il ne peut pas en rendre compte tout seul.

*Huius, inquit, facti antiqua est fides et posset uitio uetustatis intercipi, nisi illud fama propter admirationem sui posteris tradendo perpetuasset. Huius igitur auctorem uult poeta libris suis inserere et, ut maiore fide consisteret, uult uideri Musis suggerentibus posuisse ueritatem. Incipit iam loqui quod ueluti Musae rogatae docuerunt*<sup>24</sup>.

La foi de cet acte remonte à la haute antiquité, dit-il, et elle pourrait être corrompue par le temps, si en raison de son admiration il n'en avait pas perpétué la renommée en le transmettant à la postérité. Le poète veut donc insérer dans son œuvre celui qui en est à l'origine et, afin de donner plus de crédit à son récit, il veut paraître tenir la vérité des Muses. Il se met désormais à parler comme les Muses interrogées le lui ont enseigné.

La matière même de l'épopée rend nécessaires de telles invocations.

En ce qui concerne les occurrences d'apostrophes du poète à une entité autre que la Muse, la figure semble aux yeux de Servius<sup>25</sup> un lieu assez peu remarquable. Certains passages ne sont commentés que parce que leur sens doit être précisé. C'est le cas lorsque l'identité du locuteur n'est pas claire, et ainsi, à propos de l'apostrophe à Pallas en X, 507-508 *O dolor atque decus magnum rediture parenti...* (« Ô toi qui vas revenir à ton père douleur à la fois et gloire souveraine »), Servius souligne le fait qu'il existe un doute sur l'identité du locuteur : est-ce le poète ou un personnage ? On lit en effet

*Hos duos uersos plerique a poeta dictos uolunt, alii a sociis qui reportant cadauer*<sup>26</sup>.

On attribue généralement ces deux vers au poète, mais certains les attribuent aux compagnons qui rapportent le cadavre [celui de Pallas].

À propos de la question rhétorique *Heu, quid agam ?* (« Hélas ! que faire ? ») en XII, 486 lorsque Énée cherche à atteindre Turnus, Servius *auct.* commente de même :

*[...] sane hoc poeta dedit rerum miserationem mouens. Alii ab Aeneae persona dictum accipiunt, ut diceret "Heu quid agam ?".*

[...] c'est clairement le poète qui cherche à susciter la compassion à propos de la situation. D'autres comprennent que cela est à mettre au compte d'Énée, comme il dirait "Hélas, que dois-je faire ?".

À propos de la question que pose le poète à Camille au livre XI,

*Quem telo primum, quem postremum, aspera uirgo,  
deicis ? [...]*<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad IX*, 76-79.

<sup>25</sup>Chez lui, ce sont essentiellement dix apostrophes aux personnages qui sont commentées en tant que telles : IV, 408-411 ; V, 121-123 ; IX, 446-449 ; X, 139-142, 302, 324-330, 507-509, 791-793 ; XI, 664-665, XII, 503-504. Il commente les questions rhétoriques du poète en IV, 65-66 et 296, et en XII, 486.

<sup>26</sup>SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide ad X*, 507.

<sup>27</sup>VIRGILE, *Énéide*, XI, 664-665.

Ô vierge farouche, quel est le premier, quel est le dernier que tu jettes bas d'un trait ?

Servius parle d'une interrogation « à la manière d'Homère » (*Homericum [...] interrogationem*<sup>28</sup>) et l'assimile à une question à la Muse : c'est en effet normalement vers elle que le poète se tourne lorsque l'information lui fait défaut. La comparaison explicite avec Homère montre que Servius a à cœur ici de placer l'apostrophe dans une lignée générique : elle ne déroge pas aux attentes du genre. Lorsqu'il relève l'adresse à Nisus et Euryale, c'est pour commenter le fait que le contenu de ce commentaire du narrateur est surprenant, et non pas sa forme qui est remarquable : au lieu d'être un lieu de déploration, le passage qui salue la mort des deux jeunes héros est un témoignage de leur félicité<sup>29</sup>.

La manière dont Servius commente l'adresse à Cydon au livre X permet de préciser encore quelles pouvaient être ses attentes en matière d'apostrophe de la part du poète épique :

*Tu quoque, flauentem prima lanugine malas  
dum sequeris Clytium infelix, noua gaudia, Cydon,  
Dardania stratus dextra, securus amorum  
qui iuuenum tibi semper erant, miserande iaceres,  
ni fratrum stipata cohors foret obuia, Phorci  
progenies, septem numero, septenaque tela  
coniciunt [...]*<sup>30</sup>.

Toi de même, Cydon, tandis, malheureux ! que tu suis Clytius, Clytius dont les joues blondissent sous un premier duvet, celui qui pour lors fait ta joie, toi aussi, abattu par la main dardanienne, indifférent à ces amours qui t'attachaient aux jeunes hommes, tu seras couché mort, ô pitoyable, si une troupe serrée de frères, les fils de Phorcus, n'eût surgi devant l'ennemi ; ils sont sept qui lancent sept traits [...].

Selon Servius, on a ici dans *miserande* un vocatif qui équivaut en réalité à un nominatif, comme ailleurs un nominatif peut être employé pour un vocatif (*MISERANDE pro miserandus*<sup>31</sup>). Ce qui est intéressant ici, c'est de voir pourquoi c'est à propos de ce passage précisément qu'il fait un tel commentaire. On a en effet une apostrophe bien particulière par rapport à l'usage virgilien qu'il décrit ailleurs : elle ne vise pas à consacrer la valeur d'un combattant, mais, au contraire, elle insiste d'une part sur la qualification de Cydon

<sup>28</sup>SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide ad XI*, 664.

<sup>29</sup>Voir aussi le commentaire à l'apostrophe à Lausus en X, 791-3 (*Commentaire à l'Énéide ad X*, 792) :

*Nam hic est sensus : ego quidem facta tua, o Lause, et mortem ex pietate uenientem non silebo, si tamen credet uetustas ex scelerato homine pium filium fuisse procreatum.*

Car voici quel est le sens : moi pour ma part je ne tairai pas tes exploits, ô Lausus, ni la mort que t'a apportée ton sens du devoir, si toutefois la postérité doit accorder crédit au fait qu'un fils ayant le sens du devoir ait pu naître d'un homme criminel.

<sup>30</sup>VIRGILE, *Énéide*, X, 324-330.

<sup>31</sup>*Commentaire à l'Énéide ad X*, 327.



comme amant plutôt que comme guerrier<sup>32</sup>, et, d'autre part, sur le fait qu'il n'est pas mort, dans une épitaphe tournée à l'irréel. En creux, on peut ainsi lire les attentes de Servius concernant l'apostrophe du poète épique.

De même, les emplois d'un verbe au potentiel à la deuxième personne du type *credas*, « tu pourrais croire », sont systématiquement commentés, quand ils le sont<sup>33</sup>, comme étant équivalents à une troisième personne indéfinie (on lit ainsi chez Servius *auct.* à propos de VIII, 691 : *CREDAS pro "credat quis"*), ce qui constitue une reprise de la lecture qu'en font généralement les scholiastes d'Homère<sup>34</sup>. Une telle position est cependant en désaccord avec ce qu'on trouve dans le traité *Du sublime*, qui lit ces emplois comme des deuxièmes personnes réelles se référant à l'auditeur :

Ἐναγώνιος δ' ὁμοίως καὶ ἡ τῶν προσώπων ἀντιμετάθεσις καὶ πολλάκις ἐν μέσοις τοῖς κινδύνοις ποιῶσα τὸν ἀχροατὴν δοκεῖν στρέφεσθαι·  
Φαίης κ' ἀκμήτας καὶ ἀτειρέας ἄλλήλοισιν·  
ἄντεσθ' ἐν πολέμῳ· ὡς ἐσσυμένως ἐμάχοντο<sup>35</sup>.

Le changement de personnes aussi n'est pas moins dramatique ; grâce à cet artifice souvent l'auditeur se croit voir en proie aux dangers :

Tu eusses dit qu'avec des forces fraîches et indomptables  
ils s'affrontaient dans la bataille, tant ils étaient acharnés à la lutte.

De fait, cette deuxième personne n'ayant pas de référent explicite (seule la récitation peut actualiser la présence du récepteur du poème), on comprend aisément que son interprétation ait été sujet à débat. Cette divergence de vues s'explique aussi peut-être par le fait que ce genre d'adresse est un cas-limite qui repousse très – trop ? – loin les limites du heurt énonciatif, le poète exhibant d'autant plus son statut de poète qu'il s'extrait momentanément de la diégèse pour se tourner vers son public, dont il révèle aussi la présence. Mentionnons par ailleurs que Servius qualifie l'occurrence qui figure en IV, 401 de *honesta figura*, c'est-à-dire d'expression formelle, distinguée, élégante<sup>36</sup> : du point de vue de la hauteur du style, la tournure est donc ressentie comme appropriée à la noblesse épique.

Loin de ce que nous allons voir de la sensibilité de Tiberius Donat, les indications de Servius dénotent ainsi surtout l'intérêt du grammairien. En ce qui concerne certaines des apostrophes du poète au livre IV, Servius montre toutefois une sensibilité toute par-

---

<sup>32</sup> *Commentaire à l'Énéide ad X*, 325.

<sup>33</sup> IV, 401 ; VIII, 691.

<sup>34</sup> Cf. *infra* p. 215 et p. 221.

<sup>35</sup> *Du sublime*, XXVI, 1.

<sup>36</sup> Voir FERRI et PROBERT 2010, p. 37 et CHAHOUD 2010, p. 52 pour le sens de l'adjectif *honestus* dans ce contexte.

ticulière pour leur force expressive – mais il faut dire qu’à ses yeux, le livre IV n’est pas épique<sup>37</sup>. À propos du v. 412, dans lequel Virgile interpelle l’*improbe Amor*, il relie cette invective contre l’Amour à celle contre l’*auri sacra fames* en III, 57, et, citant le v. 46 de l’*Épître aux Pisons* d’Horace<sup>38</sup>, il indique bien que l’expression explicite par la *persona poetae* de sa subjectivité est parfaitement acceptable et attendue<sup>39</sup> :

*IMPROBE AMOR exclamatio a poeta contra amorem. Et hoc est quod Horatius dicit “Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor”. Tale est et illud in tertio “auri sacra fames”, id est cupiditas : nam et illic amoris est increpatio, qui secundum philosophos omnium generalis est rerum*<sup>40</sup>.

IMPROBE AMOR c’est une exclamation du poète à l’encontre de l’amour. Et voici ce que dit Horace : “On élira celui-ci, on dédaignera celui-là, quand on a pris sur soi de promettre un poème”. Il y en a aussi une similaire au livre III contre la “faim maudite de l’or”, c’est-à-dire la cupidité : en effet il s’agit là aussi d’un reproche contre l’amour, qui d’après les philosophes concerne toute chose.

À propos du v. 65, en revanche, il explique que l’exclamation et l’interrogation du poète n’émanent pas de lui, mais qu’elles sont les reflets des sentiments de Didon – l’empathie du narrateur voit ainsi sa parole devenir celle de son personnage<sup>41</sup> – :

*HEV VATVM IGNARAE MENTES non sacerdotes uituperat quasi nescios futurorum, sed uim amantis exprimit, et inde uituperat sacerdotes, qui admonuerunt non credituram : nam omnia futura a sacerdotibus praedicta esse, sequens indicat locus, ut “multaque praeterea uatum praedicta priorum”*<sup>42</sup>.

HEV VATVM IGNARAE MENTES il ne blâme pas les devins en tant qu’ils seraient ignorants de l’avenir, mais il exprime l’emportement de celle qui aime, et de là il blâme les devins, qui ont l’ont mise en garde alors qu’elle refusait de les croire : en effet tous les événements futurs ont été prédits par les devins, comme le montre le passage “et maints oracles, encore, des anciens prophètes”.

C’est là un point important : le point de vue subjectif, et partiel, d’un personnage peut venir infléchir la voix normalement surplombante du poète épique, et l’adresse n’est dès lors plus le lieu de la sympathie du poète pour ses personnages confrontés à leur destin

<sup>37</sup>Cf. son commentaire en tête du livre IV, qu’il considère comme plus proche de la comédie nouvelle que de l’*epos* héroïque :

*Est autem paene totus in affectione, licet in fine pathos habeat, ubi abscessus Aeneae gignit dolorem. Sane totus in consiliis et subtilitatibus est ; nam paene comicus stilus est ; nec mirum, ubi de amore tractatur.*

Il est presque tout entier consacré au sentiment, bien qu’à la fin il possède du pathétique lorsque le départ d’Énée engendre de la douleur. Il est vraiment tout en délibérations et en raffinements psychologiques ; de fait son style est presque celui de la comédie ; et cela n’est pas étonnant, puisqu’on y traite de l’amour.

<sup>38</sup>Très probablement à contre-sens : voir CLÉMENT-TARANTINO 2011, p. 111-112.

<sup>39</sup>Servius cite le même vers avec la même intention à propos du v. 485 de la seconde *Géorgique*, ce qui tend à laisser penser qu’il n’y a donc ici aucune spécificité du genre épique.

<sup>40</sup>SERVIUS, *Commentaire à l’Énéide ad IV*, 412.

<sup>41</sup>CONTE 2007.

<sup>42</sup>SERVIUS, *Commentaire à l’Énéide ad IV*, 65.

comme chez Homère, mais celui de son empathie. Servius consacre ici ce qui est l'une des spécificités importantes de l'apostrophe virgilienne.

Tiberius Donat, de son côté, ne manifeste pas dans ses *Interpretationes Vergilianae* d'intérêt pour le décrochement énonciatif que représentent les apostrophes aux personnages, et il n'en commente réellement que quelques-unes. L'apostrophe à Caiète qui ouvre le chant VII n'est commentée que parce que la syntaxe présente une anomalie ; en effet, la formule liminaire *Tu quoque...* peut gêner, car on se trouve au début d'un livre et que Virgile n'a encore nommé personne :

*Fortassis aliquis putet improprie caput libri constituisse Vergilium ideo, quia dixit tu quoque, cum ante hunc uersum nullum nominasse uideatur*<sup>43</sup>.

L'on pourra peut-être penser que c'est là une manière inappropriée de commencer un livre, puisqu'il dit toi aussi alors qu'il semble n'avoir nommé personne avant ce vers.

Suite à quoi il justifie la tournure en montrant que Virgile établit en réalité à propos de l'honneur rendu à la nourrice un lien avec le tombeau consacré à Misène au chant VI juste avant l'épisode infernal<sup>44</sup>. Deux adresses sont louées pour la transition agréable qu'elles représentent au cours d'un catalogue ; il s'agit de celle à Æbalus et de celle à Cinyrus et Cupavo :

*Pulchre transit ad huius nomen [...]*<sup>45</sup>.

Il est passé à son nom avec élégance [...].

*Genus est transitus propter odiosam nominum continuationem, quae in catalogis semper est*<sup>46</sup>.

C'est une forme de transition dans la déplaisante énumération des noms que l'on trouve toujours dans un catalogue.

Il relève l'apostrophe-épitaphe à Éole en XII, 542-547 dans laquelle le poète rend sensible la pitié qu'il éprouve pour le héros tombé :

*Dixit et Aeolum occisum, sed huius poeta exitium non sine adfectu miserationis inseruit, denique "occidis" ait [...]*<sup>47</sup>.

Il dit aussi la mort d'Éole, mais le poète n'insère pas la mention de sa mort sans manifester sa pitié, et finalement il dit "tu succombes" [...].

---

<sup>43</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad VII*, 1-2.

<sup>44</sup>VI, 232-235.

<sup>45</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad VII*, 734-736.

<sup>46</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad X*, 185-188.

<sup>47</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad XII*, 542-543.

#### 4.2. *Apostrophe et place du poète épique dans son œuvre chez les commentateurs antiques*

Enfin il commente, par quatre fois, des apostrophes où le poète se met en scène lui-même à la première personne et fait référence à son activité d'écriture. À propos des adresses à Œbalus, à Nisus et Euryale, à Cinyrus et Cupavo et à Lausus il écrit :

*Pulchre transit ad huius nomen ; nam fecit quasi alterius narrationis caput, non te, inquit, praeterient, Oebale, carmina mea*<sup>48</sup>.

Il passe à son nom avec élégance ; en effet il en fait comme le début d'un nouveau récit, en disant : non, mes vers ne te laisseront pas de côté, Oebalus.

*Et quoniam res fuit praeclari exempli, digni inuenti sunt quorum per Vergilii carmen memoria conderetur ad posteros. Ideoque facta apostropha ait "si quid mea carmina possunt, nulla dies umquam memori uos eximet aeuo". Ne uideretur adrogans in laude carminum suorum, dixit si quid mea carmina possunt, hoc est si digna fuerint carmina mea quae concelebret secutura posteritas, semper ipsi eritis in laude, "dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum accolet imperiumque pater Romanus habebit"*<sup>49</sup>.

Et puisqu'il s'agissait d'exemples particulièrement illustres, ils sont dignes que Virgile les invente pour en transmettre la postérité par son chant. Et pour cette raison il dit dans une apostrophe "si mes chants ont quelque pouvoir, aucun jour ne vous fera sortir de la mémoire des âges". Afin de ne pas paraître vanter ses chants outre mesure, il dit si mes chants ont quelque pouvoir, c'est-à-dire si mes chants sont dignes d'être lus par la postérité, vous serez toujours des sujets d'éloge, "tant que la maison d'Énée s'appuiera sur le roc immobile du Capitole et que le maître romain conservera l'empire".

*Non ego te, inquit, Cinyre Cupauo, qui es Ligurum ductor et in bello fortissimus, praeteream carmine meo*<sup>50</sup>.

Je ne te laisserai pas de côté dans mon poème, dit-il, Cinyrus Cupavo, toi qui es le chef des Ligures, et si vaillant au combat.

*Duram mortem ad aetatem rettulit, adolescentis facta uero deputauit laudi, quoniam in defensione patris occubuit, et, quia tale exemplum transire ad posteros debuit, ait poeta non silebo facta tua, memorande iuuenis ; confido enim futurum te in laude maxima, si libri mei habuerint fidem*<sup>51</sup>.

Il rapporte la dure mort à son âge, et il estime les exploits du jeune homme comme dignes de louange étant donné qu'il est tombé pour défendre son père, et, parce qu'il doit transmettre un tel exemple à la postérité, le poète dit je ne passerai pas sous silence tes exploits, jeune homme si digne de notre souvenir ; en effet, j'ai confiance dans le fait que tu es voué aux plus grands éloges, si on accorde foi à mes livres.

Lorsqu'il commente l'adresse à Nisus et Euryale, il établit d'ailleurs avec *ideo* un lien logique entre la perpétuation de la mémoire de ces deux personnages exemplaires et la forme de l'adresse. À chaque fois, le poète affirme la puissance de ses vers pour ce qui est de préserver les personnages en question de l'oubli : à ces exemples de comportements

<sup>48</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad VII*, 734-736.

<sup>49</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad IX*, 446-449.

<sup>50</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad X*, 185-186.

<sup>51</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad X*, 791-793.

admirables correspond la forme remarquable de l'apostrophe, qui met le destinataire en valeur et dans laquelle le poète offre le spectacle d'une relation directe avec son personnage. Ces adresses méritent d'autant plus d'être commentées qu'une telle utilisation de cette forme est inédite dans le modèle homérique. Dans le commentaire qu'il donne à l'invocation du poète à Jupiter au chant XII,

[...] *Tanton placuit concurrere motu,  
Iuppiter, aeterna gentis in pace futuras*<sup>52</sup> ?

A-t-il fallu, Jupiter, que marchent l'un sur l'autre avec tant de feu des peuples destinés à vivre en une paix éternelle ?

l'apostrophe est non seulement normale, mais attendue (*necessaria*), lorsque le poète décrit quelque chose de surprenant, de scandaleux :

*Necessaria* exclamatio poetae admirantis deorum iniquitatem qui patiebantur in alternam perniciem gentis tendere in aeternam uenturas perpetuamque concordiam<sup>53</sup>.

C'est une exclamation légitime du poète qui s'étonne de l'iniquité des dieux, qui tolèrent que des peuples destinés à une concorde éternelle et perpétuelle agissent en fléau l'un pour l'autre.

Virgile ne peut décrire un tel fait sans manifester en même temps la distance qu'il prend vis-à-vis de lui. On voit ainsi se dessiner, implicitement, une réelle spécificité de l'apostrophe du narrateur par rapport à celle qui émane d'un personnage, alors que, dans les cas de discours direct, il commente la figure de façon « traditionnelle » (c'est-à-dire en accord avec la manière dont elle est généralement commentée dans les traités de rhétorique, comme lieu où le locuteur expose la vivacité de son sentiment<sup>54</sup>), comme ici à propos de l'apostrophe de Juturne à Turnus en XII, 872-874 :

*Subnectit apostropham in qua plenius animi sui dolores exponit.*

Elle ajoute une apostrophe dans laquelle elle laisse éclater toute sa douleur.

Tiberius Donat révèle ainsi dans ses commentaires, outre l'importance psychologique de la figure, sa force poétique.

Ainsi, chez Servius comme chez Tiberius Donat, seule une faible proportion des apostrophes du poète est commentée<sup>55</sup>, et, comme le note S. Clément-Tarantino<sup>56</sup>, la plupart

---

<sup>52</sup>VIRGILE, *Énéide*, XII, 503-504.

<sup>53</sup>TIBERIUS DONAT, *Interpretationes Vergilianae ad XII*, 503-504.

<sup>54</sup>Voir p. 54 *sqq.*

<sup>55</sup>Il y a là quelque chose de remarquable : proportionnellement parlant, les passages d'apostrophe sont largement moins commentés chez Virgile, chez qui ils sont pourtant plus nombreux, que chez Homère dans l'*Illiade* (nous laissons de côté l'*Odyssée*, dont le cas est particulier : voir p. 129).

<sup>56</sup>CLÉMENT-TARANTINO 2011, p. 117.

des apostrophes qui sont majeures pour nous modernes ne sont même pas relevées. Servius *auct.* admet que l'interjection du poète faite en son nom propre est un procédé habituel :

[...] *ut solet, interiectionem ex sua persona interposuit.*

[...] comme il en a l'habitude, il intercale une exclamation de sa propre voix.

lit-on dans le commentaire à XII, 452 à propos de l'emploi de *heu*<sup>57</sup>. Certes, ce n'est pas d'une apostrophe qu'il est question, mais d'un commentaire du narrateur ; le commentaire révèle du moins qu'une telle intervention personnelle est dorénavant largement admise. Peut-être peut-on de la même façon expliquer ce qui semble être un certain désintérêt pour la figure de l'apostrophe, ressenti alors comme un fait de style banal, s'inscrivant dans ce qui était attendu concernant l'énonciation épique ? Cela confirme en tout cas que la subjectivité de l'épopée virgilienne, pour n'être pas systématiquement commentée lorsqu'elle prend la forme de l'apostrophe de la part du poète, était du moins perçue, et considérée comme normale.

### 4.2.3 La discrétion du poète homérique selon Plutarque et selon Dion de Pruse

À l'époque impériale, cette réflexion sur les modalités de la présence du poète épique dans son œuvre se retrouve aussi chez des commentateurs de langue grecque, à propos d'Homère cette fois<sup>58</sup>. Plutarque, dont le traité *Comment lire les poètes* indique au péda-

---

<sup>57</sup>Virgile compare l'arrivée d'Énée et de ses bataillons dans la plaine à celle de l'orage, et commente en ces termes l'arrivée de la nuée de l'orage en question, dans une parenthèse (VIRGILE, *Énéide*, XII, 452-454) :

[...] *miseris, heu, praescia longe  
horrescunt corda agricolis : dabit ille ruinas  
arboribus stragemque satis, ruet omnia late* [...]

[...] hélas ! les malheureux paysans le pressentent de loin et leurs cœurs frissonnent : elle va renverser les arbres, ravager les moissons, tout écraser sur un vaste espace [...]

<sup>58</sup>Dans le *De Homero* du pseudo-Plutarque, on ne trouve qu'une simple mention des apostrophes du poète homérique (PS.-PLUTARQUE, *De Homero*, 57, 3) :

Καὶ ἐν αὐτῷ δὲ τῷ διηγηματικῷ πολλάκις χρῆται τῇ ἀποστροφῇ  
Ἄμφι σέ, Πηλέος υἱέ, μάχης ἀκόρητοι Ἀχαιοί.

Et au sein de la narration elle-même il emploie souvent l'apostrophe :  
"Autour de toi, fils de Pélée, les Grecs, insatiables de combat". [Nous traduisons.]

Dans son interprétation du procédé en général, l'auteur s'intéresse davantage à son effet qu'à ce qu'il implique du point de vue de l'énonciation ou de la subjectivité du poète, lorsqu'il dit en 57, 2 qu'elle est propre à émouvoir l'auditoire :

[...] τῷ παθητικῷ κινεῖ καὶ ἄγει τὸν ἀκροώμενον [...]

[...] elle provoque et entraîne de l'émotion chez l'auditeur [...] [Nous traduisons.]

gogue comment inciter les jeunes gens à chercher dans la lecture des poètes un moyen d'acquérir une meilleure formation morale, explore précisément cette question des jugements émis par le poète épique. Afin de justifier la présence dans les poèmes homériques d'actions ou de paroles immorales, il souligne les passages où Homère accompagne celles-ci d'un jugement les condamnant : soit le poète fait énoncer ce jugement par un personnage, soit il l'énonce lui-même. Dans les passages cités par Plutarque, ce jugement, quand il émane du poète et qu'il est explicite (car il envisage aussi, avant et après ce passage, les cas où il soit nécessaire pour le lecteur d'interpréter les faits pour en tirer un enseignement implicite), apparaît à travers l'emploi d'un vocabulaire axiologique. C'est là la trace de la subjectivité du poète :

Ἄριστα δ' Ὅμηρος τῷ γένει τούτῳ κέχρηται· καὶ γὰρ προδιαβάλλει τὰ φαῦλα καὶ προσυνίστησι τὰ χρηστὰ τῶν λεγομένων. Προσυνίστησι μὲν οὕτως·  
Αὐτίκα μειλίχιον καὶ κερδαλέον φάτο μῦθον  
καὶ  
τὸν δ' ἄγανοῖς ἐπέεσσιν ἐρητύσασκε παραστάς.  
Ἐν δὲ τῷ προδιαβάλλειν μονοῦ μαρτύρεται καὶ διαγορεύει μήτε χρῆσθαι μήτε προσέχειν ὡς οὔσιν ἀτόποις καὶ φαύλοις<sup>59</sup>.

Homère excelle dans l'emploi de ce procédé [pour le poète fournir lui-même contre les paroles qu'il fait prononcer des indications montrant qu'il s'en indigne] : à l'avance il condamne ce qu'il fait dire de vil, à l'avance il présente favorablement ce qu'il fait dire de bien. Voici des exemples de ses représentations favorables :

“Aussitôt il lui tint ce langage plein de douceur et profitable”,

“Il se tient à son côté et, par des mots apaisants, cherche à le retenir”.

Dans ses condamnations préalables, il va presque jusqu'à témoigner en son nom et interdire d'imiter et de prendre en considération telles paroles en les présentant comme immorales et viles.

et :

[...] τῷ τ' Ἀχιλλεῖ τοὺς θρασεῖς λόγους περιτίθησιν·  
οἰνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο,  
τὴν αὐτοῦ κρίσιν ὑπειπὼν·  
Πηλείδης δ' ἐξαῦτις ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν  
Ἄτρεϊδην προσέειπε, καὶ οὐ πω λῆγε χόλοιο.  
Καλὸν γὰρ εἰκὸς οὐδὲν εἶναι μετ' ὀργῆς καὶ αὐστηρῶς λεγόμενον<sup>60</sup>.

[...] quand il prête à Achille ces paroles insolentes :

“Gros ivrogne, avec ton œil de chien et ton cœur de cerf”,

il suggère son propre jugement :

“Le fils de Pélée, de nouveau, en mots injurieux  
interpelle le fils d'Atrée et ne réprime plus sa colère” ;

or on ne dit rien de bien, naturellement, quand on parle sous le coup de la colère et avec rudesse.

---

Un peu plus loin, il considère l'emploi de la deuxième personne dans une tournure au potentiel comme l'exact équivalent de τις : une telle tournure n'a que la forme (εἶδος) de l'apostrophe.

<sup>59</sup>PLUTARQUE, *Comment lire les poètes*, 4, 19a-b.

<sup>60</sup>PLUTARQUE, *Comment lire les poètes*, 4, 19c.

C'est donc l'ensemble du poème qui est pour lui marqué par la présence du poète, récit comme discours. Le lecteur doit faire particulièrement attention à de tels indices, qui constituent des guides d'interprétation, afin de se garder de faire des textes une lecture erronée et d'en tirer de mauvais enseignements. Plutarque se situe ainsi dans la lignée de Platon, pour qui tout est toujours à rapporter au poète, récit comme discours des personnages, le poète prenant simplement le masque de ses personnages quand il les fait parler au discours direct<sup>61</sup>. Mais, alors que c'est aux yeux de Platon un motif pour condamner la poésie comme mensonge, Plutarque prend le contrepied de cette théorie, et fait, des marqueurs axiologiques qu'il analyse, les moyens d'une lecture morale d'Homère<sup>62</sup>. Un peu plus loin, toutefois, lorsque Plutarque parle des éloges et des blâmes distribués par Homère, ceux-ci proviennent systématiquement des paroles des personnages<sup>63</sup>, et il n'établit pas de distinction entre les deux situations : il semble que pour lui les modalités énonciatives importent peu du moment qu'il existe un enseignement moral qui fait la valeur du poète.

À l'inverse, c'est en vertu de la discrétion du poète que Dion de Pruse loue Homère, pour n'avoir jamais mentionné son nom nulle part<sup>64</sup>, et pour n'avoir jamais fait aucune référence à lui-même dans sa poésie. Le poète homérique est invisible, et Dion salue ici une marque de son humilité :

[...] ἔτι δὲ τὸ μηδαμοῦ γεγραφέναι τὸ αὐτοῦ ὄνομα, ἀλλὰ μηδὲ ἐν τῇ ποιήσει αὐτοῦ μνησθῆναι, καίτοι τῶν ἄλλων ἀπάντων, ὅποσοι τινὰ ἔδοξαν ἔχειν δύναμιν ἢ περὶποίησιν ἢ καταλογάδην συγγράφοντες, καὶ πρῶτον καὶ τελευταῖον τὸ ἑαυτῶν ὄνομα γραφόντων, πολλῶν δὲ καὶ ἐν αὐτοῖς τοῖς λόγοις τε καὶ ποιήμασιν, ὡς περὶ Ἑκαταῖός τε καὶ Ἡρόδοτος καὶ Θουκυδίδης [...]. Ὁ δὲ οὕτως ἄρα ἐλευθέριος ἦν καὶ μεγάλοφρων ὥστε οὐδαμοῦ φανήσεται τῆς ποιήσεως αὐτοῦ μεμνημένος, ἀλλὰ τῷ ὄντι ὡς περὶ οἱ προφήται τῶν θεῶν ἔξ ἀφανοῦς καὶ ἀδύτου ποιεῖν φηγεγόμενος<sup>65</sup>.

[...] de plus, il [Homère] n'a écrit son nom nulle part et n'a fait aucune référence à lui-même dans sa poésie, alors que tous les autres, aussi renommés soient-ils pour leur talent à composer en vers ou bien en prose, écrivent leur nom au début et à la fin, et beaucoup même dans le cours de leurs ouvrages en prose et de leurs poèmes : c'est le cas par exemple d'Hécateé, d'Hérodote, de Thucydide [...]. Lui [Homère], en revanche, était d'esprit à ce point libéral et magnanime qu'il ne fait référence à lui-même nulle part dans ses vers, mais en réalité, à la manière des prophètes des dieux, il parle depuis l'invisible et un lieu inaccessible. [Nous traduisons.]

<sup>61</sup>Cf. *infra* p. 223 *sqq.*

<sup>62</sup>Voir BRÉCHET 1999 sur la manière dont Plutarque parvient à réconcilier cette conception pédagogique de la lecture d'Homère avec la condamnation de la poésie au profit de la philosophie par Platon.

<sup>63</sup>voir par exemple 13, 34e-35e.

<sup>64</sup>Au contraire, Hésiode, au v. 22 de la *Théogonie*, se nomme lui-même.

<sup>65</sup>DION DE PRUSE, *Discours*, 53, 9-10.



Le fait qu'Homère se voie ici opposé à Hécatée, Hérodote et Thucydide suggère que Dion fait de cette discrétion d'Homère une caractéristique du genre épique : dans l'épopée, le poète ne doit pas laisser entrevoir sa personne historique<sup>66</sup>. Pourtant, dans un autre de ses discours<sup>67</sup>, il décrit Homère conseillant, exhortant, moquant ; mais la suite de son exposé et les exemples qu'il donne montrent bien que Dion envisage essentiellement la leçon implicite qu'il faut tirer d'Homère, ce qui ne remet pas en cause son idéal de discrétion biographique du poète épique<sup>68</sup>. Si l'angle sous lequel Dion aborde les récits homériques (celui de la discrétion du poète sur lui-même) ne correspond pas exactement à celui de Plutarque (celui de l'expression de la subjectivité du poète à propos de la matière de son poème), la toute fin du passage (qui décrit le poète comme racontant depuis un lieu retiré et invisible, à la manière des prophètes dans leur sanctuaire) semble renvoyer au fait que chez Homère l'origine de la narration demeure cachée : au-delà de la simple absence de référence à lui-même, Homère fait disparaître sa subjectivité, au point que son récit semble provenir des dieux.

#### 4.2.4 L'apostrophe du poète épique dans les scholies à Homère

La manière dont les commentateurs de l'époque impériale ont pu évaluer les apostrophes du poète épique dépend d'un horizon ancien, déjà constitué en partie chez les commentateurs hellénistiques<sup>69</sup>, et qu'ils font évoluer en fonction de ce qu'ils observent dans la pratique des textes épiques ultérieurs. On l'a vu, l'épopée est décrite comme appartenant au genre mixte, et on attend donc d'y entendre la voix du poète et les voix des personnages ; mais que doit donc dire le poète, et que lui revient-il en propre ?

---

<sup>66</sup>On a là quelque chose qui rappelle fortement la doctrine aristotélicienne sur le sujet : voir *infra* en 4.3 p. 222.

<sup>67</sup>DION DE PRUSE, *Discours*, 2, 44 :

Δεῖ δὲ τοῦ ποιητοῦ τὰ μὲν ὡς συμβουλευόντος καὶ παραινούντος ἀποδέχεσθαι, τὰ δὲ ὡς ἐξηγουμένου μόνον, πολλὰ δὲ ὡς ὀνειδίζοντος καὶ καταγελῶντος.

Mais il faut accepter l'idée que dans certains passages le poète conseille et exhorte, que dans d'autres il se contente uniquement de raconter, et que dans beaucoup il exprime reproches et moqueries. [Nous traduisons.]

<sup>68</sup>On retrouve peut-être quelque chose de cet idéal dans le fait que, comme l'a montré S. Clément-Tarantino (CLÉMENT-TARANTINO 2011, p. 110-111), la lecture allégorique renvoyant à des éléments de la vie de Virgile est appliquée par Servius essentiellement aux *Bucoliques*, mais pas à l'*Énéide* (ni aux *Géorgiques*, cela étant).

<sup>69</sup>En l'occurrence, il s'agit des scholies à l'*Illiade*, les scholies à l'*Odyssée* évacuant la question. Tout au plus lit-on chez Eustathe, donc bien plus tardivement, un commentaire à la première occurrence dans l'*Odyssée* (XIV, 55) : l'érudit byzantin oppose les apostrophes de l'*Illiade*, qui sont adressées à différents personnages parce que ceux-ci sont tous dignes d'intérêt (c'est aussi la justification qu'il donne à la figure à propos des occurrences iliadiques en IV, 127-128 et en XIII, 603), et les apostrophes dans l'*Odyssée*, adressées seulement à Eumée, qui se distingue par sa fidélité à son maître.

#### 4.2. *Apostrophe et place du poète épique dans son œuvre chez les commentateurs antiques*

Si les invocations aux Muses sont le lieu de discussions sur la relation entre le poète et les divinités inspiratrices, et sur leur rôle respectif dans la composition du poème, ce sont les apostrophes aux personnages qui entraînent les commentaires les plus intéressants à notre sens. Le procédé est décrit comme fréquent chez Homère<sup>70</sup>, et contrairement à ce que l'on constate dans les commentaires à l'*Énéide*, quasiment toutes les occurrences sont commentées en tant qu'apostrophes, ou en tant qu'exclamations du poète<sup>71</sup>. Nous l'avons vu plus haut, les apostrophes du poète sont commentées parce que la figure sert normalement à marquer le début d'un passage de discours direct (ou le changement de destinataire au sein d'un discours) : lorsque tel n'est pas le cas et qu'elle n'émane de personne d'autre que le poète, il est nécessaire pour les commentateurs de le signaler. Exceptions remarquables au sein du régime normal du récit à la troisième personne, lieux circonscrits au sein du texte, elles représentent pour les commentateurs des problèmes à interpréter. Certains n'y voient que des moyens de soutenir l'attention du lecteur<sup>72</sup>, mais d'autres entreprennent des lectures plus approfondies<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup>Voir la scholie A à XVI, 697 :

[...] πολλάκις ἀποατροφάς ποιείται.

[...] il emploie souvent l'apostrophe.

Voir également la scholie bT à IV, 127, qui cite en parallèle à l'adresse en question, dirigée vers Ménélas, d'autres exemples tirés de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* : [...] Πατρόκλω (cf. II 20 al.), Εὐμαίω (cf. ξ 55 al.), Μελάνιππω (cf. O 582). Voir enfin la scholie A à XIV, 58 qui commente une adresse à un « tu » indéterminé :

Ὁμηρικὸν τὸ ἔθος ὥστε ἐξωθεν τὸ τίς προσλαμβάνειν ἀντὶ τοῦ γνοίη τις ἄν. εἴωθε γὰρ καὶ μὴ ὑποκειμένου προσώπου, πρὸς ὃ γίνετα ὁ λόγος, οὕτως χρῆσθαι. 'οὐδέ κε φαίης' (Γ 392) ἀντὶ τοῦ φαίη τις ἄν.

C'est l'habitude d'Homère que d'ajouter de l'extérieur du récit une personne au lieu de dire "on pourrait penser"; en effet, il a l'habitude, même en l'absence d'un personnage à qui il adresserait son discours, d'utiliser ainsi "Tu ne pourrais croire" (III, 392) à la place de "on pourrait dire".

<sup>71</sup>Exception faite des adresses en XVI, 744, 754, 843 ; XVII, 679 ; XX, 152 et XXIII, 600 – mais il faut noter que, pour toutes ces apostrophes, hormis celle en XX, 152 à Apollon, il s'agit d'adresses à Patrocle ou Ménélas, destinataires de la plupart des apostrophes du poète, pour lesquelles un nouveau commentaire serait redondant.

<sup>72</sup>Voir par exemple la scholie b à I, 8-9 :

Ἐπὶ τὸ διηγηματικὸν μετιῶν οὐχ ὑποβάλλει τὰς διηγήσεις αὐτομάτους, ἵνα μὴ δοκῆ τοῖς ἀκούουσι προσκορῆς εἶναι, ἀλλὰ διὰ πύσεως καὶ ἀποκρίσεως τὴν πραγματείαν πεποιήται, τὸν τῶν ἀκροατῶν νοῦν ἀναρτῶν καὶ ὑψῶν αὐτοῦς πρότερον τῆ πύσει, εἶτα τὴν ἀπόκρισιν ἐπάγων

Recherchant la forme narrative, il [sc. le poète] ne déclenche pas des récits qui ne viennent de nulle part, afin que cela ne soit pas pénible pour l'auditeur, mais il a plutôt composé son intrigue au moyen de questions et de réponses, en maintenant l'esprit de l'auditeur en suspens et en éveillant d'abord son attention par une question, puis en en amenant la réponse.

<sup>73</sup>Il convient donc de relativiser largement le jugement de R. M. Henry, pour qui les scholies à Homère ne font que mettre en valeur la création d'un lien de sympathie entre le poète et le personnage, sans expliquer néanmoins pourquoi le poète y a recours (HENRY 1905) : comme nous allons le voir, les scholies proposent des interprétations dont certaines anticipent certaines de nos analyses narratologiques modernes, et les relevés qui y sont faits montrent que l'on a dès l'Antiquité une réflexion sur cette figure, sur les raisons

#### 4.2.4.1 La subjectivité du poète homérique

Les scholies font volontiers des passages d'apostrophe du poète des lieux de l'expression du *pathos* et de sa sympathie pour ses personnages – on l'a vu, il y a là quelque chose que Plutarque reprendra à son compte. À propos de plusieurs d'entre eux, les commentateurs relient ainsi la figure à l'expression de ses sentiments personnels :

Προσπέπονθε δέ Μενελάω ὁ ποιητής<sup>74</sup>.

Le poète éprouve de l'affection pour Ménélas.

Περιπαθῶς δὲ ἐπιμένει τῇ ἀποστροφῇ **bT** ὁ ποιητής. **b**<sup>75</sup>

Il continue à user de l'apostrophe affective.

Εἰς κίνδυνον προαγαγὼν τὴν ὑπόθεσιν καὶ λύσιν τοῦ παντὸς πιθανῶς ἀνίστησι τὸν ἀδελφόν. Φιλοστόργως δὲ πρὸς αὐτὸν ποιεῖται τὸν λόγον ὁ ποιητής καὶ συμπαθῶς προανεφώνησεν αὐτοῦ τὸν κίνδυνον.<sup>76</sup>

Alors le poète lui [sc. Ménélas, sur le point de se précipiter au combat contre Hector pourtant plus fort que lui] adresse son discours avec affection, et avec émotion il lui annonce le danger qui le guette.

Ἦδισταί αἱ ἀποστροφαὶ τῷ ποιητικῷ εἶδει. Ἄλλως τε καὶ αἰεὶ προσπάσχει ὁ ποιητής τῷ Πατρόκλῳ<sup>77</sup>.

Dans le genre poétique, les apostrophes sont très plaisantes. Et en particulier le poète montre toujours sa compassion envers Patrocle.

Ἡ ἀποστροφή σημαίνει τὸν συναχθόμενον· σοὶ γάρ, ὦ Πάτροκλε, τῷ οὕτως ὑπ' Ἀχιλλέως ἀγαπωμένῳ, τῷ πᾶν εἰς σωτηρίαν τῶν Ἑλλήνων πραγματευσαμένῳ, τῷ Νέστορος φιλοπόνως ἀνασχομένῳ, τῷ Εὐρύπυλον φιλοστόργως ἰασαμένῳ, τῷ ὑπὲρ τῶν Ἑλλήνων δακρύσαντι καὶ τὸν σκληρῶς διακείμενον Ἀχιλλεὺς πείσαντι, τῷ κατὰ τῆς ἑαυτοῦ ψυχῆς τὴν ἔξοδον κατορθώσαντι. Ταῦτα πάντα ἔνεστιν ἐπαναφέροντας ἐπὶ τὴν ἀποστροφὴν ὁρᾶν τὸ ἐν αὐτῇ περιπαθές<sup>78</sup>.

L'apostrophe est un signe de condoléance : pour toi en effet, Patrocle, toi qui es chéri par Achille, toi qui as tout accompli en vue du salut des Grecs, toi qui as fait preuve de patience et de constance avec Nestor, toi qui as soigné Eurypyle avec tendresse, toi qui as versé des larmes sur les Grecs et persuadé Achille qui semblait pourtant inflexible, toi qui as réussi à le ramener au combat au prix de ta propre vie. En reliant tout cela à l'apostrophe l'on peut percevoir la forte émotion qu'elle suscite.

---

qui peuvent pousser un poète épique à l'utiliser, ainsi que sur ses effets.

<sup>74</sup>Scholie bT à IV, 127.

<sup>75</sup>Scholie bT à IV, 146.

<sup>76</sup>Scholie bT à VII, 104-108.

<sup>77</sup>Scholie bT à XVI, 692-693.

<sup>78</sup>Scholie bT à XVI, 787.

Ainsi remarque-t-on la force émotionnelle du procédé : la figure constitue une marque d'affection, de compassion et d'affliction. Parce qu'elle permet au poète d'exprimer son affection pour certains de ses personnages, elle concourt à la construction de son *êthos* (on pense ainsi au philhellénisme que les scholies prêtent volontiers à Homère, puisque c'est à chaque fois à des héros grecs, Ménélas et Patrocle, que sont destinées de telles apostrophes<sup>79</sup>). Dans le cas de l'apostrophe à Apollon en XV, 365, elle est vue comme une marque d'emphase, qui souligne la grandeur de l'action. De fait, on sait que la présence du poète homérique ne se fait pas sentir que dans ses apostrophes : se voient commentées, dès l'Antiquité, certaines épithètes subjectives, par exemple, ou, comme on l'a vu chez Plutarque, l'emploi de modalisateurs qui introduisent une distance entre le poète et les actes ou les paroles de ses personnages. Ces interventions étaient déjà remarquées par les commentateurs anciens, et l'idée de la subjectivité du poète, quoi qu'on en ait dit<sup>80</sup>, se retrouve en de multiples endroits dans les scholies. L'enquête qu'a menée S. Clément-Tarantino sur la présence de la *uox poetae* dans les commentaires à Homère et à Virgile montre bien que, si les commentateurs anciens ont volontiers commenté à propos de Virgile l'expression de la compassion du poète, celle-ci était déjà perçue par les commentateurs à propos d'Homère, à un degré qui contrevient à une certaine lecture moderne qui fait de l'œuvre de Virgile une épopée nettement plus subjective que celle

---

<sup>79</sup>Sur le philhellénisme d'Homère, voir surtout les scholies bT, en particulier à propos des v. 14-16 du chant X de l'*Iliade*. De façon tout à fait intéressante, la scholie b à II, 761-765, qui commente l'invocation dans laquelle Homère demande à la Muse de lui dire qui parmi les Achéens est le meilleur, déclare même que le poète n'a besoin du secours de la Muse que pour départager les Grecs, qui rivalisent tous de vaillance guerrière, tandis que chez les Troyens Hector seul s'illustre :

Ἐπὶ μὲν Τρώων οὐκ ἀξιοὶ Μοῦσαν καλεῖν· ἢ ὅτι οὗτοι μὲν ἐφάμιλλοι, Ἐκτωρ δὲ μόνος ἄριστος. Παρὰ Μούσης δὲ τὴν ψῆφον ἐξάγει, ὅπως μὴ λυπεῖν ἢ χαρίζεσθαι δοκῆ.

À propos des Troyens il [sc. le poète] ne juge pas digne d'invoquer la Muse ; ou bien <il ne le fait pas> parce que ceux-ci [sc. les Grecs] rivalisent entre eux tandis que [parmi les Troyens] seul Hector est excellent. Il laisse [à propos de qui fut le meilleur chez les Grecs] le jugement à la Muse de façon qu'il ne paraisse ni chagriner ni être agréable [à l'un des Grecs en particulier].

Derrière l'affirmation d'une forme de neutralité du poète homérique qui se défausse en quelque sorte sur la Muse, le scholiaste pense percevoir malgré tout la reconnaissance d'un parti-pris implicite en faveur des Grecs. Voir également le commentaire d'Eustathe à l'*Iliade* : dans l'apostrophe à Ménélas en VII, 104, l'apostrophe souligne le tournant dans l'action et le danger encouru par Ménélas ; en XIII, 603, l'apostrophe souligne le danger encouru par Ménélas du fait de Pisandre, et le poète prend parti pour le premier contre le second ; dans l'apostrophe à Patrocle en XVI, 744, le poète est du côté de Patrocle parce que celui-ci a porté secours aux Achéens ; en XVI, 692, Homère à la fois célèbre Patrocle et se lamente sur son destin ; en XVI, 787, le commentateur décrit de manière détaillée le fonctionnement psychologique de l'apostrophe quand elle crée de l'émotion pour le lecteur. Voir encore le commentaire de B. Hainsworth : HAINSWORTH 1993, p. 158.

<sup>80</sup>Sur l'objectivité fondamentale du style homérique opposée à la subjectivité de ses successeurs (malgré çà et là quelques discrets commentaires, parmi lesquels les apostrophes), voir entre autres EFFE 2004. Voir cependant de JONG 2004, p. 15-18 pour une revue des procédés qui marquent les interventions personnelles du narrateur homérique.

d'Homère<sup>81</sup>. Certes, le poète homérique n'intervient que rarement pour commenter explicitement son récit, mais celui-ci est émaillé de commentaires implicites, et finalement, l'idée de l'objectivité absolue d'Homère ne tient pas, d'autant qu'elle était déjà battue en brèche chez les Anciens. Néanmoins, la comparaison avec ses successeurs a pu contribuer à créer cette impression. En effet, *en regard de ce qu'on lit dans les épopées ultérieures*, la voix d'Homère demeure discrète : en particulier, on ne trouve pas chez lui ces lieux réflexifs où le poète se désigne lui-même en disant « je » (en dehors des proèmes). Il s'agit en effet au moins autant de modalisation et de jugement sur l'action et les personnages que de discrétion énonciative.

#### 4.2.4.2 La condamnation des intrusions du poète

D'autres scholies à Homère expriment l'idée selon laquelle le poète doit demeurer aussi neutre que possible et laisser ses personnages formuler des jugements à sa place : il semble donc que certains des commentateurs anciens au moins aient été sensibles à ce que l'on appelle aujourd'hui l'objectivité d'Homère. R. Nünlist cite en ce sens les scholies suivantes<sup>82</sup> :

Ἐλέγξει βουλόμενος τὴν κενοσπουδίαν Ἥκτορος οὐκ ἐκ τοῦ ἰδίου προσώπου τὸν λόγον ἐποίησατο. (Ἐφαίνετο γὰρ ἂν πρὸς ἀπέχθειαν κατηγορῶν), περιθεις δὲ τῷ Διὶ τοὺς λόγους ἄξιοπιστότερον τοῦ βαρβάρου κατηγορήσεν<sup>83</sup>.

Voulant blâmer les vains efforts d'Hector il [sc. le poète] a produit un discours qui n'émane pas de sa propre voix. (En effet il s'avérerait l'accuser par haine), alors qu'en attribuant ces paroles à Zeus il a prononcé contre le barbare une accusation qui a davantage de poids.

---

<sup>81</sup>CLÉMENT-TARANTINO 2011. Sur le contraste entre l'idée de l'objectivité d'Homère qui a longtemps prévalu dans les études modernes, et la place accordée au *pathos* dans les commentaires anciens, voir aussi J. GRIFFIN 1976. Sur la prétendue objectivité d'Homère, avec des références modernes, voir encore de JONG 1997, p. 306-309 et AHL et ROISMAN 1996.

<sup>82</sup>NÜNLIST 2009, p. 119, n. 14. Il rapproche ces scholies de ce passage de la *Rhétorique* (ARISTOTE, *Rhétorique*, 1418b) :

Εἰς δὲ τὸ ἦθος, ἐπειδὴ ἔνια περὶ αὐτοῦ λέγειν ἢ ἐπίφθονον ἢ μακρολογίαν ἢ ἀντιλογίαν ἔχει, καὶ περὶ ἄλλου ἢ λοιδορίαν ἢ ἀγροικίαν, ἕτερον χρὴ λέγοντα ποιεῖν, ὅπερ Ἴσοκράτης ποιεῖ ἐν τῷ Φιλίππῳ καὶ ἐν τῇ Ἀντιδόσει, καὶ ὡς Ἀρχίλοχος ψέγει· ποιεῖ γὰρ τὸν πατέρα λέγοντα περὶ τῆς θυγατρὸς ἐν τῷ ἰάμβῳ·

Χρημάτων δ' ἄελλπτον οὐθέν ἐστιν οὐδ' ἀπώμοτον,

καὶ τὸν Χάρωνα τὸν τέκτονα, ἐν τῷ ἰάμβῳ οὐ ἀρχή·

Οὐ μοι τὰ Γύγεω... ,

καὶ ὡς Σοφοκλῆς τὸν Αἴμονα ὑπὲρ τῆς Ἀντιγόνης πρὸς τὸν πατέρα ὡς λεγόντων ἐτέρων.

En ce qui concerne le caractère moral, puisque l'orateur ne peut donner quelques détails sur lui-même sans exciter l'envie, ou paraître trop long, ou provoquer la contradiction, et puisque mal parler d'autrui est diffamatoire ou grossier, il doit faire parler une autre personne, comme fait Isocrate dans le *Philippe* et dans le discours *Sur l'échange*, et comme Archiloque, quand il vitupère : il met en scène le père parlant de sa fille, dans son poème satirique :

“Avec de l'argent, il faut s'attendre à tout, ne jurer de rien” ;

et le charpentier Charon, dans la satire dont le commencement est :

“Point ne me tentent les trésors de Gygès...” ,

et chez Sophocle, Hémon, pour défendre Antigone contre son père, cite les paroles d'autrui.

<sup>83</sup>Scolie bT à XVII, 198-208.

#### 4.2. *Apostrophe et place du poète épique dans son œuvre chez les commentateurs antiques*

Διέκρινε δὲ τὸ ἀμφίβολον ὁ λόγος τοῦ Διός, ὅπως μὴ δοκῆ τοῖς Ἀχαιοῖς χαρίζεσθαι ὁ ποιητῆς<sup>84</sup>.

Le discours de Zeus a dissipé le doute [à propos de la victoire de Ménélas face à Pâris, restée douteuse lorsque le Troyen a été emporté loin du champ de bataille par Aphrodite dans le but de le sauver d'une mort certaine], de sorte que le poète ne paraisse pas pencher du côté des Achéens.

Καὶ ὁ ποιητῆς δὲ τὸ ἀλαζονικὸν τῶν βαρβάρων εἰδῶς οὐκ ἀφ' ἑαυτοῦ τὸν μῦθον εἶπεν, ἀλλ' Ἥβην φησὶν οἰνοχοεῖν<sup>85</sup>.

Et le poète, quand il voit la vantardise des barbares [il s'agit d'un passage où Énée rappelle l'histoire de Ganymède et souligne son admirable beauté], ne raconte pas l'histoire par sa propre voix, mais il dit que c'est Hébé qui sert d'échanson [chez les dieux].

Apparemment, il est attendu que le poète ne commente pas l'action, donnant des événements une vision objective, tandis qu'il laisse ses personnages en donner une version subjective : la discrétion du poète épique pourrait s'expliquer par le fait que la délégation de parole serait plus efficace. Ainsi, la scholie bT à XVII, 198-208 indique que la délégation de parole à Zeus permet au poète de se montrer impartial tout en renforçant son sentiment au sujet d'Hector. Cela nous apprend donc que la partialité du poète doit être aussi peu visible que possible. La scholie bT à XIX, 282-302 est tout à fait intéressante à ce sujet, en ce qu'elle permet d'entrevoir ce qui pouvait être attendu concernant la prise de parole du poète (elle commente un passage où se succèdent d'une part le point de vue du poète qui décrit la douleur de Briséis devant le cadavre de Patrocle, et d'autre part celui de Briséis elle-même dans la citation de ses paroles au discours direct) :

Ὁ δὲ τόπος μέσου χαρακτήρος ὑπάρχων τῷ μὲν διηγηματικῷ σεμνῶς πέφρασται καὶ λίαν ἐστὶ γραφικός, τῷ δὲ μιμητικῷ συμπαιθῆς καὶ γοερός [...].

Le passage, qui mêle récit et discours<sup>86</sup>, est traité dans la partie narrative avec solennité et est très imagé, tandis que dans la partie mimétique il laisse voir émotion et lamentation [...].

Le commentaire fait en effet du diégétique le domaine du σεμνῶς et du mimétique celui du συμπαιθῆς, suggérant ainsi une certaine impersonnalité du récit du poète tandis que les discours seraient un lieu plus propice à l'expression des sentiments.

Certains commentateurs sont même sensibles à la hiérarchie qui existe entre la voix du poète et celle des personnages. Dans cette scholie se voit exprimé très clairement le fait que la voix du poète est fondamentalement extérieure à la fiction diégétique :

<sup>84</sup>Scholie bT à IV, 13.

<sup>85</sup>Scholie T à XX, 234.

<sup>86</sup>Sur le sens de cette scholie, et en particulier de l'expression μέσου χαρακτήρος, voir NÜNLIST 2009,

Ἡ δὲ διπλῆ, ὅτι ἔξωθεν ἐκ τοῦ ἰδίου προσώπου ἀναφωνεῖ, ὡς καὶ τὸ 'νήπιος, οὐδ' ἄρ' ἔμελλε κακὰς ὑπὸ κῆρας ἀλύξας'<sup>87</sup>.

Il y a ici une diple parce qu'il [sc. le poète] commente de l'extérieur du récit avec sa propre voix, comme dans "Le pauvre sot ! il ne doit pas échapper aux cruelles déesses du trépas".

À celle-là R. Nünlist ajoute en outre les scholies suivantes, qui s'expliquent par le fait qu'il est précisément remarquable que dans les passages concernés le poète ne se contente pas de raconter, mais fasse entendre sa propre voix<sup>88</sup> :

Σημαντικωτάτω ὀνόματι χρῆται τῷ νήπιος ἐν ταῖς ἀναφωνήσεσιν<sup>89</sup>.

Avec νήπιος il utilise dans ses commentaires personnels un qualificatif très parlant.

Καὶ ὅτι διὰ μέσου ἀναπεφώνηται τὸ 'ἦ γὰρ ἔμελλεν / οἱ αὐτῷ θάνατόν τε κακὸν καὶ κῆρα λιτέσθαι' ὡς καὶ ἐν Ἰοδυσσεΐα (α 18-9) 'οὐδ' ἔνθα πεφυγμένος ἦεν ἀέθλων / καὶ μετὰ οἴσι φίλοισιν'<sup>90</sup>.

Et au cours de son récit il commente avec emphase : "et c'est la male mort, le trépas sanglant, qu'il implore ainsi pour lui-même", comme aussi dans l'*Odyssée* (I, 18-19) : "et dans les bras des siens, il n'allait pas trouver la fin de ses épreuves".

L'idée de l'objectivité du poète homérique se double ainsi de l'idée de sa discrétion : sa voix ne doit pas se faire entendre. Certains témoins de la réception ancienne d'Homère semblent en effet considérer que le récit épique doit être coupé de sa situation d'énonciation. Une telle vue se retrouve essentiellement chez les critiques qui se réclament de l'école aristotélicienne. Dans son ouvrage *Du Lycée au Musée*<sup>91</sup>, E. Bouchard analyse l'étendue de l'influence de l'école péripatéticienne sur la critique et la théorie littéraires chez les savants alexandrins, tout particulièrement en ce qui concerne Aristarque (sur lequel nous sommes le plus informés, et chez qui l'inspiration péripatéticienne se révèle la plus claire). Aristarque a ainsi en commun avec Aristote de ne pas se faire le relais de l'idée, pourtant bien répandue dans l'Antiquité, de parenté entre l'auteur et son œuvre<sup>92</sup>. Selon lui, le poète est une instance objective et omnisciente, la seule du poème qui jouisse de ce statut privilégié, et qui doit rester strictement séparée de ses personnages. L'étude d'E. Bouchard montre comment se manifeste la méfiance d'Aris-

---

p. 101-102.

<sup>87</sup>Scholie A à X, 240.

<sup>88</sup> « In all three cases the verb is *anaphônein*, which here means "to make a narratorial comment" » (NÜNLIST 2009, p. 119, n. 15). Voir p. 43-45 sur l'évolution du sens du terme ἀναφώνησις. Les apostrophes en XIII, 603 ; XV, 365 et XX, 2 sont également décrites par ce terme.

<sup>89</sup>Scholie bT à XII, 113.

<sup>90</sup>Scholie A à XVI, 46.

<sup>91</sup>BOUCHARD 2016.

<sup>92</sup>*Ibid.*, p. 251 *sqq.*

tarque vis-à-vis des interventions du poète dans le cœur de son récit quand elles ne se contentent pas de manifester cette objectivité et cette omniscience, mais qu'elles tendent au contraire à amoindrir la distance du poète vis-à-vis de sa matière. De telles interventions peuvent prendre tout d'abord la forme d'interventions du narrateur consistant en l'usage par un personnage de faits de style normalement propres au poète, ou la forme de passages appartenant au narrateur, mais révélant sa pensée de manière excessive<sup>93</sup>. Dans la scholie A à X, 240 que nous avons citée plus haut<sup>94</sup>, on lit la condamnation par Aristarque d'une exclamation du poète en raison du fait que celui-ci y fait entendre sa voix de l'extérieur, ce qui est une rupture par rapport à la pratique habituelle<sup>95</sup>. Et lorsqu'il commente les passages adressées à des personnages nommés<sup>96</sup>, il est remarquable de voir que, tandis que les autres scholies font la part belle à la fonction émotive du procédé, il refuse au contraire de faire appel à une telle explication, et se contente de les décrire d'un point de vue stylistique : « De façon générale, on ne voit d'ailleurs jamais Aristarque invoquer le parti pris d'Homère envers quelque personnage pour expliquer un passage<sup>97</sup> ».

Les apostrophes du poète à un « tu » indéterminé posent également problème, en particulier au niveau de l'énonciation, et ce, alors même que d'autres scholies considèrent le procédé comme plaisant et poétique : le poète s'adresse-t-il réellement à quelqu'un, et si oui, à qui ? La réponse n'est pas évidente, car manifestement le poète ne se donne aucun interlocuteur intradiégétique : penser qu'il s'adresse à un interlocuteur qui soit extérieur à la sphère narrative ne va pas de soi, surtout que cet interlocuteur n'est pas identifié (les apostrophes aux Muses, elles aussi, viennent rompre l'illusion mimétique, mais alors, on sait à qui le poète fait appel). Aristarque ne peut visiblement pas concevoir un double niveau énonciatif, le poète s'adressant aux personnages d'une part, le même poète s'adressant à son public d'autre part. Ainsi entreprend-il de réduire la rupture énonciative autant que possible, et on lit de ce fait plusieurs fois que le poète fait

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 302-306.

<sup>94</sup> On lit dans cette scholie :

Ἡ δὲ διπλή, ὅτι ἔξωθεν ἐκ τοῦ ἰδίου προσώπου ἀναφωνεῖ, ὡς καὶ τὸ 'νήπιος, οὐδ' ἄρ' ἔμελλε κακὰς ὑπὸ κῆρας ἀλύξας'.

Il y a ici une dipole parce qu'il [sc. le poète] commente de l'extérieur du récit avec sa propre voix, comme dans "Le pauvre sot ! il ne doit pas échapper aux cruelles déesses du trépas".

<sup>95</sup> BOUCHARD 2016, p. 203.

<sup>96</sup> Sur les analyses d'Aristarque sur les apostrophes émanant du poète, voir MATTHAIOS 1999, p. 389-392 et BOUCHARD 2016, p. 311-313.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 313.



comme s'il s'adressait à quelqu'un, et que la tournure équivalait en réalité à une tournure indéterminée (« on verrait »). C'est de cette manière qu'il commente à propos du v. 223 du chant IV une formule du type « tu pourrais voir... », qui est pour lui un exact équivalent d'une tournure impersonnelle telle que « On verrait... », et non une adresse véritable – ce que l'on retrouvera plus tard chez le pseudo-Plutarque ou chez Servius – :

Ἡ διπλή, ὅτι οὐ πρὸς ὑφειστώτος πρόσωπον, ἀλλ' ἀντὶ τοῦ ἴδοι τις ἔν.

Il y a ici une diple parce qu'il [sc. le poète] ne s'adresse pas à un personnage désigné : l'expression vaut pour "on pourrait voir".

Autrement dit, il rejette ici l'idée selon laquelle le poète ferait partie intégrante de l'univers mimétique auquel appartiennent ses personnages, mais aussi l'idée selon laquelle il serait en rapport direct avec son public, avec lequel il pourrait communiquer : le poète apparaît dès lors comme une instance narrative aussi peu personnalisée et aussi abstraite que possible, qui ne saurait faire référence à la situation d'énonciation<sup>98</sup>.

### 4.3 L'énonciation épique selon Aristote : quelle place pour le poète dans son œuvre ?

Cette conception radicale de la voix poétique trouve probablement sa source dans l'un des rares textes théoriques antiques au sujet de l'épopée qui nous aient été transmis, en dehors des commentaires : la *Poétique* d'Aristote. Au chapitre XXIV de son traité, Aristote, au nom de l'idéal de la *mimêsis*, prescrit au poète épique de parler le moins possible en son nom. Le modèle qu'il propose, c'est alors Homère<sup>99</sup> :

---

<sup>98</sup>Toujours à propos de cette occurrence, le commentateur à l'origine de la scholie bT considère, lui, que cette tournure est très convenable pour produire un effet particulier :

†Προσεκτικὸν† [cette leçon nous semble plus satisfaisante que celle choisie par H. Erbse, à savoir προσεκτικὸν] δὲ λίαν εἰς Ἀγαμέμνονα τὸν ἀχροατὴν ποιεῖ.

Il [sc. le poète] rend l'auditeur particulièrement attentif au sort d'Agamemnon.

Eustathe, dans son commentaire à l'*Iliade* ad IV, 223 et ad V, 84 sqq., semble répondre implicitement à ce débat entre deux positions interprétatives différentes en proposant deux solutions permettant d'expliquer cet emploi de la deuxième personne : la Muse parle au poète, ou bien le poète parle à l'auditeur.

<sup>99</sup>Il faut toutefois de garder à l'esprit qu'Aristote ne se contente pas de décrire et de commenter l'usage homérique : à partir de ce qu'il observe de meilleur chez Homère, dont les épopées représentent ce qu'il y a de plus réussi dans les œuvres qui s'offrent à lui, il élabore en philosophe un ensemble de règles idéales qu'il convient de suivre si l'on veut composer un bon poème épique. Comme l'écrivent R. Dupont-Roc et J. Lallot, il y a à l'œuvre dans la *Poétique* une tension entre deux discours, « [...] celui du *théoricien* qui pose des axiomes et en déduit des préceptes (la tragédie étant, par hypothèse, représentation d'action, pour faire une bonne tragédie *il faut...* – c'est le discours normatif) et celui de l'historien ou du témoin qui doit tenir compte des faits plus ou moins compatibles avec la théorie » (DUPONT-ROC ET LALLOT 1980, p. 12). Autrement dit, il n'explicite pas ce qui serait un horizon d'attente existant : il crée un horizon d'attente,

#### 4.3. L'énonciation épique selon Aristote : quelle place pour le poète dans son œuvre ?

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαιεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. Αὐτόν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φρονησάμενος εὐθύς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἄλλ' ἔχοντα ἦθος<sup>100</sup>.

Homère, parmi les nombreux mérites qui le rendent digne d'éloges, a en particulier celui-ci que, seul d'entre les poètes, il n'ignore pas quelle doit être son intervention personnelle dans le poème. En effet, personnellement le poète ne doit dire que très peu de choses, car ce n'est pas en cela qu'il est imitateur. Or les autres sont en scène eux-mêmes à travers tout le poème et ils imitent peu de choses et peu souvent, tandis qu'Homère, après un court préambule, met aussitôt en scène un homme ou une femme ou quelque autre personnage caractérisé, c'est-à-dire qu'aucun de ses personnages n'est sans caractère et que tous en ont un.

Il n'y a que dans le poème que le narrateur épique peut manifester sa présence et parler en son nom propre ; ensuite, il doit s'effacer derrière ses personnages. Mais selon quelles modalités ? Le sens de l'expression αὐτὸς ἐλάχιστα λέγειν est particulièrement sujet à discussion<sup>101</sup>. On lit déjà l'expression αὐτὸς λέγειν chez Platon, dans le passage de *La République* où Socrate s'attache à définir quelle doit être l'éducation des gardiens de la cité, ce qui l'amène à aborder la question de la représentation littéraire :

Οἶσθ' οὖν ὅτι μέχρι μὲν τούτων τῶν ἐπῶν·  
καὶ ἐλίσσετο πάντας Ἀχαιοῦς,  
Ἄτρεΐδα δὲ μάλιστα δῦω, κοσμήτορε λαῶν,  
λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητής καὶ οὐδὲ ἐπιχειρεῖ ἡμῶν τὴν διάνοιαν ἄλλοσε τρέπειν ὡς ἄλλοις  
τις ὁ λέγων ἢ αὐτός<sup>102</sup>.

Tu sais donc que jusqu'à ces vers :

“et il conjurait tous les Grecs et en particulier les deux Atrides, chefs des peuples”,  
le poète parle en son nom et ne cherche même pas à nous donner le change et à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle.

Ici, αὐτὸς λέγειν fait référence à la partie purement narrative de l'épopée, celle dans laquelle le poète assume le récit, sans prendre le masque d'un personnage qu'il ferait parler au discours direct. Le fait de raconter, ce que Platon appelle la *diégêsis*, comprend en effet deux modes d'expression : le poète peut parler en son nom en tant que narrateur (ἀπλῆ διήγησις<sup>103</sup>), ou bien avec la voix de ses personnages<sup>104</sup> (διήγησις διὰ μιμήσεως<sup>105</sup>) :

dont il faut évaluer la portée en dehors de la seule *Poétique*. Cela signifie aussi qu'il est probablement vain d'essayer d'établir une correspondance parfaite entre ce que décrit le Stagirite et ce qu'on lit effectivement dans l'*Iliade* ou dans l'*Odyssee* : les œuvres qu'il commente résistent à son travail de théorie.

<sup>100</sup>ARISTOTE, *Poétique*, 1460a.

<sup>101</sup>I. J. F. de Jong a récemment proposé une mise au point sur le sujet : de JONG 2005. Voir notamment p. 616-617 pour des références bibliographiques plus complètes.

<sup>102</sup>PLATON, *La République*, 393a.

<sup>103</sup>Voir par exemple 393c.

<sup>104</sup>Ailleurs chez Platon, le terme peut être utilisé pour désigner le récit en l'opposant au dialogue : voir HALIWELL 2012, § 9.

<sup>105</sup>Voir par exemple 393d.

Οὐκοῦν διήγησις μὲν ἔστιν καὶ ὅταν τὰς ῥήσεις ἐκάστοτε λέγῃ καὶ ὅταν τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων<sup>106</sup>;

N'y a-t-il pas récit quand il [*sc.* le poète] rapporte, soit les divers discours prononcés, soit les événements intercalés entre les discours ?

L'alternance dans un même texte de ces deux modalités en constitue une troisième (δι' ἀμφοτέρων<sup>107</sup>), qui correspond à la forme de l'épopée<sup>108</sup>. R. Dupont-Roc relie cette distinction à la question de l'énonciation :

Sous le chef du *mode d'expression* (ὤς), il [Platon] étudie le rapport de l'auteur à son texte, plus exactement les marques linguistiques de la présence de l'auteur. S'appuyant sur des exemples extrêmement précis, Platon classe les énoncés d'après les indices formels de ce que nous appellerions *la situation d'énonciation*. Pour la première fois, et de façon remarquablement nette, le problème de l'énonciation est posé ; et c'est, nous semble-t-il, la démarche même de Platon qui appelle et légitime l'emploi des outils d'analyse que nous fournit la recherche contemporaine sur l'énonciation<sup>109</sup>.

La situation où le poète parle en son nom propre n'est pas liée à la présence ou non des indices qui trahissent sa présence (les embrayeurs qui rattachent ce qui est dit à sa situation d'énonciation) ; elle peut aussi bien inclure le dithyrambe (dont les fragments que nous avons gardés contiennent des adresses directes à la divinité par le biais d'apostrophes au vocatif et d'impératifs, tout comme dans le prologue de la *Théogonie* ou dans les invocations aux Muses dans l'épopée homérique), que la part de récit « historique » (selon la terminologie de Benveniste<sup>110</sup>) que l'on peut lire chez Homère<sup>111</sup> :

L'unité de la catégorie apparaît d'emblée dès qu'on s'avise de l'existence dans les deux cas d'un auteur qui se subordonne l'énoncé, dès que l'on reconnaît une situation d'énonciation spécifique que le texte dénonce et qui s'oppose à un autre rapport énoncé-énonciation : celui de la poésie imitative. Dans le récit historique, toute référence à l'existence de l'auteur semble gommée ; le *il* est le pronom de la “non-personne”. Et cependant sous la dépersonna-

---

<sup>106</sup>PLATON, *La République*, 393b.

<sup>107</sup>Voir par exemple 394c.

<sup>108</sup>Toutefois, Platon ne prend pas en compte tous les modes d'énonciation possibles – dont certains qu'il utilise lui-même : voir HALLIWELL 2009.

<sup>109</sup>DUPONT-ROC 1976, p. 7.

<sup>110</sup>BENVENISTE 1966, p. 238 *sqq.*

<sup>111</sup>Pour une lecture légèrement différente de la manière dont Platon définit l'ἀπλῆ διήγησις et de ce que signifie pour le poète αὐτὸς λέγειν, voir TEISSERENC 2005, p. 70-74. Pour l'auteur, l'ἀπλῆ διήγησις ne désigne pas *tout* ce qu'il faut attribuer au poète, que l'on ait ou non des marques d'énonciation qui se rapportent à lui, mais *seulement* ce qui relève du récit historique : « On dira *par défaut* que c'est l'auteur qui parle lorsqu'on ne peut distinguer aucune personne dans le récit comme étant celle qui raconte ou qui assume la paternité de la parole » (p. 73-74). Il récuse donc la traduction de αὐτὸς λέγειν par « parler en son nom propre » : « Il est plus naturel de comprendre que c'est le poète lui-même (αὐτὸς) qui parle, ou plutôt qui raconte [...] » (p. 72). Mais ce qui nous intéresse essentiellement ici, et ce en quoi les positions de R. Dupont-Roc et de F. Teisserenc se rejoignent, c'est que, si l'on suit Platon, αὐτὸς λέγειν *peut* désigner le mode narratif même quand aucun indice ne nous fait voir la présence du poète : c'est ce qui amène certains commentateurs d'Aristote à considérer, de manière quelque peu extrême, que c'est justement le mode narratif que celui-ci entend évacuer de la bonne épopée au profit du discours direct des personnages lorsqu'il affirme Αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν (voir *infra* p. 226 *sqq.*).

lisation, sous l'objectivité voulue de l'énoncé se creuse une profondeur. Nulle parole n'est autonome ; l'absence d'auteur, c'est encore l'auteur présent par derrière, assumant à distance le récit. L'auteur qui parle continuellement en *son nom propre* ne dit pas nécessairement *je* ; il prend et détient la parole, mais il peut le faire soit implicitement – et il fait alors un récit *historique*, domaine de la non-personne et du temps chronique, soit explicitement – et il articule les personnes et les temps par rapport à son *je* et à la situation d'énonciation : il fait un discours<sup>112</sup>.

Le poète qui parle en son nom propre est celui qui apparaît comme l'origine de son propre discours, même s'il n'apparaît pas explicitement ; il cesse de le faire quand, s'assimilant à un être fictif, il délègue à ce dernier la responsabilité de la parole<sup>113</sup>. Néanmoins, c'est toujours lui qui est *in fine* la source du discours : Platon contredit l'anonymat et la prétendue objectivité de la non-personne, car raconter suppose toujours la présence – certes implicite – de la voix du poète. En d'autres termes, l'objectivité épique n'existe pas, même quand le poète ne se montre pas explicitement. La description par Platon des modalités énonciatives dans l'épopée en particulier et dans les œuvres poétiques en

<sup>112</sup>DUPONT-ROC 1976, p. 8-9.

<sup>113</sup>Cela apparaît bien dans la comparaison qu'offre Socrate entre le passage du chant I de l'*Illiade* où Chrysès s'adresse au discours direct à Agamemnon (il s'agit des v. 17-21) et la transformation qu'il lui fait subir en le faisant passer au discours indirect (PLATON, *La République*, 393c-394b) :

Εἰ δέ γε μηδαμοῦ ἑαυτὸν ἀποκρύπτοιο ὁ ποιητής, πᾶσα ἂν αὐτῷ ἄνευ μιμήσεως ἢ ποιήσις τε καὶ διήγησις γεγυῖα εἴη. Ἴνα δὲ μὴ εἴπῃς ὅτι οὐκ αὖ μανθάνεις, ὅπως ἂν τοῦτο γένοιτο ἐγὼ φράσω. Εἰ γὰρ Ὅμηρος εἰπὼν ὅτι ἦλθεν ὁ Χρύσης τῆς τε θυγατρὸς λύτρα φέρων καὶ ἰκέτης τῶν Ἀχαιῶν, μάλιστα δὲ τῶν βασιλέων, μετὰ τοῦτο μὴ ὡς Χρύσης γενόμενος ἔλεγεν, ἀλλ' ἔτι ὡς Ὅμηρος, οἶσθ' ὅτι οὐκ ἂν μίμησις ἦν ἀλλὰ ἀπλή διήγησις. Εἶχε δ' ἂν ὧδε πῶς φράσω δὲ ἄνευ μέτρου· οὐ γὰρ εἰμι ποιητικὸς· Ἐλθὼν ὁ ἱερεὺς ἠύχετο ἐκείνοις μὲν τοὺς θεοὺς δοῦναι ἐλόντας τὴν Τροίαν αὐτοὺς σωθῆναι, τὴν δὲ θυγατέρα οἱ λῦσαι δεξαμένους ἄποινα καὶ τὸν θεὸν αἰδεσθέντας. Ταῦτα δὲ εἰπόντος αὐτοῦ οἱ μὲν ἄλλοι ἐσέβοντο καὶ συνήνουν, ὁ δὲ Ἀγαμέμνων ἡγρίαιεν ἐντελλόμενος νῦν τε ἀπιέναι καὶ αὐθις μὴ ἐλθεῖν, μὴ αὐτῷ τό τε σκῆπτρον καὶ τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα οὐκ ἐπαρκέσοι· πρὶν δὲ λυθῆναι αὐτοῦ τὴν θυγατέρα, ἐν Ἄργει ἔφη γηράσειν μετὰ οὐ· ἀπιέναι δ' ἐκέλευεν καὶ μὴ ἐρεθίζεῖν, ἵνα σῶς οἴκαδε ἔλθοι. Ὁ δὲ πρεσβύτερος ἀκούσας ἔδεισέν τε καὶ ἀπῆει συγῆ· ἀποχωρήσας δὲ ἐκ τοῦ στρατοπέδου πολλὰ τῷ Ἀπόλλωνι ἠύχετο, τὰς τε ἐπωνυμίας τοῦ θεοῦ ἀνακαλῶν καὶ ὑπομιμνήσκων καὶ ἀπαιτῶν, εἴ τι πρόποτε ἦ ἐν ναῶν οἰκοδομήσεσιν ἢ ἐν ἱερῶν θυσίαις κεχαρισμένον δωρήσαιο· ὧν δὴ χάριν κατηύχετο τεῖσαι τοὺς Ἀχαιοὺς τὰ ἃ δάκρυα τοῖς ἐκείνου βέλεσιν. Οὕτως, ἦν δ' ἐγὼ, ὦ ἑταῖρε, ἄνευ μιμήσεως ἀπλή διήγησις γίγνεται.

Au contraire si le poète ne se cachait jamais, l'imitation serait absente de toute sa composition et de tous ses récits. Mais, pour que tu ne dises plus que tu ne comprends pas comment cela peut être, je vais te l'expliquer. Si en effet Homère, après avoir dit que Chrysès vint avec la rançon de sa fille supplier les Achéens et en particulier les rois, continuait à parler, non pas comme s'il était devenu Chrysès, mais comme s'il était toujours Homère, tu comprends bien qu'il n'y aurait plus imitation, mais simple récit. La forme en serait à peu près celle-ci, en prose du moins ; car je ne suis pas poète. « Le prêtre étant venu pria les dieux de leur accorder de prendre Troie en les préservant d'y périr, et il demanda aux Grecs de lui rendre sa fille en échange d'une rançon et par respect pour le dieu. Quand il eut fini de parler, tous les Grecs témoignèrent leur déférence et leur approbation ; seul, Agamemnon se fâcha et lui intima l'ordre de s'en aller et de ne plus reparaitre ; car son sceptre et les bandelettes du dieu ne lui seraient d'aucun secours ; puis il ajouta que sa fille ne serait pas délivrée avant d'avoir vieilli avec lui à Argos ; il lui enjoignit de se retirer et de ne pas l'irriter, s'il voulait rentrer chez lui sain et sauf. Le vieillard entendant ces menaces eut peur et s'en alla sans rien dire ; mais une fois loin du camp, il adressa d'instantes prières à Apollon, l'invoquant par tous ses surnoms, et le conjura, s'il avait jamais eu pour agréables les temples que son prêtre avait construits et les victimes qu'il avait immolées en son honneur, de s'en souvenir et de lancer ses traits sur les Grecs pour leur faire expier ses larmes. » Voilà, mon ami, comment se fait un récit simple, sans imitation.

Les vers ainsi transformés adoptent toutes les caractéristiques du récit historique : temps du passé, pronoms de la troisième personne, *deixis* coupée de la situation de l'énonciation. Et pourtant, selon Platon, dans un tel passage, le poète ne « se cache » pas : il est en charge du récit et ne délègue la parole à personne. Plus tard, le terme *διηγηματικός* pourra être utilisé par certains commentateurs pour désigner le récit à la troisième personne par opposition au récit à la deuxième personne : voir NÜNLIST 2009, p. 110-112. R. Nünlist explique cet emploi par le fait que le récit à la troisième personne constitue probablement le récit par défaut pour les Grecs, les autres formes étant d'emploi bien plus rare.

général est sommaire, et revient à opposer essentiellement narration et discours direct. La question des indices d'énonciation dans le récit « pur » lui importe peu : la question principale ici est celle du masque, du rôle que l'on endosse lorsqu'on entreprend de parler comme si l'on était quelqu'un d'autre. Dans la perspective éthique qui est la sienne, il s'intéresse surtout aux moments où le poète prétend être quelqu'un d'autre comme réflexion préalable pour établir qu'il y a un danger moral dans le fait de s'identifier par la parole à des personnages vils.

### 4.3.1 L'excellence d'Homère : une épopée qui ne raconte pas ?

Contrairement à Platon, Aristote se situe entièrement du côté de la création poétique, et, faisant de la *mimêsis* le concept-clef de ses analyses sur la représentation artistique, il énonce les critères de l'épopée réussie à l'aune de celle-là. La plupart des commentateurs modernes donne le même sens à l'expression αὐτὸς λέγειν quand elle est employée dans la *Poétique* que dans la *République*, et comprend donc qu'il prône ici un effacement de la voix du poète au profit de celle des personnages ; autrement dit, le mode narratif lui-même contreviendrait à l'idéal mimétique que doit viser la bonne épopée. Else commente le passage de la façon suivante : « to Aristotle's mind *Homer is not really so much a narrator as a dramatist*. He is just that epic poet who narrates least and dramatizes most<sup>114</sup> ». Cela revient à mettre au jour un important paradoxe qui serait à l'oeuvre dans la *Poétique* : l'épopée étant analysée à l'aune de la forme dramatique, seule forme dans laquelle le poète peut parvenir au degré parfait de la *mimêsis*, l'épopée réussie est celle dans laquelle le narratif laisse la place au dramatique<sup>115</sup> ; l'effacement de la voix du poète doit donc aller jusqu'à l'effacement de la voix narrative. Cette idée est d'autant plus surprenante qu'elle semble s'inscrire en faux par rapport à un passage du chapitre III dans lequel Aristote définit l'épopée comme un genre mixte alliant récit du narrateur et discours direct, et fait de ces deux modalités des éléments mimétiques<sup>116</sup>. S. Halliwell,

---

<sup>114</sup>Else 1963, p. 620.

<sup>115</sup>« What we have, therefore, in *Poetics* 24 is not only a case of enactive mimesis, the mimetic mode of drama, but a momentary identification of this as the only true poetic mimesis, even in epic » (HALLIWELL 1986, p. 126). C'est aussi en ce sens que Genette comprend le passage d'Aristote en question : voir GENETTE 1966, p. 154.

<sup>116</sup>ARISTOTE, *Poétique*, 1448a :

Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα (ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὡσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα), ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

Car par les mêmes moyens et en prenant les mêmes objets on peut imiter en racontant (ou on raconte par la bouche d'un autre, comme fait Homère ou on garde sa personnalité sans la changer) ou en présentant tous les personnages comme agissant, comme "en acte".

dans son ouvrage *Aristotle's Poetics*<sup>117</sup>, s'efforce de nuancer quelque peu ce paradoxe et de restaurer une certaine cohérence dans la pensée d'Aristote. Il s'appuie pour cela sur le fait que, dans son traité, le Stagirite construit en fait une conception double de la *mimêsis*. Il convient selon lui de distinguer d'une part la *mimêsis* entendue comme une définition générale de la relation entre l'art et le monde (ce serait à cette définition générale que renverrait le passage du chapitre III qui parle de l'épopée), et d'autre part la *mimêsis* entendue comme mode de représentation poétique (assimilé à la manière dont la poésie dramatique imite paroles et actions) :

Not only is Homer to be regarded as a great dramatist, but epic at its best (which is for Aristotle its true nature) is seen to be a form of drama and thus to be consistent with a concept of poetic mimesis as a primarily dramatic or enactive art. [...] Yet it remains the case that there is operative in the treatise as a whole a looser sense of mimesis which will allow for the inclusion of epic as either essentially a narrative genre, or a genre of mixed modes, both narrative and dramatic<sup>118</sup>.

Il faut alors comprendre que les autres poètes épiques que critique Aristote<sup>119</sup> se contentent surtout, eux, de s'en tenir à la seule narration à la troisième personne, sans donner la parole aux personnages dans des passages de discours direct : « This somewhat startling remark [*la remarque selon laquelle les autres poètes ne sont pas imitateurs*] can refer only to the prevalence outside Homeric epic of the ordinary narrative mode, narrative without direct speech<sup>120</sup> ».

Cette lecture, dont on ne trouve d'ailleurs pas de trace chez les Anciens, se heurte néanmoins au fait qu'elle implique que les épopées homériques ne comprennent que très peu de récit, et que les « autres poètes », pour leur part, n'usent pas, ou peu s'en faut, du discours direct pour donner la parole à leurs personnages. Or cela est contredit par les textes (l'objection tient bien sûr davantage en ce qui concerne les deux épopées homériques, pour lesquelles il est aisé de déterminer les proportions respectives de récit du poète et de discours direct des personnages : I. J. F. de Jong indique ainsi que les passages narratifs occupent 55% de l'*Iliade* et 34% de l'*Odyssée*<sup>121</sup> ; on peut néanmoins noter que l'on trouve quelques passages de discours direct dans les fragments épiques qui nous

---

C'est ainsi que Platon définissait déjà l'épopée : voir en III, 392d-394c. Sur le fait que la conception platonicienne de la *mimêsis* est de manière générale plus restreinte que celle d'Aristote, voir *supra* p. 223 *sqq.*

<sup>117</sup>HALLIWELL 1986.

<sup>118</sup>*Ibid.*, p. 129.

<sup>119</sup>Il s'agit peut-être des poètes cycliques, qu'Aristote cite lui-même dans la *Poétique* : voir 1451a et 1459a (c'est en tout cas l'interprétation communément répandue ; pour une autre hypothèse à ce sujet, voir *infra* p. 229 *sqq.*). Pense-t-il aussi par exemple à Hésiode ? Cela est évidemment impossible à déterminer.

<sup>120</sup>Halliwell 1986, p. 126.

<sup>121</sup>De JONG 2005, p. 618.

sont parvenus<sup>122</sup>). En outre, le lieu dans lequel Aristote nous dit qu'Homère n'imité pas est le proème de ses épopées ; or en cet endroit l'aède se consacre davantage à invoquer la Muse qu'à raconter. De ce fait, on lit dès 1912, dans un article de W. Ridgeway, une opposition ferme à cette lecture d'Aristote, qui entend résoudre le double paradoxe selon lequel Aristote dirait que le poète épique ne doit pas raconter et selon lequel Aristote n'offrirait pas une conception unifiée et cohérente de la *mimêsis*. En réponse au commentaire à la *Poétique* d'I. Bywater<sup>123</sup>, il défend le fait que αὐτὸς λέγειν signifie, non pas « raconter », mais « pour le poète se mettre en scène en tant que poète » : pour Ridgeway, Aristote désigne ainsi les passages où Homère parle de manière subjective et invoque les Muses, ce qui, effectivement, n'est pas du ressort de l'activité mimétique<sup>124</sup>. Dans ce cas, il n'est plus besoin de considérer que la *mimêsis* recouvre deux notions différentes : l'épopée homérique dans son ensemble est mimétique, dans ses parties dramatiques comme dans ses parties narratives (qui toutes imitent paroles ou actions des personnages), et l'assertion du chapitre XXIV n'est plus paradoxale, ni contradictoire avec celle du chapitre III. Néanmoins, cela revient à dire que les poètes cycliques, pour leur part, passent plus de temps à invoquer les Muses qu'à raconter : c'est une difficulté soulevée par S. Halliwell<sup>125</sup>. I. J. F. de Jong, dans la continuité de ce que dit W. Ridgeway, parvient ainsi finalement à la lecture suivante :

---

<sup>122</sup>On trouve des passages de discours direct dans la *Thébaïde* (voir les frg. 3 p. 46 et 8 p. 50 West), dans le Cycle troyen (*Cypria*, frg. 21 p. 100 West ; *Éthiopide*, frg. 2 p. 114 West ; *Petite Iliade*, frg. 2 p. 124-126 West), dans l'*Héraclée* de Panyassis (frg. 13 p. 200 et frg. 19 p. 204-206 West, et peut-être, selon M. L. West, les frg. 20-22 p. 206-210), dans *Minyas* (frg. 7 p. 270-274 West), et dans les frg. divers 7 p. 290, 12 et 14 p. 292 West. Dans l'ensemble des fragments qui nous restent, le discours direct reste rare, néanmoins. Toutefois, la manière dont ils nous ont été transmis, à savoir par le biais de citations de la part d'autres auteurs, a peut-être une influence concernant ce phénomène : le découpage des textes cités masque d'éventuelles insertions dans des passages de discours direct. Par exemple, le frg. 18 p. 96 West des *Cypria*, tiré d'Athénée, est ainsi commenté par l'auteur :

Οἶνόν τοι, Μενέλαε, θεοὶ ποίησαν ἄριστον  
θνητοῖς ἀνθρώποισιν ἀποσκεδάσαι μελεδῶνας·  
ὁ τῶν Κυπρίων τοῦτό φησι ποιητής, ὅστις ἂν εἴη.

“Le vin, Ménélas, est la plus belle invention que les dieux aient donnée aux hommes pour dissiper les soucis” : c'est ainsi que parle le poète des *Cypria*, quel qu'il soit. [Nous traduisons.]

Outre le fait que la brièveté du passage interdise d'en déterminer le cadre énonciatif, il était commun pour les Anciens de donner le poète comme la source de tout ce qui était dit dans le poème, même en parlant de passages de discours direct comme c'est probablement le cas ici (« The lines were perhaps spoken by Nestor when Menelaus went and told him of Helen's disappearance », écrit M. L. West dans son édition p. 97, n. 13). Sur le brouillage des frontières entre voix du poète et voix des personnages dans la critique ancienne, voir NÜNLIST 2009, p. 132-133.

<sup>123</sup>Aristotle. *On the Art of Poetry*, Oxford, 1909.

<sup>124</sup>W. Ridgeway n'envisage en effet que les adresses de ce type, car elles ont la particularité de dénoncer le poète comme poète : il ne mentionne pas, en particulier, les apostrophes du poète à ses personnages.

<sup>125</sup>Voir de JONG 2005, p. 619.

I now<sup>126</sup> think that what Aristotle is referring to is the well-known covertness of the Homeric narrator, who, apart from the proem and Muse-invocations, is invisible as a person and only rarely – though more often than Aristotle here admits – comments openly on his story or his characters<sup>127</sup>.

Elle peut alors élargir le champ de ce que W. Ridgeway considère comme relevant du non-mimétique chez Homère : au-delà des seules invocations aux Muses, le poète intervient dans son poème à chaque fois qu'il fait irruption dans le cours de son récit, qu'il se réfère à lui-même en usant de la première personne, et qu'il commente, explique ou interprète ouvertement les événements, au lieu de se contenter de les raconter. En effet, dans ces moments-là, le poète n'imité pas : il parle de lui-même, en tant que poète à l'origine du récit. Cette dernière lecture est séduisante, parce qu'elle permet de lever ce qui demeurerait, quoi qu'on en dise, incohérent dans ce que nous dit Aristote : incohérent avec ce qu'il dit ailleurs dans son traité – quoi que l'on ait vu que, chez Platon aussi, des termes comme *diêgêsis* et *mimêsis* pouvaient avoir un sens fluctuant –, et surtout incohérent avec ce que l'on trouve dans les textes homériques. Elle permet également de conserver au genre épique sa spécificité face au genre dramatique. Il est d'ailleurs à noter que, si S. Halliwell mentionne bien les objections soulevées par I. J. F. de Jong en 2005 dans son récent article de 2012 où il confirme sa propre interprétation, c'est en réalité pour ne pas leur répondre :

But the difficulties of that reading [*la propre lecture de S. Halliwell, dont l'auteur reconnaît lui-même qu'elle pose problème*] make it attractive to follow the alternative of taking Aristotle to be decrying the tendency of epic poets other than Homer to include in their work many self-referential remarks on themselves and their poetry. This would leave intact the status of all epic narrative as, in Aristotle's terms, mimetic, and would also emphasize a conception of the Homeric narrator as an "impersonal" voice [...]<sup>128</sup>.

#### 4.3.2 L'excellence d'Homère : la création de caractères ?

Les conclusions auxquelles mènent les deux grandes hypothèses envisagées, celle selon laquelle Homère doit être loué parce qu'il laisse la parole à ses personnages, et celle selon laquelle il doit être loué parce qu'il n'intervient pas en tant que poète dans son récit, demeurent pour J. Lallot insatisfaisantes : il est peu probable que les ἄλλοι ποιηταί n'aient jamais recouru, ou peu s'en faut, au discours direct, comme il est difficilement imaginable qu'ils se soient contentés de se mettre en scène eux-même sans rien imiter.

---

<sup>126</sup>I. J. F. de Jong affine dans cet article la lecture qu'elle avait donnée du même passage d'Aristote dans son ouvrage *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad* (de Jong 1987, pp. 5–8).

<sup>127</sup>De Jong 2005, p. 620.

<sup>128</sup>Halliwell 2012, § 15.



Il envisage donc une troisième possibilité, qui fait finalement de la capacité d'Homère de créer des personnages dotés d'un caractère véritable le vrai critère de la distinction d'Aristote entre l'excellence d'Homère et la médiocrité « des autres », avant l'usage de telle ou telle personne grammaticale : « Le critère décisif ici n'est pas le mode d'énonciation (absence du “je” du poète), mais la *création de caractère* (ῥῆθοποιία)<sup>129</sup> ». En effet, selon lui, ῥῆθος n'est pas à prendre au sens de πρόσωπον : Homère n'introduit pas tant des personnages (qui parlent au discours direct) que des caractères – autrement dit des personnages doués de caractère, qui semblent agir par eux-mêmes, que le poète raconte ou qu'il leur laisse la parole<sup>130</sup>. Les autres poètes, donc, quelles que soient les modalités énonciatives qu'ils aient choisies, pêcheraient en ne mettant en scène que des marionnettes et en laissant voir les ficelles de la narration : peut-être l'action était-elle chez eux moins vraisemblable et moins nécessaire, peut-être le merveilleux passait-il avant la création de caractères, peut-être entendait-on dans leur récit la voix du poète qui commentait son déroulement et son organisation. En effet, le poète qui ne met pas en scène de vrais caractères se voit obligé de motiver explicitement l'enchaînement des actions, celui-ci étant artificiel et non pas nécessaire. Ainsi, ce que le poète doit dire personnellement selon Aristote serait bien l'action, et non l'explication de l'action : se faire oublier pour le bon poète, cela ne veut pas dire ne pas raconter, mais ne pas commenter, ce qui n'est possible que si le poète fait agir et parler ses personnages de façon cohérente avec leur *êthos*. Αὐτὸς λέγειν, c'est parler *soi-même en tant que poète*, donc faire part de ses

---

<sup>129</sup>LALLOT 1976, p. 19.

<sup>130</sup>C'est ce qu'E. Bouchard appelle « poétique de l'absence » (BOUCHARD 2016, p. 210 *sqq.*). Par ailleurs, elle établit un lien entre cette idée et la question de la distinction entre poète et *persona* littéraire (BOUCHARD 2019). Il apparaît que, de manière générale, les Anciens ignoraient une telle distinction, et qu'un « je » dans les genres usant volontiers de la première personne était interprété comme se rapportant au poète. Or Aristote se montre particulièrement silencieux sur le sujet de la poésie lyrique (c'est un fait relevé également dans LALLOT 1976) : celle-ci est en effet incompatible avec sa théorie de la *mimêsis*. Le poète ne doit pas se laisser entendre dans la bonne poésie ; donc il doit se cacher derrière ses personnages ; donc ceux-ci doivent être dotés d'un caractère suffisamment construit et cohérent pour qu'ils donnent l'impression d'exister de manière autonome : ainsi ne sommes-nous pas amenés à entendre dans leur voix celle du poète, comme s'ils n'étaient que de simples porte-paroles. Par ailleurs, E. Bouchard propose une interprétation nouvelle de la comparaison entre Homère et les ἄλλοι ποιηταί. Elle refuse d'identifier « les autres poètes » aux seuls poètes cycliques, dont les fragments ne nous révèlent aucune forme d'intrusion massive de la part du narrateur : « Whoever these epic poets are, Aristotle's indictment of them suggests that he should be all the more critical of the lyric poets for the apparent lack of mimetic value of their work. As a matter of fact, we should seriously consider the possibility that the contrast drawn by Aristotle here is not between Homer and the other epic poets, but rather between Homer and the other 'ancient poets' in general – that is to say, poets that Aristotle might have dated more or less to the generation of Homer, such as Archilochus and other early authors exemplifying the pre-dramatic forms of encomium and blame » (BOUCHARD 2019, p. 186). Comme c'est déjà le cas en 1448b34-1449a2, mais de manière explicite, il y aurait ici un arrière-plan chronologique à la réflexion d'Aristote, qui reconstituerait en réalité une histoire de la création poétique : depuis la poésie lyrique, forme encore primitive et imparfaite, car insuffisamment mimétique, jusqu'à Homère, qui inaugure une forme de création poétique propre à réaliser

sentiments sur l'action, mais aussi exhiber son art, révéler que le poème n'est qu'une fabrication.

D'où il faut conclure que le propos d'Aristote au chapitre XXIV de la *Poétique* ne traite pas de la question de l'énonciation épique, comme on l'a longtemps pensé. Certes, chez Homère, la disparition de la première personne après le proème et l'introduction de caractères coïncident<sup>131</sup> ; mais ce n'est pas dans la première que réside de façon *essentielle* sa réussite : contrairement à ce qui se passe chez Platon, le mode d'énonciation ne serait pas le critère premier de la distinction entre *mimêsis* et non-*mimêsis*. Il est néanmoins indéniable qu'il reste une condition nécessaire, et que l'on peut donc tirer de notre passage d'Aristote des conséquences à son sujet : malgré le silence d'Aristote sur ce point, « il *irait de soi* que l'écriture à la première personne exclut l'ἠθοποιία, et, par là, la *mimêsis* »<sup>132</sup>. Le lieu où la première personne apparaît, le proème, échappe à la fiction du fait de sa double fonction métagoétique (« il est le lieu où le poète, parlant un instant en son nom (αὐτός) avant de s'effacer pour faire place à l'œuvre, *dit* qu'il chante et ce qu'il chante<sup>133</sup> ») et phatique (il oriente le lecteur) :

Τὰ δὲ τοῦ δικανικοῦ προοίμια δεῖ λαβεῖν ὅτι ταῦτό δύναται ὅπερ τῶν δραμάτων οἱ πρόλογοι καὶ τῶν ἐπῶν τὰ προοίμια [. . .]. Ἐν δὲ τοῖς λόγοις καὶ ἔπεισι δεῖγμά ἐστιν τοῦ λόγου, ἵνα προειδῶσι περὶ οὗ ἦν ὁ λόγος καὶ μὴ κρέμῃται ἡ διάνοια· τὸ γὰρ ἀόριστον πλανᾷ· ὁ δὸς οὖν ὥσπερ εἰς τὴν χεῖρα τὴν ἀρχὴν ποιεῖ ἐχόμενον ἀκολουθεῖν τῷ λόγῳ. Διὰ τοῦτο

Μῆνιν ἄειδε, θεά. . .

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα. . . [. . .] <sup>134</sup>.

Il faut admettre que les exordes du discours judiciaire ont la même fonction que les prologues des drames et les préambules des poèmes épiques. [...] Dans les discours et les poèmes épiques l'exorde est un échantillon du sujet ; ainsi les auditeurs sauront d'avance sur quoi doit porter le discours et leur esprit ne restera pas en suspens ; car ce qui est indéterminé le laisse dans le vague ; si donc on lui met le commencement pour ainsi dire dans la main, on lui donne un fil qui lui permet de suivre le discours. C'est pourquoi Homère commence par :

“Déesse, chante la rancune. . .” ;

“Muse, dis-moi le héros. . .”

[. . .].

cet idéal mimétique. Ainsi, celui-ci ne serait pas « le seul », mais « le premier » d'entre les poètes (μόνος τῶν ποιητῶν) à avoir su abandonner l'expression personnelle.

<sup>131</sup>Nous pouvons lire encore aujourd'hui, notamment, les premiers vers de la *Thébaïde* et des *Épigones*, qui ressemblent de par l'invocation à la Muse au début de l'*Illiade* et de l'*Odyssee*, et d'ailleurs ces deux œuvres ont parfois été attribuées à Homère. On lit encore quelques vers qui devaient se trouver au début des *Cypria* et les deux premiers vers de la *Petite Illiade*. Le frg. 34 d'Eumélos que donne M. L. West à la p. 248 de son édition des fragments épiques grecs est une invocation aux Muses et à Zeus, peut-être liminaire. Mais nous n'avons jamais le moment de la transition entre proème et début du récit.

<sup>132</sup>LALLOT 1976, p. 20.

<sup>133</sup>*Ibid.*, p. 21.

<sup>134</sup>ARISTOTE, *Rhétorique*, 1415a.

J. Lallot n'envisage ici que les occurrences de première personne dans des passages ouvertement métopoétiques. Pourtant, comme il le note lui-même, le proème de l'*Iliade* n'en comprend aucune. C'est que la personne du poète apparaît en creux dans l'invocation à la Muse ; la définition par le poète de son activité énonciative passe par l'exhibition d'au moins un élément de la situation d'énonciation : soit il dit « je chante », et il emploie la première personne, soit il invoque la Muse en lui demandant l'inspiration, et il emploie la deuxième personne. Le proème n'est pas mimétique, ni dramatique ni narratif, puisque c'est un commentaire sur le poème. J. Lallot ne dit rien non plus des interventions de la *uox poetae* dans le cours de son récit, alors même que celles-ci peuvent prendre la forme d'une invocation à la Muse semblable à celle des proèmes. Il faut dire qu'Aristote lui non plus n'en parle pas : est-ce par volonté de simplification en vue d'éclaircir l'exposé théorique ? Est-ce parce qu'elles ne sont pour lui que des reprises du proème ? C'est en tout cas ainsi que les scholies les lisent<sup>135</sup>. W. Ridgeway ne considère comme passages où le poète parle en son nom que les invocations aux Muses : peut-être faut-il élargir cette conception aux adresses du poète aux personnages, et à toutes les marques de subjectivité. Une telle lecture présente en tout cas plusieurs avantages herméneutiques, qui nous semblent décisifs : elle permet de ne pas avoir à surinterpréter l'emploi du verbe εἰσάγει employé par Aristote<sup>136</sup>, de lever les contradictions internes que les interprétations précédentes faisaient apparaître à l'intérieur de la *Poétique*, de rendre justice au choix des termes par Aristote, de ne déformer à outrance ni le texte d'Homère, ni ce qu'il nous reste des poètes du Cycle (si ce sont bien eux que vise le Stagirite), et enfin de donner sens au lien qu'établit visiblement Aristote entre l'idée selon laquelle le poète ne doit dire en son nom propre que très peu de choses pour être imitateur, et celle selon laquelle il doit mettre en scène des personnages dotés d'un caractère.

---

<sup>135</sup>Voir les scholies bT à XIV, 508 et à XVI, 112-113. I. J. F. de Jong, qui suit ici strictement Aristote quand il dit que l'on n'entend plus le poète après le proème, intègre au régime fictionnel les invocations à la Muse qui interrompent le récit : elles sont pour elle à porter au crédit du « primary narrator focalizer » (de JONG 1987, p. 5-8). Mais, nous l'avons dit, il ne faut peut-être pas essayer de chercher une cohérence exacte entre les textes homériques et la description qu'en donne Aristote. Nous ne pensons donc pas qu'il faille exclure la possibilité que les apostrophes qui interrompent le cours du récit émanent de la même voix que celle que l'on entend dans le proème – que l'on considère que cette voix soit celle d'un Homère « historique » – d'un auteur –, ou celle d'une instance construite – d'un narrateur.

<sup>136</sup>Cf. de JONG 2005, p. 620 : y voir une métaphore théâtrale (« mettre en scène ») est superflu, et le verbe peut simplement signifier « introduire un personnage dans un texte ».

### 4.3.3 Portée des préceptes aristotéliens en ce qui concerne l'emploi de l'apostrophe par le poète

Le problème reste néanmoins compliqué, et il est délicat de tirer du propos d'Aristote des conclusions précises en ce qui concerne les attentes énonciatives dans le genre épique, entre autres du fait de l'inachèvement de la *Poétique*<sup>137</sup> et du caractère elliptique du propos d'Aristote. Si l'on comprend facilement en quoi les proèmes d'Homère ne sont pas mimétiques parce que le poète y parle de lui-même au lieu de représenter actions et personnages, que faut-il faire des éléments de jugement implicites ou explicites de sa part ? Quels sont les liens entre invisibilité du poète et objectivité ? Tout dépend du sens que l'on donne à certains termes employés par Aristote<sup>138</sup>, du fait que l'on accepte ou non de voir chez lui une conception de la *mimêsis* qui ne soit pas unifiée, et de la lecture subjective d'Homère et des autres poètes épiques (lesquels ?) qui fut celle d'Aristote lui-même : car Aristote ne dit pas que dans son récit Homère n'intervient pas – il dit qu'il intervient moins. C'est en effet avant tout une différence de proportion entre Homère et les poètes du Cycle qu'il semble commenter, et sur laquelle il insiste :

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινέσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. Αὐτόν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φρονησάμενος εὐθύς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναικᾶ καὶ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἄλλ' ἔχοντα ἦθος<sup>139</sup>.

Homère, parmi les nombreux mérites qui le rendent digne d'éloges, a en particulier celui-ci que, seul d'entre les poètes, il n'ignore pas quelle doit être son intervention personnelle dans le poème. En effet, personnellement le poète ne doit dire que très peu de choses, car ce n'est pas en cela qu'il est imitateur. Or les autres sont en scène eux-mêmes à travers tout le poème et ils imitent peu de choses et peu souvent, tandis qu'Homère, après un court préambule, met aussitôt en scène un homme ou une femme ou quelque autre personnage caractérisé, c'est-à-dire qu'aucun de ses personnages n'est sans caractère et que tous en ont un.

Il est en outre difficile, si ce n'est impossible, de discriminer ce qui relève chez lui de la description de ce qui existe effectivement et ce qui relève de la théorie, d'où certaines

<sup>137</sup>Sur ce point, voir l'édition de la *Poétique* de J. Hardy dans la CUF p. 5-6. En outre, le texte de la *Poétique* a vraisemblablement été constitué à partir de notes de cours éparses rassemblées sans remaniement d'ensemble, ce qui n'a pas manqué d'entraîner certains défauts de composition et de cohérence (voir p. 8-10).

<sup>138</sup>Et le problème semble parfois insoluble. Par exemple, W. Ridgeway affirme que αὐτὸς λέγειν ne signifie pas la même chose que ἀπαγγέλλειν qu'Aristote emploie au chapitre III pour désigner la partie narrative de l'épopée (RIDGEWAY 1912, p. 237). Or, au livre III de *La République*, Platon emploie indifféremment les deux expressions pour désigner ce qui est raconté en propre par le poète (voir 393a pour la première, 394c pour la seconde), tandis qu'un peu plus loin, le même Platon emploie ἀπαγγέλλειν comme synonyme de ce qu'il nomme *diêgêsis* (voir 396c).

<sup>139</sup>ARISTOTE, *Poétique*, 1460a.

incohérences irréductibles, en apparence du moins, entre ce que nous lisons dans les textes et ce qu'il en dit. Ainsi les modalités de la distinction qu'il établit entre bons et mauvais poètes ne sont-elles pas encore totalement éclaircies. Le précédent platonicien, avec des expressions ou des termes qu'on lit chez lui et qu'on retrouve ensuite chez Aristote, ne peut pas constituer une garantie pour ce qui est d'interpréter le texte de la *Poétique*, notamment car, dans celui-ci, la *mimêsis* revêt un autre sens que chez Platon : elle n'est plus simple imitation, mais représentation. Cela explique le fait qu'Aristote, dans notre passage, laisse de côté la question de l'énonciation au profit de la « substance » que le poète doit conférer à ses personnages : l'*êthos* prime sur la *lexis*.

La classification de l'épopée au sein du système des genres sous l'angle de l'énonciation remonte à Platon, et ce qui sous-tend son analyse, ce sont des considérations morales. Lorsque Aristote déplace la question en faisant de la *mimêsis* l'objet ultime de la production épique, il suppose l'existence de deux systèmes : celui de la fiction, et celui de l'instance qui rapporte la fiction – autrement dit celui du poète. Pour que le lecteur soit pris dans le premier, il doit oublier l'existence du second. Dans la bonne épopée, il n'y a donc pas de place dans la matière racontée pour le narrateur : les différentes lectures d'Aristote que nous avons envisagées ont toutes en commun de souligner l'importance de la discrétion du narrateur épique. Pour ne pas rompre l'illusion et dénoncer le caractère fictif du propos, le poète doit laisser l'auditeur ou le lecteur tirer lui-même ses conclusions, en s'effaçant derrière les actions et les paroles des personnages qu'il met en scène, et en donnant l'impression que le récit se raconte de lui-même :

Discrétion du poète et création de caractères (*êthopoia*) vont de pair : l'excellence d'Homère se marque ici par son aptitude, unique, à s'effacer derrière des personnages de fiction suffisamment consistants pour occuper eux-mêmes la "scène" épique et éclipser le poète qui les a créés. Au contraire, les "autres" – entendons les poètes épiques de second rang –, incapables d'*êthopoia* véritable, ne font que se projeter dans leurs personnages et, partant, "se mettre en scène eux-mêmes"<sup>140</sup>.

De fait, même si le propos d'Aristote ne concerne pas au premier chef la question de l'énonciation épique, il entraîne sur le sujet certaines conséquences, et les recommandations de la *Poétique* vont dans le sens de la distinction opérée par É. Benveniste entre énoncé ancré dans la situation d'énonciation et énoncé coupé de la situation d'énonciation<sup>141</sup> : tout ce qui, dans la part narrative, peut venir briser l'illusion mimétique étant

---

<sup>140</sup>DUPONT-ROC et LALLOT 1980, p. 380. R. Dupont-Roc et J. Lallot relèvent une contradiction entre le primat du caractère exprimé ici et le primat de l'action décrit au chapitre VI en 50a38 (voir p. 14). Mais, d'une part, la présence de contradictions dans la *Poétique* s'explique par la tension entre description et prescription qui la caractérise, et, d'autre part, le caractère fait l'action pour Aristote.

<sup>141</sup>Voir p. 44.

proscrit, ce qui se rapporte à la sphère du présent du narrateur premier – pronoms personnels, possessifs, temps verbaux, déictiques spatiaux et temporels : en un mot, les embrayeurs<sup>142</sup> – doit laisser la place à la sphère du récit au passé. En ce qui concerne plus précisément l'usage de l'apostrophe de la part du poète, il s'ensuit qu'il est lui aussi proscrit : le poète qui s'adresse à un destinataire, qu'il soit interne ou externe au récit, trahit sa propre présence, parce qu'il fait entendre sa voix de poète narrant, et parce qu'il exprime un commentaire sur l'action ou une réaction vis-à-vis d'elle<sup>143</sup>. Malgré la théorisation toute récente de cette distinction<sup>144</sup>, les contraintes du genre épique font donc que, dans les faits, la distinction existe nécessairement entre sphère du narré et sphère du narrateur, et que, en dehors des proèmes, le récit épique doit être coupé de sa situation d'énonciation – tout du moins selon l'idéal des règles décrites par Aristote.

Toutefois, nous l'avons dit, le propos d'Aristote est avant tout théorique, et en outre prescriptif : loin de décrire le fonctionnement du genre dans l'ensemble des manifestations qu'il peut en connaître, il entend définir, de façon partielle, ce que *doit* être la *bonne* épopée (et il se cantonne donc à l'épopée homérique, puisqu'elle représente pour lui la meilleure réalisation du genre). Ce qu'il nous dit repose sur une conception particulière du genre, qui veut que sa matière relève d'un passé absolu<sup>145</sup> : c'est la distance que met le poète entre lui-même et son récit qui lui permet de dégager son histoire du contingent et du particulier. Mais dans la pratique, les choses ne sont pas si tranchées. Dès Homère,

---

<sup>142</sup>Pour É. Benveniste, les embrayeurs « délimitent l'instance spatiale et temporelle coextensive et contemporaine de la présente instance de discours contenant je » (BENVENISTE 1966, p. 253).

<sup>143</sup>À propos de l'usage de la deuxième personne qui présuppose la présence d'une première personne, voir p. 44. Voir aussi la manière dont E. Block commente la définition de l'apostrophe donnée par Quintilien : « This diversion occurs most effectively at emotional junctures, to emphasize the response of the speaker and thereby shape the response of the listener » (BLOCK 1982, p. 8).

<sup>144</sup>Et les limites qui sont les siennes, en particulier lorsqu'on entend les appliquer aux textes anciens : voir p. 44.

<sup>145</sup>D. Madelénat définit ainsi le point de vue du narrateur épique de la manière suivante : « Le narrateur, à la fois omniscient et objectif, tient à distance sa matière comme "passé absolu", irrécusable et ancestrale légende, à jamais coupée du monde présent, mais transparente ; il a le "privilège royal" de "tout transformer en événement vivant" » (MADELÉNAT 1986, p. 23). Sur le récit épique se rapportant à un passé absolu, voir aussi les analyses de M. Bakhtine dans BAKHTINE 1987, p. 441 *sqq.* F. Frontisi-Ducroux relève le fait que dans l'épopée « le jeu des temps du verbe souligne l'écart entre le "maintenant" de la narration, qui est aussi le temps de l'écoute, marqué au départ par le présent de l'indicatif "chante", et le "jadis" des événements racontés » (FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 29). Nous avons déjà eu l'occasion de préciser qu'une telle conception de l'épopée ne saurait correspondre à l'épopée latine : au contraire, le rapport à l'histoire est essentiel dans l'épopée à Rome (voir en 3.2 p. 154 ; nous reviendrons régulièrement sur cette idée dans notre étude sur Lucain). Pour autant, Virgile, tout en ayant constamment en ligne de mire son propre présent lorsqu'il chante la geste d'Énée, observe de façon générale la discrétion du poète homérique. Le soin de faire le lien entre passé épique et présent de l'énonciation est essentiellement laissé aux personnages – Anchise en premier lieu. En regard, la subjectivité omniprésente du poète lucanien apparaît comme une anomalie patente, au point que ses successeurs dans le genre reviendront après lui à un usage bien plus virgilien.

les interventions du poète existent, selon des modalités variées, et qui évoluent – même s'il est vrai que le poète ne se nomme pas, qu'aucun ἐγώ ne saurait se rapporter à lui, et qu'il se montre extrêmement discret sur son identité et sur le contexte de l'énonciation<sup>146</sup>. Sans qu'elles remettent vraiment en cause le critère du passé absolu (qui sera beaucoup moins vrai dans le cas de l'épopée romaine : nous l'avons déjà vu à propos de Virgile notamment, et nous le verrons à plus forte raison encore à propos de Lucain), elles représentent pour le poète le moyen de définir son statut en tant que poète, son mode d'énonciation, et le sens qu'il convient de donner aux événements qui sont rapportés dans le chant épique. Les lectures d'Homère dans l'Antiquité, qui tantôt se font l'écho de celle d'Aristote, et tantôt s'en éloignent, reflètent bien cette ambiguïté : il semble que ce qui se joue dans l'interprétation que l'on donne des modalités énonciatives chez Homère concerne davantage la question de l'affirmation ou de l'effacement de la personne et de la subjectivité du poète que de la distinction entre narration et dialogue. Entre la position des commentateurs qui acceptent l'apostrophe du poète épique et la position de ceux qui la condamnent apparaît bien l'enjeu de son emploi dans l'épopée : nécessité de ne pas rompre l'illusion mimétique, idéal d'effacement du poète épique, nécessité de concilier des conceptions idéales de l'épopée avec ce que les textes présentent dans les faits, conception du poète comme figure d'autorité et nécessité d'attribuer correctement les marques de jugement pour pouvoir pleinement comprendre les textes et en tirer un profit intellectuel et / ou moral.

Ce que nous dit Aristote est particulièrement intéressant si l'on prend en compte le fait que, même si elle n'a pas forcément été lue en tant que telle durant la période hellénistique puis à Rome, la *Poétique* a probablement eu une certaine influence sur la production littéraire ultérieure malgré tout<sup>147</sup>. Les échos à ce traité que l'on trouve dans les concepts et la terminologie de certaines scholies à Homère attestent de la diffusion dans le monde

---

<sup>146</sup> « In his zeal to portray Homer as the most dramatic of epic poets, Aristotle ignores the fact that apart from the proems there are more personal passages in Homer. In this respect he stands at the beginning of a long line of critics who all claim that the Homeric narrative style is impersonal and objective » (de JONG 1987, p. 8). Effe, qui défend l'idée de l'objectivité homérique, écrit que les apostrophes chez Homère ne révèlent pas tant les émotions du poète que son surplomb narratif (« kritisch-überlegener Distanzierung », EFFE 1983, p. 178); mais il voit les procédés tels que l'apostrophe comme des points de départ sur lesquels s'appuieront les poètes épiques ultérieurs – les poètes hellénistiques, puis Virgile – pour tirer leurs épopées du côté de la subjectivité. De fait, il est possible que ce soit le contraste avec ses successeurs qui ait pu amener ces critiques à lire les épopées homériques comme objectives.

<sup>147</sup> « Le texte de la *Poétique* paraît avoir été très peu répandu dans l'Antiquité. On n'en signale aucun commentaire et il n'est cité presque nulle part. Les idées d'Aristote sur la tragédie et sur la comédie furent transmises par les grammairiens et les critiques, mais la *Poétique* elle-même dut tomber de bonne heure dans l'oubli » (voir l'édition de la *Poétique* de J. Hardy p. 22). Pour R. Janko, si la *Poétique* n'a pas beaucoup circulé, cela n'est pas vrai pour le traité *Sur les poètes*, qu'il attribue également à Aristote (voir son

antique des idées qui y sont développées, et il semble ainsi que ce qu'Aristote décrivait comme règle idéale ait pu contribuer à modeler une partie de l'horizon d'attente ultérieur. On trouve ainsi des indices de la transmission du contenu de la *Poétique* dans la littérature de langue latine : S. Halliwell a montré en particulier le rôle de Néoptolème de Parion comme intermédiaire probable par lequel Horace a pu avoir connaissance du contenu du traité – son influence serait attestée par ce passage de Porphyryon :

[...] in quem librum congegessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia sed eminentissima<sup>148</sup>.

[...] dans ce livre il [Horace] a rassemblé les préceptes de Néoptolème de Parion au sujet de l'art de la poésie, non pas tous, assurément, mais les plus remarquables. [Nous traduisons.]

Il est certes impossible de définir précisément ce que le poète a pu en connaître, mais, alors que le texte de la *Poétique* était peu répandu, l'*Épître aux Pisons* en a intégré de nombreux d'éléments, sûrement *via* une transmission de seconde main, et donc à travers le filtre des continuateurs d'Aristote à l'époque hellénistique : « There is no doubt that in time, and through various channels, many Aristotelician ideas did become commonplace [...] »<sup>149</sup>. Bien que nous n'ayons rien qui atteste par exemple que Virgile ait eu connaissance du traité d'Aristote, on a donc la trace d'une possible postérité de ses théories poétiques jusque dans la Rome de l'Empire<sup>150</sup>.

édition du traité p. 361-362). Celui-ci serait le pendant exotérique et pratique de la *Poétique*, ésotérique et théorique, et à ce titre il aurait eu une audience bien plus large (voir p. 388-398 sur la diffusion et la réception des deux traités). Ce serait donc de ce traité *Sur les poètes* que viendrait pour les Anciens la connaissance de la polémique qui oppose Platon et Aristote sur la définition et le statut de la *mimêsis*, ainsi que sur la relation entre narration et imitation. Voir également TARÁN et GUTAS 2012, p. 11-35 : les auteurs y montrent que l'on a des indices dans les textes qui prouvent que les œuvres d'Aristote (dans leur ensemble) ont été diffusées dans l'Antiquité, mais que, bien que disponibles, elles ont été sûrement peu lues, ou de manière partielle seulement. Ils attribuent notamment cela à leur difficulté, qui les rendait inaccessibles au grand public sans le support des explications apportées durant ses cours par le philosophe. On pense ici à la réponse d'Aristote à la lettre peut-être apocryphe d'Alexandre que nous ont transmise Plutarque et Simplicius : alors qu'Alexandre s'indigne du fait qu'il ait publié ses traités acroamatiques au lieu d'en réserver le contenu à ses élèves, le philosophe se justifie en disant que ceux-ci sont trop compliqués pour qu'un public néophyte puisse les comprendre (voir Plutarque, *Vie d'Alexandre*, VII et Simplicius, *In Physicorum*, p. 8, 26-29 Diels). Que la lettre en question soit ou non une forgerie, elle témoigne bien du fait que les œuvres ésotériques d'Aristote ont circulé.

<sup>148</sup>PORPHYRION, *Commentarii in Horatii Artem poeticam*, ad v. 1.

<sup>149</sup>Halliwell 1986, p. 288, n. 4. Pour un développement plus détaillé et des indications bibliographiques, voir le chapitre "Influence and status" p. 286-323, en particulier les p. 287-290. Sur les liens, mais aussi les divergences entre la *Poétique* et l'*Épître aux Pisons* et sur les auteurs qui ont pu servir d'intermédiaires entre Aristote et Horace, voir Tronchet 2006 ainsi que Glinatsis 2010, pp. 175-191. Dans cette dernière référence, voir aussi les p. 191-200 sur la place de Néoptolème de Parion entre Aristote et Horace, ainsi que sur le rôle de Philodème de Gadara : Horace aurait eu connaissance des écrits de Néoptolème grâce à ceux de Philodème, qui les reprenait dans une visée polémique – ce en quoi le poète romain ne le suit pas. Sur la manière dont Philodème traite du genre épique, voir surtout les frg. 17 et 113 Janko.

<sup>150</sup>Pour R. Janko, Philodème a pu influencer l'écriture des poètes qui lui étaient contemporains, non pas forcément parce qu'ils l'auraient suivi, mais peut-être parce qu'il a servi de filtre pour transmettre et



## Conclusion

Dans l'épopée, que les Anciens considèrent comme un genre mixte où l'on entend alternativement la voix du poète sur le mode du récit, et la voix des personnages sur le mode du discours, la question se pose de savoir ce qui est à porter au crédit du poète, en matière d'énonciation d'une part, et en matière de discours axiologique d'autre part. Les Anciens cherchent donc à élucider et comprendre le sens des œuvres en essayant de déterminer quelle est l'attitude du poète par rapport à la matière de son récit : au sein de la polyphonie épique (qui a ceci de particulier par rapport à la polyphonie théâtrale qu'elle fait aussi entendre la voix du poète), quelle est la voix à suivre ? quand entend-on le poète ? s'exprime-t-il seulement quand il parle en son nom propre, ou bien aussi lorsqu'il fait parler ses personnages ? que veut-il nous dire ?

Il existe depuis des temps anciens une distinction claire entre l'apostrophe de la part du poète et l'apostrophe de la part des personnages. Les deux types d'occurrences ne sont pas commentés de la même façon, essentiellement parce que leur fonctionnement énonciatif est différent – ce que les Anciens ne pouvaient pas forcément conceptualiser avec précision, mais qu'ils semblaient ressentir malgré tout – : s'il est naturel que des personnages appartenant à la même sphère intradiégétique s'adressent les uns aux autres, l'apostrophe du poète à ces mêmes personnages entraîne une rupture énonciative, car le poète épique est extradiégétique. En outre, l'irruption du régime du discours dans la narration du poète entraîne des risques de confusion avec les passages de discours direct des personnages. C'est ainsi que l'apostrophe du poète pose de multiples problèmes et est à ce titre le sujet de nombre de commentaires.

Quintilien, qui aborde en rhéteur la question de l'apostrophe du poète épique, montre bien qu'à peu près au moment où Lucain a composé *La Guerre civile*, la figure demeure

---

comprendre les écrits aristotéliens : voir son édition conjointe du traité *Sur les poèmes* de Philodème et du traité *Sur les poètes* attribué à Aristote (*Philodemus, On Poems, Books 3–4, with the Fragments of Aristotle On Poets*) p. 231 sur les rapports entre Philodème et Virgile. L'état plus que fragmentaire du traité *Sur les poèmes* nous paraît interdire de formuler des conclusions trop catégoriques au sujet de son contenu ; il semble toutefois que ce traité constitue une réponse point par point à « Aristote et son cercle » (frg. 3 Janko ; voir p. 220-221 sur la question de savoir s'il vise Aristote seulement ou non, autrement dit s'il répond à Aristote ou à la lecture d'Aristote par ses continuateurs, ainsi que les p. 228-229 sur ses sources et ses adversaires), Philodème récusant la manière dont Aristote détermine ce qu'est une bonne épopée. Il contredit l'idée selon laquelle la tragédie serait supérieure à l'épopée parce qu'elle comprend à la fois les modes mimétique et narratif, tandis que l'épopée serait essentiellement narrative (cf. le frg. 16 Janko du traité *Sur les poètes* d'Aristote) : pour lui, il y a aussi une part de dramatique dans l'épopée. Ainsi, les deux genres mêlent narratif et dramatique, et, entre les deux, seules les proportions diffèrent. Ses écrits témoignent ainsi de la manière dont Aristote a pu être reçu, et, en outre, il a lui-même servi de relais dans la transmission de la pensée d'Aristote.

un problème du point de vue de ce que nous appellerions aujourd'hui l'énonciation. On a cependant le sentiment d'une normalisation au fil du temps chez les commentateurs romains : les commentaires bien plus tardifs de Servius et de Tiberius Donat laissent voir que le décrochement énonciatif qu'opère l'apostrophe du poète n'est plus vraiment un sujet de réflexion. Au contraire, la figure semble faire partie du code générique. On s'intéresse alors plutôt à ses effets : dans l'*Énéide*, elle concourt à l'expression de l'émotion du poète devant des faits grandioses, scandaleux ou pathétiques, et à l'inscription de certains personnages dans la mémoire poétique par la mise en valeur de leur nom.

Cependant, toujours à l'époque impériale mais cette fois dans les traités de langue grecque et à propos d'Homère, on trouve davantage d'ambivalence : Plutarque voit dans l'apostrophe du poète, lieu du commentaire subjectif, un moyen efficace pour le poète d'orienter le jugement de son public de façon qu'il interprète correctement les actions des personnages, tandis que Dion prône la discrétion pour le poète épique.

On a là très probablement l'héritage de débats fort anciens, dont on trouve trace dans les scholies hellénistiques à Homère. Pour les scholiastes, l'apostrophe du poète constitue systématiquement un problème à interpréter. Dans les différentes lectures qu'ils en donnent, on voit s'affronter deux conceptions : aux yeux de certains, l'expression par le poète de sa subjectivité et de ses sentiments personnels est tout à fait admise, et l'apostrophe, dont l'emphase est adaptée à la grandeur de l'action, est alors un procédé éminemment pathétique où se manifeste l'affection d'Homère pour certains de ses personnages ; pour d'autres, en revanche, elle constitue une infraction inacceptable à l'objectivité attendue de la part du poète épique. Notons en outre que, parmi toutes les occurrences du procédé, les adresses à un « tu » indéterminé susceptibles de s'adresser à l'auditoire posent tout particulièrement problème, parce qu'elles ajoutent un niveau énonciatif supplémentaire : si l'on admet que le poète puisse à certains moments particuliers s'adresser directement à ses personnages, il est difficile de concevoir que dans d'autres cas la deuxième personne peut se référer, non pas au monde de la fiction, mais à celui du poète lui-même.

Cette ambivalence prend racine dans des débats plus anciens encore qui remontent à Platon et à Aristote. Platon soulève le problème de ce qu'il faut porter au crédit du poète : faut-il entendre le poète derrière les personnages dans les passages de discours direct ? Aristote, de son côté, prône dans la *Poétique* l'absolue discrétion du poète épique. Bien qu'il soit très difficile de comprendre ce qu'il entend exactement par là, il semble

qu'il décrive la bonne épopée comme celle qui permet au public de s'immerger dans la fiction ; or l'apostrophe, parce qu'elle fait entendre la voix et le jugement du poète, fait partie des procédés susceptibles d'entraver cette immersion. Il semble ainsi que la position prescriptive d'Aristote ait pu influencer une certaine lignée de commentateurs en soulevant, dès une date reculée, la question de la place à accorder à la subjectivité du poète au sein de son récit.

Ce que nous avons dit plus haut des lectures d'époque impériale montre qu'après Platon et Aristote, leurs positions théoriques se voient à la fois intégrées et infléchies par la critique littéraire antique, qui doit s'accommoder de la réalité des textes épiques effectivement écrits ainsi que de la place d'Homère comme modèle du genre. En effet, l'apostrophe du poète est présente dans le modèle homérique, et elle se retrouve ensuite dans toutes les épopées que nous connaissons : s'il n'y a pas consensus sur le sens de la figure, on ne peut pas dire que sa présence même ne fasse pas partie de l'horizon d'attente du genre. Les innovations des poètes épiques ultérieurs sont ainsi évaluées par les théoriciens à l'aune de l'usage homérique et de la lecture qu'en ont faite les savants alexandrins : il semble qu'au fil du temps elles soient de moins en moins perçues comme des anomalies, les lectures des scholiastes d'Homère fournissant des clefs d'interprétation visiblement satisfaisantes. Les discours anciens sur ce qu'il revient au poète de dire ont donc évolué en horizon d'attente, mais sans que cela empêche le remaniement de cet horizon d'attente théorique en fonction de l'évolution de l'écriture des épopées ultérieures : les théoriciens s'adaptent aux usages, et les intrusions d'auteur dans l'épopée deviennent au fil de l'histoire littéraire romaine de moins en moins remarquables. Finalement, les commentateurs sont à la fois heurtés par la rupture énonciative que constitue l'apostrophe de la part du poète, et enclins, généralement, à la justifier par ses effets. Quintilien est ainsi le témoin de la mutation que Virgile fait subir au genre – peut-être d'ailleurs que l'épopée lucanienne l'a rendu plus sensible à un tel procédé, et l'a conduit à consacrer un développement à l'emploi de la figure chez l'auteur qui représente le canon latin du genre.

Les commentateurs qui admettent les interventions du narrateur tracent les limites, parfois floues et empiriques, dans lesquelles elles doivent s'inscrire. Pour déterminer quelles elles sont, il faut observer la manière dont les textes théoriques et les commentateurs d'une part, et les textes épiques d'autre part, s'influencent et s'infléchissent mutuellement. On a ainsi finalement le sentiment d'une limite existant à l'expression de la

subjectivité du poète épique, mais fluctuante, et difficile à définir exactement sous forme de règle. En particulier, ces interventions doivent être circonscrites, pour ne pas entraîner de confusion sur les pôles de l'énonciation. Une apostrophe qui peut être attribuée aussi bien au poète qu'à un personnage pose problème<sup>151</sup>, de même qu'une apostrophe dont on ne connaît pas le destinataire. Ainsi, pour être acceptables, les apostrophes de la part du poète doivent visiblement répondre à certains critères (brièveté, clarté dans l'énonciation, mise en scène de l'épopée comme lieu de mémoire...), qui, s'ils sont remplis, représentent même un marqueur générique.

Au moment où Lucain écrit, sa lecture d'Homère dépend probablement de la lecture des savants alexandrins<sup>152</sup> ; il apparaît au terme de notre enquête que l'on peut trouver dans les interprétations que font ces derniers des apostrophes chez Homère des sources ou des prémices potentielles de certains usages lucaniens (notamment par la place qu'elles ménagent pour l'expression de la subjectivité du poète), même si, nous allons le voir, *La Guerre civile* s'éloigne largement de l'usage homérique et bouleverse sous d'autres aspects l'énonciation épique. En particulier, le modèle homérique implique que la voix du poète soit toujours associée à la fonction narrative ; or, régulièrement, le poète de *La Guerre civile* commente bien plus qu'il ne raconte.

---

<sup>151</sup>S. Clément-Tarantino remarque que, de ce fait, Servius *auct.* réagit systématiquement aux passages de discours indirect libre dans lesquels le poète pose en son nom une question qui émane en réalité d'un personnage : cf. CLÉMENT-TARANTINO 2011, p. 114-115.

<sup>152</sup>Sur la transmission d'Homère et de ses commentaires dans le monde romain, voir LAMBERTON 1997, p. 43 *sqq.* Sur la question de savoir quelle(s) version(s) étai(en)t alors en circulation, voir HASLAM 1997, p. 84 *sqq.*



---

## **DEUXIÈME PARTIE**

---

---

**La rupture à l'époque néronienne. L'interlocution chez Perse : de l'affirmation de la voix satirique à la remise en question de l'autorité du maître**

---



# Introduction

Au terme de notre première partie, il apparaît qu'avant Perse et Lucain, l'usage de l'interlocution est très différent dans les deux genres qui constituent notre corpus. La satire est le genre par excellence de l'interlocution, qui peut ainsi revêtir des formes très différentes, tandis que dans l'épopée l'apostrophe de la part du poète, si elle est présente dès l'épopée homérique, est d'un usage bien plus restreint. Dans l'épopée, en revanche, la *uox poetae* se fait entendre le moins possible : l'épopée est avant tout fiction, et toute intervention auctoriale court le risque de dénoncer ce caractère fictionnel et de rompre l'illusion mimétique. D'Homère à Virgile, les intrusions du narrateur dans l'ordre narratif sont rares, et, au lieu de désorganiser le récit, elles contribuent à le structurer : elles ponctuent certains épisodes à grande portée dramatique et pathétique, et elles orientent le jugement du lecteur vis-à-vis de l'action et des personnages. Néanmoins, nous allons voir que cette catégorisation générique de l'usage de l'interlocution est dans une large mesure mise à mal, et ce, à plusieurs niveaux du fonctionnement de l'interlocution, chez Perse d'abord, et chez Lucain ensuite.

Dans la satire, le poète peut parler en son nom, au point qu'on a longtemps pu parler de la dimension autobiographique de l'œuvre des satiristes romains : la critique faisant partie des codes du genre, le satiriste s'attaque aux mœurs de ses contemporains, et pour cela il doit s'engager personnellement et s'en prendre directement à ses cibles – de manière plus ou moins masquée. Le genre satirique étant le genre par excellence de la libre parole, l'interlocution, en tant que lieu de l'attaque, revêt alors une importance capitale. Mais en réalité, il existe dans la satire une grande variété de tons, et l'interlocution satirique oscille constamment entre polémique et didactique. Chez Lucilius, ces deux pôles semblent être distincts selon les passages. Horace, pour sa part, se sert du didactique pour camoufler la portée polémique de son œuvre. Entre le conseil et l'attaque, entre la portée privée et la portée publique, l'interlocution constitue alors un lieu de choix pour le poète satirique afin de définir les cibles et les destinataires qu'il se donne. Il y



a en effet dans la satire une réflexion manifeste sur les limites de la parole satirique et sur le mode du bon discours didactique : le discours trop agressif ou trop dogmatique risque de manquer son but en s'aliénant le lecteur. Horace en particulier nous montre bien l'importance de savoir concilier franc-parler et prudence, lui qui cherche à se démarquer de son prédécesseur en insistant, sûrement outre mesure, sur l'agressivité des poèmes de Lucilius, de manière à se présenter lui-même comme un satiriste *urbanus*. Ce faisant il adapte la parole satirique au contexte politique qui est le sien, et qui est bien différent de celui de Lucilius : celui de la promotion par Octave de la liberté politique, qui passe aussi par la liberté de parole, mais aussi de la réconciliation nationale après les guerres civiles. Ainsi, par des effets de délégation de parole, par divers jeux sur l'identité du destinataire des satires, mais aussi par la mise en scène de ses propres insuffisances, Horace montre que sa satire, tout en respectant les attendus du genre, n'a tout de même pas pour vocation de troubler la concorde civile.

Perse va s'inscrire dans la continuité de cette réflexion et de cette ambivalence : nous voudrions d'une part analyser dans quel sens s'opère cette réflexion et comment Perse adapte le genre de la satire au contexte intellectuel qui est le sien, et d'autre part montrer que l'interlocution joue dans cette entreprise un rôle tout à fait fondamental. L'un des aspects les plus frappants de son usage est son obscurité, sensible à la simple lecture et objet de nombreux commentaires. On a déjà là un trait tout à fait distinctif par rapport aux satires d'Horace en particulier, chez qui la distribution de la parole et l'organisation des échanges sont toujours claires, ou peu s'en faut. C'est alors la figure d'autorité qui se voit remise en cause : dans cette œuvre de brouillage de l'interlocution, y a-t-il une voix, et laquelle, qui puisse être le garant du sens pour le lecteur ? Il nous faudra étudier plus avant le fonctionnement de l'interlocution selon deux principes : l'affirmation d'une voix poétique et la constitution d'un ordre d'une part, et la dissolution des repères du lecteur et du sens d'autre part. En effet, nous verrons qu'à travers l'adresse à la deuxième personne se construit l'image de la première personne, celle de l'émetteur, et que l'interlocution permet d'instaurer une dynamique, celle de la circulation de la parole. Mais il apparaîtra aussi que cet ordre ne saurait être simple et univoque, et que c'est pour être interrogé qu'il est mis en avant.

Tout d'abord, notre étude de la première satire dans notre chapitre 5 montrera que l'interlocution est, d'emblée, au cœur de la poétique de Perse : en ouvrant son recueil par un dialogue dont le balisage est pour le moins difficile, il pose la question de la possibilité

et de la forme dialogiques dans la satire ; et dans la suite du poème, il remet en question l'existence d'un public apte à comprendre ses poèmes, et, même, plus largement, la possibilité du rôle didactique de la satire. Ce faisant, il opère un tri au sein de ses lecteurs potentiels, de manière à indiquer au lecteur compétent comment il peut tirer parti de cette écriture si déroutante. Dans notre chapitre 6, nous étudierons les formes que prend l'interlocution chez Perse : cela sera l'occasion d'analyser les traits qui sont à l'origine de son obscurité, et ainsi de montrer qu'elle fonctionne de manière radicalement différente par rapport à ses prédécesseurs Lucilius et Horace. Notre chapitre 7 montrera qu'au-delà de l'apparent désordre du recueil, l'interlocution a néanmoins une fonction structurante et de premier plan au sein de chaque poème. Enfin, notre chapitre 8 explorera la manière dont Perse en use pour reconfigurer en profondeur les modalités de l'échange didactique.



## **CHAPITRE 5**

# **La première satire : une leçon qui ne s'adresse à personne ?**



## Introduction

DANS sa première satire, Perse nous donne à lire un échange entre deux voix, visible-ment celle du poète et celle d'un interlocuteur anonyme qui lui sert d'opposant<sup>1</sup>. Tandis que le poète défend son choix du genre satirique et affirme son indépendance vis-à-vis des goûts esthétiques de son temps, son contradicteur le met en garde contre les dangers qu'il encourt : il risque de ne trouver aucun lecteur, s'il s'entête à écrire une poésie qui ne donne pas au peuple ce qu'il attend et s'il se montre trop critique envers ses contemporains. Or les vers qui ouvrent la première satire de Perse, et dans lesquels se met en place cette situation de communication, nous semblent témoigner d'un intérêt singulier, et explicitement signalé par le poète, pour la question des modalités de l'interlocution, qui annonce son importance dans le reste du recueil et qui invite le lecteur à s'y montrer particulièrement attentif. L'échange qu'on y lit est marqué par une obscurité qui n'est pas sans surprendre : nous le verrons, la distribution des répliques en particulier est très peu claire, et sujette à de nombreux débats parmi les éditeurs modernes. Or nous pensons que cette obscurité est en elle-même porteuse de sens, à condition que le lecteur accepte de s'y confronter. Nous voudrions ainsi montrer dans ce chapitre que les premiers vers du poème (et du recueil) d'une part, et la satire I tout entière d'autre part, justifient notre étude en ce qu'ils constituent pour le lecteur un véritable programme de lecture, qui confronte le lecteur à un bouleversement des critères communs du jugement poétique ainsi que du fonctionnement didactique de la satire, et qui dans le même temps montre le rôle fondamental de l'interlocution pour ce qui est de saisir le sens de l'entreprise satirique de Perse. Il s'agit pour le poète d'ouvrir son recueil en sélectionnant au sein des lecteurs potentiels le lecteur compétent, celui qui ne se laissera pas rebuter par l'obscurité de sa poésie mais qui au contraire saura comprendre sa fonction et en tirer profit. En effet, plus que chez Horace (et plus que chez Juvénal), l'enjeu de la pièce liminaire du recueil est, outre la justification par le poète du choix du genre satirique, la définition par Perse du public qu'il se donne : c'est qu'écriture, lecture et morale sont liées indéfectiblement.

---

<sup>1</sup>À propos de la question de savoir si ces voix appartiennent à des personnages différents, ou si elles ne sont que le reflet d'un dialogue intérieur de Perse, voir *infra* p. 259 *sqq.*

## 5.1 Comment faut-il comprendre les trois premiers vers de Perse ?

Les trois premiers vers des *Satires* de Perse sont le lieu d'une discussion à propos de la citation qui inaugure le poème :

*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!  
"Quis leget haec?" Min tu istud ais? Nemo hercule. "Nemo?"  
Vel duo uel nemo. "Turpe et miserabile." Quare<sup>2</sup>?*

Ô soucis humains, ô combien la réalité est vide! "Qui lira ceci?" Est-ce à moi que tu parles? Personne, par Hercule. "Personne?" Mettons deux personnes, mettons pas une. "Honte et misère!" Pourquoi?

Ils ont donné lieu à de nombreux commentaires, et même à des articles entiers<sup>3</sup>. Les débats à propos de ces vers concernent deux points : l'origine de la citation qui constitue le premier vers d'une part, et la délimitation et la distribution des répliques d'autre part. Or ces deux problèmes mettent en jeu la manière dont on comprend le sens de cette ouverture.

### 5.1.1 Une intertextualité problématique

Bien qu'à première vue elles ne semblent concerner notre propos que de loin, les différentes hypothèses que l'on peut proposer concernant les références intertextuelles dans les tout premiers vers des *Satires* permettent de mettre en lumière, à propos de cette ouverture si déconcertante, des traits saillants qui sont précieux pour la compréhension de la démarche de Perse.

---

<sup>2</sup>PERSE, *Satires*, I, 1-3.

Par souci de clarté, nous suivons ici la ponctuation que l'on trouve dans l'édition de la CUF (CARTAULT 1921); comme cela sera développé *infra* (p. 263 *sqq.*) nous ne pensons pas toutefois que cela soit la seule manière de « bien » ponctuer ce passage. Et, comme nous le verrons, le même problème se pose en réalité pour nombre de passages de Perse : hormis lorsque nous discuterons la distribution des répliques, nous suivrons de manière générale ce même principe.

<sup>3</sup>Voir notamment HENDRICKSON 1928a, COLLINGE 1967, ZETZEL 1977 et SOSIN 1999.

### 5.1.1.1 Lucilius, ou Lucrèce, ou... ?

Pour les critiques, le v. 1 est tiré de Lucilius, ou bien de Lucrèce<sup>4</sup>. L'attribution à Lucilius remonte au *Commentum Cornuti*<sup>5</sup>, qui indique en commentant le v. 2 :

*QVIS LEGET HAEC hunc uersum de Lucili primo transtulit, et bene uitae uitia increpans ab admiratione incipit.*

QVIS LEGET HAEC le poète a pris ce vers dans le premier livre de Lucilius, et il commence par s'étonner en se répandant contre les vices de la vie. [Nous traduisons.]

Le vers de Perse est ainsi utilisé pour reconstituer un fragment du livre I dans les éditions de Lucilius<sup>6</sup>, ou bien l'on considère que Perse s'est inspiré<sup>7</sup> de cet autre fragment du même livre :

*Consilium summis hominum de rebus habebant*<sup>8</sup>.

Ils tenaient conseil sur les intérêts suprêmes de l'humanité.

Cette attribution, justifiée par une entreprise commune entre les deux poètes de déploration de la vanité des actions humaines et par le fait que tous deux écrivent dans le même genre, est reprise par la majorité des commentateurs<sup>9</sup>.

C'est G. L. Hendrickson qui, le premier, argumente de manière approfondie en faveur d'un écho au *De natura rerum*, la *iunctura in rebus inane* se retrouvant dix fois chez Lucrèce pour désigner le vide par opposition à la matière<sup>10</sup>, qui plus est en fin de vers comme chez Perse. Il rapproche également les *curas hominum* du vers de Lucrèce

*O miseras hominum mentes, o pectora caeca!*

Ô misérables esprits des hommes, ô cœurs aveugles!

---

<sup>4</sup>Pour un résumé plus détaillé que celui que nous donnons des différentes positions des critiques sur ce sujet et pour des compléments bibliographiques, voir ZETZEL 1977, KISSEL 1990, p. 109-112, SOSIN 1999 et RECKFORD 2009, p. 184-185, n. 1.

<sup>5</sup>L'anecdote rapportée par Probus dans la *Vita Persi* au § X, selon laquelle ce serait la lecture du livre X de Lucilius qui aurait poussé Perse à écrire ses satires, a peut-être pu influencer la recherche d'une source lucilienne pour ce qui ressemble bien à une citation au v. 1.

<sup>6</sup>Il s'agit du frg. I, 2 Charpin.

<sup>7</sup>Voir SOSIN 1999, p. 293 sur le sens de *transtulit*, qui semble relever davantage de l'inspiration que de la reprise *verbatim*.

<sup>8</sup>LUCILIUS, *Satires*, frg. I, 4 Charpin.

<sup>9</sup>Notamment FISKE 1909, p. 132 (pour lui, le vers est bien de Lucilius, et, si, comme nous le verrons plus bas, on y retrouve des accents lucrétiens, c'est parce que Lucrèce a imité Lucilius), BRAMBLE 1974, p. 67, n. 1, BARDON 1975, p. 28-29 (il considère que le vers en question est en réalité de Perse, mais qu'il constitue un hommage à Lucilius), HARVEY 1981, p. 13-14, KISSEL 1990, p. 110-112, WEHRLE 1992, p. 13, FREUDENBURG 2001, p. 151-154.

<sup>10</sup>HENDRICKSON 1928a, p. 98.



lorsque, au début du livre II (v. 14), le poète confronte la sérénité du sage épicurien et les tourments de celui qui ne s'est pas encore affranchi de toutes les vaines passions<sup>11</sup>. Sa proposition ne change fondamentalement pas le sens du vers au seuil des *Satires* : les *curas hominum* dans leur sens lucrétien désignent l'ambition et les désirs superflus qui obsèdent les hommes, et les considérations scientifiques de Lucrèce sur la distinction entre le vide et la matière pourraient très bien avoir été reprises par Perse avec un infléchissement moral. On a donc dans tous les cas un premier vers qui correspond bien, par son contenu, à ce que l'on peut attendre de l'ouverture d'un recueil satirique : une voix entreprend de considérer et d'évaluer les préoccupations humaines et leur inconsistance.

Toutes ces lectures considèrent que le commentaire médiéval au v. 2 doit en réalité porter sur le v. 1 : soit le commentaire a été mal placé, soit il se rapporterait seulement à *haec*, qui renvoie au premier vers<sup>12</sup>. Mais certains considèrent qu'il porte bien sur toute la phrase *Quis leget haec ?* dans le second vers. K. Freudenburg suggère ainsi un rapprochement de *Quis leget haec* avec un fragment du livre XXVI de Lucilius – dans lequel le poète entreprend d'ailleurs, lui aussi, de définir le public qu'il se donne :

[...] < ab indoctissimis >  
nec doctissimis < legi me >; Man<ium Manil<ium>  
**Persiumue haec legere nolo, Iunium Congum uolo**<sup>13</sup>

[...] que je sois lu par les moins savants, ni par les plus savants ; je ne veux pas que ces vers soient lus par Manilius ou par Persius, je veux qu'ils le soient par Junius Congus [Nous traduisons.]

Perse soulignerait ainsi ironiquement que, contrairement à ce que Lucilius souhaitait, *Perse* – un autre, évidemment – a bien lu ses vers<sup>14</sup>. J. D. Sosin avance pour sa part une solution originale, et séduisante par la cohérence qu'elle instaure entre le texte de Perse,

---

<sup>11</sup>Il appuie sa proposition sur l'hypothèse selon laquelle le commentaire qui nous est parvenu s'appuierait sur une version antérieure portant la référence abrégée *Luc.*, d'où se serait ensuivie une confusion entre les deux poètes, Lucilius et Lucrèce. Cette solution est reprise après lui par ZETZEL 1977, qui s'attache principalement à montrer la cohérence d'un emprunt à un genre autre que la satire, en réponse aux objections de BRAMBLE 1974, p. 67, n. 1, et de HARVEY 1981, p. 13-14, pour qui il est plus attendu qu'un début de satire fasse référence au fondateur du genre. L'argument semble en effet peu valable au regard du fait qu'ailleurs dans cette même satire, Perse fait volontiers référence à d'autres formes poétiques (cf. HOOLEY 1997, p. 15 et 29 : Perse imite aussi bien Virgile, Catulle ou Propertius), et que ni Horace ni Juvénal ne se réfèrent à Lucilius dans les premiers vers de leur recueil.

<sup>12</sup>Sur ce point, voir principalement HENDRICKSON 1928a, p. 98, HARVEY 1981, p. 13 et FREUDENBURG 2001, p. 151-154.

<sup>13</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXVI, 17.

La reconstitution du fragment que cite K. Freudenburg diffère de celle de F. Charpin que l'on trouve dans la CUF et que nous reprenons ailleurs pour notre part lorsque nous citons ce même fragment ; nous adaptons donc la traduction en conséquence.

<sup>14</sup>K. J. Reckford choisit pour sa part d'adopter une position du juste milieu, considérant que le v. 1 est un vers de Lucilius (qui serait tiré du livre X) enrichi par Perse d'allusions lucrétiennes, et que le début du v. 2

les textes qui nous sont parvenus et ce que dit le *Commentum Cornuti* : il se range du côté des défenseurs d'un intertexte lucretien pour le v. 1, et invoque, en ce qui concerne l'échange qui commence ensuite au v. 2, une référence à un extrait des *Lettres à Lucilius*<sup>15</sup> (d'où il faudrait tirer la référence mentionnée dans le *Commentum Cornuti*, si tant est que l'on admet que le texte que nous y lisons aujourd'hui provient d'une version comportant l'abréviation *Luc.*, qui cette fois vaudrait pour *Epistulae morales ad Lucilium*). Cet intertexte est intéressant parce qu'il pose justement la question du lectorat qu'un auteur doit se donner : alors que Sénèque explique qu'il faut savoir se contenter d'un petit nombre de lecteurs tant qu'il est possible de se faire comprendre d'eux, Perse le reprendrait de manière radicale en proclamant que pour sa part il saura se contenter de n'être lu de personne<sup>16</sup>.

Toutefois, les arguments des uns et des autres nous paraissent trop fragiles pour convaincre : il est hasardeux de reconstituer un intertexte alors que l'on ne peut pas être certain que ce que les scholies nous ont transmis corresponde à ce qui était l'intention de Perse, alors que le caractère largement fragmentaire des *Satires* de Lucilius interdit d'évaluer la pertinence comparée des différents intertextes potentiels mis en avant par la critique, et alors que les emprunts à un écrivain autre que Lucilius présupposent une abréviation dans les manuscrits dont nous n'avons aucune trace. Nous nous garderons donc bien de statuer définitivement sur le sujet, et nous nous rangeons ainsi à la position prudente de J. E. G. Zetzel à propos de l'enseignement des scholies : « We will never know for certain whether Persius was alluding to Lucilius or Lucretius in his opening verse. But it seems most probable that the verse that he had in mind, whoever wrote it, was not the same as the verse now printed as fragment 9 of Lucilius<sup>17</sup>. ». Quoi qu'il en soit, et

---

est une reprise du fragment 16 du livre XXVI de Lucilius, *Persium non curo legere, Laelium Decimum uolo* (« Je ne me soucie pas d'être lu par Persius, mais je veux être lu par Laelius Decimus ») : voir RECKFORD 2009, p. 184-185, n. 1 et 4, et p. 188, n. 27 et 28.

<sup>15</sup>SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, I, 7, 10-11 :

*Democritus ait : "Vnus mihi pro populo est, et populus pro uno." Bene et ille, quisquis fuit – ambigitur enim de auctore –, cum quaereretur ab illo quo tanta diligentia artis spectaret ad paucissimos peruenturae : "Satis sunt, inquit, mihi pauci, satis est unus, satis est nullus." Egregie hoc tertium Epicurus, cum uni ex consortibus studiorum suorum scriberet : "Haec, inquit, ego non multis, sed tibi : satis enim magnum alteri alteri theatrum sumus."*

[Sénèque vient d'annoncer qu'il avait trois maximes à soumettre à Lucilius.] Démocrite dit : "L'individu m'est autant que tout un peuple ; le peuple, autant qu'un individu." Voici encore un trait qui fait honneur à son auteur, quel qu'un soit, ce mot étant attribué à divers personnages. On demandait à notre inconnu à quoi visait autant d'exactitude pour un exposé doctrinal destiné à n'atteindre qu'une petite élite. "Ce m'est, répliqua-t-il, assez de peu, assez d'un, assez de pas un." La dernière sentence, bien remarquable, est d'Épicure. Il écrivait à un de ses compagnons d'études : "Ceci n'est pas pour la foule, mais pour toi. Nous constituons l'un pour l'autre un suffisant auditoire."

<sup>16</sup>Cf. HOOLEY 1997, p. 37.

<sup>17</sup>Zetzel 1977, p. 42.

c'est là ce qui nous intéresse avant tout, ces différentes hypothèses mettent l'accent sur deux idées fondamentales : d'une part, la poésie philosophique, spéculative ou morale, n'a pas sa place dans la Rome de Perse, et d'autre part, le satiriste n'hésite pas à brandir son désintérêt pour les goûts littéraires de ses concitoyens.

Et précisément, juste après ces trois premiers vers, il continue de montrer à quel point il se soucie peu de l'ampleur de son lectorat :

*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!  
"Quis leget haec?" Min tu istud ais? Nemo hercule. "Nemo?"  
Vel duo uel nemo. "Turpe et miserabile." Quare?  
Ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem praetulerint?  
Nugae. [...] <sup>18</sup>*

Ô soucis humains, ô combien la réalité est vide! "Qui lira ceci?" Est-ce à moi que tu parles? Personne, par Hercule. "Personne?" Mettons deux personnes, mettons pas une. "Honte et misère!" Pourquoi? Tu crains que Polydamas et les Troyennes ne me préfèrent Labéon? Bagatelle.

En disant *Ne mihi [...] praetulerint*, le poète s'approprie le vers initial dont il discute avec son interlocuteur : ce faisant, il peut placer ses satires dans la tradition de la poésie philosophico-morale<sup>19</sup> et évoquer dans l'esprit du lecteur une poésie déjà ancienne, passée de mode, traitant de thèmes arides et abstraits<sup>20</sup>, et qui ne ressemble en rien aux allusions mythologiques purement récréatives des exemples de mauvaise poésie contemporaine qu'il raille un peu plus loin<sup>21</sup>. Et c'est bien là ce qui nous semble important

---

<sup>18</sup>PERSE, *Satires*, I, 1-5.

<sup>19</sup>Si un rapprochement avec Lucrèce est pertinent, c'est ainsi plutôt à cause de la posture de celui-ci au début de son livre II, qui est de fait presque satirique.

<sup>20</sup>Dans les scholies éditées par J. E. G. Zetzel (ZETZEL 1977, p. 197), on trouve d'ailleurs trace de lectures anciennes qui envisagent que le premier vers soit à prendre dans un sens ironique, c'est-à-dire que le poète se moquerait de la grandiloquence d'une certaine poésie spéculative et se livrerait donc dans le même temps à une forme d'auto-dérision :

*Multi sic exponunt, ut o curas hominum hyronicos esse dictum hominum cogitationes. Alii dicunt cum admiratione dictum.*

Beaucoup soutiennent que *o curas hominum* se rapporte dans un sens ironique aux réflexions des hommes. D'autres disent que cela exprime l'étonnement. [Nous traduisons.]

<sup>21</sup>Voir les v. 93 *sqq.* Ces mauvais vers ne ressemblent en rien au premier vers des *Satires* du fait des sujets qu'ils abordent, mais aussi de par leur forme : le v. 1 se distingue fortement par l'usage conjoint de la synalèphe et de l'élision dans un seul et même vers, alors que les exemples de mauvaise poésie donnés par Perse n'en comportent aucune :

*O cu[r]as homi[n](um), o quan[tum] (e)st i[n] rebus i[n]ane!*

Pour certains commentateurs (voir par exemple KISSEL 1990, p. 234-237 et 241-248), cette fluidité dans le rythme serait d'ailleurs ce à quoi Perse fait allusion dans le passage suivant (I, 63-65) :

*"[...] Quis enim, nisi carmina molli  
nunc demum numero fluere, ut per leue seueros  
effundat iunctura unguis? [...]"*

"[...] Quel en effet, sinon qu'aujourd'hui seulement les poèmes coulent d'un rythme moelleux, de sorte que les joints laissent courir sur une surface lisse des ongles exigeants? [...]"

ici : Perse ouvre son recueil avec un vers qui, selon ce qu'il dit ensuite, ne saurait correspondre aux standards esthétiques de son époque, et sur la valeur duquel s'engage l'échange des v. 1-3<sup>22</sup>.

### 5.1.1.2 Horace

Nous voudrions par ailleurs nous pencher sur un autre intertexte, plus discret, mais non moins important à notre sens<sup>23</sup> : la question *Quis leget haec ?* et sa réponse *Nemo hercule* rappellent un passage de la satire I, 4 d'Horace, dans lequel lui aussi annonce que personne ne lira ses vers :

[...] *Beatus Fannius ultro  
delatis capsis et imagine, cum mea nemo  
scripta legat, uolgo recitare timentis ob hanc rem,  
quod sunt quos genus hoc minime iuuat, utpote pluris  
culpari dignos. [...]*<sup>24</sup>.

C. Witke, qui s'appuie sur des relevés antérieurs, rappelle que plusieurs poètes contemporains que nous connaissons, comme Calpurnius Siculus, font un usage tout à fait réduit de l'éllision, tandis que Perse, lui, ne cherche nullement à l'éviter (WITKE 1984, p. 809).

<sup>22</sup>C. McNelis défend l'idée d'une influence d'Hippoxax et de Callimaque sur l'ouverture de la satire I (McNELIS 2012, p. 247 *sqq.*). À l'appui de celle-ci, on trouve tout d'abord le fait que Perse se heurte à une absence de lecteurs, traduisant une rupture avec la culture archaïque de la performance au cours de laquelle le poète s'en prenait à des individus tout en mettant la foule de son côté; le changement de mètre entre les *Choliambes* et le reste des *Satires* inscrirait le recueil dans une filiation remontant aux deux auteurs grecs, en passant par Ennius et Lucilius; enfin, le patronage d'un prédécesseur auquel Perse cède temporairement la parole au v. 1 ou au v. 2, si tant est qu'il y ait bien une citation dans l'un ou dans l'autre, serait un écho au premier vers des *Iambes* de Callimaque, où celui-ci fait parler nommément Hippoxax. Pour le critique, « [...] the cumulative effect of this extensive reworking of Greek iambic poetry is to foreground the issue of mimesis and imitation » (p. 250), le problème de l'imitation étant repris aux v. 4 et 5 avec la référence à Labéon et à son œuvre. Labéon aurait en effet donné une traduction visiblement platement scolaire d'Homère, ce qu'indique le *Commentum Cornuti* à propos du v. 4 :

*LABEONEM quia Labeo transtulit Iliaden et Odyssean uerbum ex uerbo ridiculose satis, quod uerba potius quam sensum secutus est.*

LABEONEM Labéon a traduit l'*Iliade* et l'*Odyssée* par un mot-à-mot assez ridicule, parce qu'il a suivi les mots plutôt que le sens. [Nous traduisons.]

Nous ne sommes pas convaincue par le lien ainsi établi, parce qu'il repose sur des faits vagues qui ne sont pas forcément spécifiques de la tradition iambique grecque. Il reste néanmoins pleinement légitime d'explorer la question de son influence sur la poétique de Perse et sur la constitution de ce que les anglophones appellent volontiers « the abusive voice ».

<sup>23</sup>Cet intertexte est déjà signalé dans CONINGTON et NETTLESHIP 1967, p. 3, BRAMBLE 1974, p. 67, n. 3 et HARVEY 1981, p. 14.

<sup>24</sup>HORACE, *Satires*, I, 4, 21-25.

D. M. Hooley (HOOLEY 1997, p. 36) convoque pour sa part les v. 74-77 de la satire I, 10 :

[...] *contentus paucis lectoribus. [...]*  
[...] *"Nam satis est equitem mihi plaudere", ut audax,  
contemptis aliis, explosa Arbuscula dixit.*

[...] satisfait d'un petit nombre de lecteurs. [...] "Il me suffit que les chevaliers m'applaudissent", comme disait hardiment Arbuscula, méprisant tous les autres, qui la huaient.

Mais le passage de la satire I, 4 nous semble plus proche du texte de Perse, car Horace, avant de restreindre son audience, commence bien par annoncer qu'il n'aura aucun lecteur, en plaçant, comme le fait son

Bienheureux Fannius, que viennent trouver boîtes à livres et portrait ! Moi, personne ne lit mes écrits, que je n'ose débiter en public parce que qu'il y a des hommes à qui ce genre déplaît fort, ceux qui méritent le blâme étant la majorité.

Horace invoque le fait que, ses satires pointant les vices des hommes, ceux qui en sont atteints – et ils sont nombreux – refusent de s'y confronter et donc de le lire. En réponse, il déclare plus loin s'adresser à un public choisi uniquement, et ne se donner que des motifs légitimes de critique.

Or Perse opère un déplacement par rapport à ce que dit Horace lorsqu'il affirme qu'il n'aura aucun public et qu'il saura très bien s'en satisfaire. Alors qu'Horace se place en premier lieu sur le terrain moral<sup>25</sup>, Perse se place avant tout sur le terrain esthétique : ses vers ne rencontreront aucune audience parce qu'ils sont exigeants et ne traitent pas des thèmes en vogue<sup>26</sup>. Ce choix de la mise en avant du littéraire plutôt que du moral est couplé à l'insistance remarquable de Perse sur l'absence de lectorat pour ses satires (le pronom *nemo* est ainsi répété pas moins de trois fois aux v. 2 et 3). Cette dernière idée est réactivée à la fin du poème avec l'apparition du thème du secret, appuyé par la redondance du lexique :

*Me muttire nefas? Nec clam, nec cum scrobe, nusquam?  
Hic tamen infodiam – uidi, uidi ipse, libelle – :  
“Aurículas asini quis non habet?” Hoc ego opertum,  
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo  
Iliade. [...]”<sup>27</sup>*

Sera-ce pour moi sacrilège de souffler mot ? Même en secret, même en parlant à un trou, où que ce soit ? Je vais pourtant enterrer ici quelque chose – je l'ai vue, vue de mes yeux, mon opuscule – : “Qui n'a pas des oreilles d'âne ?” Ce mystère de ma pensée, ce rire qui est mien, si nul soit-il, je ne te le vends pas, moi, pour une Iliade.

Aussi Perse ne destine-t-il même plus ses vers à ses amis, comme avait choisi de le faire Horace : c'est à son seul *libellus* qu'il s'adresse en fin de compte, car c'est bien lui le seul destinataire défini, identifié et apostrophé. Le lecteur n'est que potentiel, accidentel.

---

successeur, *nemo* en fin de vers. En outre, il existe de nombreux échos entre la première satire de Perse et cette satire-ci d'Horace (voir FISKE 1913, et surtout HOOLEY 1997, p. 26 *sqq.*), au point que la première constitue une véritable *retractatio* de la seconde, ce qui nous semble être en faveur du rapprochement que nous analysons ici.

<sup>25</sup>En réalité, Horace, comme à son habitude, mélange habilement propos littéraire et propos moral. Sur ce point, voir DELIGNON 2006, p. 383-385, où sont analysés plusieurs cas de confusion entre le lecteur entaché des vices dénoncés par le satiriste et le rival en poésie, et les p. 388-390 sur ce passage de la satire I, 4 : les lecteurs qui refusent d'entendre les vérités d'Horace sont aussi de mauvais lecteurs qui se laissent prendre aux effets artificiels des poètes à succès.

<sup>26</sup>Évidemment, il ne laisse pas les considérations morales de côté très longtemps : désigner les Romains par l'expression *Polydamas et Troiades* au v. 4 suggère que leurs goûts esthétiques dégénérés ne sont que les symptômes d'une décrépitude morale et d'une perte du sens de la romanité. Sur ce dernier point, nous renvoyons à BRAMBLE 1974, p. 69.

<sup>27</sup>PERSE, *Satires*, I, 119-123.

Car qui dit livre ne dit pas forcément publication : quand Horace dit qu'il ne destine ses *Satires* qu'à ses amis, il affirme aussi qu'il en refuse la diffusion dans les librairies :

*Nulla taberna meos habeat neque pila libellos,  
quis manus insudet uolgi Hermogenisque Tigelli,  
nec recito cuiquam nisi amicis, idque coactus,  
non ubiuis coramue quibuslibet. [...]*<sup>28</sup>

Aucune boutique, aucun pilier ne pourrait offrir mes petits livres aux mains suantes de la foule et d'Hermogène Tigellius. Je ne les débite à personne, sinon à mes amis, et encore par contrainte ; tout lieu, tout public ne m'est pas bon.

Toutefois, le petit livre de Perse est un confident bien particulier. Il est en effet présenté comme l'équivalent du trou auquel, selon le mythe, le barbier de Midas, qui n'en pouvait plus de devoir garder sa langue, aurait confié le secret de son maître – à savoir qu'il cachait sous son bonnet phrygien des oreilles d'ânes. Or on sait que c'est ainsi que le secret s'est trouvé finalement divulgué, puisque les roseaux qui poussaient par là l'ont diffusé à tout vent. Si l'on doit pousser l'analogie jusqu'au bout, il faut comprendre que le *libellus* offrira aux oreilles de tout le monde ce que le poète doit se contenter de murmurer. Autrement dit, Perse ici joue adroitement sur l'idée du secret et de la diffusion, et, alors même qu'il justifie son droit de composer des satires par le fait que personne ne les lira, il renverse le motif horatien et laisse entrevoir l'influence possible de sa poésie. Cet intertexte supplémentaire est donc intéressant en ce qu'il montre dès l'ouverture du recueil à quel point Perse manifeste sa différence par rapport à ses prédécesseurs dans le genre.

### 5.1.2 Une énonciation obscure

Outre les problèmes d'intertextualité, le fonctionnement énonciatif de ces trois premiers vers est également sujet à débat, en raison de l'absence totale d'indices permettant de définir qui parle à qui et comment les répliques doivent être délimitées, indices pourtant indispensables pour la compréhension d'un dialogue écrit<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup>HORACE, *Satires*, I, 4, 71-74.

<sup>29</sup>L'on trouvera un tableau synthétisant les principales solutions des éditeurs dans KISSEL 1990, p. 107. Nous reviendrons plus loin sur la question de la présence ou non d'indices formels permettant au lecteur de se repérer dans les échanges de répliques dans les *Satires* : voir en 6 p. 287.

### 5.1.2.1 Dialogue ou monologue ?

Aussi la ponctuation du passage varie-t-elle significativement d'un éditeur à l'autre. Parmi les principales éditions modernes du texte, la solution la plus communément adoptée est celle que donne A. Cartault dans son édition pour la CUF<sup>30</sup> :

*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!*  
"Quis leget haec?" Min tu istud ais? Nemo hercule. "Nemo?"  
Vel duo uel nemo. "Turpe et miserabile." Quare?

Les variantes les plus remarquables se trouvent chez F. Villeneuve<sup>31</sup> :

*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!*  
Quis leget haec? "Min tu istud ais? Nemo hercule!" Nemo?  
"Vel duo, uel nemo : turpe et miserabile!" Quare?

et dans un article de M. L. West<sup>32</sup> :

*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!*  
Quis leget haec? "Min tu istud ais?" Nemo hercule. "Nemo?"  
Vel duo, uel nemo. "Turpe et miserabile!" Quare?

Pour certains, nous avons là un dialogue entre le poète et un ami<sup>33</sup>, ou bien un adversaire<sup>34</sup>. La première idée paraît étrange, car le ton n'est pas franchement amical, et l'interlocuteur parle *ex aduerso*, comme l'indique Perse lui-même alors qu'il s'adresse à ce dernier :

*Quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci...*<sup>35</sup>

Qui que tu sois, ô toi, à qui je viens de donner contre moi la parole...

Pour d'autres commentateurs, il s'agit d'un monologue du poète<sup>36</sup>. En effet, l'ensemble de la première satire ne fait pas penser à un dialogue : elle ne présente pas un véritable échange, mais plutôt une succession d'objections et de réponses à ces objections,

---

<sup>30</sup>CARTAULT 1921. On trouve ainsi la même solution par exemple dans RAMSAY 1918 (qui reprend sur ce point l'édition de F. Bücheler de 1893); CONINGTON et NETTLESHIP 1967; KISSEL 1990, p. 106-109 et KISSEL 2007; S. M. BRAUND 2004a.

<sup>31</sup>VILLENEUVE 1918.

<sup>32</sup>M. L. WEST 1961.

<sup>33</sup>RAMSAY 1918 ou CONINGTON et NETTLESHIP 1967.

<sup>34</sup>Pour H. Clouard, Perse, « l'homme de la conscience », échange avec un interlocuteur qui représente l'opposition (CLOUARD 1934, p. 329, n. 1). Dans sa présentation de la première satire, A. Cartault décrit un dialogue entre Perse et « un anonyme partisan de la poésie à la mode et peu favorable au genre satirique » (CARTAULT 1921, p. 15). Voir encore HARVEY 1981, S. M. BRAUND 2004a.

<sup>35</sup>PERSE, *Satires*, I, 44.

<sup>36</sup>Les scholies, déjà, envisagent cette hypothèse. On lit dans le *Commentum Cornuti* à propos du v. 1 :

*O CVRAS HOMINVM semet ipsum arguit quod sciat neminem esse qui tam robuste uelit studere aut uiuere [...].*

O CVRAS HOMINVM il échange avec lui-même parce qu'il sait qu'il n'existe personne qui veuille étudier ou vivre avec suffisamment de rigueur [...]. [Nous traduisons.]

il n'y a entre les deux voix aucune civilité, et l'opposant se ridiculise lui-même, ruinant ainsi son propre point de vue. Et si le poète ne fait que dialoguer avec lui-même, point n'est besoin de baliser l'échange : les répliques émanent toutes de la même source. C'est ainsi que G. L. Hendrickson soutient que cet échange n'est pas un véritable échange dialogique, mais un monologue au cours duquel Perse se formule à lui-même des objections sur le modèle de l'*anthypophora* caractéristique pour lui de la diatribe<sup>37</sup> : l'interlocuteur n'a pas vraiment d'existence, il ne sert qu'à ce que Perse mette en mots les objections qu'on pourrait lui faire et qu'il anticipe, et l'ironie et l'énergie qu'on décèle dans ces vers sont plus appropriées à l'échange avec soi-même<sup>38</sup>. Il précise à ce propos que cette figure, que l'on trouve déjà chez Cicéron et chez Horace, est souvent introduite par la conjonction *at* : et en effet, on en lit une occurrence en I, 28<sup>39</sup>. À sa suite, N. E. Collinge écrit que Perse dialogue avec sa propre *persona*, qu'il a mise en scène pour lui servir d'adversaire<sup>40</sup>, et R. G. M. Nisbet estime qu'il n'est en fait pas important de savoir si le poète se parle à lui-même ou s'il s'adresse à quelqu'un d'autre dans les premiers vers des *Satires*, dans la mesure où il ne met pas en scène une conversation dramatique mais ne fait qu'exploiter un procédé rhétorique emprunté aux orateurs ou à la diatribe grecque afin de rendre plus vivantes les fluctuations de sa pensée, sur le mode du « someone may say »<sup>41</sup>. J. Henderson considère que le poète assume toutes les voix<sup>42</sup>. K. J. Reckford, quant à lui, propose de voir dans la question du v. 2 *Quis leget haec ?* non pas l'insolence d'un interlocuteur extérieur, mais la question que Perse se pose à lui-même et qui met au jour sa propre vanité poétique<sup>43</sup> : la satire I est ainsi tout autant la critique de la poésie à la mode que l'exploration de l'ambition poétique de Perse, de ce à quoi il doit aspirer, des critères selon lesquels il doit évaluer sa propre production poétique. Ce que l'on a

---

Le commentateur poursuit un peu plus loin :

*Et hoc uelut dialogi genus in principio ex persona interrogantis inducit.*

Et il introduit cela au début comme un dialogue avec le personnage qui l'interroge. [Nous traduisons.]

Toujours dans le *Commentum Cornuti*, le commentaire au v. 24 considère que la réplique qui y commence (*Quo didicisse...*) relève de la figure de l'*anthypophora*.

<sup>37</sup>Voir FUENTES GONZÁLES 1998, p. 58-59 sur le fait que le couple *hypophora* / *anthypophora* est en fait un procédé argumentatif fréquent dans différentes formes littéraires et qu'il n'est pas spécifique de la diatribe. Sur la place de la diatribe dans les *Satires* de Perse, voir p. 404 *sqq.*

<sup>38</sup>HENDRICKSON 1928a, p. 103.

<sup>39</sup>Sur l'emploi de cette conjonction, voir aussi p. 292.

<sup>40</sup>COLLINGE 1967.

<sup>41</sup>NISBET 1970, p. 42.

<sup>42</sup>HENDERSON 1999, p. 237-238 et 242-246.

<sup>43</sup>RECKFORD 2009, p. 158-159.



pu voir comme une maladresse d'écriture de Perse<sup>44</sup>, ce sont donc les traits qui pour ces critiques marquent la forme du monologue, son ton abrupt et sa confusion des voix. On pense alors au procédé rhétorique du *dialogismos*, dont l'*anthypophora* est l'une des figures<sup>45</sup>, par lequel le discours suivi peut inclure une part de dialogue mis en scène par celui qui parle de manière à anticiper les questions et les objections qu'on pourrait lui faire et y répondre directement. Si pour l'orateur il s'agit là d'un procédé polémique destiné à « couper l'herbe sous le pied » de son adversaire, chez Perse cela ressemble plutôt à un procédé délibératif d'exploration de la pensée : par la voix qui lui répond s'exprime le point de vue commun, qu'il a peut-être intériorisé en partie et contre lequel il s'efforce de lutter.

Quoi qu'il en soit, Perse a choisi de ne pas nous donner plus d'indices, et l'on ne peut que s'en tenir à cette indétermination. D'emblée, on lit chez lui un refus de la position d'autorité du poète émetteur de la parole satirique. Perse reprend à Horace la possibilité de faire de son destinataire tantôt un allié, tantôt un adversaire, mais de son côté il superpose ces deux figures jusqu'à les rendre presque indissociables. La voix de l'interlocuteur étant celle de l'opposition, elle représente ce qui est l'ingrédient indispensable dans la satire : le « tu » qu'il faut réformer, mais il est peut-être ici intériorisé par le satiriste. Le dialogue ne vise pas à instaurer un échange, mais à permettre au poète de tenter une interlocution sans interlocuteur, de poser la question de sa possibilité. Les quelques cas d'équivoque sur lesquels joue Horace, Perse semble les ériger en méthode dès l'ouverture de son recueil. Juvénal<sup>46</sup>, et, dans une moindre mesure, Horace, montrent que la satire a tendance à jouer sur l'ambiguïté des cibles. Mais l'originalité de Perse se voit confirmée dès ces premiers vers : il remet autant en question la posture de l'émetteur de la parole satirique que celle de son récepteur, et refuse de donner à son lecteur les repères que constituent les verbes de parole. Le dialogue ne vise pas à instaurer un échange, mais à permettre au poète de tenter une interlocution sans interlocuteur, de poser la question de sa possibilité. Ce que Perse propose à son lecteur dès l'ouverture de son recueil, c'est ainsi une véritable provocation : il dit lui-même à son lecteur à quel point il lui sera compliqué de savoir au cours de sa lecture qui parle à qui, et même, si quelqu'un parle réellement à quelqu'un. C'est ici un manifeste conscient et volontaire,

---

<sup>44</sup>Nous renvoyons ici à notre état de la question p. 5 *sqq.* ; voir aussi celui qui figure dans l'introduction du volume de D. M. Hooley, *The Knotted Thong: Structures of Mimesis in Persius* (HOOLEY 1997, p. 4 *sqq.*).

<sup>45</sup>Voir p. 61 *sqq.* et p. 404 *sqq.*

<sup>46</sup>Cf. DELIGNON 2009, p. 249-254.

qui ne peut que contredire les théories qui mettent l'obscurité de Perse au compte de sa faiblesse ou de son immaturité : cette obscurité n'est pas accidentelle, mais revendiquée, et, comme nous aurons l'occasion de le voir, le procédé se retrouve tout au long des six satires du recueil.

Ainsi, on le voit bien, si Perse s'inspire peut-être du procédé du *dialogismos* il en reconfigure profondément le fonctionnement et le sens : la confusion des deux pôles de l'interlocution, qui est évidente dans les premiers vers et qui se retrouve ensuite tout au long du recueil, est inédite. Perse ne se contente pas de reprendre une figure d'animation : il remet radicalement en question l'énonciation satirique et la possibilité de l'échange didactique, la *persona* du poète se diffractant dans les différentes *personae* grammaticales. Ces vers sont ainsi le lieu d'une double remise en question : celle de l'interlocution attendue dans une œuvre relevant du genre de la satire d'une part, et celle de la poésie antérieure à Perse et de ses réflexions morales et / ou philosophiques d'autre part. A. Cucchiarelli voit d'ailleurs dans le début de la première satire la mise en scène d'une crise de la communication satirique<sup>47</sup>.

### 5.1.2.2 Pour une lecture ouverte

Le texte de Perse ouvre donc plusieurs possibilités : nous prenons le parti de contribuer à les explorer, et non pas de faire des choix fermés<sup>48</sup>. P. A. Roche souligne la fécondité ce qu'il appelle « the performative versatility of (Persianic) satire » en ce qui concerne l'attribution des répliques et ses difficultés, chaque nouvelle tentative d'attribution mettant au jours des nuances de sens différentes<sup>49</sup>. Pour illustrer son idée, il propose ainsi de voir dans les tout premiers vers de la satire I le satiriste aux prises, non pas avec un interlocuteur unique, mais avec plusieurs voix, une par réplique : « The speaker now no longer negotiates with a single critic, but reacts defensively before a collective hostile audience ». Le bon lecteur est ainsi amené à essayer plusieurs solutions, et à s'engager pour choisir parmi elles celle qui lui paraît la meilleure<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup>CUCCHIARELLI 2005, p. 65.

<sup>48</sup>Comme le souligne C. Littlewood (LITTLEWOOD 2002, p. 57), c'est déjà le choix qu'ont fait J. Henderson (HENDERSON 1999, p. 228-248) et D. M. Hooley (HOOLEY 1997).

<sup>49</sup>ROCHE 2012, p. 212.

<sup>50</sup>À ce propos, K. J. Reckford insiste sur le rôle joué par la *recitatio* dans la clarification du sens du texte : déclamée avec le ton et les pauses adéquats, la poésie de Perse gagne en clarté, toute lecture orale de ces vers devant nécessairement témoigner d'un parti-pris (RECKFORD 2009, p. 22). Il s'appuie en cela sur l'exposé de W. W. Ehlers, pour qui l'énonciation particulière des *Satires*, de par le mélange des multiples voix, est précisément la marque de la *recitatio* comme mode de lecture indispensable pour que le texte soit compréhensible (EHLERS 1990). C'est là une manière de répondre aux critiques qui déplorent l'obscurité

Une telle méthode nous paraît particulièrement productive si on l'applique aux vers qui nous occupent :

*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!  
"Quis leget haec?" Min tu istud ais? Nemo hercule. "Nemo?"  
Vel duo uel nemo. "Turpe et miserabile." Quare?  
Ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem praetulerint?  
Nugae. [...]*<sup>51</sup>

Ô soucis humains, ô combien la réalité est vide! "Qui lira ceci?" Est-ce à moi que tu parles? Personne, par Hercule. "Personne?" Mettons deux personnes, mettons pas une. "Honte et misère!" Pourquoi? Tu crains que Polydamas et les Troyennes ne me préfèrent Labéon? Bagatelle.

On ne sait pas qui prononce *Quis leget haec ?* : est-ce Perse, qui déplore l'absence de lectorat pour des vers de cette facture, ou bien son interlocuteur, qui ainsi les critique car ils ne sauraient plaire à personne de ses contemporains? La remise en question peut bien provenir des deux personnages : l'interlocuteur et le poète ont ceci en commun, qu'ils explorent la question du jugement en poésie et qu'ils interrogent le public de la satire. C'est ensuite que leurs perspectives diffèrent : pour l'interlocuteur, la satire ne peut pas séduire le public, c'est donc un genre à ne pas adopter ; pour le poète, la satire ne se plie pas aux exigences lamentables du public, c'est donc un genre à adopter. Si *Quare ?* nous paraît indissociable de la réponse qui suit, *Ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem praetulerint ?*, et si *Turpe et miserabile !* ne peut être pour nous attribué à personne d'autre qu'à l'interlocuteur (le poète affirme avec suffisamment de véhémence que le nombre de lecteurs n'a que peu à voir avec la qualité de la poésie), nous ne voyons dans ce qui précède aucun indice permettant de délimiter, de distribuer et de ponctuer les répliques avec certitude.

Toutefois, le lecteur, par son activité même de lecture, est nécessairement amené à statuer pour conférer *un* sens à ce qu'il lit. C'est donc à lui que revient la charge de choisir : chacune des deux répliques *Quis leget haec ?* et *Nemo hercule* est-elle une insolence du poète qui revendique l'absence de succès pour un vers comme celui qui ouvre le recueil, ou bien une preuve flagrante de la soumission de l'interlocuteur aux diktats esthétiques du temps? Le lecteur découvrant ces lignes, selon qu'il apprécie ou qu'il

---

du style de Perse ; mais cela ne doit pas occulter le fait que, malgré tout, coexistent bien souvent plusieurs manières possibles de « faire parler » le texte. En outre, la méfiance affichée de Perse envers l'exercice de la *recitatio* lui-même, ainsi que son indépendance revendiquée vis-à-vis des goûts du commun invitent à ne pas accorder une importance trop grande à ce mode de publication : il est douteux que Perse ait écrit en vue de réciter ou de faire réciter ses vers. Cela n'enlève rien au rôle joué par leur *oralisation* pour ce qui est de l'éclaircissement du sens.

<sup>51</sup>PERSE, *Satires*, I, 1-5.

condamne le premier vers, va se ranger à l'un ou à l'autre de ces points de vue. Ce faisant, il se place aussi d'un côté ou de l'autre de la critique : le flou énonciatif des v. 1-3 constitue en fait un piège pour le mauvais lecteur, qui doit attendre la suite et *Ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem / praetulerint ? Nugae. [...]* pour découvrir que le poète, loin de partager son mépris, révèle tout ce qu'il peut y avoir de douteux dans le fait de se laisser aller au goût commun, et affirme que le fait de plaire aux autres n'est pas un indicateur de réussite poétique. Bien plus, selon que le lecteur suppose que le « tu » du v. 2 est intra- ou extradiégétique, il peut ou non se sentir engagé personnellement dans l'échange, pris à partie par le poète, et se voir dès lors attribuer, malgré lui, le rôle du lecteur au goût perverti par la mode.

Contrairement à ce qu'affirment beaucoup de commentateurs qui s'en servent pour montrer que *Perse* ne parle avec personne d'autre que lui-même, l'expression

*Quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci...*

Qui que tu sois, ô toi, à qui je viens de donner contre moi la parole...

que le poète emploie au v. 44 à propos de la voix qui lui répond est ambiguë, et ne permet pas de trancher la question de savoir si l'échange qui s'ouvre au début de la satire est un dialogue ou un monologue. Bien sûr, *ex aduerso* et *feci* soulignent l'existence artificielle de l'interlocuteur et le fait qu'il n'est là que pour sa fonction de contradiction<sup>52</sup> : en fin de compte, c'est *Perse* qui est derrière ses paroles<sup>53</sup>. Mais l'indéfini *quisquis* est là pour suggérer que ce rôle peut être endossé par n'importe qui : *Perse* ne confronte pas son opinion au point de vue adverse de manière abstraite, pour le simple plaisir de la joute argumentative ou pour rendre son propos plus enlevé, mais il donne la parole à tous ceux parmi ses concitoyens qui partagent ce point de vue, autrement dit, pour lui, à tout le monde parmi les Romains, ou peu s'en faut – peut-être aussi à la part de lui-même qui a intériorisé la doxa de ses contemporains<sup>54</sup>. La place de ce vers, qui n'apparaît que tardivement dans le premier poème, nous semble d'ailleurs particulièrement signifiante : tant qu'on ne l'a pas lu, on n'a aucune raison de penser que ce n'est pas à un dialogue réel que l'on a affaire. La question du v. 2 *Min tu istud ais ?*, en mettant l'accent sur

---

<sup>52</sup> Ainsi lit-on chez RECKFORD 2009, p. 45 : « *Persius* [unmasks] his interlocutor as a Rhetorical Convention. »

<sup>53</sup> C. C. KEANE 2006, p. 26 : « That passage clues us in to a key feature of *Persian* satire: as dramatist, *Persius* seems to act out all the parts in his polyphonus poems. » Sur les liens avec la technique oratoire de la prosopopée et avec les occurrences de rupture de l'illusion dramatique dans la comédie grecque et romaine, voir p. 17 et p. 146, n. 13.

<sup>54</sup> Cf. HOOLEY 1997, p. 45, n. 35.

la question de savoir à qui l'on s'adresse, souligne bien le fait que, selon les personnes que l'on met derrière *mi* et derrière *tu*, le sens de l'échange se voit modifié. Trancher la question de savoir si cet échange est un dialogue ou un monologue et fixer l'attribution des répliques amène nécessairement à perdre cette dimension ouverte du texte, et à ne pas voir à quel point Perse joue avec son lecteur – ou se joue de lui ? – en ne lui donnant pas d'indications claires sur la manière dont fonctionnent ces premiers vers.

## 5.2 Le bouleversement des critères communs du jugement poétique

### 5.2.1 Bonne poésie et mauvais public

Cette désorientation du lecteur dans les tout premiers vers, volontaire à notre sens, illustre bien comment Perse fait de l'interlocution un lieu de remise en cause profonde de la relation entre le poète et son public dans la première satire dans son ensemble. On l'a dit, il constate dès les premiers vers de son recueil l'absence de tout public pour des vers de qualité, et il est tout à fait prêt à revendiquer cette absence, si les goûts de ceux qui pourraient constituer son public sont dévoyés au point de leur faire préférer des œuvres détestables :

*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!  
"Quis leget haec?" Min tu istud ais? Nemo hercule. "Nemo?"  
Vel duo uel nemo. "Turpe et miserabile!" Quare?  
Ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem  
praetulerint? **Nugae.** [...] <sup>55</sup>*

Ô soucis humains, ô combien la réalité est vide ! "Qui lira ceci ?" Est-ce à moi que tu parles ? Personne, par Hercule. "Personne ?" Mettons deux personnes, mettons pas une. "Honte et misère !" Pourquoi ? Tu crains que Polydamas et les Troyennes ne me préfèrent Labéon ? Bagatelle.

Alors, soit pour qualifier son manque d'audience, soit pour désigner les œuvres à la mode telles que la traduction d'Homère par Labéon, il choisit le terme de *nugae* : ne sont pour lui que bagatelles, soit le fait que personne ne lira ses satires, soit les mauvais livres qui plaisent à ses contemporains. J. Conington et H. Nettleship renvoient à propos de ce terme à deux passages de Plaute<sup>56</sup>, dans lesquels *nugas* est employé de façon exclamative,

---

<sup>55</sup>PERSE, *Satires*, I, 1-5.

<sup>56</sup>Il s'agit de *Mostellaria*, 1088 et *Persa*, 718 : voir CONINGTON et NETTLESHIP 1967, p. 4.

avec le sens de « Balivernes ! »<sup>57</sup>. Toutefois, d'autres rapprochements nous semblent plus pertinents : il s'agit de ceux qui concernent des emplois du terme *nugae* dans un contexte de réflexion littéraire.

Dans cette perspective, le terme évoque inmanquablement Catulle. C'est en effet par le terme *nugae*, « bagatelles », que, lui aussi à l'orée de son recueil, il revendique le choix d'une esthétique « légère » qui refuse le sérieux et la grandiloquence et qu'il oppose à la solennité de l'œuvre de son destinataire Cornelius Nepos :

*Quoi dono lepidum nouum libellum  
arida modo pumice expositum ?  
Corneli, tibi; namque tu solebas  
meas esse aliquid putare **nugas**,  
iam tum cum ausus es unus Italorum  
omne aeuum tribus explicare cartis  
doctis, Iupiter, et laboriosis*<sup>58</sup>.

À qui dédier, tout neuf, ce joli petit livre, qu'une sèche pierre ponce a récemment poli ? À toi, Cornelius ; car tu attachais quelque prix à ces bagatelles, dès le temps où tu osas, seul parmi les Italiens, dérouler toute la suite des âges en trois volumes, savants, par Jupiter, et laborieux.

Perse, lui, l'applique précisément à une œuvre jugée noble (si l'on considère que *nugae* s'applique à l'œuvre épique de Labéon), et ce faisant il révèle l'insignifiance des poèmes de ce genre, tout en défendant par contraste le genre de la satire, pourtant considéré comme mineur<sup>59</sup>. C'est dire à quel point ces vers sont provocants et mettent à mal les critères établis du jugement littéraire.

On lit également le terme *nugae* dans l'*Art poétique* d'Horace, où il désigne la poésie harmonieuse formellement, mais dépourvue de fond et de caractère :

*Respicere exemplar uitae morumque iubebo  
doctum imitatore et uiuas hinc ducere uoces.  
Interdum speciosa locis morataque recte  
fabula nullius ueneris, sine pondere et arte,  
ualdius oblectat populum meliusque moratur  
quam uersus inopes rerum **nugae**que canorae*<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup>Une recherche du terme *nuga* dans la *Library of Latin Texts* retourne quatre-vingts-deux résultats antérieurs à Perse, parmi lesquels cinquante-trois sont tirés de pièces comiques (pour cinquante-et-une occurrences, il s'agit de pièces de Plaute, auxquelles il faut ajouter une occurrence chez Caecilius Statius, et une occurrence chez Térence).

<sup>58</sup>CATULLE, *Poésies*, I, 1-7.

Le terme *nugae* se trouve pratiquement à la même place chez les deux auteurs dans le premier poème de leur recueil, au v. 4 chez Catulle, au v. 5 chez Perse.

<sup>59</sup>Par deux fois dans la satire I, il emploie également le verbe *nugor* pour faire référence à la production littéraire à la mode, aux v. 56 et 70.

<sup>60</sup>HORACE, *Épître aux Pisons*, 317-322.

Je l'inviterai à reporter ses regards, en imitateur averti, sur le modèle original de la vie et des caractères et à tirer de là un langage vivant. Parfois, quand brillent les idées générales et que les caractères sont bien observés, une pièce où manquent la beauté, la force, l'art vaut plus pour donner du plaisir au public et le retenir que des vers pauvres de fond et des riens mélodieux.

Dans l'épître I, 19, dans laquelle Horace se présente comme le premier à avoir importé la verve d'Archiloque chez les Latins, il écrit :

*Scire uelis, mea cur ingratus opuscula lector  
laudet ametque domi, premat extra limen iniquus;  
non ego uentosae plebis suffragia uenor  
inpensis cenarum et tritae munere uestis;  
non ego nobilium scriptorum auditor et ultor  
grammaticas ambire tribus et pulpita dignor.  
Hinc illae lacrimae... "Spissis indigna theatris  
scripta pudet recitare et **nugis addere pondus**";  
si dixi : "Rides" ait, "et louis auribus ista  
seruas; fidis enim manare poetica mella  
te solum, tibi pulcher." [...]<sup>61</sup>*

Tu voudrais savoir pourquoi, dans son ingratitude, le lecteur loue et aime mes petits ouvrages chez lui et les rabaisse avec malveillance hors du seuil de sa maison. Je n'achète point les suffrages d'une plèbe mobile comme le vent en me mettant pour elle en frais de dîners ou en la payant de vêtements usés ; on ne me voit pas, tour à tour écoutant les illustres écrivains et prenant sur eux ma revanche, trouver bon de promener la brigue à travers les tribus des grammairiens et autour de leurs tréteaux. De là ces pleurs. Si je dis : "Je rougis de lire devant les rangs serrés d'un auditoire des écrits qui en sont indignes et de donner de l'importance à des bagatelles", on réplique : "Tu te moques et tu gardes cela pour les oreilles de Jupiter ; car tu te flattes, te trouvant beau, d'être le seul à distiller le miel de la poésie."

De même, en V, 19, pour expliquer quel genre de poésie il a choisi, Perse mentionne les *pullatae nugae* qui ne font que « donner du poids à la fumée »<sup>62</sup> :

*Non equidem hoc studeo, pullatis ut mihi **nugis**  
pagina turgescat **dare pondus** ideonea fumo<sup>63</sup>.*

Certes je ne prétends point enfler de futilités noir-vêtues une page capable de donner du poids à la fumée.

La charge qui précède semble indiquer qu'il vise ici la tragédie et l'épopée, qu'il oppose à l'importance de ses entretiens avec Cornutus et à son choix du genre satirique. Le qualificatif *pullatus*, qui signifie à la fois « vêtu de deuil » et « de bas étage », « du petit peuple », peut indiquer que Perse a en tête à la fois la grandiloquence de la tragédie et

---

<sup>61</sup>HORACE, *Épîtres*, I, 19, 35-45.

<sup>62</sup>L'écho a déjà été relevé dans RUDD 1976, p. 69-70. H. Bardon rapporte ce passage à l'expression *nugaeque canorae* qu'on lit chez Horace dans l'*Épître aux Pisons* au v. 322 (BARDON 1975, p. 34-35), mais le rapprochement avec l'épître I, 19 nous semble plus convaincant en raison de la reprise de *addere pondus* par *dare pondus*.

<sup>63</sup>PERSE, *Satires*, V, 19-20.

la poésie qui est propre à séduire facilement la populace<sup>64</sup>. De même qu'Horace affirme dans son épître refuser de se faire l'esclave du suffrage populaire, qui est si changeant, Perse oppose, là encore, la littérature que le commun apprécie avec sa propre poésie, qui ne flatte pas les goûts ni le plaisir de ses contemporains, mais qui se trouve être autrement plus substantielle<sup>65</sup>. Pour reprendre le titre de l'article d'H. Bardon, Perse est « l'homme du refus », dans le sens où sa poétique se construit en opposition à l'éducation et à ce qui constitue le fonds commun littéraire et culturel de la Rome de son temps : les critères du jugement poétique et la hiérarchie des genres qui en découle.

Cela apparaît particulièrement dans la manière dont Perse réécrit cet autre passage de l'*Épître aux Pisons*, dans lequel Horace insiste sur l'importance pour l'honnête homme de ne pas se montrer indulgent devant de la mauvaise poésie, fût-elle celle d'un ami :

*Vir bonus et prudens uersus reprehendet inertis,  
culpabit duros, incomptis adlinet atrum  
transuorso calamo signum, ambitiosa recidet  
ornamenta, parum claris lucem dare coget,  
arguet ambigue dictum, mutanda notabit,  
fiet Aristarchus, nec dicet : "Cur ego amicum  
offendam in **nugis**?" Hae **nugae** seria ducent  
in mala derisum semel exceptumque sinistre<sup>66</sup>.*

L'homme honnête et judicieux blâmera les vers faibles, critiquera les vers durs, mettra, d'un trait transversal de sa plume, le signe noir devant les vers plats, retranchera les ornements prétentieux, exigera qu'on éclaire les passages obscurs, dénoncera ce qui est équivoque, marquera ce qu'il faut changer. Il se fera Aristarque ; et il ne dira point : « À quoi bon heurter un ami pour des bagatelles ? » Ces bagatelles conduiront le poète à des ennuis sérieux s'il est tourné en dérision et accueilli de fâcheuse manière.

Dans ce passage, le qualificatif *nugae* appliqué à la poésie n'est plus revendiqué positivement comme il l'était chez Catulle : il ne saurait être question de « bagatelles » lorsque vient le moment de juger des vers, car l'on ne doit pas penser qu'il n'est pas grave d'écrire de mauvais vers. Au contraire, ceux-ci ne doivent être l'objet d'aucune indulgence, car,

<sup>64</sup>En vertu de quoi Perse aurait en tête, selon H. Bardon, les poésies du genre des *nugae* de Catulle plutôt que les poèmes tragiques, dont le prestige serait impossible à remettre en question (BARDON 1975, p. 34-35). Outre le goût de la plèbe pour les représentations tragiques, il nous paraît néanmoins difficile de laisser de côté la critique que Perse porte aux grands genres dans tout le début de la satire V, et d'ignorer le fait que rien d'autre dans les vers de Perse ne fasse une quelconque allusion à une forme plus légère de poésie.

<sup>65</sup>Ce dernier point n'est pas contradictoire avec ce qu'on lit immédiatement avant dans la satire V, et qui exprime une aspiration à une simplicité toute plébéienne :

*Hinc trahe quae dicis mensasque relinque Mycenis  
cum capite et pedibus plebeiaque prandia noris.*

Tire de là ce que tu dis, laisse à Mycènes les festins où figurent une tête et des pieds et ne connais que les déjeuners plébéiens.

En réalité Perse fait référence ici au choix du sujet poétique, lui qui délaisse les sujets mythologiques pour ne parler « que » des hommes.

<sup>66</sup>HORACE, *Épître aux Pisons*, 445-452.



précisément, l'écriture poétique n'est pas une bagatelle. Laisser écrire le mauvais poète a des conséquences sérieuses, que décrit Horace ensuite :

*Vt mala quem scabies aut morbus regius urget  
aut fanaticus error et iracunda Diana,  
uesanum tetigisse timent fugiuntque poetam,  
qui sapiunt; agitant pueri incautique sequuntur.  
[...]  
Nec satis apparet cur uersus factitet, utrum  
minxerit in patrios cineres, an triste bidental  
mouerit incestus; certe furit, ac uelut ursus,  
obiectos caeuae ualuit si frangere clatros,  
indoctum doctumque fugat recitator acerbus;  
quem uero arripuit, tenet occiditque legendo,  
non missura cutem nisi plena cruoris hirudo<sup>67</sup>.*

On fuit l'homme que tourmente la gale maligne ou le mal royal ou la frénésie ou la colère de Diane; de même l'on redoute de toucher, l'on fuit, si l'on est sage, le poète maniaque. Seuls les enfants lui donnent la chasse et, imprudemment, le suivent. [...] On ne voit pas clairement pour quelle cause il fabrique des vers, s'il a pissé sur les cendres de son père ou profané d'un acte impur un lieu touché de la sinistre foudre; en tout cas, c'est un furieux, et, comme un ours qui a réussi à briser devant lui les barreaux de sa cage, ce lecteur féroce met en fuite le savant et l'ignorant; mais celui qu'il a pu saisir, il le tient et il le tue à force de lire : c'est la sangsue qui ne lâchera la peau qu'une fois pleine de sang.

Horace nous offre un portrait moqueur du poète maniaque qui va récitant à l'envi ses vers sans se soucier de ce qu'en pense son public et, de ce fait, il met tout le monde en fuite : victime de sa solitude, il faut sûrement qu'il ait violé quelque chose de sacré pour se voir frappé d'une telle folie.

Or Perse reprend à son compte cette description du *uaesanus poeta* à la fin de sa première satire, dans un passage où, s'adressant à son interlocuteur fictif, il emprunte à Horace l'image du poète qui urine là où il ne faut pas en se l'appliquant à lui-même<sup>68</sup> :

[...] "*Hic, inquis, ueto quisquam faxit oletum.*"  
*Pinge duos anguis : "Pueri, sacer est locus, extra  
meite"; discedo. [...]*<sup>69</sup>

"Je défends, dis-tu, qu'on fasse ici des ordures." Fais peindre deux serpents<sup>70</sup> : "Garçons, l'endroit est sacré; pissez ailleurs." Je m'écarte.

---

<sup>67</sup>HORACE, *Épître aux Pisons*, 453-456 et 470-476.

<sup>68</sup>Le parallèle est repéré dans FISKE 1913, p. 27, mais il n'est pas réellement commenté. Voir en revanche HOOLEY 1997, p. 58-60 qui analyse comment Perse endosse la figure du poète fou d'Horace : dans un monde hautement dépravé, la différence entre l'esprit sain et la folie est brouillée, et la folie devient dès lors légitime. C'est au lecteur que revient ensuite le soin de déterminer ce à quoi correspond la folie pour lui : choisit-il de suivre la majorité pour qui Perse est fou, ou bien Perse pour qui la majorité s'égare ?

<sup>69</sup>PERSE, *Satires*, I, 112-114.

<sup>70</sup>Il semble que l'on trouve dans certaine fresque de Pompéi une explication à cette phrase assez obscure, que le commentaire de R. A. Harvey n'éclaire pas complètement (HARVEY 1981, p. 49) : il s'agit d'une peinture qui représente un homme flanqué de deux serpents, et qui vise à mettre en garde les éventuels indéliques qui passeraient par là au moyen de l'inscription *Cacator / caue malu(m)* (CIL IV, 3832) – voir

Or ce lieu sacré qu'il ne faut pas souiller, c'est visiblement la position des Romains de l'époque vis-à-vis de la critique et du jugement esthétique. En effet, ces vers semblent être une variation de ceux qui précèdent :

*“Sed quid opus teneras mordaci radere uero  
auriculas? Videsis ne maiorum tibi forte  
limina frigescant; sonat hic de nare canina  
litera.” Per me equidem sint omnia protinus alba;  
nil moror; euge omnes, omnes bene, mirae eritis res;  
hoc iuuat. [...]”<sup>71</sup>*

“Mais quel besoin d'écorcher par le mordant de la vérité des oreilles délicates? Prends garde que d'aventure le seuil des palais ne devienne pour toi de glace; là gronde du nez la lettre canine.” Pour mon compte, j'accorde tout de suite que tout est blanc; pas d'objection: bravo, tous! Parfait, tous! Vous allez devenir des merveilles; cela m'enchanté.

En raison de l'arrière-plan horatien du passage, le satiriste se retrouve donc chez Perse dans la situation du poète fou car sacrilège vis-à-vis des goûts poétiques de son temps (avant *discedo* du moins), et les « ordures » qu'on lui défend de faire correspondent manifestement à toute poésie propre à heurter ses contemporains. Mais tout en reprenant cette figure à Horace, Perse s'attache à la remanier; il abandonne la distance critique avec laquelle son prédécesseur nous la présente pour, au contraire, l'endosser volontairement: la solitude du poète fou, Perse la recherche, car elle signale le fait que lui ne se soumet pas au mauvais goût du temps. Mais avec la réponse finale *discedo*, la situation se complique: si le poète accepte de se plier à l'avertissement qu'on lui fait et ne souille pas ce qu'il est défendu de profaner, il n'a en réalité nulle raison d'être frappé de folie, contrairement au poète fou d'Horace qui a mérité sa manie. Cependant, cette séquence est symétrique de celle que nous venons de citer, où Perse se voit mis en garde contre le mauvais accueil qui peut être fait à une poésie trop agressive: dans les deux cas, il conclut en affirmant se soumettre aux injonctions de ses contemporains en matière de jugement poétique; or cette symétrie invite à lire *discedo* comme étant aussi ironique<sup>72</sup> que

*Per me equidem sint omnia protinus alba;*

---

SCHEID 2019, p. 226 sur le fait que ces deux serpents symbolisent le châtement qui attend le malappris. On trouve un avertissement similaire, toujours avec deux serpents (qui cette fois protègent un autel), dans l'inscription CIL IV, 6641, *regio V (Cacator sic ualeas / ut tu hoc locum tra(n)sea(s))*. Sur les inscriptions de ce genre, voir LAFORGE 2009, p. 201, qui fait d'ailleurs le lien avec Perse (pour l'auteur, les serpents représentent le Génie du lieu à protéger). Voir également KISSEL 1990, p. 257-258.

<sup>71</sup>PERSE, *Satires*, I, 107-112.

<sup>72</sup>La suite semble confirmer le sens ironique de *discedo*. Cette première satire se clôt en effet sur une forme d'art poétique (v. 114-125) où Perse énonce les principes qu'il adopte afin de pouvoir, malgré tout, continuer à écrire des satires: refuser la trop grande agressivité d'un Lucilius, imiter le rire d'Horace, faire

*nil moror; euge omnes, omnes bene, mirae eritis res;  
hoc iuuat. [...]*

Qui donc est fou chez Perse ? Le mauvais poète à qui personne n'ose dire la vérité, comme chez Horace, ou bien le bon poète qui compose des vers qui ne correspondent pas au goût général, trop corrompu ? Si sa poésie est transgressive pour ses contemporains, est-ce que cela fait réellement de lui un double du maniaque d'Horace, même si tous deux se retrouvent sans public qui veuille les écouter ? Perse remet radicalement en question le lien qui semble aller de soi entre la qualité d'un poète et son audience, et la rassurante certitude d'Horace exprimée dans *Certe furit* qui met le poète fou à distance : dans la Rome qui est la sienne, le mauvais goût généralisé bouleverse les critères du jugement poétique. Dans le monde de Perse, les valeurs sont marquées par l'instabilité, et l'on ne peut être sûr de rien. Dans ce monde, le poète est contraint à une complète révision d'Horace, et il choisit de refuser le confort d'une satire morale qui brocarderait les vices depuis la position stable et sécurisante du poète sain d'esprit. Devant cette difficulté, Perse ne peut plus adopter le schéma didactique traditionnel, celui où le maître dispense sa leçon à son élève.

### 5.2.2 Existe-t-il encore un public pour la satire ?

Cette difficile relation du poète satirique au public, Perse l'expose de nouveau à la toute fin de la satire I, où son lecteur n'est défini que par la négative :

[...]  
**non** hic, qui in crepidas Graiorum ludere gestit  
sordidus et lusco qui possit dicere : "Lusce"  
seque aliquem credens, Italo quod honore supinus  
fregerit heminas Arreti aedilis iniquas,  
**nec** qui abaco numeros et secto in puluere metas  
scit risisse uafer, multum gaudere paratus,  
si cynico barbam petulans nonaria uellat;  
his mane edictum, post prandia Callirhoen do<sup>73</sup>.

[...] que ce ne soit pas ce sot qui frétille de plaisanter sur les souliers des Grecs, être mal-propre, capable de traiter de borgne un borgne, qui se prend pour un personnage, parce que, se rengorgeant dans une magistrature italienne, il a fait comme édile briser à Arretium des demi-setiers faux, ni le malin qui sait se moquer des chiffres et des cônes tracés sur l'abaque dans la poussière, tout prêt à s'amuser énormément, si une femme effrontée de la neuvième heure tire la barbe à un cynique. Pour ceux-là, le matin l'édit, après le déjeuner Callirhoé : tel est mon cadeau.

---

de son livre le confident de ses secrets, se donner le patronage des poètes comiques grecs. Il n'est donc pas question pour lui de céder devant le défaut de jugement poétique de ses semblables, mais de trouver une manière de contourner ce qui pourrait l'empêcher de composer ses poèmes.

<sup>73</sup>PERSE, *Satires*, 127-134.

Cette première satire est ainsi encadrée par ce double refus d'un certain public. Ce qui est capital pour Perse, c'est l'élimination de tout public indigne, bien plus que le gain d'un auditoire. Non seulement Perse ne se soucie pas de ne pas être lu, mais il va même jusqu'à le rechercher, si c'est le prix à payer pour se garder du risque capital d'être lu par un public indigne : il est hors de question qu'il se plie à la mode des mauvais vers pour obtenir un public.

Ici, il transforme ainsi le *topos* du poète satirique qui délimite son public, en refusant tout à la fois la coterie élitiste et la poésie du vulgaire, et dessine pour lui une posture de poète isolé. Lucilius recherchait pour son public un juste milieu entre élite et vulgaire<sup>74</sup> :

*Persium non curo legere, Laelium Decimum uolo*<sup>75</sup>.

Je ne me soucie pas d'être lu par Persius, mais je veux être lu par Laelius Decimus.

*Nec doctissimis < ego scribo, nec scribo indoctissimis >,  
<... > Manilium  
Persium haec legere nolo, Iulium Congum uolo*<sup>76</sup>.

Ce n'est pas pour les plus savants que j'écris, ni non plus pour les moins savants <... >. Je ne veux pas que ces écrits soient lus par Manilius ou par Persius, je veux qu'ils le soient par Junius Congus.

Dans les fragments 74 à 77 du livre XXVI de ses *Satires*, il indique également qu'il s'adresse seulement aux quelques amis qui lui font confiance, dans le but de les corriger et de leur proposer une initiation morale. Il met donc la satire et l'amitié sur le même plan, et se propose un public restreint, mais existant<sup>77</sup>. De même, Horace a fait le choix du cercle d'amis et de l'auditoire choisi :

*Nulla taberna meos habeat neque pila libellos,  
quis manus insudet uolgi Hermogenisque Tigelli,  
nec recito cuiquam nisi amicis idque coactus,  
non ubiuis coramue quibuslibet [...]*<sup>78</sup>.

Aucune boutique, aucun pilier ne pourrait offrir mes petits livres aux mains suantes de la foule et d'Hermogène Tigellius. Je ne les débite à personne, sinon à mes amis, et encore par contrainte ; tout lieu, tout public ne m'est pas bon [...].

*Saepe stilum uertas, iterum quae digna legi sint  
scripturus, neque te ut miretur turba labores,  
contentus paucis lectoribus. An tua demens  
uilibus in ludis dictari carmina malis ?*

---

<sup>74</sup>Sur le sens de ces passages, qui demeure conjectural, voir p. 87.

<sup>75</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXVI, 16 Charpin.

<sup>76</sup>LUCILIUS, *Satires*, XXVI, 17 Charpin.

<sup>77</sup>Voir p. 82 *sqq.*

<sup>78</sup>HORACE, *Satires*, I, 4, 71-74.

*Non ego; nam satis est equitem mihi plaudere, ut audax  
contemptis aliis explosa Arbuscula dixit*<sup>79</sup>.

Retourne souvent ton poinçon [pour effacer], si tu veux écrire des œuvres dignes qu'on les relise, et ne te mets pas en peine d'être admiré de la foule, satisfait d'un petit nombre de lecteurs. Aurais-tu la folie d'aimer mieux que tes vers fussent récités dans les écoles élémentaires ? Non pas moi : "Il me suffit que les chevaliers m'applaudissent", comme disait hardiment Arbuscula, méprisant tous les autres, qui la huaient.

Si donc l'idée selon laquelle l'interlocution satirique est destinée seulement à un public restreint et choisi est déjà présente chez Lucilius comme chez Horace, Perse, lui, radicalise le propos de ses prédécesseurs en assumant une parole qui sera potentiellement sans public. Pour autant, il continue, comme eux, à user des différentes formes de l'adresse tout au long de son recueil, et il importe donc d'étudier l'interlocution dans cette optique, afin de déterminer de quelle manière le poète s'adresse à ses interlocuteurs au moment même où il envisage de n'avoir aucun public : dans ces conditions, que devient le dialogue didactique de la satire ?

### 5.3 Le bouleversement du fonctionnement didactique de la satire

Le problème auquel Perse se voit confronté est en effet le suivant : comment user de la forme de la conversation satirique et s'adresser à un interlocuteur, lorsque l'on constate l'absence du public quand on veut écrire des vers de qualité et que l'on se refuse à écrire de mauvais vers pour obtenir du public ? Se pose la question de la cible des *Satires* : si Perse refuse tout public parce que le goût dévoyé qu'il constate à Rome est si répandu qu'il touche tout le monde, peut-il encore tenir un discours polémique qui remettrait en cause ses destinataires réels ?

Devant le caractère aujourd'hui fragmentaire des *Satires* de Lucilius, il est plus productif pour répondre à ces questions de comparer l'ensemble de la première satire de Perse aux *Satires* d'Horace. Dans ce poème, Perse fait de son interlocuteur le moteur de la critique formulée par le poète. Le dialogue que le poète entretient avec son interlocuteur rappelle les satires I, 4 et I, 10 d'Horace, dans lesquelles l'interlocuteur sert également de contrepoint à la pensée du poète. Néanmoins, une différence demeure, et contribue à préciser la remise en question par Perse de la fonction didactique de la satire dans son premier poème : la posture du poète.

---

<sup>79</sup>HORACE, *Satires*, I, 10, 72-77.

Chez Horace, le poète se présente comme le pourvoyeur d'une certaine sagesse : la fonction didactique du satiriste existe encore. Dans la satire I, 4, aux v. 105-143, il loue son éducation qui, sans faire de lui un homme parfait, a fait de lui un honnête homme capable de fuir les mauvais exemples, et c'est ainsi qu'il peut consigner dans ses ouvrages le fruit de son expérience :

[...] *Rectius hoc est;*  
*– hoc faciens uiuam melius; – sic dulcis amicis*  
*occurram; – hoc quidam non belle; numquid ego illi*  
*inprudens olim faciam simile? Haec ego mecum*  
*compressis agito labris; ubi quid datur oti,*  
*inludo chartis. [...]*<sup>80</sup>

“Ceci est plus sage; – en agissant ainsi je vivrai mieux; – voici la manière de me rendre cher à mes amis; – la conduite d'un tel n'est pas jolie; me laisserai-je aller à l'imiter un jour?”  
Voilà les réflexions que, lèvres closes, je retourne en moi-même; et, lorsque j'ai du loisir, je m'amuse à les jeter sur le papier.

Dans la satire I, 10, il s'oppose au *demens* et lui montre comment se corriger et devenir un bon poète :

*Saepe stilum uertas, iterum quae digna legi sint*  
*scripturus, neque te ut miretur turba labores,*  
*contentus paucis lectoribus. An tua demens*  
*uilibus in ludis dictari carmina malis?*  
*Non ego [...]*<sup>81</sup>.

Retourne souvent ton poinçon, si tu veux écrire des vers dignes qu'on les relise, et ne te mets pas en peine d'être admiré de la foule, satisfait d'un petit nombre de lecteurs. Aurais-tu la folie d'aimer mieux que tes vers fussent récités dans les écoles élémentaires? Non pas moi [...].

Perse reconfigure cette relation didactique dans sa première satire, en demandant un effort particulier de la part de son lecteur : il le prive du confort de pouvoir identifier clairement qui donne la leçon et qui la reçoit, qui est la cible visée, et quel est le point de vue à suivre – ce qui est permis par la détermination floue des interlocuteurs en présence. En effet, dès les premiers vers, le lecteur ne peut que se trouver pris au dépourvu devant le dialogue qui s'offre à lui, comme nous avons pu l'analyser plus haut. On voit à quel point, sans le repère des verbes de parole, l'identification des interlocuteurs et l'attribution des répliques sont difficiles : les pronoms et les personnes verbales qui désignent les interlocuteurs ne sont que des formes vides dont on ne sait pas à qui elles se réfèrent. En dehors de la construction du dialogue, le thème du secret qui apparaît à la fin du

---

<sup>80</sup>HORACE, *Satires*, I, 4, 134-139.

<sup>81</sup>HORACE, *Satires*, I, 10, 72-76.

poème dans l'adresse au *libellus* complique encore la relation didactique, car il implique un décodage et pose donc la question de l'aptitude du destinataire.

Seul un destinataire compétent pourra saisir le message de Perse dans sa plénitude, mais l'existence de ce destinataire est bel et bien possible. Cela se perçoit lorsque le poète passe d'un interlocuteur fictif (*Quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci...*<sup>82</sup>, « Qui que tu sois, ô toi, à qui je viens de donner contre moi la parole... ») à un interlocuteur plus caractérisé et mieux défini, capable de sentiments et de sensations :

[...] *Audaci quicumque adflate Cratino  
iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,  
aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis*<sup>83</sup>.

Qui que tu sois, qui as senti le souffle de l'audacieux Cratinos, que font pâler les colères d'Eupolis et celles du très grand vieillard, jette aussi un regard sur ceci : tu vas peut-être entendre quelque chose d'assez bien mijoté.

Et quand il évoque son lecteur, il s'adresse à un personnage lié à lui par une relation étroite – le vers vient d'ailleurs souligner leur union en réunissant les deux personnages dans le même dactyle :

*Indě uā|pōrā|tā lēc|tōr mīhī | fēruěāt | aūre...*<sup>84</sup>

Que le lecteur s'échauffe là l'oreille avant de s'enflammer avec moi...

Finalement, cette première satire comporte bien une dimension didactique, mais celle-ci ne s'adresse pas à l'interlocuteur apparent du satiriste, c'est-à-dire à celui à qui il s'adresse directement tout au long de la première partie de son poème : cet interlocuteur-là n'est pas capable d'en saisir la leçon. À travers lui, Perse s'adresse à son lecteur, qu'il a soigneusement choisi, encore plus soigneusement que ne l'ont fait ses prédécesseurs<sup>85</sup>. Et il insiste sur la difficulté extrême de trouver ce lecteur-là. Au cours de sa première satire, il procède ainsi à un travail de remise en question totale de la dimension didactique de la satire ; celle-ci passe notamment par l'intermédiaire du travail sur l'interlocution, car il reconfigure la relation qui doit unir dans la satire le maître en morale à son destinataire-élève.

---

<sup>82</sup>PERSE, *Satires*, I, 44.

<sup>83</sup>PERSE, *Satires*, I, 123-125.

<sup>84</sup>PERSE, *Satires*, 1, 126.

<sup>85</sup>A. Maruotti montre que l'on a là une transformation du fonctionnement interlocutif de la diatribe : au lieu de s'adresser à un élève dont il pense pouvoir l'aider à progresser en sagesse, Perse se donne un destinataire qui n'est qu'un écran, tandis que celui qui seul peut tirer profit de ses vers est le lecteur

## 5.4 L'ouverture des *Satires de Perse* : une méthode de lecture

### 5.4.1 La valeur de l'échange dialogique

Cette première satire est à tous points de vue déstabilisante, mais elle offre cependant des pistes de lecture précieuses pour aborder la suite du recueil. Elle annonce notamment un point très important concernant sa méthode : la valeur fondamentale de l'échange dialogique. Que celui-ci confronte le point de vue de deux personnes différentes ou bien celui de deux parties de soi-même, c'est à travers cette forme que l'on peut se réformer : l'une des voix porte la critique, tandis que l'autre est son objet. Le « tu » est le moteur de l'avancée du propos, car, fondamentalement, celle-ci repose sur l'objection. La figure qui la porte n'a pas besoin d'une réelle substance. Perse peut donner le degré d'existence qu'il veut au destinataire qu'il mobilise à travers les marques de deuxième personne. Il choisit alors de lui conférer une position instable et une identité indéterminée. Il lui donne le degré zéro de l'existence, et celui-ci n'est plus que le référent fantomatique des marques de deuxième personne. Ainsi peut-il encore s'adresser à lui pour le fustiger. Mais il peut s'en passer comme public. Il n'a pas *besoin* du destinataire extradiégétique dont le goût est perverti par l'air du temps : le monde dans lequel vit Perse ne sait pas apprécier ses vers, et lui ne veut pas se plier à ses goûts dégénérés.

Ce faisant il pousse à son comble l'indéfinition de la cible satirique que l'on pouvait trouver chez Horace dans les « tu » sans référent<sup>86</sup> : c'est que le dialogue avec un autre réel importe moins que le dialogue que l'on doit entretenir avec soi-même pour progresser sur la voie de la sagesse. Cela apparaît bien dans le conseil suivant :

[...] *Non, siquid turbida Roma  
eleuet, accedas examenuē improbum in illa  
castiges trutina nec te quaesiueris extra*<sup>87</sup>.

Tu ne vas point, si Rome dans son désarroi juge une œuvre de peu de poids, l'approuver ou redresser l'aiguille faussée de cette balance et te chercher hors de toi.

L'expression *nec te quaesiueris extra* peut s'y lire à plusieurs niveaux. À cause de l'ambiguïté de l'emploi de la deuxième personne du singulier du subjonctif, qui peut induire

---

(MARUOTTI 2016, p. 302-306).

<sup>86</sup>Cf. p. 92 *sqq.*

<sup>87</sup>PERSE, *Satires*, I, 5-7.



une tournure personnelle comme une tournure impersonnelle<sup>88</sup>, on peut supposer différentes identités pour le destinataire invoqué ici, d'autant que cette occurrence succède à une adresse à un « tu » avec lequel le poète engage un dialogue dans les premiers vers, et qui semble donc se référer à quelqu'un. Le « tu » auquel s'adresse le poète dans les v. 5-7 peut être à la fois déterminé et indéterminé, il peut être son interlocuteur du début, celui auquel il s'adresse plus tard, le poète lui-même, ou tout poète potentiel, ou bien encore le lecteur. Selon la réponse que l'on choisit d'apporter, le sens et la portée du passage se voient modifiés. Si le destinataire est l'interlocuteur du début, ou bien le poète, ou encore tout poète potentiel, le passage peut porter sur le domaine de la production littéraire – dont il est question à première vue, d'après le contexte – : il s'agirait d'engager l'interlocuteur à juger de la qualité littéraire d'une œuvre selon les critères qui lui semblent justes, sans tenir compte du goût d'autrui. Dans les autres cas, le passage porte peut-être plutôt sur le domaine de la connaissance de soi en général (l'indéfini *si- quid* ouvre bien cette seconde possibilité). C'est qu'en réalité, ces deux lectures restent co-présentes, sans que l'on puisse réellement trancher. Toujours selon le choix que fait le lecteur, il peut s'agir d'un passage qui se donne un destinataire autre que le poète, ou d'un dialogue que le satiriste entame avec lui-même. R. A. Harvey propose ainsi deux interprétations possibles du passage, selon que l'on fait d'*extra* une préposition, ou bien un adverbe : dans le premier cas, le passage signifierait « ne t'enquiers de l'opinion de personne en dehors de la tienne » (ce qui peut s'appliquer à la lecture comme à l'écriture littéraires), et dans le second cas, il voudrait dire « ne te cherche pas au dehors de toi-même » (et on passe alors du littéraire à un équivalent plus large du « Connais-toi toi-même »)<sup>89</sup>. K. Reckford<sup>90</sup> propose pour sa part l'alternative suivante : l'expression pourrait signifier à la fois « ne cherche pas en dehors de toi-même » et « ne te cherche pas en dehors » – la traduction d'A. Cartault dans la CUF rend de fait les deux sens à la fois : « Tu ne vas point [...] te chercher hors de toi ». Perse nous indique là la clef de ce que doit être le travail de son lecteur, à savoir un retour sur soi-même après avoir passé au crible tout ce qui pouvait entraver le jugement.

---

<sup>88</sup>Sur cette ambivalence de la forme, avec notamment des exemples tirés de la satire, voir NUTTING 1927, p. 247 *sqq.* La seconde distinction, plus générale, qui est opérée dans cet article à propos de ce type de tournure, celle entre emploi personnel (la deuxième personne renvoyant à quelqu'un ou à un ensemble de personnes) et emploi impersonnel (où la deuxième personne ne renvoie en fait à personne, aucun agent humain ne pouvant accomplir l'action exprimée par le verbe), ne nous paraît pas pertinente à propos de ce que l'on trouve chez Perse.

<sup>89</sup>HARVEY 1981, p. 16. Voir aussi BRAMBLE 1974, p. 70, n. 1 ; BARR 1987, p. 68 ; FREUDENBURG 2001, p. 158.

<sup>90</sup>RECKFORD 2009, p. 21.

Perse donne d'ailleurs une application de ce dernier précepte dans la scène qui suit immédiatement, celle de la récitation :

*Scribimus inclusi, numeros ille, hic pede liber,  
grande aliquid, quod pulmo animae praelargus anhelet.  
Scilicet haec populo pexusque togaque recenti  
et natalicia tandem cum sardonioque albus  
sede legens celsa, liquido cum plasmate guttur  
mobile **conlueris**, patranti fractus ocello,  
tunc neque more probo **uideas** nec uoce serena  
ingentis trepidare Titos cum carmina lumbum  
intrans et tremulo scalpuntur ubi intima uersu.  
**Tun**, uetule, auriculis alienis colligis escas,  
auriculis, quibus < . . . . .  
. . . quibus > et dicas cute perditus "Ohe!"<sup>91</sup>.*

Nous nous calfeutrons pour écrire, celui-là en vers, celui-ci affranchi de la mesure, quelque chose de grandiose destiné à être exhalé par un poumon prodigue de son souffle. Évidemment, en lisant cela au public, bien peigné, en toge neuve, avec, enfin, la sardoine du jour anniversaire de ta naissance, tout blanc, assis dans une chaire élevée, quand tu auras gargarisé ton gosier agile de modulations coulantes, brisé, l'œil noyé de plaisir, tu pourras voir les Titus colossaux se trémousser d'une façon indécente et la voix altérée, tandis que la poésie leur entre dans le flanc et que le trémolo du vers chatouille leurs parties intimes. C'est toi, pauvre vieux, qui fournis la pâture aux oreilles d'autrui, dont les exigences sont telles que < tu y succomberas et que > tu diras, la peau dans un état désespéré : "Assez!"?

Alors que le verbe *conlueris* vise clairement à brocarder le mauvais poète dont Perse se moque, le référent du potentiel *uideas* n'est pas aussi évident. La deuxième personne ainsi convoquée semble correspondre au lecteur, n'importe lequel, à qui le satiriste enjoint de considérer le triste spectacle qu'il lui donne à voir. *Tunc* indique d'ailleurs une interruption qui concorde avec l'idée d'une sorte de parenthèse au sein de la scène. Pourtant, immédiatement après, la deuxième personne dans *Tun, uetule...* se trouve être, de nouveau, la cible de Perse, violemment prise à partie. Les trois « tu » entrent en résonance ici. Comme l'écrit K. Reckford : « This is, evidently, the bad poet-performer just described, but it could (we have a feeling) have been ourselves, for Persius's satire moves quickly. Nor does it limit itself, reassuringly, to the usual suspects<sup>92</sup>. » Cet effet de brouillage n'est ni maladroit, ni gratuit : le lecteur se voit invité à reconsidérer ce qui serait son mouvement naturel, à savoir voir dans le « tu » de l'adversaire un autre que lui-même. Le « nous » qui ouvre la scène, avec *scribimus*, nous l'indiquait en réalité dès le début : c'est de chacun d'entre nous qu'il s'agit ici<sup>93</sup>.

<sup>91</sup>PERSE, *Satires*, I, 13-23.

<sup>92</sup>Reckford 2009, p. 40.

<sup>93</sup>On peut ajouter à cette analyse celle des vers qui précèdent. Lorsque Perse écrit (I, 9-11) :

*Tunc cum ad canitiem et nostrum istud uiuere triste  
aspexi ac nucibus facimus quaecumque relictis,  
cum sapimus patruos...*

Le dialogue satirique n'est plus celui dans lequel le sage s'adresse à quelqu'un pour le réformer, mais un modèle de dialogue intérieur que chacun devrait s'appliquer à soi-même<sup>94</sup>. Perse va alors plus loin dans la restriction du champ de sa réception que Lucilius, qui s'adresse à ses amis ou à un destinataire intermédiaire entre sagesse et ignorance, et plus loin qu'Horace, qui se donne comme destinataires ses amis et, pour les récitations, un public restreint et choisi uniquement. On l'a vu, Perse déconsidère d'ailleurs l'exercice de la récitation. La première personne du pluriel *scribimus* qui inaugure la scène peut montrer que le poète ne se moque pas seulement des récitations des poètes à la mode, mais qu'il critique bien le danger qu'il y a derrière toute récitation, même pour lui qui en est conscient : celui de la recherche de la séduction du public, éventuellement au prix de la qualité de sa poésie.

#### 5.4.2 La posture du bon lecteur

Et en même temps, le « nous » montre bien que ce qui est en jeu ici, ce n'est pas simplement Perse qui dialogue avec Perse : la démarche qui est la sienne vaut pour nous tous. Ainsi, à la fin de la première satire, Perse accepte d'entrevoir la possibilité d'un lectorat pour ses vers, et il se range alors à la position traditionnelle depuis Lucilius du satiriste qui ne s'adresse pas à tous, mais à un lectorat choisi – celui qui saura tirer parti de son enseignement :

---

Alors que je considère nos cheveux blanchis et cette existence morose, qui est nôtre, et toute notre conduite, depuis que nous ne jouons plus aux noix, quand nous affectons une sagesse d'oncles paternels...

la mise en rapport de la première personne du singulier (*aspexi*) et de la première personne du pluriel (*nostrum, facimus, sapimus*) montre que le poète est à la fois l'origine et l'objet de la critique, à la fois coupable et observateur privilégié de la faute. G. L. Hendrickson commente ainsi ce passage : « [...] a passage especially instructive as separating by the first person singular, *aspexi*, the observing satirist from the mass, which for urbanity includes himself, *facimus* » (HENDRICKSON 1928b, p. 335). De même, il indique juste après que le « nous » dans *Scribimus inclusi*... qui ouvre la scène de la récitation ne saurait inclure le poète, qui ne peut que se désolidariser de la masse des littérateurs de son temps (et par ailleurs que les premières personnes du pluriel contenues dans la satire III ne sont que des formes d'exagération satirique pour renvoyer à un grand nombre de coupables). Nous ne souscrivons pas à son interprétation, qui ne rend pas compte de la spécificité de la première personne du pluriel en face de la troisième (qui pourtant saurait très bien, elle aussi, renvoyer à une multiplicité de cibles potentielles), ni du heurt entre première personne du pluriel et première personne du singulier, pourtant si propice à interpeller le lecteur au sujet du positionnement du poète au sein de sa propre critique. Il n'est pas question d'urbanité ici, mais bien de jeu sur la perspective de la critique, objet récurrent de la réflexion de Perse dans l'ensemble de son œuvre.

<sup>94</sup>On trouve déjà toute une réflexion sur la méthode de la critique dans une certaine tradition iambique. Chez Callimaque en particulier, dans l'iambe 1, Hipponax, à qui le poète délègue la parole et dont on attendrait qu'il incarne l'attaque agressive et mordante, se retrouve pourtant être lui-même la cible de ses adversaires (ACOSTA-HUGUES 2002, p. 21 *sqq.*). Il est alors représenté comme rejetant avec force leurs invectives contre lui : la dénonciation de l'agressivité passe par la voix d'un personnage qui est lui-même en position de victime, et par ce moyen l'iambe se corrige lui-même de cette agressivité (KERKHECKER 1999, p. 33-34).

[...] *Audaci quicumque adflate Cratino  
iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,  
aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis;  
inde uaporata lector mihi ferueat aure*  
[...]<sup>95</sup>.

Qui que tu sois, qui as senti le souffle de l'audacieux Cratino, que font pâlir les colères d'Eupolis et celles du très grand vieillard, jette aussi un regard sur ceci : tu vas peut-être entendre quelque chose d'assez bien mijoté ; que le lecteur s'échauffe là l'oreille avant de s'enflammer avec moi [...].

Le « tu » auquel il s'adresse ici est différent de celui qui plus haut se délectait des vers à la mode : il est capable de comprendre et de goûter sa poésie. Pourquoi alors ne pas avoir commencé par là ? Pourquoi affirmer avec tant d'éclat dans ses premiers vers qu'il constate l'absence de public pour qui veut écrire des vers de qualité, et qu'il refuse d'écrire de mauvais vers pour obtenir du public ? C'est déjà affirmer que son écriture ne saurait se plier au goût ni aux attentes de qui que ce soit. C'est aussi présenter au lecteur une idée d'un paradoxe apparemment inconcevable : le fait qu'il saura très bien se contenter de n'être lu par personne. Le lecteur paresseux ira-t-il plus loin, intrigué par l'audace du poète, ou rebrousse-t-il chemin une fois qu'il aura compris que Perse ne saurait répondre à ses attentes en matière de poésie ? Il faut être parvenu au terme de la lecture de la première satire tout entière pour atteindre (mériter ?) le moment où Perse formule une définition positive du lectorat capable d'apprécier ses vers<sup>96</sup> : une fois balayés les mauvais arguments avancés par le « tu » indéterminé de la première partie de la satire, il passe à un « tu » qui est, *potentiellement*, un destinataire possible de ses satires.

Mais ce qu'il faut comprendre alors, c'est que l'écriture de Perse ne découle pas du postulat selon lequel un tel public existe : de fait ce destinataire potentiel n'a pas vraiment de réalité. Aussi bien, ses satires ne sont peut-être que des *exercitationes animi* qui ne sont destinées qu'à lui-même. Cela peut expliquer pourquoi, aussitôt après cette adresse, il parle de son lecteur potentiel à la troisième personne au lieu de s'adresser à lui directement : [...] *inde uaporata lector mihi ferueat aure* / [...]. C'est que l'enjeu du mode dialogique n'est pas là. Le « tu » doit rester aussi indéfini que possible, comme il le sera dans les cinq autres satires, car le discours de Perse repose sur cette non-définition. Le bon lecteur est bien un destinataire possible, mais le poète ne le reconnaît pas comme allocutaire proprement dit : c'est un destinataire indirect, et l'adresse du satiriste à son

---

<sup>95</sup>PERSE, *Satires*, I, 123-126.

<sup>96</sup>Nous souscrivons pleinement à l'idée développée par K. Reckford selon laquelle la fin de la satire I

lecteur n'est pas le régime énonciatif fondamental des poèmes de Perse. Bien plus, il envisage volontiers la possibilité de n'avoir aucun lecteur : celui à qui il dit « tu » peut donc n'avoir qu'une existence interne à son œuvre, et l'interlocution peut être monologue, dialogue entre soi et soi. Contrairement à ses prédécesseurs dans le genre, Perse ne postule pas la certitude de l'existence de son lecteur. Le seul destinataire qu'il se donne ici explicitement, c'est-à-dire en s'adressant directement à lui à la deuxième personne, et qui ne soit pas le « tu » porte-parole du goût dévoyé de Rome, c'est son livre, son *libellus* :

*Me muttire nefas ? Nec clam, nec cum scrobe, nusquam ?  
Hic tamen infodiam – uidi, uidi ipse, libelle – :  
“Aurículas asini quis non habet ?” Hoc ego opertum,  
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo  
Iliade. [...]»<sup>97</sup>*

Sera-ce pour moi sacrilège de souffler mot ? Même en secret, même en parlant à un trou, où que ce soit ? Je vais pourtant enterrer ici quelque chose – je l'ai vue, vue de mes yeux, mon opuscule – : “Qui n'a pas des oreilles d'âne ?” Ce mystère de ma pensée, ce rire qui est mien, si nul soit-il, je ne te le vends pas, moi, pour une Iliade.

La question qu'il pose juste après l'adresse à son livre, *Aurículas asini quis non habet ?*, peut ainsi être prise comme une interrogation réelle<sup>98</sup>, à laquelle la première satire dans son ensemble entend répondre : selon que Perse trouve ou non un lecteur, on saura si à Rome *tout le monde* a des oreilles d'âne, ou si quelques-uns échappent à ce défaut. Nous voudrions ainsi nuancer quelque peu l'affirmation de D. Hooley selon laquelle Perse ruine dans ses premiers vers la possibilité d'un discours didactique<sup>99</sup>. Certes, nous le verrons, il remet profondément en question le fonctionnement de l'échange entre maître et élève, jusqu'à montrer qu'aucune vérité ne peut nous être enseignée par quelqu'un d'autre que soi-même : ainsi il intériorise la méthode de la satire. Toutefois, il propose en même temps un modèle de méthode. En ce sens, sa posture ne relève pas complètement de l'isolationnisme, mais plutôt de l'autonomie : Perse n'a pas *besoin* d'un lecteur. Mais, si ses vers en trouvent un, celui-ci pourra les lire avec profit s'il est suffisamment compétent<sup>100</sup>.

---

constitue un *test* permettant de discriminer le bon du mauvais lecteur : voir RECKFORD 2009, p. 50-51.

<sup>97</sup>PERSE, *Satires*, I, 119-123.

<sup>98</sup>Si l'on excepte la question de l'éventuelle allusion à Néron, sur laquelle nous reviendrons (cf. p. 827), on la lit généralement comme une manière de signifier « Tout le monde a des oreilles d'âne » : voir, pour des exemples récents, HOOLEY 1997, p. 37 ou RECKFORD 2009, p. 20-21.

<sup>99</sup>HOOLEY 1997, p. 37-38.

<sup>100</sup>J. Henderson parle ainsi d'un enseignement performatif de l'enseignement : Perse crée les conditions qui doivent nous inciter à adopter la méthode qu'il met en œuvre (HENDERSON 1999). C'est là sa manière de résoudre le paradoxe qu'il y a dans le fait de conseiller à quelqu'un de se fier à lui-même.

## Conclusion

Les références intertextuelles des premiers vers des *Satires*, qui renvoient sûrement à Lucilius ou Lucrèce ainsi qu'à Horace, nous placent d'emblée dans le contexte d'une poésie philosophico-morale qui réclame une lecture exigeante et refuse de se plier à la mode du temps, et que le poète présente comme malvenue dans une Rome qui préfère une littérature mythologique plus légère et davantage propre à divertir. Parce que Perse vit dans une Rome où le jugement de tous ses concitoyens est visiblement faussé, il est amené à reconfigurer le schéma didactique traditionnel du maître qui adresse sa leçon à son élève. Se pose alors tout de suite, et de façon aiguë, la question du lectorat : peut-il réellement en exister un pour les *Satires* de Perse dans la Rome dévoyée qui est la sienne, alors que le temps n'est manifestement pas à l'introspection et à ses aspérités ? C'est que pour Perse, le jugement esthétique est le miroir de la droiture morale. Mais la question du lectorat potentiel de ses poèmes est en fait rapidement balayée : s'il y a dans ces premiers vers une hésitation entre dialogue et monologue (le poète parle-t-il avec quelqu'un d'autre que lui-même ?), c'est que l'échange dialogique, qui est à la base de la méthode de Perse, peut, et doit, s'appliquer en fin de compte à soi-même : c'est par la forme du dialogue intériorisé que chacun peut scruter en soi la moindre trace de vice. Perse est alors amené à tenter la forme de l'interlocution sans interlocuteur, ce qui explique les obscurités que l'on peut relever dans l'énonciation : il garde de l'interlocution, dont on a vu qu'elle faisait partie intégrante du langage de la satire, l'échange des répliques, qui tantôt se contredisent, se complètent, se répondent, mais il en élimine toutes les indications superflues qui donneraient trop de « corps » aux voix qu'il donne à entendre, car ces voix ne sont pas forcément celles de tel ou tel personnage, réel ou créé *ad hoc*, mais potentiellement celles qui s'affrontent à l'intérieur de soi. La question *Min tu istud ais ?* du v. 2, bien que noyée dans le dialogue entre les deux voix en présence, est indéniablement significative et prend alors une valeur métapoétique. Il n'est d'ailleurs pas anodin que ces mots se lisent dès le deuxième vers, et que l'idée soit reprise dans la satire III, dans une autre situation d'échange aux contours difficiles à saisir : *Cui uerba*<sup>101</sup> ? (« À qui en contes-tu ? »).

D. M. Hooley justifie l'âpreté du style de Perse en faisant de la difficulté de lecture un constituant fondamental potentiel du genre de la satire ; pour lui en effet, l'idée selon

<sup>101</sup>PERSE, *Satires*, III, 19.

laquelle la satire devrait consister en un discours aisément accessible provient seulement d'Horace et de son propre usage du *sermo pedestris* :

That it might be (legitimately) otherwise, a forbiddingly dense discourse whose “knotted” texture challenges the reader’s intelligence or even comfort, and that early readers might have been (reluctantly?) willing to accept negotiation of its intended difficulties are possibilities too little considered<sup>102</sup>.

Or, s'il fait sans cesse référence à son illustre prédécesseur par des reprises de mots, d'expressions, de personnages, de scènes, Perse infléchit significativement le genre satirique dans une direction bien différente. A. Cucchiarelli explique ainsi l'obscurité de Perse par le fait que ses *Satires* comprennent deux éléments apparemment inconciliables, l'imitation d'Horace et la philosophie stoïcienne, qui les font osciller perpétuellement entre franc-parler et silence, entre retrait et engagement. Il a à ce propos une formule frappante : « Persius is hard to read. He wants it that way<sup>103</sup> ». La difficulté du style fait partie de la méthode de Perse, et les deux sont indissociables : c'est grâce à cette obscurité que Perse peut conduire le lecteur de bonne volonté à comprendre quel est son propos. Il ne saurait donc reprendre exactement les positions de Lucilius et d'Horace. Il pousse jusqu'à ses limites le degré d'exigence requis par Lucilius en ce qui concerne ses destinataires, et il remet profondément en question le schéma didactique usuel qui régit les fonctions du maître et de l'élève : il est dans une logique de limitation. Dans le monde de Perse, les repères qui valaient encore à l'époque d'Horace ont disparu, et ce que Perse va exiger de son lecteur, c'est ainsi une lecture active, qui doit l'amener à s'interroger sur le monde moral et esthétique dans lequel il vit.

En ce sens, la satire I est bien une satire programmatique, non seulement pour ce qui est des thèmes abordés et des images utilisées, comme la critique a déjà pu le montrer<sup>104</sup>, mais aussi parce qu'elle constitue un mode d'emploi de ce que doit être la lecture du recueil au point de vue de l'interlocution. On voit alors se préciser quels seront tout au long du recueil les objectifs – et les difficultés – du lecteur : identifier les passages d'interlocution, se demander constamment qui parle à qui, cerner l'identité et les fonctions de l'interlocuteur dans les *Satires*, et recomposer à partir de là la méthode du satiriste, le tout dans le cadre d'une lecture ouverte qui envisage sans cesse les différentes possibilités que le texte propose, de manière à pouvoir en explorer les différents sens. Le lecteur va devoir s'engager dans une lecture active et lutter pour identifier qui parle, quelle est

---

<sup>102</sup>Hooley 1997, p. 13.

<sup>103</sup>Cucchiarelli 2005, p. 62.

<sup>104</sup>Voir BRAMBLE 1974, repris dans MILLER 2005.

la voix qui fait la leçon et quelle est celle qui la reçoit, et si le texte ne lui donne pas la réponse, il va devoir la chercher ailleurs – en lui-même.





## **CHAPITRE 6**

# **Formes de l'interlocution chez Perse : une obscurité revendiquée**



## Introduction

**N**OUS avons vu que les premiers vers des *Satires* de Perse ont une fonction fortement programmatique en ce qui concerne son usage de l'interlocution satirique, marqué par une obscurité souvent déroutante. Afin de bien comprendre le fonctionnement de l'interlocution, d'objectiver les difficultés qu'elle pose et de déterminer dans quelle mesure elle s'inscrit au fil de ces six poèmes dans les attentes génériques, nous voudrions maintenant en décrire et en analyser les caractéristiques formelles. Nous nous attacherons tout d'abord à analyser les moyens de la signalisation du début et / ou de la fin des passages d'interlocution ainsi que des changements d'interlocuteur : cela nous donnera l'occasion d'identifier les repères auxquels le lecteur peut se fier afin de baliser les échanges, mais aussi de constater que, régulièrement, le lecteur est privé de tels repères<sup>1</sup>. Puis nous nous pencherons sur l'usage des différentes figures de l'interlocution (apostrophe, *interrogatio*, *exclamatio*) : nous nous demanderons dans quelle mesure Perse s'inscrit dans l'horizon d'attente que nous avons défini dans notre première partie au sujet des figures attendues dans le genre satirique. Nous étudierons ensuite la manière dont le poète se met lui-même en scène dans les échanges qu'il nous donne à entendre : au sein de la critique satirique, est-on toujours sûr qu'il se trouve dans la position de celui qui émet cette critique ? Pour finir, nous essaierons de déterminer dans quelle mesure ce qui apparaît aujourd'hui comme des obscurités amenées par les phénomènes que nous aurons mis en évidence pouvait déjà poser problème dans l'Antiquité : en d'autres termes, il s'agira de savoir si le texte des *Satires* nous paraît difficile à comprendre aujourd'hui parce que nous avons perdu certaines aides à la lecture dont pouvait disposer le lecteur contemporain de Perse, ou bien si son fonctionnement énonciatif est propre à créer de l'incertitude quoi qu'il en soit.

### 6.1 Le balisage des passages d'interlocution

La part de l'interlocution est évidemment très importante dans les *Satires*. Le plus souvent, elle est reliée d'une manière ou d'une autre à la figure du poète : même quand on sait que c'est un autre personnage qui parle, le poète le fait parler en s'adressant

---

<sup>1</sup>Notre exposé visera essentiellement à dégager les mécanismes généraux qui font des *Satires* des poèmes à l'énonciation souvent obscure : nous renvoyons à notre chapitre 8 (p. 349) pour une étude plus complète et plus approfondie des phénomènes dont nous ne relevons ici que quelques échantillons.

toujours à lui à la deuxième personne. Ainsi, le poète dit à son interlocuteur dans la satire I :

[...] "*Hic, inquis, ueto quisquam faxit oletum*<sup>2</sup>."

"Je défends, dis-tu, qu'on fasse ici des ordures."

Si l'on considère tous les passages mobilisant explicitement une deuxième personne, quels que soient l'émetteur et le destinataire, on constate que l'interlocution occupe entre la moitié et les deux tiers des satires I, II, III, V ; les satires IV et VI montrent une part encore plus importante : l'interlocution représente 93% de la satire IV, 81% de la satire VI<sup>3</sup>. On pourrait alors penser que, puisque la satire est essentiellement un discours<sup>4</sup>, le problème de la frontière des passages d'interlocution s'y pose moins que dans le récit épique (où, nous le verrons à propos de Lucain, elle constitue parfois une vraie difficulté). Néanmoins, puisque précisément la satire est un discours, les déictiques ne peuvent pas être aussi efficaces que dans le récit pour ce qui est d'y repérer les passages d'interlocution, et la manière particulière dont Perse use des autres moyens de signalisation de l'interlocution (verbes de parole et mots mis en apostrophe essentiellement), associée à la construction volontiers relâchée typique de la satire, fait que des ambiguïtés demeurent.

### 6.1.1 Les moyens de la délimitation des passages d'interlocution et de l'articulation des répliques

La signalisation des passages d'interlocution et l'articulation des différentes répliques peut se faire simplement par l'emploi de la deuxième personne dans les verbes et les pronoms, ainsi que par l'emploi des verbes de parole qui ponctuent certaines interventions : *ait* en I, 40, en I, 85, en III, 7 ; *inquis* en I, 55 ; *murmurat* en II, 9, etc.

L'emploi d'un mot ou d'une expression en apostrophe peut également marquer le début d'une interlocution ou indiquer un changement d'interlocuteur<sup>5</sup>. Dans ce passage de la première satire, ce sont ainsi trois vocatifs qui se succèdent :

[...] *Calidum scis ponere sumen,  
scis comitem horridulum trita donare lacerna  
et "Verum, inquis, amo, uerum mihi dicite de me."*

---

<sup>2</sup>PERSE, *Satires*, I, 112.

<sup>3</sup>Nous renvoyons ici à notre relevé en annexe (p. III).

<sup>4</sup>Nous employons ici le terme « discours » par opposition à « récit » (cf. p. 44 pour une définition de ces deux termes).

<sup>5</sup>Nous renvoyons ici à ce que nous avons écrit plus haut sur la fonction de structuration de l'apostrophe

*Qui pote? Vis dicam: nugaris, cum tibi, calue,  
pinguis aqualiculus propenso sesquipede exstet.  
O Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit  
nec manus auriculas imitari mobilis albas  
nec linguae quantum sitiatis canis Apula, tantae!  
Vos o, patricius sanguis, quos uiuere ius est  
occipiti caeco, posticae occurrere sannae<sup>6</sup>.*

Tu sais servir une tétine de truie bien chaude, tu sais faire don à un pauvre grelotteux de ta suite d'un manteau usagé et tu dis "Je suis amoureux de la vérité, dites-moi la vérité sur moi." Comment serait-ce possible? Tu veux que je te la dise: tu badines, chauve, quand ta grasse bedaine de pourceau forme une proéminence pendante d'un pied et demi. Ô Janus, qui n'as jamais senti dans le dos les coups de bec d'une cigogne, ni une main agile à contrefaire des oreilles blanches, ni des langues aussi longues que celle d'une chienne assoiffée d'Apulie! Ô vous, qui êtes de sang patricien, qui avez le droit de vivre avec un occiput dépourvu d'yeux, faites brusquement face par derrière à la grimace.

Perse peut encore employer des conjonctions de coordination comme *sed* de manière à indiquer un changement d'interlocuteur :

[...] "*Bellum hoc!*" *Hoc bellum? An, Romule, ceues?*  
*Men moueat? Quippe, et cantet si naufragus, assem  
protulerim? Cantas, cum fracta te in trabe pictum  
ex umero portas? Verum nec nocte paratum  
plorabit qui me uolet incuruasse querella.  
"Sed numeris decor est, et iunctura addita crudis.  
[...]"]<sup>7</sup>*

"Cela est joli!" Joli cela? Est-ce le prurit qui t'excite, Romulus? Il me toucherait? Et alors, même s'il chantait après un naufrage, je lui allongerais un as? Chantes-tu, quand tu portes à l'épaule ta personne peinte sur un bâtiment fracassé? Ce sont des lamentations sincères et non point étudiées la nuit que j'exige de celui qui voudra me courber sous sa plainte. "Mais les nombres mal digérés ont gagné en beauté et en accord. [...]"

"*Torua Mimalloneis implerunt cornua bombis  
et raptum uitulo caput ablaturo superbo  
Bassaris et lyncem Maenas flexura corymbi  
Euhion ingeminat; reparabilis adsonat echo."  
Haec fierent, si testiculi uena ulla paterni  
uiuere in nobis? Summa delumbe saliu  
hoc natat in labris et in udo est Maenas et Attis  
nec pluteum caedit nec demorsos sapit unguis.  
"Sed quid opus teneras mordaci radere uero  
auriculas? [...]"]<sup>8</sup>*

"Ils ont rempli les trompes farouches des ronflements des Mimallones et la Bassaride, qui emportera la tête arrachée au veau superbe, la Ménade, qui dirigera le lynx avec des guirlandes de lierre, répètent Euhion; l'écho sonore leur répond." Verrait-on chose pareille, si nous avions vivant en nous le moindre reste de la virilité paternelle? Cela flotte, les reins cassés, sur les lèvres à la surface de la salive, la Ménade et Attis sont dans l'eau, cela ne martèle pas le rebord du lit et n'a pas la saveur des ongles rongés. "Mais quel besoin d'écorcher par le mordant de la vérité des oreilles délicates? [...]"

grammaticale à l'intérieur du discours : cf. p. 40 *sqq.*

<sup>6</sup>PERSE, *Satires*, I, 53-62.

<sup>7</sup>PERSE, *Satires*, I, 87-92.

<sup>8</sup>PERSE, *Satires*, I, 99-108.

Ailleurs, ce peut être la conjonction *at*<sup>9</sup> :

*En pallor seniumque ! O mores ! Vsque adeone  
scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter ?  
“At pulchrum est digito monstrari et dicier : ‘Hic est’ ;  
ten cirratorum centum dictata fuisse  
pro nihilo pendes ?” [...]”<sup>10</sup>*

Et voilà la pâleur et la décrépitude ! Ô mœurs ! N'est-ce rien que ta science, si un autre ne sait pas que tu sais ? “Mais il est beau d'être montré au doigt et d'entendre dire : ‘C'est lui !’ ; avoir été un sujet de dictées pour cent jouvenceaux bouclés, compteras-tu, toi, cela pour rien ?”

Comme dans “*Bellum hoc !” Hoc bellum ?* dans l'un des passages que nous venons de citer, on trouve parfois des reprises de termes qui peuvent indiquer la succession de répliques émanant de deux locuteurs différents :

*O curas hominum ! O quantum est in rebus inane !  
“Quis leget haec ?” Min tu istud ais ? Nemo hercule. “Nemo”<sup>11</sup> ?”*

Ô soucis humains, ô combien la réalité est vide ! “Qui lira ceci ?” Est-ce à moi que tu parles ?

*Quis populi sermo est ? “Quis enim, nisi carmina molli  
nunc demum numero fluere, ut per leue seueros  
effundat iunctura unguis ? [...]”<sup>12</sup>*

Quel est le langage du public ? “Quel en effet, sinon qu'aujourd'hui seulement les poèmes coulent d'un rythme moelleux, de sorte que les joints laissent courir sur une surface lisse des ongles exigeants ? [...]”

[...]  
*de Ioue quid sentis ? Estne ut praeponere cures  
hunc... “Cuinam ?” Cuinam ? Vis Staio ? An scilicet haeres ?  
Quis potior iudex, puerisue quis aptior orbis<sup>13</sup> ?*

---

<sup>9</sup>Voir HENDRICKSON 1928a, p. 103-104 sur les emplois de cette conjonction dans les passages de Cicéron ou d'Horace qui usent du procédé du dialogue fictif à la manière de la diatribe. Sur le dialogisme chez Perse et les rapports entre ses satires et la diatribe, voir en 8.4 p. 404. Voir aussi DELIGNON 2006, p. 321, qui note que la particule est une marque de la langue parlée jusqu'à la fin de l'époque républicaine et qu'elle est utilisée pour souligner une forte opposition dans la conversation : elle est donc particulièrement adaptée pour indiquer dans l'échange dialogique une réponse à l'interlocuteur.

<sup>10</sup>PERSE, *Satires*, I, 26-30.

<sup>11</sup>PERSE, *Satires*, I, 1-3.

<sup>12</sup>PERSE, *Satires*, I, 63-65.

Ici, *Quis enim...*, avec l'emploi significatif de l'adverbe *enim*, montre que commence ici la réponse à la question posée par *quis* juste avant, mais sans que l'on puisse savoir qui pose la question et qui y répond – ni même s'il s'agit de deux personnes différentes, ou si le premier locuteur se répond à lui-même. Nous reprenons en effet ici la ponctuation de la CUF, mais il y a débat parmi les commentateurs pour savoir si ce sont des voix différentes qui prononcent l'une et l'autre question, et, si tel est le cas, laquelle doit être attribuée au poète, laquelle à son interlocuteur. Sur la possibilité que l'ensemble de la première satire soit un monologue du poète, voir p. 261 *sqq.*

<sup>13</sup>PERSE, *Satires*, II, 18-20.

[...] quel est ton sentiment sur Jupiter? Y a-t-il lieu pour toi de le préférer à... "À qui?" À qui? Veux-tu à Staius? Hésites-tu par hasard? Est-il juge plus recommandable, plus dévoué aux intérêts des enfants orphelins?

Quant à la fin des passages d'interlocution, elle peut être indiquée par la disparition soudaine des marques de deuxième personne, comme dans ce passage de la satire II où elle signale la transition au v. 31 de l'adresse à la description à la troisième personne (transition soulignée aussi par *ecce*, qui aide à la perception d'une modification de l'énonciation) :

*Haec sancte ut poscas, Tiberino in gurgite mergis  
mane caput bis terque et noctem flumine purgas.  
Heus age, responde – minimum est quod scire laboro – :  
de Ioue quid sentis? Estne ut praeponere cures  
hunc... "Cuinam?" Cuinam? Vis Staiio? An scilicet haeres?  
Quis potior iudex puerisue quis aptior orbis?  
Hoc igitur, quo tu Iouis aurem impellere temptas,  
dic agedum Staiio : "Pro Iuppiter! O bone, clamet,  
Iuppiter!" At sese non clamet Iuppiter ipse?  
Ignouisse putas, quia, cum tonat, ocius illex  
sulfure discutitur sacro quam tuque domusque?  
An, quia non fibris ouium Ergennaque iubente  
triste iaces lucis euitandumque bidental,  
idcirco stolidam praebet tibi uellere barbam  
Iuppiter? Aut quidnam est, qua tu mercede deorum  
emeris auriculas, pulmone et lactibus unctis?  
**Ecce auia aut metuens diuum matertera cunis  
exemit puerum...**<sup>14</sup>*

Pour sanctifier de telles demandes, tu plonges le matin deux et trois fois ta tête dans les gouffres du Tibre et le fleuve te purifie des souillures de la nuit. Eh là! Voyons – c'est une vétille que je suis en peine de savoir – : quel est ton sentiment sur Jupiter? Y a-t-il lieu pour toi de le préférer à... "À qui?" À qui? Veux-tu à Staius? Hésites-tu par hasard? Est-il juge plus recommandable, plus dévoué aux intérêts des enfants orphelins? Eh bien! ce par quoi tu essaies d'influencer l'oreille de Jupiter, va, dis-le à Staius; il s'écriera "Oh! Jupiter! Ô bon Jupiter!" Et Jupiter ne s'apostropherait pas lui-même? Penses-tu qu'il t'a pardonné, parce que, quand il tonne, le soufre sacré a plus tôt fait de fracasser une yeuse que toi et ta maison? Si tu ne gis point dans les bois sacrés, sinistre bidental à fuir, sur le commandement de la fibre des brebis et d'Ergenna, est-ce qu'en conséquence Jupiter stupide t'autorise à lui tirer la barbe? Quel est le prix auquel tu t'es payé les oreilles des dieux, un poumon et des boyaux grasseyeux? Voici qu'une aïeule ou une tante maternelle craignant les dieux a pris un enfant dans son berceau...

Si dans le passage que nous venons de citer on n'observe pas de rupture temporelle, le discours satirique impliquant que l'on reste au présent, il peut arriver qu'un changement de temps vienne appuyer la fin de l'interlocution. Dans ces vers tirés de la satire II, le passage au parfait vient ainsi s'ajouter au passage de la deuxième à la troisième personne pour clore l'adresse du poète aux *curuae in terris animae et caelestium inanes*, et nous

<sup>14</sup>PERSE, *Satires*, II, 15-32.



donner l'impression qu'à celle-ci succède une méditation générale sur la déliquescence des mœurs :

*O curvae in terris animae et caelestium inanes,  
quid iuuat hoc, templis nostros inmittere mores  
et bona dis ex hac scelerata ducere pulpa ?  
Haec sibi corrupto casiam dissoluit oliuo  
et Calabrum coxit uitiatu murice uellus,  
haec bacam conchae rasisse et stringere uenas  
feruentis massae crudo de puluere iussit<sup>15</sup>.*

Ô âmes courbées sur la terre et vides de pensées célestes, à quoi sert d'introduire nos mœurs dans les temples et de juger d'après notre chair criminelle ce qui est bon pour les dieux ? C'est elle qui, pour son usage, a dissous dans l'huile la casie qui la gâte et qui par la cuisson a teint la laine de Calabre avec le coquillage qui la déshonore, c'est elle qui a fait gratter la perle du coquillage et couler les veines du métal de la masse brûlante du minerai brut pulvérisé.

À la fin de la satire V, c'est l'abandon provisoire de la deuxième personne allié au passage à la première personne du pluriel qui nous aide à comprendre qu'au v. 174 prend fin l'échange entre Dave et Chaerestrat qui avait commencé au v. 161, et que lui succède le commentaire du poète. Cette petite scène comique lui a en effet servi d'illustration, et il poursuit ensuite sa réflexion sur ce qu'est la vraie liberté :

*"Nugaris, solea, puer, obiurgabere rubra.  
Ne trepidare uelis atque artos rodere casses  
nunc ferus et uiolens, at, si uocet, haut mora, dicas :  
'Quidnam igitur faciam ? Nec nunc, cum arcessat et ultro  
supplicet, accedam ?' Si totus et integer illinc  
exieras, nec nunc." Hic hic quod quaerimus, hic est,  
non in festuca, lictor quam iactat ineptus.  
Ius habet ille sui, palpo quem tollit hiantem  
cretata Ambitio ? [...]"<sup>16</sup>*

"Des bêtises ! Tu seras querellé, mon garçon, à coups de sandale rouge ; ne t'agite point, ne ronge pas les rets qui t'enserrent, farouche et violent dans cette minute, mais pour dire tout de suite, si elle t'appelait : 'Que ferais-je donc ? N'irais-je point la trouver, maintenant qu'elle me redemande et qu'elle va jusqu'à me supplier.' Pas même maintenant, si tu étais sorti de là-bas tout entier et intact." Voilà, voilà ce que nous cherchons, c'est cela, et non pas la badine que brandit un lecteur imbécile<sup>17</sup>. Dispose-t-il librement de sa personne, celui qu'en le flattant soulève de terre bouche bée la Brigue blanchie à la craie ?

### 6.1.2 Un balisage compliqué

Mais si l'on trouve çà et là dans les *Satires* les repères que nous venons de citer, le fait que la norme dans le recueil de Perse est plutôt l'absence des moyens attendus

---

<sup>15</sup>PERSE, *Satires*, II, 61-67.

<sup>16</sup>PERSE, *Satires*, V, 169-177.

<sup>17</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

pour signaler et baliser les passages d'interlocution : lorsque l'interlocution prend la forme d'un échange suivi de répliques prononcées par des interlocuteurs différents, ce qui représente le cas général dans les *Satires*, les répliques se succèdent et l'on n'a généralement que peu d'indices permettant de les délimiter et de les attribuer avec certitude. C'est ainsi que les verbes de parole, notamment, sont d'un emploi fort rare. Notons également que la fin des passages d'interlocution n'est généralement pas signalée, et, malgré la disparition des marques de deuxième personne après un passage clairement adressé à un destinataire, il peut être difficile de savoir si ce qui suit fait ou non toujours partie de l'interlocution. C'est le cas pour cette prière adressée à Jupiter dans la satire III, dont on ne sait pas si elle prend fin au v. 37 ou si elle se poursuit plus loin :

*Magne pater diuum, saeuos punire tyrannos  
haut alia ratione uelis, cum dira libido  
mouerit ingenium, feruenti tincta ueneno :  
uirtutem uideant intabescantque relict!  
Anne magis Siculi gemuerunt aera iuuenci  
et magis auratis pendens laquearibus ensis  
purpureas subter ceruices terruit, "Imus,  
imus praecipites" quam si sibi dicat et intus  
palleat infelix quod proxima nesciat uxor<sup>18</sup>.*

Père puissant des dieux, daigne punir simplement ainsi les tyrans impitoyables, quand la passion terrible infectée d'un venin brûlant aura excité leurs instincts : qu'ils voient la vertu et que, de l'avoir abandonnée, ils se décomposent ! L'airain du taureau de Sicile a-t-il gémi plus douloureusement et l'épée suspendue aux lambris dorés a-t-elle causé plus d'effroi à la nuque ornée de pourpre qu'elle menaçait, que si le coupable se dit "Nous allons, nous allons à l'abîme" et s'il pâlit intérieurement, l'infortuné, d'une chose que tout près de lui sa femme ignore.

D'autres passages sont ambigus à cause de la manière dont Perse emploie les indices d'interlocution : quand ils sont présents, ils posent parfois plus de questions qu'ils n'apportent de réponses. On lit ainsi des passages où, même lorsque l'on a des verbes introducteurs, ceux-ci peuvent poser problème. Dans la satire I, on lit *ait* au v. 40, mais tout ce qui précède depuis le v. 1 est un échange tourné à la deuxième personne ; le verbe introduit une objection de l'ordre de toutes celles que l'interlocuteur du poète délivre dans l'ensemble de la première satire, mais, grammaticalement, il ne renvoie en réalité à aucun sujet exprimé, et on ne sait donc pas à qui le satiriste donne la parole en employant soudain la troisième personne du singulier :

*[...] Ecce inter pocula quaerunt  
Romulidae satiri, quid dia poemata narrent ;  
hic aliquis, cui circum umeros hyacinthina laena est,  
rancidulum quiddam balba de nare locutus*

<sup>18</sup>PERSE, *Satires*, III, 35-43.

*Phyllidas, Hypsipylas, uanum et plorabile siquid  
eliquat ac tenero subplantat uerba palato.  
Assensere uiri : nunc non cinis ille poetae  
felix? Non leuior cippus nunc imprimit ossa?  
Laudant conuiuiae : nunc non e manibus illis,  
nunc non e tumulo fortunataque fauilla  
nascentur uiolae? "Rides, ait, et nimis uncis  
Naribus indulges. An erit qui uelle recuset  
os populi meruisse et cedro digna locutus  
linquere nec scombros metuentia carmina nec tus<sup>19</sup>?"*

Tout à coup, parmi les rasades, les descendants bien repus de Romulus veulent savoir ce que racontent les poèmes divins ; là-dessus un individu, les épaules enveloppées d'un manteau couleur d'hyacinthe, se met à débiter avec un bégaiement nasal une méchante œuvrette faisandée, distille des Phyllis, des Hypsipylés, tout le répertoire vide et larmoyant, et son palais ramolli donne aux mots des crocs-en-jambe. Approbation de l'auditoire viril : maintenant la cendre illustre du poète n'est-elle pas heureuse ? La cippe ne pèse-t-il pas maintenant moins lourdement sur ses os ? Éloges des convives : est-ce que maintenant de ces mânes glorieux, est-ce que maintenant de ce tombeau et de ces heureux restes calcinés ne vont pas naître des violettes ? "Tu te moques, dit-il, et tu abuses du plaisir de froncer les narines. Se trouvera-t-il quelqu'un qui se refuse à mériter que le public parle de lui et à laisser, dans un style digne de l'huile de cèdre, des poèmes qui ne redoutent ni les maquereaux ni l'encens ?"

Cette troisième personne sans référent vaut-elle pour un « on » de généralité<sup>20</sup> ? Le lecteur doit-il trouver ailleurs dans le poème le personnage à qui il est fait référence (le récitant improvisé que Perse brocarde en le désignant à la troisième personne ?)<sup>21</sup> ? Sa curiosité et sa réflexion ne peuvent être en tout cas que stimulées. Plus généralement, les personnes verbales et les pronoms se rapportant aux acteurs de l'interlocution n'ont presque jamais de référent précis : qui est le « tu » anonyme avec qui Perse débat tout au long de la satire I ? Dans la satire II, le problème se pose autrement : le « tu » a bien un référent au début du poème, mais son identité se révèle instable au bout de quelques

---

<sup>19</sup>PERSE, *Satires*, I, 30-43.

<sup>20</sup>C'est bien là la solution la plus probable. Juste après, Perse souligne que son contradicteur est « n'importe qui » (I, 44) :

*Quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci...*

Qui que tu sois, ô toi, à qui je viens de donner contre moi la parole...

En outre, la formule *Rides, ait*, dans laquelle *ait* est traduit par « dit-on », se lit déjà chez Horace, et, de façon intéressante, dans un passage où il pose la question de la relation entre le poète et le public (*Épîtres*, I, 19, 41-45) :

[...] "*Spissis indigna theatris  
scripta pudet recitare et nugis addere pondus*,"  
*si dixi : "Rides" ait, "et louis auribus ista  
seruas; fidis enim manare poetica mella  
te solum, tibi pulcher."* [...]

Si je dis : "Je rougis de lire devant les rangs serrés d'un auditoire des écrits qui en sont indignes et de donner de l'importance à des bagatelles", on réplique : "Tu te moques et tu gardes cela pour les oreilles de Jupiter; car tu te flattes, te trouvant beau, d'être le seul à distiller le miel de la poésie."

<sup>21</sup>Pour W. Kissel (KISSEL 1990, p. 165), on a là un procédé hérité des discours judiciaires, dans lesquels l'orateur tantôt parle de son adversaire à la troisième personne, et tantôt l'interpelle directement ; le changement de personne est aussi dans la cadre de la diatribe morale un moyen d'animation.

vers. En effet, cette satire se présente au début comme une épître à Macrinus, auquel Perse s'adresse sur un ton tout à fait amical :

*Hunc, Macrine, diem numera meliore lapillo,  
qui tibi labentis apponet candidus annos;  
funde merum genio. Non tu prece **poscis** emaci  
quae nisi seductis nequeas committere diuis<sup>22</sup>.*

Compte, Macrinus, en le marquant du caillou favorable, ce jour-ci, qui, toujours tout blanc, t'apportera les années dans leur cours ; verse du vin pour le génie. Tu ne demandes pas, toi, par une prière qui est un marché, ce que tu ne saurais confier aux dieux qu'en les prenant à part.

Pourtant, à partir du v. 15, alors que Perse s'adresse toujours à un « tu », le ton change du tout au tout, car il s'agit de cette fois de lui reprocher exactement la fausse piété dont Perse nous a dit que Macrinus s'abstenait :

*Haec sancte ut **poscas**, Tiberino in gurgite mergis  
mane caput bis terque et noctem flumine purgas.  
Heus age, responde — minimum est quod scire laboro —  
de loue quid sentis? [...]<sup>23</sup>*

Pour sanctifier de telles demandes [il s'agit des prières égoïstes et même criminelles que l'on peut faire pour son intérêt personnel], tu plonges le matin deux et trois fois ta tête dans les gouffres du Tibre et le fleuve te purifie des souillures de la nuit. Eh là ! Voyons — c'est une vétille que je suis en peine de savoir — : quel est ton sentiment sur Jupiter ?

Rien n'est venu nous signaler que cette deuxième personne avait changé de référent, et de fait le lecteur demeure dans l'incertitude : puisqu'il ne s'agit plus de Macrinus, de qui s'agit-il donc ? Bien plus, la reprise de *poscis* dans l'adresse à Macrinus par *poscas* dans celle au « tu » anonyme brouille encore les pistes, en établissant un lien étroit entre les deux passages.

L'apostrophe grammaticale n'est pas non plus sans poser problème, comme on le voit dans l'extrait de la satire I que nous avons cité plus haut :

*[...] Calidum scis ponere sumen,  
scis comitem horridulum trita donare lacerna  
et "Verum, inquis, amo, uerum mihi dicite de me."  
Qui pote? Vis dicam: nugaris, cum tibi, **calue**,  
pinguis aqualiculus propenso sesquipedale exstet.  
**O Iane**, a tergo quem nulla ciconia pinsit  
nec manus auriculas imitari mobilis albas  
nec linguae quantum sitiatis canis Apula, tantae!  
Vos **o, patricius sanguis**, quos uiuere ius est  
occipiti caeco, posticae occurrere sannae<sup>24</sup>.*

<sup>22</sup>PERSE, *Satires*, II, 1-4.

<sup>23</sup>PERSE, *Satires*, II, 15-18.

<sup>24</sup>PERSE, *Satires*, I, 53-62.

Tu sais servir une tétine de truie bien chaude, tu sais faire don à un pauvre grelotteux de ta suite d'un manteau usagé et tu dis "Je suis amoureux de la vérité, dites-moi la vérité sur moi." Comment serait-ce possible ? Tu veux que je te la dise : tu badines, chauve, quand ta grasse bedaine de pourceau forme une proéminence pendante d'un pied et demi. Ô Janus, qui n'as jamais senti dans le dos les coups de bec d'une cigogne, ni une main agile à contrefaire des oreilles blanches, ni des langues aussi longues que celle d'une chienne assoiffée d'Apulie ! Ô vous, qui êtes de sang patricien, qui avez le droit de vivre avec un occiput dépourvu d'yeux, faites brusquement face par derrière à la grimace.

Si l'invocation à Janus se différencie assez bien de l'adresse au *calue* qui la précède et de celle au *patricius sanguis* qui la suit, on peut se demander si l'on a trois adresses différentes qui se suivent, ou si celle à Janus n'est qu'une parenthèse dans une adresse continue à une seule et même catégorie d'individus mobilisée d'abord par *calue* puis par *patricius sanguis* : cette ambiguïté laisse déjà voir la limite du potentiel séparateur du vocatif dans un contexte ouvertement brouillé. Ailleurs, les expressions en apostrophe peuvent poser problème quand leur sens est tellement large que l'on ne sait pas si elles désignent la même personne à chaque fois quand elles se suivent dans une même satire : se succèdent par exemple dans la satire VI *meus heres / quisquis eris ; o bone ; puer*<sup>25</sup>.

Enfin, on a des passages qui posent difficulté à cause d'un fonctionnement de la syntaxe qui retarde la reconnaissance de l'interlocution, comme celui-ci :

*Scribimus inclusi, numeros ille, hic pede liber,  
grande aliquid, quod pulmo animae praelargus anhelet.  
Scilicet haec populo pexusque togaque recenti  
et natalicia tandem cum sardonyche albus  
sede legens celsa, liquido cum plasmate guttur  
mobile conlueris, patranti fractus ocello,  
tunc neque more probo uideas nec uoce serena  
ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum  
intran et tremulo scalpuntur ubi intima uersu*<sup>26</sup>.

Nous nous caleutrons pour écrire, celui-là en vers, celui-ci affranchi de la mesure, quelque chose de grandiose destiné à être exhalé par un poumon prodigue de son souffle. Évidemment, en lisant cela au public, bien peigné, en toge neuve, avec, enfin, la sardoine du jour anniversaire de ta naissance, tout blanc, assis dans une chaire élevée, quand tu auras gargarisé ton gosier agile de modulations coulantes, brisé, l'œil noyé de plaisir, tu pourras voir les Titus colossaux se trémousser d'une façon indécente et la voix altérée, tandis que la poésie leur entre dans le flanc et que le trémolo du vers chatouille leurs parties intimes.

Cette scène de récitation que décrit le satiriste est d'abord tournée à la première personne. Avant le verbe à la deuxième personne *conlueris*, qui est le premier élément à indiquer l'interlocution, seul le changement de nombre lorsqu'on passe du pluriel *scribimus* au singulier *legens* signale un changement syntaxique, mais pas encore une adresse<sup>27</sup> :

---

<sup>25</sup>VI, 41-42 ; 43 ; 69.

<sup>26</sup>PERSE, *Satires*, I, 13-21.

<sup>27</sup>Certains éditeurs donnent cependant *legens* à la place de *legens* : c'est le cas de G. G. Ramsay (RAMSAY

jusque-là, le lecteur n'a aucune raison de penser que cette amère caricature est adressée à quelqu'un, et ainsi l'ambiguïté demeure durant plusieurs vers : la critique ici concerne-t-elle l'émetteur, ou le destinataire ?

## 6.2 Usages des figures de l'interlocution

### 6.2.1 L'apostrophe grammaticale

#### 6.2.1.1 Dans la satire I

Dans la première satire, qui est celle qui comprend le plus d'expressions mises en apostrophe<sup>28</sup>, la toute première intervient bien tardivement après les premières occurrences de la deuxième personne, et c'est une injure : *uetule* (v. 22). On en compte au total une douzaine : *uetule* (v. 22); *o modo quem ex aduerso dicere feci* (v. 44); *calue* (v. 56); *o Iane* (v. 58); *o, patricius sanguis* (v. 61); *Quinti* (v. 73); *poeta* (v. 75); *Romule* (v. 87); *pueri* (v. 113); *Lupe* (v. 115); *Muci* (v. 115); *libelle* (v. 120).

On remarque que mis à part l'adresse à son *libelle*, les apostrophes grammaticales du poète désignent seulement l'ensemble des Romains ou un groupe tout entier (*o, patricius sanguis*; *pueri*), un interlocuteur anonyme (*uetule*; *o modo quem ex aduerso dicere feci*; *calue*; *poeta*), ou des figures anciennes ou mythologiques, autrement dit, éloignées (*o Iane*; *Quinti*<sup>29</sup>; *Romule*<sup>30</sup>; *Lupe*; *Muci*<sup>31</sup>) : on ne trouve aucune adresse directe à un contemporain identifié.

---

1918) et de J. Conington et H. Nettleship (CONINGTON et NETTLESHIP 1967). Cela ne change pas grand chose pour nous : le passage de la première personne du pluriel à la deuxième personne du singulier demeure inattendu quoi qu'il en soit.

<sup>28</sup>Parce que les satires de Perse se présentent comme des dialogues ou des épîtres, et qu'en outre leur forme varie d'un poème à l'autre, nous n'analysons pas ici l'apostrophe dans son sens rhétorique mais dans son sens grammatical, c'est-à-dire que nous étudions les termes et les expressions qui sont mis en apostrophe : il ne s'agit pas tant d'étudier des interruptions dans le cours du propos ou le passage d'un destinataire à un autre, mais bien la manière dont les différents destinataires sont désignés lorsqu'ils sont interpellés directement. Voir p. 40 *sqq.* sur cette distinction, ainsi que sur les fonctions de l'apostrophe grammaticales – parmi lesquelles une fonction de désignation de l'allocutaire, une fonction prédicative et une fonction sociolinguistique, l'apostrophe grammaticale contribuant à éclaircir les rapports sociaux entre les interlocuteurs.

<sup>29</sup>Le contexte permet de comprendre qu'il s'agit de Cincinnatus.

<sup>30</sup>Comme nous allons le voir, le nom de Romulus vaut en fait ici pour *Romane* et vise tous les Romains coupables du vice que dénonce le poète.

<sup>31</sup>Sur l'identité de ce Lupus et de ce Mucius, qui sont en fait des contemporains de Lucilius, voir p. 79 *sqq.*

Cependant, la moitié des expressions mises en apostrophe dans la satire I a une tonalité polémique<sup>32</sup> et vise potentiellement les concitoyens du poète. Les vocatifs *uetule* et *calue* sont suffisamment larges pour toucher chaque lecteur individuellement :

*Tu, uetule, auriculis alienis colligis escas,  
auriculis, quibus < . . . . .  
. . . quibus > et dicas cute perditus "Ohe!"*<sup>33</sup>.

C'est toi, pauvre vieux, qui fournis la pâture aux oreilles d'autrui, dont les exigences sont telles que < tu y succomberas et que > tu diras, la peau dans un état désespéré : "Assez!"?

[...] *Calidum scis ponere sumen,  
scis comitem horridulum trita donare lacerna  
et "Verum, inquis, amo, uerum mihi dicite de me."  
Qui pote? Vis dicam: nugaris, cum tibi, calue,  
pinguis aqualiculus propenso sesquipede exstet*<sup>34</sup>.

Tu sais servir une tétine de truie bien chaude, tu sais faire don à un pauvre grelotteux de ta suite d'un manteau usagé et tu dis "Je suis amoureux de la vérité, dites-moi la vérité sur moi." Comment serait-ce possible? Tu veux que je te la dise : tu badines, chauve, quand ta grasse bedaine de pourceau forme une proéminence pendante d'un pied et demi.

De plus, le fait d'avoir intercalé entre les deux l'expression

*Quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci...*<sup>35</sup>

Qui que tu sois, ô toi, à qui je viens de donner contre moi la parole...

renforce leur valeur générale. Certes, Perse montre à travers cette dernière citation que son interlocuteur est un être de papier ; mais dans le même temps, il montre aussi que celui-ci joue le rôle le porte-parole du discours ambiant, révélateur du climat réel dans lequel il vit. En l'invectivant, ce sont tous les individus capables de tenir le même discours qu'il atteint.

L'apostrophe à Romulus s'adresse à tous les Romains, mais d'une manière détournée, de façon à opposer radicalement le comportement actuel des Romains, dépravés dans leurs goûts poétiques et leur attitude morale, au héros fondateur de la cité, incarnation de l'antique *mos maiorum* :

*"Fur es", ait Pedio. Pedius quid? Crimina rasis  
librat in antithetis, doctas posuisse figuras  
laudatus; "Bellum hoc!" Hoc bellum? An, Romule, ceues*<sup>36</sup>?

---

<sup>32</sup>Voir p. 54 *sqq.* sur la portée polémique de l'apostrophe dans les traités de rhétorique.

<sup>33</sup>PERSE, *Satires*, I, 21-23.

<sup>34</sup>PERSE, *Satires*, I, 53-57.

<sup>35</sup>PERSE, *Satires*, I, 44.

<sup>36</sup>PERSE, *Satires*, I, 85-87.

“Tu es un voleur”, dit-on à Pedius. Que fait Pedius ? Il balance les chefs d'accusation dans des antithèses limées, complimenté qu'il est d'avoir mis en place de doctes figures ; “Cela est joli !” Joli cela ? Est-ce le prurit qui t'excite, Romulus ?

Romulus en tant qu'incarnation de la vertu des anciens est ainsi opposé à ses descendants, les *Romulidae saturi* (les « descendants bien repus de Romulus ») au v. 31.

L'expression *Vos, o patricius sanguis...* s'avère elle aussi polémique, dans la mesure où la dignité patricienne est mise en concurrence dans la bouche du poète avec la déchéance de Rome, et plus précisément dans ce passage, avec le refus d'accepter la révélation de la vérité :

*Vos, o patricius sanguis, quos uiuere ius est  
occipiti caeco, posticae occurrite sannae*<sup>37</sup>.

Ô vous, qui êtes de sang patricien, qui avez le droit de vivre avec un occiput dépourvu d'yeux, faites brusquement face par derrière à la grimace.

Les expressions en apostrophe sont donc importantes dans cette première satire pour évaluer la manière dont Perse se situe vis-à-vis de la polémique, et quelles sont ses cibles : dans quelle mesure destinataire interne et destinataire externe à la satire se confondent-ils ? Il est alors important de noter la fin remarquable du poème : son refus de l'apostrophe au *lector*, qui n'est mentionné qu'à la troisième personne ([...] *inde uaporata lector mihi ferueat aure* / [...]<sup>38</sup>, « Que le lecteur s'échauffe là l'oreille avant de s'enflammer avec moi [...] »), pose une question capitale : à qui Perse adresse-t-il son discours ?

### 6.2.1.2 Dans le reste du recueil

On observe des phénomènes similaires dans le reste du recueil. On trouve des expressions en apostrophe à portée très générale, comme *bone* ou *puer*<sup>39</sup>. Il y a en effet chez Perse une volonté manifeste de généralisation : en écho à l'expression

*Quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci...*<sup>40</sup>

Qui que tu sois, ô toi, à qui je viens de donner contre moi la parole...

dans la première satire, on lit dans la dernière

[...] *meus heres*  
*quisquis eris* [...]<sup>41</sup>

<sup>37</sup>PERSE, *Satires*, I, 61-62.

<sup>38</sup>PERSE, *Satires*, I, 126.

<sup>39</sup>III, 94 et VI, 69.

<sup>40</sup>PERSE, *Satires*, I, 44.

<sup>41</sup>PERSE, *Satires*, VI, 41-42.



[...] toi, qui que tu sois qui seras mon héritier [...]

Parmi ces vocatifs à portée générale, on en trouve un certain nombre qui sont de sens péjoratif, tantôt au singulier, tantôt au pluriel : *pessime* (II, 46) ; *o curuae in terris animae et caelestium inanes*<sup>42</sup> (II, 60) ; *o miser inque dies ultra miser* (III, 15) ; *o miseri* (III, 66) ; *miser* (III, 107) ; *improbe* (IV, 47). Et même les expressions en apostrophe qui sont mélioratives en apparence s'avèrent en réalité ironiques : dans la bouche de Socrate, *magni pupille Pericli* (IV, 3) se révèle rapidement être un sarcasme à l'encontre d'Alcibiade, puisque toute la suite montrera à quel point le comportement de l'éphèbe est indigne de son illustre ascendant.

### 6.2.1.3 Perse et le code générique de l'attaque nominative

Par conséquent, dans tout le recueil, les apostrophes nominatives sont l'exception – ce qui marque une particularité importante : Perse semble ne pas vouloir préciser ni fixer l'identité de son interlocuteur. C'est pourtant ce que l'on attendrait dans la satire. D'après Horace, en effet, elle est censée s'inscrire dans la lignée de la *libertas* de la comédie ancienne, qui se manifeste notamment sous la forme de l'*onomasti kômôdein*<sup>43</sup> :

*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae  
atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est,  
siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,  
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui  
famosus, multa cum libertate notabant.  
Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,  
mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,  
emunctae naris, durus conponere uersus*<sup>44</sup>.

Les poètes Eupolis, Cratinos, Aristophane, et les autres qui furent les maîtres de la comédie ancienne, lorsqu'un homme méritait qu'on le dessinât comme fripon, voleur, adultère, coupe-jarret, infâme enfin de quelque manière, se donnaient pour le flétrir grande liberté. C'est d'eux que procède tout Lucilius, c'est eux qu'il a suivis, changeant seulement les pieds et les mètres, spirituel, d'un flair subtil, raboteux dans la structure de ses vers.

---

<sup>42</sup>Sur la dimension critique sous-jacente de cette formule, qui reprend l'idée de l'origine divine de l'âme selon la définition stoïcienne mais qui révèle aussi l'incapacité de l'homme à la reconnaître et son trop grand attachement aux richesses terrestres, nous renvoyons à PIÀ COMELLA 2014, p. 289-290.

<sup>43</sup>Sur ce point, voir *infra* p. 88 *sqq.*

<sup>44</sup>HORACE, *Satires*, I, 4, 1-8.

Ainsi, Lucilius apostrophe ses adversaires par leur nom, et Horace attaque nommément ses cibles, qu'elles soient réelles ou fictives<sup>45</sup> – Juvénal fera d'ailleurs de même<sup>46</sup>.

Chez Perse, les seuls noms propres utilisés au vocatif et renvoyant à des contemporains identifiés désignent les destinataires de ses satires en forme d'épîtres (Macrinus dans la satire II, Cornutus dans la satire V, Bassus dans la satire VI<sup>47</sup>). Les vocatifs qui désignent des adversaires pris à partie par le poète sont des qualificatifs généraux comme *pessime* en II, 46, ou bien des noms tout à fait vagues : on l'a dit, *Romule* en I, 87 ne désigne pas le fondateur de Rome, mais n'importe quel Romain sensible aux effets faciles de la mauvaise poésie du temps ; en V, 81, le nom de Marcus Dama (*Marce*) renvoie au Dama d'Horace, nom d'esclave que l'on retrouve par trois fois dans les *Satires*<sup>48</sup>.

Et même hors apostrophe, les autres noms propres qui sont associés à un comportement vicieux sont tout aussi généraux (en dehors de ceux qui renvoient à des personnages célèbres éloignés, comme Alcibiade dans la satire IV) : c'est le cas des *ingentis* [...] *Titos* en I, 20<sup>49</sup>, ou de Vettidius en IV, 25<sup>50</sup> ; en VI, 37 Bestius est un représentant du fermier italien<sup>51</sup> ; en VI, 56, Manius est un représentant du mendiant<sup>52</sup>. Dans d'autres cas, il s'agit de noms emblématiques tirés d'Horace et / ou de la comédie. On relève en I, 85 un certain Pedius à qui Perse reproche sa rhétorique artificielle : chez Horace, Pedius,

<sup>45</sup>De nombreux commentateurs affirment qu'Horace aurait au contraire cherché à se démarquer de cette forme du franc-parler lucilien et qu'il aurait condamné l'apostrophe nominative. B. Delignon a bien montré que cette idée était indéfendable, et qu'en réalité Horace a effectivement repris à son compte ce marqueur générique (DELIGNON 2006, p. 107-113). Certes, le contexte politique de la rédaction des *Satires* d'Horace l'a amené à un certain infléchissement : il ne pouvait en aucun cas prendre le risque de mettre en péril une concorde civile encore bien fragile. Aussi a-t-il préféré pour ne pas franchir les limites de la bonne *libertas* se donner pour victimes des figures de la génération précédente, ou jouer sur les noms en donnant qu'un *nomen* ou qu'un *cognomen* de manière à entretenir le doute sur l'identité de la cible. Il a également préféré les griefs privés aux griefs politiques. Mais, quoi qu'il en soit, il entendait bien que son lecteur reconnaisse derrière ces détours et ces ambiguïtés des allusions à des personnages ou à des problèmes politiques et contemporains.

<sup>46</sup>DELIGNON 2009, p. 249-254.

<sup>47</sup>II, 1 ; V, 23 et 37 ; VI, 1.

<sup>48</sup>En I, 6, 38 ; II, 5, 18 ; II, 7, 54. Voir HARVEY 1981, p. 149 pour la valeur générale du nom.

<sup>49</sup>En réalité le prénom Titus est particulier et renvoie très probablement à un référent un peu plus précis que l'ensemble des Romains. Comme le suggèrent les scholies (voir le *Commentum Cornuti ad I, 20*), Perse désigne ainsi ceux qui assistent à la récitation grotesque qu'il nous dépeint pour renvoyer à leur identité de descendants des *Titienses*, membres de l'une des trois tribus primitives de Rome fondée par Titus Tatius. Il s'agit ici d'une volonté ironique d'héroïsation des spectateurs d'une scène parfaitement bouffonne, mais qui porte sur une classe sociale précise : par ce nom Perse ne désigne pas ici *tous* les Romains, mais bien plutôt les membres de la noblesse patricienne (voir DELIGNON 2011, p. 6-7). Sur les attaques de Perse contre l'aristocratie, voir p. 847 *sqq.*

<sup>50</sup>Comme le remarque R. A. Harvey, la question *Cuius ?* (« Lequel ? ») que suscite l'apparition de son nom invite à penser qu'il s'agit effectivement d'un nom fictif (HARVEY 1981, p. 114).

<sup>51</sup>Sur Bestius et son intervention dans la satire VI, voir STÉGEN 1975.

<sup>52</sup>HARVEY 1981, p. 198.

fil d'un proche de César, est cité en tant qu'avocat de Pétillius<sup>53</sup>. Remarquons ici qu'à son propos Perse s'en tient à des considérations littéraires : peu important ses positions politiques, Perse s'en tient à la critique de son style. Cela n'est pas anodin, si l'on pense qu'on a là l'une des (rares) figures renvoyant à un contexte historico-politique pas si éloigné de Perse, en tout cas un individu doté d'une plus grande réalité que les types qui apparaissent çà et là. En III, 31 apparaît un certain Natta, modèle du crasseux emprunté à Horace<sup>54</sup>. On retrouve aussi dans la satire V aux côtés de Chaerestrata le personnage de Dave, qui figure à la fois chez Térence dans le *Phormion* et dans l'*Andrienne* et chez Horace dans la satire II, 7. Si comme on l'a vu Horace s'est lui aussi emparé du lieu de l'attaque nominative d'une façon bien particulière dans ses *Satires*, en passant par des détours de nature multiple pour en rendre acceptable le contenu polémique<sup>55</sup>, on voit là que Perse pousse le procédé plus loin encore, en s'abstenant quasiment de nommer et en vidant les quelques noms qu'il emploie de toute référence possible à l'actualité ou à un passé récent<sup>56</sup>.

Il existe toutefois une exception notable : Attius Labéon, moqué pour sa poésie à deux reprises dans la première satire, renvoie bel et bien à un adversaire à la fois contemporain et identifié<sup>57</sup>. On lit ainsi :

*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!  
"Quis leget haec?" Min tu istud ais? Nemo hercule. "Nemo?"  
Vel duo uel nemo. "Turpe et miserabile." Quare?  
Ne mihi Polydamas et Troiades **Labeonem** praetulerint?  
Nugae. [...]*<sup>58</sup>

Ô soucis humains, ô combien la réalité est vide! "Qui lira ceci?" Est-ce à moi que tu parles? Personne, par Hercule. "Personne?" Mettons deux personnes, mettons pas une. "Honte et misère!" Pourquoi? Tu crains que Polydamas et les Troyennes ne me préfèrent Labéon? Bagatelle.

*Sed recti finemque extremumque esse recuso  
"Euge" tuum et "Belle"; nam "Belle" hoc excute totum :  
quid non intus habet? Non hic est Ilias **Atti***

---

<sup>53</sup> *Satires*, I, 10, 28.

<sup>54</sup> *Satires*, I, 6, 124.

<sup>55</sup> Voir p. 111 *sqq.*

<sup>56</sup> C'est déjà ce qu'a remarqué il y a longtemps O. Jahn, qui passe en revue les différents noms propres que l'on trouve dans les *Satires* : voir JAHN 1843, p. LXVI *sqq.*

<sup>57</sup> Dans le *Commentum Cornuti*, une scholie à I, 4 le présente en effet comme appartenant à la même époque que lui :

*Accius Labeo poeta indoctus fuit illorum temporum [...].*

Attius Labéon était un mauvais poète qui vivait à son époque [...]. [Nous traduisons.]

Sur son identité, voir HARVEY 1981, p. 15.

<sup>58</sup> PERSE, *Satires*, I, 1-5.

*ebria ueratro, non siqua elegidia crudi  
dictarunt proceres, non quidquid denique lectis  
scribitur in citreis ? [...]*<sup>59</sup>

Mais que “Bravo!” et “Joli!” dans ta bouche soient et la fin et le degré suprême du bien, c’est ce que je nie. Fouille en effet ce “Joli!” totalement ; que ne contient-il pas à l’intérieur ? N’y a-t-il point là l’Iliade d’Attius enivrée d’ellébore, là les petites élégies qu’ont dictées les grands seigneurs avant digestion faite, là en un mot tout ce qu’on écrit couché sur des lits de thuya ?

Cette attaque répétée est d’autant plus remarquable qu’elle reprend un procédé que l’on trouve déjà entre autres chez Horace : la polémique contre les rivaux en poésie<sup>60</sup>. À leur propos, Horace ne manque pas de faire preuve d’un franc-parler tout à fait énergique, et de lier les défauts littéraires de ces mauvais poètes à leurs défauts moraux. Pourtant, Perse fait subir à Horace plusieurs déplacements. À chaque fois qu’il mentionne Labéon, c’est en fait pour porter son attaque contre ceux qui l’apprécient, ou qui disent l’apprécier : que Labéon soit un poète déplorable est un fait établi, mais le vrai problème est qu’il ait du succès. De même, alors qu’Horace répond à des attaques de ses rivaux, Perse n’est attaqué par son interlocuteur qu’en raison de son dédain pour le succès et le jugement poétique de ses contemporains, qui apparaît totalement incompréhensible aux yeux de l’adversaire. La polémique littéraire de Perse contre Attius Labéon n’est donc en réalité qu’un prétexte pour s’en prendre à la morale de tous ses contemporains : le jugement poétique est faussé parce que la moralité est dévoyée.

Perse rompt donc sur ce point avec le code générique de l’attaque nominative<sup>61</sup> : est-ce parce qu’il quitte le terrain de la polémique, ou bien parce qu’il la fait passer par d’autres figures ? La suite de nos analyses montrera que c’est la seconde hypothèse qui nous semble la plus juste. Sa préférence pour l’apostrophe dépersonnalisée constitue en effet un indice de l’élargissement de la portée du genre, qui devient une forme de mise en scène morale et non plus un moyen de correction des vices de telle cible identifiée. Perse, qui se souvient peut-être plus que ses prédécesseurs dans le genre que la loi romaine encadre sévèrement les attaques nominatives<sup>62</sup>, rend ainsi acceptable ce marqueur polémique qu’est l’apostrophe – soit qu’il se donne pour le plus conservateur des satiristes, celui qui respecte strictement la tradition romaine, soit que l’époque de Néron soit

<sup>59</sup>PERSE, *Satires*, I, 48-53.

<sup>60</sup>DELIGNON 2006, p. 351 *sqq.*

<sup>61</sup>M. B. Roller constate le phénomène, qui déçoit les attentes génériques ROLLER 2012, p. 284.

<sup>62</sup>Voir p. 801 *sqq.*

peu propice à ce genre d'attaque, malgré le relatif libéralisme du Prince au début de son règne<sup>63</sup>.

### 6.2.2 L'interrogatio

L'*interrogatio*, dont la fonction polémique peut être utile dans la satire mais qui alors évoque davantage la *contentio* que le *sermo*<sup>64</sup>, exprime bien chez Perse l'indignation, ou sert à mettre en valeur l'absurdité d'un comportement ou d'une attitude : quand elle est utilisée, le propos satirique s'éloigne du ton de la conversation amicale et se fait plus agressif. C'est ce que met en scène la satire IV dans son ensemble, qui remet en cause la forme de l'interrogation telle que la pratique Socrate. Celui-ci ne fait que feindre une demande de réponse visant à faire émerger la vérité, pour en réalité en imposer lui-même les réponses : les questions réelles deviennent des questions rhétoriques, et ainsi, elles prennent le ton de l'invective. Les v. 1-22 quittent le terrain du dialogue socratique bienveillant pour n'être plus qu'une salve de questions dont les réponses sont données par Socrate lui-même, et qui ont pour effet de ruiner tout le crédit d'Alcibiade.

Toutefois, Perse peut aussi moduler la violence de l'interrogation, et ce, de différentes manières. Il peut s'inclure au nombre des personnes visées par ses questions rhétoriques, en y utilisant la première personne du pluriel. C'est le cas dans la satire II, par exemple :

*O curuae in terris animae et caelestium inanis,  
quid iuuat hoc, templis nostros inmittere mores  
et bona dis ex hac scelerata ducere pulpa*<sup>65</sup> ?

Ô âmes courbées sur la terre et vides de pensées célestes, à quoi sert d'introduire nos mœurs dans les temples et de juger d'après notre chair criminelle ce qui est bon pour les dieux ?

Il peut aussi brouiller l'origine de la remise en question créée par l'interrogation. C'est le cas dans plusieurs questions de la première satire, dont l'émetteur n'est pas clair :

“*Quis leget haec ?*” [...] <sup>66</sup>

“*Qui lira ceci ?*”

*Quis populi sermo est ? “Quis enim, nisi carmina molli  
nunc demum numero fluere, ut per leue seueros  
effundat iunctura unguis ? [...]”* <sup>67</sup>

---

<sup>63</sup>Voir p. 817 *sqq.*

<sup>64</sup>Voir p. 55 et p. 58 *sqq.*

<sup>65</sup>PERSE, *Satires*, II, 62-64.

<sup>66</sup>PERSE, *Satires*, I, 2.

<sup>67</sup>PERSE, *Satires*, I, 63-65.

Quel est le langage du public ? “Quel en effet, sinon qu’aujourd’hui seulement les poèmes coulent d’un rythme moelleux, de sorte que les joints laissent courir sur une surface lisse des ongles exigeants ? [...]”

*Quidnam igitur tenerum et laxa ceruice legendum*<sup>68</sup> ?

Quel est donc le morceau délicat, celui qu’il faut lire sans raidir la nuque ?

Cela l’amène à explorer diversement le fonctionnement polémique de l’interrogation. Ainsi, aux v. 63-65, les deux questions peuvent être attribuées au poète, la seconde développant la première : on a dans ce cas deux questions rhétoriques, la réponse à la première étant contenue dans la seconde, et qui permettent au poète de railler la poésie de son temps. On peut également attribuer la première question à l’interlocuteur – elle devient alors une question réelle, une demande d’information –, et la seconde au poète : on revient alors à la situation précédente. Mais, si l’on attribue la première question au poète seulement, la seconde devient la réponse de l’interlocuteur, présentée sur le mode de l’interrogation comme pour insister sur l’évidence de son contenu. Alors cette réponse se sape elle-même, dans la mesure où le personnage qui est censé défendre les vers à la mode en révèle tous les défauts : dans ce dernier cas, la critique ne provient plus du satiriste qui prend à parti son adversaire sur le mode de l’interrogation agressive, mais elle naît de la naïveté que révèle l’adversaire *via* sa propre question.

On le voit, Perse s’inscrit bien dans les attentes du genre concernant l’emploi de la figure de l’*interrogatio* lorsqu’il met à profit sa puissance de mobilisation du destinataire et sa force polémique telles que les décrivent les traités de rhétorique<sup>69</sup>, mais en plusieurs endroits il l’utilise de manière à saper la polarisation attendue de l’échange polémique, soit qu’il s’inclue lui-même au nombre des coupables dont on dénonce le vice, soit qu’il brouille l’identité de celui qui formule ainsi ses attaques, ce qui revient à poser la question de leur validité.

### 6.2.3 L’exclamatio

Quant à l’*exclamatio*, qui selon les rhéteurs doit ajouter de la grandeur au propos<sup>70</sup>, elle n’est employée que rarement dans les *Satires*<sup>71</sup> ; dans la perspective générique choisie

<sup>68</sup>PERSE, *Satires*, I, 98.

<sup>69</sup>Cf. ce que nous avons dit plus haut sur les théories anciennes de la figure (p. 58 *sqq.*).

<sup>70</sup>Voir p. 63 *sqq.*

<sup>71</sup>Nous considérons comme exclamations celles qui sont signalées par une particule exclamative, comme *o* ou *pro*.

par Perse, cette dimension de grandeur amène à chaque fois à un usage ironique de la figure : c'est l'indignation du poète qui est exprimée à travers la grandiloquence de la figure et son incongruité dans le contexte de la satire. C'est ainsi le cas dans la première satire lorsque le poète parodie l'indignation de l'orateur en s'adressant à un dieu et aux patriciens :

*O Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit  
nec manus auriculas imitari mobilis albas  
nec linguae quantum sitiatis canis Apula tantae!  
Vos, o patricius sanguis, quos uiuere fas est  
occipiti caeco, posticae occurrere sannae*<sup>72</sup>.

Ô Janus, qui n'as jamais senti dans le dos les coups de bec d'une cigogne, ni une main agile à contrefaire des oreilles blanches, ni des langues aussi longues que celle d'une chienne assoiffée d'Apulie ! Ô vous, qui êtes de sang patricien, qui avez le droit de vivre avec un occiput dépourvu d'yeux, faites brusquement face par derrière à la grimace.

Elle est même rendue plus expressive par le choix de la périphrase *patricius sanguis* qui contraste avec le ton du *sermo* satirique. De même, dans la satire II, c'est par la figure de l'exclamation adressée à un dieu que Staius exprime son indignation :

[...] *Pro Iuppiter! O bone [...]*  
*Iuppiter! [...]*<sup>73</sup>

Oh ! Jupiter ! Ô bon Jupiter !

Il apparaît finalement que de manière générale Perse s'inscrit bien dans l'horizon d'attente que nous avons établi plus haut en ce qui concerne les figures de l'interlocution, notamment parce qu'il met à profit la portée polémique de l'apostrophe et de l'*interrogatio*, mais aussi lorsqu'il use de l'*exclamatio*, plutôt liée au grand style, dans une visée parodique. Toutefois, son utilisation de l'apostrophe grammaticale est tout à fait surprenante. Celle-ci partage avec l'interrogation son sens polémique, mais à la différence de cette dernière, elle y ajoute normalement une dimension supplémentaire, particulièrement dans la satire : elle permet de nommer sa cible. Or l'une des caractéristiques de l'interlocution satirique telle que la pratique Perse est précisément qu'elle évite soigneusement l'attaque nominative : il faudra donc nous attacher à comprendre son usage de l'adresse « anonyme ». En outre, il est remarquable de voir que lorsqu'il use de l'interrogation polémique, il s'éloigne tout de même du modèle de ses prédécesseurs parce qu'il sape régulièrement l'autorité de celui qui l'utilise à l'encontre de son adversaire.

---

<sup>72</sup>PERSE, *Satires*, I, 58-62

<sup>73</sup>PERSE, *Satires*, II, 22-23.

## 6.3 Présence du poète

Nous avons vu plus haut qu'É. Benveniste en particulier a mis en lumière la manière dont l'adresse à un « tu » permet de se positionner comme « je » et de façonner sa propre image en tant qu'émetteur du discours<sup>74</sup>. Dans le cadre du discours satirique, il est attendu que la présence du poète soit particulièrement sensible, et tel est bien le cas chez Perse, qui emploie régulièrement la première personne du singulier. Mais l'on observe chez lui des variations dans la place de la première personne selon les satires, comme pour la deuxième personne, et il nous faut ainsi examiner cette place dans chacun des poèmes. De plus, on a également dans les *Satires* des occurrences de la première personne du pluriel, assez nombreuses, mais dont le sens est largement équivoque, et versatile : celle-ci mérite une attention particulière<sup>75</sup>.

### 6.3.1 Dans la satire I

Dans la satire I, le satiriste se pose en poète, et en poète opposé à tous ceux de ses confrères qui sont prêts à tout pour satisfaire aux goûts dépravés de ses contemporains : il nous présente la figure du poète satiriste qui s'adresse aux Romains de son temps et insiste sur sa différence – ici, une différence morale et esthétique, les deux domaines étant liés indéfectiblement. Il présente ainsi à la première personne ses exigences et ses ambitions de poète :

[...] *Verum, nec nocte paratum  
plorabit qui me uolet incuruasse querella*<sup>76</sup>.

Ce sont des lamentations sincères et non point étudiées la nuit que j'exige de celui qui voudra me courber sous sa plainte.

[...] *Hoc ego opertum,  
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo  
Iliade. [...]*<sup>77</sup>

Ce mystère de ma pensée, ce rire qui est mien, si nul soit-il, je ne te le vends pas, moi, pour une Iliade.

<sup>74</sup>Voir p. 42 *sqq.*

<sup>75</sup>Nous prenons en compte ici les premières personnes du pluriel susceptibles de renvoyer au poète, c'est-à-dire qui se trouvent dans des passages qui lui sont attribués ou qui sont *susceptibles* de l'être selon les différentes propositions des éditeurs et des commentateurs – en dehors du cas particulier de la satire IV dans laquelle Perse délègue la parole à Socrate durant au moins une partie du poème (cf. en 8.2 p. 370).

<sup>76</sup>PERSE, *Satires*, I, 90-91.

<sup>77</sup>PERSE, *Satires*, I, 121-123.



Il apparaît souvent agressif, et il insiste sur l'idée de dépravation morale du peuple de Rome. Son indignation s'exprime volontiers au moyen du vocabulaire, par exemple sexuel (ou auquel son emploi donne un sens sexuel), qui stigmatise l'effémination qu'il constate partout autour de lui<sup>78</sup>. La manière dont Perse représente la récitation poétique dans sa première satire est de ce point de vue exemplaire :

*Scribimus inclusi, numeros ille, hic pede liber,  
grande aliquid, quod pulmo anime praelargus anhelet.  
Scilicet haec populo pexusque togaque recenti  
et natalicia tandem cum sardonyche albus  
sede leges celsa, liquido cum plasmate guttur  
mobile conlueris, patranti fractus ocello,  
tunc neque more probo uideas neque uoce serena,  
ingentis trepidare Titos, quum carmina lumbum  
intran et tremulo scalpuntur ubi intima uersu<sup>79</sup>.*

Nous nous calfeutrons pour écrire, celui-là en vers, celui-ci affranchi de la mesure, quelque chose de grandiose destiné à être exhalé par un poumon prodigue de son souffle. Évidemment, en lisant cela au public, bien peigné, en toge neuve, avec, enfin, la sardoine du jour anniversaire de ta naissance, tout blanc, assis dans une chaire élevée, quand tu auras gargarisé ton gosier agile de modulations coulantes, brisé, l'œil noyé de plaisir, tu pourras voir les Titus colossaux se trémousser d'une façon indécente et la voix altérée, tandis que la poésie leur entre dans le flanc et que le trémolo du vers chatouille leurs parties intimes.

K. Freudenburg a ainsi pu se livrer à une analyse minutieuse des métaphores pornographiques qui parsèment l'ensemble de cette scène<sup>80</sup>, et qui font de l'acte de récitation une forme de prostitution abjecte. La révolte du poète devant les mœurs du temps apparaît également au travers des questions rhétoriques, qui parfois se succèdent en salves rapides, comme ici lorsqu'il s'en prend au manque de discernement esthétique de son interlocuteur :

*Sed recti finemque extremumque esse recuso  
"Euge" tuum et "Belle"; nam "Belle" hoc excute totum :  
quid non intus habet? Non hic est Ilias Atti  
ebria ueratro, non siqua elegidia crudi  
dictarunt proceres, non quidquid denique lectis  
scribitur in citreis? [...]<sup>81</sup>*

Mais que "Bravo!" et "Joli!" dans ta bouche soient et la fin et le degré suprême du bien, c'est ce que je nie. Fouille en effet ce "Joli!" totalement; que ne contient-il pas à l'intérieur? N'y a-t-il point là l'Iliade d'Attius enivrée d'ellébore, là les petites élégies qu'ont dictées les grands seigneurs avant digestion faite, là en un mot tout ce qu'on écrit couché sur des lits de thuya?

---

<sup>78</sup>La dimension sexuelle de ces vers a été abondamment commentée. Voir par exemple BRAMBLE 1974, p. 75 sqq.; FREUDENBURG 2001, p. 162 sqq.; RECKFORD 2009, p. 39-42.

<sup>79</sup>PERSE, *Satires*, I, 13-21.

Sur la valeur de la première personne du pluriel qui ouvre la scène, voir *infra* p. 311.

<sup>80</sup>FREUDENBURG 2001, p. 162-171. Sur le fait que la déliquescence morale des Romains explique cette manière orientée de représenter la récitation, voir également MARKUS 2000, p. 155-162.

<sup>81</sup>PERSE, *Satires*, I, 53-58.

Lorsque la première personne du pluriel apparaît pour la première fois, elle exprime la généralité, celle de l'ensemble des Romains sur lesquels Perse pose son regard de satiriste, et de fait alternent ce « nous » et le « je » qui renvoie à la position particulière du poète au sein de cette communauté :

*Nam Romae est quis non hac, si fas dicere... Sed fas;  
tunc cum ad canitiam et nostrum istud uiuere triste  
adspexi ac nucibus facimus quaecumque relictis,  
cum sapimus patruos, tunc tunc... Ignoscite. "Nolo."  
Quid faciam? Sed sum petulanti splene : cachinno<sup>82</sup>.*

Car, à Rome, qui n'est atteint de cette... si les dieux permettent de le dire... mais ils le permettent ; alors que je considère nos cheveux blanchis et cette existence morose, qui est nôtre, et toute notre conduite, depuis que nous ne jouons plus aux noix, quand nous affectons une sagesse d'oncles paternels, alors, alors... pardonnez-moi. "Non." Que faire ? Mais j'ai la rate turbulente : j'éclate de rire.

C'est alors que le verbe *scribimus*, que l'on a vu ouvrir la scène de la récitation et qui apparaît immédiatement après au v. 13, sonne de façon étrange :

*Scribimus inclusi, numeros ille, hic pede liber,  
grande aliquid, quod pulmo anime praelargus anhelet<sup>83</sup>.*

Nous nous calfeutrons pour écrire, celui-là en vers, celui-ci affranchi de la mesure, quelque chose de grandiose destiné à être exhalé par un poumon prodigue de son souffle.

Malgré les déictiques *ille* et *hic* en balancement, il ne s'agit pas que de parler *des autres* : comment peut-on comprendre cela alors qu'ailleurs dans le poème, nous l'avons vu, Perse a bien soin de manifester sa différence en tant que poète ? Et inclut-il dans la même condamnation tous ses concitoyens, même ceux qui ne se piquent pas d'écrire des vers ? Y inclut-il ses lecteurs ? La première personne devient l'objet de la critique, dans une sorte d'aller-retour entre la deuxième personne stigmatisée pour ses défauts moraux et esthétiques, et le « je » du poète qui parfois s'inclut dans la cible qu'il vise.

Pour autant, la satire de Perse ne perd pas son mordant : cela constitue plutôt pour lui une manière de concilier pôle polémique et pôle didactique dans une remise en question qui, bien que radicale, le touche lui-même. La réunion du satiriste et de son lecteur est bien concrétisée dans le commentaire que le premier apporte aux vers à la mode qui sont énoncés aux v. 93-102 :

*Haec fierent, si testiculi uena ulla paterni  
uiueret in nobis? [...]<sup>84</sup>*

<sup>82</sup>PERSE, *Satires*, I, 8-12.

<sup>83</sup>PERSE, *Satires*, I, 13-14.

<sup>84</sup>PERSE, *Satires*, I, 103-104.

Verrait-on chose pareille, si nous avions vivant en nous le moindre reste de la virilité paternelle ?

Ce constat sévère vaut autant pour « nous » qui produisons de la poésie que pour « nous » qui l'écoutons. On le voit, dès cette première satire la posture que se donne le poète est complexe et fluctuante : témoin de la dépravation littéraire et morale de son temps, il est tantôt émetteur de la critique satirique, tantôt coupable des vices même qu'il fustige.

### 6.3.2 Dans la satire II

Dans la satire II, la première personne du singulier est peu présente, mais sa place en regard de la deuxième personne est intéressante. À chaque apparition de la première personne en effet, celle-ci se situe en opposition par rapport à ceux de ses personnages qui sont dans l'erreur. C'est le cas lorsque le poète refuse l'attitude superstitieuse de l'aïeule qui tente de protéger le tout-petit qui lui est confié :

*Ast ego nutrici non mando uota [...]*<sup>85</sup>.

Quant à moi, je ne prends point en fait de vœux une nourrice pour mandataire.

puis lorsqu'il se moque de l'avarice du destinataire auquel il s'adresse plus loin :

*Si tibi crateras argenti incusaque pingui  
auro dona feram, sudas et pectore laeue  
excutiat guttas laetari praetrepidum cor*<sup>86</sup>.

Si je t'apportais des cratères en argent et des cadeaux frappés de riches appliques d'or, tu en suerais et du côté gauche de ta poitrine ton cœur dans la précipitation d'un émoi joyeux ferait jaillir des gouttes.

Ainsi, la conclusion de toute la pièce est formulée à la première personne, et elle se résume en une opposition totale aux comportements de fausse piété qui ont été décrits auparavant :

*Haec cedo ut admoveam templis et farre litabo*<sup>87</sup>.

Que je puisse apporter cela dans les temples et avec du froment j'apaiserai les dieux.

Mais, alors que le « je » du poète s'oppose à la foule des hypocrites, c'est la première personne du pluriel qu'emploie le satiriste pour exprimer la généralité, mais aussi peut-être pour s'inclure lui-même dans le groupe des *curvae in terris animae et caelestium inanes* qu'il apostrophe :

---

<sup>85</sup>PERSE, *Satires*, II, 39.

<sup>86</sup>PERSE, *Satires*, II, 52-54.

<sup>87</sup>PERSE, *Satires*, II, 75.

*O curuae in terris animae et caelestium inanes,  
quid iuuat hoc, templis **nostros** immittere mores  
et bona dis ex hac scelerata ducere pulpa?  
[...]  
Quin **damus** id superis, de magna quod dare lance  
non possit magni Messallae lippa propago :  
compositum ius fasque animo sanctosque recessus  
mentis et incoctum generoso pectus honesto<sup>88</sup> ?*

Ô âmes courbées sur la terre et vides de pensées célestes, à quoi sert d'introduire nos mœurs dans les temples et de juger d'après notre chair criminelle ce qui est bon pour les dieux ? [...] Que ne donnons-nous aux dieux ce que ne pourrait leur donner sur un grand plat la progéniture aux yeux malades du grand Messalla : une âme où règnent harmonieusement le droit humain et le droit divin, un esprit sanctifié jusque dans ses replis et un cœur trempé d'honnêteté généreuse ? Que je puisse apporter cela dans les temples et avec du froment j'apaiserai les dieux.

Néanmoins, s'il s'applique à lui-même son entreprise de remise en question, c'est au sein de deux passages qui prennent la forme d'une question rhétorique visant à dénoncer l'absurdité d'une attitude : par cette forme, le poète signale aussi qu'il est lui-même conscient de cette absurdité, ce qui n'est pas le cas de son destinataire et de tous ceux qu'il érige en exemples de mauvaise piété.

### 6.3.3 Dans la satire III

Dans la satire III, la première personne apparaît dès les premiers vers :

*“Nempe haec adsidue ? Iam clarum mane fenestras  
intrat et angustas extendit lumine rimas ;  
**stertimus**, indomitum quod despumare Falernum  
sufficiat, quinta dum linea tangitur umbra.  
En quid agis ? Siccas insana canicula messes  
iamdudum coquit et patula pecus omne sub ulmo est”  
**unus ait comitum**. “Verumne ? Itan ? Ocius adsit  
huc aliquis. Nemon ? Turgescit uitrea bilis,  
**findor** ut...” Arcadiae pecuaria rudere credas.  
Iam liber et positis bicolor membrana capillis  
inque manus chartae nodosaque uenit harundo :  
tum **querimur**, crassus calamo quod pendeat umor ;  
nigra sed infusa uanescit sepia lymphæ :  
dilutas **querimur** geminet quod fistula guttas<sup>89</sup>.*

“Donc cela continue ? Déjà le clair matin entre par les fenêtres et sa lumière élargit les fentes étroites ; nous ronflons, suffisamment pour faire tomber la mousse du falerne indompté, tandis que l'ombre atteint la ligne pour la cinquième fois. Voyons, que fais-tu ? La canicule furieuse cuit et dessèche les moissons – il y a beau temps de cela – et tous les troupeaux sont sous le large couvert des ormes.” Ainsi parle un camarade. “Vraiment ? C'est ainsi ? Vite là, quelqu'un ! Personne ? Ma bile brillante comme verre se gonfle, j'éclate, au point

<sup>88</sup>PERSE, *Satires*, II, 61-63 et 71-74.

<sup>89</sup>PERSE, *Satires*, III, 1-13.

que...” au point que tu croirais<sup>90</sup> entendre braire les troupeaux de l’Arcadie. Déjà le livre et le parchemin bicolore dépouillé de sa chevelure et le papier et le roseau noueux sont entre ses mains : alors nous nous plaignons de ce que le liquide trop épais reste suspendu au calame. Mais la noirceur de l’encre s’évanouit dans l’eau qu’on y a versée : nous nous plaignons de ce que le tuyau laisse couler deux par deux les gouttes diluées.

La « didascalie » *unus ait comitum* laisse penser que ce n’est pas le poète qui parle ici : qui est donc ce locuteur occupé à faire la morale à son destinataire et à qui renvoie la première personne du singulier (*findor*)? Et faut-il comprendre que le poète est ici le « tu » cible de cette prise à partie soudaine?

L’emploi de la première personne du pluriel pose tout autant question. En effet, après l’ouverture fracassante *Nempe haec adsidue ?*, le « nous » dans *stertimus* remplace le « tu » que le locuteur n’interpelle pas directement et renvoie à un sujet pluriel qu’il est bien difficile d’identifier : on a l’impression que le locuteur use du « nous » pour décrire un défaut communément partagé par le commun des hommes – la paresse et la mauvaise volonté lorsqu’il s’agit de se tirer du repos pour se mettre au travail. Or à la toute fin de cette troisième satire, la première personne du pluriel refait son apparition, mais le « nous » endosse cette fois-ci le rôle de l’« expert » qui invite chacun à l’examen de soi-même et face auquel le « tu » se retrouve isolé :

[...] *Positum est algente catino  
durum olus et populi cribro decussa farina;  
temptemus fauces : tenero latet ulcus in ore  
putre, quod haut deceat plebeia radere beta*<sup>91</sup>.

On t’a servi des légumes coriaces sur un plat froid et de la farine passée au tamis populaire ; voyons l’état de ton gosier : dans ta bouche délicate se dissimule un ulcère putride, qu’il ne conviendrait pas d’écorcher avec de la bette plébéienne.

Dans les deux cas, le « nous » n’a pas vraiment de référent explicite, et il faut s’aider du contexte pour comprendre à qui il se rapporte. Ainsi, cette troisième satire illustre particulièrement bien la versatilité de la première personne du pluriel chez Perse : celle-ci élargit le propos au-delà de la seule personne de l’émetteur ou du destinataire de la critique en les situant l’un et l’autre dans une forme de communauté jamais vraiment définie, et elle invite le lecteur à s’inclure à sa guise dans cette communauté. Le lecteur peut en effet choisir de lire ces « nous » comme entièrement internes à la satire (et ainsi ne pas se sentir impliqué), ou bien comme se rapportant à l’expérience universellement partagée des hommes, qui est aussi la sienne.

---

<sup>90</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>91</sup>PERSE, *Satires*, III, 111-114.

### 6.3.4 Dans la satire IV

Dans la satire IV, la seule intervention à la première personne du singulier se trouve dans une réplique que Socrate, à qui Perse délègue la parole au tout début du poème, place dans la bouche d'Alcibiade comme une démonstration de sa vanité :

[...]*I nunc,*  
 “*Dinomaches ego sum*” *suffla,* “*sum candidus*”. [...]<sup>92</sup>

Va maintenant, égosille-toi : “Je suis fils de Dinomaché, j’ai la peau blanche”.

Alors que Perse représente Socrate en critique acerbe, toujours prompt à déceler les vices chez les autres, le reste de la satire fonctionne comme une critique tout entière tournée à la deuxième personne – hormis dans cet unique passage :

*Caedimus inque uicem praebemus crura sagittis;*  
*uiuitur hoc pacto, sic nouimus.* [...]<sup>93</sup>

Nous frappons et à notre tour nous exposons nos jambes aux flèches ; on vit sur ce pied-là, il nous est familier.

Celui qui est le locuteur à cet endroit du texte, qui est peut-être toujours Socrate ou bien le poète qui aurait repris la main<sup>94</sup>, emploie ici la première personne du pluriel pour exprimer la généralité : une nouvelle fois, le « nous » pose la question de l’implication tant du locuteur que du lecteur dans l’erreur morale qui est ainsi mise en avant. Dans cette satire IV en particulier, il nous faudra en outre explorer comment cet emploi s’articule avec le fait que, tout au long du poème, Perse se livre à une reconfiguration en profondeur du dialogue socratique, dans lequel, chez Perse, le philosophe ne s’implique pas vraiment et ne se remet pas en question.

### 6.3.5 Dans la satire V

Dans la satire V, Perse explore une nouvelle modalité énonciative, celle de l’épître du disciple à son maître, en l’occurrence Cornutus. Il fait référence à lui-même à la première personne du singulier lorsqu’il affirme mettre en application les conseils de Cornutus en poésie, à savoir préférer « la causerie en toge » à propos des mœurs de ses contemporains à la grandiloquence boursouflée de la tragédie :

[...]

<sup>92</sup>PERSE, *Satires*, IV, 19-20.

<sup>93</sup>PERSE, *Satires*, IV, 42-4.

<sup>94</sup>Voir p. 367 et en 8.2 p. 370.

*Verba togae sequeris iunctura callidus acri,  
ora teres modico, pallentis radere mores  
doctus et ingenio culpam defigere ludo.  
Hinc trahe quae dicis mensasque relinque Mycenis  
cum capite et pedibus plebeiaque prandia noris.”  
**Non equidem hoc studeo, pullatis**<sup>95</sup> **ut mihi nugis  
pagina turgescat dare pondus idonea fumo**<sup>96</sup>.*

“[...] Tu recherches les mots de la causerie en toge et tu excelles aux alliances énergiques, ouvrant modérément la bouche et l'arrondissant, instruit à égratigner une moralité d'une pâleur malade et, avec un enjouement d'homme libre, à clouer sur place la faute. Tire de là ce que tu dis, laisse à Mycènes les festins où figurent une tête et des pieds et ne connais que les déjeuners plébéiens.” Certes je ne prétends point enfler de futilités noir-vêtues une page capable de donner du poids à la fumée.

Le poète se présente comme très proche de son destinataire Cornutus, les deux personnages étant liés par une relation d'amitié. De ce fait, juste après les vers que nous venons de citer, la première personne du pluriel *loquimur* réunit les deux hommes :

*Secrete*<sup>97</sup> **loquimur**. *Tibi nunc hortante Camena  
excutienda damus praecordia quantaque nostrae  
pars tua sit, Cornute, animae, tibi, dulcis amice,  
ostendisse iuuat. [...]*<sup>98</sup>

Nous parlons en tête-à-tête. C'est à toi que, sur l'invitation de la Muse, nous donnons aujourd'hui notre cœur à fouiller ; quelle grande part de notre âme t'appartient, Cornutus, c'est ce qu'il nous plaît, doux ami, de te montrer.

On retrouvera de même aux v. 43-51 :

*Vnum opus et requiem pariter disponimus ambo  
atque uerecunda laxamus seria mensa.  
Non equidem hoc dubites, amborum foedere certo  
consentire dies, et ab uno sidere duci :  
nostra uel aequali suspendit tempora Libra  
Parca tenax ueri seu nata fidelibus hora  
diuidit in Geminos concordia fata duorum  
Saturnumque grauem nostro Ioue frangimus una :  
nescio quod, certe est quod me tibi temperat, astrum*<sup>99</sup>.

Nous ne faisons qu'un à nous deux pour aménager de concert travail et repos et nous nous relâchons du sérieux par un repas discret. Assurément tu ne saurais douter que nos jours à tous deux ne soient accordés suivant des lois uniques et ne dérivent d'une constellation unique : ou bien la Parque attachée de toute sa force au vrai suspend le temps de nos existences à la Balance en équilibre, ou bien l'heure natale, qui préside à la fidélité, partage entre les Gémeaux nos deux destinées concordantes et, grâce à Jupiter, qui est nôtre, nous brisons ensemble l'hostilité de Saturne : un astre, je ne sais lequel, mais sûrement il existe, me met en harmonie avec toi.

---

<sup>95</sup>Sur la leçon *pullatis* à la place de *pullatis*, voir CONINGTON et NETTLESHIP 1967, p. 90, n. 19 et BRAMBLE 1974, p. 13-14.

<sup>96</sup>PERSE, *Satires*, V, 14-20.

<sup>97</sup>On trouve également la leçon *secreti*. Sur le sens de celle-ci, voir PIÀ COMELLA 2014, p. 304.

<sup>98</sup>PERSE, *Satires*, V, 21-24.

<sup>99</sup>PERSE, *Satires*, V, 43-51.

Cependant, les formes de première personne du pluriel qui suivent immédiatement *loquimur* dans le premier passage, *damus* et *nostrae*, ont un sens différent, qui n'équivaut plus à [je + tu], mais plutôt à un « nous » de modestie, ou qui renvoie, au-delà de Perse, à toutes les âmes que Cornutus a pu former.

Après le v. 51, il n'est plus question de la relation particulière entre Perse et Cornutus : celle-ci est un exemple, à appliquer ailleurs ensuite. Ainsi commence une méditation à caractère général :

*Mille hominum species, et rerum discolor usus;  
uelle suum cuique est, nec uoto uiuitur uno*<sup>100</sup>.

Les hommes offrent mille aspects et les choses à l'usage sont de nuances diverses ; chacun a ses volontés et l'on ne vit point en formant des vœux identiques

Puis une nouvelle occurrence de la première personne du pluriel au v. 68 exprime cette fois l'universalité d'un comportement :

[...] *Petite hinc puerique senesque  
finem animo certum miserisque uiatica canis.  
"Cras hoc fiet." Idem cras fiet. "Quid? Quasi magnum  
nempe diem donas?" Sed cum lux altera uenit,  
iam cras hesternum consumpsimus, ecce aliud cras  
egerit hos annos et semper paulum erit ultra*<sup>101</sup>.

Venez chercher là, enfants et vieillards, un but fixe pour l'âme et un viatique pour la détresse des cheveux blancs. "On fera cela demain." Demain on fera la même chose. "Eh ! quoi ? Ainsi tu trouves énorme de me faire cadeau d'un jour !" Mais, quand est arrivé le jour suivant, nous en avons déjà fini avec le demain d'hier ; voici un autre demain qui épuise l'existence et il y en aura toujours un un peu plus avant.

### 6.3.6 Dans la satire VI

Dans la satire VI, enfin, qui prend elle aussi la forme d'une épître, adressée cette fois au poète lyrique Bassus<sup>102</sup>, on ne retrouve pas cette intime proximité entre la première et la deuxième personne. Pourtant, cette pièce commence de la même manière que les apostrophes grammaticales dédicatoires d'Horace dans ses *Satires*<sup>103</sup> :

<sup>100</sup>PERSE, *Satires*, V, 52-53.

<sup>101</sup>PERSE, *Satires*, V, 64-69.

<sup>102</sup>Cf. VI, 1.

<sup>103</sup>Cf. I, 1, 1 et I, 6, 1 :

*Qui fit, Maecenas, ut nemo...*

D'où vient, Mécène, que jamais l'homme...

*Non quia Maecenas, Lydorum quicquid...*

Non, Mécène, si de tous les Lydiens...



*Admouit iam bruma foco te, Basse, Sabino*<sup>104</sup> ?

Le début de l'hiver t'a-t-il déjà ramené, Bassus, à ton foyer de la Sabine ?

et, à nouveau, la dimension biographique (ou donnée comme telle) de la première personne est présente. Après avoir salué son destinataire et s'être enquis de ses nouvelles, le poète passe à sa propre situation :

[...] *Mihi nunc Ligus ora  
intepet hibernatque meum mare, qua latus ingens  
Dant scopuli et multa litus se ualle recepat.*  
[...]  
*Hic ego securus uulgi et quid praeparet Auster  
infelix pecori, securus et angulus ille  
uicini nostro quia pinguior, etsi adeo omnes  
ditescant orti peioribus, usque recusem  
curuus ob id minui senio aut cenare sine uncto  
et signum in uapida naso tetigisse lagoena*<sup>105</sup>.

Moi, maintenant, je jouis de la tiédeur de la rive ligure et de l'aspect hivernal d'une mer qui est mienne, là où les rochers forment une paroi colossale et où le rivage s'enfonce dans de nombreuses vallées. [...] C'est là que, sans me soucier du vulgaire et de ce que prépare l'Auster funeste aux troupeaux, sans me soucier de ce que là-bas le coin de terre du voisin est plus gras que le nôtre, lors même que je verrais s'enrichir tous les gens de naissance inférieure à la mienne, je refuserais obstinément de me vouër miné pour cela de décrépitude ou de faire maigre chère à mon dîner et de toucher du nez le cachet d'un flacon éventé.

Mais rapidement, Bassus, que le poète s'était donné comme interlocuteur, est abandonné au profit d'un « tu » anonyme : le poète, dont la présence reste explicite presque jusqu'à la fin du poème (la dernière forme de première personne est *mihi* au v. 73) s'adresse à un personnage désigné par

[...] *meus heres*  
*quisquis eris* [...] <sup>106</sup>

[...] toi, qui que tu sois qui seras mon héritier [...]

et venu *a turba*, « de la foule »<sup>107</sup>. Le poète, en opposition, représente la figure du sage, dans un dialogue où la supériorité du « je » sur le « tu » est manifeste<sup>108</sup>.

---

<sup>104</sup>PERSE, *Satires*, VI, 1.

<sup>105</sup>PERSE, *Satires*, VI, 6-8 et 12-17.

<sup>106</sup>PERSE, *Satires*, VI, 41-42.

<sup>107</sup>PERSE, *Satires*, VI, 41-42.

<sup>108</sup>C'est le poète en effet qui monopolise la parole, fait généralement les questions et les réponses, et orchestre les rares interventions de son interlocuteur : *dic clare, inquis* (v. 51); *quaere* (v. 57); *neu dicta* (v. 66).

### 6.3.7 La place du poète et la réversibilité des pôles de la critique

La première personne permet donc l'expression des sentiments attendus de la part d'un poète satirique : l'indignation et / ou le conseil, dont les deuxièmes personnes sont les cibles et / ou les destinataires. Néanmoins, le conseil est le plus souvent supplanté par l'indignation, par exemple au détour d'une expression en apostrophe péjorative ou ironique. Mais, dans ses relations avec les deuxièmes personnes, la première montre la complexité de l'interlocution chez Perse. Elle permet de superposer plusieurs niveaux de cibles de la critique satirique, et donne une profondeur inédite à la personne du poète satirique, qui peut apparaître visée elle aussi par son propre discours – et non pas seulement par une personne étrangère à elle qui la prendrait à parti, comme le montrent l'exemple de la satire III et la réversibilité des personnes qu'elle met magistralement en scène. Ce procédé existe déjà chez Horace dans ses *Satires*<sup>109</sup>, mais chez ce dernier il ne passe pas par le jeu sur l'interlocution, mais par la mise en place d'un dialogue fictif entre le poète et un interlocuteur, le second réprimandant le premier : entre Damasippe et Horace (II, 3) ou entre Dave et Horace (II, 7). Perse se montre plus radical, car la réversibilité des personnes fait que le satiriste se remet *toujours* en question. Il reste néanmoins fidèle à un certain code de la satire, qui se veut moins agressive que la diatribe. Son utilisation tout à fait singulière de l'interlocution l'inscrit donc tout de même dans la tradition satirique telle qu'Horace l'a redéfinie après Lucilius.

## 6.4 L'interlocution dans les *Satires* était-elle déjà obscure pour les lecteurs antiques ?

On le voit, sous de multiples aspects le texte des *Satires* de Perse est obscur et pose de lourds problèmes d'édition et d'interprétation. Comment toutefois être sûr que ces incertitudes pour nous modernes existaient déjà pour le lectorat antique ? Dans quelle mesure est-il possible de reconstituer une réception antique des *Satires* de Perse ?

---

<sup>109</sup>K. Reckford commente ainsi le fait que, dans la satire III, le poète et la cible de la critique semblent parfois ne faire qu'un : « The resemblance to the author of the person corrected rather than the corrector is an Horatian indirection, a placation of the reader through ironic self-criticism, and a refusal to accept full responsibility for any sermon as such. Undoubtedly, Persius considered the avoidance of dogmatism a prerequisite of sincerity. This is not to say that Persius found the content of the sermon embarrassing, only the form » (RECKFORD 1962, p. 496).

Pour M. Coffey<sup>110</sup>, les difficultés du lecteur moderne ne devaient même pas exister pour les contemporains de Perse, habitués, par leur familiarité avec les spectacles comiques, à des changements brusques d'interlocuteurs<sup>111</sup>. L'argument nous paraît toutefois faible : le lecteur contemporain peut encore aujourd'hui assister à des comédies, et il a pourtant bien du mal à se repérer dans les *Satires* de Perse. O. Jahn, qui reconnaît les difficultés que pose l'énonciation dans les *Satires*, suggère que celles-ci n'existaient pas pour le public antique dans la mesure où il y avait accès par des récitations au cours desquelles le jeu des gestes et des modulations dans la voix suppléait à l'absence de balisage des répliques<sup>112</sup>. Pour W. W. Ehlers, la récitation est même la seule voie d'accès possible au sens du texte, parce qu'elle seule peut clarifier la répartition des répliques<sup>113</sup>, et K. J. Reckford écrit :

I want to argue that, despite all those famous "difficulties", if we will just read Persius's *Satires* aloud as they were meant to be read – declaiming them, for a start, to our own initially half-uncomprehending selves – then we shall recover more than we might expect

---

<sup>110</sup>COFFEY 1976, p. 101.

<sup>111</sup>De fait, il est vrai que nous n'avons pas de témoignage concernant les difficultés de lecture qu'ont pu rencontrer les contemporains de Perse devant les *Satires* (cf. RAMSAY 1918, p. xxx-xxxi et HOOLEY 1997, p. 9, n. 19). Nous savons en revanche que celles-ci ont connu à leur publication un grand succès, comme nous l'apprend la *Vita Persi* au § VIII :

*Editum librum continuo mirari homines et diripere coeperunt.*

Le public se prit d'admiration pour le livre dès sa parution et se l'arracha.

et comme nous le confirment Quintilien (*Institution oratoire*, X, 1, 94) et Martial (*Épigrammes*, IV, 29, 7-8) :

*Multum et uerae gloriae quamuis uno libro Persius meruit.*

Perse s'est acquis une grande réputation et justifiée, bien qu'il n'ait écrit qu'un seul livre.

*Saepius in libro numeratur Persius uno  
quam leuis in tota Marsus Amazonide.*

On fait plus de cas de Perse avec son unique livre que de l'insipide Marsus avec toute son Amazonide.

Sur les autres indices de la faveur qu'a connue Perse dans l'Antiquité, voir l'introduction d'O. Jahn à son édition des *Satires* (JAHN 1843, p. XLIX *sqq.*) ainsi que COFFEY 1976, p. 116-118.

J. E. G. Zetzel, qui a consacré une étude approfondie à la transmission des commentaires aux *Satires*, écrit néanmoins : « Given the difficulty of Persius' *Satires*, it would be very surprising if at least a rudimentary commentary, or a set of glosses, had not been composed soon after the poet's death; indeed, the names of Persius' friend Caesius Bassus, of his tutor Annaeus Cornutus and of the great first-century scholar Valerius Probus are all connected to various parts of the exegetical tradition. Even if these attributions are false, the chronology makes sense: some aid to understanding Persius has always been necessary.

Not much trace of that putative ur-exegesis survives, however. By late antiquity, Jerome knew a commentary on Persius, and some notes in the extant medieval commentaries clearly go back to the fourth century or so » (ZETZEL 2005, p. 8). Évidemment, les *Satires* n'ont pas été les seules à se voir pourvues d'un commentaire antique, mais l'on peut penser que c'est au moins en partie leur difficulté qui a pu pousser à les expliquer. O. Jahn rapporte d'ailleurs l'anecdote d'un lecteur de l'Antiquité qui, rebuté par l'extrême difficulté du texte, se serait exclamé comme s'il parlait à Perse lui-même *Si non uis intellegi, non debes legi !*, et celle d'un homme qui serait allé jusqu'à jeter l'œuvre au feu dans l'espoir de l'éclairer un peu (JAHN 1843, p. LI) : quel que soit le crédit que l'on porte à la réalité de ces anecdotes, les deux prises ensemble paraissent montrer que l'obscurité de Perse avait fini par devenir un lieu commun.

<sup>112</sup>*Ibid.*, p. CVII.

<sup>113</sup>EHLERS 1990.

#### 6.4. L'interlocution dans les Satires était-elle déjà obscure pour les lecteurs antiques ?

of the pleasure of the performance, the delight that balances out pain, the old-and-new *jouissance* that initiates us into the company of Persius's listeners and admirers over the centuries<sup>114</sup>.

Toutefois cela suppose à chaque fois un récitant tout à fait expert, dont on se demande par quel moyen il aurait pu connaître la manière dont il faut baliser chaque satire. En outre l'idée d'une lecture fixée et surtout stable des *Satires* nous paraît difficile : on peut imaginer que la transmission de telles indications, quel qu'en ait été le vecteur, ait pu assez rapidement donner naissance à des variantes, et que chaque performance de lecture ait été susceptible de donner lieu à une interprétation particulière du texte.

Peut-on toutefois penser que dans l'Antiquité les textes de Perse étaient accompagnés d'indications concernant l'enchaînement des répliques ? On sait que certains textes théâtraux au moins possédaient des marques de distribution des dialogues, mais l'emploi de ces dernières n'était ni constant ni rigoureux :

In dramatic texts throughout antiquity changes of speaker were not indicated with the precision now thought necessary; it was enough to write a horizontal stroke at the beginning of a line, or two points one above the other, like the modern English colon, for changes elsewhere; the names of the characters were frequently omitted<sup>115</sup>.

Les manuscrits de comédies et de tragédies étaient en effet surtout destinés à être utilisés ou bien par le chef de troupe qui mettait la comédie en scène, ou bien par des lecteurs, mais comme un moyen de se remémorer une comédie qu'ils avaient vu jouer par ailleurs ou qu'ils connaissaient déjà<sup>116</sup>. Bien que la question soit débattue, il semble également que les textes ponctués en général aient été à l'époque romaine d'un usage

<sup>114</sup>Reckford 2009, p. 13.

<sup>115</sup>Reynolds and Wilson 1991, p. 4.

<sup>116</sup>Si la publication des textes théâtraux était en dépendance étroite avec leur représentation dans l'Antiquité, et si la représentation prévalait sur le texte, on a en effet quelques témoignages montrant que l'on pouvait aussi lire les pièces, tels que ce passage des *Grenouilles* d'Aristophane, où Dionysos raconte (v. 52-54) :

Καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι  
τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος  
τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα.

Et, comme sur le vaisseau je lisais, pour moi, l'*Andromède*, soudain un désir me frappa au cœur, tu penses avec quelle force !

ou ce passage de la *Poétique* d'Aristote (1462a ; voir aussi en 1450b sur le fait que la tragédie n'a besoin du secours ni du contexte des concours ni du jeu des acteurs pour produire son effet) :

Ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγιγνώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν.

Ajoutons que la tragédie, même sans la gesticulation, produit encore l'effet qui lui est propre, aussi bien que l'épopée ; car par la simple lecture on peut voir clairement quelle en est la qualité.

Pour des références sur les indications que pouvaient porter les manuscrits antiques de textes théâtraux, voir COFFEY 1976, p. 236, n. 28 et KISSEL 1990, p. 7.

rare et essentiellement scolaire<sup>117</sup>. Quoi qu'il en soit, si les manuscrits anciens de Perse ont jamais comporté de telles indications, il est impossible de savoir de quelle autorité elles pouvaient émaner, et si elles nous ont été transmises. Les manuscrits que nous possédons présentent pour certains des indications concernant les prises de parole<sup>118</sup>, mais nous ne savons pas à quand elles remontent, et les scholies attestent des questions que soulevaient sur ce point certains passages à l'époque tardive et au Moyen Âge<sup>119</sup>. Elles montrent en effet la sensibilité des commentateurs aux difficultés que pose l'énonciation chez Perse : on y trouve très régulièrement des indications suppléant au manque de signalisation de la part du poète, comme par exemple dans le *Commentum Cornuti* à propos du v. 38 de la satire VI *uerba heredis auari*, puis, à propos du v. 41, *uerba Persii ad auarum*. Il faut toutefois noter que les implications de ces obscurités au niveau du sens ne sont presque jamais envisagées, le commentaire au v. 29 de la première satire faisant figure d'exception. Le commentateur note en effet une double attribution possible du passage suivant :

[...]  
*ten cirratorum centum dictata fuisse*  
*pro nihilo pendes ? [...]*<sup>120</sup>

[...] avoir été un sujet de dictées pour cent jouvenceaux bouclés, compteras-tu, toi, cela pour rien ?

Pour lui, il émane soit

*ex persona Persii ridicule admirantis*

du personnage de Perse, qui exprime ironiquement son étonnement [Nous traduisons.]

soit

*ab illo [...] qui gaudet aestimatione poetica*

de celui qui se rengorge du succès poétique [Nous traduisons.]

et il glose ce qui serait alors son sens dans chacun des deux cas : dans le premier cas, le passage signifie

*Cur non debes laetari ? Certe maxima est gloria laudari a centum cirratis.*

Pourquoi ne dois-tu pas te réjouir ? Assurément, c'est là une très grande gloire que d'être loué par cent jouvenceaux bouclés. [Nous traduisons.]

---

<sup>117</sup>REYNOLDS et WILSON 1991, p. 245.

<sup>118</sup>ZETZEL 2005, p. 121.

<sup>119</sup>Sur la datation des scholies à Perse qui nous sont parvenues, voir ZETZEL 2005.

<sup>120</sup>PERSE, *Satires*, I, 29-30.

et dans le second cas, il signifie

*An tu, Persi, exiguum putas laudari a centum cirratis, id est scholasticis ?*

C'est donc que toi, Perse, tu penses que c'est un honneur dérisoire que d'être loué par cent jouvenceaux bouclés, c'est-à-dire par cent écoliers ? [Nous traduisons.]

Si une quelconque signalisation des répliques a existé dans les manuscrits les plus anciens de Perse, il nous semble donc hautement improbable qu'elle ait comporté aussi des renseignements sur l'identité des « personnages », ou plus exactement des voix, qu'il met en scène, et que l'on ait su, par exemple, qui se trouve être le *comes* qui parle au début de la satire III, pas plus que le « tu » auquel il s'adresse : l'anonymat ou l'indétermination des interlocuteurs et des cibles, les problèmes des personnes verbales ou des pronoms sans référent, les questions soulevées par certains changements de personne ou de nombre en apparence non motivés demeurent, de même que les échos lexicaux ou thématiques d'une réplique à une autre, que nous décrirons plus bas et qui entraînent des mélanges troublants entre la voix du maître et la voix de l'élève. Il arrive ainsi que, même si l'on parvient à attribuer tel passage à la voix du maître, celui-ci s'exprime d'une manière qui rappelle singulièrement son élève, ce qui interroge évidemment son statut d'autorité. Si indications il y avait, elles ne pouvaient très probablement pas répondre à toutes les questions que fait naître la lecture des *Satires*, mais seulement résoudre un nombre restreint de cas douteux. Et de fait, même avec les différents balisages des éditeurs modernes, le lecteur d'aujourd'hui a bien du mal à ne pas se retrouver désorienté devant ces six satires s'il les lit sans l'aide d'un commentaire (et même...). Finalement, savoir quand se font les changements de voix ne suffit pas à savoir qui parle à qui et ne résout qu'une partie réduite des problèmes soulevés par l'interlocution chez Perse<sup>121</sup>.

## Conclusion

Si les formes de l'interlocution chez Perse s'inscrivent en partie dans les codes du genre de la satire (en raison par exemple de la grande place dévolue à l'interlocution, de l'usage de figures polémiques exprimant l'indignation, ou encore du refus du dogmatisme qui s'exprime par la remise en cause du satiriste lui-même), on voit cependant

<sup>121</sup>Nous sommes donc en désaccord avec les conclusions de W. Kissel (KISSEL 1990, p. 4-8) : pour le critique allemand, l'éventualité que les manuscrits antiques aient pu porter des indications concernant la répartition des répliques et l'habitude de la lecture orale des Anciens doivent conduire à ne pas surestimer l'obscurité des *Satires* en en faisant un « Dokument einer mystifizierenden Weltsich unseres Satirikers », ce dont témoigne d'ailleurs la popularité de l'œuvre dans l'Antiquité (p. 8).

à quel point elles en diffèrent par certains aspects, qui deviennent chez lui problématiques au point de mettre en péril la lisibilité même du texte. Les difficultés se situent à plusieurs niveaux : d'une part, le début et / ou la fin des passages d'interlocution ainsi que les changements d'interlocuteur ne sont pas toujours signalés explicitement, ce qui rend complexe le balisage des répliques des différentes voix qui interviennent dans ses poèmes, et ce qui sape également la polarisation critique des figures polémiques ; d'autre part, beaucoup des personnes verbales et des pronoms qui se rapportent aux acteurs de l'interlocution sont privés de référent précis, et bien souvent les apostrophes grammaticales sont de sens très général, ce qui empêche l'identification des interlocuteurs d'une part, et ce qui va à l'encontre du code générique de l'attaque nominative d'autre part. Ce dernier point est tout à fait remarquable, en ce qu'il implique une reconfiguration de la dimension polémique de la satire qu'il nous faudra explorer. Les formes de la première personne conduisent à d'autres effets de brouillage encore. De manière générale le « je » s'affirme comme représentant le point de vue à suivre et il est bien souvent en relation d'opposition par rapport au « tu » ou au « vous ». Mais cela même n'est pas sans poser problème, car dans plusieurs poèmes, des situations de délégation de parole interrogent l'identité du « je », qui ne renvoie pas forcément au poète. Par ailleurs, l'emploi du « nous » pose particulièrement question : lorsque le satiriste l'emploie, est-ce parce qu'il s'inclut lui-même dans la communauté des coupables de vice ? Si tel est le cas, il se retrouve à jouer en même temps le rôle de celui qui critique et de celui qui est critiqué, l'alternance entre le « je » et le « nous » instaurant au sein même de la première personne une alternance des points de vue : « nous » sommes tous coupables des fautes morales que pointe le « je », y compris le poète lui-même. On a également vu que la première personne du pluriel peut changer de sens au long d'un même poème, sans que le lecteur sache pour autant quel est exactement son référent. En outre, il faut se demander quelle est la portée de ce « nous » : est-il seulement interne à la satire, ou le lecteur doit-il se sentir concerné ? On le voit, Perse dilue à la fois les figures de l'émetteur et du destinataire du discours, ce qui a pour effet de brouiller la voix satirique qu'on lit chez Horace. De tous ces phénomènes résultent nombre d'obscurités, et d'insondables difficultés pour les différents éditeurs qui s'attaquent au texte des *Satires*, comme en témoigne le nombre des solutions différentes mises en œuvre pour certains passages<sup>122</sup>. M. Coffey fait ainsi

---

<sup>122</sup>On pense en particulier aux satires I, III et IV.

de l'attribution des répliques dans l'ensemble du recueil « a preliminary critical problem »<sup>123</sup>.

Or nous pensons que ce qui est obscur à nos yeux de modernes l'était déjà, au moins pour une bonne partie, pour le lecteur antique : quand bien même les Anciens auraient eu à leur disposition des moyens de baliser la distribution des répliques dans les *Satires*, cela n'aurait résolu qu'un petit nombre d'incertitudes concernant l'articulation du dialogue, car les difficultés que pose l'interlocution chez Perse vont bien au-delà.

Il existe donc bien à notre sens une différence tout à fait sensible entre Perse et les autres satiristes que nous lisons encore. Juvénal en particulier use lui aussi de changements d'interlocuteurs non signalés explicitement ; pourtant, la distribution des « répliques » est loin de poser autant de problèmes chez lui que chez Perse : le sens supplée généralement à l'absence d'indications concernant les prises de parole<sup>124</sup>. Il y a manifes-

<sup>123</sup>COFFEY 1976, p. 101.

<sup>124</sup>C'est ainsi le cas par exemple en I, 150-171 :

[...] *Dicas hic forsitan : "Vnde ingenium par materiae? Vnde illa priorum scribendi quodcumque animo flagrante liberet simplicitas?" "Cuius non audeo dicere nomen? Quid refert dictis ignoscat Mucius, an non?" "Pone Tigellinum, taeda lucebis in illa qua stantes ardent qui fixo gutture fumant, et latum media sulcum deducet harena." "Qui dedit ergo tribus patruis aconita, uehatur pensilibus plumis, atque illinc despiciat nos?" "Cum ueniet contra, digito compesce labellum : accusator erit qui uerbum dixerit 'Hic est'. Securus licet Aeneam Rutulumque ferocem committas : nulli grauis est percussus Achilles, aut multum quaesitus Hylas urnamque secutus. Ense uelut stricto quoties Lucilius ardens infremuit, rubet auditor cui frigida mens est criminibus, tacita sudant praecordia culpa. Inde irae et lacrymae. Tecum prius ergo uoluta haec animo ante tubes : galeatum sero duelli paenitet." "Experiar quid concedatur in illos quorum Flaminia tegitur cinis atque Latina!"*

"Mais, m'objecterez-vous peut-être, où trouver un génie égal à un pareil sujet ? Où cette franchise qui faisait écrire à nos aïeux tout ce que leur suggéraient les ardeurs de leur âme ?" — "Quel est celui dont je redoute d'articuler le nom ? Que m'importe qu'un Mucius pardonne ou non à mes vers ?" — "Représente un Tigellin : tu flamberas, torche vivante, comme ceux qui, debout, la poitrine fixée au poteau, ne sont plus que flamme et fumée ; et voici que, cadavre traîné dans l'arène, tu y traces un large sillon !" — "Alors celui qui a administré de l'aconit à ses trois oncles continuera de se faire porter sur de moelleux coussins, et de là-haut abaissera sur nous un regard dédaigneux ?" — "Quand tu le verras venir, comprime d'un doigt ta lèvre ! Dire ce simple mot 'C'est lui' susciterait un accusateur. Tu peux, en toute sécurité, mettre aux prises Énée et le fier Rutule ; la mort d'Achille, voilà un sujet qui ne fait de mal à personne, non plus qu'Hylas, si longtemps cherché et qui avait suivi son urne. Mais toutes les fois que, l'épée haute, gronde l'ardent Lucilius, celui qui l'entend rougit, son âme se glace au souvenir de ses crimes, il sent perler la sueur d'angoisse de sa faiblesse cachée. De là les colères, les larmes. Réfléchis bien à tout cela avant le signal de la trompette ; casque en tête, il est trop tard pour ne plus vouloir se battre." — "Eh bien ! Je veux voir ce qu'on peut se permettre contre ceux dont la cendre repose le long de la voie Flaminia et de la voie Latine !"

Dans la satire VII néanmoins, le destinataire, protéiforme, change d'identité au fil du texte : il représente tour à tour les différents types d'écrivain. On a alors un passage où l'interlocution se fait plus floue ; mais on retrouve là un procédé que l'on a déjà observé chez Horace, et qui offre la possibilité de viser à travers le discours satirique le plus de monde possible, l'émetteur, lui, demeurant quoi qu'il en soit toujours identifiable.



tement chez Perse une volonté de brouiller les pistes<sup>125</sup>. Les traits qui sont propres à son usage de l'interlocution concourent principalement à interroger l'identité de l'émetteur et de la cible de la critique satirique : celui qui est visé n'est pas réellement déterminé, son statut interne ou externe à la satire est flou, et la position du satiriste vis-à-vis de sa propre critique conduit à penser qu'il peut en être lui-même l'objet.

---

<sup>125</sup>Voir Démétrios, *Du style*, § 193 sur l'absence de mots de liaison (ce qu'il appelle « le style disjoint », ἡ διαλελυμένη λέξις), typique de la parole théâtrale : il s'agit au théâtre d'imiter l'échange réel entre deux personnes. En revanche, ce qui doit être lu doit être balisé par des mots de liaison, et l'asyndète n'est envisageable que pour ce qui doit être joué, le jeu des acteurs valant pour les mots de liaison : sur les obscurités qui naissent le cas échéant dans le dialogue écrit, voir § 226. Que penser alors du genre du dialogue, par exemple, qui à la fois est censé reproduire l'échange spontané et être lu (cf. le fait que Démétrios cite u passage de l'*Euthydème* de Platon dans ce même paragraphe) ? S. Dubel parle à ce propos d'une « spontanéité stylisée » (DUBEL 2011b, p. 17), insistant sur la littérarité d'un tel échange, qui n'est jamais la simple reproduction d'un échange réel. De la même manière, nous pensons que les satires de Perse ne se contentent pas d'être simplement mimétiques, mais qu'elles mettent en scène de façon particulière la succession des répliques, leur signalement ou leur non-signalement, l'usage des mots de liaison. Autrement dit, Perse n'est pas obscur parce qu'il se contente de reproduire la succession « naturelle » des répliques d'un échange sans y ajouter aucune indication, mais parce qu'il joue volontairement sur l'absence d'indication en certains moments bien particuliers.

## **CHAPITRE 7**

# **Interlocution et dynamique de la satire**



## Introduction

COMME on l'a vu au cours des chapitres précédents, les *Satires* de Perse sont largement déroutantes. Sont-elles alors, comme on a pu les décrire, une collection de vignettes sans unité ? C'est là une idée que l'on trouve dans les études sur Perse jusque dans les années 1960, c'est-à-dire jusqu'aux analyses de K. J. Reckford<sup>1</sup>. Elle est cependant bien surprenante lorsqu'elle est formulée comme un reproche à l'encontre du satiriste : la composition relâchée est précisément l'une des règles du genre<sup>2</sup>. Au sujet de la structure des poèmes de Perse, K. Freudenburg écrit : « That is its [*sc.* Persius'] cumulative impression, at any rate, a perspective that gets heaped together in a series of disconnected, cluttered vignettes, hard to look at and especially hard to make sense of as a carefully unified whole<sup>3</sup>. » Le critique met bien en avant le rôle de désorientation joué par cette (non-?)organisation si surprenante. Le lecteur est dès lors sommé de mobiliser toutes ses ressources pour créer du sens au cours de sa lecture : un tel processus est révélateur de bien des vérités intimes, car ce que le lecteur sélectionne, relie, laisse de côté, dépend de ses propres valeurs. Nous souscrivons pleinement à cette interprétation : il nous semble que, précisément, l'interlocution est l'un des éléments qui concourent tout particulièrement à guider, autant qu'à perdre, le lecteur. Nous voudrions ainsi montrer que derrière le principe de variation des interlocuteurs, l'interlocution, en tant que l'un des supports de la dynamique du propos satirique, permet d'établir une cohérence dans le travail satirique de Perse, et ce, dans chacun de ses six poèmes. En ce sens, Perse s'inscrit bien dans les lois du genre : cet usage de l'interlocution comme structure en est l'une des caractéristiques, comme nous l'avons montré dans notre première partie<sup>4</sup>. L'interlocuteur apparaît dès lors à la fois comme le reflet de l'effet du propos du satiriste, et comme figure du contraste.

### 7.1 Dans la satire I

Dès la première satire, Perse pose le cadre du dialogue satirique en insistant sur sa dimension polémique : il fait de la situation dialoguée une situation offensive. En ce

<sup>1</sup>RECKFORD 1962.

<sup>2</sup>Voir DELIGNON 2006, p. 184-187 sur le fait qu'Horace va jusqu'à revendiquer la structure relâchée de ses satires.

<sup>3</sup>Freudenburg 2001, p. 132.

<sup>4</sup>Voir en 2 p. 75.

sens, il s'inscrit dans une longue lignée, qui naît de l'enseignement philosophique et de la mise en scène d'un interlocuteur fictif avec lequel on débat ; c'est un élément qui apparaît d'ailleurs dès Lucilius<sup>5</sup>. De là les tournures adversatives qui émaillent toute la satire I et qui articulent les propos du satiriste et ceux de son interlocuteur à propos du jugement en poésie afin de les confronter<sup>6</sup> :

*“At pulchrum est digito monstrari...”<sup>7</sup>*

“Mais il est beau d'être montré au doigt et d'entendre dire...”

*Sed recti finemque extremumque esse recuso  
“Euge” tuum et “Belle” [...]”<sup>8</sup>*

Mais que “Bravo!” et “Joli!” dans ta bouche soient et la fin et le degré suprême du bien, c'est ce que je nie.

*“Sed numeris decor est et iunctura addita crudis...”<sup>9</sup>*

“Mais les nombres mal digérés ont gagné en beauté...”

*“Sed quid opus teneras mordaci radere uero  
auriculas? [...]”<sup>10</sup>*

“Mais quel besoin d'écorcher par le mordant de la vérité les oreilles délicates?”

La position du poète se définit par l'opposition aux opinions et objections que lui présente son interlocuteur, celui-ci ayant pour fonction d'orienter la discussion en présentant des hypothèses, celles du sens commun, qui sont discutées puis rejetées avec véhémence : alors qu'il semble acquis pour tout le monde que des vers appréciés du plus grand nombre sont nécessairement de bons vers, et qu'en conséquence il est normal que les poètes recherchent l'approbation du public et se plient à son goût, Perse affirme qu'il n'en est rien. Dans ce passage, l'interlocuteur insiste ainsi sur l'écart entre les conceptions du poète et l'opinion générale, qui apparaît en particulier dans son attitude de refus de toute forme de succès, jugée extrêmement hautaine et stigmatisée par l'adverbe *nimis*, et il remet en question l'existence même d'un poète tel que Perse :

---

<sup>5</sup>Sur la figure de l'interlocuteur fictif dans la diatribe, reprise ensuite dans la satire par Lucilius et Horace, voir p. 92 *sqq.* Voir également en 8.4 p. 404 sur la question de l'influence de la diatribe sur les *Satires* de Perse.

<sup>6</sup>Cette dynamique fondée sur la succession des objections que s'opposent les deux voix en présence apparaît particulièrement bien dans le résumé de la première satire que donne dans son édition de Perse G. G. Ramsay, à travers l'accumulation des phrases commençant par « But... » (RAMSAY 1918, p. 312-314).

<sup>7</sup>PERSE, *Satires*, I, 28.

<sup>8</sup>PERSE, *Satires*, I, 48-49.

<sup>9</sup>PERSE, *Satires*, I, 92.

<sup>10</sup>PERSE, *Satires*, I, 107.

[...] *“Rides” ait “et nimis uncis  
naribus indulges. An erit qui uelle recuset  
os populi meruisse et cedro digna locutus  
linquere nec scombros metuentia carmina nec tus<sup>11</sup> ?”*

“Tu te moques, dit-il, et tu abuses du plaisir de froncer les narines. Se trouvera-t-il quelqu’un qui se refuse à mériter que le public parle de lui et à laisser, dans un style digne de l’huile de cèdre, des poèmes qui ne redoutent ni les maquereaux ni l’encens ?”

La confrontation avec l’interlocuteur sert de point de départ chez Perse à la méditation critique, et ce point est renforcé par l’identité de l’interlocuteur dans cette première satire : le v. 44 – *Quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci...* (« Qui que tu sois, ô toi à qui je viens de donner contre moi la parole... ») – l’identifie comme le porte-parole des compromissions du temps qui atteignent jusqu’au simple bon sens. Sans épaisseur, il n’est là que pour contredire et être contredit, pour présenter au poète le point de vue que ce dernier doit rejeter. Il est le support des objections que l’on peut faire au satiriste, ou que le satiriste peut se faire à lui-même, et il représente ainsi le camp de l’anti-satire, genre dont il interroge par deux fois l’utilité et la légitimité en tant que discours agressif :

*Sitne opus in mores, in luxum, in prandia regum  
dicere, res grandes nostro dat Musa poetae<sup>12</sup>.*

Est-il besoin de parler contre les mœurs, contre le luxe, contre les déjeuners des rois, la Muse fait cadeau d’idées grandioses à notre poète.

*“Sed quid opus teneras mordaci radere uero  
auriculas? Videsis ne maiorum tibi forte  
limina frigescant : sonat hic de nare canina  
littera.” [...] <sup>13</sup>*

“Mais quel besoin d’écorcher par le mordant de la vérité des oreilles délicates ? Prends garde que d’aventure le seuil des palais ne devienne pour toi de glace ; là gronde du nez la lettre canine.”

Dans la satire I, l’interlocuteur est donc essentiellement un adversaire. En ce sens, l’appellation que beaucoup d’éditeurs anglo-saxons lui donnent, « friend », ne laisse pas de surprendre.

Mais il représente aussi la possibilité pour le poète d’affiner sa propre parole satirique en l’amenant à dépasser l’ardeur trop acerbe de son prédécesseur Lucilius. Il permet alors à la réflexion développée au cours de la satire de s’étouffer. En permettant au poète de fustiger les modèles esthétiques qu’il récuse, il lui offre l’occasion d’affirmer positivement

<sup>11</sup>PERSE, *Satires*, I, 40-43.

<sup>12</sup>PERSE, *Satires*, I, 67-68.

<sup>13</sup>PERSE, *Satires*, I, 107-110.

ses exigences. L'identité de l'interlocuteur telle que la construit Perse est ainsi amenée à évoluer, et lorsqu'à la toute fin de la satire le poète s'adresse à lui, il prend davantage de consistance :

[...] *Audaci quicumque adflate Cratino  
iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,  
aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis;  
inde uaporata lector mihi ferueat aure,  
non hic qui in crepidas Graiorum ludere gestit  
sordidus et lusco qui possit dicere "Lusce",  
sese aliquem credens Italo quod honore supinus  
fregerit heminas Arreti aedilis iniquas,  
nec qui abaco numeros et secto in puluere metas  
scit risisse uafer, multum gaudere paratus  
si cynico barbam petulans nonaria uellat.  
His mane edictum, post prandia Callirhoen do*<sup>14</sup>.

Qui que tu sois, qui as senti le souffle de l'audacieux Cratinos, que font pâlir les colères d'Eupolis et celles du très grand vieillard, jette aussi un regard sur ceci : tu vas peut-être entendre quelque chose d'assez bien mijoté. Que le lecteur s'échauffe là l'oreille avant de s'enflammer avec moi ; que ce ne soit pas ce sot qui frétille de plaisanter sur les souliers des Grecs, être malpropre, capable de traiter de borgne un borgne, qui se prend pour un personnage, parce que, se rengorgeant dans une magistrature italienne, il a fait comme édile briser à Arretium des demi-setiers faux, ni le malin qui sait se moquer des chiffres et des cônes tracés sur l'abaque dans la poussière, tout prêt à s'amuser énormément, si une femme effrontée de la neuvième heure tire la barbe à un cynique. Pour ceux-là, le matin l'édit, après le déjeuner Callirhoé : tel est mon cadeau.

Il est doté de réelles sensations (*palles*, *aspice* et *audis*), et il devient finalement une figure du lecteur idéal, même s'il demeure indéterminé (*quicumque*). L'adversaire est alors abandonné en tant qu'interlocuteur : la satire se clôt sur une évocation, à la troisième personne cette fois, des sots à mépriser. Le poète a pu passer de sa posture d'isolement du début à l'évocation d'un lecteur possible. Il montre ainsi, au-delà de son exigence, la possibilité d'une leçon.

## 7.2 Dans la satire II

Dans la seconde satire, Perse entreprend de mettre au jour l'hypocrisie de la piété affichée des hommes. Le début caractérise le poème comme une épître à Macrinus, et ce personnage apparaît dès le v. 3 comme la référence à partir de laquelle Perse va élaborer la critique qui va suivre et constituer l'essentiel de la pièce :

[...] *Non tu prece poscis emaci  
quae nisi seductis nequeas committere diuis*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup>PERSE, *Satires*, I, 123-134.

<sup>15</sup>PERSE, *Satires*, II, 3-4.

Tu ne demandes pas, toi, par une prière qui est un marché, ce que tu ne saurais confier aux dieux qu'en les prenant à part.

Macrinus est en effet clairement placé en opposition par rapport aux exemples d'individus qui prient de manière erronée, et l'insistance sur le pronom *tu* qui se réfère à lui le montre bien<sup>16</sup>.

Ensuite, le poète emploie la deuxième personne du singulier pour s'adresser cette fois-ci directement à celui qu'il critique :

*“Mens bona, fama, fides”, haec clare et ut audiat hospes,  
illa sibi introrsum et sub lingua murmurat : “O si  
ebullit, patruo praeclarum funus!” et “O si  
sub rastro crepet argenti mihi seria dextro  
Hercule! Pupillum” ue “Vtinam, quem proximus heres  
inpello, expungam, nam et est scabiosus et acri  
bile tumet. Nerio iam tertia conditur uxor.”  
Haec sancte ut **poscas**, Tiberino in gurgite **mergis**  
mane caput bis terque et noctem flumine **purgas**<sup>17</sup>.*

“Raison, réputation, honorabilité”, ceci distinctement et de façon qu'un étranger l'entende. Mais voilà ce qu'on murmure pour soi-même intérieurement et en dessous de sa langue : “Ô s'il crève, splendide enterrement pour mon oncle paternel!” et : “Ô si une jarre pleine d'argent pouvait tinter sous la pioche par la faveur d'Hercule!” ou bien : “Puissé-je rayer le pupille, que je pousse en ma qualité d'héritier le plus proche : il a la gale et un engorgement de bile acide. C'est déjà sa troisième femme, que Nerius enterre.” Pour sanctifier de telles demandes, tu plonges le matin deux et trois fois ta tête dans les gouffres du Tibre et le fleuve te purifie des souillures de la nuit.

Le passage par la critique tournée à la troisième personne (*illa sibi introrsum et sub lingua murmurat*) sert de seuil entre l'adresse à Macrinus et l'adresse à la cible. Désormais, le *tu* prend donc une valeur générale, à travers laquelle le poète explore certaines des attitudes qu'il réproouve, et en regard desquelles s'inscrivent les deux adresses à Jupiter de la part de Staius et du poète :

*Hoc igitur, quo tu Iouis aurem impellere temptas,  
dic agedum Staio : “Pro Iuppiter! O bone, clamet,  
Iuppiter!” [...]*<sup>18</sup>

Eh bien! ce par quoi tu essaies d'influencer l'oreille de Jupiter, va, dis-le à Staius; il s'écriera “Oh! Jupiter! Ô bon Jupiter!”

*Ast ego nutrici non mando uota; negato,  
Iuppiter, haec illi, quamuis te albata rogarit*<sup>19</sup>.

<sup>16</sup>Sur la formulation d'un modèle de bonne piété dans cette satire, et en particulier dans le début et l'adresse à Macrinus, voir PIÀ COMELLA 2014, p. 291-294.

<sup>17</sup>PERSE, *Satires*, II, 8-16.

<sup>18</sup>PERSE, *Satires*, II, 21-23.

<sup>19</sup>PERSE, *Satires*, II, 39-40.



Quant à moi, je ne prends point en fait de vœux une nourrice pour mandataire. Refuse-lui cela, Jupiter, lors même qu'elle se serait mise en blanc pour te le demander.

Ces adresses prennent le dieu à témoin de l'inanité des comportements décrits. La mise en scène de la parole dans les premiers vers du poème, avec les termes *susurros* (v. 6), *haec clare* (v. 7), *murmurat* (v. 8), *responde* (v. 17), *clamet* (v. 22, repris au vers suivant), qui tantôt désignent la parole secrète et tantôt la parole proclamée, montre une réponse au programme annoncé dans l'adresse du poète à son *libellus* à la fin de la première satire : ce qui se murmure, en l'occurrence les prières criminelles, le petit recueil que nous avons entre les mains va le révéler haut et fort. Le poète demande d'ailleurs à son interlocuteur anonyme de parler, de dire ce qu'il s'apprête à faire voir lui-même, et il se fait même pressant : *responde* (v. 17), *dic* (v. 22). En outre, plusieurs effets d'échos entrelacés contribuent au sein des passages d'interlocution à placer en opposition ces comportements décriés et la vraie piété, et à maintenir la cohérence de l'opposition binaire au sein du catalogue des attitudes à proscrire : au *bone* du v. 22, adressé à Jupiter, répond le *pessime* du v. 46, tandis que les verbes *poscas* au v. 15 et *poscis* au v. 41 (dont le sujet est précisément ce *pessime*), sont des échos de celui du v. 3, qui se rapportait au « modèle » Macrinus :

[...] *Non tu prece poscis emaci  
quae nisi seductis nequeas committere diuis*<sup>20</sup>.

Tu ne demandes pas, toi, par une prière qui est un marché, ce que tu ne saurais confier aux dieux qu'en les prenant à part.

*Haec sancte ut poscas, Tiberino in gurgite mergis  
mane caput bis terque et noctem flumine purgas*<sup>21</sup>.

Pour sanctifier de telles demandes, tu plonges le matin deux et trois fois ta tête dans les gouffres du Tibre et le fleuve te purifie des souillures de la nuit.

*Poscis opem neruis corpusque fidele senectae;  
esto age. Sed grandes patinae tuccetaque crassa  
adnuere his superos uetueret Iouemque morantur.  
Rem struere exoptas caeso boue Mercuriumque  
arcessis fibra : "Da fortunare penatis  
da pecus et gregibus fetum." Quo, pessime, pacto,  
tot tibi cum in flammis iunicum omenta liquescant*<sup>22</sup> ?

Tu réclames du soutien pour tes muscles et un corps qui ne trahisse point ta vieillesse. Soit, allons ! Mais les plats énormes et les grasses conserves de viande ont interdit aux dieux de t'exaucer et paralysent Jupiter. Tu souhaites, en massacrant un bœuf, d'édifier ta fortune et, avec des fibres de victime, tu appelles à toi Mercure : "Fais-moi le don de rendre mon foyer prospère, donne-moi du bétail et des petits pour mes troupeaux." Comment cela, détestable individu, alors que tu fais fondre dans les flammes les tripes de tant de génisses ?

---

<sup>20</sup>PERSE, *Satires*, II, 3-4.

<sup>21</sup>PERSE, *Satires*, II, 15-16.

<sup>22</sup>PERSE, *Satires*, II, 41-47.

Comme nous l'avons dit, le *tu*, indéterminé si ce n'est par l'apostrophe grammaticale elle-même imprécise *pessime*, a une valeur générale, mais c'est bien à un individu, anonyme, que s'adresse le poète, et avec lequel il pourrait entretenir une certaine relation :

*Si tibi crateras argenti incusaque pingui  
auro dona feram...*<sup>23</sup>

Si je t'apportais des cratères en argent et des cadeaux frappés de riches appliques d'or...

Or quelques vers plus loin, le poète généralise encore davantage son propos, en tournant la relation « je / tu » au pluriel :

*O curvae in terris animae et celestium inanes,  
quid iuuat hoc, templis nostros immittere mores [...]?*<sup>24</sup>

Ô âmes courbées sur la terre et vides de pensées célestes, à quoi sert d'introduire nos mœurs dans les temples [...]?

Et, une fois encore, Perse renforce la cohérence de son propos par l'adresse aux pontifes des vers 68-69, qui rappelle les prises à témoin de Jupiter :

*[...] uos  
dicite, pontifices, – in sancto quid facit aurum?*

[...] mais – dites-nous le, vous, pontifes –, que fait l'or à la sainteté ?

Puis il poursuit son entreprise de généralisation en abandonnant tout destinataire explicite dans des questions rhétoriques ; alors il peut conclure sur une leçon que le poète s'applique à lui-même, tournée à la première personne du singulier :

*Quin damus id superis, de magna quod dare lance  
non possit magni Messallae lippa propago :  
conpositum ius fasque animo sanctosque recessus  
mentis et incoctum generoso pectus honesto ?  
Haec cedo ut admoueam templis et farre litabo*<sup>25</sup>.

Que ne donnons-nous aux dieux ce que ne pourrait leur donner sur un grand plat la progéniture aux yeux malades du grand Messalla : une âme où règnent harmonieusement le droit humain et le droit divin, un esprit sanctifié jusque dans ses replis et un cœur trempé d'honnêteté généreuse ? Que je puisse apporter cela dans les temples et avec du froment j'apaiserai les dieux.

Comment comprendre alors l'abandon de la forme de l'adresse à Macrinus après les premiers vers du poème ? Ce changement brusque de destinataire est-il la marque d'une incohérence de Perse ? Il nous semble bien plutôt qu'il attire ici notre attention sur la dimension protéiforme chez lui de la deuxième personne, et sur le fait que celle-ci ne

<sup>23</sup>PERSE, *Satires*, II, 52-53.

<sup>24</sup>PERSE, *Satires*, II, 61-62.

<sup>25</sup>PERSE, *Satires*, II, 71-74.

sert pas à formuler des attaques personnelles : on peut choisir de se sentir visé, ou bien de se détacher de ce « tu » privé de référent, comme le ferait probablement Macrinus à la lecture de cette épître.

### 7.3 Dans la satire III

La satire III, bien que très floue du point de vue de l'identification et de la distribution des voix<sup>26</sup>, possède néanmoins, elle aussi, une structure soulignée par l'usage de l'interlocution. D. M. Hooley reprend ainsi l'idée de W. T. Wehrle qui lit à travers cet amalgame de voix une scène « disjointe » dont la cohérence dépend des thèmes abordés plus que d'une *persona* unificatrice, appuyée par des paires antithétiques de voix ou de *personae* qui font avancer la thématique<sup>27</sup>.

En effet, la satire commence par s'appuyer sur une opposition entre le locuteur, identifié par l'expression *unus comitum*, et le « tu » qui se réfère à un jeune étudiant paresseux et que le premier prend à parti :

*“Nempe haec adsidue? Iam clarum mane fenestras  
intrat et angustas extendit lumine rimas;  
stertimus, indomitum quod despumare Falernum  
sufficiat, quinta dum linea tangitur umbra.  
En quid agis? Siccis insana canicula messes  
iamdudum coquit et patula pecus omne sub ulmo est”  
unus ait comitum. “Verumne? Itan? Ocius adsit  
huc aliquis. Nemon? Turgescit uitrea bilis,  
findor ut...” Arcadiae pecuaria rudere credas.  
Iam liber et positis bicolor membrana capillis  
inque manus chartae nodosaque uenit harundo:  
tum querimus, crassus calamo quod pendeat umor;  
nigra sed infusa uanescit sepia lymphæ:  
dilutas querimus geminet quod fistula guttas  
O miser inque dies ultra miser, huccine rerum  
uenimus? Aut cur non potius teneroque columbo  
et similis regum pueris pappare minutum  
poscis et iratus mammae lallare recusas?  
An tali studeam calamo? [...]”<sup>28</sup>.*

“Donc cela continue? Déjà le clair matin entre par les fenêtres et sa lumière élargit les fentes étroites; nous ronflons, suffisamment pour faire tomber la mousse du falerne indompté, tandis que l'ombre atteint la ligne pour la cinquième fois. Voyons, que fais-tu? La canicule furieuse cuit et dessèche les moissons – il y a beau temps de cela – et tous les troupeaux sont sous le large couvert des ormes.” Ainsi parle un camarade. “Vraiment? C'est ainsi? Vite là, quelqu'un! Personne? Ma bile brillante comme verre se gonfle, j'éclate, au point que...”

---

<sup>26</sup>Voir nos analyses au Chapitre 8, ainsi que KISSEL 1990, p. 367-373.

<sup>27</sup>HOOLEY 1997, p. 207 et WEHRLE 1992, p. 39-44.

<sup>28</sup>PERSE, *Satires*, III, 1-19.

au point que tu croirais<sup>29</sup> entendre braire les troupeaux de l'Arcadie. Déjà le livre et le parchemin bicolore dépouillé de sa chevelure et le papier et le roseau noueux sont entre ses mains : alors nous nous plaignons de ce que le liquide trop épais reste suspendu au calame. Mais la noirceur de l'encre s'évanouit dans l'eau qu'on y a versée : nous nous plaignons de ce que le tuyau laisse couler deux par deux les gouttes diluées. Ô malheureux, de jour en jour plus malheureux, est-ce donc là que nous en sommes venus ? Pourquoi plutôt, semblable au tendre tourtereau et aux enfants des rois, ne réclames-tu point la becquée bien menue et te mettant en colère ne te révoltes-tu pas contre les berceuses de ta maman<sup>30</sup> ? "Puis-je écrire avec un pareil calame ?"

Cette opposition est reprise deux fois, et à chaque fois dans des passages où la première personne invective la seconde pour sa fainéantise (v. 24-30 et 44-62). La transition entre le premier et le second passage se fait au moment où la question *Cui uerba ?* pose explicitement – et de manière métapoétique – la question du destinataire :

[...] *Cui uerba ? Quid istas  
succinis ambages ? Tibi luditur. Effluis amens,  
contemnere : sonat uitium percussa, maligne  
respondet uiridi non cocta fidelia limo.  
Vdum et molle lutum es, nunc nunc properandus et acri  
fingendus sine fine rota. [...]*<sup>31</sup>

À qui en contes-tu ? Que nous chantes-tu avec tes faux-fuyants ? C'est toi qui es en jeu. Panier percé, dénué de raison, tu tomberas dans le mépris : la cruche rend un son défectueux quand on frappe dessus, l'argile mal cuite restée verte ne répond pas franchement. Tu es une terre humide et molle : c'est maintenant, oui maintenant, qu'il faut qu'on t'active et qu'on te façonne vivement, indéfiniment sur le tour.

La réponse *Tibi luditur* suivie de la métaphore de l'argile molle constitue alors une parenthèse où le propos se fait plus général : le « tu » n'est plus seulement l'étudiant indolent du début, mais tout individu qui a besoin d'une formation morale, et dans lequel l'expression *Tibi luditur* invite tout lecteur à se reconnaître. Puis, avec l'impersonnel *non pudet* du v. 31, Perse passe à un exemple à la troisième personne, celui de Natta, et nous emmène cette fois sur le terrain de la réflexion sur le vice que l'on cache au fond de soi :

*Non pudet ad morem discincti uiuere Nattae;  
sed stupet hic uitio, et fibris increuit opimum  
pingue, caret culpa, nescit quid perdat et alto  
demersus summa non rursus bullit in unda*<sup>32</sup>.

Tu ne rougis point de vivre comme ce débraillé de Natta. Encore, lui, est-il abruti par le vice ; sur ses fibres s'est formé un épais tissu adipeux, il est innocent, il ne sait ce qu'il gaspille et, noyé en eau profonde, il ne renvoie pas de bulle d'air à la surface.

L'absence de complément d'attribution pour le verbe *pudet* insiste sur la portée générale de l'exemple : ce n'est plus forcément l'étudiant des premiers vers qui est en jeu.

<sup>29</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>30</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>31</sup>PERSE, *Satires*, III, 19-24.

<sup>32</sup>PERSE, *Satires*, III, 31-34.

Ce même thème réapparaît à la fin de la satire, d'abord dans un autre exemple à la troisième personne, celui du malade qui ne se rend pas compte de la gravité de son état et finit par y succomber faute de soins (v. 88-106), puis dans l'application directe de cet exemple à un « tu », appelé *miser* :

*Tange miser uenas et pone in pectore dextram –  
nil calet hic – summosque pedes attinge manusque, –  
non frigent. – Visa est si forte pecunia siue  
candida uicini subrisit molle puella,  
cor tibi rite salit? Positum est argente catino  
durum olus et populi cribro decussa farina;  
temptemus fauces: tenero latet ulcus in ore  
putre, quod haut deceat plebeia radere beta.  
Alges, cum excussit membris timor albus aristas;  
nunc face supposita feruescit sanguis et ira  
scintillant oculi dicisque facisque quod ipse  
non sani esse hominis non sanus iuret Orestes<sup>33</sup>.*

Tâte-toi le pouls, malheureux, et mets la main sur ta poitrine : rien de chaud là ; touche le bout de tes pieds et de tes mains : ils ne sont pas froids. Mais si par aventure tu aperçois de l'argent ou si la blanche maîtresse du voisin te sourit mollement, ton cœur bat-il régulièrement ? On t'a servi des légumes coriaces sur un plat froid et de la farine passée au tamis populaire ; voyons l'état de ton gosier : dans ta bouche délicate se dissimule un ulcère putride, qu'il ne conviendrait pas d'écorchier avec de la bette plébéienne. Tu es glacé, quand la pâle frayeur dresse d'une secousse sur tes membres les barbes de tes poils ; d'autres fois, sous l'action d'une flamme, ton sang bout et tes yeux étincellent de colère ; et tes propos et ta conduite, Oreste l'insensé le jurerait lui-même, sont d'un homme insensé.

Or *miser* ici fait écho à l'apostrophe aux *miseri* qu'on lit plus haut :

*Elleborum frustra, cum iam cutis aegra tumebit,  
poscentis uideas; uenienti occurrere morbo  
et quid opus Cratero magnos promittere montis?  
Discite et, o miseri, causas cognoscite rerum:  
quid sumus et quidnam uicturi gignimur, ordo  
quis datus aut metae qua mollis flexus et unde,  
quis modus argento, quid fas optare, quid asper  
utile nummus habet, patriae carisque propinquis  
quantum elargiri deceat, quem te deus esse  
iussit et humana qua parte locatus es in re?  
Disce nec inuideas quod multa fidelia putet  
in locuplete penu defensis pinguibus Vmbris  
et piper et pernae, Marsi monumenta cluentis,  
maenaque quod prima nondum defecerit orca<sup>34</sup>.*

Des gens qui réclameront en pure perte l'ellébore, quand déjà se gonflera leur peau malade, tu peux en voir<sup>35</sup> ; dès que vient le mal, courez au devant et quel besoin alors de promettre à Craterus d'énormes montagnes ? Instruisez-vous et rendez-vous compte, ô malheureux, des causes des choses : que sommes-nous et pour quelle existence venons-nous au monde, quel rang nous a-t-on assigné ou bien par où et d'où prend-on moelleusement le tournant de la borne, quelle est la mesure de l'argent, quels souhaits les dieux nous permettent-ils de

---

<sup>33</sup>PERSE, *Satires*, III, 107-118.

<sup>34</sup>PERSE, *Satires*, III, 63-76

<sup>35</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

former, à quoi peut servir une monnaie au relief saillant, quelles libéralités conviendrait-il de faire à sa patrie et à ses chers parents, qui la divinité te commande-t-elle d'être et quel poste occupes-tu dans l'humanité? Apprends-le et tu ne seras sans doute pas jaloux de ce que de nombreuses jarres puent dans un cellier opulent à la suite de plaidoyers pour de gras Ombriens, avec du poivre et des jambons, souvenirs d'un client marse, et de ce que le premier récipient n'est pas encore vide de mendoles.

De nouveau, la transition vers cet exemple se fait par l'intermédiaire d'une forme syntaxique dont le sens exact reste flou, ici le potentiel *uideas* (v. 64), qui permet de passer du « tu » déterminé désignant le jeune paresseux à la généralité de *miseri* : avec *uideas*, l'interlocuteur devient celui à qui l'on présente le vice, et non plus celui qui en est coupable. Puis l'on revient au régime de la seconde personne du singulier : à *discite* au v. 66 répond *disce* au v. 73. Et le même thème est repris dans un nouvel exemple à la troisième personne, celui du centurion rustre, *aliquis de gente hircosa centurionum*, qui n'a cure des hautes considérations philosophiques (v. 77-85). Ainsi, l'adresse finale au *miser* des v. 107-118 cristallise par le biais des échos formels tant la thématique du vice dissimulé que celle de la réflexion philosophique<sup>36</sup>.

Au fil de la satire III, et à travers la multiplicité des voix, Perse parvient ainsi à articuler plusieurs thèmes et plusieurs personnes. Il passe du thème précis de la paresse de l'étudiant à celui, plus général, du vice dissimulé. En oscillant entre les personnes, il passe aussi de l'invective du maître à l'élève paresseux à la révélation de la vérité cachée au fond de chaque *miser*, en passant par la réflexion philosophique générale destinée aux *miseri*. Derrière l'entremêlement des voix se dessinent ainsi plusieurs systèmes d'opposition binaires qui structurent l'ensemble.

## 7.4 Dans la satire IV

La satire IV, malgré les problèmes qu'elle pose au sujet de l'attribution de certains vers<sup>37</sup>, tout comme la satire précédente, peut être décomposée en trois mouvements : le premier, des v. 1 à 22, est occupé par l'invective de Socrate à Alcibiade ; le second, des v. 23 à 41, s'ouvre sur une transition vers la troisième personne, *Vt nemo in sese temptat descendere...*, et le propos devient une réflexion générale sur la tendance de chacun à mieux voir les vices chez les autres que chez soi-même ; le troisième mouvement, des v. 42 à 52, s'ouvre sur une transition vers la première personne du pluriel, *Caedimus*

<sup>36</sup>R. JENKINSON 1973, p. 521-522.

<sup>37</sup>Voir nos analyses au Chapitre 8, ainsi que KISSEL 1990, p. 495-498.

*inque uicem...*<sup>38</sup>. Ce qui est difficile à déterminer ici, c'est le rapport qui existe entre ces trois parties : appartiennent-elles toutes à la conversation entre Socrate et Alcibiade, ou est-ce qu'à un moment donné le satiriste reprend la parole en son nom propre ? Après la fin de la première partie, il n'y a plus de mention explicite des deux interlocuteurs grecs, sans qu'aucune indication ne soit là pour nous permettre de répondre de façon définitive à la question.

Bien plus, les seuls noms propres qui apparaissent se rapportent à l'univers romain : Vettidius (v. 25), Cures (v. 26). Il semble plutôt y avoir une superposition de deux systèmes, celui du monde grec et du dialogue entre Socrate et Alcibiade d'une part, et celui du monde romain et de l'adresse du satiriste à son lecteur ou à sa cible d'autre part. Le lecteur est ainsi amené à transférer le dialogue grec dans le monde romain, dans la mesure où rien dans le texte ne l'empêche de considérer que l'irruption de la première personne du pluriel au v. 42 signifie une généralisation de la leçon de Socrate, qui vient alors redoubler la conclusion exprimée plus haut à la troisième personne *Vt nemo in sese temptat descendere [...]* (v. 23) :

*Caedimus inque uicem praebemus crura sagittis;  
uiuitur hoc pacto, sic nouimus. Ilia subter  
caecum uulnus habes, sed lato balteus auro  
praetegit. Vt mauis, da uerba et decipe neruos,  
si potes. "Egregium cum me uicinia dicat,  
non credam?" Viso si palles, improbe, nummo,  
si facis in penem quidquid tibi uenit, amarum  
si puteal multa cautus uibice flagellas,  
nequidquam populo bibulas donaueris aures.  
Respue quod non es, tollat sua munera cerdo;  
tecum habita : noris quam sit tibi curta supellex*<sup>39</sup>.

Nous frappons et à notre tour nous exposons nos jambes aux flèches ; on vit sur ce pied-là, il nous est familier. Tu portes au bas des flancs une blessure secrète, mais l'or d'un large baudrier la dissimule. À ton aise, conte des histoires et donne le change à tes nerfs, si tu peux. "Quand mes voisins me traitent d'homme supérieur, ne les croirai-je point !" Si à la vue d'une pièce d'argent tu pâlis, coquin, si tu écoutes toutes tes lubies érotiques, si tu frappes avec précaution le puteal amer de coups qui lui font de nombreuses meurtrissures, c'est en vain que tu abandonneras au public tes oreilles assoiffées. Repousse ce que tu n'es pas, renvoie au manant ses générosités ; habite en toi-même, tu reconnaîtras combien ton mobilier est étriqué.

En ce cas, la deuxième personne du singulier qui suit, à partir du v. 44, peut être lue comme désignant l'interlocuteur du satiriste, et non plus comme Alcibiade, et l'apostrophe grammaticale à valeur générale *improbe* (v. 47) répond alors à celle que Socrate lance à Alcibiade au v. 3, *magni pupille Pericli*, plus précise et (ironiquement) laudative ;

---

<sup>38</sup>Voir PETERSON 1973, p. 208 et HOOLEY 1997, p. 123.

<sup>39</sup>PERSE, *Satires*, IV, 42-52.

de même, *tecum habita* (v. 52) reprend l'idée de l'expression *in sese [...] descendere*. La composition fonctionne ici sur une succession de *personae* en contraste, réunies dans la dialectique de la connaissance de soi et de l'aveuglement.

Au fil de la satire, on observe ainsi un phénomène de glissement imperceptible qu'opère l'interlocution, et qui fait varier dans le temps et dans l'espace la situation dialogique initiale pourtant clairement mise en scène par le poète lui-même quand il écrit au tout début [...] *barbatum haec crede magistrum / dicere [...]* : l'interlocution lance la fiction, mais orchestre aussi la sortie progressive de cette fiction.

## 7.5 Dans la satire V

Dans la satire V, la première partie, des v. 1 à 51, a pour objet de décrire l'harmonie qui préside aux relations entre le poète et son maître Cornutus, et l'énonciation du passage reproduit cette harmonie. La présence concomitante de la première et de la deuxième personne du singulier se résout en un « nous » dans *Secrete loquimur* (v. 21), ou dans leur juxtaposition, comme dans *mihi te* (v. 27) ou *me tibi* (v. 36 et 51). À partir du v. 52, le propos s'élargit cependant, et Perse passe en revue différentes attitudes humaines :

*Mille hominum species et rerum discolor usus;  
uelle suum cuique est nec uoto uiuitur uno.  
Mercibus hic Italis mutat sub sole recenti  
rugosum piper et pallentis grana cumini,  
hic...<sup>40</sup>*

Les hommes offrent mille aspects et les choses à l'usage sont de nuances diverses ; chacun a ses volontés et l'on ne vit point en formant des vœux identiques. Celui-ci échange sous le soleil levant des marchandises italiennes contre du poivre rugueux et des grains de cumin pâle, celui-ci...

L'adresse à Cornutus semble n'être plus de mise, comme si nous avions là une méditation générale, que le poète formule pour lui-même ou qu'il présente à tout le monde. Pourtant, elle réapparaît aux v. 62-64 :

*At te nocturnis iuuat impallescere chartis :  
cultor enim iuuenum, purgatas inseris aures  
fruge Cleanthea. [...]<sup>41</sup>*

Quant à toi, tu te plais à pâlir la nuit sur le papier ; car tu cultives les jeunes gens et dans leurs oreilles bien sarclées tu sèmes le bon blé de Cléanthe.

<sup>40</sup>PERSE, *Satires*, V, 52-56.

<sup>41</sup>PERSE, *Satires*, V, 62-64.



Le « tu » qui se rapporte à Cornutus est donc mis en opposition avec les *mille hominum species*. Mais l'adresse à Cornutus cède aussitôt la place à un appel universel aux *iuuenesque senesque* :

[...] *Petite hinc iuuenesque senesque  
finem animo certum miserisque uiatica canis.  
"Cras hoc fiet." Idem cras fiet. "Quid? Quasi magnum  
nempe diem donas?" Sed cum lux altera uenit,  
iam cras hesternum consumpsimus, ecce aliud cras  
egerit hos annos et semper paulum erit ultra;  
nam quamuis prope te, quamuis temone sub uno  
uertentem sese frustra sectabere canthum,  
cum rota posterior curras et in axe secundo*<sup>42</sup>.

Venez chercher là, enfants et vieillards, un but fixe pour l'âme et un viatique pour la détresse des cheveux blancs. "On fera cela demain." Demain on fera la même chose. "Eh ! quoi ? Ainsi tu trouves énorme de me faire cadeau d'un jour !" Mais, quand est arrivé le jour suivant, nous en avons déjà fini avec le demain d'hier ; voici un autre demain qui épuise l'existence et il y en aura toujours un peu plus avant ; car la jante a beau être près de toi et tourner sous le même timon, c'est en vain que tu la poursuivras, puisque, dans ta course, tu es la roue de derrière et sur le second essieu.

L'adresse des v. 64-65 sert de transition entre les considérations générales qui précèdent et le dialogue qui commence au v. 66, entre celui qui remet toujours à plus tard la recherche de la sagesse et celui qui tente de lui faire comprendre son erreur : nous n'entendons plus le disciple qui fait l'éloge de son maître, mais le sage qui, après être allé à bonne école, fustige la paresse de ses semblables sur le chemin de la sagesse. Le « nous » (*consumpsimus*, v. 68) exprime dorénavant la généralité, et le « tu » (*te*, v. 70) n'est plus Cornutus, mais le contre-exemple, général là encore, à ne pas suivre.

Perse aborde ensuite la question de la vraie liberté et de sa définition (*Libertate opus est...*, v. 73), qui occupera tout le reste du poème. Le traitement de cette question se fait par la juxtaposition de plusieurs petites scènes. Le poète commence par formuler ses réflexions en les adressant à une deuxième personne indéterminée (v. 73-131). Le « tu » représente encore une fois ici l'erreur, corrigée par le sage ; il est de nouveau le reflet du sens commun qui apparaît à travers sa conception simpliste et minimaliste de la liberté. Le poète fait ensuite s'adresser successivement à son interlocuteur les différents maîtres qui peuvent entraver sa liberté. On entend le maître de l'esclave au v. 126 :

*"I, puer, et strigiles Crispini ad balnea defer"*  
[...].

"Va, garçon ; porte mes strigiles au bain de Crispinus" [...].

---

<sup>42</sup>PERSE, *Satires*, V, 64-72.

puis il représente son interlocuteur tiraillé entre les allégories de la Cupidité et de la Mollesse, qui s'adressent à lui directement, et dont les paroles sont rapportées au style direct (v. 132-156). Le dialogue entre Dave et Chaerestrat qui occupe les v. 161 à 174 met lui aussi en scène la lutte pour parvenir à la liberté : le premier s'efforce de faire comprendre au second à quel point il reste entravé dans les filets de sa passion pour Chrysis alors même qu'il essaie de s'en défaire, et qu'ainsi il n'est toujours pas maître de lui-même. Cet échange redouble celui qui oppose le sage et son interlocuteur<sup>43</sup> : Perse peut confronter la voix idéale de la sagesse à différents personnages, faillibles<sup>44</sup>.

Nous sommes ainsi devant une série d'adresses qui font se succéder différentes manières de s'adresser à celui qui ne possède pas encore la sagesse. L'ensemble de la satire joue en outre sur une superposition du poète et de Cornutus. Une fois que Perse a laissé de côté l'hommage au maître et que sa satire se consacre à montrer que la seule vraie liberté est celle du sage, il ne nous donne qu'une seule indication de parole :

<sup>43</sup>D'ailleurs, Dave fait à son tour ce que fait régulièrement le satiriste lorsqu'il parle en son nom : il formule lui-même ce que son interlocuteur pourrait lui répondre (v. 170-173) :

*Ne trepidare uelis atque arctos rodere casses  
nunc ferus et uiolens, at, si uocet, haut mora, dicas :*  
"Quidnam igitur faciam? Nec nunc, cum accersat et ultro  
supplicet, accedam?" [...]

Ne t'agite point, ne ronge pas les rets qui t'enserrent, farouche et violent dans cette minute, mais pour dire tout de suite, si elle t'appelait : "Que ferais-je donc? N'irais-je point la trouver, maintenant qu'elle me redemande et qu'elle va jusqu'à me supplier?"

<sup>44</sup>Malgré tout, il s'attache aussi à montrer que le lecteur ne doit pas se fier aveuglément à celui qui apparaît comme sage, ce qui vient compliquer la lecture. En effet, si la scène entre Dave et Chaerestrat dans la satire V est par le personnage de Dave une reprise de la comédie nouvelle (le personnage est attesté chez Ménandre et chez Térence ; sur les emprunts de Perse à la comédie dans la satire V, voir RECKFORD 2009, p. 118 *sqq.*), il faut la lire avant tout comme une réécriture de la satire II, 7 d'Horace où le personnage se voit également mis en scène. Dans celle-ci, l'esclave Dave profite de la liberté des Saturnales pour adresser à son maître Horace des réprimandes sur ses défauts, dont le principal est la discordance entre ses principes et ses actes (voir MILLER 2012 sur l'inversion carnavalesque dans la satire romaine). Cela l'amène à développer le paradoxe stoïcien selon lequel seul le sage est réellement libre, indépendamment de la liberté civique. Ce qui est donc inscrit comme point de départ de la scène comique que l'on lit chez Perse, c'est cette situation de renversement, grâce à laquelle le satiriste est ironiquement remis en question. Cependant, Perse ne se contente pas de reprendre cette situation : il la rend plus complexe en ajoutant un niveau de remise en cause. En effet, le discours de son Dave est lui aussi mis en doute, par la manière dont il est inscrit dans le reste du poème. L'apostrophe *puer* avec laquelle il interpelle par deux fois Chaerestrat (v. 167 et 169), certes usuelle dans la bouche de l'esclave qui a vu grandir son maître, est à mettre en parallèle avec le *pueri* du v. 64, par lequel le sage appelle la foule à se rassembler autour de lui pour écouter sa parole, et avec le *puer* du v. 126, par lequel le maître donne un ordre à son esclave. Ce réseau d'apostrophes invite à mettre en relation les trois formes de discours, et ainsi à rapprocher le discours de celui qui possède la sagesse – que ce soit le sage ou Dave – du discours du maître qui donne ses ordres à son esclave. De plus, le thème même du dialogue qu'entretiennent Dave et Chaerestrat, l'amour, évoque un autre passage de la satire V : la prosopopée de la Mollesse (v. 141-153). Là encore, les sages paroles de Dave se voient rapprochées de leur opposé : l'invitation de la Mollesse à jouir des plaisirs de la vie. Le rigorisme stoïcien de Dave se voit ainsi à la fois exhibé et invalidé, et Perse manifeste ici son refus d'un enseignement dogmatique.

[...] *Mendose colligis, inquit*  
*Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto*  
[...]<sup>45</sup>.

Ta déduction est fautive, répond le stoïcien que voici, l'oreille lavée au vinaigre qui mord [...].

Or celle-ci est ambiguë : non seulement on ne sait pas si elle porte sur l'ensemble de la leçon ou bien sur la seule phrase *Mendose colligis*, mais en outre, l'identité du *Stoicus* en question est obscure, car elle peut se rapporter ou bien à Cornutus, ou bien à son élève, devenu l'égal de son maître (le déictique *hic* servirait alors à l'émetteur à se désigner lui-même<sup>46</sup>).

Enfin, dans les derniers vers de cette satire V, on semble revenir à la situation d'énonciation initiale où le poète s'adresse à Cornutus, en même temps que l'évocation des centurions et du rire provoqué par le spectacle de la recherche de la sagesse évoque immanquablement la satire III<sup>47</sup> :

*Dixeris haec inter uaricosos centuriones :*  
*continuo crassum ridet Pulfenius ingens*  
*et centum Graecos curto centusse licetur*<sup>48</sup>.

Parle ainsi au milieu des centurions variqueux : immédiatement Pulfenius, ce colosse, éclate d'un gros rire et offre d'acheter cent Grecs pour une somme tronquée de cent as.

Perse répète l'idée que le discours de sagesse ne peut pas être compris par n'importe qui, en la remaniant : le subjonctif *dixeris* introduit une notion de généralité qui peut faire penser à un destinataire plus large que le seul Cornutus.

---

<sup>45</sup>PERSE, *Satires*, V, 85-86.

<sup>46</sup>K. J. Reckford suggère que Perse choisirait de se désigner lui-même ainsi pour insister sur le fait qu'il vient tout juste d'être qualifié pour devenir à son tour maître de sagesse : cf. RECKFORD 2009, p. 118-119.

<sup>47</sup>PERSE, *Satires*, III, 77-85 :

*Hic aliquis de gente hircosa centurionum*  
*dicat : "Quod sapio, satis est mihi ; non ego curo*  
*esse quod Arcesilas aerumnosique Solones*  
*obstipo capite et figentes lumine terram,*  
*murmura cum secum et rabiosa silentia rodunt*  
*atque exporrecto trutinantur uerba labello,*  
*aegroti ueteris ineditantes somnia, gigni*  
*de nihilo nihilum, in nihilum nil posse reuerti.*  
*Hoc est quod palles ? Cur quis non prandeat hoc est ?"*

Ici quelqu'un parmi les centurions, race de boucs, va dire : "Ce que j'ai de sagesse me suffit. Je ne me soucie point, moi, d'être ce que sont Arcésilas et les Solons navrés, la tête basse et le regard rivé au sol, lorsqu'ils dévorent en eux-mêmes leurs grognements et leurs rages muettes et pèsent les mots sur leur lèvre qu'ils allongent, méditant les rêveries d'un vieux malade, à savoir que rien ne peut naître de rien, rien retourner à rien. C'est cela qui te rend pâle ? C'est cela qui empêche de déjeuner ?"

<sup>48</sup>PERSE, *Satires*, V, 189-191.

## 7.6 Dans la satire VI

La satire VI commence par mettre en regard le poète et son ami Bassus, chacun profitant de son foyer à l'approche de l'hiver :

*Admouit iam bruma foco te, Basse, Sabino?*  
[...]  
[...] *Mihi nunc Ligus ora*  
*intepet, hibernatque meum mare...*<sup>49</sup>.

Le début de l'hiver t'a-t-il déjà ramené, Bassus, à ton foyer de la Sabine ? [...] Moi, maintenant, je jouis de la tiédeur de la rive ligure et de l'aspect hivernal d'une mer qui est mienne...

Le parallélisme de leur situation amène à une réflexion sur la manière d'user de ses biens. Dans cette épître, le poète parle à son destinataire de lui-même et s'applique les préceptes des satires précédentes, et annonce jouir dans la juste mesure de son patrimoine, en en dépensant ce qui est nécessaire sans le dilapider, pour lui-même mais aussi pour ses amis.

Le « tu » qui apparaît au v. 26 sans être défini est peut-être l'héritier avare du poète auquel le poète s'adresse aux v. 41 *sqq.*, mais, comme dans la satire I, c'est de toute manière une figure indéterminée dont le rôle est de servir de contrepoint à son propos et de lui permettre de développer sa réflexion :

[...] *At tu, meus heres*  
*quisquis eris, paulum a turba seductior audi*  
[...]<sup>50</sup>.

Eh bien ! toi, qui que tu sois qui seras mon héritier, sors de la foule et écoute un peu [...].

Le poète peut ainsi le faire parler (*dic* et *inquis* au v. 51), mais aussi lui refuser la parole (*neu dicta*, v. 66) lorsque ses propos pourraient contrevenir à ce qu'il entend lui faire comprendre, à savoir qu'il n'a pas à se priver de toute dépense au prétexte qu'il doit lui léguer un jour ce qu'il possède. Néanmoins, parce que la précision *meus heres / quisquis eris* n'intervient que tardivement, il peut superposer au moins momentanément le « tu » auquel il s'adresse avec Bassus, et même avec n'importe quel lecteur, auquel il propose son exemple : son propos peut prendre au début le ton du conseil amical, pour se révéler plus acerbe par la suite. En outre, l'utilisation de l'apostrophe grammaticale *puer* au v. 69, que Perse reprend à la satire V, où elle est à chaque fois utilisée pour désigner celui qui se croit libre sans l'être réellement (v. 126, 167, 169), lui permet de superposer la figure de l'héritier avec celui qui se trompe sur la vraie nature de la liberté. Dans la

<sup>49</sup>PERSE, *Satires*, VI, 1 et 6-7.

<sup>50</sup>PERSE, *Satires*, VI, 41-42.

réflexion qu'il mène sur son héritage, Perse, bon héritier de Cornutus à qui il adressait sa cinquième satire, recommande ici une modération et une autarcie matérielles qui sont à l'image d'une modération et d'une autarcie morales, et fait de l'héritier le représentant de l'attitude inverse : « The heir is a clear antitype to Stoic self-sufficiency, and his portrayal is the satiric heart of the poem, as well as its spirited conclusion<sup>51</sup> ». C'est ainsi qu'au fil du poème le ton se fait de plus en plus dur à l'encontre du destinataire, qui culmine dans les derniers vers :

*Vende animam lucro, mercare atque excute sollers  
omne latus mundi, ne sit praestantior alter  
Cappadocas rigida pinguis plausisse catasta,  
rem duplica; "Feci; iam triplex, iam mihi quarto,  
iam decies redit in rugam; depunge ubi sistam."  
Inuentus, Chrysispe, tui finitor acerui<sup>52</sup> ?*

Vends ton âme pour de l'argent, trafique et fouille habilement toutes les parties du monde, afin que tu n'aies point ton pareil pour palper sur l'estrade rigide de gras Cappadociens, double ta fortune : "C'est fait ; déjà c'est au triple, déjà c'est par quatre, déjà c'est par dix fois qu'elle revient, quand je la plie ; marque le point où je dois me fixer." A-t'on jamais trouvé, Chrysispe, quelqu'un pour arrêter ton sorite ?

C'est ainsi qu'il y a au cours de la satire VI une forme de glissement, dont on a vu qu'il était fréquent chez Perse, d'une figure amicale et de quasi-autorité à une figure de *proficiens*, voire de méchant.

## Conclusion

Il apparaît ainsi que, derrière la multiplicité des voix qui se font entendre dans les *Satires*, Perse parvient à structurer son propos, au travers de certaines images, comme a pu le montrer entre autres J. Bramble<sup>53</sup>, mais aussi par le biais de l'interlocution elle-même. Celle-ci tend à fonctionner selon le modèle de l'opposition binaire, tout comme pouvait le faire déjà la diatribe, ou la satire elle-même avant Perse<sup>54</sup>, en donnant à entendre une voix morale qui entend réformer les vices des contemporains. Néanmoins, nous avons pu constater toute la variété des formes de structuration que l'on trouve chez Perse : pour chaque poème, l'interlocution crée une structure particulière.

Si le caractère fragmentaire de l'œuvre de Lucilius ne permet pas d'en analyser la construction, nous avons vu que chez Horace, la structure créée par l'interlocution varie

---

<sup>51</sup>Hooley 1993, p. 151, repris dans Hooley 1997, p. 172.

<sup>52</sup>PERSE, *Satires*, VI, 75-80.

<sup>53</sup>BRAMBLE 1974. Voir aussi RECKFORD 1962, p. 483-498.

<sup>54</sup>Voir en 2 p. 75.

également<sup>55</sup> : le poète s'adresse à un dédicataire identifié (I, 1) ou à un « tu » anonyme qui renvoie au lecteur, auquel il peut faire adopter diverses postures selon le thème de la pièce ou le vice brocardé à cet endroit, et qui peut lui répondre. Il commence souvent par présenter un thème, soit en invitant ses lecteurs à considérer le comportement d'un tel (I, 2), soit en faisant parler un personnage qui agit de telle manière ou décrit telle attitude et en reprenant le relais de la parole ensuite (I, 4 ou II, 2), pour se tourner vers le « tu » anonyme et lui indiquer la voie à suivre. La forme dialogique peut aussi structurer une satire tout entière : dans les satires II, 1, II, 3 et II, 7, le poète converse avec un personnage (Trebatus, Damasippe ou Dave) qui le remet en question, et grâce auquel le poète peut se justifier. La forme du dialogue peut se compliquer par la présence d'autres passages de dialogue enchâssés (c'est le cas en II, 7 lorsque Damasippe délègue la parole à Stertinus), le destinataire du poète peut être singulier ou pluriel, identifié ou anonyme, et son identité peut varier au fil de la conversation, tout comme le thème même du poème. Cependant, la structure essentielle reste peu ou prou la même : le poète adresse à son destinataire une leçon morale (c'est la même structure qui se renverse quand c'est un sage comme Trebatus ou Damasippe qui fait la leçon au poète, ou bien encore Dave).

Chez Perse, la grande différence est que le poète ne se construit pas toujours comme satiriste, dans la mesure où il refuse souvent d'apporter un surplomb moral à son propos. Néanmoins l'interlocution sert chez lui à établir des oppositions et des parallélismes qui fondent l'organisation des *Satires*, au-delà des passages abrupts d'une idée à l'autre qui sont parfois reprochés à Perse comme un manque de cohérence. Il s'agit finalement pour Perse d'amener son lecteur à une remise en question radicale, de la satire et de lui-même, mais pas dans n'importe quel sens : il y a bel et bien une organisation dans cette remise en question, au sein de laquelle l'alternance des points de vue permet au satiriste de définir une cible. Chaque satire est ainsi structurée par l'alternance des vignettes à la troisième personne et de leur application adressée à une deuxième personne, à l'identité vague ou non – la difficulté restant chez Perse l'identification de ces cibles. Par cette multiplication des points de vue, il réussit précisément à élargir les possibilités – *ciues*, lecteur, satiriste lui-même – tout en visant chacun individuellement.

Le flou dans la distribution des répliques n'empêche pas un discours moral d'émerger, mais Perse reconfigure les pôles d'émission et de réception de ce discours moral. Perse brouille son identité, mais cette identité se trouve justement là, dans la remise en

<sup>55</sup>Voir p. 101 *sqq.*

question : le fonctionnement de l'interlocution des *Satires* permet au lecteur d'essayer la place de Perse, en lui faisant interroger et reconstituer le genre. En outre, l'interlocution structure le recueil entier au-delà de chaque satire considérée individuellement : chacune constitue l'un des éléments du travail d'exploration des différentes modalités énonciatives que Perse essaie – monologue prenant l'allure d'un dialogue<sup>56</sup>, adresse sans réponse, dialogue entre le sage et son disciple, épître du disciple à son maître, etc.

---

<sup>56</sup>Sur l'emploi du procédé de l'*anthyphora* et ses liens avec la forme de la diatribe, voir p. 404 *sqq.*

## **CHAPITRE 8**

# **Dangers et réactivation de l'échange didactique dans le genre satirique**





## Introduction

**N**OUS avons montré dans les chapitres précédents la place fondamentale qu'occupe l'interlocution dans les *Satires* : dès les tout premiers vers, Perse montre son intérêt marqué pour elle, et il en fait un procédé de choix pour structurer le propos moral dans ses poèmes. Mais nous avons également vu que par les diverses formes qu'elle prend elle ne s'inscrit pas complètement dans les attendus génériques. Comme ses prédécesseurs, Perse use d'une certaine variété de tons, de la conversation à la prise à partie, de l'échange philosophique à l'attaque dirigée contre tous les Romains : mais si la forme de l'échange dialogique est un attendu du genre, l'obscurité dans la répartition des prises de parole conduit le lecteur à s'interroger constamment sur l'identité de celui qui émet la critique et de celui qui la reçoit.

Comme chez ses prédécesseurs, l'identité du destinataire de Perse n'est pas fixée une bonne fois pour toutes, mais elle soulève en effet bien plus de questions : hors exception (nous pensons ici principalement à l'Alcibiade de la satire IV, mais nous allons voir que même là l'identité de la cible de la satire pose problème), les cibles de la critique satirique ne sont ni nommées ni identifiées, et puisque Perse assume dès l'ouverture de son recueil le fait de n'avoir peut-être aucun public, on se demande quel est le statut du lecteur : est-il une cible ? est-il un destinataire potentiel du discours moral ?

Le satiriste lui-même peut être l'objet de la critique : c'est là encore quelque chose que l'on trouve déjà chez Horace (qui remanie peut-être ce qui est déjà présent chez Lucilius). En effet, nous avons vu qu'il y a au cœur de la satire romaine une réflexion sur le mode du bon discours didactique ainsi que sur les limites que doit observer la parole satirique, notamment après les graves crises de la fin de la République : après les guerres civiles, le franc-parler à la manière de Lucilius, directement aux prises avec les questions politiques du temps et leurs acteurs, devient problématique. Le satiriste horatien se soumet lui-même à la critique car sa position d'autorité ne va pas de soi et qu'elle doit être soumise à évaluation : montrer qu'il échappe au dogmatisme permet de rendre sa critique légitime et acceptable. Cela a des conséquences au niveau de l'interlocution satirique : dorénavant le poète satirique doit montrer que tout en reprenant le code générique de la polémique il se distancie de toute agressivité susceptible de mettre en péril la concorde générale. Chez Horace, cela peut passer par la délégation de la parole, l'identité flottante pour ne pas dire insaisissable du destinataire, ou encore l'auto-dérision du satiriste qui

désamorce la polémique en se l'appliquant à lui-même. Mais chez Perse, et c'est là une grande différence avec Horace, l'identité du satiriste (et des pôles de l'interlocution en général) est brouillée à un plus haut degré, ce qui entraîne une mise en cause bien plus radicale de sa posture d'autorité : il ne s'agit pas seulement de montrer qu'il peut être lui aussi soumis à la critique, mais de mettre le lecteur en position de ne plus savoir si telle réplique est à mettre au compte du satiriste ou de son interlocuteur, si elle est une parole du sage ou la démonstration de l'erreur du vicieux, et, finalement, si le sage est réellement sage. La satire I pose en effet la question de manière particulièrement aiguë : si le satiriste ne se fait entendre et comprendre de personne parmi ses concitoyens, n'est-ce pas finalement parce qu'il est fou plutôt que lucide ?

Il y a donc dans les *Satires* de Perse une déconstruction radicale du schéma didactique traditionnel du maître qui transmet son enseignement à son élève : dans une Rome où le jugement des Romains en général est faussé, ce schéma ne peut plus fonctionner, et la poésie morale ne peut plus faire porter sa voix comme chez ses prédécesseurs. Quel discours critique la satire peut-elle encore porter si les instances mêmes du discours sont déconstruites ? Faut-il comprendre qu'en l'absence d'émetteur et de récepteur identifiés elle tourne à vide ? Quel rôle jouent donc les traits déceptifs que nous avons relevés dans l'entreprise didactique du recueil ? La première satire nous a montré que pour tirer parti des *Satires* il fallait oser affronter leur obscurité et explorer le fonctionnement de l'échange dialogique dans toutes les potentialités qu'il ouvre. Nous voudrions alors montrer que, de façon plus radicale encore que Lucilius et Horace, Perse est sans cesse, de satire en satire, à la recherche des bonnes modalités énonciatives qui doivent lui permettre, non pas de délivrer *ex cathedra* une leçon de sagesse, mais de montrer au lecteur compétent, s'il existe, quelle est la méthode qu'il doit s'appliquer à lui-même pour progresser. Pour cela nous nous concentrerons en particulier sur les satires III, IV et V, qui ont toutes les trois en commun de mettre en scène une figure de sage (le *comes* de la satire III qui prône le fait de se consacrer à l'étude, Socrate dans la satire IV, Cornutus dans la satire V) qui tente d'édifier un jeune homme (le « tu » indéterminé de la satire

---

<sup>1</sup>La récurrence dans ces trois satires III, IV et V de certaines images qui ont un rapport avec l'idée de l'éducation de l'esprit nous semble être le signe, si ce n'est de la création réfléchie d'un réseau cohérent, du moins du fait que la pensée du poète travaille à examiner sous tous les angles cette question. On trouve ainsi notamment l'image de l'esprit du disciple qu'il faut façonner comme de l'argile en III, 21-24, puis en V, 24-25 et 39-40 ; l'image du carrefour dans lequel il doit savoir s'orienter en III, 56-57 et en V, 34-35 ; l'image de la règle que le sage sait manier pour déterminer ce qui est droit en IV, 11-12 et en V, 38-39 ; l'image du vice que l'on cherche à ne pas montrer figuré comme une blessure que l'on cherche à cacher en III, 113-114 et en IV, 43-45.

III, Alcibiade dans la satire IV, Perse lui-même dans la satire V) en vue de sa réforme morale<sup>1</sup> ; nous terminerons par une confrontation entre la méthode de Perse et la forme de la diatribe, de laquelle on a souvent rapproché les *Satires*.

## 8.1 Les voix du poète dans la satire III : une leçon sans maître ?

La satire III est tout à fait représentative de l'un des traits majeurs de la remise en cause par Perse du fonctionnement didactique de la satire, à savoir le fait que la voix du poète, loin d'être unifiée, tend à se diluer en une multiplicité de voix différentes : le mélange des voix (« admixture of voices », écrit W. T. Wehrle<sup>2</sup>) y est particulièrement emblématique de ce qui se joue dans l'écriture de Perse en général. Nombre d'études se sont ainsi penchées sur la question de l'attribution des répliques dans ce poème de manière à proposer différentes solutions aux problèmes qu'il pose<sup>3</sup>. Dans notre analyse, nous ne chercherons pas nécessairement à trancher dans les nombreux cas litigieux d'attribution des répliques, mais plutôt à mettre au jour les procédés qui rendent la lecture à ce point équivoque, afin d'essayer d'en saisir les enjeux en ce qui concerne le sens du poème, et, plus généralement, le sens de l'entreprise poétique de Perse.

### 8.1.1 La diffraction de la première personne et la multiplication des voix au début de la satire III

Dès les premiers vers, le lecteur est décontenancé par la variété des voix qui se donnent à entendre dans ce qui est apparemment la réprimande agacée d'un *comes* contre un élève paresseux :

*“Nempe haec adsidue ? Iam clarum mane fenestras  
intrat et angustas extendit lumine rimas ;  
stertimus, indomitum quod despumare Falernum  
sufficiat, quinta dum linea tangitur umbra.  
En quid agis ? Siccas insana canicula messes  
iamdudum coquit et patula pecus omne sub ulmo est”  
unus ait comitum. “Verumne ? Itan ? Ocius adsit  
huc aliquis. Nemon ? Turgescit uitrea bilis,  
findor ut...”<sup>4</sup> Arcadiae pecuaria rudere credas.*

---

<sup>2</sup>WEHRLE 1992, p. 39.

<sup>3</sup>Cf. en particulier HOUSMAN 1913, p. 16-18 ; HENDRICKSON 1928b ; RECKFORD 1962 ; W. S. SMITH 1969, mais aussi WEHRLE 1992, p. 39-44 et HOOLEY 1997, p. 202-229.

<sup>4</sup>On pourrait imaginer que tout ce qui précède depuis *unus ait comitum* soit à mettre au compte du

*Iam liber et positis bicolor membrana capillis  
inque manus chartae nodosaque uenit harundo :  
tum querimur, crassus calamo quod pendeat umor ;  
nigra sed infusa uanescit sepia lympha :  
dilutas querimur geminet quod fistula guttas<sup>5</sup>.*

“Donc cela continue ? Déjà le clair matin entre par les fenêtres et sa lumière élargit les fentes étroites ; nous ronflons, suffisamment pour faire tomber la mousse du falerne indompté, tandis que l'ombre atteint la ligne pour la cinquième fois. Voyons, que fais-tu ? La canicule furieuse cuit et dessèche les moissons – il y a beau temps de cela – et tous les troupeaux sont sous le large couvert des ormes.” Ainsi parle un camarade. “Vraiment ? C'est ainsi ? Vite là, quelqu'un ! Personne ? Ma bile brillante comme verre se gonfle, j'éclate, au point que...” au point que tu croirais<sup>6</sup> entendre braire les troupeaux de l'Arcadie. Déjà le livre et le parchemin bicolore dépouillé de sa chevelure et le papier et le roseau noueux sont entre ses mains : alors nous nous plaignons de ce que le liquide trop épais reste suspendu au calame. Mais la noirceur de l'encre s'évanouit dans l'eau qu'on y a versée : nous nous plaignons de ce que le tuyau laisse couler deux par deux les gouttes diluées.

Alors que le tout début, *Nempe haec adsidue ?*, oriente le lecteur vers une attaque virulente de la part du satiriste contre un personnage, tout en lui refusant toute contextualisation par le début *in medias res*<sup>7</sup>, le v. 3 le déstabilise par l'irruption de la première personne du pluriel (*stertimus*) là où l'on attendrait une deuxième personne. Le « tu » apparaît en fin de compte au v. 5 (*En quid agis ?*), mais il est alors aussi déroutant : signifie-t-il que *stertimus* était l'expression d'une généralisation du cas particulier de la deuxième personne ? Inclut-il la personne du poète ? Dans ce cas, comment expliquer l'irruption de la deuxième personne du singulier, qui met le poète de côté ? Dans tous les cas, celui qui parle ici ne s'identifie pas lui-même en tant que « je » : c'est une voix qui renvoie à un sujet pluriel et qui ne s'individualise pas<sup>8</sup>.

Le lecteur attend que Perse clarifie la situation, et c'est ce qu'il semble faire au v. 7 avec l'indication *unus ait comitum*, mais cette forme de didascalie, parce qu'elle est expéditive et floue, pose alors de nouvelles questions, et son apparition tardive laisse planer le doute : le lecteur n'apprend qu'à ce moment-là qu'il ne doit pas considérer le poète satirique comme l'émetteur des vers précédents, mais quel est dans ce cas le rayon d'action de cette indication ? Porte-t-elle également sur ce qui suit, ou le poète vient-il prendre le relais de la parole ? Autrement dit, la première personne émettrice du discours est-elle une, est-elle double ? Perse crée une situation où non seulement la figure du destinataire,

---

paresseux qui se rend compte qu'il fait grand jour et qui demande son nécessaire. Toutefois, les vers qui suivent montrent bien qu'il persiste dans sa mauvaise volonté, ce qui invalide à notre sens l'hypothèse.

<sup>5</sup>PERSE, *Satires*, III, 1-14.

<sup>6</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>7</sup>Cette ouverture reprend de près les reproches de Damasippe par lesquels Horace fait commencer abruptement sa satire II, 3.

<sup>8</sup>Voir HOUSMAN 1913 sur le fait que dans tous les cas, ce « nous » ne peut pas être un simple équivalent

mais même celle de l'émetteur est indéfinie, tout comme la série de questions posées est indéfinie quant à son origine et quant à son destinataire. La formule *unus [...] comitum*, parce qu'elle se réfère à un camarade parmi plusieurs, insiste d'ailleurs sur l'identité interchangeable de ce locuteur.

Pour A. E. Housman<sup>9</sup>, il ne faut porter au crédit de ce *comes* que les v. 5 et 6, soit : *En quid agis ? Siccas insana canicula messes / iamdudum coquit et patula pecus omne sub ulmo est*. Il considère en effet que, dans le reste de cette troisième satire comme dans la première, « [...] Persius holds parley with himself [...] »<sup>10</sup>. Son argument principal nous semble fragile : il appuie son idée sur les points communs qu'il repère avec la personne biographique de l'auteur (les deux sont originaires d'Étrurie, les deux appartiennent à l'ordre équestre, les deux ont commencé à étudier la philosophie du Portique dans leur jeunesse<sup>11</sup>). Mais ceux-ci ne sont, précisément, rien de plus que quelques points communs avec certaines indications de la *Vita Persi*<sup>12</sup>. Néanmoins, le fait que cette anecdote-

du « tu » à la manière du « Comment allons-nous aujourd'hui ? » (voir aussi NISBET 1970, p. 53).

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 53-54.

<sup>10</sup>Housman 1913, p. 18.

<sup>11</sup>PERSE, *Satires*, III, 27-29 et 52-54 :

[...] *An deceat pulmonem rumpere uentis,  
stemmate quod Tusco ramum millesime ducis  
censoremue tuum quod equo trabeate salutas ?*

Conviendrait-il de te rompre le poumon en soufflant du vent, parce que, sur un arbre généalogique toscan, tu es à la tête d'une branche, toi millième, ou parce que tu salues à cheval, toi vêtu de la trabée, le censeur de ton pays ?

*Haut tibi inexpertum curuos deprendere mores  
quaeque docet sapiens bracatis inlita Medis  
Porticus [...].*

Toi, tu as assez d'expérience pour saisir le fléchissement des mœurs et la doctrine du sage Portique barbouillé de Mèdes porteurs de braies [...].

Dans la *Vita Persi*, on lit aux § 2 et 4 :

*Natus in Etruria Volterris, eques Romanus, sanguine et affinitate primi ordinis uiris coniunctus.*

Il est né en Étrurie dans la ville de Volterra, chevalier romain, lié par le sang et par le mariage à des hommes du plus haut rang. [Nous traduisons.]

*Cum esset annorum XVI, amicitia coepit uti Annaei Cornuti, ita ut nusquam ab eo discederet ; inductus aliquatenus in philosophiam est.*

Alors qu'il était âgé de seize ans, il commença à fréquenter Annaeus Cornutus, avec qui il entretint une amitié si étroite qu'il ne fut jamais séparé de lui ; ce fut lui qui l'introduit jusqu'à un certain point à la philosophie. [Nous traduisons.]

<sup>12</sup>Depuis la publication de l'article d'A. E. Housman, la plupart des commentateurs s'accorde pour réfuter la réalité biographique de ces passages, en raison notamment d'une simple incohérence chronologique. La *Vita* affirme en effet que le poète a perdu très tôt son père, puis son beau-père, ce qui rend inconcevable la lecture de la scène des v. 44-47 (celle de l'écolier facétieux qui cherche à éviter en prétextant une ophtalmie un exercice de récitation à effectuer devant son maître, son père et les amis de ce dernier) comme un souvenir d'enfance que Perse raconterait en son nom ou mettrait dans la bouche du *comes* ou d'un autre locuteur (*Vita Persi*, § 3) :

*Pater eum Flaccus pupillum reliquit moriens annorum fere VI. Mater Fulvia Sisennia nupsit postea Fusio equiti Romano et eum quoque extulit intra paucos annos.*

ci ne puisse pas être rapportée à la réalité biographique de Perse – telle que la construit la *Vita Persi* du moins – n'interdit pas de voir combien le jeune homme du poème fait penser à Perse par d'autres de ses traits. Si nous ne croyons pas que l'on puisse ainsi fixer définitivement l'identité du disciple qui se fait réprimander, nous pensons en revanche que ces éléments biographiques sont signifiants en ce qu'ils invitent le lecteur à réfléchir sur le sens d'une telle *ressemblance* du poète avec les « personnages » qu'il représente : en créant un « presque double » de lui-même, Perse ouvre la voie à une exploration de soi d'une singulière acuité<sup>13</sup>. Chez lui, la forme dialoguée trouve sa pleine justification dans l'introspection qu'elle permet une fois qu'elle a subi les transformations qu'il lui impose tout au long de son recueil<sup>14</sup>.

---

Alors qu'il était âgé d'environ six ans, son père le laissa pupille lorsqu'il mourut. Sa mère Fulvia Sisennia se remaria par la suite avec Fusius, un chevalier romain, et lui aussi elle l'enterra quelques années après. [Nous traduisons.]

Voir en particulier RECKFORD 2009, p. 82-87 pour une interprétation beaucoup plus convaincante de l'intérêt ainsi révélé de Perse pour le thème de l'enfance. Voir aussi COFFEY 1976, p. 235 sur l'authenticité douteuse de la *Vita Persi*.

<sup>13</sup>D'ailleurs, à la suite d'A. E. Housman, mais sans reprendre à leur compte le biographisme de sa lecture, plusieurs commentateurs s'accordent pour donner un sens métapoétique au verbe *findor*, apte à rendre la fragmentation de la voix poétique (voir en particulier *ibid.*, p. 95) : le satiriste rendrait explicite le fait que, malgré l'échange apparent entre deux voix, il ne s'agirait ici que de lui, qui se ferait la leçon à lui-même et se reprocherait sa propre paresse. Et en effet, autour de *findor* le « je » se diffracte, tantôt en « nous », tantôt en « tu ». Mais il convient de remarquer que les deux « tu » qui apparaissent dans ce passage n'ont pas le même statut : tandis que le premier, *agis*, constitue une adresse « classique », le second, *credas*, est un potentiel. Le « tu » identifié et au statut uniquement interne à la satire devient un « tu » général, susceptible de renvoyer à n'importe qui, et, notamment, au lecteur, qui se voit invité à constater lui aussi l'excès quelque peu grotesque de l'admonestation : *Arcadiae pecuaria rudere credas*.

<sup>14</sup>On pense ici au stoïcisme impérial comme recherche du maître intérieur (voir le premier chapitre de REYDAMS-SCHILS 2005 sur la place de l'auto-réflexion dans la psychologie stoïcienne, ainsi que REYDAMS-SCHILS 2011, p. 317 *sqq.*) : Sénèque, au-delà de Lucilius, se fait la leçon à lui-même (pour des références sur l'auto-examen chez Sénèque sous la forme du dialogue avec soi-même, voir BARTSCH 2015, p. 191), et Marc Aurèle insiste sur l'importance du retour à soi. À propos de ce dernier F. Ildefonse écrit : « Il s'agit d'ailleurs plus d'une construction de son intérieur que du renvoi à un intérieur déjà constitué, qu'il faudrait rejoindre ou auquel il faudrait s'ajuster ou se conformer. Parler de sa propre âme comme d'une retraite atteste qu'on a rapport à son âme comme aussi à quelque chose d'extérieur, non pas exactement comme à quelque chose à quoi on se reconnaît identique. Il y a construction, aménagement d'un intérieur qu'on cisèle par des exercices et par des notions [...] » (F. ILDEFONSE 2004). On retrouve chez Perse ce travail permis par la mise à distance de soi par soi en vue du progrès moral.

Ce qui est néanmoins remarquable chez lui, ce sont les modalités qu'il emploie : dans la littérature philosophique impériale, on ne retrouve pas d'exemple de confusion des voix portée à un tel degré. L'étude que M. B. Roller a consacrée à la dimension dialogique des dialogues de Sénèque offre un point de comparaison tout à fait intéressant (ROLLER 2015, p. 59 *sqq.*). Elle montre qu'il existe dans ce corpus une certaine instabilité dans l'identification et le rôle des interlocuteurs ainsi que des effets de discordance, comme lors du passage sans transition du « tu » au « vous » ou bien d'un destinataire précis et nommé à un destinataire anonyme, adversaire fictif ou destinataire universel. Elle montre également l'intervention de « further voices » à côté des voix de Sénèque et de son interlocuteur, parmi lesquelles la voix de celui qui se soumet à l'examen de lui-même : « A particularly striking type of "further voice" is a speaker's own self, hypostasized to address him from a position of superior knowledge » (p. 62). La manière dont M. B. Roller caractérise les dialogues de Sénèque peut alors faire penser aux satires de Perse : « Seneca's dialogues, in short, teem with voices, all of which are "dialogized" – brought into the give and take of assertion, criticism, and defense and thereby implicated in the protreptic of each work » (*ibid.*). Cependant, et contrairement à ce qui se passe chez Perse, c'est toujours la voix d'autorité de Sénèque qui organise les interven-

Quelques vers plus loin, la première personne du pluriel est utilisée conjointement à une expression en apostrophe au singulier :

*O miser inque dies ultra miser, hucine rerum  
uenimus ? [...]*<sup>15</sup>

Ô malheureux, de jour en jour plus malheureux, est-ce donc là que nous en sommes venus ?

Cette fois, les deux personnes, « nous » et « tu », sont réunies pour constituer une seule et même cible, et ainsi, au cours de ces premiers vers, leur sens se voit infléchi jusqu'à ne plus sembler très différent. Ce qui se joue ici du point de vue de l'énonciation nous semble ainsi un peu plus complexe que ce qu'expose G. L. Hendrickson dans son article « The Third Satire of Persius »<sup>16</sup>. Refusant complètement l'hypothèse première d'A. E. Housman, trop fantaisiste et pas assez « naturelle » à ses yeux, il défend l'idée d'un dialogue entre deux personnages différents, et pour lui le maître<sup>17</sup> irrité contre son élève pris en faute est Perse lui-même. Mais il fait des passages où apparaissent les occurrences de première personne du pluriel des passages narratifs qui ne sont pas à mettre au compte des interlocuteurs : celles-ci sont analysées par lui comme des moyens de rendre plus générale la critique satirique qui porte, dans le texte, sur un individu en particulier. Il écrit :

That a satirist should use the first person plural as embracing if not all yet the majority of mankind is of course obvious. No one requires an explanation of Juvenal's "*quod nostris moribus addat posteritas*", even though Juvenal would doubtless claim exemption from the *mores* which he describes. Somewhat more significant is Persius i. 9-10:

*tunc cum ad canitiem et nostrum vivere triste  
aspexi ac nucibus facimus quaecumque relictis,*

a passage especially instructive as separating by the first person singular, *aspexi*, the observing satirist from the mass, which for urbanity includes himself, *facimus*. From such examples there is progression, though very natural, to the narrative of a satirical situation, as in i. 13, *scribimus inclusi*, which includes the mass of contemporary writers, though the poet would doubtless exempt himself<sup>18</sup>.

tions des différentes voix, et la distinction entre émetteur et destinataire est conservée : le fonctionnement de la forme dialogique chez Perse demeure tout autre, car sa dynamique amène un inconfort qui pousse le lecteur à s'engager dans sa lecture en participant à la distribution des répliques et à percevoir une remise en question radicale de la voix d'autorité.

<sup>15</sup>PERSE, *Satires*, III, 15-16.

<sup>16</sup>HENDRICKSON 1928b.

<sup>17</sup>Il interprète le terme *comes* de la manière suivante : « This companion is himself a philosopher, responsible for the guidance and instruction of the young master, in much the same way, we may assume, as Cornutus took the direction of the studies of Persius at sixteen » (*ibid.*, p. 332). Ce glissement du compagnon au maître est révélateur de l'une des grandes ambiguïtés de cette troisième satire, à savoir le fait que, quoi que nous dise l'indication *unus ait comitum*, nous ne pouvons, nous lecteurs, nous empêcher d'entendre dans ses paroles la voix d'un (du ?) satiriste.

<sup>18</sup>Hendrickson 1928b, pp. 335-336.



Cela revient à notre sens à éluder trop rapidement le fait que la première personne du pluriel renvoie, aussi, à un « je », alors même que Perse montre dès qu'il en a l'occasion à quel point il n'est pas possible pour lui de s'extraire de la foule des vicieux, et sur ce point l'observation d'A. E. Housman sur le fait que le jeune cancre évoque à tout le moins la personne du poète demeure utile.

On lit ensuite une nouvelle rupture de voix au v. 19, lorsque l'on passe de la première personne du pluriel à la première personne du singulier :

*“An tali studeam calamo? [...]”*

“Puis-je écrire avec un pareil calame? [...]”

Mais rien ne nous dit à qui celle-ci correspond exactement. Pour W. T. Wehrle, c'est à ce moment-là que la voix du satiriste émerge<sup>19</sup>, et les v. 19-30 constituent ainsi l'attaque directe d'une seconde personne (qui peut-être le dormeur, le scribe, un « tu » plus général, etc.) par la voix satirique : on y retrouve le schéma plus ordinaire dans la satire des deux *personae* antithétiques, celle qui a besoin d'une correction morale d'une part, et celle dont le but est de « former » le récalcitrant d'autre part. Néanmoins, nous n'avons aucun indice explicite permettant de dire que c'est bien le satiriste qui prend la parole, et non le même *unus [...] comitum* qu'au début. On ne peut donc connaître de façon certaine l'identité de « l'expert » qui dit au v. 30 *Ego te intus et in cute noui* (« Moi je te connais à fond et dans la peau »), alors même que le sens de la phrase pourrait faire penser au satiriste, lui qui fait œuvre de redressement moral en mettant au jour les vices que chacun cherche à masquer. Mais, comme nous l'avons montré plus haut, chez Perse la figure du satiriste comme repère moral est loin d'être univoque. Et de fait, le passage suivant pose explicitement le problème de l'interlocution et revêt selon nous un sens méta-poétique fort, en ce qu'il insiste sur la non-définition des interlocuteurs et amène le lecteur à s'interroger sur la distribution des voix :

*[...] Cui uerba? Quid istas  
succinis ambages? Tibi luditur. Effluis amens,  
contemnere [...]»<sup>20</sup>.*

À qui en contes-tu? Que nous chantes-tu avec tes faux-fuyants? C'est toi qui es en jeu.  
Panier percé, dénué de raison, tu tomberas dans le mépris [...].

Derrière le locuteur qui demande à son destinataire à qui il adresse ses prétextes fallacieux, lui rappelant qu'en réalité c'est lui-même qu'il essaie de tromper, on entend aussi

---

<sup>19</sup>WEHRLE 1992, p. 41.

<sup>20</sup>PERSE, *Satires*, III, 19-21.

Perse qui demande avec malice à son lecteur à qui il faut attribuer l'échange qu'il vient de lire, et qui l'incite à se reconnaître lui-même dans la figure du jeune homme qui renâcle à l'étude. Perse joue sur notre connaissance du genre satirique : l'attaque du début du poème nous fait immédiatement penser à l'une des postures possibles du poète de satire qui pourfend les vices sur le mode de l'invective agressive, alors que la suite interroge cette même posture grâce au trouble des indices d'énonciation, qui place le donneur de leçons dans la position de celui qui reçoit la critique. Il met en place ce qui est nécessaire pour que le jeu de l'adresse dans cette troisième satire puisse rendre la critique valable à la fois pour le satiriste lui-même et pour le lecteur, s'il accepte de s'identifier à l'*amens* dont il est question. Il interroge aussi les rapports qui unissent la première et la deuxième personne : dans quelle mesure se rejoignent-elles ? Lorsqu'on lit la sentence *Ego te intus et in cute noui*, et la juxtaposition si expressive de *ego* et de *te*, comment alors ne pas penser que si *ego* connaît si bien son interlocuteur, c'est parce qu'il n'est autre que lui-même, comme l'a proposé A. E. Housman<sup>21</sup>, ou bien, plutôt, un autre lui-même ? La redondance de *intus* et *in cute* nous semble aller dans ce sens : *ego* et *tu* sont équivalents.

### 8.1.2 *Ego et tu* : qui est le maître, qui est l'élève ?

Plus loin, Perse continue de brouiller les pistes :

*Haut tibi inexpertum curuos deprendere mores  
quaeque docet sapiens bracatis inlita Medis  
Porticus, insomnis quibus et detonsa iuuentus  
inuigilat siliquis et grandi pasta polenta,  
et tibi, quae Samios diduxit littera ramos  
surgentem dextro monstrat limite callem;  
stertis adhuc laxumque caput conpage soluta  
oscitat hesternum dissutis undique malis.  
Est aliquid quo tendis et in quod dirigis arcum,  
an passim sequeris coruos testaque lutoque  
securus quo pes ferat atque ex tempore uiuis<sup>22</sup> ?*

Toi, tu as assez d'expérience pour saisir le fléchissement des mœurs et la doctrine du sage Portique barbouillé de Médés porteurs de braies, objet des veilles d'une jeunesse sans sommeil et tondue, qui se repaît de légumes à cosses et d'orge grossièrement concassée, et la lettre samienne aux rameaux divergents t'a montré le sentier qui grimpe à droite ; pourtant tu ronfles encore et ta tête branlante, dont la charpente se désarticule, bâille des excès d'hier, les mâchoires dé cousues dans tous les sens. As-tu un but où tu tendes et vers lequel tu diriges ton arc ou poursuis-tu ça et là les corbeaux en leur lançant et des tessons et de la boue, sans te demander où te conduisent tes pas, et vis-tu au gré des circonstances ?

---

<sup>21</sup>HOUSMAN 1913.

<sup>22</sup>PERSE, *Satires*, III, 52-62.

En reprenant au v. 58 le verbe *sterto* du v. 3 (*stertimus*), mais en passant de la première personne du pluriel à la deuxième personne du singulier (*stertis*), il superpose les deux figures mobilisées, et interroge leur différence<sup>23</sup>.

Dans les vers qui suivent, il superpose les figures du spectateur et du coupable du vice :

*Elleborum frustra, cum iam cutis aegra tumebit,  
poscentis uideas; uenienti occurrere morbo  
et quid opus Cratero magnos promittere montis<sup>24</sup> ?*

Des gens qui réclameront en pure perte l'ellébore, quand déjà se gonflera leur peau malade, tu peux en voir<sup>25</sup> ; dès que vient le mal, courez au devant et quel besoin alors de promettre à Craterus d'énormes montagnes ?

Le « tu » potentiel (et donc général et indéfini) dans *uideas*, qui renvoie à celui à qui Perse enjoint de contempler le vice, figure en effet dans un passage constellé de deuxième personnes renvoyant à la cible de la critique.

Dans la suite, Perse mélange destinataire singulier et destinataire pluriel :

*Discite et, o miseri, causas cognoscite rerum :  
quid sumus et quidnam uicturi gignimur, ordo  
quis datus aut metae qua mollis flexus et unde,  
quis modus argento, quid fas optare, quid asper  
utile nummus habet, patriae carisque propinquis  
quantum elargiri deceat, quem te deus esse  
iussit, et humana qua parte locatus es in re ?  
Disce nec inuideas quod multa fidelia putet  
in locuplete penu defensis pinguibus Vmbris  
et piper et pernae, Marsi monumenta cluentis,  
maenaque quod prima nondum defecerit orca<sup>26</sup>.*

Instruisez-vous et rendez-vous compte, ô malheureux, des causes des choses : que sommes-nous et pour quelle existence venons-nous au monde, quel rang nous a été assigné ou bien par où et d'où prend-on moelleusement le tournant de la borne, quelle est la mesure de l'argent, quels souhaits les dieux nous permettent-ils de former, à quoi peut servir une monnaie

---

<sup>23</sup>W. S. Smith lit l'ensemble de la satire III comme un échange entre le *comes* du v. 7 et Perse, l'étudiant paresseux (cf. W. S. SMITH 1969). Selon sa lecture, les v. 58-62 (*Stertis adhuc laxumque...*) sont une réponse du *comes* à Perse qui, aux v. 44-51, oppose à l'appétence de son ami pour la philosophie sa propre fainéantise depuis l'enfance. Sa méthode consiste à se fier aux seules indications explicites du poème en ce qui concerne les interlocuteurs en présence : « I believe there is no answer which will satisfy everyone, but I think we can come closer to a solution on the basis of (1) fairly straightforward indications in the text itself and (2) a comparison of the satire with Horace, *Serm.* II.3, which appears to be the model for much of Persius' poem » (p. 305). Nous pensons également que c'est là le moyen le plus fiable pour éviter de plaquer sur le texte des lectures insuffisamment fondées, mais nous divergeons visiblement sur l'identification de ces indications explicites. Alors que W. S. Smith propose un schéma d'attribution des répliques complet qui couvre l'ensemble de la satire, nous ne voyons pas pour notre part quelles indications montrent avec certitude que, au v. 44, c'est Perse qui prend la parole, ou que son camarade lui répond au v. 58.

<sup>24</sup>PERSE, *Satires*, III, 63-65.

<sup>25</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>26</sup>PERSE, *Satires*, III, 66-76.

au relief saillant, quelles libéralités conviendrait-il de faire à sa patrie et à ses chers parents, qui la divinité te commande-t-elle d'être et quel poste occupes-tu dans l'humanité ? Apprends-le et tu ne seras sans doute pas jaloux de ce que de nombreuses jarres puent dans un cellier opulent à la suite de plaidoyers pour de gras Ombriens, avec du poivre et des jambons, souvenirs d'un client marse, et de ce que le premier récipient n'est pas encore vide de mendoles.

Les pronoms sont mélangés du point de vue du nombre, et sans aucune transition, le singulier *te* succède au pluriel *cognoscite*, alors même que les interrogatives indirectes qui comprennent ce singulier développent l'adresse aux *miseri*, puis *disce* succède à *discite*.

Juste après, l'intervention du centurion qui rit de ces hautes considérations qui ne remplissent pas le ventre rend de nouveau problématique le statut des voix :

*Hic aliquis de gente hircosa centurionum  
dicat : "Quod sapio, satis est mihi; non ego curo  
esse quod Arcesilas aerumnosique Solones  
obstipo capite et figentes lumine terram,  
murmura cum secum et rabiosa silentia rodunt  
atque exporrecto trutinantur uerba labello,  
aegroti ueteris ineditantes somnia, gigni  
de nihilo nihilum, in nihilum nil posse reuerti.  
Hoc est quod palles ? Cur quis non prandeat hoc est<sup>27</sup> ?"*

Ici quelqu'un parmi les centurions, race de boucs, va dire : "Ce que j'ai de sagesse me suffit. Je ne me soucie point, moi, d'être ce que sont Arcésilas et les Solons navrés, la tête basse et le regard rivé au sol, lorsqu'ils dévorent en eux-mêmes leurs grognements et leurs rages muettes et pèsent les mots sur leur lèvre qu'ils allongent, méditant les rêveries d'un vieux malade, à savoir que rien ne peut naître de rien, rien retourner à rien. C'est cela qui te rend pâle ? C'est cela qui empêche de déjeuner ?"

Quand le soldat demande *Hoc est quod palles ? Cur quis non prandeat hoc est ?*, son ton est finalement proche de celui attendu chez un poète satiriste, chez qui les questions rapides mettent en lumière un comportement regardé comme absurde<sup>28</sup>. Or ici l'émetteur est clairement caractérisé de manière négative : *aliquis de gente hircosa centurionum*.

La suite continue d'interroger le lien entre celui qui a besoin de conseils et celui qui y pourvoit. On lit aux v. 88-97 un échange entre un homme qui se sent malade et le médecin qu'il va donc consulter<sup>29</sup> :

*"Inspice, nescio quid trepidat mihi pectus et aegris  
faucibus exsuperat grauis halitus, inspice sodes."  
Qui dicit medico, iussus requiescere, postquam  
tertia conpositas uidit nox currere uenas,  
de maiore domo modice sitiente lagoena  
lenia loturo sibi Surrentina rogabit.*

---

<sup>27</sup>PERSE, *Satires*, III, 77-85.

<sup>28</sup>L'image de la pâleur se retrouve d'ailleurs fréquemment dans la bouche du satiriste : voir I, 26 et 124 ; III, 43 ; IV, 47 ; V, 55, 62, 80, 184.

<sup>29</sup>On peut aussi considérer qu'à partir du v. 94, l'échange se fait plutôt entre le malade et le seigneur chez qui il se rend.

“Heus bone, tu **palles**.” – “Nihil est.” – **Videas** tamen istuc,  
quidquid id est; surgit tacite tibi lutea pellis.”  
– “At tu deterius **palles**; ne sis mihi tutor;  
iam pridem hunc sepeli: tu restas!” – “Perge, tacebo<sup>30</sup>.”

“Examine-moi, je sens une vague inquiétude dans la poitrine et de ma gorge malade s'exhale une haleine forte, examine-moi, s'il-te-plaît.” Celui qui parle ainsi au médecin est mis par ordonnance au repos; mais, quand la troisième nuit a vu son pouls battre régulièrement, il ira demander chez un plus grand seigneur que lui, pour le bain qu'il va prendre, du vin doux de Sorrente dans un flacon qui n'est pas grand buveur. “Hé, mon bon, tu es pâle.” – “Ce n'est rien.” – “Fais-y tout de même attention, quoi que ce soit; ta peau jaunâtre se gonfle insensiblement.” – Eh bien! toi, ta pâleur est pire; ne fais pas avec moi le tuteur; il y a longtemps que j'ai enterré le mien; tu me restes!” – “Suis ton idée, je me tais.”

Cependant, le malade ne suit pas les recommandations à la lettre, et quand il se voit mis en garde parce que d'autres symptômes apparaissent, il refuse d'y faire attention et de se soigner, et il finit par mourir. Or il est intéressant dans ce passage de relever l'effet de symétrie qui unit les répliques des deux personnages. On trouve en effet chez les deux l'idée de l'examen visuel, avec *inspice* aux v. 88 et 89 et *uideas* au v. 94, et le patient renvoie l'observation de sa pâleur au médecin lorsque *palles* au v. 96 répond à celui du v. 94. Ces échos renvoient les deux émetteurs l'un à l'autre et brouillent, là encore, leur spécificité individuelle.

Émerge alors une voix qui ressemble à celle que l'on attend normalement de la part d'un poète satirique, mais dont on peut se demander, à cause du début de la satire, si elle appartient bien au poète, et qui narre la fin de l'historiette pour en tirer les conclusions qui s'imposent :

*Tange miser uenas et pone in pectore dextram –  
nil calet hic – summosque pedes attinge manusque, –  
non fringent. – Visa est si forte pecunia siue  
candida uicini subrisit molle puella,  
cor tibi rite salit? Positum est argente catino  
durum olus et populi cribro decussa farina;  
temptemus fauces: tenero latet ulcus in ore  
putre, quod haut deceat plebeia radere beta.  
Alges, cum excussit membris tremor albus aristas;  
nunc face supposita feruescit sanguis et ira  
scintillant oculi dicisque facisque quod ipse  
non sani esse hominis non sanus iuret Orestes<sup>31</sup>.*

Tâte-toi le pouls, malheureux, et mets la main sur ta poitrine: rien de chaud là; touche le bout de tes pieds et de tes mains: ils ne sont pas froids. Mais si par aventure tu aperçois de l'argent ou si la blanche maîtresse du voisin te sourit mollement, ton cœur bat-il régulièrement? On t'a servi des légumes coriaces sur un plat froid et de la farine passée au tamis populaire; voyons l'état de ton gosier: dans ta bouche délicate se dissimule un ulcère putride, qu'il ne conviendrait pas d'écorcher avec de la bette plébéienne. Tu es glacé, quand

---

<sup>30</sup>PERSE, *Satires*, III, 88-97.

<sup>31</sup>PERSE, *Satires*, III, 107-118.

la pâle frayeur dresse d'une secousse sur tes membres les barbes de tes poils ; d'autres fois, sous l'action d'une flamme, ton sang bout et tes yeux étincellent de colère ; et tes propos et ta conduite, Oreste l'insensé le jurerait lui-même, sont d'un homme insensé.

Ces ultimes vers appliquent la situation du malade et du médecin à un « tu » indéterminé mais interne à la satire, qui peut être le même que celui du tout début, ou bien un « tu » plus universel qui désigne chaque lecteur dans son individualité. En insistant en tout cas sur l'absence de symptôme extérieur de la maladie chez cette nouvelle *persona* (*nil calet hic ; non frigent ; latet*), la voix émettrice lui donne une portée générale, et cherche à atteindre tous ceux qui ne se sentent pas concernés *a priori* par son discours. En outre, la reprise de *miser* du v. 15 et de *miseri* du v. 66 par *miser* au v. 107 montre elle aussi, par le choix du singulier, une volonté de s'adresser à chacun personnellement. Perse fait ici de son propos un discours valable universellement, mais aussi individuellement.

### 8.1.3 La radicalisation de l'ironie horatienne

Comme l'explique K. Reckford<sup>32</sup>, le sens et la portée de la satire III dépendent largement de la solution que l'on choisit d'apporter au problème des voix. On peut lire le poème comme une leçon interne à la satire sur les méfaits de la paresse, ou bien on peut y voir un propos plus général sur le caractère problématique de la leçon de sagesse. Or on ne trouve chez les différents critiques que des solutions tout aussi spéculatives les unes que les autres : divers systèmes possibles se superposent, tous cohérents au moins en partie. Et au vu de l'ouverture des différentes solutions envisageables et toutes possibles, chaque lecteur est amené à faire un choix, en toute connaissance de cause, et qui le remet en question selon la solution qu'il choisit d'apporter. Selon ce choix, le lecteur se livre à une lecture distanciée, ou bien à une lecture impliquée. En posant ainsi la question de la figure à laquelle s'identifie le lecteur, Perse déconstruit le fonctionnement de la satire en problématisant le fait que le lecteur s'identifie à l'un de ses pôles (l'émetteur de la critique, ou sa cible) : ce n'est donc pas seulement le pôle de l'émetteur qui est déconstruit, mais aussi le pôle du récepteur. Par là, Perse remet en question la lisibilité de son propre discours, mais également le fonctionnement du genre satirique. K. Reckford, qui reprend l'idée selon laquelle la première personne du pluriel dans *stertimus* peut montrer que le poète se met lui-même en scène et expose la dualité qui le constitue, celle entre sa nature extérieure et sa nature profonde, écrit : « The multiplication of voices, [...] with which he [sc. Persius] begins, and through which puzzled readers must grope their

---

<sup>32</sup>RECKFORD 1962, p. 494.

way, is already the sign of his own exemplary struggle and of the human brokenness that, as the satire proclaims, only philosophy can cure<sup>33</sup> ». De fait, il avoue lui-même que sa propre tentative de reconstitution de l'échange dialogique de la satire III comporte encore des incertitudes quant à l'attribution de certaines répliques, que seule une hypothétique lecture expressive par Perse lui-même aurait pu lever<sup>34</sup>. Mais il soulève là un point important, à savoir que la présence répétée du « nous »<sup>35</sup> engage quelque chose de plus crucial encore que l'implication du locuteur dans l'erreur contre laquelle il vitupère : l'impossibilité fondamentale pour le satiriste comme pour n'importe qui d'autre d'observer les comportements humains d'un point de vue extérieur, « from a detached, quasi-godlike position<sup>36</sup> ».

Ainsi Perse opère-t-il une reprise du « nous » horatien, qui était une marque d'humilité et de volonté didactique. La ressemblance de l'auteur avec la personne critiquée plutôt qu'avec la personne qui critique est aussi un héritage d'Horace, de son autocritique ironique et de son refus d'endosser la pleine responsabilité d'un sermon quel qu'il soit. D. M. Hooley approfondit ce point en montrant comment la satire III de Perse est une lecture d'Horace<sup>37</sup> : les voix qu'on y entend sont en effet largement reprises à sa satire II, 3 (qui déjà met en scène un poète paresseux qui préfère au travail le sommeil et la boisson, et l'interlocuteur agressif qui vient le sermonner, en la personne de son esclave Damasippe : l'allusion intertextuelle confirme la possibilité de voir dans le paresseux de la satire de Perse... Perse lui-même, successeur d'Horace), le but de Perse étant de problématiser la perspective horatienne. D'où les petites scènes qui se succèdent, tantôt annoncées clairement, tantôt à déduire du contexte : celle du sermon stoïcien qui ouvre la satire, celle du souvenir d'enfance, celle du centurion, celle du malade inconscient de son état. Perse démontre ainsi le rôle de l'ironie dans la lecture, mais en refusant la perspective privilégiée qui est celle de l'ironie chez Horace. Chez ce dernier, c'est explicitement que le satiriste est soumis à l'ironie par le biais de la critique de Damasippe : l'ironie indique une méthode possible, celle de la remise en cause de soi à laquelle le sage lui-même ne saurait échapper. Perse reprend cette voie à son compte, mais il radicalise l'ironie d'Horace en poussant jusqu'à ses limites sa portée didactique lorsqu'il va jusqu'à

---

<sup>33</sup>Reckford 2009, p. 77.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 78-79.

<sup>35</sup>La répétition de la première personne du pluriel, aux v. 3 (*stertimus*, 12 et 14 (*querimur*), 16 (*uenimus*), indique qu'il y a là peut-être plus qu'une simple tournure narquoisement emphatique.

<sup>36</sup>Reckford 2009, p. 80.

<sup>37</sup>HOOLEY 1997, p. 206 *sqq.*

remettre en cause l'identification des partenaires de l'échange, phénomène qui est absent chez Horace. À travers Damasippe, Horace applique l'ironie à sa propre personne, mais il la retourne ensuite pour assurer davantage sa position suite à cet examen critique de lui-même, et ainsi le poète a finalement le dernier mot vis-à-vis du moralisateur :

*O maior tandem parcas, insane, minori*<sup>38</sup>

Ô grand fou, ménage, à la fin, un fou de moindre taille.

Or cette résolution finale n'existe pas chez Perse : c'est au trouble que mène l'ironie.

Pourtant, il conclut sa satire par une réécriture de ce vers final de la satire II, 3 d'Horace que nous venons de citer :

[...] *dicisque facisque quod ipse  
non sani esse hominis non sanus iuret Orestes*<sup>39</sup>.

[...] et tes propos et ta conduite, Oreste l'insensé le jurerait lui-même, sont d'un homme insensé.

Mais nous ne savons pas avec certitude qui est le locuteur ici (le *comes*? Perse?), pas plus que le destinataire, qui n'est déterminé que par le vocatif *miser* (v. 107). À première vue, cette conclusion paraît néanmoins restaurer l'autorité de celui qui détient la position du sage sur celui qui est atteint par le vice et qui ne le sait pas encore. Mais, précisément, à qui cette voix d'autorité appartient-elle ? Si l'on considère que Perse a repris la parole après la scène du *comes* et de son camarade paresseux, et si l'on garde à l'esprit combien cette scène d'ouverture contribue à remettre en question l'autorité du satiriste, on sait que celui qui parle est aussi fou que son destinataire. Perse cultive d'ailleurs la confusion : le vocatif *miser* par lequel le destinataire de la fin est interpellé correspond à la même forme que celle qui était employée au début par le *comes* à destination du jeune homme qui fait tant penser au satiriste (*miser inque dies ultra miser*<sup>40</sup>). Et si l'on considère que c'est toujours ce *comes* qui a la parole et qui prononce les derniers mots de la satire III, on constate un parallélisme entre sa propre situation au début du poème et celle de son interlocuteur à la fin. En effet, son interlocuteur, le *miser*, voit son sang bouillir sous l'effet de la colère :

---

<sup>38</sup>HORACE, *Satires*, II, 3, 326.

Dans son étude sur le carnivalesque dans la satire romaine, P. A. Miller résume bien le fonctionnement de cette satire II, 3 d'Horace : « Horace responds, *o maior tandem parcas insane, minori!* ("Please, you who are more insane spare the one who is less" 2.3.325). The poet gets the last word. He does not deny the charges and in effect confirms them (especially concerning his temper). The carnivalesque moment of dialogic openness in which authority is questioned and ironically subverted is there. But it is also closed at the poem's end. The only man madder than the poet is his attacker: full stop » (MILLER 2012, p. 319-320).

<sup>39</sup>PERSE, *Satires*, III, 117-118.

<sup>40</sup>PERSE, *Satires*, III, 15.



[...]  
*nunc face supposita feruescit sanguis et ira  
scintillant oculi [...]*<sup>41</sup>.

Tu es glacé, quand la pâle frayeur dresse d'une secousse sur tes membres les barbes de tes poils; d'autres fois, sous l'action d'une flamme, ton sang bout et tes yeux étincellent de colère [...].

tandis que dans le début du poème c'était le *comes* lui-même qui voyait sa bile gonfler devant l'apathie de son camarade quelques vers plus haut (*Turgescit uitrea bilis*, lit-on en III, 8<sup>42</sup>), avant que ce dernier ne lui fasse remarquer son ridicule :

"[...] *findor ut...*" *Arcadiae pecuaria rudere credas*<sup>43</sup>.

"[...] j'éclate, au point que..." au point que tu croirais<sup>44</sup> entendre braire les troupeaux de l'Arcadie.

En définitive, ces derniers vers de la satire III sont loin d'avoir le même sens que ceux d'Horace : ils ne confortent pas la position du satiriste en rappelant qu'il a face à un interlocuteur doctrinaire la sagesse de s'abstenir de tout dogmatisme, mais ils nous donnent à voir une surenchère dans la folie, dont le satiriste lui-même est peut-être la victime, et le sourire rassurant d'Horace cède la place à un constat amer. Perse pose alors une question fondamentale : jusqu'où la satire est-elle une critique de l'Autre ? Dans quelle mesure le satiriste est-il aussi visé, et dans quelle mesure acceptons-nous de nous identifier à la cible de la critique ?

#### 8.1.4 De l'autorité du maître à l'hésitation des points de vue

Ce flou dans l'identification des interlocuteurs et des personnes à qui correspondent les pronoms personnels est très précieux dans l'œuvre de Perse, car il amène le lecteur à osciller entre différents points de vue, puisque aucun n'est proposé comme le point de vue à suivre. Comme le montre W. T. Wehrle, la technique critique de Perse ne consiste pas à proposer à son lecteur de s'identifier à lui, mais à le faire osciller constamment

---

<sup>41</sup>PERSE, *Satires*, III, 116-117.

<sup>42</sup>Dans la satire V, l'allégorie de la Mollesse use d'ailleurs d'une expression similaire pour désigner l'activité trop empressée de l'homme qui croit devoir se livrer à sa cupidité (V, 144-145) :

[...] *Calido sub pectore mascula bilis  
intumuit, quam non extinxerit urna cicutae ?*

Est-ce qu'au fond de ta poitrine échauffée ta bile mâle s'est gonflée, au point qu'une urne de ciguë ne suffirait pas à la refroidir ?

<sup>43</sup>PERSE, *Satires*, III, 9.

<sup>44</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

entre deux points de vue<sup>45</sup> : les défauts énumérés par le point de vue moral d'une part (quel qu'il soit : le satiriste dans la satire II, le *comes* du début de la satire III, Socrate dans la satire IV...), et les interruptions de son adversaire ou de sa cible, d'autre part. T. Habinek rappelle ainsi que dans la satire antique, le satiriste, quand il les ridiculise, met aussi en scène ses opposants en les faisant parler<sup>46</sup>. La relation du satiriste à ses cibles est ainsi caractérisée par un jeu entre distanciation et identification, ce qui permet à sa cible de parler pour elle-même. L'innovation et la particularité de Perse consistent alors dans le fait de brouiller la frontière entre les deux pôles du propos satirique, afin de démontrer continuellement comment le satiriste et son public sont impliqués dans l'erreur qu'ils observent. De fait, c'est toute la possibilité d'une posture didactique qui se voit mise à mal : dans ce contexte énonciatif instable, il n'y a plus de maître dispensant sa leçon à son élève, non plus que de leçon à donner, mais seulement une succession d'échanges. Ainsi il ne construit pas ses *Satires* sur la binarité sage / ignorant, mais il en fait une forme dialogique, voire monologique, dans laquelle les voix sont à la fois l'un et l'autre.

À l'échelle du recueil, ce brouillage énonciatif est créé par le biais de moyens divers. L'indéfinition du contexte des différents dialogues y participe fortement ; on peut ainsi noter les débuts *in medias res* des satires I, III et IV, qui privent le lecteur d'informations sur l'identité des interlocuteurs en présence. Celui-ci est alors contraint de chercher des indices dans le cours du dialogue, et ceux qu'il trouve sont ambigus. En effet, en privant son lecteur du repère d'une situation claire, Perse peut alors jouer sur le vague des pronoms, des personnes verbales et des mots en apostrophe (*uetule* en I, 23, *miseri* en III, 66, etc.) qui, dès lors, ne renvoient plus à quoi que ce soit de précis<sup>47</sup>. Ainsi, lorsque dans la scène de la récitation de la satire I Perse écrit *scribimus* (v. 13), à qui ce « nous » renvoient-il ? Les changements de nombre dans l'usage des vocatifs, des personnes verbales ou des pronoms contribuent encore à brouiller les pistes, comme lorsque Perse, dans la satire III, use dans la même phrase de l'expression *o miser inque dies ultra miser* et de la première personne du pluriel *uenimus* (v. 15-16), pour passer ensuite à *miseri* (v. 66), puis à *miser* (v. 107). C'est aussi le cas, nous le verrons, quand dans la satire IV toute une scène tournée à la deuxième personne (Socrate s'adressant à Alcibiade) est interrompue

---

<sup>45</sup>WEHRLE 1992.

<sup>46</sup>HABINEK 2005.

<sup>47</sup>Certes, on trouve des noms précis utilisés en apostrophe dans les adresses aux destinataires des satires en forme d'épîtres, mais ces destinataires – Macrinus dans la satire II, Cornutus dans la satire V et Bassus dans la satire VI – ne sont pas des cibles pour le satiriste.

par l'irruption du « nous » (v. 42), qui vient interroger l'identité du « tu » qui réapparaît juste après :

*Caedimus inque uicem praebemus crura sagittis;  
uiuitur hoc pacto, sic nouimus. Ilia subter  
caecum uulnus habes, sed lato balteus auro  
praetegit. [...]*<sup>48</sup>

Nous frappons et à notre tour nous exposons nos jambes aux flèches ; on vit sur ce pied-là, il nous est familier. Tu portes au bas des flancs une blessure secrète, mais l'or d'un large baudrier la dissimule.

En effet, s'agit-il à nouveau d'Alcibiade, ou bien est-on passé à un autre niveau d'énonciation, où le poète s'adresserait à son lecteur ? On peut le supposer, en raison du passage tourné à la première personne du pluriel qui semble conférer une allure plus générale au propos, mais en réalité aucun indice ne vient le confirmer avec certitude. On voit ainsi que ce brouillage touche les deux pôles du système dialogique. Et la rareté des verbes de parole brouille de surcroît l'attribution des répliques, en plus de l'identité des interlocuteurs.

Par ailleurs, on l'a vu, Perse joue dans la satire III sur les références autobiographiques. En y disséminant des faits présentés comme des souvenirs d'enfance et des détails d'ordre privé, il interroge précisément le lien entre réalité et fiction dans ce genre particulier qu'est la satire : quelles sont les limites de la fiction, quand le propos tenu vise un redressement moral ? Il interroge encore, comme nous l'avons déjà vu, l'identité de la cible satirique : la critique de la satire vise-t-elle forcément un autre que soi ? La question s'applique à la fois du point de vue du lecteur – qui n'a pas le droit de croire qu'il n'a pas à se sentir concerné personnellement, sauf à faire preuve de mauvaise foi – que du point de vue du satiriste lui-même – qui n'est plus de façon univoque le point de départ du sermon moral destiné à critiquer ses auditeurs et / ou ses lecteurs, à l'exclusion de lui-même, sage irréprochable et intouchable.

On est donc devant un jeu interne à la satire (lequel des personnages en présence est visé par la critique morale ?), mais aussi devant un jeu entre le monde de la fiction littéraire et celui de la réalité (le satiriste peut s'adresser au lecteur romain contemporain de Perse, mais aussi à Perse lui-même, dépouillé de l'autorité du satiriste, ou encore à n'importe quel lecteur à travers les âges), dont la satire III est particulièrement représentative, mais qui fonctionne aussi dans l'ensemble des *Satires*. Finalement, Perse reprend des éléments qui étaient déjà présents chez Horace (l'interlocuteur protéiforme, le fait

---

<sup>48</sup>PERSE, *Satires*, IV, 42-45.

de donner la parole aux détracteurs du satiriste, l'ambiguïté du « tu » pour viser à la fois tous les lecteurs dans leur multiplicité et chaque lecteur individuellement), mais il tend à les systématiser, et à priver le plus souvent le lecteur des repères qu'on lisait toujours chez Horace (comme les verbes de parole). Il pousse ainsi jusqu'à son comble l'ironie horatienne à travers laquelle le poète lui-même n'était pas exempt de défauts et pouvait être la cible de la critique, en refusant au poète satirique la fonction d'organisateur du discours, et donc, celle de surplomb moral. Il remet alors en question la dimension didactique de la satire de manière particulière. Avant d'esquisser la figure de son lecteur idéal, il exprime tout au long de la satire I le problème que pose l'interlocuteur satirique dans le monde qui est le sien : il est incapable d'entendre le discours du satiriste car Rome est en proie à une décadence littéraire et morale. Mais une fois qu'il a évoqué malgré tout la possibilité d'une réelle leçon, possibilité qui repose sur l'exigence du choix du lecteur, il dépasse cette mise en cause de l'interlocuteur incompetent pour s'orienter du côté de l'instabilité des pôles de l'interlocution, et, ainsi, faire reposer la remise en cause du discours didactique sur la relation qui en unit les partenaires elle-même : en faisant en sorte qu'il soit impossible d'identifier avec certitude locuteur et destinataire, il rend cette relation réversible. Ce faisant, il change le sens de l'ironie horatienne, qui, elle, ne remet pas en question l'organisation du propos didactique : si le maître et l'élève peuvent jouer tour à tour le rôle de l'autre, si Damasippe peut donner à Horace une leçon d'humilité et *vice versa*, la leçon peut toujours provenir de l'autre, de l'extérieur. Or chez Perse l'instabilité recherchée de la relation d'interlocution et l'ironie empêchent la délivrance de toute leçon venue d'autrui. En effet, le maître et l'élève n'échangent plus successivement leur place, mais peuvent être dans le même temps celui qui remet en cause et celui qui est remis en cause.

Le peu de substance des « personnages » désignés par les déictiques désignant les partenaires du dialogue (dans la satire III mais aussi dans les autres) prend alors tout son sens : si certains commentateurs lisent les *Satires* comme une succession non de dialogues, mais de monologues<sup>49</sup>, c'est précisément parce que Perse invite ses lecteurs à rechercher la vérité à l'intérieur de soi, selon la méthode qu'il nous propose, celle du dialogue intérieur sans compromission ni fausse bienveillance. Mais il annonce aussi dès l'ouverture de son recueil que la leçon qu'il peut nous livrer est bien une méthode, et

---

<sup>49</sup>Voir notamment HOUSMAN 1913, p. 16-18 à propos de la satire III. C'est aussi la position qu'adoptent par exemple à sa suite HENDRICKSON 1928a à propos de la satire I (mais le critique est en désaccord avec A. E. Housman en ce qui concerne la satire III) ou RECKFORD 2009 dans son chapitre 2 à propos de la satire III.

non un contenu, et que cette méthode difficile et déstabilisante n'est possible qu'avec un lectorat choisi. En empêchant la fluidité des échanges dans ses *Satires*, il nous contraint à demeurer toujours en alerte. Le mauvais lecteur n'y prendra peut-être pas garde et balisera naïvement les échanges du recueil comme cela lui semblera le plus satisfaisant, mais le bon lecteur saura voir les problèmes et les affronter. On voit bien quelle est la spécificité de l'usage de l'interlocution par Perse : alors que ses lecteurs antiques étaient probablement familiers des dialogues enlevés et des ruptures énonciatives en raison de leur connaissance de la diatribe<sup>50</sup>, il leur offre des poèmes dans lesquels ces ruptures engagent, de façon cruciale, le sens.

## 8.2 Le vertige de la critique dans la satire IV : le maître de sagesse, une autorité impossible ?

La satire IV est particulièrement exemplaire de la réflexion de Perse sur la *méthode* satirique : en mettant en scène Socrate qui enseigne à Alcibiade, elle interroge la posture du sage et la possibilité même de délivrer une leçon de sagesse<sup>51</sup>. C'est que le Socrate à qui le satiriste cède la parole est bien singulier.

### 8.2.1 Le Socrate de Perse

#### 8.2.1.1 La barbe fait-elle le philosophe ?

Perse ouvre sa quatrième satire sur trois vers qui mettent en place la situation de communication (ou, comme nous allons le voir, une première situation de communication) :

*“Rem populi tractas” – barbatum haec crede magistrum  
dicere, sorbitio tollit quem dira cicutae –;  
“quo fretus? Dic hoc, magni pupille Pericli. [...]”<sup>52</sup>*

“Tu brasses les affaires publiques” – crois entendre ici le Maître barbu victime de l'absorption terrible de la ciguë – ; “d'où t'en vient l'assurance ? Dis-le, pupille du grand Péricle. [...]”

En choisissant de ne pas nommer son personnage, mais de le désigner par la périphrase *barbatum [...] magistrum*, Perse évoque le type général du philosophe, qu'il avait déjà

---

<sup>50</sup>Sur la diatribe, voir *infra* p. 404 *sqq.*

<sup>51</sup>Pour un résumé des principales lectures modernes de ce poème, voir DE BRASI 2017, p. 728.

<sup>52</sup>PERSE, *Satires*, IV, 1-3.

repris à son compte dans sa première satire, lorsqu'il déclarait que son lecteur ne devait pas être de ceux qui ricanent devant le spectacle d'un cynique à qui l'on tire la barbe :

[...] *multum gaudere paratus,*  
*si cynico barbam petulans nonaria uellat*  
[...] <sup>53</sup>

[...] tout prêt à s'amuser énormément, si une femme effrontée de la neuvième heure tire la barbe à un cynique [...]

L'image du philosophe barbu est en effet largement répandue : nous renvoyons ici à la recension qu'a faite P. Courcelle au sujet des représentations littéraires du philosophe dans l'Antiquité latine, dans laquelle on lit « Quelle que soit l'école à laquelle il se rattache, le philosophe se fait remarquer d'emblée parce qu'il est barbu<sup>54</sup> ». Mais, comme il l'explique un peu plus loin, cet insigne du philosophe est bien souvent « matière à raillerie »<sup>55</sup>, en particulier dans la satire. Ainsi, cette caractérisation est ambiguë. Dans sa satire I, 3, Horace décrit un sage que des polissons qui lui tirent la barbe suffisent à faire enrager :

“ [...] *Sapiens operis sic optumus omnis*  
*est opifex, solus sic rex.*” *Vellunt tibi barbam*  
*lasciui pueri; quos tu nisi fuste coerces,*  
*urgeris turba circum te stante miserque*  
*rumperis et latras, magnorum maxime regum*<sup>56</sup>.

“[...] C'est de cette manière que le sage est, dans tous les arts, le meilleur artisan, que seul il est roi.” Les polissons d'enfants te tirent la barbe ; et, si tu ne les écarter pas avec ton bâton, voilà que leur bande t'environe et ne te lâche pas, voilà que tu éclates, que tu aboies, ô le plus grand des rois.

Dans la satire II, 3, dans laquelle Horace bat en brèche le dogmatisme des soi-disant sages, Damasippe semble considérer que la « barbe philosophique » que Stertinius l'enjoint de porter suffit à faire de lui un sage :

[...] “*O bone, ne te*  
*frustrare; insanis et tu stultique prope omnes,*  
*siquid Stertinius ueri crepat, unde ego mira*  
*descripsi docilis praecepta haec, tempore quo me*  
*solatus iussit sapientem pascere barbam*  
*atque a Fabricio non tristem ponte reuerti.* [...]”<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup>PERSE, *Satires*, I, 132-133.

<sup>54</sup>COURCELLE 1980, p. 85.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 86.

<sup>56</sup>HORACE, *Satires*, I, 3, 132-136.

<sup>57</sup>HORACE, *Satires*, II, 3, 33-36.

“Ne t’abuse point, mon bon : vous êtes fous, et toi, et les gens déraisonnables, oui, presque tous les hommes, s’il y a quelque vérité dans les paroles que clame Stertinius et d’où j’ai, élève docile, mis par écrit ces préceptes admirables, au temps où, m’ayant réconforté, il m’a commandé de nourrir une barbe philosophique et de m’en retourner sans tristesse du pont Fabricius. [...]”

En outre, Si Damasippe se décrit comme un sage barbu, Horace prend bien soin de nous rappeler qu’il ne faudrait pas prendre son discours pour argent comptant : Damasippe ne se convertit pas au stoïcisme par amour pour la vertu, mais parce qu’il a perdu toutes ses richesses dans des affaires malheureuses. Plus bas, Horace rapproche malicieusement les termes *barbatum* et *amentia*; cette fois-ci, la barbe est censée évoquer la figure du vieillard, qui ne peut s’amuser des jeux des enfants que s’il est tombé dans la folie :

*“Aedificare casas, plostello adiungere mures,  
ludere par impar, equitare in harundine longa  
siquem delectet barbatum, amentia uerset. [...]”<sup>58</sup>*

“Construire de petites maisons, atteler des souris à un petit chariot, jouer à pair ou impair, monter à cheval sur un long roseau, si un homme ayant de la barbe trouvait du charme à ces jeux, c’est que la démence le travaillerait. [...]”

Or, chez Perse, comme le note M. Lucciano, « [...] le satiriste semble se moquer de cette assimilation entre la pilosité et la sagesse, puisque il place dans la bouche de son philosophe le même jeu ironique : Alcibiade a en effet acquis une *prudencia uelox ante pilos uenit ! [sic]*<sup>59</sup> ».

### 8.2.1.2 L’agressivité latente du dialogue socratique

Et en effet, le lecteur ne peut que constater, dès les premiers vers, à quel point le Socrate de Perse s’exprime différemment du Socrate de Platon. Chez ce dernier, Socrate affirme ne rien savoir, et c’est ce sur quoi repose son usage de l’ironie : parce qu’il ne sait pas, il interroge ses interlocuteurs, qui à leur tour réalisent que ce qu’ils prenaient pour acquis doit être remis en question, et ainsi le dialogue peut progresser sur la voie de la vérité. Chez Perse, il sait – non pas nécessairement ce qu’est le bien, mais du moins le fait qu’Alcibiade se fourvoie s’il pense, lui, le savoir. Cette certitude, qui prend le pas sur la « naïveté » et la curiosité du Socrate de Platon, se double d’une agressivité sans pareille. En outre, c’est Socrate qui confisque la parole, au point que l’échange dialogique si caractéristique de la méthode de Socrate disparaît : dans les v. 1-22<sup>60</sup>, les expressions

---

<sup>58</sup>HORACE, *Satires*, II, 3, 247-249.

<sup>59</sup>LUCCIANO 2013, p. 1066.

<sup>60</sup>Voir *infra* p. 374 *sqq.* sur l’organisation du poème.

*dic hoc*<sup>61</sup>, *quid deinde loquere*<sup>62</sup> ? et *i nunc, suffla*<sup>63</sup> nous en font simplement entrevoir le fantôme et le fait que, précisément, il ne soit laissé à Alcibiade aucun espace de parole. Au lieu d'inviter l'interlocuteur à répondre, elles montrent que Socrate est en charge à la fois des questions et des réponses<sup>64</sup>. C'est que Perse ne se contente pas de reprendre Socrate et Alcibiade comme des types du sage et du disciple dissipé, mais il interroge la figure du philosophe telle que nous la donne à voir Platon : en dépit de la différence de ton, il fait directement allusion à l'*Alcibiade majeur*, et M. Lucciano a ainsi pu relever des échos précis entre les deux textes<sup>65</sup>. Il est paradoxal que le discours du Socrate de Perse soit bien plus *contentio* que *sermo*, alors même que, comme le note C. Lévy, les dialogues socratiques sont pour Cicéron les *sermones Platonis* :

Ce que *sermo* exprime, c'est que dans le dialogue platonicien les esprits ne sont pas tendus de manière linéaire vers une fin. Mais on n'interpréterait pas abusivement la pensée cicéronienne en affirmant, par exemple, que Calliclès, personnage tout de violence et d'intolérance, représente une intrusion de la *contentio* à l'intérieur du *sermo* platonicien qui a pour titre *Gorgias*. Le *sermo* philosophique devient *contentio* dès qu'il y a confrontation, impossibilité d'envisager une issue consensuelle à la contradiction<sup>66</sup>.

C'est dire combien la menace de se voir tourné en *contentio* pèse sur tout discours d'enseignement philosophico-moral. Lorsque Perse fait parler Socrate de manière agressive contre Alcibiade, il met l'accent sur l'une des caractéristiques bien réelles du dialogue socratique tel que le met en scène Platon, qu'il grossit à l'extrême. Derrière l'ironie bonhomme du personnage, il sait discerner le fait que ce soit traditionnellement Socrate qui ait le dessus sur ses interlocuteurs, qui sache identifier ce qui est la réflexion correcte à mener, et qui soit le maître de la progression du dialogue. Pour L. Rossetti, la forme dialogique chez Platon n'est en réalité qu'un artifice qui doit convaincre le lecteur. Il qualifie ainsi ses dialogues de « textes [...] protégés »<sup>67</sup>, dont le lecteur est captif : nulle spontanéité dans la marche du dialogue, mais un Socrate qui mène ses interlocuteurs exactement là où il souhaitait les mener. Le lecteur, lui, est tout aussi peu libre de faire cheminer son esprit à loisir, et il ne peut qu'adhérer aux vues de Socrate. La lecture de

---

<sup>61</sup>PERSE, *Satires*, IV, 3.

<sup>62</sup>PERSE, *Satires*, IV, 8.

<sup>63</sup>PERSE, *Satires*, IV, 19-20.

<sup>64</sup>Pour F. Villeneuve, Perse transforme ainsi Socrate en « prédicateur cynico-stoïcien », ce qui explique selon lui l'appellation *barbatus magister* (VILLENEUVE 1918, p. 278).

<sup>65</sup>LUCCIANO 2013, p. 521-522 et 1065. Voir aussi VILLENEUVE 1918, p. 278, et surtout DESSEN 1968, p. 58-64, KISSEL 1990, p. 499-530, BARTSCH 2014 et DE BRASI 2017 (notamment p. 732, n. 18 pour un relevé des échos textuels), qui analysent de près les emprunts à Platon.

<sup>66</sup>Cf. LÉVY 1993, p. 402-403, qui cite Cicéron en III, 60 du *De oratore*. On trouve encore l'appellation *sermo* attribuée aux dialogues socratiques en III, 67 et en III 129.

<sup>67</sup>ROSSETTI 2001, p. 113.



L. Rossetti est peut-être quelque peu radicale : rien n'interdit évidemment au lecteur de ne pas se laisser prendre dans les filets du dialogue socratique et d'en disséquer les rouages. Il n'en reste pas moins que Perse met au jour le déséquilibre qui existe systématiquement entre Socrate et ses interlocuteurs. Il révèle la violence latente derrière le questionnement socratique, qui aboutit inmanquablement à la mise en défaut de l'interlocuteur, tandis que la position de Socrate n'est jamais remise en question, quand bien même il affirme ne rien savoir. En remplaçant dans sa quatrième satire l'échange entre Socrate et Alcibiade par une diatribe du premier dirigée contre le second, il montre bien l'artificialité de la forme dialogique quand elle ne sert qu'à asseoir la domination morale de l'un des interlocuteurs.

Pour W. S. Anderson, Perse transforme les paroles de Socrate en diatribe stoïcienne et lui fait tenir le même discours que lui-même : « His Socrates is another Stoic type, whose ears have been well purged, who speaks the same series of metaphors and manifests the same antagonism towards the masse as our satirist does<sup>68</sup> ». Or il existe une réelle distance entre le poète et son personnage : loin de faire de Socrate un double de lui-même, le satiriste en fait un contre-modèle de la bonne parole morale. Les imprécations lancées contre le *magni pupille Pericli* ne ressemblent pas à celles de Perse, qui ne sont jamais adressées à un homme en particulier, de même que dans la seconde section du poème, l'attaque dirigée contre Vettidius constitue également un exemple de la mauvaise critique morale<sup>69</sup>, transposée cette fois dans le monde romain.

### 8.2.2 Socrate : du maître de sagesse à la cible du satiriste

Au v. 23, l'« échange » entre Socrate et Alcibiade laisse place à un commentaire général sur le fait que les hommes préfèrent critiquer les défauts des autres et ne se livrent que trop peu à l'introspection et à l'examen de leurs propres vices :

*“Rem populi tractas” – barbatum haec crede magistrum  
dicere, sorbitio tollit quem dira cicutae –;  
“quo fretus? Dic hoc, magni pupille Pericli.  
[...]  
Quae tibi sumina boni est? Vncta uixisse patella  
semper et adsiduo curata cuticula sole?  
Expecta, haut aliud respondeat haec anus. I nunc,*

---

<sup>68</sup>Anderson 1982, pp. 179–180.

<sup>69</sup>Voir l'analyse de R. Jenkinson sur les indices qui laissent comprendre que cette attaque est irraisonnée : « The first example [la critique de Vettidius] [...] is calculated to serve as an instance of criticism which is at least needless and not strictly true, and which may be unjust: it tells against the critic and perhaps for the victim » (R. JENKINSON 1973, p. 524).

*'Dinomaches ego sum' suffla, 'sum candidus.' Esto,  
dum ne deterius sapiat pannucia Baucis,  
cum bene discincto cantauerit ocima uernae."  
**Vt nemo in sese temptat descendere, nemo  
sed praecedenti spectatur mantica tergo**<sup>70</sup>!*

“Tu brasses les affaires publiques” – crois entendre ici le Maître barbu victime de l’absorption terrible de la ciguë – ; “d’où t’en vient l’assurance ? Dis-le, pupille du grand Périclès. [...] Quel est pour toi le souverain bien ? Vivre toujours de mets bien gras et faire jouir assidûment sa petite personne du soleil ? Attends : la vieille que voici ne répondrait pas autrement. Va maintenant, égosille-toi : ‘Je suis fils de Dinomaché, j’ai la peau blanche.’ Soit, pourvu qu’on reconnaisse autant de sagesse à Baucis en haillons, quand elle a bien crié ‘Basilic !’ à l’esclave domestique débraillé.” Comme personne n’essaie de descendre en soi-même, non personne, mais comme on considère la besace sur le dos qui marche devant soi !

L’image de la besace que l’on a ici est une image traditionnelle issue de la fable<sup>71</sup>, que l’on retrouve dans la littérature latine chez Catulle, dans le *carmen* 22 :

*Nimirum idem omnes fallimur, neque est quisquam  
quem non in aliqua re uidere Suffenum  
possis. Suus cuique attributus est error;  
sed non uidemus manticae quod in tergo est*<sup>72</sup>.

Eh ! oui, nous nous abusons tous ainsi, et il n’est personne chez qui tu ne puisses en quelque chose voir un Suffenus. Chacun a reçu une erreur en partage, mais de notre besace nous ne voyons pas ce qui est dans notre dos.

Dans une adresse urbaine à Varrus, le poète utilise l’exemple de Suffenus, homme raffiné mais qui s’illusionne sur la qualité des vers qu’il écrit et qui sont particulièrement mauvais, pour montrer à quel point on ne se voit que comme on veut bien se voir : on refuse de considérer ses défauts, que l’on porte dans son dos ainsi qu’une besace. Néanmoins, Perse ne se contente pas de reprendre cette image, mais il la transforme : on passe du fait de ne voir chez soi que ses qualités au fait de ne voir les défauts que chez les autres. En outre, la comparaison avec Catulle met bien en lumière la manière dont, chez Perse, le discours moral se double d’un travail complexe sur les *modalités* du discours moral.

À cet endroit de la quatrième satire, en effet, l’interlocution s’interrompt, introduisant un effet de rupture : a-t-on ici un commentaire de Socrate qui porte sur l’attitude d’Alcibiade – auquel cas l’interlocution qui reprend dès le v. 25 continue la « conversation » entre les deux personnages –, ou bien est-ce que le poète prend le relais en commentant de façon piquante l’intervention de Socrate et en assumant l’interlocution

---

<sup>70</sup>PERSE, *Satires*, IV, 1-3 et 17-22.

<sup>71</sup>HOOLEY 1997, p. 135.

<sup>72</sup>CATULLES, *Poésies*, XXII, 18-21.

à partir de ce point<sup>73</sup> ? Parce que dorénavant il ne sera plus fait mention explicitement des deux personnages, la plupart des éditeurs modernes considère qu'ici cesse le discours de Socrate à Alcibiade, et que la suite est à attribuer à la voix du poète<sup>74</sup>.

Une fois encore, nous estimons néanmoins qu'en l'absence d'indication explicite il est plus intéressant d'explorer l'effet de sens produit par la coexistence de ces deux possibilités énonciatives que de chercher à les réduire à une seule<sup>75</sup>. Le fait que l'on puisse aussi attribuer à Socrate la dénonciation des v. 23-24 met bien en lumière le fait que le philosophe ne s'applique pas à lui-même sa propre leçon : si c'est lui qui prononce *Vt nemo in sese temptat descendere, nemo / sed praecedenti spectatur mantica tergo !* pour accuser Alcibiade de ne pas examiner ses propres vices, il se montre en même temps coupable de la même faute morale, puisque sa critique se porte sur son interlocuteur et non sur lui-même. Socrate, parangon du sage, devient lui-même objet de la critique, et c'est pour cela que Perse ne nous donne pas plus d'indications sur l'attribution des répliques dans ce passage : il est en effet bien plus efficace de laisser entrevoir derrière cette constatation amère que Socrate serait capable de prononcer ces paroles, son propre

---

<sup>73</sup>Comme le note D. M. Hooley (HOOLEY 1997, p. 129-130), la composition de cette satire IV est marquée par le passage d'une direction clairement établie (il s'agit de la seule du recueil à indiquer la situation d'énonciation par une sorte de didascalie, celle des v. 1-2) à une remarquable désorientation : le contexte narratif est disloqué, et nous lecteurs sommes privés de la distribution des répliques propre à nous donner une rassurante certitude au sujet de l'identité de la cible.

<sup>74</sup>R. Jenkinson propose toutefois l'hypothèse selon laquelle ce serait Alcibiade qui répondrait à Socrate à partir du v. 23, puis Socrate lui répondrait à son tour aux v. 33 *sqq.* ; et il considère que l'ensemble de la satire IV relève du dialogue entre les deux personnages (R. JENKINSON 1973, p. 528 *sqq.*). C. Littlewood reprend la distribution des voix proposée par R. Jenkinson, à ceci près qu'il attribue les v. 23-32 et 51-52 à une autre voix, qui n'est ni celle de Socrate, ni celle d'Alcibiade, ni non plus celle de Perse, mais qui correspond à « the reflective / framing voice » (LITTLEWOOD 2002, p. 59). L'idée est intéressante pour la cohérence qu'elle instaure dans l'enchaînement des idées. Il existe toutefois à notre sens deux objections majeures. La première est qu'il est improbable que le nom – romain – de Vettidius se retrouve dans la bouche de l'hellène Alcibiade. R. Jenkinson y répond en arguant du fait que le même Alcibiade interpellait déjà les *Quirites* au v. 8, ce qui serait la preuve du fait que Socrate et Alcibiade ne sont ici que des types. Cela ne nous semble pourtant pas satisfaisant : cette idée amène à perdre de vue un jeu constant dans le poème sur l'oscillation entre monde grec et monde romain, trop travaillé selon nous (cf. *infra* p. 379) pour n'être qu'anecdotique. Perse met manifestement en place un univers de référence indéterminé qui instaure un effet de brouillage supplémentaire. La seconde objection est que cette hypothèse aplatit le jeu énonciatif de la satire dans son ensemble : celle-ci n'offre plus qu'une scène banale au cours de laquelle Socrate et Alcibiade ferrailent pour avoir le dernier mot sur l'autre, sans qu'il soit rendu compte de l'utilisation particulière des différentes personnes verbales et de l'indétermination croissante de la deuxième personne. Dans les deux cas, la proposition de R. Jenkinson empêche de percevoir la stratégie de désorganisation des points de vue qui est celle de Perse, et qui, selon nous, fonde le discours du satiriste sur la possibilité de la critique morale.

Pour un exposé substantiel des réflexions des principaux commentateurs sur l'organisation de la satire IV et sur la distribution des répliques, nous renvoyons à J. R. JENKINSON 1980, p. 114-115, KISSEL 1990, p. 495-498, HOOLEY 1997, p. 123-129 et LITTLEWOOD 2002, p. 57-58.

<sup>75</sup>Des commentateurs récents du poème comme J. Henderson (HENDERSON 1999, p. 239-240 et 243-244) ou D. M. Hooley (HOOLEY 1997, en particulier p. 153-154) refusent ainsi de fixer le sens d'un texte délibérément écrit pour être ambigu.

discours se retournant ainsi contre lui tout en confirmant la pertinence implacable ! Le fait que dans la première partie du poète soient employés deux termes de la même famille, *sorbitio*<sup>76</sup> et *sorbere*<sup>77</sup>, tantôt pour parler de Socrate, et tantôt pour parler d'Alcibiade, pourrait, de même, suggérer que le premier n'est pas si différent du second. Le rapprochement de ces deux termes nous paraît d'autant plus signifiant que le verbe *sorbere* peut renvoyer directement aux occupations philosophiques de Socrate :

Nous retrouvons ici la vision d'un Socrate comme médecin de l'âme, par la mention du verbe *sorbere*, terme qui peut revêtir une acception médicale et qui désignerait alors le fait d'absorber une tisane, un remède, mais il convient de noter alors que le traitement est plus radical puisque Alcibiade doit recouvrer la raison<sup>78</sup>.

Par ce rapprochement lexical, Perse suggère que Socrate ferait bien de s'appliquer son traitement à lui-même. Le choix de faire reconnaître Socrate au lecteur par la périphrase *barbatum [...] magistrum / [...] sorbitio tollit quem dira cicutae*, et non par la simple mention de son nom, n'est pas gratuit : avant même que le philosophe n'ouvre la bouche, elle nous rappelle le danger qu'il y a à tenir devant tout le monde un discours susceptible d'être considéré comme trop agressif. Et la répétition de *nemo* au v. 23 montre bien que personne, pas même les figures qui incarnent par excellence la sagesse, et donc, pas même un Socrate, n'échappe à ce défaut partagé par tous :

*Vt nemo in sese temptat descendere, nemo  
sed praecedenti spectatur mantica tergo!*

Comme personne n'essaie de descendre en soi-même, non personne, mais comme on considère la besace sur le dos qui marche devant soi !

Bien plus, en n'indiquant pas la présence d'un éventuel changement d'interlocuteur dans ce passage, Perse amène le lecteur à s'identifier, au moins dans un premier temps, à Socrate, avec qui il pourrait déplorer l'aveuglement de chacun, avant qu'il soit placé dans la position du coupable dénoncé par le poète, de celui qui critique autrui avant de s'examiner lui-même. Et, si l'on attribue les v. 23-24 au poète, c'est Perse à son tour qui est coupable de dénoncer les fautes de quelqu'un d'autre que de lui-même :

[...] satire itself is open to the same charge it makes against one of its victims. The circularity leads us back to the first stem of Persius' dictum: no one (not even the satirist, *this* satirist – why should the poet be exempt from the truth he points out?) climbs back into himself; rather we (all – satirist and reader together) look to find vice elsewhere<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup>PERSE, *Satires*, IV, 2.

<sup>77</sup>PERSE, *Satires*, IV, 16.

<sup>78</sup>LUCCIANO 2013, p. 1068.

<sup>79</sup>Hooley 1997, p. 135.

Mais si l'on considère que c'est dorénavant le satiriste qui parle, quel est le statut du « tu » auquel il s'adresse ? S'il semble indéfini, il faut noter que celui qui se fait gourmander un peu plus bas ressemble singulièrement à Alcibiade :

*At si unctus cesses et figas in cute solem,  
est prope te ignotus, cubito qui tangat et acre  
despuat : "Hi mores, penemque arcanaque lumbi  
runcantem populo marcentis pandere uuluas!  
Tunc cum maxillis balanatum gausape pectas,  
inguinibus quare detonsus gurgulio extat ?  
Quinque palaestritae licet haec plantaria uellant  
elixasque nates labefactent forcipe adunca,  
non tamen ista felix ullo mansuescit aratro<sup>80</sup>."*

Mais si d'aventure, après t'être frotté d'huile, tu restes oisif et fais entrer dans ta peau les dards du soleil, il y a près de toi un inconnu pour te toucher du coude et cracher aigrement : "Quelles mœurs, que de sarcler ses parties secrètes, pour ouvrir au public des repaires flétris ! Alors que tu peignes sur tes mâchoires une toison parfumée au benjoin, pourquoi s'élève-t-il de tes aines un membre épilé ? Cinq garçons de palestre ont beau arracher cette végétation et ébranler avec la pince recourbée ton postérieur amolli par l'eau chaude, tu as là une fougère sauvage qui défie tout effort de la charrue.

Les termes *unctus*, *cute* et *solem* font écho, et dans le même ordre, à ceux que l'on trouve plus haut dans la bouche de Socrate :

*[...] Vncta uixisse patella  
semper et adsiduo curata cuticula sole<sup>81</sup> ?*

Vivre toujours de mets bien gras et faire jouir assidûment sa petite personne du soleil ?

Le vers *inguinibus quare detonsus gurgulio extat* peut être lu comme une reprise de l'expression *caudam iactare* du v. 15, dans laquelle on peut voir un sens potentiellement obscène, si l'on suit E. Pasoli<sup>82</sup>, et au discours de Socrate sur la barbe d'Alcibiade répond la scène d'épilation de la seconde partie<sup>83</sup> :

*Scilicet ingenium et rerum prudentia uelox  
ante pilos uenit [...] <sup>84</sup> ?*

Sans doute le talent et la connaissance des choses te sont venus au galop avant le poil [...].

Mais alors, celui qui fustige l'attitude oisive et peu virile du double d'Alcibiade dans les v. 33-41, et dont la critique est donc tout à fait fondée, devient à son tour la cible de la critique, celui qui se rend coupable d'une attaque trop agressive car uniquement portée

---

<sup>80</sup>PERSE, *Satires*, IV, 33-41.

<sup>81</sup>PERSE, *Satires*, IV, 17-18.

<sup>82</sup>PASOLI 1972.

<sup>83</sup>Les nombreux points de contact entre les deux mouvements de la satire ont déjà été repérés par R. Jenkinson dans R. JENKINSON 1973, p. 528.

<sup>84</sup>PERSE, *Satires*, IV, 4-5.

à autrui. Et, *a posteriori*, le commentaire *acre / despuat* qui ouvre son discours vaut aussi pour le sermon que Socrate fait à Alcibiade aux v. 14-18<sup>85</sup>. Moquer Socrate, moquer Alcibiade, moquer les éphèbes coquets n'est qu'un leurre. Le lecteur se fait mener par Perse sur une fausse piste : ce faisant, il se rend coupable de ce que le poète dénonce, à savoir le fait de préférer faire le procès des défauts d'autrui plutôt que d'oser se confronter aux siens. Pris en flagrant délit d'hypocrisie, il est forcé d'admettre qu'il est atteint du même défaut que le Socrate que nous représente Perse.

Chez Perse, le discours moral se double donc d'un travail complexe sur les *modalités* du discours moral. Ce qui aurait dû être un dialogue moral sur le juste, l'honnête, le bien, devient une invitation à considérer ses propres vices avant de faire la leçon aux autres. Mais, parce que la critique que Socrate oppose à Alcibiade est tout à fait valable, il est facile pour le lecteur de tomber dans le piège et d'adopter, au moins pour un temps lors de sa lecture, le point de vue de Socrate. Dans une sorte de construction en abyme qui paraît ne pas avoir de fin, tous ceux qui dans le poème prononcent une critique se voient finalement objets de la critique : faut-il comprendre de cette démonstration que la bonne critique est impossible ? Perse entend plutôt montrer que tout le monde, absolument tout le monde doit se réformer.

### 8.2.3 **Quelle leçon de sagesse la satire peut-elle encore délivrer ?**

Par ailleurs, Perse a soin dans les deux premières parties de son poème (IV, 1-22 et IV, 23-41) de renvoyer tout à la fois au monde grec, étranger géographiquement et chronologiquement, et au monde romain. Au v. 8, ce sont les *Quirites*<sup>86</sup> qui sont interpellés, tandis que d'autres noms sont franchement grecs : *Pericli*; *theta*; *Anticyras*; *Dinomaches*. Dans la seconde partie, le terme *palestritae* et la figure topique du jeune homme efféminé qui s'épile et se parfume évoquent la Grèce, tandis que les noms propres sont clairement

---

<sup>85</sup>D. M. Hooley (HOOLEY 1997, p. 144) remarque par ailleurs que l'on trouve une reprise de ce *despuat* à la toute fin du poème, qui consacre l'importance cruciale de l'auto-examen (v. 51-52) :

*Respue quod non es, tollat sua munera cerdo;  
tecum habita : noris quam sit tibi curta supellex.*

Repousse ce que tu n'es pas, renvoie au manant ses générosités; habite en toi-même, tu reconnaîtras combien ton mobilier est étriqué.

L'écho textuel reproduit exactement la trajectoire qui doit être celle de l'esprit de chacun : la critique que l'on sait si bien servir aux autres, il faut se l'appliquer en réalité à soi-même.

<sup>86</sup>Le scholiaste du *Commentum Cornuti* semble d'ailleurs gêné par ce terme, et le commente ainsi : *Quirites, abusiue dixit, i. e. ciues.*

romains<sup>87</sup> : on passe ainsi d'un monde à l'autre<sup>88</sup>, jusqu'à *caedimus* au v. 42, en début de phrase et en début de vers, suivi de *praebemus* et *nouimus*, qui finissent par englober tout le monde dans la critique<sup>89</sup>. Voilà ce que devient le dialogue socratique quand on le transpose dans la Rome de Perse : l'échange urbain est devenu impossible, tant chacun œuvre à ne surtout pas considérer ses propres défauts. Socrate ne saurait se faire entendre dans cette Rome-là, et le voilà réduit à aboyer<sup>90</sup>.

Pour déjouer ce risque, afin que Perse ne tombe pas dans les mêmes travers que Socrate, le « tu » présente dans tout ce poème de multiples facettes, et Perse joue sans cesse sur l'identité (et l'identification) et l'altérité<sup>91</sup>. C'est ainsi que dans la seconde partie du poème, le « tu » est utilisé à la fois pour désigner un interlocuteur auquel le lecteur peut s'identifier facilement et une cible propre à susciter la distanciation. Le premier « tu » de cette seconde partie invite le lecteur à participer à la critique de Vettidius :

*Quaesieris* : “Nostin Vettidi praedia?” — “Cuius?”  
— “Dives arat Curibus quantum non miluus errat.”  
— “Hunc ais, hunc dis iratis genioque sinistro,  
qui, quandoque iugum pertusa ad compita figit,  
seriolae ueterem metuens deradere limum  
ingemit : ‘Hoc bene sit!’ tunicatum cum sale mordens  
caepe et, farratam pueris plaudentibus ollam,  
pannosam faecem morientis sorbet aceti<sup>92</sup> ?”

Demande : “Connais-tu les propriétés de Vettidius?” — “Lequel?” — “Un richard, dont les labours à Cures sont plus étendus que le parcours d'un milan.” — “C'est de celui-ci que

---

<sup>87</sup>C'est probablement cela qui fait affirmer au scholiaste du *Commentum Cornuti* à propos du v. 25 que, lorsque la figure de Vettidius apparaît, ce ne sont plus Socrate ni Alcibiade qui parlent :

*Hoc ergo aut poeta loquitur, aut ille, quem aliena uitia culpantem inducit [...].*

Ici c'est donc soit le poète qui parle, soit celui qu'il introduit pour lui faire critiquer les vices d'autrui. [Nous traduisons.]

<sup>88</sup>R. G. M. Nisbet réduit les allusions à Rome dans le discours de Socrate à une simple « couleur » romaine, dépourvue de réelle signification : parce que sous l'Empire les *Quirites* n'ont que peu d'influence dans la vie publique, ces allusions n'auraient aucun rapport avec la vie contemporaine du poète (NISBET 1970, p. 59). Le mélange des références grecques et des références romaines est à notre sens trop systématique pour que l'on puisse balayer aussi rapidement la mention des *Quirites* dans la bouche du philosophe athénien.

<sup>89</sup>Perse continue toutefois à brouiller les pistes. On lit en effet juste après (v. 43-45) :

[...] *Ilia subter  
caecum uulnus habes, sed lato balteus auro  
praetegit. [...]*

Tu portes au bas des flancs une blessure secrète, mais l'or d'un large baudrier la dissimule.

Dans ce passage, la mention du large baudrier d'or doit-elle être lue comme un simple détail, ou bien comme une manière de faire référence au riche Alcibiade ?

<sup>90</sup>FREUDENBURG 2001, p. 189-190.

<sup>91</sup>À ce propos, nous renvoyons à l'analyse tout à fait pertinente de R. Jenkinson sur le fonctionnement du « tu » dans les v. 25-41 : voir R. JENKINSON 1973, p. 525-526.

<sup>92</sup>PERSE, *Satires*, IV, 25-32.

tu parles, de celui qui a contre lui les dieux irrités et un Génie malveillant ; toutes les fois qu'il cloue un joug aux chapelles percées des carrefours, n'osant gratter l'antique couche de saleté d'un méchant flacon, il dit en gémissant : 'Que ceci me profite!', mord à même la robe d'un oignon assaisonné de sel et, tandis que les esclaves tapotent une marmite pleine de farine, il absorbe les lambeaux de lie d'une piquette expirante ?"

Il s'agit là bien sûr d'un exemple de mauvaise critique : celui qui la prononce s'intéresse aux vices d'autrui au lieu de considérer les siens. Or avec le potentiel *quaesieris* le lecteur est précisément incité à s'identifier à lui. À cette scène en succède immédiatement une autre, dans laquelle le « tu » se rapporte cette fois à la cible de la critique :

*At si unctus cesses et figas in cute solem,  
est prope te ignotus, cubito qui tangat et acre  
despuat : "Hi mores, penemque arcanaque lumbi  
runcantem populo marcentis pandere uuluas!  
Tunc cum maxillis balanatum gausape pectas,  
inguinibus quare detonsus gurgulio extat ?  
Quinque palaestritae licet haec plantaria uellant  
elixasque nates labefactent forcipe adunca,  
non tamen ista felix ullo mansuescit aratro<sup>93</sup>."*

Mais si d'aventure, après t'être frotté d'huile, tu restes oisif et fais entrer dans ta peau les dards du soleil, il y a près de toi un inconnu pour te toucher du coude et cracher aigrement : "Quelles mœurs, que de sarcler ses parties secrètes, pour ouvrir au public des repaires flétris ! Alors que tu peignes sur tes mâchoires une toison parfumée au benjoin, pourquoi s'élève-t-il de tes aines un membre épilé ? Cinq garçons de palestre ont beau arracher cette végétation et ébranler avec la pince recourbée ton postérieur amolli par l'eau chaude, tu as là une fougère sauvage qui défie tout effort de la charrue.

Ici, cette figure du jeune homme qui exhibe ses parties intimes au soleil ne peut que susciter le dégoût du lecteur, qui ne saurait avoir envie de se voir confondu avec une figure aussi abjecte : dans ce cas le « tu » suscite non plus l'identification, mais la distanciation<sup>94</sup>. Pourtant, il s'enchaîne sans aucune transition avec celui de la première scène, et la conjonction *at* établit en outre un lien entre les deux scènes, comme si dans *quaesieris* d'une part et *cesses, figas* et *te* d'autre part il s'agissait du même « tu », examiné successivement dans deux situations différentes.

Cela s'inscrit dans une stratégie générale visant à mélanger autant que possible les deux niveaux énonciatifs, celui du satiriste qui s'adresse à son interlocuteur (chacun d'entre nous ? lui-même ?), et celui de Socrate faisant la leçon à Alcibiade. Ainsi, le verbe *crede* qui au v. 1 introduit la mention de Socrate marque-t-il une prise de distance de Perse, qui cède la parole à un locuteur autre et plonge son lecteur dans une fiction, ou bien marque-t-il au contraire le fait que Socrate n'est qu'un masque pour le satiriste,

---

<sup>93</sup>PERSE, *Satires*, IV, 33-41.

<sup>94</sup>Voir BRAMBLE 1974, p. 41-45 sur les images liées à l'homosexualité chez Perse.



qui est *in fine* celui qui tient les propos que nous lisons<sup>95</sup>? Le lecteur se voit dès lors forcé d'interroger la manière dont il comprend l'interlocution dans tout le poème : dans quelle position le poète veut-il que le lecteur se trouve? Quelle est la « bonne » position dans cette satire? Tous les « tu » dépourvus de référent exprimé renvoient-ils au même destinataire? La multiplicité des émetteurs, des récepteurs et des cibles de la critique devient vertigineuse<sup>96</sup>. D. M. Hooley décrit très bien le processus intellectuel que Perse entend initier chez son lecteur ainsi inquiété :

One of Persius' most troubling aspects, particularly evident in Satire 4, is his dislocation of the narrative contexts that give us the reassuring awareness of who is being got at. [...] The technique is altogether ingenious: having led the reader into a conventional narrative context, Persius begins, by stages, to fracture that context so that the reader seeks to fill things in, to reconstruct a coherent "satire" along recognizable, if not conventional, lines<sup>97</sup>.

Ainsi, en ne précisant absolument plus l'identité du « tu » dans ce qui suit le commentaire *Vt nemo in sese temptat descendere...*, et en alternant avec la première personne du pluriel qui est employée aux v. 42-43, Perse laisse la liberté à son lecteur de s'y identifier ou non : autrement dit, il laisse toujours ouverte la possibilité de lire ce « tu » comme étant la cible de Socrate, ou bien encore un « tu » fictif, un double du poète qui se fait la leçon à lui-même dans un monologue déguisé en dialogue. Dans ce dernier cas, le lecteur choisit de ne pas se sentir concerné par la critique, même si c'est évidemment un choix fait sur la base de la mauvaise foi. C'est que le vrai examen de conscience est difficile, et douloureux, comme le met en lumière la lecture de la satire IV par R. G. Peterson :

For Persius the whole poem is, I believe, a discovery of the real terms of self-knowledge—the danger of investigation, the inseparability of judgment and guilt, and the pacts (*not to investigate, not to judge*) we make to survive. As with Alcibiades, it is not the bearded sage but the *ignotus* who grabs us by the elbow and shows us the worst. The reader, perhaps like Persius himself, is left with two counsels, each in its own way desperate. He can refuse to acquire identity from the external world and seek instead the uncomfortable knowledge of a Socrates; or he can refuse to investigate and thereby enjoy the confident ignorance of an Alcibiades. But the sage is the alter ego of the thoughtless youth. "*Respue quod non es*" (line 51). Imitate him if you dare, make the fatal investigation, take the dire drink, and, like the bearded sage, die. Or choose ignorance, the safety of not knowing [...] <sup>98</sup>.

On voit bien là l'intérêt de la modalité énonciative complexe choisie par Perse : même s'il nous dit qu'il vaut mieux faire son propre examen que critiquer autrui, il ne s'en tient

---

<sup>95</sup>La lecture de D. De Brasi (DE BRASI 2017, p. 732-733) nous semble particulièrement intéressante, qui voit dans ce verbe qui introduit toute la satire un moyen de réduire l'écart entre le monde de la fiction qui nous donne à entendre Socrate et le monde réel du lecteur. Le poème s'articulerait bien en plusieurs moments (v. 1-22; v. 25-32; v. 33-41), mais ceux-ci ne seraient que des scènes successives au sein d'un discours unitaire du poète à son interlocuteur fictif.

<sup>96</sup>C. Littlewood voit même dans la critique de Vettidius une attaque contre la satire de Perse, à travers laquelle le poète donne à voir l'« abrasive aesthetic » de ses vers : voir LITTLEWOOD 2002, p. 69-71.

<sup>97</sup>Hooley 1997, pp. 137-138.

<sup>98</sup>Peterson 1973, p. 209.

pas à la forme du monologue à la première personne, car il n'impose pas son modèle à son lecteur. Celui-ci est libre de le suivre, ou bien de continuer à se sentir à l'abri de la critique, à l'instar de Socrate. Mais, dans les deux cas, il est impliqué : dans le premier cas, car il est l'un des innombrables référents du « tu » et du « nous », et dans le second, car il adopte la position de Socrate. Si Perse fait de cette satire un discours quasi exclusivement adressé à un « tu », que ce soit Alcibiade ou un « tu » indéfini, c'est aussi parce qu'il confirme la puissance de la forme de l'adresse, fût-elle à soi-même, pour ce qui est de (se) réformer. Lorsque le lecteur tombe d'accord avec Socrate ou avec Perse pour dire que telle attitude est à réprover, il se met dans leur situation, celle de Socrate qui critique Alcibiade, puis celle de Perse qui critique Socrate (ou son interlocuteur anonyme). Mais il existe une différence entre ces deux figures critiques : Perse admet qu'il n'est pas lui-même exempt de défauts lorsqu'il tourne son propos à la première personne du pluriel au v. 42. Le satiriste n'occupe pas une position morale supérieure par rapport à ses cibles ou à son lecteur. Son invective est donc bien moins hypocrite que celle de son Socrate. Il crée ainsi le cheminement pour que le lecteur passe d'une attitude à l'autre et s'examine lui-même, à condition bien sûr qu'il soit suffisamment avisé pour cela.

Perse, qui commence cette satire par une situation très simple, celle du sage Socrate blâmant, *a priori* avec raison, le turbulent Alcibiade, travaille donc vers après vers à saper de manière absolument radicale la polarité de la critique morale : plus on progresse dans la lecture, et plus la critique se désorganise, émanant de celui qui la mérite, visant celui qui la prononce. Elle surgit de tous côtés, et touche tout le monde. Le bon lecteur ne peut en arriver qu'à une conclusion : que chacun est coupable, que la critique adressée à autrui, pour être vraie, n'en est pas moins illégitime, et que la seule qui ne condamne pas à l'hypocrisie est celle que l'on se fait à soi-même. L'énonciation particulière du poème conduit à de multiples superpositions des points de vue : le « tu » indéfini des v. 25 *sqq.* se retrouve dans la même position que Socrate, en même temps qu'il peut renvoyer également à Alcibiade ; Socrate n'est pas moins déraisonnable que le fils de Périclès ; et finalement tout le monde se voit réuni, dans la même folie, dans le « nous » des v. 42-43. Une fois cela admis, le « tu » des v. 44 *sqq.* n'a-t-il pas un autre statut que le « tu » indéterminé qui précède ? N'est-il pas nécessairement un « tu » intérieur, celui dont on use pour se parler à soi-même ? Le dernier vers le dit bien, c'est uniquement en faisant son propre examen que l'on peut atteindre la vérité sur soi-même, alors que, comme le

---

<sup>99</sup> *Ibid.*

résume R. G. Peterson, le lecteur ne peut accéder à la connaissance de soi-même grâce au discours de Socrate<sup>99</sup> :

*Tecum habita : noris quam sit tibi curta supellex*<sup>100</sup>.

Habite en toi-même, tu reconnaîtras combien ton mobilier est étriqué.

Lorsqu'il use de l'ironie, Horace ne remet pas en cause les deux pôles stables de la leçon morale : même si les rôles de chacun peuvent être inversés, il y a toujours un maître et un élève. Cela implique qu'il y ait toujours l'un des deux pôles qui ait le dessus moral sur l'autre, et que la vérité puisse être délivrée de l'extérieur. Perse use de l'interlocution de manière à créer une instabilité de ces deux pôles, ce qui ruine la possibilité de toute leçon morale qui ne naît pas d'un dialogue intérieur. Chacun est à la fois (et non plus tour à tour) maître et élève<sup>101</sup>. En cela le refus du dogmatisme qui est celui de Perse diffère de celui que l'on peut trouver chez les sceptiques, en particulier chez Xénophane, à qui l'on devrait le genre de la satire philosophique, et dans les *Silles* de Timon de Phlionte, dont les railleries et les injures visaient, d'après les témoignages qui nous sont parvenus, les non-pyrrhoniens : Perse en effet ne prône pas la suspension du jugement, et s'il refuse d'assumer une position dogmatique, ce n'est pas par refus de trancher, mais parce qu'il sait qu'il ne mérite pas plus qu'un autre de s'attribuer la posture du *sapiens*.

Dans cette satire, Perse explore les dangers de la forme dialogique, et confirme le fait que la bonne leçon, si elle nécessite l'échange, implique nécessairement qu'elle s'adresse avant tout à soi-même : même le modèle de sagesse qu'est Socrate peut se muer en prédicateur dogmatique et agressif s'il se contente de considérer les défauts des autres<sup>102</sup>. Le satiriste proclame l'échec d'un discours moral trop franc et met en œuvre la seule

---

<sup>100</sup>PERSE, *Satires*, IV, 52.

<sup>101</sup>L'analyse du fonctionnement de l'interlocution dans ce poème nous semble ainsi confirmer ce que J. Henderson (HENDERSON 1999, p. 243-244) et D. M. Hooley (HOOLEY 1997, p. 136-140) ont pu déjà montrer, à savoir que la difficulté que l'on rencontre à établir la cohérence de ce poème doit nous conduire à nous poser à nous-mêmes et sur nous-mêmes la question de la cohérence dans nos actes et dans notre jugement moral.

<sup>102</sup>En ce sens nous sommes amenée à nuancer quelque peu la lecture de D. De Brasi (DE BRASI 2017), bien qu'elle soit tout à fait stimulante et convaincante dans son ensemble. Celui-ci entreprend de montrer que, contrairement à certaines analyses que l'on peut trouver dans la critique antérieure, Perse ne fait aucunement la critique de Socrate. L'échec du sage athénien, dans l'*Alcibiade* de Platon comme dans cette satire IV, n'est pas à mettre au compte d'un défaut de sa méthode, mais de l'attitude d'Alcibiade qui résiste résolument à son influence positive. Bien plus, Perse se présente dans son poème comme un nouveau Socrate vis-à-vis de son lecteur, les deux partageant le même mordant et le même franc-parler : il transfère le personnage de Socrate dans l'univers et la forme de la satire. Finalement, il serait ainsi conduit à faire le constat pessimiste de l'impossibilité pour la philosophie d'avoir une influence concrète dans le monde réel. C'est avec ce dernier point que nous sommes en désaccord : Perse montre bien la voie à suivre pour parvenir à une réforme morale qui demeure possible, et pour laquelle l'intériorisation de la figure du maître est une condition nécessaire. Il ne fait donc pas de Socrate une cible à proprement parler : comme

méthode qui rend la critique complètement légitime<sup>103</sup>. Contrairement au Socrate qu'il nous donne à entendre, contrairement au « tu » des v. 33 *sqq.*, il sait soumettre à son examen ses propres vices, ses propres hypocrisies et ses propres insuffisances en même temps qu'il constate ceux des autres : « The still Socratic irony is that here and only here, in conviction of ignorance, can we start again<sup>104</sup> ».

### 8.3 Perse élève de Cornutus dans la satire V : la voix de son maître

Cette réflexion sur la meilleure manière de délivrer une leçon de sagesse, entamée dans la satire III et continuée dans la satire IV, se poursuit dans la satire V. Dans celle-ci, Perse entreprend de définir l'attitude que doit adopter le bon maître en présentant comme modèle à son lecteur le sien, le philosophe Cornutus. Ce poème sur la liberté s'ouvre ainsi sur un éloge adressé au maître, et de fait les deux notions de sagesse et de liberté, sont étroitement liées : la vie idéale est celle du sage, qui seul est vraiment libre (*liberque ac sapiens*, lit-on au v. 114, où la double coordination renforce bien ce lien indéfectible).

---

D. De Brasi le souligne bien (p. 735), Socrate continue à incarner pour Perse le sage par excellence, comme en témoigne la comparaison de Cornutus à Socrate en V, 37; mais il met son lecteur en garde contre les possibles écueils de la posture du maître de sagesse délivrant sa leçon à son disciple.

<sup>103</sup>En ce sens, la comparaison avec la fin de l'*Alcibiade* de Platon est intéressante. Tandis que le dialogue platonicien aboutit à la conclusion énoncée par Socrate selon laquelle Alcibiade ferait mieux d'obéir à un maître plus vertueux que lui tant qu'il ne possède pas suffisamment de vertu lui-même pour gouverner, Perse semble corriger l'idée en montrant que le seul maître qu'il convient de suivre ne peut venir que de l'intérieur de soi. Sur cette idée, voir BARTSCH 2014 : Perse montre l'échec de Socrate à guider Alcibiade sur la voie de la vertu car il s'obstine à faire de l'extérieur la critique du jeune Athénien, alors que le seul remède véritable contre le vice est l'introspection sincère et non complaisante.

<sup>104</sup>Reckford 2009, p. 108.

### 8.3.1 Peut-on atteindre la sagesse et la liberté en ne se fiant qu'à soi-même ?

Toute la scène qui aux v. 132-153 nous montre un destinataire non identifié tirailé entre les allégories de la Cupidité et de la Mollesse, auxquelles Perse donne la parole<sup>105</sup> et qui chacune essaient de l'attirer de leur côté, condense et reformule les interrogations des deux satires qui précèdent au sujet de la formation qui doit mener à la philosophie. Les enjeux principaux du passage, et de la satire dans son ensemble, sont ainsi d'une part de montrer que les maîtres dont il est le plus difficile de se défaire sont les passions qui se trouvent en soi-même (l'ambition, la luxure, l'avarice, la superstition) et d'autre part d'établir la distinction entre le bon et le mauvais maître, ce qui implique de rendre compréhensible l'idée paradoxale selon laquelle le bon maître est celui qui n'entrave pas la liberté de celui dont il est le maître.

En particulier, la situation du paresseux que quelqu'un tente d'arracher à son indolence rappelle fortement le début de la satire III. Et de fait le passage en question est encadré par deux phrases qui renvoient à cette troisième satire. Il est introduit en effet par *Mane piger stertis* (v. 132), qui condense en trois mots l'ouverture de la troisième satire<sup>106</sup>

*Nempe haec adsidue ? Iam clarum mane fenestras  
intrat et angustas extendit lumine rimas;  
stertimus...*<sup>107</sup>

“Donc cela continue ? Déjà le clair matin entre par les fenêtres et sa lumière élargit les fentes étroites ; nous ronflons...”

Et on lit juste après la fin du passage la question *En quid agis ?* (v. 154), qui reproduit exactement ce que le locuteur du début de la satire III lance au jeune paresseux au v. 5.

---

<sup>105</sup>Peut-être peut-on voir dans les premiers vers de la satire V une allusion métagoétique à ce phénomène récurrent chez Perse de la délégation de parole :

*Vatibus hic mos est, centum sibi poscere uoces,  
centum ora et linguas optare in carmina centum [...].*

C'est l'usage des poètes inspirés de réclamer cent voix, de souhaiter pour leurs vers cent bouches et cent langues [...].

Face à la grandiloquence des genres nobles que sont la tragédie et l'épopée, Perse revendiquerait l'humilité et la simplicité (affichée) du genre de la satire tout en reconfigurant le *topos* épique des cent bouches (sur ce *topos* dans l'épopée, voir p. 481) : celles-ci deviendraient les voix multiples qu'il donne à entendre pour porter son propos moral. Voir en outre HOOLEY 1997, p. 68-72 sur la manière dont la référence au *topos* épique s'inscrit en réalité dans tout un réseau de multiples références génériques qui permet à Perse de revendiquer la supériorité du genre de la satire.

<sup>106</sup>On se rappelle aussi que l'on trouve même la forme *stertis* en III, 58.

<sup>107</sup>PERSE, *Satires*, III, 1-3.

La situation de l'homme successivement aux prises avec la cupidité et la mollesse est d'ailleurs également annoncée à la fin de la satire III<sup>108</sup> :

*Tange miser uenas et pone in pectore dextram –  
nil calet hic – summosque pedes attinge manusque, –  
non frigent. – Visa est si forte pecunia siue  
candida uicini subrisit molle puella,  
cor tibi rite salit? [...]*<sup>109</sup>.

Tâte-toi le pouls, malheureux, et mets la main sur ta poitrine : rien de chaud là ; touche le bout de tes pieds et de tes mains : ils ne sont pas froids. Mais si par aventure tu aperçois de l'argent ou si la blanche maîtresse du voisin te sourit mollement, ton cœur bat-il régulièrement ?

Les deux allégories présentent des réactions possibles devant le spectacle d'un homme qui s'adonne à la paresse : l'inciter à consacrer son activité à amasser toujours plus de richesses, ou l'encourager à se complaire dans la mollesse et les plaisirs immédiats, parce que le temps qui court doit inciter à rendre chaque jour le plus agréable possible. Or il existe une troisième voie, et c'est précisément le parallèle avec la satire III qui nous l'indique : prendre acte de la fuite du temps<sup>110</sup>, comme le fait la Mollesse, et passer à l'action, comme le prône la Cupidité, mais pour en arriver à comprendre que l'activité la plus cruciale dans la vie d'un homme est la recherche de la sagesse. Ainsi, devant le même constat, la paresse du destinataire, les locuteurs dans la satire III et dans la satire V ne réagissent pas de la même manière.

Perse convoque dans cette satire V différentes voix qui interrogent, *a posteriori*, celles que l'on entendait en particulier dans la troisième satire. On se rappelle combien l'identification des voix dans la satire III est difficile, ce qui met à mal la distinction entre la source et la cible de la critique satirique. Pour W. T. Wehrle, la répétition de *stertimus / stertis* et de *En quid agis ?* montre une sorte d'évolution personnelle de Perse, qui, de la troisième à la cinquième satire, passerait de la posture de l'élève à celle du maître, l'éloge de Cornutus servant de point de transition entre les deux<sup>111</sup>. Cette interprétation est intéressante, mais nous voudrions la nuancer. Le critique part en effet du principe que

<sup>108</sup>Elle l'est aussi dans la satire IV (v. 47-48) :

*[...] Viso si palles, improbe, nummo,  
si facis in penem quidquid tibi uenit...*

Si à la vue d'une pièce d'argent tu pâlis, coquin, si tu écoutes toutes tes lubies érotiques...

<sup>109</sup>PERSE, *Satires*, III, 107-111.

<sup>110</sup>Cette idée n'est pas propre au discours de la Mollesse : elle représente déjà un élément de la réflexion de Perse en V, 64-72, lorsqu'on lit la confrontation entre la voix du sage qui appelle à se tourner vers la philosophie, et celle du tout-venant qui préfère remettre cela au lendemain.

<sup>111</sup>WEHRLE 1992, p. 55.

c'est le satiriste qui est la cible des reproches du début de la satire III : or rien ne permet d'en être sûr<sup>112</sup>. De même, on ne peut pas affirmer avec certitude que c'est le satiriste qui a la parole au moment d'introduire et de commenter la scène des allégories : ce peut tout aussi bien être Cornutus, auquel peut sembler renvoyer la dernière « didascalie » rencontrée à ce point du texte

[...] inquit  
*Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto*  
[...]<sup>113</sup>

[...] répond le stoïcien que voici, l'oreille lavée au vinaigre qui mord [...]

Par conséquent, il nous semble plus fructueux d'étudier comment tout le passage des v. 132-153 fonctionne en écho avec le début de la satire III autour de la double question de la voix d'autorité et du discours de sagesse, en gardant bien à l'esprit cette hésitation des voix<sup>114</sup>.

Le destinataire dans la satire V est tiraillé entre la Cupidité et la Mollesse comme le jeune homme de la satire III entre son maître et sa paresse naturelle. En mettant en scène des allégories, Perse montre *a posteriori* qu'il peut être tout à fait légitime de lire la scène d'ouverture de la satire III comme un dialogue intérieur, chacun étant la proie d'aspirations contraires avec lesquelles il faut bien composer. Mais il va plus loin que cela. Dans les phrases reprises au *comes* de la satire III, *Mane piger stertis* et *En quid agis ?*, le ton n'est plus à la réprimande : il s'agit plutôt d'un double constat, celui de la paresse du début qui laisse la voie libre aux deux passions allégorisées, et celui de l'écartèlement qui en résulte pour celui qui ne sait pas y résister. Les réprimandes qu'on lisait dans la satire III sont dorénavant confiées aux allégories, et c'est ainsi la Cupidité qui presse son interlocuteur pour qu'il se réveille. Mais l'activité exigée n'est plus la même : tandis que le jeune homme de la troisième satire qui peine à se lever devrait consacrer son soin à l'étude, le destinataire auquel s'adresse la Cupidité ne doit s'activer que pour amasser toujours plus de richesses. Quant à la Mollesse, la manière dont elle l'invective, avec la question *Quo deinde, insane, ruis ?* (v. 143)<sup>115</sup>, fait penser à ce que pourrait dire un

---

<sup>112</sup>Sur la distribution des voix dans cette troisième satire, voir *supra* en 8.1 p. 353.

<sup>113</sup>PERSE, *Satires*, V, 85-86.

Sur la confusion entre la voix de Perse et celle de Cornutus dans la satire V, voir *infra* p. 394 *sqq.*

<sup>114</sup>Ajoutons par ailleurs que D. M. Hooley s'est attaché à analyser dans ce passage et dans la scène qui suit, celle de l'échange entre Dave et Chaerestrates, les emprunts à Horace, qui sont nombreux et significatifs (HOOLEY 1997, p. 111 *sqq.*). Voir aussi *infra* p. 391 *sqq.* sur la lecture philosophique de ces emprunts que propose J. Pià Comella.

<sup>115</sup>*Ibid.*, p. 108-109 pour une analyse des multiples références intertextuelles que comprend cette phrase.

satiriste fustigeant le vice, ainsi qu'à la question agacée que pose le *comes* au paresseux dans la satire III :

*Est aliquid quo tendis et in quod dirigis arcum [...]?*<sup>116</sup>

As-tu un but où tu tendes et vers lequel tu diriges ton arc [...]?

Ce qui apparaît particulièrement intéressant – et déroutant – est la manière dont se superposent entre les deux poèmes des discours similaires, l'un émanant d'une autorité morale dans la satire III, mais l'autre de l'allégorie d'un vice dans la satire V, comme si risquaient toujours de se cacher sous les décisions les plus morales en apparence des motifs beaucoup moins avouables – sous l'industrie, la cupidité, et sous la recherche épicurienne<sup>117</sup> du bonheur, la mollesse. Après avoir démasqué l'hypocrisie devant les autres dans la satire II, Perse exhibe l'hypocrisie dont on peut faire preuve envers soi-même dans cette satire V. C'est qu'il ne suffit pas de se laisser aller à son penchant naturel pour la paresse, sans écouter personne d'autre que soi-même, ni de suivre aveuglément celui qui entend nous en tirer pour être libre : il faut à la fois lutter contre ses propres faiblesses, et se consacrer à la recherche du bien.

En donnant de cette manière la parole aux deux allégories, Perse montre également le danger qu'il y a à penser atteindre la liberté en ne se fiant qu'à soi-même : on est toujours susceptible de n'être que l'esclave de ses propres passions. C'est donc qu'il ne suffit pas de se libérer de toute autorité extérieure pour être libre. Pourtant, Perse nous a déjà donné à voir les dérives possibles de la leçon de morale. Mais, dans cette cinquième satire, Cornutus est, précisément, l'exemple du bon maître. La précédente avait montré que le dialogue ne doit pas être un artifice de forme, permettant de faire passer ce qui n'est qu'une diatribe déguisée. Le bon dialogue est celui dans lequel aucun des deux interlocuteurs ne cherche à prendre le pas sur l'autre : cela arrive lorsque l'on se fait la leçon à soi-même, ou bien quand Perse s'offre à nous en exemple, car il montre perpétuellement qu'il n'est en rien supérieur à ses semblables, ou bien encore lorsque Cornutus instruit Perse.

---

<sup>116</sup>PERSE, *Satires*, III, 60.

<sup>117</sup>Sur le fait que la *Luxuria* ne soit pas seulement l'allégorie du désir, mais en outre le porte-parole de la pensée épicurienne, voir PIÀ COMELLA 2007, p. 4.



### 8.3.2 Qu'est-ce qu'un bon maître? Cornutus, nouveau Socrate

En effet, l'enseignement du maître est ici bien dissemblable à celui du Socrate de la satire IV, car la relation que Perse entretient avec lui est toute harmonie<sup>118</sup> :

*Tecum etenim longos memini consumere soles  
et tecum primas epulis decerpere noctes.  
Vnum opus et requiem pariter disponimus ambo  
atque uerecunda laxamus seria mensa.  
Non equidem hoc dubites, amborum foedere certo  
Consentire dies et ab uno sidere duci :  
nostra uel aequali suspendit tempora Libra  
Parca tenax ueri seu nata fidelibus hora  
diuidit in Geminos concordia fata duorum  
Saturnumque grauem nostro Ioue frangimus una :  
nescio quod, certe est quod me tibi temperat astrum<sup>119</sup>.*

Avec toi en effet, je me le rappelle, je passais de longues journées ensoleillées et je prenais pour nos festins sur le début des nuits. Nous ne faisons qu'un à nous deux pour aménager de concert travail et repos et nous nous relâchons du sérieux par un repas discret. Assurément tu ne saurais douter que nos jours à tous deux ne soient accordés suivant des lois uniques et ne dérivent d'une constellation unique : ou bien la Parque attachée de toute sa force au vrai suspend le temps de nos existences à la Balance en équilibre, ou bien l'heure natale, qui préside à la fidélité, partage entre les Gémeaux nos deux destinées concordantes et, grâce à Jupiter, qui est nôtre, nous brisons ensemble l'hostilité de Saturne : un astre, je ne sais lequel, mais sûrement il existe, me met en harmonie avec toi.

Tandis que la référence à Socrate est dans la satire IV davantage un repoussoir qu'un modèle, celle qui apparaît dans la satire V corrige la précédente. Perse peut alors bien parler du *Socratico* [...] *sinu* de Cornutus, car le modèle de Socrate peut redevenir positif, une fois qu'il a été épuré de toute tentation dogmatique :

*Cum primum pauido custos mihi purpura cessit  
bullaque succinctis Laribus donata pependit,  
cum blandi comites totaque inpune Subura  
permisit sparsisse oculos iam candidus umbo  
cumque iter ambiguum est et uitae nescius error  
deducit trepidas ramosa in compita mentes,  
me tibi seposui; **teneros tu suscipis annos**  
**Socratico, Cornute, sinu.** [...] <sup>120</sup>*

Aussitôt que je me vis non sans effroi dépouillé de la pourpre, ma sauvegarde, et que ma bulle pendit offerte aux Lares à la tunique relevée, lorsque j'eus des camarades complaisants et que le bouffant désormais blanc de ma toge m'autorisa à promener impunément mes

---

<sup>118</sup>K. Reckford a étudié la manière dont Perse décrit sa relation avec Cornutus en regard de la peinture qu'Horace nous donne de son commerce avec Mécène, tant dans les *Satires* que dans les *Odes* et les *Épîtres*. En effet, Perse, qui en réécrit divers passages dans sa cinquième satire, montre à quel point le lien qu'il entretient avec son maître, fondé sur l'égalité, est autrement plus profond et solide. Voir RECKFORD 2009, p. 112-118.

<sup>119</sup>PERSE, *Satires*, V, 41-51.

<sup>120</sup>PERSE, *Satires*, V, 30-37.

regards dans toute la Subura, à ce moment où la route bifurque<sup>121</sup> et où l'inexpérience de la vie qui égare amène les esprits désemparés dans les carrefours sur lesquels s'embranchent les chemins, je me suis réservé pour toi ; c'est toi qui recueilles mon âge tendre sur ton sein socratique, Cornutus.

K. J. Reckford explique bien quel est l'enjeu du début de la satire V, et pourquoi Perse choisit de la faire commencer par un long hommage à son maître avant de s'engager dans la réflexion sur la liberté : « [...] he wants to redefine the satirist's "personal voice", [...] before preaching in diatribe mode to an unconverted world »<sup>122</sup>. Fonder de nouveau la légitimité de sa voix poétique est en effet indispensable pour Perse, après la satire IV qui a fait planer sur elle – ou sur toute entreprise de réforme morale en général – la menace de l'aveuglement et de l'hypocrisie. Perse s'y emploie notamment, comme ailleurs dans ses *Satires*, à révéler l'incapacité du franc-parler trop franc à délivrer une leçon morale aux hommes. J. Pià Comella, qui défend l'idée selon laquelle Perse use d'une forme stoïcienne de la *parrhêsia*, montre bien comment, dans cette satire, Perse oppose le franc-parler, agressif et se donnant n'importe qui comme destinataire, et la parole dissimulée<sup>123</sup>, qui se murmure et dans laquelle le poète sait se représenter lui-même comme disciple encore éloigné de la perfection morale. Il relie ce refus du franc-parler trop dogmatique, trop franc, à la réflexion stoïcienne sur la bonne parole morale<sup>124</sup> : l'idéal stoïcien veut que le disciple, au lieu de suivre aveuglément l'autorité et le discours du maître, parvienne par lui-même à la vérité. J. Pià Comella étudie essentiellement l'obscurité des images poétiques de Perse et son attrait pour la *iunctura acris* ; mais la fonction maïeutique qu'il lui attribue<sup>125</sup> est aussi valable en ce qui concerne son usage de l'énonciation.

<sup>121</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF qui donne « se bifurque ».

<sup>122</sup>RECKFORD 2009, p. 109.

<sup>123</sup>Voir en V, 21 et en V, 96-97 :

*Secrete loquimur. [...]*

Nous parlons en tête-à-tête.

*Stat contra ratio et secretam garrat in aurem  
ne liceat facere id quod quis uitabit agendo.*

La raison se dresse là contre et en babillant confidentiellement à l'oreille interdit de faire ce qu'on n'exécutera pas correctement.

Les derniers vers du poème consacrent définitivement l'échec de la bonne parole quand on l'adresse à n'importe qui (PERSE, *Satires*, V, 189-191) :

*Dixeris haec inter uaricosos centuriones :  
continuo crassum ridet Vulfenius ingens  
et centum Graecos curto centusse licetur.*

Parle ainsi au milieu des centurions variqueux : immédiatement Pulfenius, ce colosse, éclate d'un gros rire et offre d'acheter cent Grecs pour une somme tronquée de cent as.

<sup>124</sup>PIÀ COMELLA 2015, p. 200-213.

<sup>125</sup>Voir aussi PIÀ COMELLA 2014, p. 267-318, et en particulier les p. 276-291.

Si le poète dans les *Satires* change perpétuellement d'identité, du prédicateur cynique au jeune homme pétri de vices, c'est parce que c'est au lecteur – pas n'importe lequel : au lecteur compétent seulement – de recomposer le sens pour en être lui-même, en fin de compte, la seule autorité. Le *sermo cotidianus* de la satire devient un *sermo* adressé seulement à quelques privilégiés, contrairement à la diatribe lancée à tout le monde, et s'il est obscur, c'est précisément parce que le lecteur expérimenté doit être capable d'en faire naître le sens. Lorsque Perse accole les deux noms *Socratico* et *Cornute* dans

[...] *teneros tu suscipis annos*  
*Socratico, Cornute, sinu. [...]*<sup>126</sup>

[...] c'est toi qui recueilles mon âge tendre sur ton sein socratique, Cornutus.

il corrige ainsi la vision du maître de sagesse qu'il nous avait donnée dans le poème précédent : il montre la possibilité d'une maïeutique nouvelle, au sein de laquelle la dissimulation joue un rôle pédagogique<sup>127</sup>. Elle empêche que le tout-venant ait accès à son discours s'il doit mal le comprendre, et elle empêche sa parole de se faire dogmatique, puisqu'elle multiplie les perspectives<sup>128</sup>.

Pour autant, Perse ne refuse pas complètement une certaine agressivité héritée de la diatribe des cyniques ou de la satire lucilienne. Ces vers célèbres le rappellent bien, dans lesquels Perse cède la parole à Cornutus pour qu'il s'adresse au poète lui-même :

*Verba togae sequeris iunctura callidus acri,*  
*ora teres modico, pallentis radere mores*

---

<sup>126</sup>PERSE, *Satires*, V, 36-37.

<sup>127</sup>Nous renvoyons ici aux travaux fondamentaux de J. Henderson à propos de la valeur pédagogique de l'obscurité chez Perse (voir son chapitre « *Learning Persius' Didactic Satire: The Teacher as Pupil* » dans HENDERSON 1999, p. 228-248), grâce à laquelle le lecteur est poussé à reconstruire par lui-même le sens de chaque satire.

<sup>128</sup>Cette dimension cryptée de la leçon de sagesse concourt à expliquer à notre sens pourquoi la réécriture de la moquerie des soldats de la satire III se trouve déplacée à la fin du poème dans la satire V. Dans la satire III, la réaction du centurion est un nouvel exemple du fait que les hommes ne sont généralement pas conscients de la gravité de leur état car la réflexion philosophique leur paraît trop éloignée de leurs préoccupations immédiates. Après les v. 66 *sqq.*, au sens plutôt abstrait, Perse fait l'essai d'une nouvelle modalité : il reprend l'image du malade qui réclame trop tard un remède, mais la développe de manière à rendre son propos plus imagé. Dans la satire V, la scène sert de conclusion au sujet de la question du destinataire que doit se donner le discours philosophique : s'il doit se dissimuler, il ne pourra de toute manière jamais toucher le commun qui refuse de s'atteler au travail de réflexion qu'il implique.

Par ailleurs, D. M. Hooley a analysé la manière dont ces derniers vers constituent également un rappel de l'ouverture du poème et de la mention des *centum uoces*, notamment à travers le jeu sur *centuriones*, *centum*, *centusse* qu'avait déjà relevé W. S. Anderson dans ANDERSON 1982, p. 153-168 : tandis qu'au début de la satire c'est Cornutus qui rejette ces cent voix, c'est à la fin le soldat trivial qui dédaigne dans les *centum Graecos* tout à la fois « [...] "these philosophers like Persius", the hundred voices asked for at the poem's outset, and perhaps more centrally the multitude of poetic voices through which Persius' own finds expression » (HOOLEY 1997, p. 121). Cet écho entre le début et la fin signe pour le critique la prise de conscience par Perse de l'irrémissible incommunicabilité de son exploration intime du « moi » : bien que

*doctus et ingenuo culpam defigere ludo*<sup>129</sup>.

Tu recherches les mots de la causerie en toge et tu excelles aux alliances énergiques, ouvrant modérément la bouche et l'arrondissant, instruit à égratigner une moralité d'une pâleur malade et, avec un enjouement d'homme libre, à clouer sur place la faute.

À leur propos, J. Pià Comella a montré que l'on avait là une réponse à la manière dont, dans ses *Satires*<sup>130</sup>, Horace use de la catégorie de l'*acre* pour désigner l'agressivité trop acerbe de Lucilius, à laquelle il oppose celle du *ridiculum*, qui correspond à la (bonne) pratique du franc-parler des poètes de la comédie ancienne<sup>131</sup> :

Perse, au contraire, renoue avec la parole mordante de Lucilius car elle a des vertus thérapeutiques indéniables.

Associés au motif de l'oreille<sup>132</sup>, les images de la morsure et les termes appartenant à la racine d'*acris* / *acetus*, s'ils rappellent le rire mordant des Cyniques, ont aussi une connotation médicale : ils apparentent la *parrhêsia* au vinaigre dont le caractère corrosif, d'après les Anciens, permettait de traiter la surdité<sup>133</sup>.

Nous voudrions alors ajouter une remarque sur la manière dont le sage<sup>134</sup> est caractérisé un peu plus loin dans le poème :

[...] *Mendose colligis, inquit*  
*Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto* [...] <sup>135</sup>.

Ta déduction est fautive, répond le stoïcien que voici, l'oreille lavée au vinaigre qui mord [...].

Ce portrait condense deux passages de la satire I qui sont importants pour saisir la manière dont Perse se situe par rapport au problème de la liberté de parole :

*Sed quid opus teneras mordaci radere uero*  
*auriculas?* [...] <sup>136</sup>

Mais quel besoin d'écorcher par le mordant de la vérité des oreilles délicates ?

[...] *inde uaporata lector mihi ferueat aure*  
[...] <sup>137</sup>.

---

son lecteur puisse en tirer beaucoup, une part lui en échappera toujours.

<sup>129</sup>PERSE, *Satires*, V, 14-16.

<sup>130</sup>En particulier dans la satire I, 10, aux v. 14-15.

<sup>131</sup>DELIGNON 2006, p. 219-221.

<sup>132</sup>Sur l'imagerie de l'oreille associée au jugement critique dans les *Satires*, voir BRAMBLE 1974, p. 26-27.

<sup>133</sup>PIÀ COMELLA 2015, p. 200-201.

<sup>134</sup>Parce que le *Stoicus* dont il est question n'est pas forcément Cornutus, ou plutôt parce qu'il n'est pas forcément *que* Cornutus (voir *infra* p. 394 *sqq.* sur la confusion des voix de Perse et de Cornutus), nous préférons utiliser ici le terme de « sage » pour le désigner.

<sup>135</sup>PERSE, *Satires*, V, 85-86.

<sup>136</sup>PERSE, *Satires*, I, 107-108.

<sup>137</sup>PERSE, *Satires*, I, 126.

Que le lecteur s'échauffe là l'oreille avant de s'enflammer avec moi [...].

Dans la satire V, la parole du sage se fait aussi piquante que le vinaigre, mais c'est aussi son oreille qui a subi son action. Il se retrouve donc tout à la fois dans la position du satiriste dont on craint la parole trop violente et dans celle du bon lecteur auquel Perse destine ses vers. Il faut ainsi à notre sens nuancer l'idée selon laquelle Perse voudrait attribuer à son maître tout le piquant de l'attaque lucilienne : le sage correspond bien plutôt à la représentation que Perse en donne ailleurs, c'est-à-dire à celui qui, avant toute chose, a su s'appliquer à lui-même sa propre critique. Perse fait certes l'éloge de la *parrhêsia*, mais il ne manque pas ce faisant de redéfinir ce que doit être la *bonne parrhêsia*, qui ne se résume pas seulement à la vérité et à la sincérité. Si la parole libre du satiriste a toute légitimité, pour répondre à l'objecteur des v. 107-108 de la satire I, c'est précisément parce qu'elle se donne le satiriste pour premier objet.

### 8.3.3 Du maître au modèle : une satire chorale qui rétablit la légitimité de la voix satirique

Or cette recherche de la bonne forme pour la leçon de sagesse engage le fonctionnement de l'énonciation dans toute la satire V. Celle-ci a, fondamentalement, la forme d'une épître : sur le mode de l'hymne, Perse exprime toute son admiration à son maître, auquel il s'adresse directement sur un ton familier<sup>138</sup>. Par trois fois dans son recueil, Perse donne à ses satires une telle forme : outre la satire V, adressée donc à Cornutus, la satire II est une épître adressée à Macrinus, et la satire VI une épître à Bassus.

Le cas de la satire V nous paraît cependant singulier. Contrairement à ce qui se passe dans les deux autres, où Perse place l'adresse au destinataire dès le premier vers, il faut attendre ici le v. 23 et le vocatif *Cornute*, [...] *dulcis amice* pour comprendre que le poète dédie son poème à son maître Cornutus. L'énonciation dans cette épître est donc doublement surprenante : nous avons une épître qui ne se révèle que tardivement comme telle, et qui ne nomme que tardivement son destinataire. Bien plus, ce nom mis en apostrophe nous renseigne en réalité sur une situation de communication qui n'a rien d'évident, puisque grâce à elle on comprend, *a posteriori*, que c'est probablement Perse qui prononce les tout premiers vers :

---

<sup>138</sup>Sur le mode hymnique dans le poème, contrebalancé par le ton amical et privé que choisit le poète, voir PIÀ COMELLA 2014, p. 301 *sqq.* : « [...] Perse reprend les traits expressifs et thématiques du genre hymnique et les associe à la tonalité familière de la confiance amicale pour définir une forme de divin

*Vatibus hic mos est, centum sibi poscere uoces,  
centum ora et linguas optare in carmina centum,  
fabula seu maesto ponatur hianda tragoedo,  
uulnera seu Parthi ducentis ab inguine ferrum*<sup>139</sup>.

C'est l'usage des poètes inspirés de réclamer cent voix, de souhaiter pour leurs vers cent bouches et cent langues, qu'ils mettent par écrit une pièce destinée à faire ouvrir la bouche toute grande à un tragédien lugubre ou les blessures du Parthe se retirant le fer de l'aîne.

L'on comprend également que Cornutus prend ensuite abruptement la parole pour s'adresser en ces termes à son disciple<sup>140</sup> :

*“Quorsum haec aut quantas robusti carminis offas  
ingeris, ut par sit centeno gutture niti?  
Grande locuturi nebulas Helicone legunto,  
siquibus aut Prognés aut siquibus olla Thyestae  
feruebit saepe inuiso cenanda Glyconi.  
Tu neque anhelanti, coquitur dum massa camino,  
folle premis uentos nec, clauso murmure raucus  
nescio quid tecum graue cornicaris inepte  
nec scloppo tumidas intendis rumpere buccas.  
Verba togae sequeris iunctura callidus acri,  
ore teres modico, pallentis radere mores  
doctus et ingenuo culpam defigere ludo.  
Hinc trahe quae dicis mensasque relinque Mycenis  
cum capite et pedibus, plebeiaque prandia noris*<sup>141</sup>.”

“Où ceci veut-il en venir, combien de boulettes poétiques massives nous lances-tu, pour trouver naturel d'avoir à ta disposition cent gosiers? Que, pour alimenter leur grandiloquence, ils recueillent du brouillard sur l'Hélicon, ceux qui font bouillir la marmite de Procné ou celle de Thyeste, dont soupera souvent l'odieux Glycon. Toi, tu ne comprimes pas du vent

qui n'est pas celui des dieux, des princes ou des héros, qui ne repose ni sur la force ni sur le pouvoir; un divin profondément humain : celui de l'amitié philosophique » (p. 305).

<sup>139</sup>PERSE, *Satires*, V, 1-4.

<sup>140</sup>C. Witke soutient que ce n'est pas Cornutus qui s'adresse ici au poète, mais un personnage anonyme qui sert de porte-parole au lecteur pour opposer des objections au poète (WITKE 1970, p. 89-90; voir aussi COFFEY 1976, p. 106). Sa position repose sur quatre arguments. Premièrement, il avance le fait que l'enseignement que Cornutus prodigue à Perse est d'ordre éthique, et non pas poétique. Cependant rien n'empêche que ce soit le cas ici, et J. Pià Comella a bien montré que le choix par Perse d'une langue poétique obscure comme vecteur d'un discours moral pouvait être rapproché de la méthode pédagogique de Cornutus telle qu'elle transparaît dans cette satire, mais aussi dans les écrits du maître que nous avons gardés (cf. *supra* p. 391). Ensuite, C. Witke mentionne le fait que Cornutus ne parle nulle part ailleurs dans le poème : cette affirmation est largement discutable, comme nous avons entrepris de le montrer dans le présent développement. Il ajoute que les derniers vers de la satire, parce qu'ils critiquent les centurions grossiers enclins à railler tout discours satirico-moral, jetteraient l'opprobre sur Cornutus aussi si on lui attribuait les v. 5-18, puisque celui-ci remet en question ce que le poète dit tout au début. Mais les deux formes de critique, celle des centurions et celle de Cornutus, n'ont évidemment rien à voir : le second ne dédaigne pas les activités de l'esprit, mais il rappelle au contraire au satiriste que les artifices de la langue tragique ou épique ne lui sont d'aucune utilité pour ce qui est de tenir un discours moral, ce qui doit, précisément, rester son but. Enfin, il est inconcevable pour C. Witke qu'un maître respectable comme lui emploie certaines des expressions étranges ou populaires des v. 5-18 : nous aurons l'occasion de montrer pourquoi il est justement intéressant de considérer l'idée selon laquelle Perse peut mettre ici dans la bouche de son maître son propre langage. Nous adoptons ainsi la position suivie par la plupart des commentateurs (voir par exemple RECKFORD 1962, p. 498 et DESSEN 1968, p. 72).

<sup>141</sup>PERSE, *Satires*, V, 5-18.

dans un soufflet époumoné, pendant que le minerai cuit dans la fournaise, tu ne murmures point sottement en toi-même à lèvres closes du ton rauque de la corneille je ne sais quels sons graves, tu ne songes pas à faire éclater d'un coup bruyant tes joues gonflées. Tu recherches les mots de la causerie en toge et tu excelles aux alliances énergiques, ouvrant modérément la bouche et l'arrondissant, instruit à égratigner une moralité d'une pâleur malade et, avec un enjouement d'homme libre, à clouer sur place la faute. Tire de là ce que tu dis, laisse à Mycènes les festins où figurent une tête et des pieds et ne connais que les déjeuners plébéiens."

Et l'on comprend enfin que c'est Perse qui reprend la parole lorsqu'il lui répond :

*Non equidem hoc studeo, pullatis ut mihi nugis  
pagina turgescat dare pondus ideonea fumo.  
Secreti loquimur. Tibi nunc hortante Camena  
excutienda damus praecordia quantaque nostrae  
pars tua sit, Cornute, animae, tibi, dulcis amice,  
ostendisse iuuat. [...]*<sup>142</sup>

Certes je ne prétends point enfler de futilités noir-vêtues une page capable de donner du poids à la fumée. Nous parlons en tête-à-tête. C'est à toi que, sur l'invitation de la Muse, nous donnons aujourd'hui notre cœur à fouiller ; quelle grande part de notre âme t'appartient, Cornutus, c'est ce qu'il nous plaît, doux ami, de te montrer.

C'est donc à la relecture seulement que l'on peut comprendre que c'est Cornutus qui ici décrit la poésie de Perse, d'une manière qui corrige profondément l'image scandaleusement dépravée que Perse lui-même avait donnée de la production poétique dans la scène de la récitation de sa première satire<sup>143</sup>. Loin de se mettre en scène et de s'offrir aux oreilles du public comme une prostituée s'offrirait à ses yeux, loin de le gaver de vers faciles et de le charmer par la poésie qui flatte ses attentes, il choisit « la causerie en toge » – l'expression insiste sur le côté romain du genre – et se donne la liberté de dire énergiquement à ses concitoyens la vérité sur eux-mêmes. Plus généralement, tout cet échange entre Cornutus et Perse au sujet de la poésie de ce dernier corrige l'échange qui occupait l'essentiel de la première satire, celui qui mettait Perse aux prises avec la voix d'un contradicteur qui tentait de le détourner d'écrire des satires : Cornutus remplace le contradicteur en question, et vient porter sur les vers de son élève un regard lavé de la médiocrité ambiante.

Après ce début obscur du point de vue de l'organisation des voix, l'énonciation demeure largement problématique dans le reste de la satire V. Dans ce passage, Perse emploie trois formes de première personne du pluriel, mais qui n'ont pas toutes la même valeur :

*Secrete loquimur. Tibi nunc hortante Camena*

---

<sup>142</sup>PERSE, *Satires*, V, 19-24.

<sup>143</sup>I, 13 *sqq.*

*excutienda damus praecordia quantaque nostrae  
pars tua sit, Cornute, animae, tibi, dulcis amice,  
ostendisse iuuat. [...] <sup>144</sup>*

Nous parlons en tête-à-tête. C'est à toi que, sur l'invitation de la Muse, nous donnons aujourd'hui notre cœur à fouiller; quelle grande part de notre âme t'appartient, Cornutus, c'est ce qu'il nous plaît, doux ami, de te montrer.

La première, *loquimur*, correspond à « je + tu », et renvoie à la fois à Perse et à Cornutus, tandis que les deux autres, *damus* et *nostrae*, sont plutôt un « nous » de modestie ou de généralité, qui laissent néanmoins la place à la première personne du singulier au v. 26 (*His ego centenas...*). Toutes les occurrences de première personne du pluriel qui suivent se réfèrent au duo formé par Perse et son maître<sup>145</sup>, jusqu'au v. 68, où *consumpsimus* exprime cette fois la généralité :

*[...] Petite hinc iuuenesque senesque  
finem animo certum miserisque uiatica canis.  
“Cras hoc fiet.” Idem cras fiet. “Quid? Quasi magnum  
nempe diem donas?” Sed cum lux altera uenit,  
iam cras hesternum **consumpsimus**, ecce aliud cras  
egerit hos annos et semper paulum erit ultra;  
nam quamuis prope te, quamuis temone sub uno  
uertentem sese frustra sectabere canthum,  
cum rota posterior curras et in axe secundo <sup>146</sup>.*

Venez chercher là, enfants et vieillards, un but fixe pour l'âme et un viatique pour la détresse des cheveux blancs. “On fera cela demain.” Demain on fera la même chose. “Eh! quoi? Ainsi tu trouves énorme de me faire cadeau d'un jour!” Mais, quand est arrivé le jour suivant, nous en avons déjà fini avec le demain d'hier; voici un autre demain qui épuise l'existence et il y en aura toujours un un peu plus avant; car la jante a beau être près de toi et tourner sous le même timon, c'est en vain que tu la poursuivras, puisque, dans ta course, tu es la roue de derrière et sur le second essieu.

Mais il semble bien que l'on n'ait pas quitté la situation dans laquelle Perse s'adresse à Cornutus, puisque les vers qui précèdent disent :

*At te nocturnis iuuat impallescere chartis :  
cultor enim iuuenum, purgatas inseris aures  
fruge Cleanthea. [...] <sup>147</sup>*

Quant à toi, tu te plais à pâlir la nuit sur le papier; car tu cultives les jeunes gens et dans leurs oreilles bien sarclées tu sèmes le bon blé de Cléanthe.

Pourtant, le *te* du v. 70 ne s'adresse plus à Cornutus, mais, clairement, à un destinataire indéterminé, ou bien à tout individu parmi les *puerique senesque* qui remet perpétuellement au lendemain la recherche de la sagesse. Ces sauts d'un référent à un autre peuvent

<sup>144</sup>PERSE, *Satires*, V, 21-24.

<sup>145</sup>V, 44; 47; 50.

<sup>146</sup>PERSE, *Satires*, V, 64-72.

<sup>147</sup>PERSE, *Satires*, V, 62-64.



compliquer quelque peu la lecture, mais ils ne mettent pas vraiment en péril la compréhension. Cependant, des questions restent en suspens : qui prononce la leçon lancée aux *puerique senesque*? Est-ce Cornutus, à qui Perse vient de s'adresser en rappelant à quel point il aime à cultiver l'esprit des jeunes gens et qui alors généralise sa leçon, ou bien Perse lui-même, qui prend le relais de son maître ? Pour C. Witke, il s'agit du second, qui offre à son maître une démonstration de ses capacités, notamment parce que Cornutus a été représenté jusqu'à ce point comme « soul-searcher », et non comme un prédicateur<sup>148</sup>. Mais il nous semble intéressant de considérer cette double possibilité, et de voir comment, tout au long de la satire V finalement, Perse oscille entre *sermo* privé entre maître et disciple, et *sermo* public sous la forme de la leçon de sagesse sur la liberté lancée à qui veut bien l'entendre<sup>149</sup> : Cornutus n'est plus interpellé à partir des v. 62-64, mais sa présence reste diffuse dans la longue exhortation qui suit (v. 73-188) parce qu'il *peut* en être l'émetteur, avant qu'il réapparaisse explicitement dans l'adresse des derniers vers.

La même question de l'identité du locuteur se pose un peu plus loin, lorsque la « dascalie »

[...] inquit  
*Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto*  
[...]<sup>150</sup>

[...] répond le stoïcien que voici, l'oreille lavée au vinaigre qui mord [...]

est censée nous apprendre qui donne la réplique à celui qui s'imagine que la liberté consiste à pouvoir faire ce que l'on veut, sans l'autorité d'un maître :

*“Haec mera libertas, hoc nobis pillea donant.  
An quisquam est alius liber, nisi ducere uitam  
cui licet ut uoluit? Licet ut uolo uiuere : non sim  
liberior Bruto?” Mendose colligis, inquit  
Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto :  
hoc reliquum accipio, “licet” illud et “ut uolo” tolle<sup>151</sup>.*

“Voilà la liberté intégrale, voilà ce dont le bonnet nous gratifie. L'homme libre n'est-il pas exclusivement celui à qui il est loisible de conduire sa vie comme il le veut ? Il m'est loisible de vivre comme je le veux : ne serais-je pas plus libre que Brutus ?” Ta déduction est fautive, répond le stoïcien que voici, l'oreille lavée au vinaigre qui mord. J'accepte le reste, supprime ce “il m'est loisible” et “comme je le veux”.

---

<sup>148</sup>WITKE 1970, p. 96.

<sup>149</sup>*Ibid.*, p. 89 : C. Witke parle à propos de la satire V d'un début ésotérique pour les v. 1 à 51 et d'une partie exotérique pour les v. 73-191, les v. 52-72 faisant la transition entre les deux. Il nous semble néanmoins que les deux versants du poème, celui adressé à Cornutus et celui adressé à un destinataire indéterminé, ne sont pas aussi franchement distincts, mais qu'ils sont plutôt entremêlés.

<sup>150</sup>PERSE, *Satires*, V, 85-86.

<sup>151</sup>PERSE, *Satires*, V, 82-87.

Cette indication en ce qui concerne l'identité du locuteur peut en effet tout aussi bien se rapporter à Cornutus qu'à Perse lui-même. Si dans le cours de la satire V prise isolément, il est peut-être plus évident d'y voir une manière de désigner Cornutus<sup>152</sup>, l'expression *aurem mordaci lotus aceto* rappelle singulièrement l'objection opposée à Perse dans la satire I :

*Sed quid opus teneras mordaci radere uero  
auriculas? [...]*<sup>153</sup>

Mais quel besoin d'écorcher par le mordant de la vérité des oreilles délicates ?

Et, au début de la satire V, c'est encore pour décrire la poésie de Perse que Cornutus utilise le verbe *radere*, cette fois-ci dans un sens positif :

*Verba togae sequeris iunctura callidus acri,  
ore teres modico, pallentis **radere** mores  
doctus et ingenuo culpam defigere ludo*<sup>154</sup>.

Tu recherches les mots de la causerie en toge et tu excelles aux alliances énergiques, ouvrant modérément la bouche et l'arrondissant, instruit à égratigner une moralité d'une pâleur maladive et, avec un enjouement d'homme libre, à clouer sur place la faute.

R. A. Harvey donne d'ailleurs dans son commentaire à ce passage des expressions similaires tirées de Plaute, de Lucilius et d'Horace où le locuteur se désigne lui-même de façon similaire à la troisième personne<sup>155</sup>. En outre, le rayon d'action de cette indication, [...] *inquit / Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto*, n'est pas clair : est-ce qu'elle ne porte que sur la phrase qui précède (*Haec mera libertas...*) pour l'attribuer à Cornutus, ou bien sur tous les vers qui précèdent depuis la dernière intervention de Perse (qui était l'adresse à Cornutus *At te nocturnis iuuat...* aux v. 62-64), et qui, déjà, relèvent du conseil moral ?

En réalité, il semble bien que les deux hommes soient ici confondus, de manière à manifester à quel point Perse a su comprendre et mettre en application l'enseignement qu'il a reçu. S'il est aussi difficile de déterminer qui, de Perse ou de Cornutus, formule les leçons de sagesse de la satire V, c'est précisément parce qu'ils s'expriment l'un et

<sup>152</sup>Il faut néanmoins remarquer que, quelques vers plus haut, ce sont bien les disciples de Cornutus qui ont l'oreille purifiée (V, 63-64) :

*[...] cultor enim es iuuenum, **purgatas** inseris **aures**  
fruge Cleantha. [...]*

[...] car tu cultives les jeunes gens et dans leurs oreilles bien sarclées tu sèmes le bon blé de Cléanthe.

<sup>153</sup>PERSE, *Satires*, I, 107-108.

<sup>154</sup>PERSE, *Satires*, V, 14-16.

<sup>155</sup>HARVEY 1981, p. 151.

l'autre de la même façon. Dans la leçon adressée aux *puerique senesque* comme dans celle prononcée par *Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto*, on trouve, comme ailleurs dans les vers de Perse, des adresses à un « tu » indéterminé, des expressions en apostrophe à valeur générale, des emplois d'un « nous » à portée universelle, et un goût certain pour l'image<sup>156</sup>.

La confusion dans l'énonciation est d'ailleurs entretenue jusqu'à la fin. Les derniers vers semblent revenir à la situation initiale, celle où Perse adresse son épître à Cornutus :

*Dixeris haec inter uaricosos centuriones :  
continuo crassum ridet Pulfenius ingens  
et centum Graecos curto centusse licetur*<sup>157</sup>.

Parle ainsi au milieu des centurions variqueux : immédiatement Pulfenius, ce colosse, éclate d'un gros rire et offre d'acheter cent Grecs pour une somme tronquée de cent as.

Au *Secrete loquimur* du début<sup>158</sup> répond cette injonction à ne pas tenter d'édifier n'importe qui : Perse a su tirer profit des leçons de son maître lors de leurs entretiens privés, mais celles-ci ne seraient d'aucune utilité si elles étaient prononcées devant le tout-venant. Mais il faut noter que le subjonctif *dixeris* n'est peut-être pas anodin : Perse s'adresse-t-il ici réellement au seul Cornutus, ou bien à n'importe qui qui entreprendrait d'enseigner la sagesse au premier venu<sup>159</sup> ? De fait ce dernier précepte selon lequel toute leçon de sagesse ne saurait être efficace si elle est adressée à quelqu'un qui n'est pas préparé vaut tout autant pour Cornutus, qui cultive les jeunes gens aux oreilles bien

---

<sup>156</sup>Cf. l'image des deux roues d'un char qui se suivent sans que jamais celle de derrière ne puisse rattraper celle de devant, qui illustre la posture de l'homme qui sans cesse remet la philosophie à demain (PERSE, *Satires*, V, 70-72) :

*Nam quamuis prope te, quamuis temone sub uno  
uertentem sese frustra sectabere canthum,  
cum rota posterior curras et in axe secundo.*

Car la jante a beau être près de toi et tourner sous le même timon, c'est en vain que tu la poursuivras, puisque, dans ta course, tu es la roue de derrière et sur le second essieu.

<sup>157</sup>PERSE, *Satires*, V, 189-191.

<sup>158</sup>PERSE, *Satires*, V, 21.

<sup>159</sup>Nous renvoyons à la *Syntaxe latine* d'A. Ernout et de F. Thomas pour une analyse de l'emploi du subjonctif parfait dans une phrase dont la principale est à l'indicatif comme moyen d'expression d'une vérité générale (ERNOUT et F. THOMAS 1993, p. p. 402, § 390). Quelques vers plus haut, c'est le subjonctif présent *dicas* qu'emploie par deux fois Dave alors qu'il s'adresse à un destinataire tout à fait déterminé, en la personne de Chaerestratè (v. 158 et 171).

sarclées<sup>160</sup>, que pour Perse, qui exige un lecteur *uaporata aure*<sup>161</sup>. D'ailleurs, celle qui est présentée aux simples *puerique senesque* aux v. 64-72 ne peut que se heurter à l'entêtement du commun, qui persiste à remettre à plus tard l'entrée en philosophie. Il est donc difficile de trancher à propos de l'identité du destinataire des trois derniers vers de la satire, alors que la réponse à cette question engage la manière dont on lit tout ce qui précède : si nous avons là une adresse à Cornutus, cela signifie que la leçon qui précède doit lui être attribuée ; s'il s'agit d'une adresse générale à n'importe qui qui s'essaierait à parler ainsi, on peut attribuer la leçon à Perse.

Dans cette satire, les indications de parole concernant Cornutus (ou plutôt, susceptibles de le concerner) apparaissent systématiquement en retard, et, hormis la première, qui le nomme (v. 23), elles sont trop peu précises pour apporter de réels renseignements au lecteur. C'est qu'à notre sens la satire V dans son ensemble présente une réflexion de Perse au sujet des modalités de l'enseignement philosophique, ce qui explique pourquoi après le très long passage centré sur la question de la liberté elle se conclut par *Dixeris haec...* Après avoir fait l'éloge des entretiens que Cornutus a menés avec son élève, Perse fait de ses satires une nouvelle forme de conversation, tout aussi exigeante.

Dans les satires d'Horace qui ont la forme d'une épître, on est loin de trouver de telles complications dans l'énonciation, et la comparaison rend celles-ci d'autant plus frappantes. Le destinataire est nommé dès le début. Sa première satire, qui prend la forme d'une épître adressée à Mécène, commence en effet ainsi : *Qui fit, Maecenas, ut nemo...* Il en va de même au début de la satire I, 6 : *Non quia, Maecenas, Lydorum quidquid Etruscos...* Lorsque plus loin, dans ce même poème, la situation de communication change, cela nous est tout de suite signalé par un vocatif :

*Sed fulgente trahit constrictos Gloria curru  
non minus ignotos generosis. Quo tibi, Tilli,  
sumere depositum clauom fierique tribuno*<sup>162</sup> ?

Mais quoi ! la Gloire traîne, attachés à son char brillant, les hommes sans naissance aussi bien que les nobles. Que t'a servi, Tillius, de reprendre le laticlave que tu avais déposé et de devenir tribun ?

<sup>160</sup>PERSE, *Satires*, V, 63-64 :

[...] *cultor enim es iuuenum, purgatas inseris aures  
fruge Cleantha.* [...]

[...] car tu cultives les jeunes gens et dans leurs oreilles bien sarclées tu sèmes le bon blé de Cléanthe.

<sup>161</sup>PERSE, *Satires*, I, 126.

<sup>162</sup>HORACE, *Satires*, I, 6, 23-25.

Certes, Horace n'est pas toujours aussi clair. La satire I, 1 s'ouvre, nous l'avons dit, par une adresse directe à Mécène, son dédicataire. Toutefois, lorsque au v. 36 il recommence à user de l'adresse à un « tu », il ne saurait se référer à ce dernier, car ce nouveau « tu » est le représentant d'une avarice déraisonnable :

*Ille, grauem duro terram qui uertit aratro,  
perfidus hic caupo, miles nautaeque, per omne  
audaces mare qui currunt, hac mente laborem  
sese ferre, senes ut in otia tuta recedant,  
aiunt, cum sibi sint congesta cibaria : sicut  
paruola (nam exemplo est) magni formica laboris  
ore trahit quodcumque potest atque addit aceruo  
quem struit, haud ignara ac non incauta futuri.  
Quae, simul inuersum contristat Aquarius annum,  
non usquam prorepat et illis utitur ante  
quaesitis sapiens, cum te neque feruidus aestus  
demoueat lucro, neque hiems, ignis, mare, ferrum,  
nil obstet tibi, dum ne sit te ditior alter<sup>163</sup>.*

Cet homme qui, sous la dure charrue, retourne la terre pesante, cet aubergiste fripon, le soldat, les navigateurs, qui courent hardiment toute la mer, n'ont, disent-ils, d'autre intention, en prenant de la peine, que d'abriter leur vieillesse dans une retraite sûre, lorsqu'ils auront amassé de quoi vivre : ainsi, capable dans sa petitesse d'un labeur si grand, la fourmi (car c'est l'exemple ordinaire) traîne avec sa bouche tout ce qu'elle peut ajouter au tas qu'elle élève, parce qu'elle prévoit et prévient l'avenir. Mais elle, dès que le Verseau assombrit l'année à son retour, elle ne porte plus nulle part sa marche rampante, elle a la sagesse de jouir des provisions faites : toi, la chaleur ardente ne saurait te détourner du gain, non plus que le froid, ni le feu, ni la mer, ni le fer ; rien ne saurait t'arrêter, pourvu qu'il n'y en ait pas un autre plus riche que toi.

Ainsi, seul le sens nous indique que le vocatif initial *Maecenas* se trouve être la seule trace de la « présence » de Mécène, et que le satiriste passe tout de suite après à une revue générale de l'insatisfaction des hommes quelle que soit leur condition, sans plus jamais s'adresser à son protecteur... Sauf peut-être à la toute fin du poème, lorsqu'il conclut :

*Iam satis est : ne me Crispini scrinia lippi  
conpilasse putes, uerbum non amplius addam<sup>164</sup>.*

Mais en voilà assez. Ne voulant pas que tu me soupçonnes d'avoir mis au pillage les coffrets de Crispinus l'ophtalmique, je n'ajouterai pas un mot de plus.

Et, dans le cours de la satire I, 3, dans l'ensemble adressée à un « tu » indéterminé, apparaît de façon impromptue et incidente une apostrophe à Mécène :

*Simplicior quis et est, qualem me saepe libenter  
obtulerim tibi, Maecenas, ut forte legentem  
aut tacitum inpellat quouis sermone [...]<sup>165</sup>.*

---

<sup>163</sup>HORACE, *Satires*, I, 1, 28-40.

<sup>164</sup>HORACE, *Satires*, I, 1, 120-121.

<sup>165</sup>HORACE, *Satires*, I, 3, 63-65.

Celui-là est trop sans façon et tel que souvent ma fantaisie peut m'offrir à toi, Mécène, et il viendra heurter d'un propos en l'air la lecture ou le silence d'autrui [...].

Il existe néanmoins une singularité réelle des usages de Perse. Sauf indication contraire, l'émetteur chez Horace est toujours le satiriste, et même lorsque la signalisation explicite de l'identité du destinataire fait défaut, le sens est suffisamment clair pour que le lecteur n'aille pas imaginer qu'Horace puisse faire la leçon à Mécène. Dans sa satire V, Perse remanie profondément la forme de la satire-épître de manière que sa voix se confonde avec celle de son maître, comme un témoignage de la qualité de l'enseignement reçu. Mais cette forme de confusion des voix est extraordinaire au sein du recueil. Lorsqu'il y a des cas douteux dans les autres satires, c'est bien souvent que la distinction entre les vertueux et les méchants est loin d'être aussi clairement établie que chez Horace du point de vue des voix. Dans la première satire, par exemple, la description de la poésie à la mode peut être attribuée à l'interlocuteur, qui alors parle au premier degré en adhérant à cette forme de poésie, ou au poète, qui dans ce cas la critique en employant l'ironie. Dans la satire III, le vertige des personnes verbales sans référent précis dans les premiers vers amène à une confusion de l'organisation de la critique, dont le satiriste devient tout à la fois le sujet et l'objet. Dans la satire IV, si l'on veut déterminer ce qui est prôné et ce qui est critiqué, il convient de comprendre dans quel camp se situe Socrate. Parce qu'il est à l'origine une figure positive, parangon de sagesse s'il en est, mais qui devient dans le poème une figure agressive, ce que l'on perçoit comme leçons de sagesse semble émaner d'une autre voix que la sienne, et ce, d'autant plus que l'allure générale de ces passages-ci ne correspond pas au langage du Socrate de Perse. L'entremêlement des voix de Perse et de Cornutus dans la satire V est un exemple unique dans les *Satires* de confusion énonciative qui n'amène pas à une remise en question de l'autorité de l'énonciateur. Au contraire, le discours du poète est étayé par le crédit de son maître : le satiriste a trouvé une voix. Il ne s'agit pas seulement pour lui de prononcer l'éloge de son maître, mais de montrer à quel point il a fait siennes ses leçons, autrement dit, qu'il est dorénavant capable de s'appliquer à lui-même sa méthode de sagesse.

Pour autant, cela ne signifie pas que Perse se contente de mimer le mode d'expression de Cornutus. Certes, en confrontant ce que Perse nous dit de son maître dans le poème aux écrits que nous avons gardés de ce dernier, J. Pià Comella a pu déceler des correspondances qui montrent que c'est de Cornutus que Perse a pu tirer cette langue

---

<sup>166</sup>PIÀ COMELLA 2015, p. 209-212.

de « l'obscurité poétique » qui permette de dire le vrai mais qu'il faut interpréter pour en révéler le sens, ainsi que le refus du dogmatisme qui est si présent chez lui<sup>166</sup>. Cependant, c'est bien son propre langage que Perse met dans la bouche de son Cornutus : la déstabilisation du sens, la voix d'autorité qui se diffracte en d'autres voix, la vérité qui émerge de la confrontation d'une multitude de points de vue, sont autant de traits qui appartiennent en propre à Perse. Celui-ci nous offre ainsi une représentation en acte de la fécondité de la méthode de Cornutus<sup>167</sup>, qui n'a pas imposé sa sagesse à son disciple, mais qui lui a patiemment appris à être à lui-même son propre maître, et à atteindre la vraie liberté<sup>168</sup>. Ainsi Perse fait-il magistralement la démonstration de ce qu'il annonçait au début de son poème :

[...] *Tibi nunc hortante Camena  
excutienda damus praecordia quantaque nostrae  
pars tua sit, Cornute, animae, tibi, dulcis amice,  
Ostendisse iuuat.* [...] <sup>169</sup>

C'est à toi que, sur l'invitation de la Muse, nous donnons aujourd'hui notre cœur à fouiller ;  
quelle grande part de notre âme t'appartient, Cornutus, c'est ce qu'il nous plaît, doux ami,  
de te montrer.

## 8.4 Satire et diatribe chez Perse

### 8.4.1 Des diatribes déguisées en satires ?

La dimension didactique et morale des *Satires* nous conduit à nous pencher sur les liens entre les poèmes de Perse et la diatribe, dont nous avons vu qu'elle se caractérisait

---

<sup>167</sup> Notre lecture est donc moins pessimiste que celle d'A. Maruotti, qui conclut à un échec de l'entreprise satirique parce que finalement seul le poète paraît pouvoir en bénéficier (MARUOTTI 2016, p. 313-318) : il nous semble que la satire V, peut-être plus les autres, montre qu'il est envisageable que le lecteur puisse à son tour tirer avantage de sa lecture des *Satires*, sur le modèle de Perse élève de Cornutus. A. Maruotti écrit : « Così Persio si rappresenta come un maestro senza allievi cui non resta che confidare nei pochissimi che leggeranno i suoi scritti. Il fallimento di Persio rappresenta il fallimento di un genere tutto e la constatazione dell'impossibilità per l'intellettuale di giocare ancora un ruolo di guida: l'adesione alla diatriba si riduce a mero reimpiego formale dei moduli di un procedimento dialettico che si vede svuotato dell'intenzione che lo muove » (p. 318). Nous pensons au contraire que le renouvellement profond que Perse fait subir à la dynamique de l'échange satirique est la condition qui maintient la possibilité de son intérêt : le solipcisme qu'on lit dans les *Satires* et l'absence de réforme du destinataire s'expliquent par le fait que Perse prône avant tout un travail intérieur. Il ne cherche pas à réformer son destinataire (le « tu » qu'il prend à partie), mais il entend pousser son lecteur à se réformer lui-même.

<sup>168</sup> « Although Cornutus remains Persius' teacher and mentor, they associate together on a basis of true Stoic equality », écrit K. J. Reckford (RECKFORD 2009, p. 117) : c'est la conclusion à laquelle il parvient au terme d'une étude approfondie sur la manière dont Perse reconfigure la relation qui était celle d'Horace et de Mécène (p. 112-118). Il montre en effet que, tandis qu'Horace aura toujours été cantonné à une position d'infériorité vis-à-vis de son patron, Perse et Cornutus sont unis par une relation véritablement harmonieuse.

<sup>169</sup> PERSE, *Satires*, V, 21-24.

fondamentalement par la forme de l'entretien à vocation didactique entre un maître et ses élèves, au cours duquel ceux-ci peuvent interrompre l'enseignement du maître pour exposer leurs commentaires, leurs objections, leurs questions. Plusieurs éléments des *Satires* rappellent la diatribe telle que l'a reconstruite Horace<sup>170</sup> : le ton acerbe, l'irrévérence envers le tyran (cf. l'allusion à Midas dans la satire I), l'entrée en matière impromptue (comme au début de la satire III), et bien sûr la deuxième personne non identifiée, qui renvoie à la harangue populaire. Déjà, les scholies faisaient ce rapprochement entre l'œuvre de Perse et la diatribe : le *Commentum Cornuti* rapproche le v. 24 de la première satire, où Perse nous fait entendre l'interlocuteur interrompant le propos pour formuler une objection sous la forme interrogative (*Quo didicisse...*), du procédé de l'*anthypophora*, qui consiste à présenter une éventuelle objection sous la forme d'une question pour y répondre immédiatement. Ce rapprochement explique certains passages de Perse où le poète semble faire parler son adversaire sans toutefois l'annoncer<sup>171</sup>. Sous plusieurs aspects, donc, les poèmes de Perse ressemblent à des diatribes, et plusieurs commentateurs ont souligné ce point. Toutefois, leurs analyses méritent un nouvel examen, notamment parce qu'elles sont tributaires d'une conception datée de la diatribe que nous ne partageons pas.

F. Villeneuve répertorie certains procédés de la diatribe cynique, qui peuvent expliquer notamment l'usage particulier que Perse fait de l'interlocution<sup>172</sup>. Il note ainsi les interruptions soudaines de l'adresse à l'auditoire, réuni de manière impromptue, dans la rue, pour entamer un dialogue avec un personnage historique ou légendaire, avec un interlocuteur sans personnalité définie, avec une abstraction, ou encore avec une divinité. Il déplore cependant son manque d'habileté en ce qui concerne l'emploi de cet interlocuteur fictif, trop heurté selon lui, et qu'il attribue aux habitudes de la déclamation<sup>173</sup>. Pour le critique, finalement, les *Satires* de Perse sont des « diatribes déguisées en satire horatiennes ». Nous l'avons vu plus haut<sup>174</sup>, plusieurs commentateurs rapprochent la

<sup>170</sup>Sur la définition de la diatribe et les débats que celle-ci implique dans la critique moderne, ainsi que sur la reconstruction de la diatribe par Horace, voir p. 91 *sqq.*

<sup>171</sup>Sur le fait que le procédé n'est en réalité pas spécifique de la diatribe, voir FUENTES GONZÁLES 1998, p. 58-59.

<sup>172</sup>VILLENEUVE 1918, p. 125 *sqq.*

<sup>173</sup>Pour F. Villeneuve, Perse, prévoyant de donner lui-même lecture de ses poèmes, n'aurait pas pris soin d'en travailler suffisamment les articulations. Au contraire, il ne fait pas un défaut du fait de ne donner à son interlocuteur que des traits trop vagues, car c'est quelque chose que l'on trouve déjà chez Horace (*ibid.*, p. 360). Or il y a selon nous une différence fondamentale dans l'utilisation du « tu » général d'Horace et dans celle qu'en fait Perse : cf. p. 92 *sqq.*

<sup>174</sup>Voir p. 261.



satire I en particulier de la diatribe en raison de l'impression de dialogue fictif qu'elle donne, qu'ils relient au procédé de l'*anthypophora*. À l'inverse, pour C. A. Van Rooy, Perse occupe une position à part au sein du corpus satirique car seul le premier de ses poèmes serait une vraie satire, tandis que les autres seraient plutôt des diatribes stoïciennes, et de ce fait il fait de Perse un moraliste plutôt qu'un satiriste<sup>175</sup>. K. Reckford se sert lui aussi de l'influence de la diatribe, cette fois pour expliquer certains usages de la première personne du pluriel chez Perse : il rapproche le *stertimus* de la satire III (v. 3) de la diatribe grecque, dans laquelle le « nous » donne un tour didactique au propos et exprime la modestie du locuteur, qui n'hésite pas à s'inclure au nombre des victimes<sup>176</sup>. R. Mayer, pour sa part, remarque les passages dans lesquels l'irruption soudaine d'une deuxième personne du pluriel dans le discours vient rompre la structure habituelle du dialogue entre le satiriste et un individu pour se tourner vers un public plus large (comme en III, 64 ou en V, 64) : le poète devient alors une sorte de prêcheur<sup>177</sup>.

Effectivement, les satires mettent bien souvent en scène une interlocution sans dialogue réel, car même lorsqu'il y a échange de répliques, celui-ci n'amène à la révision d'aucun point de vue, comme dans la satire I dans son ensemble, ou dans les deux passages suivants :

*"An tali studeam calamo?" Cui uerba? Quid istas  
succinis ambages? [...]*<sup>178</sup>

"Puis-je écrire avec un pareil calame?" À qui en contes-tu? Que nous chantes-tu avec tes faux-fuyants?

*[...] Petite hinc iuuenesque senesque  
finem animo certum miserisque uiatica canis.  
"Cras hoc fiet." Idem cras fiet. "Quid? Quasi magnum  
nempe diem donas?" Sed cum lux altera uenit,  
iam cras hesternum **consumpsimus**, ecce aliud cras  
egerit hos annos et semper paulum erit ultra;  
nam quamuis prope te, quamuis temone sub uno  
uertentem sese frustra sectabere canthum,  
cum rota posterior curras et in axe secundo*<sup>179</sup>.

Venez chercher là, enfants et vieillards, un but fixe pour l'âme et un viatique pour la détresse des cheveux blancs. "On fera cela demain." Demain on fera la même chose. "Eh! quoi? Ainsi tu trouves énorme de me faire cadeau d'un jour!" Mais, quand est arrivé le jour suivant, nous

---

<sup>175</sup>VAN ROOY 1966, p. 73-75; 79; 93.

<sup>176</sup>RECKFORD 1962, p. 494-495. Voir aussi RECKFORD 2009, p. 96-101 pour une comparaison entre les *Satires* et l'enseignement d'Épictète tel que nous l'a transmis Arrien, et en particulier p. 98 pour un rapprochement en ce qui concerne le jeu des voix dans l'échange dialogique.

<sup>177</sup>MAYER 2005, p. 151.

<sup>178</sup>PERSE, *Satires*, III, 19-20.

<sup>179</sup>PERSE, *Satires*, V, 64-72.

en avons déjà fini avec le demain d'hier ; voici un autre demain qui épuise l'existence et il y en aura toujours un un peu plus avant ; car la jante a beau être près de toi et tourner sous le même timon, c'est en vain que tu la poursuivras, puisque, dans ta course, tu es la roue de derrière et sur le second essieu.

Et si à la fin de la satire V, on lit bien deux scènes de dialogue, elles sont déléguées à d'autres voix que celle du poète : il s'agit des échanges entre la Cupidité, la Mollesse et le « tu » anonyme d'une part (v. 132-153), et entre Dave et Chaerestrates d'autre part (v. 161-174). C'est que le poète ne cherche pas à faire surgir la vérité comme dans le questionnement socratique : il ne feint jamais l'ignorance, il ne pose pas les questions naïves qui doivent amener son interlocuteur à corriger ou nuancer son point de vue, mais il cherche comment transmettre la vérité.

Cependant, nous ne croyons pas que la présence de ces procédés dans les *Satires* ne soit explicable que par une simple reprise formelle, qui se justifierait par une volonté d'inscription dans la tradition diatribique. On a ici une adaptation *littéraire* de la diatribe, revue à travers le prisme d'Horace, et Perse s'en sert pour préciser ce que doit être la dynamique de l'échange satirique selon lui. Nous avons pu voir comment Horace reprend dans certains de ces poèmes des procédés qu'il rattache à la diatribe, pour les infléchir du côté de l'auto-dérision : en mettant en scène Damasippe invectivant Horace, par exemple, le poète se fait lui-même la leçon, tout en montrant les excès ridicules de la prédication dogmatique et agressive. Chez Perse, l'adjectif *mordax* est utilisé par deux fois (I, 107 et V, 86) pour caractériser l'action abrasive de la leçon morale sur les oreilles de celui qui la reçoit : il évoque explicitement la violence de la diatribe ; mais, dès la satire I, Perse a montré qu'il devait adoucir la violence d'un Lucilius s'il voulait se faire entendre, et prendre ainsi modèle sur Horace (v. 114-118). Bien plus, les multiples adresses à celui qui manque de sagesse que nous avons étudiées plus haut remettent en question la justesse du point de vue du sage, dans la mesure où son discours est finalement très proche de celui que tiennent les maîtres qui veulent s'emparer de l'esprit de celui qui se croit libre, du fait de leur proximité formelle. Le maître emploie le même ton acerbe que la Cupidité ou la Mollesse dans la satire V ; cette dernière, contrairement à la forme injonctive choisie par la première, préfère d'ailleurs faire réfléchir sa cible à travers une salve de questions, comme pouvait le faire plus haut le sage. Et la question *Quo deinde, insane, ruis*<sup>180</sup> ? (« Et puis, où te précipites-tu, écervelé, où ? ») qu'elle pose rappelle étrangement la question posée cette fois par la voix de la sagesse dans la satire III :

<sup>180</sup>PERSE, *Satires*, V, 143.

*Est aliquid quo tendis et in quod dirigis arcum [...]?*<sup>181</sup>

As-tu un but où tu tendes et vers lequel tu diriges ton arc [...]?

tandis que l'apostrophe *insane* se retrouve dans la satire II, 3 d'Horace au v. 184 pour qualifier le fou qui manque de sagesse (quand Stertinius fait la leçon à Damasippe), mais aussi dans le dernier vers pour stigmatiser le fait que celui qui se prétend sage ne l'est pas forcément (quand Horace retourne l'injure à Damasippe). Chez Perse, les pôles de l'énonciation sont flous, la voix qui critique et la voix qui reçoit la critique apparaissent comme interchangeables, et tout est fait pour interdire de décider de manière définitive si le poète est l'origine ou la cible de la critique. Les positions du bon et du méchant sont instables : on sait ce qu'est le bien, mais on ne sait pas qui le possède, car celui qui semble le posséder sur le moment peut sans cesse se retrouver dans la position du méchant. Ainsi, s'il est établi que le « tu » anonyme est du côté du vice, il est remarquable de voir Perse nous montrer régulièrement que celui qui le fustige se situe en réalité du même côté que son adversaire. Tout l'enjeu est de trouver comment énoncer et transmettre sans devenir dogmatique, parce que la position d'autorité du sage n'est pas légitime : en réalité, elle n'existe pas, car même celui qui semble sage doit se soumettre lui-même à l'examen moral et à la critique. Il ne s'agit donc pas seulement ici de se situer dans une filiation générique, ni même de critiquer l'intransigeance de la diatribe cynique, mais de poser de manière cruciale le problème de la perspective critique : comme l'a montré D. M. Hooley<sup>182</sup>, l'auto-ironie qui était la perspective que nous proposait Horace devient chez Perse seulement l'un des possibles interprétatifs qui s'offrent au lecteur, confronté à diverses possibilités de lecture : celui-ci doit en choisir s'il veut reconstituer un cadre suffisant pour donner un sens au texte.

#### 8.4.2 La diatribe soumise à la loi de la satire

Perse refuse le côté dogmatique et intransigeant de la diatribe, tout en inscrivant certains aspects dans le genre de la satire : quelle dimension de la diatribe accepte-t-il donc ? Pour répondre à cette question, nous devons nous pencher sur la représentation du cynique dans l'imaginaire romain afin de comprendre ce que Perse peut en retenir, à l'époque qui est la sienne. La figure du philosophe cynique a un statut ambigu à Rome, fait tout à la fois de fascination et de répulsion. Sous la République, on l'a vu à propos

---

<sup>181</sup>PERSE, *Satires*, III, 60.

<sup>182</sup>Voir notamment, à propos de la satire III, HOOLEY 1997, p. 210 *sqq.*

d'Horace<sup>183</sup>, elle est plutôt vue de manière négative par l'élite stoïcienne, malgré les thèmes que partagent les deux doctrines : elle en retient surtout ce qui est contraire à l'idéologie romaine, comme l'abandon de la pudeur et des relations sociales, la saleté et l'agressivité du cynique. Ce qui est probablement initialement une forme d'échange didactique se double dans la réception romaine de la dimension agressive, du mépris des conventions sociales, etc. Puis, sous l'Empire, le cynisme est réhabilité<sup>184</sup> : si le cynique est antisocial, c'est aussi celui qui ne craint pas le tyran. La *libertas* cynique devient alors une sorte de symbole de l'opposition au régime : franc-parler et liberté politique valent l'une pour l'autre. Malgré tout, cette *libertas* à la fois morale et politique doit demeurer dans les limites acceptables à Rome. Chez Sénèque, on lit ainsi à la fois une critique du franc-parler de Diogène, et un éloge de Démétrius, car le second use de la *libertas* de manière plus conforme au goût romain. À Diogène, il reproche le fait qu'il répand sans limites sa parole en s'adressant à des gens qui ne veulent pas entendre la vérité sur eux, alors que Démétrius, pour sa part, se contente de rire quand il fait preuve d'irrévérence face au tyran :

*Ideo de Diogene nec minus de aliis Cynicis qui libertate promiscua usi sunt et obuios <quosque> monuerunt dubitari solet an hoc facere debuerint*<sup>185</sup>.

C'est pour cela qu'à propos de Diogène et, plus généralement, des cyniques, qui usaient indistinctement de leur franc-parler et faisaient la leçon à tous venants, on en est souvent à se demander s'ils devaient procéder ainsi.

*Itaque cum C. Caesar illi ducenta donaret, ridens reiecit, ne dignam quidem summam iudicans, qua non accepta gloriaretur. Dii deaque, quam pusillo illum animum aut honorare uoluit, aut corrumpere ! Reddendum egregio uiro testimonium est*<sup>186</sup>.

Aussi, lorsque C. César lui voulut faire cadeau de deux cent mille sesterces, il les repoussa en riant, la somme ne méritant même pas à ses yeux qu'il se fit gloire de l'avoir refusée. Dieux du ciel ! Quelle mesquinerie de sentiment inspirait ce geste d'hommage, ou de corruption ! Il faut rendre témoignage à cet homme d'élite.

L'exemple de Diogène montre le visage d'un cynique qui ne choisit pas son public, attitude que refuse Perse dans sa première satire, puisqu'il y montre toute son exigence en ce qui concerne le public auquel il s'adresse. Mais toujours dans cette première satire,

<sup>183</sup>Voir p. 91 *sqq.*

<sup>184</sup>Sur la réception du cynisme sous l'Empire, voir, outre les références que nous avons données *supra* (p. 94), PIÀ COMELLA 2015, p. 206 *sqq.* sur la réception du cynisme chez Sénèque et chez Perse en particulier : Sénèque a tendance à condamner la *παρρησία* des cyniques car, outre ses excès parfois inconvenants, elle s'adresse à tout le monde sans discernement, ce qui met en péril son efficacité, tandis que Perse se présente volontiers comme l'héritier d'une tradition de la transgression.

<sup>185</sup>SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, III, 29.

<sup>186</sup>SÉNÈQUE, *Des bienfaits*, VII, 11.

il envisage aussi une possible figure positive du philosophe cynique, car celui-ci, sous l'Empire, peut incarner une *libertas* positive. Aux v. 131-133, il met ainsi au nombre des mauvais lecteurs qu'il rejette celui qui est capable de se moquer d'un cynique :

[...]  
*inde uaporata lector mihi ferueat aure,  
non hic, qui in crepidas Graiorum ludere gestit  
sordidus et lusco qui possit dicere "Lusce",  
seque aliquem credens, Italo quod honore supinus  
fregerit heminas Arreti aedilis, iniquas,  
nec qui abaco numeros et secto in puluere metas  
scit risisse uafer, **multum gaudere paratus,  
si cynico barbam petulans nonaria uellat;**  
his mane edictum, post prandia Callirhoen do<sup>187</sup>.*

Que le lecteur s'échauffe là l'oreille avant de s'enflammer avec moi; que ce ne soit pas ce sot qui frétille de plaisanter sur les souliers des Grecs, être malpropre, capable de traiter de borgne un borgne, qui se prend pour un personnage, parce que, se rengorgeant dans une magistrature italienne, il a fait comme édile briser à Arretium des demi-setiers faux, ni le malin qui sait se moquer des chiffres et des cônes tracés sur l'abaque dans la poussière, tout prêt à s'amuser énormément, si une femme effrontée de la neuvième heure tire la barbe à un cynique. Pour ceux-là, le matin l'édit, après le déjeuner Callirhoé : tel est mon cadeau.

Si dans son recueil Horace condamne les excès et la violence du cynisme, on voit que la position de Perse est plus ambivalente : il incarne en certains passages la figure cynique que celui-là dénonce, notamment dans tous ceux où il en reprend la virulence et l'agressivité. Toutefois, il ne cesse de manifester le fait que cette violence critique n'est acceptable que si le satiriste la dirige contre lui-même, et non, à l'instar de son Socrate dans la satire IV, contre autrui. D'où l'importance des passages qui impliquent sa mise à distance : ceux où le poète s'inclut lui-même dans sa cible (en utilisant la première personne du pluriel, comme dans le *scribimus* du v. 13 de la satire I, qui ouvre la violente diatribe qui suit comme pour l'inscrire dès le début sous le signe de la remise en question que chacun doit appliquer à soi-même), ou ceux où il place la violence de la harangue cynique dans la bouche d'un autre personnage que le poète (le *comes* de la satire III, Socrate dans la satire IV, le sage stoïcien de la satire V). Si Perse accepte la violence de la diatribe et la colère du cynique pour ce qui est de fustiger les vices, il en refuse l'orientation didactique du sage s'adressant aux ignorants, et ainsi le poète ne laisse apparaître la violence dans son propos qu'après avoir signalé le fait que celle-ci pouvait tout aussi bien s'appliquer à lui-même. C'est ainsi que s'il semble reprendre à son compte la forme du dialogisme, dont on a vu qu'elle représentait traditionnellement pour les rhéteurs un moyen de réduire à néant toute possibilité de dialogue en balayant les objections de

---

<sup>187</sup>PERSE, *Satires*, I, 126-134.

l'adversaire avant même qu'elles aient été formulées<sup>188</sup>, c'est en réalité pour donner voix au vice qui réside en chacun, y compris chez le poète lui-même, et pour l'affronter avec lucidité. Perse adopte alors vis-à-vis de la diatribe cynique une attitude opposée à celle d'Horace, qui en refuse la violence, mais non pas la dimension didactique. Il travaille sur l'intériorisation du débat pédagogique, tout en multipliant les points de vue possibles. Pour comprendre pourquoi il présente une attitude vis-à-vis de la diatribe différente de celle d'Horace, il faut prendre en compte le fait que comme on l'a dit la figure du cynique ne représente plus la même chose pour les Romains de son temps.

Or on a là quelque chose de tout à fait contradictoire avec le fonctionnement de la critique cynique telle que se la représentaient les Romains, qui implique que celui qui la prononce se distingue du groupe des coupables et se considère comme occupant la position de celui qui a le bon comportement moral. Perse s'appuie sur la réception de la diatribe cynico-stoïcienne par Horace et réinjecte une partie de l'agressivité de la diatribe dans ses *Satires*, mais, contrairement au cynique dogmatique, il a bien soin de montrer qu'il ne se considère pas plus qu'un autre dans le camp du bien, et il ne vise personne en particulier. Il maintient en outre une dialectique très subtile entre secret et prédication publique : sa parole est une parole de l'entretien privé, une parole exigeante, difficile à décoder<sup>189</sup> ; mais, en même temps, la référence à Midas et la mention de la publication de son *libellus* à la fin de la satire I disent qu'il livre cette parole à tout le monde, sans compter le fait qu'en s'adressant à un « tu » ou à un « vous » dont il ne précise pas l'identité il nous montre bien que son propos moral concerne chacun de ses lecteurs. Les vices qu'il met en scène, ce sont ceux qui sont cachés dans les recoins de notre cœur, et non pas ceux que l'on peut dénoncer au coin de la rue à la manière des cyniques<sup>190</sup> : Perse lutte contre l'hypocrisie dont on fait preuve envers soi-même, et qu'il faut savoir débusquer. Perse récupère ainsi des aspects qu'Horace avait écartés, pour, en fin de compte, poursuivre à peu près le même objectif, à savoir débarrasser la diatribe de son penchant dogmatique. Mais il le fait, donc, d'une manière différente : la remise en question morale à laquelle il parvient est autrement plus radicale. La vérité ne réside pas dans le maître comme un tout donné qu'il faudrait transmettre *ex cathedra*, mais elle circule, et elle naît de la confrontation des voix à laquelle elle est en quelque sorte consubstantielle ; sans

<sup>188</sup>Voir p. 61 *sqq.*

<sup>189</sup>Sur ce point, voir PiÀ COMELLA 2015.

<sup>190</sup>Voir FREUDENBURG 2001, p. 187-188 à propos de la satire II, mais en réalité cela vaut pour l'ensemble des *Satires*.

cette confrontation, elle ne pourrait pas être exprimée correctement, car alors elle serait incomplète : elle se verrait privée de la démonstration en acte du fait que chacun doit procéder à l'examen de son âme.

Ainsi, il est bien possible d'établir un rapport entre la diatribe et la satire de Perse, mais non pas sous l'angle qui a souvent prévalu jusqu'à maintenant : il n'est pas question d'invectiver tout un chacun pour lui reprocher vertement ses défauts moraux, mais d'interroger la relation didactique. La catégorie de la diatribe est effectivement utile pour étudier dans les *Satires* de Perse la postérité et les métamorphoses de la forme de la prédication morale mettant en scène un interlocuteur fictif : après qu'Horace s'est attaché à tourner en ridicule un certain dogmatisme stoïcien, « le coup de génie de Perse sera de trouver un équilibre entre la défense ardente du stoïcisme, propre aux *disputationes* populaires, et le refus d'un enseignement *ex cathedra* poussant le lecteur à réfléchir par lui-même, caractéristique de la satire horatienne<sup>191</sup> ». Perse cherche à réhabiliter la pensée stoïcienne, mais il a bien compris la leçon horatienne, et on ne peut donc comprendre la portée de l'influence de la diatribe sur Perse que si l'on prend en compte la fonction de relais qui est celle d'Horace.

Comme l'a montré D. M. Hooley dans son ouvrage consacré à la question de l'*imitatio* chez Perse, *The Knotted Thong: Structures of Mimesis in Persius*<sup>192</sup>, les *Satires* puisent leur inspiration dans la littérature déjà disponible bien plus que dans les scènes de la vie réelle, et ont une valeur éminemment métapoétique. L'imitation ne saurait viser simplement au plaisir de la reconnaissance : elle est le support d'une reconfiguration du genre dans la direction de l'exploration des limites du doute. La grande question posée à travers le recueil par le travail de reprise des genres déjà existants est en effet : est-il possible de conseiller à chacun de se fier à soi-même ? Perse met en lumière le paradoxe inhérent à cette idée. Il pose ainsi de façon cruciale le problème de l'autorité et de la possibilité même d'une leçon de sagesse. Le choix des références génériques n'est alors pas innocent : la diatribe, le dialogue philosophique et la satire partagent le même intérêt pour les préoccupations morales. Il s'agit de définir le statut particulier de la satire par rapport à ces deux autres genres philosophiques : quels sont ses objectifs et ses méthodes ? En même temps, ces divers emprunts génériques permettent de travailler la fonction dramatique de l'interlocution. Les emprunts de Perse sont des emprunts à des genres qui mettent différemment en scène l'adresse à l'autre et la manière de l'éduquer. Il s'agit

---

<sup>191</sup>PIÀ COMELLA 2007, p. 3.

<sup>192</sup>HOOLEY 1997.

de poser la question de la dynamique de la parole, et d'explorer cette dynamique, de faire des essais, pour rechercher la manière propre de la satire : le résultat apparaît au travers de la prise de distance et des refus manifestés par l'écriture de Perse. Au lieu d'indiquer de manière univoque quel point de vue sonne juste, et au lieu de critiquer de façon directe les formes de leçon qu'il refuse, Perse fait de son discours une circulation, une dynamique plus qu'un exposé dogmatique, car la sagesse ne saurait provenir d'un pôle unique et fixé : les multiples références génériques, tout en permettant d'expliquer certaines formes d'interlocution, sont aussi au moins en partie invalidées par le fonctionnement étrange auquel les soumet Perse<sup>193</sup>.

## Conclusion

De satire en satire, Perse explore différentes modalités énonciatives et sape les uns après les autres les mauvais exemples de discours moral<sup>194</sup>.

Dans la satire III, il se livre à une remise en question radicale de l'idée même de voix d'autorité en montrant la voix du poète qui se diffracte en une multiplicité de voix, qu'il ne faut pas selon nous chercher à réduire en forçant le texte à entrer dans un schéma fixe de distribution de la parole : le poète n'est pas alternativement mais en même temps le sujet et l'objet de la critique. Il perd donc son double rôle d'organisateur du discours et de surplomb moral. L'oscillation constante entre les points de vue et le jeu entre identification et distanciation créent une ironie qui ne mène pas à la saine dénonciation du dogmatisme comme chez Horace (par exemple lorsqu'il se représente en victime d'un Damasippe prédicateur dogmatique en II, 3), mais au trouble et à l'inquiétude qu'entraîne la perte des repères attendus. Il faut pourtant affronter le texte, envisager à chaque fois

<sup>193</sup>Nous sommes donc largement en désaccord avec les conclusions auxquelles parvient C. Witke dans son excursus consacré à Perse et la diatribe (WITKE 1970, p. 110-112). Pour lui, Perse a voulu suivre la voie ouverte par Horace lorsque celui-ci intègre à certaines de ses satires des personnages évoquant la diatribe de manière à les soumettre au rire en même temps que le poète lui-même, mais son talent poétique moindre l'aurait mené à l'échec.

<sup>194</sup>Cf. la manière dont J. Henderson retrace la manière dont chacun des poèmes du recueil représente une étape vers la critique et le redressement de soi-même (HENDERSON 1999, p. 237-242). Dans la satire I, il s'agit de brouiller les positions, en brouillant les différences entre question réelle et question rhétorique. La voie qu'il reste à suivre alors est indiquée dans la satire II : c'est ce que la critique appelle « mental sanity ». Mais comment l'atteindre ? La réponse est donnée dans la troisième satire : par l'étude. Dans la satire IV, Alcibiade et Socrate, chacun l'*alter ego* de l'autre, viennent discréditer la critique. Mais la cinquième satire montre qu'il faut malgré tout être critique, et que l'impossibilité de l'enseignement et l'égalité entre le maître et l'élève sont finalement une marque de la réussite du maître. Enfin, dans la sixième et dernière satire, une relation se dessine, l'amitié entre Perse et Bassus, nouveaux *alter ego*, mais cette fois-ci tous deux poètes. Voir aussi HOOLEY 1997, p. 122 sur l'importance de la composition de la fin du recueil et de l'ordonnement des satires IV, V et VI autour du thème de la connaissance de soi.



les différents balisages possibles et en tirer toutes les conséquences car les obscurités du texte disent à chaque fois la difficulté qu'il y a à voir ses propres défauts : lorsque celui qui fait la leçon semble se confondre avec la cible, c'est précisément qu'il agit, et s'exprime, lui aussi, comme cette dernière. L'un des enjeux principaux de son usage de l'interlocution est en effet la mise à distance de la critique agressive lorsqu'elle porte sur quelqu'un d'autre que celui qui l'émet, alors même qu'il ne refuse en aucune façon l'efficacité décapante de la parole critique quand elle sert à débusquer l'hypocrisie dont on fait preuve à chaque instant envers soi-même. Cependant, l'indétermination quasi constante des situations d'interlocution fait que le lecteur a toujours le choix de mettre le texte à distance et de ne pas se sentir impliqué : Perse déconstruit le pôle du récepteur de la critique aussi bien que celui de l'émetteur. Néanmoins le choix qu'opère alors le lecteur est toujours signifiant : le texte agit comme un révélateur, que ce soit de la lucidité ou de l'aveuglement ou encore de la mauvaise foi du lecteur.

Dans la satire IV, Perse nous met en garde contre les dangers de la forme dialogique dont il a pourtant montré la nécessité auparavant : en effet, le maître risque toujours d'y prendre le pas, et le pouvoir, sur son disciple. Pour ce faire, il transpose le dialogue socratique dans la Rome qui est la sienne et déconstruit le dialogue au fil du poème en brouillant de plus en plus les pistes en ce qui concerne l'identité des interlocuteurs de manière à désorganiser la critique et à saper définitivement toute possibilité d'une critique venue de l'extérieur : l'adresse et l'échange sont indispensables pour se réformer, mais ils ne sont acceptables que s'ils sont intériorisés. Nous sommes tous à la fois Socrate et Alcibiade, et le « tu » anonyme, et le « nous » : tout le monde est coupable, et chacun doit se réformer soi-même. Cette désorganisation des points de vue ne mène pas à la suspension du jugement, mais à une critique radicale.

Dans les *Satires*, la remise en question est générale, et tout le monde est impliqué dans l'erreur : cela peut laisser penser que l'échange didactique est devenu impossible, puisque la posture du maître a été complètement détruite. Pourtant, on observe dans la satire V une revalorisation de la figure du maître, épurée cette fois de tous les défauts qui la guettaient. Le poème, qui aborde le sujet général de la liberté, pose à propos de ce qui nous intéresse la question suivante : comment concilier liberté et enseignement moral par le biais d'un maître ? Cela passe par une remise en cause de toute autorité extérieure, mais aussi par le fait de savoir se garder des tyrans intérieurs, à savoir ses

---

<sup>195</sup>Nous nous demanderons dans notre dernière partie dans quelle mesure ce primat de la liberté fondamentale et inaliénable du sage revêt chez Perse des connotations politiques.

propres passions<sup>195</sup>. En effet, malgré les problèmes que pose l'autorité du maître, la liberté ne réside pas dans le fait de ne se fier qu'à soi-même et n'en faire qu'à sa guise. On voit alors apparaître une modalité nouvelle de la confusion des voix : celle de Perse et celle de Cornutus se mêlent au point de devenir indiscernables car Cornutus a montré à Perse comment devenir à lui-même son propre maître. Perse n'est pas soumis à son maître Cornutus, mais il a intériorisé le modèle qu'est son maître. Pour la première fois, on lit une confusion des voix qui n'amène pas à une remise en question de celui qui entend délivrer une leçon de sagesse, mais qui au contraire donne du crédit à la voix de Perse étayée par celle de Cornutus. À son tour, Perse nous guide en nous engageant tous individuellement à adopter la méthode qu'il nous présente, ce qui explique que ce poème mélange constamment *sermo* privé entre Perse et Cornutus et *sermo* public. Perse nous montre alors ce que doit être la bonne *parrhêsia* stoïcienne : dissimulée et non pas lancée à travers la foule, elle se murmure ; elle implique aussi une certaine obscurité, et c'est alors au lecteur compétent de faire émerger le sens ; Perse redonne enfin une certaine place à l'agressivité : appliquée à soi-même, elle devient en fait une forme abrasive de la lucidité.

Si dans ces trois poèmes Perse intègre des éléments de la diatribe, et en particulier, pour ce qui nous intéresse, l'interlocuteur fictif, le dialogisme ou l'adresse à un destinataire pluriel indéfini qui fait penser à la harangue de rue du prédicateur, on voit à quel point il reconfigure le fonctionnement énonciatif de la diatribe en intériorisant le débat didactique. Les critiques mentionnent également l'agressivité comme emprunt à la diatribe : les recherches récentes montrent qu'il ne s'agit probablement pas d'un trait absolument spécifique, mais elle existe du moins comme telle dans la réception de la diatribe à Rome à l'époque de Perse : celui-ci la reprend effectivement à son compte, mais là encore, il montre qu'elle n'est acceptable que si on la retourne envers soi-même. Il affirme son refus de toute leçon qui ne provient pas de l'extérieur, et à ce titre il ne délivre pas un contenu moral, mais il nous montre une méthode, qui est profondément déstabilisante.

Si à première vue il ne respecte pas tout à fait le code générique de la satire en ce qui concerne son usage de l'interlocution, il le modifie en réalité pour l'adapter à ses préoccupations propres : l'interlocution chez Perse, pour originale qu'elle soit, renoue à sa manière avec le *sermo* caractéristique de la satire tel qu'Horace l'a redéfini après Lucilius, c'est-à-dire bien différencié de l'agressivité de son prédécesseur et de la *contentio*.

L'autre, la voix de l'opposition, n'est pas seulement là pour servir de cible, pour soutenir la dynamique de l'échange et pour permettre au moraliste de répondre aux objections que l'on pourrait lui faire : régulièrement, le satiriste endosse ce rôle et subit la critique de l'autre voix. Mais, tout en s'inscrivant donc dans le code du genre tel que l'a redéfini Horace, il le transforme à son tour. Plaçant l'interlocution au cœur de sa poétique, il dessine les contours du bon dialogue, celui dans lequel la position du maître et celle de l'élève sont brouillées, car chacun est à la fois son propre élève et son propre maître et car aucune vérité ne peut nous être délivrée de l'extérieur – contrairement à ce qui se passe chez Horace, chez qui, les positions étant interchangeable, on a toujours toute-fois un maître et un élève, et toujours quelqu'un qui enseigne à quelqu'un d'autre. Alors qu'Horace utilise certes différentes *personae* dans son recueil satirique, mais présente une *persona* stable au sein de chaque poème, les satires de Perse échappent radicalement à ce fonctionnement.

Perse est-il donc un poète stoïcien ? Peut-être ; mais il est, avant tout, poète : dans ses *Satires*, il ne théorise pas la bonne critique, mais il la *crée*, la fait jouer et nous la donne à entendre. De là la difficulté de sa poésie, qui est aussi imagée, brusque, insaisissable, que l'est le cours de notre pensée lorsque nous nous parlons à nous-mêmes, et que nous nous dévoilons ce que nous cherchons dans le même temps à nous cacher. Par l'inconfort qu'elle suscite, l'interlocution chez Perse joue un rôle crucial : elle nous interdit de nous fier paresseusement au point de vue du poète, et elle nous force à rester constamment en alerte. Nous voilà amenés à mettre en œuvre la méthode qu'il nous indique<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup>Nous renvoyons à la brillante analyse de la réflexion didactique de Perse par J. Henderson, qui décrit très bien le fonctionnement *performatif* de l'enseignement de l'enseignement à l'œuvre dans les *Satires* : cf. HENDERSON 1999, p. 228-248.

---

## **TROISIÈME PARTIE**

---

**La rupture à l'époque néronienne.**

**L'apostrophe du poète épique chez Lucain :  
comment recomposer une romanité perdue ?**

---



# Introduction

**A**VANT Lucain, l'usage de l'apostrophe dans le genre épique est clairement distinct de l'interlocution satirique. Les textes depuis Homère nous montrent qu'il représente bel et bien un attendu du genre, et même un marqueur générique, lorsque son emploi n'excède pas un certain cadre. L'apostrophe épique prend les formes suivantes : apostrophes du poète à ses personnages diégétiques, apostrophes aux divinités de l'inspiration, apostrophes à un « tu » indéterminé sur le mode du « tu pourrais dire / voir / penser » et questions rhétoriques. Dans *l'Iliade* en particulier, elle est d'un usage restreint, réservé à certains moments bien particuliers de l'action, dramatiques ou pathétiques, ou encore des pivots narratifs : elle guide les réactions du lecteur en attirant son attention sur tel personnage dont le poète fait l'éloge, ou telle situation marquante. Elle est courte, facilement délimitée au sein du récit car son début et sa fin sont clairs, son destinataire est clairement identifié lorsqu'il s'agit des divinités inspiratrices ou bien des personnages internes à la diégèse, et, dans le cas des adresses à un « tu » indéterminé et des questions rhétoriques, le destinataire n'est jamais identifié ni situé dans le temps ou dans l'espace. Fondamentalement, l'apostrophe épique ne remet donc pas en question la distance fictionnelle qui existe dans le poème entre le poète et son public d'une part et l'action racontée d'autre part, pas plus qu'elle ne laisse trop entrevoir le contexte énonciatif du poète délivrant son récit à son public. En outre, il existe un lien étroit dans l'épopée entre l'apostrophe aux personnages et la question de la mémoire : nommer un héros lorsque l'on s'adresse à lui, c'est le faire surgir au premier plan et transmettre la mémoire de son nom et de ses exploits à la postérité. On a vu cependant qu'au fil de l'histoire du genre, l'apostrophe tend à devenir de plus en plus un lieu privilégié de jeu sur les points de vue : elle peut servir à exprimer l'éloge ou l'admiration du poète pour l'un de ses héros, et, chez Virgile surtout, à mettre les événements en perspective avec l'histoire à venir de Rome, mais elle peut aussi concourir à exprimer une réaction plus équivoque devant l'action, comme par exemple lorsque le poète adopte momentanément le point de

vue d'un personnage qui subit ou déplore les événements. Cependant, ces dissonances ne sont jamais que transitoires, et, si elles peuvent conduire le lecteur à s'interroger sur le sens des faits, elles ne mettent pas en péril l'ordre épique.

Les textes théoriques confirment bien le fait que les Anciens sont particulièrement attentifs à la clarté de l'énonciation : bien que certains commentateurs soient partisans d'une neutralité extrême du poète, on admet généralement la présence des apostrophes, dont on a dit qu'elles faisaient partie dans une certaine mesure des attentes, mais on attend de pouvoir toujours déterminer clairement pour chaque occurrence qui parle et à qui. Les apostrophes du poète ne doivent pas pouvoir être confondues avec le discours des personnages. L'apostrophe soulève alors des questions à cause de la rupture énonciative qu'elle entraîne : il faut pouvoir décrire et comprendre le fait que le poète s'adresse à ses personnages alors qu'il n'appartient pas au même niveau énonciatif qu'eux. En outre, les commentaires personnels du poète ne doivent pas prendre le pas sur sa narration. Les apostrophes à un « tu » indéterminé sont également problématiques car, si l'on admet qu'elles s'adressent au lecteur, cela revient à mettre en lumière le cadre énonciatif du récit épique qui doit normalement demeurer aussi effacé que possible. Mais l'horizon d'attente en matière d'apostrophe épique tel qu'il apparaît dans les traités théoriques et dans les commentaires est le fruit d'une tradition au cours de laquelle les discours prescriptifs sur ce que doit être le genre de l'épopée sont sans cesse infléchis par la réalité des textes épiques eux-mêmes, qui ne sont pas réductibles à ces prescriptions. Les textes théoriques se font en effet l'écho des transformations que subit le genre, qu'ils intègrent au fil du temps : l'usage fait la norme. Ainsi, les textes théoriques contemporains de l'écriture de *La Guerre civile* ou postérieurs à elle voient surtout l'apostrophe dans l'épopée comme un lieu de choix pour l'expression de la subjectivité du poète et de son émotion devant des faits grandioses, scandaleux ou pathétiques, et pour l'inscription de certains noms de personnages dans la mémoire poétique.

Tous ces éléments qui ont été repérés par les commentateurs anciens constituent à notre sens des entrées tout à fait intéressantes pour aborder l'emploi de l'apostrophe chez Lucain. À propos de *La Guerre civile* nous commencerons par étudier le fonctionnement de l'interlocution dans le proème, dans le but de montrer qu'il constitue un véritable programme de lecture pour l'ensemble du poème, propre à justifier toute notre étude : ce sera l'objet de notre chapitre 9. Afin d'objectiver ces observations, nous nous attacherons dans notre chapitre 10 à décrire précisément les formes de l'apostrophe chez

Lucain, ce qui nous permettra de les confronter à ce que l'on trouve chez ses prédécesseurs : nous verrons alors à quel point l'usage lucanien excède l'usage attendu dans le genre, notamment en brouillant la frontière entre récit et discours, narration et commentaire. Nous nous intéresserons ensuite aux différentes fonctions de cet usage si particulier. Dans notre chapitre 11, nous aborderons la double portée critique et morale de l'apostrophe lucanienne, qui contrevient à la fonction d'éloge de l'apostrophe épique aux personnages, ce qui nous conduira naturellement à comparer cet usage dans *La Guerre civile* à l'interlocution satirique. Nous verrons alors notamment que Lucain n'hésite pas à faire porter sa critique non seulement sur les Romains du temps de Pharsale, mais aussi sur ses contemporains, autrement dit sur ses destinataires extradiégétiques : nous approfondirons donc ensuite dans notre chapitre 12 la manière dont l'apostrophe dans *La Guerre civile* brouille la frontière entre passé épique et présent de la narration. Enfin, nous verrons dans notre chapitre 13 comment Lucain reconfigure ce lieu épique par excellence qu'est l'apostrophe comme lieu de mémoire de manière à en faire, aussi, un lieu de réflexion politique.





## CHAPITRE 9

# Le proème de *La Guerre civile* : une épopée sans Muse ?



## Introduction

DANS l'appendice consacré à l'apostrophe qui clôt son ouvrage *Lucan: Spectacle and Engagement*<sup>1</sup>, M. Leigh note que dans l'épopée impériale l'apostrophe se répand de façon très significative, au point que certains éditeurs de Lucain considèrent qu'il ne faut pas nécessairement tenir compte de l'usage de cette figure, et qu'ils n'en rendent qu'une infime partie dans leurs traductions<sup>2</sup>. On tend à considérer que la répétition de la figure dilue son sens et son importance<sup>3</sup>, et l'on considère certains vocatifs comme seulement anecdotiques, non essentiels et sans influence sur le contenu, dans la lignée de Quintilien, qui, nous l'avons vu plus haut, voit deux formes d'*apostrophê* : au livre IX de son *Institution oratoire*, il décrit une figure qui ressemble à l'apostrophe, mais qui change, non pas le sens, mais la forme de l'expression. Il distingue ainsi la « vraie » apostrophe, qui doit influencer sur le contenu du discours, et le simple vocatif, qui, n'étant que semblable à l'apostrophe, n'en est pas une<sup>4</sup>.

Or certains indices laissent à penser qu'il y a derrière ce trait d'écriture particulier une démarche littéraire bien réelle de la part de Lucain<sup>5</sup>. S'il est difficile d'imaginer que ce dernier ait pu contrevenir impunément à ce principe élémentaire de l'épopée, l'effa-

<sup>1</sup>LEIGH 1997, p. 307-310.

<sup>2</sup>C'est notamment le cas de beaucoup d'éditeurs anglo-saxons : voir par exemple J. D. Duff, qui, dans la préface de son édition de *La Guerre civile* explique que l'apostrophe perd chez Lucain sa force expressive à force d'être utilisée (DUFF 1928, p. VIII). Voir aussi le tome 1 de l'édition de *La Guerre civile* dans la CUF : BOURGERY 1927, p. 98, n. 1 et p. 168, n. 2. B. Marti souligne ce phénomène : « Such syntactical changes of focus are not warranted by logic or grammar and can hardly be transferred into English. The translators regularly eliminate them and proceed as if Lucan has used the straight authorial narrative, with nominative subjects and verb in the third person » (MARTI 1975, p. 83).

Nous renvoyons à notre état de la question p. 11.

<sup>3</sup>C'est là une idée ancienne, voir par exemple NISARD 1834, p. 418, pour qui la répétition du procédé lui enlève toute chaleur. Pire, on peut voir dans la répétition du procédé une entorse certaine au bon goût : voir par exemple DUFF 1928, p. vi, GETTY 1955, p. lxi et MARTINDALE 1993, p. 67, qui parle d'« over-use ». On trouvera d'autres références dans BARTSCH 1997, p. 183, n. 55.

<sup>4</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 3, 24 :

*Alterum quod est ei figurae sententiarum quae ἀποστροφὴ dicitur simile, sed non sensum mutat uerum formam eloquendi :*

*“Decios Marios magnosque Camillos,  
Scipiadas duros bello et te, maxime Caesar.”*

La seconde figure du même genre ressemble à la figure de pensée nommée ἀποστροφὴ (apostrophe) ; elle change, non pas le sens, mais la forme de l'expression :

*“Les Décies, les Marius, les illustres Camilles,  
et tous les Scipions que la guerre a durcis,  
et le plus grand de tous, ô toi, César...”*

Voir p. 56.

<sup>5</sup>Moins catégorique que les autres commentateurs que nous venons de citer, C. Wick indique ainsi dans son commentaire au livre IX que la métrique n'est pas suffisante pour expliquer les nombreuses apostrophes chez Lucain, mais que cependant leur fonction n'a pas été encore vraiment expliquée (WICK 2004, p. 24). L'explication métrique, avancée par D. Nisard à propos des apostrophes grammaticales au

vocatif (NISARD 1834, p. 246-247 ; voir aussi HAMPEL 1908, p. 38), avait déjà été évacuée par J. Endt (ENDT 1905, p. 124-129) à propos de l'épopée romaine en général : une telle explication ne rend aucun compte de l'étendue des apostrophes rhétoriques ni de leur force expressive, tout à fait remarquables chez Lucain.

<sup>6</sup>Nous renvoyons à ce que nous avons dit plus haut : voir p. 231.

<sup>7</sup>I. Meunier a montré de façon convaincante comment Lucain reprend en particulier à son compte les Piérides ovidiennes, Muses de l'irrévérence, pour montrer comment il repense l'image du poète épique : « Les Piérides ovidiennes dont il s'inspire pour forger son *uates* lui fournissent une posture nouvelle : audacieux, insolent même, constamment en prise avec le réel [...] et proclamant la puissance de son génie, il ose rompre avec les Muses traditionnelles, la poésie augustéenne, et le programme politique dont elles faisaient l'éloge, pour dire le mensonge que l'art et la *fabula* constituent bien souvent. Prolongeant ainsi à sa manière le renouvellement épique initié par l'auteur des *Métamorphoses*, Lucain opte pour une esthétique de l'indignation – et non de célébration –, incarnée par ce *uates* d'un genre nouveau qui ne cesse, par ses nombreuses interventions, de s'en prendre à ses monstrueux protagonistes ou de répondre, par avance, à d'éventuels détracteurs » (MEUNIER 2012, p. 414).

<sup>8</sup>Roche 2009, p. 92.

<sup>9</sup>Notons que la délimitation du proème de *La Guerre civile* est un problème. On considère habituellement que celui-ci occupe les v. 1 à 66, autrement dit le passage qui comprend l'exposé du sujet du poème, puis l'éloge de Néron. Mais il est également possible de considérer que l'action démarre seulement au v. 183, lorsque Lucain décrit César s'appêtant à franchir le Rubicon. Entre les deux, on trouve un long exposé des causes de la guerre qui oscille entre considérations générales au présent, mise en place des acteurs et du « décor », au présent toujours et avec le recours à l'apostrophe et à l'exclamation, et retours en arrière remontant jusqu'à Romulus et Rémus. On lit ainsi dans les *Commenta Bernensia* à propos du v. 183 :

*IAM GELIDAS hinc incipit narratio. Ante enim praenarratio fuit.*

IAM GELIDAS la narration commence à partir d'ici. En effet, ce qui précède était un prologue. [Nous traduisons.]

À l'inverse, Servius semble considérer que le proème prend fin après l'invocation à Néron lorsqu'il en décrit les trois temps (*Commentaire à l'Énéide ad I, 8*) :

*Lucanus tamen ipsum ordinem inuertit ; primo enim proposuit, inde narrauit, postea inuocauit, ut est "nec si te pectore uates accipio".*

Cependant Lucain a bouleversé cet ordre-là [celui des étapes du proème tel qu'il vient de l'exposer] ; en effet il a commencé par l'annonce du sujet, puis il a continué avec la narration, et ensuite l'invocation, comme dans "et si je te reçois, tel un prophète, en ma poitrine". [Nous traduisons.]

On trouve un état de la question rapide mais efficace sur les limites du proème dans GALLI MILIĆ 2016a, p. 108.

Nous faisons le choix pour notre part d'étendre le proème de *La Guerre civile* jusqu'au v. 182, car le poète continue à se mettre en scène en tant que poète après l'éloge de Néron (*Fert animus...*, qui renvoie évidemment au proème des *Métamorphoses*), et car sa présence y est toujours bien marquée par l'intermédiaire des adresses, tandis que celles-ci disparaissent au moment du récit du passage du Rubicon – momentanément du moins, jusqu'au v. 412.

Quoi qu'il en soit, l'ouverture de *La Guerre civile* diffère largement du proème de *l'Iliade*, sur la brièveté duquel insiste d'ailleurs Aristote (cf. en 4.3 p. 222). Elle peut sembler s'éloigner également du modèle que constitue Virgile, mais en réalité, le proème de *l'Énéide* n'est pas forcément aussi bref qu'il n'y paraît : certes, les onze premiers vers forment une unité où le poète invoque la Muse et donne le sujet de son poème, mais, comme le note déjà par exemple J. L. De La Cerda dans son commentaire à *l'Énéide (explicatio ad I, 38-41)*, on peut tout aussi bien considérer que la *narratio* proprement dite débute au v. 38 seulement. C'est en effet à partir de ce point que l'action commence en ce qui concerne Énée : les Troyens font voile vers l'Italie, et Junon, toute à sa colère, va trouver Jupiter pour tenter de faire obstacle à leur réussite. Entre les deux, le poète se contente de rappeler les causes de la haine de la déesse contre Énée et les siens. Toutefois, on a bien une vraie rupture énonciative au v. 12 :

*Vrbs antiqua fuit (Tyrii tenuere coloni)  
Karthago...*

Il y eut jadis une ville – des colons tyriens l'habitèrent –, Carthage...

On passe du présent de l'énonciation au passé de l'histoire, et les marques de première et de deuxième personne, qui renvoyaient dans les premiers vers respectivement au poète et à la Muse, disparaissent. En comparaison, la dilution du proème de Lucain est bien plus importante, tant du point de vue du nombre des vers concernés que de son organisation et de son fonctionnement énonciatif, comme nous allons le

gement de la voix du narrateur, l'étude du proème de *La Guerre civile* apporte en outre des signes concrets d'une véritable conscience dans l'usage qu'il fait de l'apostrophe au sein de l'ensemble de son poème. Certes, les interventions autoriales au sein du proème épique sont traditionnelles, attendues, et légitimes, et en particulier l'apostrophe aux Muses (ou plus généralement aux divinités de l'inspiration). Aristote décrit le proème comme le lieu où le poète entre en relation avec son lecteur pour lui permettre d'entrer dans l'œuvre<sup>6</sup>. Depuis Homère, il permet en effet au lecteur de comprendre d'où provient le récit que rapporte le poète, dans quelle mesure il est crédible, quelles sont les modalités d'énonciation du poème qui va suivre. Il permet également de situer l'œuvre dans la tradition épique qui l'a précédée. Pourtant, malgré les emprunts lexicaux massifs à ses prédécesseurs dans le genre<sup>7</sup>, Lucain s'écarte des usages de ces derniers en ce qui concerne les formes de l'adresse, et ce, dès le tonitruant *Quis furor, o ciues...* du v. 8 qui remplace l'invocation à la Muse. P. A. Roche écrit au sujet de l'ouverture de *La Guerre civile* : « [...] the proem is more remarkable for the epic conventions it omits than those it observes<sup>8</sup> » – cela vaut en particulier pour l'emploi de l'apostrophe, à ceci près qu'il nous semble jouer avec les conventions épiques plutôt que les omettre : nous voudrions montrer que les particularités de cet emploi dans les premiers vers du poème offrent au lecteur un véritable programme de lecture pour toute l'épopée qui va suivre<sup>9</sup>. Pour ce faire nous étudierons notamment les adresses aux citoyens, aux dieux, à Néron et à Rome.

## 9.1 *Quis furor, o ciues*

### 9.1.1 Les citoyens, Muses de la guerre civile

D'emblée, on remarque l'anomalie de la première apostrophe, *Quis furor, o ciues...*<sup>10</sup>, qui n'est pas à sa place par rapport à ce que l'on attend dans les premiers vers d'un poème épique :

---

voir. La transition entre le présent de l'énonciation et le passé absolu peine à se faire – peut-être parce que lorsque l'on raconte la guerre civile, elle ne peut précisément pas se faire, voire qu'elle ne *doit* pas être faite, tant sont forts les liens que Lucain veut maintenir entre le passé de son récit et le présent qu'il partage avec ses lecteurs et concitoyens.

<sup>10</sup>Sur le lien entre le *furor* des citoyens et le *furor* poétique, voir l'étude que L. Galli Milić a consacrée à ce qu'elle a appelé une « poétique du *furor* » chez Lucain (GALLI MILIĆ 2016b, p. 160-161). Pour elle, cette apostrophe première est autoréflexive : la question que pose le poète sur la nature du *furor* de la guerre civile ne concerne pas seulement celui des citoyens qui en ont commis tous les forfaits, mais aussi son propre *furor* poétique qui le pousse à transmettre ce *nefas* à la mémoire. Lucain pose donc la question de

*Quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri  
gentibus inuisis Latium praebere cruorem<sup>11</sup> ?  
Cumque superba foret Babylon spolianda trophaeis  
Ausoniis umbraque erraret Crassus inulta,  
bella geri placuit nullos habitura triumphos<sup>12</sup> ?*

la légitimité de son poème et de sa démarche.

Lucain reprend l'expression dans la suite de *La Guerre civile*, par deux fois. La première occurrence est un écho direct à l'apostrophe du poète, dans la bouche de la matrone qui vaticine à la fin du livre I (I, 681). Mais le destinataire de l'apostrophe est différent : il s'agit de Phœbus, à qui la matrone demande une explication au sujet de la fureur des combattants romains qui s'affrontent dans la plaine de Philippes. La seconde occurrence se trouve au livre VII (VII, 95). Dans les vers qui précèdent, Pompée fait de la Fortune et des hommes les coupables du combat à venir, puis il répond à Cicéron qui venait lui porter les vœux de ses partisans avides de combattre à l'aube du jour de Pharsale : *Quis furor, o caeci, scelerum ?* Mais son discours semble parfaitement inutile : malgré la forme de l'apostrophe, il ne s'agit pas d'une véritable adresse à ses hommes (*caeci* est suivi de la troisième personne *metuunt*), mais de la vaine déploration du général qui ne fait que révéler le manque de clairvoyance et l'entêtement des Romains, en même temps que sa propre impuissance.

Cette première adresse est lourde de références intertextuelles (voir notamment HERSHKOWITZ 1998 p. vii-viii) : nous renvoyons ici à notre annexe sur « *Quis furor* dans la littérature latine » (p. XXIII). Il ressort de la comparaison avec ces intertextes que la première apostrophe du poème offre une condensation extraordinaire de sens. Ces multiples références, et le traitement qu'en fait Lucain, rendent l'expression particulièrement reconnaissable, et elle devient ainsi emblématique, signal de l'idée d'une guerre illégitime et destructrice au lieu d'être occasion de conquête et de gloire. *Quis furor* devient l'emblème de la guerre civile : « Fort de références à l'*Iliade* et à l'*Énéide*, ce vers revendique un renversement en faisant entrer en épopée le *furor* des guerres civiles : le syntagme *quis furor*, largement employé par les devanciers de Lucain, désigne pour la première fois les *ciuilia bella*. Mais la véritable originalité de Lucain est de renouveler le *furor* épique en le présentant comme la fureur propre à la guerre civile. Le *furor* devient ainsi la passion propre à la *Pharsale* remplaçant ainsi la μήνις iliadique (*Il.*, I, 1) ou l'*ira* virgilienne (*Én.*, I, 4). Or ce renouveau est significatif : à la colère humaine et à la colère divine, succède chez Lucain la fureur ravageuse des guerres civiles » (CALTOT 2016, p. 356-357).

<sup>11</sup>Les éditeurs sont en désaccord sur la manière dont il convient de ponctuer la phrase : s'agit-il d'une exclamation, ou bien d'une interrogation ? Pour le scholiaste des *Adnotationes super Lucanum*, on a là une *exclamatio poetae*. Bien que de manière générale nous suivions le texte édité par A. Bourgery dans la CUF (et en faveur duquel on trouvera des arguments dans WUILLEUMIER et LE BONNIEC 1962, p. 15), nous faisons le choix de suivre ici la position d'A. E. Housman (HOUSMAN 1958), qui bénéficie des arguments avancés par J. R. Getty (GETTY 1955) et qui a été reprise par D. R. Shackleton Bailey (SHACKLETON BAILEY 1997). On retrouve la même hésitation à propos de la ponctuation des derniers mots du proème de l'*Énéide* : *Tantaene animis caelestibus irae ?* (« Est-il tant de colères dans les âmes célestes ? », I, 11), que Servius dans son *Commentaire à l'Énéide* commente en ces termes :

*“Tantaene” quasi exclamatio est mirantis, cum ex ipsa narratione sententiam trahentes nostram personam interponimus, ut “tanton” placuit concurrere motu”. Non nulli “tantaene” legunt, ut interrogatio sit potius quam exclamatio.*

*Tantaene* est comme une exclamation marquant l'étonnement, lorsque à partir de la narration elle-même, en en tirant une opinion, nous faisons intervenir notre propre personne, comme dans “a-t-il fallu que marchent l'un sur l'autre avec tant de feu”. Certains lisent *tantaene* comme une interrogation plutôt que comme une exclamation. [Nous traduisons.]

Ce qui nous intéresse tout particulièrement est la signification de ces deux passages en ce qui concerne le positionnement du poète par rapport à la tradition épique et par rapport à la Muse ; sous cet aspect, le précédent homérique avec le v. 8 de l'*Iliade*

Τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ζυνέτηκε μάχεσθαι ;

Qui des dieux les mit donc aux prises en telle querelle et bataille ?

nous invite à aller dans le sens de la ponctuation interrogative : au moment de commencer son épopée, le poète est à chaque fois confronté à l'indicible et à l'incompréhensible inhérents à sa matière, ce qui l'amène à interroger à ce propos l'instance à même de lui apporter une réponse.

<sup>12</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 8-12.

D’où vient, citoyens, cette fureur, où le fer a-t-il pris cette licence d’offrir le sang latin à des peuples odieux ? Au lieu de dépouiller la superbe Babylone des trophées ausoniens, laissant l’ombre de Crassus errer sans vengeance, vous vous êtes plu à livrer des guerres qui ne pouvaient comporter de triomphes ?

En effet, on attend de lire au début d’une épopée la *propositio*, qui annonce le sujet choisi par le poète, l’*inuocatio* par laquelle le poète demande aux divinités de l’inspirer, éventuellement une *excusatio* qui dédie l’ouvrage à quelqu’un, et enfin le début de la *narratio*<sup>13</sup> ; chez Lucain, cette composition se voit bouleversée. Suivant le modèle de Virgile, il commence par la *propositio*<sup>14</sup> :

*Bella per Emathios plus quam ciuilia campos,  
iusque datum sceleri canimus, populumque potentem  
in sua uictrici conuersum uiscera dextra,  
cognatasque acies, et rupto foedere regni  
certatum totis concussi uiribus orbis  
in commune nefas, infestisque obuia signis*

<sup>13</sup>Sur les fonctions du proème, voir Aristote, *Rhétorique*, 1415a, pour qui le proème doit être un échantillon de l’œuvre, et Quintilien, *Institution oratoire*, X, 1, 48. C’est aussi ce qu’expose Servius dans son *Commentaire à l’Énéide ad I, 8*, en ajoutant la possibilité de mêler *propositio* et *inuocatio* à la manière d’Homère – mais les deux fonctions se retrouvent malgré tout :

*Sane in tres partes diuidunt poetae carmen suum : proponunt, inuocant, narrant. Plerumque tamen duas res faciunt et ipsam propositionem miscent inuocationi, quod in utroque opere Homerus fecit ; namque hoc melius est.*

*Il est établi que les poètes divisent leurs poèmes en trois temps : l’annonce du sujet, l’invocation, la narration. Cependant la plupart n’en traitent que deux et mélangent l’annonce du sujet elle-même et l’invocation, ce qu’a fait Homère dans ses deux poèmes ; et en effet cela est meilleur. [Nous traduisons.]*

<sup>14</sup>Une remarque dans les *Commenta Bernensia ad I, 1* remet en question l’authenticité des premiers vers de *La Guerre civile* :

*Hos VII uersus primos dicitur Seneca ex suo addidisse, ut quidam uolunt auunculus Lucani, ut quidam uolunt frater, ne uideretur liber ex abrupto inchoare dicendo QVIS FVROR.*

On dit que c’est Sénèque, dont certains disent qu’il était l’oncle de Lucain, et d’autres son frère, qui a ajouté ces sept premiers vers de sa main, afin que le poème ne paraisse pas commencer abruptement par QVIS FVROR. [Nous traduisons.]

Sur ce problème, voir CONTE 1966 (repris dans CONTE 1988, p. 11-23 et traduit dans CONTE 2010) : pour l’auteur, la meilleure contribution au débat sur le sujet est celle d’E. Malcovati (MALCOVATI 1947, p. 94 et MALCOVATI 1951), qui en défend l’authenticité. Leur éventuelle non-authenticité aurait en tout cas des implications poétiques sérieuses : si la question indignée *Quis furor, o ciues...* doit constituer l’ouverture du poème, la rupture avec les conventions génériques est encore plus franche.

Ce problème est peut-être en rapport avec celui posé par le début de l’*Énéide*, qui pourrait être (nous reprenons ici le texte et la traduction de J. Perret dans son édition pour la CUF, qui plaide pour la présence de ces vers liminaires) :

*Ille ego qui quondam gracili modulatus auena  
carmen et egressus siluis uicina coegi  
ut quamuis auido parerent arua colono,  
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis  
arma uirumque cano...*

Moi qui jadis sur un frêle pipeau modulai mon chant, qui sortant de mes bois contraignis les campagnes voisines de se plier à tous les désirs de leur maître, œuvre bénie des gens de la terre, – voilà que maintenant je chante l’horreur des armes de Mars et l’homme...

Sur ce dernier point, âprement débattu, voir en particulier AUSTIN 1968 (qui refuse l’ouverture du poème par *Ille ego qui quondam...*) et HANSEN 1972 (qui la soutient) ; CAIRNS 2003 (qui va dans le sens de R. G. Austin) et FONTAINE 2004 (qui nuance ce dernier article et finalement suspend son jugement) ; KAYACHEV 2011 (pour qui ces premiers vers doivent bien figurer en tête du poème, mais en guise d’épigramme).



*signa, pares aquilas et pila minantia pilis*<sup>15</sup>.

Nous chantons des guerres plus que civiles dans les champs de l'Émathie, le crime devenu un droit, un peuple puissant tournant ses bras victorieux contre ses propres entrailles, deux armées de même sang, et, rompant l'unité de l'empire, toutes les forces de l'univers ébranlé en lutte pour un commun forfait, les enseignes se heurtant à des enseignes hostiles, des aigles aux prises, et les pilums menaçant les pilums.

Le poète présente son sujet, à savoir la guerre civile et le scandale moral qu'elle représente. Puis, au v. 8, on lit une apostrophe aux *ciues*. Au même endroit, Virgile invoque la Muse, qui est donc absente chez Lucain<sup>16</sup> :

*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso  
quidue dolens regina deum tot uoluerit casus  
insignem pietate uirum, tot adire labores  
impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?*<sup>17</sup>

Muse, apprends-moi les causes : pour quelle atteinte à ses pouvoirs, pour quelle blessure la reine de dieux précipita en un tel cercle d'infortunes, au devant de tels travaux, un homme insigne en piété. Est-il tant de colères dans les âmes célestes ?

Mais si la Muse disparaît<sup>18</sup>, se pose la question de savoir ce qui la remplace comme source de légitimité de la voix poétique : les citoyens ainsi interpellés semblent susceptibles de remplir cette fonction. Si alors on lit chez Lucain, malgré le changement de destinataire, une *inuocatio*, les citoyens deviennent un nouvel avatar de la Muse, inspiration du récit d'une guerre « plus que civile ». Face à eux, il y a le poète, qui se met en scène lui-même dans le surprenant *canimus* qui vient, dès le second vers, prendre la place du *cano* virgilien<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 1-7.

<sup>16</sup>Voir ROCHE 2009, p. 129-130 pour des indications bibliographiques sur l'invocation. P. A. Roche répond par ailleurs à G. B. Conte (CONTE 1966, p. 46 *sqq.* repris dans CONTE 1988, p. 11-23 et traduit dans CONTE 2010) qui soutient que l'apostrophe à la Muse aurait été de toute manière superflue au seuil de *La Guerre civile* en raison du fait que les événements racontés sont récents (ROCHE 2009, p. 20-21).

<sup>17</sup>VIRGILE, *Énéide*, I, 8-11.

<sup>18</sup>Peut-être est-ce là quelque chose qui figure déjà dans certaines épopées antérieures à Lucain : voir CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 300 sur certains fragments des épopées perdues, qui montreraient que la Muse n'apparaît pas toujours dès le proème.

<sup>19</sup>Certes, l'appel à une instance inspiratrice se situe explicitement dans l'adresse à Néron qui clôt l'éloge que fait le poète de l'Empereur (I, 63-66) :

*Sed mihi iam numen, nec, si te pectore uates  
accipio, Cirrhaea uelim secreta mouentem  
sollicitare deum Bacchumque auertere Nysa :  
tu satis ad uires Romana in carmina dandas.*

Mais tu es déjà ma divinité ; et si je te reçois, poète [Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF afin de rendre compte de l'ambiguïté relevée dans O'HIGGINS 1988, p. 208, n. 2, qui remarque que *uates* peut aussi bien être une apposition au « je » du poète sujet d'*accipio* qu'un vocatif se rapportant à Néron.], en ma poitrine, je renonce à invoquer le dieu qui révèle les secrets de Cirrha ou à détourner Bacchus de Nysa : tu suffis, toi, à inspirer un poème romain.

Mais lorsque le lecteur découvre le texte pour la première fois, il ne connaît pas encore l'existence de ce passage, et la structure toute similaire des premiers vers au proème de l'*Énéide* ne peut manquer de les lui

Contrairement à ce qu'a écrit I. Meunier<sup>20</sup>, Lucain n'est pas le premier poète épique à dire « nous » avant d'avoir dit « je ». *Canimus* fait penser au proème de la *Théogonie*, où la première personne du pluriel apparaît par deux fois et, en ce qui concerne la première occurrence, avant que le poète ait fait référence à lui-même à la première personne du singulier :

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖδεν,  
αἳ θ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζαθέον τε.  
[...].  
Αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,  
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπὸ ζαθέοιο.  
τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,  
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.  
[...].  
Ἄλλὰ τίη μοι ταῦτα περὶ δρυῶν ἢ περὶ πέτρην·  
Τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὸς πατρὶ  
ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,  
εἰρεῦσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,  
φωνῆι ὀμηρεῦσαι. [...] <sup>21</sup>.

Pour commencer, chantons les Muses Héliconiennes, reines de l'Hélicon, la grande et divine montagne. [...] Ce sont elles qui à Hésiode un jour apprirent un beau chant, alors qu'il paissait ses agneaux au pied de l'Hélicon divin. Et voici les premiers mots qu'elles m'adressèrent, et les déesses, Muses de l'Olympe, filles de Zeus qui tient l'égide [...] Mais à quoi bon tous ces mots autour du chêne et du rocher ? Or, sus, commençons donc par les Muses, dont les hymnes réjouissent le grand cœur de Zeus leur père, dans l'Olympe, quand elles disent ce qui est, ce qui sera, ce qui fut, de leurs voix à l'unisson.

Pour C. C. Tsagalis<sup>22</sup>, il s'agit là de définir la relation entre le poète et les Muses d'une manière différente de ce qui se passe chez Homère. En effet, il confronte ce passage d'Hésiode avec deux occurrences de la première personne du pluriel que l'on trouve chez Homère, dans l'*Iliade* en II, 486 :

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι –  
ὕμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,  
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν –  
οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν.  
[...] <sup>23</sup>.

Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe – car vous êtes, vous, des déesses : partout présentes, vous savez tout ; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et ne savons rien – dites-moi quels étaient les guides, les chefs des Danaens.

et dans l'*Odyssée* en I, 10 :

faire lire comme une réécriture de ce qu'on lit chez le poète mantouan.

<sup>20</sup>MEUNIER 2012, p. 399.

<sup>21</sup>HÉSIODE, *Théogonie*, I, 1-2, 22-25 et 35-39.

<sup>22</sup>TSAGALIS 2006, p. 81-82. Ses analyses s'inscrivent dans la continuité de celles de C. Calame présentées dans CALAME 1986, p. 64-65 ; 69-74 ; 96 *sqq.*

<sup>23</sup>HOMÈRE, *Iliade*, I, 484-487.

Τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν.

Viens, ô fille de Zeus, nous dire, à nous aussi, quelque'un de ces exploits.

Ces deux « nous », s'ils ne sont pas des pluriels de majesté, semblent réunir la communauté formée par le poète et son auditoire (ou bien la communauté des aèdes) et destinée à recevoir le chant de la Muse, de manière à opposer à l'incapacité des hommes la divine omniscience des Muses. Chez Hésiode, le « nous » unit au contraire le poète et les Muses, celui-ci inaugurant la situation d'une voix chorale qui réunit, à égalité, Muses et poète inspiré<sup>24</sup> : « Hesiodic song will be verbalized by a common voice, the voice of the inspired poet who, having received the gift of song from the Muses, is able to sing *with* them and *through* them ».

Mais, on le voit, on est chez Hésiode dans un contexte hymnique qui diffère largement de ce que l'on trouve chez Lucain. Chez ce dernier, le « nous » du v. 1 répond au *cano* virgilien qui définissait le poète comme une individualité : par le choix du pluriel, il présente la voix du poète comme étant une voix collective<sup>25</sup>, que l'intertexte hésiodique invite à lire comme un « nous » poétique – mais qui en même temps souligne fortement l'absence des Muses. Un peu plus loin, la première personne du pluriel dans *querimur* ne se rapporte plus exactement à la *uox poetae* qui s'apprête à chanter la guerre civile, mais à la communauté civique qui unit le poète et ses concitoyens, celle des Romains qui acceptent finalement l'idée de la guerre civile comme prix à payer pour l'avènement de Néron et dont le poète se fait le porte-parole, son récit engageant le destin de toute une communauté :

---

<sup>24</sup>Cette lecture nous semble particulièrement intéressante, mais ce n'est évidemment pas la seule que l'on trouve dans la critique. Dans son commentaire au v. 1 de la *Théogonie* (M. L. WEST 1978, p. 152), M. L. West fait de ce « nous » une variation pour une première personne du singulier. M.-C. Leclerc (LECLERC 1993, p. 170-171) considère cependant qu'une telle lecture est réductrice. Pour elle, ce « nous » associe un « je » et un « tu » qui tous deux renvoient au poète. Elle écrit à propos du v. 36 d'Hésiode, où apparaît la seconde occurrence d'ἀρχώμεθα : « la partie divine et initiée du poète semble inviter l'autre, celle qui traîne encore avec les moutons, à la rejoindre, de manière à ce que le *je* et le *tu* puissent parvenir, à la fin du vers, à conjuguer ensemble ἀρχώμεθα, *je* et *tu* réconciliés et isolés du commun des mortels en compagnie des Muses initiatrices », et elle lit la première occurrence du v. 1 comme une « application anticipée de cette obligation », celle des Muses qui recommandent au poète de les célébrer au début et à la fin de son chant.

<sup>25</sup>L'auteur des commentaires qui accompagnent le texte de *La Guerre civile* dans le manuscrit 660 conservé dans le fonds patrimonial de la Bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer (le texte est daté du XIV<sup>e</sup> siècle, et le commentaire remonte vraisemblablement au XV<sup>e</sup> siècle) émet l'hypothèse d'un « nous » de modestie (f. 1) :

*Sed quid quod dixit canimus et non cano ? Cum solus canet ? Responsum : ideo usus est plurali ut uitet arrogantiam uel ut ostendat se solum non posse sufficere ad describendum tantum scelus.*

Mais pourquoi a-t-il dit « nous chantons » et non pas « je chante » ? Alors qu'il est seul à chanter ? La réponse réside dans le fait que le pluriel peut servir à éviter de donner une impression d'arrogance, ou bien à montrer que seul il ne peut suffire à décrire un crime aussi terrible. [Nous traduisons.]

*Quod si non aliam uenturo fata Neroni  
inuenere uiam magnoque aeterna parantur  
regna deis caelumque suo seruire Tonanti  
non nisi saeuorum potuit post bella gigantum,  
iam nihil, o superi, querimur [...]*<sup>26</sup>.

Pourtant si les destins n'ont pas trouvé une autre voie pour l'avènement de Néron, si c'est à ce prix qu'il faut dresser aux dieux des trônes éternels, si le ciel n'a pu servir son maître, le dieu du tonnerre, qu'après les guerres des cruels géants, nous ne nous plaignons plus, habitants du ciel [...].

Le poète lucanien, en refusant de faire appel à la Muse qui normalement confère au poète son savoir<sup>27</sup>, présente une figure nouvelle de poète épique : peut-il encore jouir de son omniscience sans le secours de la divinité ? Ce qui va suivre ne peut être qu'une « épopée à hauteur d'homme », pour reprendre l'expression d'I. Meunier<sup>28</sup>, tributaire du savoir de Lucain et de ses limites. La manière dont Servius décrit le rôle de l'*inuocatio* dans le proème épique revient à décrire la manière dont elle sert à établir la vraisemblance pragmatique du récit épique<sup>29</sup> :

*Sane obseruandum est, ut non in omnibus carminibus numen aliquod inuocetur, nisi cum aliquid ultra humanam possibilitatem requirimus. Hinc in arte poetica Horatius "nec deus intersit nisi dignus uindice nodus inciderit". Bene ergo inuocat Vergilius, non enim poterat per se iram numinis nosse*<sup>30</sup>.

Il faut clairement observer que l'invocation d'une divinité ne se trouve pas dans tous les poèmes, mais seulement lorsque l'on requiert quelque chose qui excède la capacité humaine. De là ce passage d'Horace dans l'*Art poétique* : « qu'un dieu n'intervienne pas, à moins qu'il ne se présente un nœud digne d'un pareil libérateur ». C'est donc avec raison que Virgile se livre à une invocation : en effet il ne pouvait pas connaître par lui-même la colère de la divinité. [Nous traduisons.]

Si le poète doit avoir recours à des savoirs très anciens qui excèdent la mémoire humaine, il lui est nécessaire de faire appel à une instance supérieure. Devant le problème posé

<sup>26</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 33-37.

<sup>27</sup>C'est le cas dans le proème chez Homère et chez Virgile, lorsque le poète demande à la Muse de lui fournir la matière du récit à venir, mais aussi, en particulier, dans les catalogues, avant lesquels le poète prend soin de lui demander à nouveau assistance pour une entreprise trop grande pour les seules forces humaines. Lucain, qui sait se passer du secours divin dans le proème, le fait tout aussi bien quand il s'agit de faire un catalogue : voir par exemple le catalogue des Gaulois en I, 419 *sqq.*, sur lequel nous reviendrons en 13.1 p. 737. Sur le rôle de la Muse dans l'épopée avant Lucain, nous renvoyons à notre chapitre 3 (p. 121).

<sup>28</sup>MEUNIER 2012, p. 294. Et de fait, le personnel de *La Guerre civile* est constitué du *populum* (v. 2), et non des grands héros d'Homère ou de Virgile.

<sup>29</sup>Nous renvoyons ici à l'article d'A. Deremetz, « Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle » (DEREMETZ 2004), qui étudie entre autres les procédés de véridiction auxquels le poète épique doit avoir recours pour rendre croyables les faits qu'il raconte, qui pour certains sont extraordinaires et / ou non attestés par la tradition, et ainsi établir son autorité : « Ces procédés participent d'une stratégie métapoétique par laquelle le poète légitime de manière allusive, mais reconnaissable, sa compétence de *poeta doctus*, détenteur de l'information requise et maître du code épique, apte à convoquer et ordonner dans son œuvre tous les éléments de la tradition disponible. » L'invocation à la Muse est un exemple de tels procédés, tout comme ceux par lesquels le poète peut montrer quelles sources sont les siennes.

<sup>30</sup>SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide ad I*, 8.

par la contradiction entre la piété d'Énée et la colère de Junon, Virgile passe lui aussi à la modalité interrogative, mais c'est à la Muse qu'il s'adresse, et il sait qu'avec son aide, il va être en capacité d'y apporter une réponse. Lucain ne peut pas suivre ce modèle : la Muse épique ne peut pas apporter de réponse à la question qui est la sienne, car celle-ci est étrangère à la tradition de l'épopée. Refusant toute posture omnisciente, il se tourne alors vers les acteurs mêmes du drame afin qu'ils lui expliquent ce qui a produit la guerre civile.

Comme le note P. A. Roche dans son commentaire du livre I, l'adresse aux *ciues* est en effet une reprise de la recherche des causes que l'on trouve chez Virgile, mais aussi chez Homère dans l'*Iliade*<sup>31</sup>. Chez Homère, la question est adressée à la Muse que l'aède a invoquée dès le premier vers<sup>32</sup> :

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἴχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,  
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν  
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε κύνεσσιν  
οἴωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,  
ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε  
Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.  
Τίς τάρ σφωε θεῶν ἕριδι ζυνέηκε μάχεσθαι<sup>33</sup>.

Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée, détestable colère qui aux Achéens valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières de héros, tandis que de ces héros mêmes elle faisait la proie des chiens et de tous les oiseaux du ciel – pour l'achèvement du dessein de Zeus. Pars du jour où une querelle tout d'abord divisa le fils d'Atrée, protecteur de son peuple, et le divin Achille. Qui des dieux les mit donc aux prises en telle querelle et bataille ?

Chez Virgile, elle tient lieu de surcroît d'invocation première, le poète étant la première figure d'énonciation à apparaître avec le verbe *cano* du v. 1<sup>34</sup>. S. Clément-Tarantino a bien montré que ce décalage chronologique dans l'apparition de la Muse et du « je » du

---

<sup>31</sup>ROCHE 2009, p. 22. Voir déjà CONTE 1966 (repris dans CONTE 1988, p. 11-23 et traduit dans CONTE 2010) pour une comparaison entre le proème de *La Guerre civile* et celui de l'*Iliade* sous cet aspect précis : alors que chez Homère la question du v. 8 revêt une fonction narrative, permettant la transition entre la *propositio* et le début de la narration, chez Lucain elle sert à relier les faits au destin de la communauté romaine et à son histoire nationale, les personnages de l'épopée à venir étant les *ciues Romani*. La rupture qu'opère Lucain ici dans la forme du proème est une affirmation programmatique d'une nouvelle conception de l'épopée. Pour d'autres références sur l'intertextualité homérique et virgilienne dans les premiers vers de *La Guerre civile*, voir THOMPSON et BRUÈRE 1968, p. 1-2 (repris dans THOMPSON et BRUÈRE 2010); FEENEY 1991, p. 274-277; C. M. C. GREEN 1991, p. 232-233 (repris dans C. M. C. GREEN 2010); PUTNAM 1995, p. 223-226; TARRANT 1997a, p. 65-67; NARDUCCI 2002, p. 18-22; CASALI 2011, p. 83-86.

<sup>32</sup>À moins que cette question ne soit l'écho des interrogations de l'auditoire, comme le suggère S. Perceau (PERCEAU 2002, p. 155).

<sup>33</sup>HOMÈRE, *Iliade*, I, 1-8.

<sup>34</sup>Certes, l'impératif ἄειδε du premier vers de l'*Iliade* présuppose le « je » du poète qui prie la Muse (PERCEAU 2002, p. 154). Mais précisément, il ne fait que le présupposer, tandis que Virgile le place sur le devant de la scène et lui associe un verbe de parole, plusieurs vers avant de convoquer la Muse.

poète signe le fait que ce dernier s'affirme en tant qu'énonciateur de son propre chant, tandis que dans l'*Iliade*, c'est la Muse qui occupe cette position<sup>35</sup>. C'est que le poète virgilien connaît sa matière ; s'il a besoin de l'appui de la Muse, c'est pour en raconter les causes, et en particulier les causes de nature divine : il connaît la colère de Junon, mais pas la cause de cette colère, ni la raison qui permet de comprendre qu'elle ait poursuivi un héros aussi empreint de *pietas* qu'Énée<sup>36</sup>. Aussi la question que pose Virgile à propos de la colère de Junon est-elle fondamentalement en lien avec le problème posé par son *intensité* – autrement dit avec ce qu'elle peut avoir de scandaleux : elle est plus métaphysique que « poétique »<sup>37</sup>. Comme Virgile<sup>38</sup>, Lucain commence par se mettre en scène lui-même en tant qu'énonciateur (*canimus*). Il n'a pas non plus besoin du secours de la Muse pour se remémorer les faits qu'il s'apprête à raconter<sup>39</sup>. Ceux-ci ne sont plus situés loin dans le passé : bien au contraire, non seulement ils sont récents, mais en outre, Rome en porte encore les stigmates (*At nunc semirutis pendent...*, I, 24-29). Tan-

<sup>35</sup>CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 321-324. Voir aussi RAYMOND 2016. L'analyse du début de l'*Iliade* par S. Perceau invite néanmoins à nuancer quelque peu : dès le v. 2 et l'apparition du participe οὐλομένην, qui exprime un *point de vue* sur la colère d'Achille, le poète montre qu'il prend lui-même en charge le récit (PERCEAU 2002, p. 154).

<sup>36</sup>Cf. SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide ad I, 10* :

*Et hic ostendit merito se inuocasse Musam. Nam si iustus est Aeneas, cur odio deorum laborat ?*

Et ici il montre que c'est à raison qu'il a invoqué la Muse. Car si Énée est juste, pourquoi subit-il la haine des dieux ? [Nous traduisons.]

<sup>37</sup>Cf. SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide ad I, 11* :

*Hic iam non de qualitate iracundiae, sed de quantitate quaerit ; nimia etenim ira est quae pietatis non habet considerationem. Et hoc quidem secundum Stoicos dicit[ur], sed miratur, cur tantum] ; nam Epicurei dicunt deos humana penitus non curare.*

Ici il ne s'interroge pas à propos de la nature de la colère, mais de son intensité ; elle est en effet excessive, la colère qui ne tient pas compte de la piété. Et certes il dit cela en suivant les Stoïciens[ur], mais il s'étonne de tant de colère] ; car les Épicuriens disent que les dieux ne se soucient en rien des affaires des hommes. [Nous traduisons.]

La toute dernière invocation de l'*Énéide*, en XII, 500-504, se voit d'ailleurs transformée en une interrogation douloureuse faisant écho à celle du proème et dans laquelle on peut voir une remise en cause du principe même des guerres civiles :

*Quis mihi nunc tot acerba deus, quis carmine caedes  
diuersas obitumque ducum, quos aequore toto  
inque uicem nunc Turnus agit, nunc Troius heros,  
expediat ? Tanton placuit concurrere motu,  
Iuppiter, aeterna gentis in pace futuras ?*

Quel dieu pourrait maintenant me guider parmi tant de cruautés, qui pourrait dire dans un poème ces massacres en tous lieux, le trépas de ces chefs que tour à tour dans toute la plaine pourchassent ici Turnus, et là le héros troyen ? A-t-il fallu, Jupiter, que marchent l'un sur l'autre avec tant de feu des peuples destinés à vivre en une paix éternelle ?

<sup>38</sup>Voir RAYMOND 2016 sur le fait qu'au premier vers de l'*Énéide* la première personne dans *cano* permet au poète virgilien de s'affirmer en tant que poète, ce que ne fait pas Homère qui, au contraire, s'efface : il n'est que celui qui reçoit et transmet le chant de la Muse.

<sup>39</sup>Il est ainsi remarquable que l'on ne trouve chez lui qu'une seule mention des Muses, au v. 983 du livre IX, et que cette mention n'ait pas la forme d'une invocation : le poète parle des Muses latines à la troisième personne.

dis que Virgile exprime sa confiance dans le fait que la Muse peut indiquer quelles sont les causes des épreuves d'Énée, et donc qu'il y en a, Lucain manifeste le fait que ni les dieux ni les Muses ne peuvent apporter de réponse à la question qu'il pose, en refusant d'inscrire cette interrogation dans une invocation à une instance divine<sup>40</sup>. Mais, avec ce double arrière-plan homérique et virgilien, on comprend que, à l'instar de la Muse, les citoyens doivent apporter au poète une réponse, et que la question *Quis furor...* n'est pas forcément que rhétorique<sup>41</sup> : non pas parce qu'il manque de force ou de mémoire, mais parce que son sujet constitue en lui-même un paradoxe, le poète a besoin d'une explication, que ni la tradition poétique ni les dieux ne peuvent toutefois lui donner<sup>42</sup>.

<sup>40</sup>Il donnera finalement lui-même un sens à ce crime – la venue de Néron –, mais bien tardivement, et après en avoir longuement montré l'absurdité et le fait qu'il constitue un manquement à la piété. De plus, la guerre civile, si elle a bien une raison d'être, ne peut être qu'un pis-aller (I, 33-34) :

*Quod si non aliam uenturo fata Neroni  
inuenere uiam...*

Mais si les destins n'ont pas trouvé d'autre voie à l'avènement de Néron...

<sup>41</sup>La comparaison de cette apostrophe du poète avec le discours de la matrone romaine qui clôt le chant I (v. 678-694) est intéressante. Celle-ci, contrairement au poète, invoque bien un dieu, qui plus est un dieu de l'inspiration, Phoebus, au moment où elle reçoit la vision des guerres civiles à venir :

*"Quo feror, o Paeon? Qua me super aethera raptam  
constituis terra? Video Pangaea niuosis  
cana iugis latosque Haemi sub rupe Philippos.  
Quis furor hic, o Phoebus, doce, quae tela? Manusque  
Romanae miscent acies bellumque sine hoste est!  
Quo diuersa feror? Primos me ducis in ortus  
qua mare Lagei mutatur gurgite Nili:  
hunc ego, fluminea deformis truncus harena  
qui iacet, agnosco. Dubiam super aequora Syrtim  
arentemque feror Libyen, quo tristis Enyo  
transtulit Emathias acies. Nunc desuper Alpibus  
nubiferae colles atque aeriam Pyrenen  
abripimus. Patriae sedes remeamus in urbis,  
in piaque in medio peraguntur bella senatu.  
Consurgunt partes iterum, totumque per orbem  
rursus eo. Noua da mihi cernere littora ponti  
telluremque nouam; uidi iam, Phoebus, Philippos."*

"Où me conduis-tu, ô Péan, après m'avoir enlevée de l'éther, sur quelle terre me poses-tu? Je vois le blanc Pangée aux sommets de neige et la vaste plaine de Philippos au pied du rocher de l'Hémus. Qu'est-ce que cette fureur, Phébus, dis-le moi, et que ces traits? Ce choc, c'est de deux armées romaines, et c'est une guerre sans ennemi! Dans quelle autre région suis-je transportée? Tu me conduis à l'extrême orient, là où la mer est changée par les eaux du Nil de Lagus. Celui qui gît, tronc informe, sur les sables du fleuve, je le reconnais. Je suis portée par-dessus la plaine liquide jusqu'à la Syrte incertaine et la Libye desséchée où la funeste Ényo a transporté les armées thessaliennes. Nous voici enlevée par-dessus les hauteurs des Alpes nuageuses et les aériennes Pyrénées. Nous revenons dans les demeures de la cité de nos pères. Des guerres impies se perpétuent au milieu du Sénat. Les partis se lèvent de nouveau et je vais encore à travers le monde entier. Fais-moi voir de nouveaux rivages, une terre nouvelle, Phébus : j'ai déjà vu Philippos."

La parenté phonique entre le *Quis furor, o ciues* du poète et le *Quo feror, o Paeon*, repris par *Quis furor hic, o Phoebus* et *Quo diuersa feror?*, dans la bouche de la matrone, souligne *a posteriori* le fait que l'apostrophe du proème est un avatar nouveau de l'invocation à une divinité, où cette dernière se voit remplacé par les acteurs mêmes de l'action. Mais, dans le même temps, la matrone romaine souligne une forme de limite à la connaissance divine, puisqu'elle demande en vain à voir au-delà de Philippos; de la même façon, lorsqu'au chant V Appius consultera l'oracle de Delphes (v. 65 sqq.), il n'obtiendra qu'une réponse partielle : la connaissance que donnent les dieux est insuffisante pour cette matière poétique.

<sup>42</sup>Dans son *Institution oratoire* (IX, 2, 6-11), Quintilien établit ainsi la différence entre la question « simple », qui n'est pas une figure, et l'interrogation rhétorique, qui en est une. Dans le premier cas, la

Chez Lucain, l'entreprise de renouvellement des rapports entre Muse et poète qui était déjà à l'œuvre chez Virgile<sup>43</sup> trouve son aboutissement radical dans la disparition de la Muse, alors même que le sujet qu'il se donne, au moins aussi incompréhensible pour l'entendement humain que la haine de Junon pour Énée, suffirait à justifier le recours à un patronage divin<sup>44</sup>.

### 9.1.2 Les citoyens, juges de la guerre civile

C'est donc bien dans un contexte tout humain que nous nous trouvons, et une adresse de cette nature, par son destinataire et son ton accusateur, fait ainsi penser à celles qu'analyse Quintilien au début du livre IV de son *Institution oratoire*, lorsqu'il traite de l'apostrophe dans l'exorde du discours judiciaire :

*Et Demosthenes autem ad Aeschinen orationem in prohoemio conuertit, et M. Tullius cum pro aliis quibusdam ad quos ei uisum est, tum pro Ligario ad Tiberonem. Nam erat multo futura languidior si esset aliter figurata, quod facilius cognoscet si quis totam illam partem uehementissimam – cuius haec forma est : “Habet igitur, Tubero, quod est accusatori maxime optandum” et cetera, conuertat ad iudicem ; tum enim uere auersa uideatur oratio et languescat uis omnis, dicentibus nobis : “Habet igitur Tubero quod est accusatori maxime optandum”. Illo enim modo pressit atque institit, hoc tantum indicasset. Quod idem in Demosthene, si flexum illi mutaueris, accidet. Quid ? non Sallustius directo ad Ciceronem, in quem ipsum dicebat, usus est principio, et quidem protinus : “Grauiter et iniquo animo maledicta tua paterer, M. Tulli” : sicut Cicero fecerat in Catilinam : “Quo usque tandem abutere”<sup>45</sup> ?*

Démosthène ne se tourne-t-il pas dans son exorde vers Eschine, et Cicéron ne fait-il pas de même à l'égard de plusieurs autres, quand il lui a paru bon de les apostropher, et notamment à l'égard de Tubéron dans le *Pro Ligario*? Toute autre figure eût rendu ce discours bien plus languissant, et l'on se convaincra plus aisément de l'effet produit, si tout le passage, si véhément, où il dit : “Tu as donc, Tubéron, l'avantage le plus souhaitable pour un accusateur”, etc., était adressé au juge ; c'est alors, en effet, que la pensée aurait l'air d'être “détournée” et que toute sa force deviendrait languissante, si nous disions : “Tubéron a donc l'avantage le plus souhaitable pour un accusateur.” Le premier tour presse et attaque, le second serait borné à une assertion. Il en sera de même dans Démosthène, si l'on change de tour. Et Salluste? Parlant contre Cicéron lui-même, ne s'adresse-t-il pas directement à lui et précisément dès le début : “J'aurais peine à supporter tes invectives sans perdre mon sang-froid, M. Tullius”, à l'exemple de Cicéron, qui avait dit lui-même contre Catilina : “Jusqu'à quand, enfin, abuseras-tu...”?

Figure d'animation, elle rend le propos plus vif et plus véhément. Il cite à ce propos des exemples tirés de Démosthène, de Cicéron, de Salluste, qui illustrent l'emploi d'apos-

---

forme interrogative est employée car le locuteur désire obtenir une information, une réponse de celui qu'il interroge ; dans le second cas, l'interrogation revient en réalité à une assertion, mais qui par cette forme est dotée d'une force illocutoire plus grande (cf. p. 58 sqq.).

<sup>43</sup>Nous renvoyons en particulier à l'article d'E. Raymond sur le sujet : RAYMOND 2016.

<sup>44</sup>C'est ainsi que J. Masters relie le *furor* de l'inspiration prophétique et celui des guerres civiles, à l'appui notamment d'une lecture métapoétique de la scène de prophétie du chant V, lorsque Appius se rend à Delphes pour consulter l'oracle à propos de l'issue de la guerre : le poète lui-même est pris par ce double *furor* lorsqu'il compose son poème (MASTERS 1992, p. 142-145).

<sup>45</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IV, 1, 66-68.



trophes destinées à interpeller l'adversaire. Dans le commentaire que Quintilien donne des exemples qu'il cite en les comparant à ce à quoi auraient ressemblé les exordes en question si leur forme avait été assertive, il montre bien la valeur illocutoire de la forme.

<sup>46</sup>Il est en effet attendu que dans l'épopée le destinataire extradiégétique demeure indéterminé. Sur ce trait typique de l'épopée depuis Homère, voir notre chapitre 3 (p. 121).

<sup>47</sup>Voir par exemple au chant VIII de l'*Énéide* dans la description du bouclier d'Énée, ou dans les *Métamorphoses* en XV, 823-828.

<sup>48</sup>On sait que la récitation à Rome impliquait pour l'auditoire activité, jugement, réaction (voir VALETTE-CAGNAC 1995 et VALETTE-CAGNAC 1997, p. 130-139, et, plus spécifiquement à propos de Lucain, MEUNIER 2012, p. 46-54) : cela entre particulièrement en résonance avec le fait que d'emblée, Lucain établit un lien entre le passé épique et le présent de l'énonciation, introduit son lecteur dans son œuvre et lui donne un rôle. Il est en effet très probable que, quelles qu'aient été les modalités pratiques de l'interdiction par Néron de la récitation de *La Guerre civile* que nous rapportent Tacite (*Annales*, XV, 49), Dion Cassius (*Histoire romaine*, LXII, 29) ou Vacca dans sa *Vita Lucani* (§ 14), le proème du moins a effectivement été récité : bien qu'il y ait désaccord dans la critique au sujet des livres récités en public, il semble y avoir consensus autour du livre I (voir *infra* p. 457). I. Meunier suggère d'ailleurs que le fameux passage du livre VII sur la réception du poème (v. 207-213) puisse être un commentaire de ces réactions tout à fait immédiates et concrètes de l'auditoire lors des lectures publiques (MEUNIER 2012, p. 52, n. 152).

<sup>49</sup>D'ailleurs, le ton satirique de l'invective a semble-t-il interpellé les commentateurs plus anciens de Lucain, et parmi eux, l'auteur des commentaires qui accompagnent le texte de *La Guerre civile* dans le manuscrit 660 conservé dans le fonds patrimonial de la Bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer dont nous avons parlé plus haut. On trouve en effet dans le commentaire au début du poème toute une réflexion sur la question générique (f. 1). À propos de *Bella per Emathios...*, on lit que Sénèque aurait ajouté en tête du poème une épitaphe de Lucain longue de quatre vers et appropriée à la matière tragique du poème :

[...] *materiam altam cernens et tragicam [...]*

[...] voyant que la matière [du poème] était haute et tragique [...] [Nous traduisons.]

Plus loin, à propos de *Quis furor...*, le commentateur semble attribuer les huit premiers vers que nous connaissons (*Bella per Emathios...*) à Sénèque également (pour la réfutation de l'hypothèse ancienne selon laquelle l'épopée aurait commencé initialement *ex abrupto* par l'apostrophe *Quis furor...*, et que Sénèque, ou bien encore le père du poète, aurait ajouté les huit vers qui précèdent, voir notamment WUILLEUMIER et LE BONNIEC 1962, p. 13; CONTE 1966 (repris dans CONTE 1988, p. 11-23 et traduit dans CONTE 2010); PARATORE 1982, p. 93), puis il écrit :

[...] *ponitur ipsius Lucani descriptio civilis belli incipiens more satyrico ab inuectiva.*

[...] figure la description par Lucain lui-même de la guerre civile, qui commence par une invective, à la manière de la satire. [Nous traduisons.]

Le commentateur ajoute qu'après le proème, Lucain « [...] revient à un style sublime et tragique » [Nous traduisons.] : [...] *redit ad stilum sublimem et tragicum*. Ainsi, la couleur tragique des premiers vers tranche avec ce qui suit, et le ton satirique employé à partir du v. 8 semble ne pas convenir à une telle matière. Tout se passe comme si le commentateur était sensible à la dimension fortement civique de l'apostrophe *Quis furor, o ciues...* : il ne s'agit pas seulement d'une invective calquée par exemple sur celle qu'Ascagne lance aux Troyennes dans l'*Énéide*, qui convient bien à l'épopée, mais de la prise à partie par le poète de citoyens qui sont citoyens romains avant d'être des personnages de la *fabula*, comme dans le genre de la satire, donc.

Sur les liens entre l'écriture de Lucain et la satire, voir notre chapitre 11 (p. 589).

Par ailleurs, on pense également à l'épode VII d'Horace, qui s'ouvre sur les mots suivants adressés aux Romains :

*Quo, quo scelesti ruitis? [...]*

Où vous ruez-vous, dans votre impiété ?

Alors que ceux-ci sont sommés de rendre compte du *furor* qui les a emportés (v. 13), ils gardent le silence (v. 15). Voir DELIGNON 2006, p. 95 sur le fait que ce poème a probablement été écrit en 38 av. J.-C., soit au moment de la guerre entre Octave et Sextus Pompée, et DELIGNON 2016, p. 9-10 sur le fait qu'Horace entend à travers lui provoquer un sursaut chez les Romains et susciter auprès d'eux une réaction en faveur de la paix, sans doute en faveur d'Octave.

Évidemment, il ne décrit pas explicitement cette valeur illocutoire, ne disposant pas du vocabulaire *ad hoc*; pourtant, c'est bien cette idée qui semble se dessiner à travers des termes comme *uehentissimam*; *uis*; *pressit atque institit*. Ainsi, malgré ce que laisse entendre le choix fait par Lucain du verbe *canere* au v. 1, verbe par excellence de la célébration poétique, nous avons bien plutôt l'impression de lire ici le début d'un discours prononcé devant une assemblée qu'un proème épique.

L'épopée tout entière est alors placée sous le régime de cette apostrophe initiale aux *ciues*, ceux-ci étant proclamés destinataires premiers du poème. Lucain ne destine pas ses vers à « n'importe qui » (le « tu » indéterminé des verbes de pensée ou de perception conjugués au subjonctif du type *credas* ou *uideres*<sup>46</sup>), mais bien aux Romains en tant que citoyens, disposant d'un rôle politique. Rappelons d'ailleurs que lors de la *recitatio*, le public entend même que cette question lui est directement adressée. Lucain peut alors soumettre à son examen la matière de son poème, annoncée juste avant : si au lieu de laisser dans l'ombre l'épisode de la guerre civile entre César et Pompée – ainsi que l'ont fait volontiers les poètes augustéens<sup>47</sup> –, on le brandit devant les yeux des Romains, que vont-ils en penser, et comment vont-ils l'évaluer<sup>48</sup> ?

### 9.1.3 Les citoyens, cibles du poète

Mais Lucain va plus loin. Il adresse directement la recherche des causes aux *ciues*, soit aux acteurs de la guerre civile, dans une question scandalisée qui rappelle les questions des satiristes qui ouvrent certaines de leurs satires<sup>49</sup>. On pense ainsi aux ouvertures abruptes de la satire III de Perse, ou de la satire I de Juvénal :

*Nempe haec assidue? Iam clarum mane fenestras  
intrat et angustas extendit lumine rimas;  
stertimus, indomitum quod despumare Falernum  
sufficiat, quinta dum linea tangitur umbra.  
En quid agis? [...]*<sup>50</sup>

Donc cela continue ? Déjà le clair matin entre par les fenêtres et sa lumière élargit les fentes étroites ; nous ronflons, suffisamment pour faire tomber la mousse du falerne indompté, tandis que l'ombre atteint la ligne pour la cinquième fois. Voyons, que fais-tu ?

*Semper ego auditor tantum? Numquamne reponam  
uexatus totiens rauci Theseide Cordi?  
Inpune ergo mihi recitauerit ille togatas,  
hic elegos? Inpune diem consumpserit ingens  
Telephus aut summi plena iam margine libri*

<sup>50</sup>PERSE, *Satires*, III, 1-5.

*scriptus et in tergo necdum finitus Orestes*<sup>51</sup> ?

Faut-il donc n'être qu'auditeur, toujours ? Ne les paierai-je jamais de retour, excédé tant de fois de la *Théséide* d'un Cordus enrôlé ? Est-ce impunément que l'un m'aura récité ses *togatae*, l'autre ses élégies ? Impunément qu'aura gâché ma journée un *Thélèphe* interminable ou un *Oreste* qui remplit jusqu'en haut les marges du volume, sans compter le verso, et qui n'est pas encore fini ?

De telles ouvertures indignées constituent en effet un gage de spontanéité et de sincérité du poète, submergé par la colère qu'il ne peut plus retenir devant le spectacle de ce qui le révolte<sup>52</sup>. L'interrogation latente, l'hésitation du poète virgilien devant ce qu'il peut y avoir de révoltant dans la matière de l'*Énéide*, et qu'il intègre dans son épopée tout en le soumettant aux lois de ce que doit être la bonne parole épique, à savoir celle qui célèbre les faits passés, éclate ici en invective indignée : la discrète remise en question de la colère des dieux chez Virgile se voit amplifiée par Lucain qui tire cette question, qui est en même temps une demande d'explication, vers l'invective adressée directement aux coupables du crime dont il est question. Ainsi, nombreuses sont les lectures qui la lisent comme une prise à partie accusatrice des citoyens coupables d'un tel *furor* – ce que semblent bien confirmer le verbe *placuit* au v. 12 ainsi que le v. 21

*Tum, si tantus amor belli tibi [...] nefandi...*

Après cela, si<sup>53</sup> tu as une telle passion pour une guerre impie...

qui tous deux dénotent une passion bien singulière du peuple romain pour la forme de guerre qui est moralement inacceptable<sup>54</sup>.

Cette apostrophe est d'autant plus polémique que Lucain joue sur l'identité des *ciues* qui sont ainsi interpellés. Dans la première partie, aucun indice ne vient situer les guerres civiles dans le passé par rapport au moment de l'énonciation :

---

<sup>51</sup>JUVÉNAL, *Satires*, I, 1-6.

<sup>52</sup>A. Deremetz décrit en ces termes le rôle que joue l'indignation dans la construction de la posture du poète satirique, qui doit persuader du fait qu'il ne décrit rien d'autre que ce qu'il a constaté en observant le monde autour de lui (étant entendu que le processus de véridiction à l'œuvre dans le genre satirique ne se réduit pas à cela) : « Alors que la satire, en tant qu'elle s'inscrit dans un genre établi, exige de la part du poète qu'il respecte (ou dénonce) des règles héritées et puise à une topique convenue, en tant qu'elle prétend être un discours efficace sur le monde contemporain, doit masquer son rapport à la tradition et se présenter, par exemple, comme le fruit de la colère ou de l'indignation qui naît spontanément devant un spectacle indigne, cela afin de provoquer un sentiment analogue chez le lecteur » (DEREMETZ 2004, § 18).

<sup>53</sup>Nous déplaçons le vocatif « Rome » par rapport à la traduction de la CUF, qui est : « Après cela, Rome, si... ».

<sup>54</sup>Le scholiaste de Berne commente ainsi le v. 21 :

*TVNC SI TANTVS AMOR uoluntarium crimen est si amore pugnatur.*

TVNC SI TANTVS AMOR c'est un crime volontaire, si l'on combat par amour de la guerre. [Nous traduisons.]

*Quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri  
gentibus inuisis Latium praebere cruorem?*

D'où vient, citoyens, cette fureur, où le fer a-t-il pris cette licence d'offrir le sang latin à des peuples odieux ?

Et si l'on examine les marques grammaticales d'adresse à une deuxième personne, on constate qu'elles sont absentes de la deuxième phrase qui constitue le passage :

*Cumque superba foret Babylon spolianda trophaeis  
Ausoniis umbraque erraret Crassus inulta,  
bella geri placuit nullos habitura triumphos?*

D'où vient, citoyens, cette fureur, où le fer a-t-il pris cette licence d'offrir le sang latin à des peuples odieux ? Au lieu de dépouiller la superbe Babylone des trophées ausoniens, laissant l'ombre de Crassus errer sans vengeance, vous vous êtes plu à livrer des guerres qui ne pouvaient comporter de triomphes ?

Le verbe *placuit* est dépourvu de datif exprimé, ce qui laisse planer le doute au sujet de l'identité des personnages auxquels il se rapporte, et de fait on peut tout aussi bien considérer que l'adresse proprement dite s'arrête au v. 9. Dans ce cas, l'apostrophe aux *ciues* n'est plus située temporellement dans le passé par *placuit*, et les citoyens dont il est question ne sont pas forcément (que) ceux qui ont pris part à la guerre. La question de la frontière de l'apostrophe interroge l'identité des *ciues* invoqués : à quels citoyens cette apostrophe est-elle destinée ? Le poète s'adresse-t-il aux citoyens du passé, coupables de la guerre civile, ou demande-t-il à ses propres contemporains de prendre position à propos des événements terribles du siècle précédent ? Le premier destinataire du poème peut ainsi avoir un statut intradiégétique ou extradiégétique : on peut y lire le signe d'une possible superposition entre le *furor* des citoyens de la fin de la République et de ceux de l'époque du poète<sup>55</sup>. Lucain semble donc aller bien au-delà de la simple *exclamatio poetae* relevée par le scholiaste des *Annotationes super Lucanum* : il annule la distance épique du passé absolu et renvoie le public à l'attitude même des acteurs du drame. L'idée que les *ciues* du temps de la guerre civile sont les mêmes que ceux de l'époque de Néron souligne que le poème n'a pas pour but de célébrer, mais de faire revivre le traumatisme de la guerre en vue d'interroger la conscience du lecteur. En effet, comme nous le verrons tout au long de notre étude, il n'y a pas pour Lucain de distinction entre les citoyens des deux époques car tous font partie du même peuple, à la fois romain et coupable : la guerre civile est encore d'actualité, par ses causes (la perte du sens de la romanité) et par ses

<sup>55</sup>Il ne s'agit pas à notre sens que d'une potentialité de réception : nous aurons l'occasion d'analyser plus loin d'autres effets, plus explicites, de superposition du temps du récit et du temps de la narration.

conséquences (la perte de la liberté) : l'épopée ne célèbre plus les faits passés dont elle transmet la mémoire, mais elle devient le lieu d'un examen de conscience des citoyens.

Le remplacement de l'humble invocation à la Muse par une interpellation des citoyens qui peut se lire de manière polémique s'explique au moins en partie par la matière que Lucain a choisie pour son poème. Il a besoin de manifester sa distance vis-à-vis d'un genre qui peut se révéler trompeur en célébrant des « héros » qui en sont indignes. Cette posture nouvelle du poète épique s'inscrit jusque dans son écriture, la manière dont Lucain use de l'apostrophe participant de cette entreprise de mise en œuvre d'une poétique nouvelle : pour mener à bien le projet qui est le sien, il est nécessaire de chanter autrement. Le fait de raconter quelque chose d'impie pose en effet un problème, non seulement moral, mais aussi poétique, car cela revient à dire quelque chose d'indicible<sup>56</sup> :

En effet, la guerre civile apparaît comme le temps de toutes les perversions, morales, historiques, politiques et religieuses : en brouillant toute réalité, elle met en question l'existence même de la Cité, introduisant une confusion entre *inimicus* et *hostis*. Le concitoyen devient l'ennemi ; le même devient l'autre. Ce faisant, la guerre civile invite à redéfinir le sens même du *uir*, ou du *ciuis*, et à leur substituer l'*homo*, soumis à toutes les déviations passionnelles. L'homme et le citoyen ne font plus un, mais l'intrusion des sentiments et des ambitions personnels met à mal la concorde civique et impose une redéfinition du corps social. Devant ces réalités changeantes, nous touchons aux limites du langage, en particulier à sa capacité à signifier<sup>57</sup>.

Quelle voix poétique peut porter un tel discours ? Et est-ce qu'un tel projet relève encore seulement de l'épopée<sup>58</sup> ? L'ensemble du proème entreprend de répondre à ces questions, avant que ne commence la narration proprement dite. I. Meunier écrit à ce propos :

La nécessité de concevoir un lieu d'énonciation visant à justifier son œuvre se fait assurément plus pressante pour Lucain que pour les poètes épiques qui l'ont précédé : il ne chante pas autre chose, en effet, que l'anéantissement de Rome par elle-même, c'est-à-dire le mal absolu, le *summum nefas* dont, quoiqu'il le déplore, il se fait paradoxalement le complice : dire ce qui ne doit pas l'être, c'est redonner vie à des êtres abjects, c'est rejouer l'horreur de la guerre civile, c'est surtout commémorer hommes et événements et les élever, par là-même, à une forme d'immortalité<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup>Sur le lien étymologique entre *fas* et *fari*, voir Varron (*De lingua latina*, 6, 29-30) et ERNOUT et MEILLET 2001, p. 217. Or la guerre civile, *nefas* par excellence, pose le problème de l'indicible : voir O'HIGGINS 1988, p. 217 ; MEUNIER 2012, p. 351 (voir en particulier la n. 992, qui commente un passage de Lucain montrant la pleine conscience que le poète en avait) ; CALTOT 2016, p. 16-18.

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>58</sup>D. C. Feeney soulève clairement la question des conséquences de la place des dieux dans le poème en ce qui concerne l'autorité et la voix du poète (FEENEY 1991, p. 274 *sqq.*). L'absence d'invocation à la Muse est la première manifestation de la disparition dans *La Guerre civile* de la perspective du poète épique, omnisciente et bénéficiant d'une garantie divine : parce que le poète ne puise plus son inspiration chez les dieux, leur rôle dans l'action demeure constamment en dehors de la portée de sa connaissance. D. C. Feeney écrit ainsi que cette connaissance « [...] is not that of the Roman epic poet » (p. 276).

<sup>59</sup>MEUNIER 2012, p. 392.

Nous pensons cependant que, par essence coupable puisqu'il est *ciuis* au même titre que tous ses contemporains<sup>60</sup>, le poète prend de la distance par rapport à son récit afin de questionner son public : dans quelle mesure celui-ci prend-il conscience de sa faute, et cette faute a-t-elle un sens ou est-elle purement absurde ? Il ne s'agit donc pas seulement de « redonner vie à des êtres abjects » ni de « rejouer l'horreur de la guerre civile » : tout l'enjeu de l'apostrophe au fil du poème est de montrer que les racines du mal ne sont pas mortes et que, si les bonnes conditions sont réunies, tout peut recommencer. L'immortalité à laquelle sont élevés les acteurs du drame passé n'est pas celle qu'Homère a conférée à Achille ou Virgile à Énée : en ce qui concerne César en particulier, il s'agit de construire pour l'éternité l'image d'un être ignoble. Ainsi Rome pourra-t-elle avoir en permanence devant elle cet avertissement et cette mise en garde que constitue *La Guerre civile*. Si donc le poète est d'une certaine manière coupable du *nefas* parce qu'il est un citoyen romain vivant dans cette Rome née des guerres civiles et qui en perpétue l'abjection, ce n'est pas par son chant, qui au contraire vise à empêcher que le crime renaisse et à affirmer que, quoi qu'en dise le discours impérial qui présente le régime comme le défenseur et le promoteur de la paix, celle-ci peut parfaitement laisser place au conflit civil en cas de remise en question du *statu quo*.

## 9.2 *Iam nihil, o superi, querimur : invoquer les dieux pour mieux les évincer*

Quelques vers après l'adresse aux citoyens intervient une *inuocatio* adressée aux *superi* :

*Quod si non aliam uenturo fata Neroni  
inuenere uiam magnoque aeterna parantur  
regna deis caelumque suo seruire Tonanti  
non nisi saeuorum potuit post bella gigantum,  
iam nihil, o superi, querimur, scelera ista nefasque  
hac mercede placent; diros Pharsalia campos  
inpleat et Poeni saturentur sanguine manes;  
ultima funesta concurrant proelia Munda [...]*<sup>61</sup>.

Pourtant si les destins n'ont pas trouvé une autre voie pour l'avènement de Néron, si c'est à ce prix qu'il faut dresser aux dieux des trônes éternels, si le ciel n'a pu servir son maître, le dieu du tonnerre, qu'après les guerres des cruels géants, nous ne nous plaignons plus,

---

<sup>60</sup>Cf. ce que nous avons dit plus haut sur le fait que l'emploi de la première personne du pluriel peut marquer une certaine association du poète avec ceux au nom de qui / pour qui il parle.

<sup>61</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 33-40.

habitants du ciel : la récompense nous fait aimer des crimes et des forfaits pareils. Que Pharsale emplisse ses plaines maudites et que les mânes puniques soient rassasiées de sang ; que les derniers chocs se livrent dans Munda chargée de morts [...].

Mais l'on a ici une adresse aux contours flous. Les dieux qui en sont les destinataires ne sont présents ni dans les verbes, ni dans les pronoms, qui sont à la première ou à la troisième personne : seule l'apostrophe les inscrit dans le cours de la phrase. Ce vocatif apparaît finalement anecdotique au point de vue formel, et on pourrait le supprimer sans que le reste du passage en souffre, que ce soit au niveau du sens comme au niveau de la syntaxe. Finalement, par sa forme, cette invocation souligne avant tout l'absence d'invocation en bonne et due forme telle qu'on l'attend dans un proème épique, adressée à une divinité à laquelle le poète demande l'inspiration : les dieux ici ne prodiguent au poète ni inspiration ni savoir transcendant<sup>62</sup>. Leur rôle exact dans la guerre civile n'est pas clair, pas plus que la raison qui explique que le poète se tourne vers eux : l'ont-ils orchestrée, ou bien l'ont-ils seulement laissée arriver ? Ils apparaissent avant tout comme les témoins de la (non-)plainte du poète, ou, comme le suggère la première personne du pluriel dans *querimur*, de la communauté des Romains. Mais ce n'est pas auprès d'eux que le poète peut trouver l'explication de la guerre civile.

Cette explication, c'est de son propre esprit qu'il la tire, lorsqu'il observe le monde qui s'offre à lui, celui d'après Pharsale, lorsqu'il constate que Néron est la conséquence des guerres civiles. De fait, avant même la mention des dieux, on trouve celle de Néron (le v. 33 l'évoque à la troisième personne, *Neroni*) : la présence de Néron avant le renvoi au fait que Jupiter a détrôné Saturne est intéressante, parce que le mythe de Jupiter et Saturne, qui peut être lu dans le sens de l'un ou de l'autre, montre comment d'un acte *nefas* peut naître soit l'équilibre du monde soit le règne effroyable d'un tyran qui soumet par la force les autres à la servitude. Or cette double postulation correspond aussi au Principat, qui a mis fin au chaos des guerres civiles mais au prix de la liberté<sup>63</sup>.

Du point de vue de l'énonciation dans le proème, l'apostrophe aux dieux semble dès lors un simple préambule à la longue adresse à l'empereur, qui remplira la double

---

<sup>62</sup>La présence des *ciues* au début du proème n'est pas non plus marquée par autre chose que l'apostrophe du v. 8 ; mais le fait que ce soit la toute première apostrophe du poème et que le poète fasse aux citoyens la demande qu'il devrait adresser à la Muse lui donne une importance considérable par rapport à celle adressée aux dieux, reléguée au v. 37.

<sup>63</sup>Sur le motif de la gigantomachie dans le proème, voir THOMPSON 1964, p. 148 ; DUMONT 1986, p. 33 ; MEUNIER 2012, p. 386-394 (notamment sur le lien entre ce motif et le refus d'une poésie harmonieuse et mesurée). Sur le sens polémique de *caelumque* [...] *Tonanti*, voir LEIGH 1997, p. 25-26 : si Néron est assimilé à Jupiter, cela implique que ses sujets sont des esclaves.

Lucain reprend ici à son compte l'ambiguïté des représentations de la gigantomachie dans la littérature augustéenne : l'épisode sert de miroir à la victoire d'Octave sur Marc Antoine, mais il est aussi une image

fonction d'*inuocatio* et d'*excusatio*. L'*excusatio* se trouve en effet dans les vers qui suivent l'apostrophe aux *superi*<sup>64</sup> :

[...]  
*his, Caesar, Perusina fames Mutinaeque labores  
 accedant fatis et quas premit aspera classes  
 Leucas et ardenti seruilia bella sub Aetna :  
 multum Roma tamen debet ciuilibus armis,  
 quod tibi res acta est. Te, cum statione peracta  
 astra petes serus, praelati regia caeli  
 excipiet gaudente polo; seu sceptrum tenere,  
 seu te flammigeros Phoebi conscendere currus,  
 telluremque nihil mutato sole timentem  
 igne uago lustrare iuuat, tibi numine ab omni  
 cedetur, iurisque tui natura relinquet,  
 quis deus esse uelis, ubi regnum ponere mundi.  
 Sed neque in arctoo sedem tibi legeris orbe,  
 nec polus auersi calidus qua uergitur austri,  
 unde tuam uideas obliquo sidere Romam.  
 Aetheris inmensi partem si presseris unam,  
 sentiet axis onus. Librati pondera caeli  
 orbe tene medio; pars aetheris illa sereni  
 tota uacet, nullaeque obstant a Caesare nubes.  
 Tum genus humanum positum sibi consulat armis,  
 inque uicem gens omnis amet; pax missa per orbem  
 ferrea belligeri conpescat limina Iani*<sup>65</sup>.

[...] qu'à ces fatalités, César, s'ajoutent la famine de Pérouse et les épreuves de Modène, les flottes qu'écrase l'âpre Leucade et les guerres d'esclaves au pied de l'Etna en feu ; Rome cependant doit beaucoup aux guerres civiles : ton intérêt était en jeu. Toi, lorsque, ta mission remplie, tu gagneras les astres très tard, tu seras reçu dans le palais céleste de ton choix et les cieux seront dans l'allégresse ; que tu aimes à tenir le sceptre ou à monter sur le char porte-flammes de Phébus et à parcourir d'un feu errant la terre qui verra sans crainte ce nouveau soleil, toute divinité te cèdera le pas ; la nature te laissera le libre choix du dieu que tu voudras être, du lieu où tu voudras régner dans l'univers. Mais ne choisis pas ta demeure dans la zone de l'Ourse ou vers les lieux où s'incline le pôle de l'Auster opposé : ton astre ne jetterait sur Rome qu'un regard oblique. Si tu pèses sur un seul côté de l'éther immense, l'axe sentira le fardeau. Occupe au milieu de l'univers le ciel équilibré ; que rien, de ce côté de l'éther, ne vienne troubler sa sérénité, et qu'aucun nuage ne dérobe le séjour de César. Qu'alors le genre humain dépose les armes et veille à son bonheur ; que tous les peuples s'aiment, que la paix répandue par l'univers maintienne fermés les battants de fer du belliqueux Janus.

Ici, le destinataire est d'emblée et clairement marqué : *Caesar*. Juste après vient l'*inuocatio* :

*Sed mihi iam numen, nec, si te pectore uates  
 accipio, Cirrhaea uelim secreta mouentem  
 sollicitare deum Bacchumque auertere Nysa :  
 tu satis ad uires Romana in carmina dandas*<sup>66</sup>.

de la guerre civile. Sur ces représentations, voir HARDIE 1983 ; HARDIE 1986, p. 85-119 ; FABRE-SERRIS 1998 dans son chapitre 1 ; LOWE 2015 dans son chapitre 6.

<sup>64</sup>Notons d'ailleurs la mention de l'Etna au v. 43, qui, en renvoyant encore une fois à la gigantomachie, croise la guerre civile avec les guerres de conquêtes de Jupiter.

<sup>65</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 41-62.

<sup>66</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 63-66.



Mais tu es déjà ma divinité ; et si je te reçois, poète<sup>67</sup>, en ma poitrine, je renonce à invoquer le dieu qui révèle les secrets de Cirrha ou à détourner Bacchus de Nysa : tu suffis, toi, à inspirer un poème romain.

Néron, qui remplacera un jour – à sa mort – les divinités organisatrices du cosmos, remplace déjà les divinités inspiratrices que sont la Muse, Apollon et Bacchus : les derniers vers de l'*excusatio* montrent que l'on a en réalité une *excusatio* qui sert aussi d'*inuocatio*. Le scholiaste des *Adnotationes super Lucanum* en fait d'ailleurs la même lecture :

*O Nero, quem ego ut deum sentio.*

Ô Néron, que moi je considère comme un dieu.

lit-on à propos du v. 63. Grâce à ce refus des figures traditionnelles de l'inspiration, la longueur et le statut de cette *excusatio* / *inuocatio* peuvent alors se comprendre par la volonté de Lucain d'écrire une épopée nouvelle.

Lucain reconfigure donc complètement le schéma énonciatif attendu dans le proème épique. L'invocation à la Muse / aux dieux se voit diffractée en plusieurs moments et entre plusieurs instances : les *ciues*, les *superi*, Néron, tandis qu'est soulignée la non-invocation à Apollon et à Bacchus<sup>68</sup> (le pluriel dans *canimus* s'explique-t-il aussi par cette multiplicité des instances de l'inspiration ?). Mais dans cette suite d'invocations, la toute première, celle qui est adressée aux citoyens, est dotée d'une importance particulière : elle devient l'emblème de la guerre civile, tant par son sens que par sa forme<sup>69</sup>, et tout le reste du poème devient une tentative pour répondre à cette question liminaire.

## 9.3 L'éloge de Néron et le sens de l'histoire

### 9.3.1 Temps de l'histoire et temps du récit : le rapport problématique entre passé et présent

Au cours de ce proème à l'organisation bouleversée et qui dilue le début de l'épopée, l'usage de l'apostrophe permet de définir la situation temporelle de l'énonciateur par rapport aux guerres civiles, dont la situation dans la chronologie n'est pas évidente. L'adresse aux *ciues*, si on la fait courir jusqu'au v. 12<sup>70</sup>, situe l'action des guerres civiles

---

<sup>67</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>68</sup>Sur les raisons du choix de ces deux divinités en particulier, voir *infra* p. 483 *sqq.*

<sup>69</sup>Ce que montrent bien les deux reprises de cette question initiale, par la matrone qui vaticine à la fin du livre I (cf. *supra* p. 428 et p. 436) d'une part, et par Pompée en VII, 95 d'autre part.

<sup>70</sup>Les marques de deuxième personne disparaissent après la première question posée, mais la succession

dans le passé par rapport au présent de l'énonciation et du chant épique, grâce au parfait *placuit* :

*Quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri  
gentibus inuisis Latium praebere cruorem?  
Cumque superba foret Babylon spolianda trophaeis  
Ausoniis umbraque erraret Crassus inulta,  
bella geri **placuit** nullos habitura triumphos<sup>71</sup> ?*

D'où vient, citoyens, cette fureur, où le fer a-t-il pris cette licence d'offrir le sang latin à des peuples odieux ? Au lieu de dépouiller la superbe Babylone des trophées ausoniens, laissant l'ombre de Crassus errer sans vengeance, vous vous êtes plu à livrer des guerres qui ne pouvaient comporter de triomphes ?

À partir de là se dessine une progression temporelle qui fait parcourir au poète toute l'étendue du temps depuis la période qui précède les guerres civiles jusqu'à l'apothéose à venir de Néron. L'apostrophe à Rome envisage comme un fait réel une autre tournure que celle que les événements ont prise effectivement, puisqu'elle suggère à Rome la possibilité de tourner ses armes contre elle-même *après* seulement avoir épuisé le nombre de ses ennemis étrangers :

*Tum, si tantus amor belli tibi, Roma, nefandi,  
totum sub Latias leges cum miseris orbem,  
in te uerte manus; nondum tibi defuit hostis<sup>72</sup>.*

Après cela, si tu as une telle passion pour une guerre impie, Rome<sup>73</sup>, quand tu auras soumis aux lois latines l'univers entier, tourne tes armes contre toi : jusqu'ici l'ennemi ne t'a pas manqué.

À partir du v. 24, dans la description de l'Italie dévastée, la guerre civile semble présente, d'autant que la description est introduite par *nunc*<sup>74</sup> :

*At **nunc** semirutis pendent quod moenia tectis  
urbibus Italiae lapsisque ingentia muris  
saxa iacent nulloque domus custode tenentur*

des deux questions invite à les considérer ensemble : cf. *supra* p. 441.

<sup>71</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 8-12.

<sup>72</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 21-23.

<sup>73</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>74</sup>Après la phrase hypothétique qui précède (*Tum, si tantus amor belli...*), l'adverbe est attendu pour marquer le retour à l'exposé d'un fait réel. Mais dans un tel contexte de brouillage chronologique, il peut tout aussi bien être lu avec sa valeur temporelle. C'est d'ailleurs ainsi que le comprend le scholiaste de Berne :

AT NVNC adhuc, inquit, Italia ruinas patitur bellorum priorum ita ut habitatoribus egeat atque cultoribus.

AT NVNC jusqu'à aujourd'hui encore, dit-il, l'Italie subit les ruines des guerres passées, au point qu'elle est privée de ses habitants et de ses cultivateurs. [Nous traduisons.]

Pour P. A. Roche, le sens de l'adverbe mélange à la fois retour à la réalité et retour au présent, ce qui signe la rivalité de Lucain avec Virgile : chez ce dernier, l'oscillation entre passé et présent est positive en ce qu'elle exprime la promesse de la future gloire de Rome (ROCHE 2009, p. 123 ; voir aussi p. 6 sur le fait que la dévastation de l'Italie est décrite comme toujours présente).

*rarus et antiquis habitator in urbibus errat,  
horrida quod dumis multosque inarata per annos  
Hesperia est desuntque manus poscentibus aruis,  
non tu, Pyrrhe ferox, nec tantis cladibus auctor  
Poenus erit; nulli penitus descendere ferro  
contigit; alta sedent ciuilibus uulnera dextrae*<sup>75</sup>.

Et pourtant lorsque, dans les villes d'Italie, les remparts menacent les toits demi-ruinés et que d'énormes blocs gisent au pied des murs écroulés, quand les demeures sont vides de gardien et que de rares habitants errent dans les antiques cités, quand l'Hespérie est hérissée de buissons, inculte pour des années et que les bras manquent aux champs qui les réclament, ce n'est pas toi, belliqueux Pyrrhus, ni le Carthaginois qui serez l'auteur de pareils désastres : aucun fer n'a réussi à se plonger si avant ; il faut le bras des citoyens pour faire d'aussi profondes blessures.

Est-ce parce que Lucain veut nous replacer, nous, lecteurs postérieurs à la guerre civile, dans la situation des Romains qui l'ont vécue, et rendre sa poésie plus dramatique, ou bien veut-il nous dire que les conséquences de l'affrontement fratricide sont toujours aussi visibles et sensibles dans la Rome qui est la sienne ? La suite du premier chant de *La Guerre civile* est éclairante<sup>76</sup>. C'est que la guerre civile n'est pas que le fait de deux chefs jaloux du pouvoir de l'autre : Rome tout entière est responsable de Pharsale et la société romaine est solidaire du crime de César et Pompée. Cela apparaît bien après le double portrait des généraux :

*Hae ducibus causae; suberant sed publica belli  
semina, quae populos semper mersere potentes.  
Namque ut opes nimias mundo fortuna subacto  
intulit, et rebus mores cessere secundis,  
praedaque et hostiles luxum suasere rapinae,  
non auro tectisque modus, mensasque priores  
aspernata fames; cultus gestare decoros  
uix nuribus rapuere mares; fecunda uirorum  
paupertas fugitur, totoque accersitur orbe  
quo gens quaeque perit [...]*<sup>77</sup>.

Tels furent les motifs chez les chefs ; mais il y avait dans l'État de ces germes cachés de guerre qui ont toujours englouti les peuples puissants. Lorsqu'en effet la fortune, en assujettissant le monde, eut introduit des richesses excessives, quand les mœurs eurent fléchi sous la prospérité, quand le butin et le pillage eurent invité au luxe, plus de bornes à l'or et aux constructions ; la faim dédaigna les tables d'autrefois ; les hommes se saisirent de vêtements à peine convenables pour des femmes ; on fuit la pauvreté féconde en héros et l'on fait venir de l'univers entier ce qui perd toute nation.

---

<sup>75</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 24-32.

<sup>76</sup>Nous sommes ici en désaccord avec J.-C. de Nadaï, pour qui ce présent ne peut se rapporter qu'à celui de la guerre civile, étant entendu que le règne d'Auguste s'est accompagné pour Rome du retour à la prospérité (de NADAÏ 2000, p. 34). Si c'est bien ce que chantent Virgile et Horace, il en va autrement pour Lucain, qui, comme nous voudrions le montrer, n'a de cesse de déplorer les conséquences désastreuses de Pharsale dans la Rome de l'Empire. Voir l'analyse précise du passage sous l'angle de la temporalité par F. Galtier : GALTIER 2018, p. 29-34.

<sup>77</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 158-167. Voir encore la suite du passage, jusqu'au v. 182.

Lucain reviendra ensuite régulièrement sur cette idée tout au long du livre I<sup>78</sup>.

Lucain continue de brouiller la chronologie dans l'apostrophe à Pyrrhus, qui est tournée au futur : à quel moment donc se situe la guerre civile par rapport au moment de l'énonciation<sup>79</sup> ? Juste après, dans l'invocation aux dieux, les guerres civiles ne sont pas vraiment situées temporellement, mais elles sont souhaitées :

[...] diros Pharsalia campos  
inpleat [...] <sup>80</sup>

<sup>78</sup>La réaction des soldats de César suite à la harangue de leur général après le passage du Rubicon est sans appel : Lucain parle de « leur âme, rendue sauvage [nous modifions ici la traduction de la CUF] [...] par le meurtre, et leur cœur orgueilleux » (*caede feras mentes animosque tumentis*, I, 353), ainsi que de « leur sinistre amour du fer » (*diro ferri [...] amore*, I, 355). Suite à quoi Lélius se montre coupable d'un amour de la guerre civile aussi grand que celui de César, jusqu'à faire le serment de le suivre dans les pires crimes jusqu'à faire tomber Rome elle-même, serment salué par l'approbation générale de ses camarades (I, 374-378 et 386-388) :

[...] *Per signa decem felicia castris  
perque tuos iuro quocumque ex hoste triumphos :  
pectore si fratris gladium iuguloque parentis  
condere me iubeas plenaque in uiscera partu  
coniugis, inuita peragam tamen omnia dextra ;  
[...]*

[...] *His cunctae adsensere cohortes  
elatasque alte quaecumque ad bella uocaret,  
promisere manus. [...]*

« [...] Par tes enseignes glorieuses dans dix campagnes, par les triomphes remportés sur toutes sortes d'ennemis, je le jure : si tu m'ordonnes d'enfoncer un glaive dans la poitrine de mon frère, dans la gorge de mon père, dans les entrailles de mon épouse enceinte, mon bras y répugnera, pourtant il accomplira tout [...] » Toutes les cohortes en même temps approuvèrent ces paroles ; tous levèrent bien haut leurs mains et les promirent pour les guerres, quelles qu'elles fussent, où il les appellerait.

À Rome, c'est de couardise que sont coupables les citoyens, jusqu'aux Pères conscrits, au point d'abandonner Rome avant même l'arrivée de César (I, 486-489) :

[...] *Nec solum uulgi inani  
percussum terrore pauet, sed curia; et ipsi  
sedibus exiluire patres, inuisaque belli  
consulibus fugiens mandat decreta senatus.*

Et non seulement le vulgaire, frappé d'une vaine terreur, s'épouvante, mais la curie ; les Pères eux-mêmes bondirent de leurs sièges et le Sénat fuyant donne aux consuls d'odieux décrets de guerre.

Enfin, la prédiction de Nigidius Figulus annonce le fait que la future soumission de Rome à un maître ne sera que la triste conséquence de la guerre civile, et que la paix de l'Empire ne sera que l'expiation du crime de Pharsale (I, 670-672) :

[...] *Duc, Roma, malorum  
continuum seriem clademque in tempora multa  
extrahe ciuili tantum iam libera bello.*

Ourdis, ô Rome, l'interminable trame de tes malheurs, fais durer longtemps le désastre, tu n'es plus libre que par la guerre civile.

<sup>79</sup>Pour P. Willeumier et H. Le Bonniec, le futur dans

[...]  
*non tu, Pyrrhe ferox, nec tantis cladibus auctor  
Poenus erit [...]*

[...] ce n'est pas toi, belliqueux Pyrrhus, ni le Carthaginois qui serez l'auteur de pareils désastres [...]

doit s'interpréter comme un résultatif, et ils proposent la traduction « il se révélera que » (WILLEUMIER et LE BONNIEC 1962, p. 20).

<sup>80</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 38-39.

[...] que Pharsale emplisse ses plaines maudites [...]

Enfin, dans l'adresse à Néron, elles sont situées dans le passé :

[...] *multum Roma tamen debet ciuilibus armis,  
quod tibi res acta est.* [...] <sup>81</sup>

[...] Rome cependant doit beaucoup aux guerres civiles, parce que c'est pour toi que tout cela a été accompli.

L'apothéose de l'empereur, elle, est évoquée au futur ; l'évolution temporelle se poursuit, pour s'achever, à la toute fin de l'*excusatio*, par un retour au moment de l'énonciation où Néron est invoqué comme puissance inspiratrice :

*Sed mihi iam numen* [...] <sup>82</sup>.

Mais tu es déjà pour moi une divinité [...].

L'usage de l'adresse sert donc ici à retracer toute l'évolution de la guerre civile à la gloire de Néron, évolution qui est encadrée par deux passages d'apostrophe où le poète se situe au moment de l'énonciation épique : l'usage de l'adresse reproduit ce que doit être le mouvement d'un poème qui chante les guerres civiles en l'honneur du Prince, car le règne du Prince est né des guerres civiles. Le retour au présent de l'énonciation indique ce qui doit être la ligne de mire du lecteur : le présent du poète, auquel le passé doit être sans cesse rapporté. Cela peut rappeler la perspective virgilienne : nous avons vu que dans l'*Énéide*, les apostrophes étaient l'un des lieux où le poète établissait un lien entre passé et présent pour manifester la destinée fixée pour Énée et pour Rome<sup>83</sup> ; ici, c'est la gloire de Néron qui est l'aboutissement de l'action racontée. Peut-on pour autant parler de téléologie à propos de la guerre civile et de ses conséquences, comme c'est le cas dans l'*Énéide* ? Les Romains devaient-ils s'entretuer *pour* que Néron puisse régner ? Le règne de Néron dédouane-t-il les Romains de leur culpabilité ?

Pour que l'on puisse répondre par l'affirmative à ces questions, il faudrait que Lucain endosse le rôle du poète omniscient qui tient de la divinité un savoir plus qu'humain ; or c'est précisément ce qu'il refuse de faire : il ne se tournera ni vers Apollon, ni vers Bacchus (v. 63-65), pas plus qu'il n'invoquera la Muse. À la question de savoir si la guerre était nécessaire ou non, si les dieux en ont été les responsables parce qu'ils ont voulu la

---

<sup>81</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 44-45.

<sup>82</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 63.

<sup>83</sup> Cf. p. 162 *sqq.*

L'épopée latine a, depuis ses débuts, créé un lien puissant entre les histoires du passé sur lesquels elle s'est concentrée de préférence et le présent de ses auteurs (Ennius, Virgile, Ovide – mais aussi Naevius,

guerre ou qu'ils l'ont laissée advenir, ou si les hommes en ont été les seuls coupables, Lucain n'apporte pas de réponse, mais il confronte plutôt ces systèmes de causalité :

[...]  
*uictrix causa deis placuit, sed uicta Catoni*<sup>84</sup>.

[...] la cause du vainqueur plut aux dieux, mais celle du vaincu à Caton.

Cependant il ne peut accéder qu'à celle, immanente, qui dépend des hommes et des choix qu'ils ont fait. Les considérations angoissées sur la providence qui ouvrent le livre II demeurent à l'état de questions, car le poète n'a pas les moyens d'accéder à une réponse transcendante qui trancherait entre nécessaire et contingent pour expliquer le cours des événements – ou plutôt, il évacue la question pour s'intéresser aux actions des hommes<sup>85</sup> :

*Iamque irae patuere deum, manifesta que belli  
 signa dedit mundus, legesque et foedera rerum  
 praescia monstriifero uertit natura tumultu  
 indixitque nefas. Cur hanc tibi, rector Olympi,  
 sollicitis uisum mortalibus addere curam,  
 noscant uenturas ut dira per omina clades?  
 Siue parens rerum, cum primum informia regna  
 materiamque rudem flamma cedente recepit,  
 fixit in aeternum causas qua cuncta coerces,  
 se quoque lege tenens, et saecula iussa ferentem  
 fatorum inmoto diuisit limite mundum;  
 siue nihil positum est, sed fors incerta uagatur,  
 fertque refertque uices, et habet mortalia casus:  
 sit subitum quodcumque paras; sit caeca futuri  
 mens hominum fati; liceat sperare timent*<sup>86</sup>.

Bientôt la colère des dieux se manifesta et l'univers donna des signes éclatants de guerre ; la nature presciente, par l'afflux tumultueux des prodiges, changea les lois et l'enchaînement des choses et dénonça le forfait. Pourquoi, ô maître de l'Olympe, as-tu jugé bon d'ajouter aux inquiétudes mortelles le tourment de connaître par de sinistres présages les désastres à venir ? L'auteur des choses, lorsque après le recul de la flamme il reçut les royaumes encore informes et la matière brute, a-t-il fixé pour l'éternité les causes qui déterminent tout, s'astreignant lui-même à cette loi ; a-t-il circonscrit dans les limites immuables des destins l'univers et les générations qu'il doit emporter avec lui ? Ou bien rien n'est-il établi ? Le sort erre-t-il sans but et livre-t-il tout à ses caprices ? Les choses mortelles sont-elles le jouet des hasards ? Ah ! fais surgir à l'improviste tout ce que tu prépares ; laisse l'esprit humain s'aveugler sur ses destinées ; permets d'espérer à qui craint.

qui pour raconter les guerres puniques fait remonter leur origine jusqu'à Didon et Énée).

<sup>84</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 128.

<sup>85</sup>Voir BARRIÈRE 2016, p. LI-LII sur le fait que de telles interrogations sont compatibles avec la pensée stoïcienne.

<sup>86</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, II, 1-15.

De fait, aucune des autres invocations que le poète adresse aux dieux ne vise à se réclamer de leur autorité<sup>87</sup> : elles leur reprochent d'avoir laissé la guerre civile se produire<sup>88</sup>, elles les prennent à témoin de la douleur et de la colère du poète<sup>89</sup>, elles leur adressent des prières qui sont vouées à ne jamais se réaliser<sup>90</sup>. C'est que le savoir de Lucain n'existe que par l'homme qui doit interroger l'histoire et le monde.

Mais, s'il ne peut pas trouver chez les dieux les causes de cet événement inouï qu'est la guerre civile, il est capable d'en faire émerger le sens, non pas en faisant appel à une instance supérieure, mais en mettant en relation les différents moments de l'histoire<sup>91</sup>. Maître du temps, capable de voyager entre passé, présent et futur, il ne tire son savoir que de leur confrontation, et sa connaissance, tout humaine, ne peut tirer du sens des événements qu'à partir des événements eux-mêmes<sup>92</sup>. Or les apostrophes soulignent cette trajectoire orientée du passé de la guerre civile au présent du poète puis à l'apothéose à venir du Prince en contribuant à en éclairer le sens. Elles jalonnent en effet cette trajectoire de façon bien particulière. Le poète s'adresse successivement aux *ciues*<sup>93</sup>, à Rome<sup>94</sup>, à Pyrrhus<sup>95</sup>, représentant des nations ennemies de Rome, aux dieux<sup>96</sup>, et enfin à l'Empereur<sup>97</sup> : on est devant un mouvement ascendant qui procède par élargissements successifs. L'inscription de la plupart de ces destinataires dans le discours est minimale : les *ciues*, Pyrrhus, les dieux, n'apparaissent que par l'apostrophe qui les interpelle, sans que

---

<sup>87</sup> Sur les adresses aux dieux dans *La Guerre civile*, voir BARRIÈRE 2013c.

<sup>88</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 58-59.

<sup>89</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 791-792 ; V, 297-299 ; VII, 869-870 ; VIII, 542-546.

<sup>90</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 110-120.

<sup>91</sup> On pense ici à la distinction qu'opère D. Quint entre l'épopée des vainqueurs, dont l'*Énéide* est le modèle, dans laquelle la narration, linéaire, met en lumière la téléologie à l'œuvre dans l'histoire, et l'épopée des vaincus, dont *La Guerre civile* fait évidemment partie, dans laquelle la désorganisation d'un récit désormais fragmenté renvoie à l'absence de plan supérieur (QUINT 1993, p. 131 *sqq.*). Pour la critique, il y a là une forme de contestation politique : refuser la mise en ordre des événements, c'est aussi s'élever contre l'idéologie impériale que l'épopée des vainqueurs légitime et installe dans la durée.

<sup>92</sup> Cette démarche fait penser à ce que les historiens romains disent de la fonction de l'histoire, qui doit éclairer les choix du présent par l'observation du passé (voir à ce propos GRIMAL 1970 ainsi que SALEMME 2002 dans ses chapitres 3 et 4) : voir les préfaces de Tite-Live et de Salluste, mais aussi ce que dit Cicéron du rôle de l'historien, qui est de mettre en ordre les faits chaotiques du passé en y décelant l'enchaînement des causes et la portée morale (sur ce dernier point, nous renvoyons à GUARD 2009). Lucain semble se donner ainsi une légitimité historique qui n'est pas revendiquée par un poète comme Virgile, qui ne propose pas de tirer des leçons du passé pour savoir comment agir dans le présent mais confirme le *statu quo* de la Rome augustéenne en en faisant l'archéologie. Peut-être les premiers poètes de l'épopée historique latine mettaient-ils déjà en œuvre une démarche similaire à celle de Lucain ; malheureusement l'état de conservation de leur œuvre interdit de le déterminer.

<sup>93</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 8.

<sup>94</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 21.

<sup>95</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 30.

<sup>96</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 37.

<sup>97</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 40.

d'autres indices grammaticaux ne les ancrent dans le propos (on ne lit aucun pronom de la deuxième personne, pas plus que de verbes conjugués à la deuxième personne). La présence de Rome est plus marquée :

*Tum, si tantus amor belli tibi, Roma, nefandi,  
totum sub Latias leges cum miseris orbem,  
in te uerte manus : nondum tibi defuit hostis*<sup>98</sup>.

Après cela, si tu as une telle passion pour une guerre impie, Rome<sup>99</sup>, quand tu auras soumis aux lois latines l'univers entier, tourne tes armes contre toi : jusqu'ici l'ennemi ne t'a pas manqué.

Mais le passage qui la concerne est bref, et ne représente que trois vers. Néron, lui, est omniprésent à partir du v. 41, et jusqu'au v. 66.

Alors on constate que, jusqu'à lui, tous les destinataires que se donne le poète sont des forces coupables (les citoyens, Rome), ou hostiles (Pyrrhus), ou néfastes (les dieux) : comment faut-il donc comprendre la présence de Néron en acmé de cette suite ? Est-ce que Néron annule, ou au contraire accomplit cette trajectoire ? Si nul dessein divin ne préexiste aux guerres civiles, on en lit différemment le sens selon que Néron est un bon ou un mauvais empereur : s'il est un bon empereur, alors la guerre civile est en fin de compte un bien pour la nation romaine ; mais si Néron se révèle être un monstre comme César, alors le moment de Pharsale aura été le moment de la mort de Rome, et César le premier d'une lignée de tyrans.

### 9.3.2 Néron comme conclusion de la guerre civile : un mal pour un bien ?

Il faut donc, pour comprendre le sens de cette trajectoire, comprendre le sens, sincère ou ironique, de l'éloge de Néron – question qui, on le sait, a donné lieu à bien des controverses<sup>100</sup>.

Une lecture qui remonte à des temps anciens considère l'éloge de Néron comme ironique : derrière les éléments prétendument flatteurs se cacheraient des allusions à des

<sup>98</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 21-23.

<sup>99</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>100</sup>Le résumé des différentes positions à ce sujet que nous donnons ci-dessous ne saurait être exhaustif, en raison de l'ampleur considérable des sources concernées. Pour des compléments bibliographiques, nous renvoyons à ROSE 1966, p. 395 ; BRENA 1988 ; O'HIGGINS 1988, p. 221, n. 40 ; MASTERS 1992, p. 137, n. 101 ; DEWAR 1994 (qui résume efficacement les positions des deux principaux camps qui s'affrontent sur le sujet, et qui sont selon l'auteur irréconciliables) ; BARTSCH 1997, p. 173-174, n. 46 (où l'on trouve un résumé commode des différentes positions interprétatives) ; NARDUCCI 2002, p. 39, n. 4 ; MANZANO VENTURA 2006, p. 143-146 ; NIX 2008 (sur la non-sincérité de l'éloge de Néron en particulier) ; ROCHE 2009, p. 7-10 ; RIPOLL



défauts physiques du Prince qui ne demanderaient qu'à être décodées. On lit ainsi chez les commentateurs médiévaux que les vers suivants moquent le strabisme de Néron :

*Sed neque in arctoo sedem tibi legeris orbe,  
nec polus auersi calidus qua uergitur austri,  
unde tuam uideas obliquo sidere Romam*<sup>101</sup>.

Mais ne choisis pas ta demeure dans la zone de l'Ourse ou vers les lieux où s'incline le pôle de l'Auster opposé : ton astre ne jetterait sur Rome qu'un regard oblique.

ou que le passage suivant fait référence à son surpoids<sup>102</sup> :

*Aetheris immensi partem si presseris unam,  
sentiet axis onus. [...]*<sup>103</sup>

Si tu pèses sur un seul côté de l'éther immense, l'axe sentira le fardeau.

Dans les commentaires édités par C. F. Weber, on lit encore dans l'introduction au chant I que Lucain aurait fait en sorte d'écrire de façon à ce que l'on puisse comprendre à la fois une chose et son contraire parce qu'il ne pouvait pas blâmer Néron ouvertement<sup>104</sup>. Cette lecture ancienne proviendrait à la fois de l'idée qu'il est impensable que Néron, persécuteur des chrétiens, ait pu mériter un éloge tel que celui qui ouvre *La Guerre civile*, ainsi que d'une lecture déformante de ce que nous dit Suétone dans le portrait du Prince qu'il donne au § 51 de sa *Vie de Néron*<sup>105</sup>. Plusieurs commentateurs modernes se font les héritiers de cette lecture polémique : celle-ci leur permet de rendre compte de la contradiction qui existe entre le contenu élogieux de la *laus Neronis* et la suite du poème où le poète ne fait que déplorer tant la guerre civile que ses conséquences politiques, à savoir la disparition de la République<sup>106</sup>.

Toutefois, P. Grimal notamment a bien montré que l'hypothèse d'un éloge ironique tel que défini par les commentateurs médiévaux était intenable. Dans son article fondamental de 1960 « L'éloge de Néron au début de la *Pharsale* est-il ironique ? »<sup>107</sup>, il avance des arguments décisifs qui prouvent que Lucain se livre à une *retractatio* des promesses

---

2010a; NELIS 2011; CALTOT 2016, p. 207-208; GALLI MILIĆ 2016a, p. 107-110.

<sup>101</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 53-55.

<sup>102</sup>Voir les *Annotationes super Lucanum*, les scholies de Berne et le commentaire d'Arnoul d'Orléans ad I, 53.

<sup>103</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 56-57.

<sup>104</sup>WEBER 1831, p. 3.

<sup>105</sup>DEWAR 1994, p. 199-200.

<sup>106</sup>Voir en particulier MARTI 1945, pour qui l'excès de l'éloge est une marque de polémique, car il remet en jeu sa crédibilité; AHL 1976, p. 47-54; W. R. JOHNSON 1987, p. 118-123 (qui fait de l'éloge de Néron une réécriture parodique de l'éloge d'Auguste qu'on lit chez Virgile aux v. 24-42 de la première *Géorgique*); FEENEY 1991, p. 297-301; LEIGH 1997, p. 24, n. 31; HINDS 1998, p. 86-88; ROCHE 2009, p. 7-10.

<sup>107</sup>GRIMAL 1960.

faites par Virgile concernant Auguste dans la première *Géorgique*<sup>108</sup> et la quatrième *Bucolique*, *retractatio* qui intègre à la louange des allusions à des événements historiques précis du règne de Néron<sup>109</sup>. Il convient donc pour lui de lire sérieusement cet éloge, qui s'inscrit dans la droite ligne de la propagande officielle, et qui se trouve également en accord avec la réflexion stoïcienne sur le bon prince<sup>110</sup>. En réalité, le fait que Lucain reprenne des éléments à certains éloges antérieurs n'implique pas forcément qu'il les utilise dans leur sens initial, et, comme nous allons le voir, c'est d'ailleurs ce que certains critiques vont opposer à l'argumentation de P. Grimal ; néanmoins, il convient de retenir de cette étude que ce qui a pu passer pour ironique ou excessif dans la *laus Neronis* n'est pas particulier à Lucain, mais s'inscrit tout à fait dans la tradition de l'éloge du prince. M. Dewar<sup>111</sup> apporte un complément intéressant à l'étude de P. Grimal, lorsqu'il insiste sur l'importance de le lire en prenant en compte les critères esthétiques en vigueur lors de sa rédaction : c'est au travers de notre regard de modernes que l'éloge peut sembler excessif, mais en réalité son outrance ne saurait être un argument, car comment Lucain aurait-il pu produire un éloge mesuré ? Ainsi, pour N. Holmes, Lucain est certes critique contre les Césars, mais empli d'admiration pour la personne de Néron<sup>112</sup>. Les reprises de cet éloge par des poètes ultérieurs comme Stace, Valerius Flaccus, Claudien ou Sidoine Apollinaire attestent de son inscription dans les codes du genre<sup>113</sup>.

À la suite de P. Grimal, nombre de commentateurs se sont attachés à analyser les échos intertextuels à l'œuvre dans la *laus Neronis*<sup>114</sup>, mais les résultats de leurs recherches sont finalement contradictoires. Pour certains, les emprunts aux éloges d'Auguste de ses prédécesseurs Virgile<sup>115</sup> et Ovide<sup>116</sup> confirment que Lucain nous donne à lire un éloge tout aussi sincère, tandis que d'autres exploitent les références intertextuelles à l'œuvre

<sup>108</sup>V. 24-42.

<sup>109</sup>Citons deux articles qui complètent cette étude : celui de de P. Arnaud (ARNAUD 1987), qui explique la position allouée à Néron dans le ciel après son apothéose par le fait qu'il soit représenté régnant sur le monde en *kosmokrator* appelé à remplacer tous les autres dieux, et celui d'A. Le Boëuffle (LE BOEUFFLE 1989), qui explore la question du séjour céleste de Néron, pour conclure sur le fait que les différentes possibilités à propos de sa localisation vont toutes dans le sens de la flatterie du Prince.

<sup>110</sup>Voir à ce sujet DUMONT 1986, pour qui « [...] si Lucain reprend la propagande officielle, il l'exploite en philosophe » (p. 33).

<sup>111</sup>DEWAR 1994.

<sup>112</sup>HOLMES 1999.

<sup>113</sup>Sur ce dernier point, voir DEWAR 1994, p. 203-208 et FANTHAM 2011, p. 14-15.

<sup>114</sup>Pour des références aux études portant sur les modèles de Lucain dans l'éloge de Néron, voir MANZANO VENTURA 2006, p. 126-127.

<sup>115</sup>En plus des textes que nous avons cités *supra* p. 454, voir *Énéide*, I, 286-296 ; VI, 788-807 ; VIII, 671-728.

<sup>116</sup>Voir *Métamorphoses*, XV, 818-839.

dans l'éloge de manière à montrer comment Lucain y engage une polémique à l'encontre de ses prédécesseurs en ce qui concerne les relations entre poésie et pouvoir : si Lucain reprend des éléments aux éloges d'Auguste par Virgile ou Ovide, c'est en les insérant dans un récit qui assume d'emblée l'intention de rapporter le scandale de la guerre civile sans détours ni euphémismes<sup>117</sup>. D. Nelis, dans un article récent, expose clairement la complexité des allusions intertextuelles que l'on trouve dans le proème de Lucain, qui s'inscrivent à la fois dans une description du chaos et une promesse de paix universelle :

In the end, it remains extraordinarily difficult to decide what to make of Lucan's praise of Nero. [...] [I]f it is accepted that there is validity in the technique whereby the tracing of allusions to other texts opens up access to further layers of meaning and so to more accurate interpretation, then there is still a lot of systematic work to be done on the intertextuality of the *De Bello Civili* before we can be sure that we are in a position to evaluate fully the meaningful complexities of Lucan's allusive art<sup>118</sup>.

Si la réfutation des arguments des tenants de la non-sincérité de la *laus Neronis* prise isolément est convaincante, le problème de la contradiction entre son contenu et le reste du poème, où sont assimilées la lignée des Césars, l'idée de tyrannie et la mort de la liberté, demeure<sup>119</sup> : cette contradiction peut s'expliquer soit par un revirement de Lucain

---

<sup>117</sup>Sur les parallèles avec la première *Géorgique*, voir WUILLEUMIER et LE BONNIEC 1962, p. 22 *sqq.* ; DEWAR 1994, p. 199-200 ; HOLMES 1999, p. 78 (pour qui Lucain est certes critique contre les Césars, mais emplie d'admiration pour la personne de Néron). Pour K. E. Bohnenkamp (BOHNENKAMP 1977), Lucain fait de Néron un nouvel Auguste. Pour E. Paratore (PARATORE 1982, p. 95-99), qui confirme tout à fait les analyses de P. Grimal, l'opposition de Lucain est essentiellement dirigée contre Virgile, ce qui conditionne son projet poétique mais ne l'empêche pas de dédier au Prince, qui suivait encore au moment de la rédaction du début de *La Guerre civile* les conseils de Sénèque, un éloge sincère. J. R. Jenkinson souligne en outre l'absence d'indices pour le lecteur indiquant qu'il faudrait lire ironiquement ce que Lucain emprunte à l'éloge d'Auguste par Virgile (J. R. JENKINSON 1974). Mais S. Casali considère que l'éloge de Néron est révélateur de la démarche lucanienne qui consiste à mettre au jour les ambiguïtés éthiques que le poète percevait, latentes, chez Virgile, et à les exacerber (CASALI 2011, p. 89-92). L. Galli Milić voit ainsi dans cet intertexte qu'est le premier poème des *Géorgiques* un passage dont le sens est ambigu, et dont Lucain appuie la charge négative par l'intermédiaire d'emprunts à Manilius (GALLI MILIĆ 2016a).

S. Wheeler, pour sa part, s'appuie sur des échos intertextuels avec l'éloge d'Auguste qui apparaît à la fin des *Métamorphoses*, qui l'amènent à considérer que l'ensemble du poème lucanien constitue une interpolation d'un silence d'Ovide, lorsque celui-ci résume les exploits de César mais passe soigneusement sous silence les événements de la guerre civile : « *Bellum Civile* therefore narrates the history that Ovid passes over in silence. But it does more than this. It fills the chronological gap in Ovid's narrative between *Metamorphoses* 15.752 and 753 with a supplement of roughly 8,000 verses and ten books – from Caesar's crossing of the Rubicon to the Alexandrian war. The narrative of *Bellum Civile* ends, in fact, exactly where *Metamorphoses* 15.753 resumes. Lucan's epic, in short, can be read as a massive interpolation between two lines of Ovid's » (S. M. WHEELER 2002, p. 375). C'est alors une interprétation du poème d'Ovide qui est en jeu : la contradiction entre l'éloge de Néron et le chaos du récit qui suit entend saper l'éclatante conclusion du livre XV qui chante la gloire d'Auguste.

<sup>118</sup>Nelis 2011, p. 263.

<sup>119</sup>G. B. Conte (CONTE 1966, repris dans CONTE 1988, p. 11-23 et traduit dans CONTE 2010) s'attache néanmoins à nuancer la dimension polémique de l'épopée de Lucain : pour lui, le fait que le parti de Pompée ait été le meilleur en -48 n'implique pas nécessairement une hostilité du poète contre le Principat. Il suggère que Lucain pouvait ne pas envisager un retour à la Rome républicaine, mais qu'il était attaché, comme d'autres conservateurs sous les Julio-Claudiens, à l'idée d'une priorité absolue accordée à la loi sur tout pouvoir personnel et à la *libertas Senatus*, ce qui impliquait peut-être le choix du prince par le

au cours de son travail de rédaction sans qu'il ait pu réécrire le début de son œuvre<sup>120</sup>, ou même sans qu'il se soit soucié de la cohérence de son poème<sup>121</sup>, soit par une volonté délibérée de coexistence, dont il faut dans ce cas élucider le sens<sup>122</sup>.

Or la chronologie pose de multiples problèmes concernant le moment de la rédaction de *La Guerre civile*, le moment de sa récitation / publication hors du cercle privé et le moment de la rupture entre le poète et le Prince. Les quatre sources antiques que nous ayons sur la vie de Lucain et qui pourraient nous éclairer, les deux biographies de Suétone et de Vacca<sup>123</sup>, le poème II, 7 des *Silves* de Stace et quelques passages des *Annales* de Tacite<sup>124</sup>, sont partiales, et ne peuvent être traitées qu'avec prudence<sup>125</sup>. En l'état actuel des sources, il nous semble difficile de trancher et de proposer une reconstitution qui soit très précise des conditions de la rédaction et de la publication de *La Guerre civile*. On sait en tout cas qu'un désaccord est survenu entre les deux hommes quelque part entre 62 et 65<sup>126</sup> alors qu'auparavant Lucain faisait partie de l'entourage proche de Néron, et que celui-ci a entraîné tout à la fois la mise au ban de Lucain et l'interdiction de la récitation de son poème. La raison même de cette rupture n'est pas connue de façon certaine :

---

Sénat. Néanmoins, si le savant italien souscrit à l'idée selon laquelle l'éloge de Néron n'est pas ironique, ce passage ne constitue pas pour lui la clef qui permette de saisir la pensée politique de son auteur : il est selon lui peu probable qu'il ait cru à ce qu'il annonce dans le proème (le règne de Néron qui justifie le fait d'avoir enduré la guerre civile, ou son apothéose future).

<sup>120</sup>Cf. par exemple DEWAR 1994, p. 210, pour qui le proème tel que nous le lisons est un « fossile », reste de l'époque où Lucain faisait encore partie de la *cohors amicorum* du Prince, et donc écrit en toute sincérité. Comme nous le verrons, nous sommes en désaccord avec cette idée : Lucain a maintenu le proème en lui donnant une coloration différente au fur et à mesure de son travail.

<sup>121</sup>C'est ce que semble suggérer V. Rudich : cf. RUDICH 1997, p. 113-117.

<sup>122</sup>Comme nous allons le voir, expliquer l'inadéquation apparente entre le contenu de l'éloge de Néron et le reste du poème par un défaut de composition par l'auteur ou par un défaut dans la transmission du texte nous semble être la dernière des solutions à adopter.

<sup>123</sup>Il existe une troisième biographie, présentée dans le premier tome de l'édition de Lucain dans la CUF (BOURGERY 1927, p. XXV) : elle est sûrement très postérieure, et elle n'apporte quasiment aucun renseignement nouveau par rapport à celle de Suétone (*ibid.*, p. III).

<sup>124</sup>TACITE, *Annales*, XV, 49 ; 56-57 ; 70-71.

<sup>125</sup>Cf. MASTERS 1992, p. 220-221 et BARRIÈRE 2013a, p. 13-20. Voir néanmoins ROSE 1966, p. 386 *sqq.* sur le fait que l'on peut tirer du poème de Stace des éléments en faveur d'une rédaction tardive. Ajoutons par ailleurs que l'on trouve encore des renseignements sur la vie de Lucain chez Martial (*Épigrammes*, VII, 21 ; 22 ; 23 et X, 64) ; cependant, ces poèmes ne nous apprennent rien en ce qui concerne la chronologie de la rédaction de *La Guerre civile*.

<sup>126</sup>Pour P. Grimal, la composition des livres I à III, l'éloge de Néron compris, donc, remonte à 62, avant la mise au ban de Lucain (GRIMAL 1960) ; pour K. F. C. Rose, le début de la rédaction de l'œuvre est plus tardif, et doit probablement être daté de 64 (ROSE 1966) ; pour F. M. Ahl, la mise au silence de Lucain est à situer entre juillet 64 et janvier 65, et la publication des trois premiers livres de *La Guerre civile*, qui est probablement sensiblement plus antérieure, ne doit pas être vue comme en étant la cause directe (AHL 1976, p. 346-348). Cependant J. Brisset insiste bien sur le fait que nous ne savons rien de l'ordre dans lequel Lucain a écrit les différents livres de son poème, pas plus que sur d'éventuels ajouts et remaniements effectués après les premières lectures publiques de l'œuvre : elle s'en tient ainsi à une proposition prudente, qui se contente d'établir que l'éloge de Néron fut probablement composé au début de la rédaction du poème,

fut-elle de nature poétique<sup>127</sup>, ou bien politique<sup>128</sup> ? S'il est probable que la brouille entre les deux hommes soit intervenue après que les livres I à III eurent été publiés<sup>129</sup>, il nous paraît délicat de statuer exactement sur ce qui constituerait au sein de *La Guerre civile* le tournant exact après lequel Lucain aurait révélé ouvertement son opposition au règne de Néron, voire au Principat<sup>130</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'éloge de Néron a été laissé par Lucain en tête de son épopée même après la rupture avec Néron, soit qu'il n'a pas pu, soit qu'il n'a pas voulu l'amender<sup>131</sup>, à un moment en tout cas où il ne se souciait plus de se faire l'écho du discours impérial ni de ménager l'Empereur (et où peut-être il ne destinait plus ses vers qu'au cercle restreint de ses proches). Nous ne pouvons donc que nous efforcer d'interpréter le texte tel qu'il nous

---

vers 60 ou 61, et que les livres I à III ont été publiés en 64 (BRISSET 1964, p. 192, n. 1 et p. 218-220).

<sup>127</sup>Suivant les témoignages antiques, qui s'accordent sur ce point, on a pu ainsi évoquer la jalousie de Néron à l'égard des talents littéraires de son ami : cf. les biographies de Lucain que nous ont laissées Suétone et Vacca, ainsi que les *Annales* de Tacite en XV, 49.

<sup>128</sup>Lucain manifestant de plus en plus son opposition face au pouvoir de plus en plus despotique de Néron, voire face au régime du Principat lui-même. Comme le note très justement F. M. Ahl, *La Guerre civile* est susceptible de réunir les deux motifs, par sa qualité poétique et par son contenu. Il souligne néanmoins le rôle possible joué par le *De incendio Urbis*, le témoignage de Stace (*Silves*, II, 7) laissant à penser que Lucain y incriminait ouvertement Néron de l'incendie de Rome : cf. AHL 1976, p. 333 *sqq.* et REBEGGIANI 2018, p. 102.

Sur la nature de la brouille entre Lucain et Néron, voir aussi M. T. GRIFFIN 1984, p. 159, qui privilégie l'idée d'une opposition de nature avant tout littéraire, et BRENA 1988, p. 133, n. 1.

<sup>129</sup>Vacca rapporte dans sa biographie du poète que Lucain a publié trois livres de son poème seulement (§ 13). Bien qu'il n'y ait pas consensus sur le sujet, il semble bien qu'il s'agisse des trois premiers : voir en particulier BRISSET 1964, p. 219 (et p. 181-182 pour des indications bibliographiques sur le débat); ROSE 1966, p. 384; AHL 1976, p. 346.

<sup>130</sup>Sur le fait qu'il y aurait un changement d'attitude perceptible de la part de Lucain après le livre III, voir DILKE 1972.

Pour K. F. C. Rose, c'est au livre VII que l'on peut percevoir un changement de ton sensible, et c'est là qu'éclate la colère de Lucain, en particulier dans des attaques qui ne sont plus dirigées seulement contre César, mais aussi contre ses descendants : « The change in tone and in Book 7. With the beginning of this book, Lucan's orthodox Stoic "republicanism", rhetorical anti-Caesarism, and sympathy for Pompey change into more direct criticisms of, and allusions to, contemporary political events and institutions » (ROSE 1966, p. 388).

En revanche, J. Brisset (BRISSET 1964, p. 175-192) comme C. Martindale (MARTINDALE 1984, repris dans MARTINDALE 2010) ne constatent pas de changement au fil de l'œuvre en ce qui concerne la perception de la guerre et de ses conséquences, pas plus que dans les portraits de ses trois personnages principaux, César, Pompée et Caton. F. Delarue, qui défend également une lecture unitaire du poème, considère que l'opposition à Néron est présente dès le début de l'écriture de *La Guerre civile* (DELARUE 1996). Et dans l'introduction de son commentaire au chant I de *La Guerre civile*, P. A. Roche explique que selon lui, l'attitude de Lucain vis-à-vis du césarisme est constante dans toute l'épopée, mais qu'un effet de gradation explique que l'opposition de Lucain soit plus visible au chant VII qu'au chant I, où la présence de l'éloge de Néron ne s'explique que par le respect des conventions poétiques (ROCHE 2009, p. 4-7).

<sup>131</sup>L'idée d'une datation tardive tant de la rédaction du poème que de la discorde avec Néron, telle que la défend en particulier K. F. C. Rose (ROSE 1966), peut laisser penser que le poète n'aurait pas eu le temps de retravailler ses premiers vers. Mais nous ne croyons pas qu'il soit raisonnable d'en tirer un quelconque argument, car trop d'incertitudes demeurent.

Sur les raisons qui peuvent expliquer pourquoi l'éloge de Néron n'a pas été supprimé des manuscrits de *La Guerre civile*, voir MANZANO VENTURA 2006, p. 137-139 et RIPOLL 2010a, p. 158.

est parvenu. Or il est possible de proposer une lecture cohérente de l'articulation entre le proème et le reste de l'œuvre qui ne s'appuie pas outre mesure sur une reconstitution des faits qui ne peut que rester hypothétique : certains commentateurs s'efforcent ainsi de faire émerger les effets de sens produits par la juxtaposition entre l'éloge liminaire et la suite du poème.

V. Manzano Ventura, qui prend acte tant de l'impossibilité d'une lecture ironique que de la contradiction indéniable avec ce qui suit le proème, souligne avec raison qu'il est important de tenir compte du contexte culturel de diffusion des textes littéraires d'une part, et du contexte politique du règne de Néron d'autre part<sup>132</sup>. Il apparaît alors que se prêter à l'éloge du Prince revient à se conformer à ce qui semble être un usage établi, dans un contexte de contrôle de la production artistique. Or, on le sait, c'est avant tout par la *recitatio* que les œuvres littéraires étaient diffusées dans la Rome du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.<sup>133</sup>. Si, comme on peut l'imaginer, Lucain voulait diffuser son œuvre au sein de la classe sénatoriale (étant entendu que celle-ci constituait pour lui un public de premier choix, son poème se faisant l'écho de ses déceptions et de ses espoirs), il fallait qu'elle soit effectivement récitable dans un cadre officiel, potentiellement devant l'Empereur lui-même. Alors, non seulement la présence liminaire de l'éloge rendait possible la publication du poème, mais en outre, elle en confirmait le propos, en témoignant des contraintes qui encadraient la liberté de parole à l'époque de Néron : commencer une épopée relatant longuement la mort de la liberté romaine par une célébration du Prince reprenant tous les codes du discours officiel<sup>134</sup>, c'était brandir le fait que pour les poètes la seule alternative possible était la flatterie ou bien le silence.

La lecture proposée récemment par F. Ripoll est particulièrement stimulante, pour qui le proème, dont le sens est à la fois sincère et ironique, doit être pris au pied de la lettre, mais avec une intention cachée : parce qu'il est établi que tout ce qui parvient au sommet de la grandeur et de la gloire connaît inévitablement la chute (ce qu'illustrent parfaitement César, Pompée, ou Rome elle-même, et ce que Lucain décrit très bien en I, 70 *sqq.*), la démesure du règne de Néron annonce la fin prochaine du règne des Julio-Claudiens, et l'avènement de Néron est donc une bénédiction de la providence divine

<sup>132</sup>MANZANO VENTURA 2006, p. 133-137.

<sup>133</sup>Voir *supra* p. 52.

<sup>134</sup>L'éloge lucanien se fait ainsi l'écho d'une topique que l'on retrouve aussi bien dans l'*Apocoloquintose*, les *Bucoliques d'Einsiedeln* ou les *Bucoliques* de Calpurnius Siculus : cf. MANZANO VENTURA 2006, p. 136-137. Voir aussi NARDUCCI 2002, p. 32.

dont il faut se réjouir<sup>135</sup>. L'ironie du proème ne réside pas dans le fait qu'il faille voir dans les qualités attribuées au Prince des défauts masqués, c'est-à-dire dans son propos, mais dans la marche de l'histoire elle-même, qui veut que la gloire suprême à laquelle est parvenu le Prince soit un jour la raison même de sa chute. Ce n'est plus tant la guerre civile que le règne de Néron lui-même qui est alors un mal pour un bien : grâce à lui, Rome peut retrouver sa liberté.

F. Ripoll lui-même<sup>136</sup> présente son hypothèse avec toute la réserve qu'il convient d'observer, en l'absence d'une preuve décisive. En particulier, celle-ci suppose une forme d'intentionnalité polémique et donc une opposition franche à Néron dont il est délicat de confirmer l'existence dès le début de la rédaction de *La Guerre civile*. Aussi voudrions-nous présenter une lecture de l'éloge de Néron qui se montre peut-être plus prudente encore, et qui s'appuie sur la lecture de V. Manzano Ventura et de F. Ripoll.

### 9.3.3 Le règne de Néron comme sens de la guerre civile

Comme l'a montré J. J. O'Hara, la multiplicité des points de vue est constitutive de l'épopée antique. Chez Virgile, elle rend manifeste son sens de la nuance lorsqu'il s'agit de rappeler que certains des événements qui ont fait naître Rome comportent en eux une part de scandale, et montre qu'il accepte de prendre en compte le fait qu'il y a des choses que l'homme, fût-il poète de génie, ne peut expliquer : l'épopée met en scène et en forme le monde, mais sans pour autant lui enlever sa complexité. Cependant, quoi qu'il en soit, le sens reste détenu par le poète : les personnages peuvent douter et souffrir, mais celui-ci, malgré quelques moments de scrupule ou d'embarras, parvient *in fine* à tout organiser et à tout ordonner. Chez Lucain, la confrontation des points de vue devient un mode d'exploration et d'élucidation du réel : il nous donne un monde diffracté à recomposer, et au fil de *La Guerre civile*, il cherche et explore ce sens que l'*Énéide* révèle<sup>137</sup>. Si son proème comporte une dimension polémique, celle-ci n'est à notre sens que potentielle : elle est créée par la déconstruction du dispositif épique attendu d'explication des causes. Au lieu de donner une garantie divine à la marche des événements et à la réalité de l'âge d'or que représente le règne de Néron, il fait dépendre la réalité de l'éloge du Prince de sa propre sélection et de sa propre interprétation des événements.

---

<sup>135</sup>Voir principalement RIPOLL 2010a ; l'hypothèse qui y est présentée est reprise pour être intégrée à un développement plus général sur la place du tragique dans *La Guerre civile* dans RIPOLL 2016b.

<sup>136</sup>RIPOLL 2010a, p. 151, n. 7.

<sup>137</sup>Sans doute faut-il voir ici l'influence d'Ovide : le poète des *Métamorphoses* refuse d'ordonner son récit

Un examen attentif des modalités énonciatives à l'œuvre dans la *laus Neronis* peut permettre de mieux comprendre le projet de Lucain. Si l'on considère qu'il se fait le porte-parole de la *uox populi* qui reconnaît le pouvoir de son maître (à travers la première personne du pluriel *querimur*)<sup>138</sup>, cette parole communautaire que porte le poète pose question :

*Quod si non aliam uenturo fata Neroni  
inuenere uiam magnoque aeterna parantur  
regna deis caelumque suo seruire Tonanti  
non nisi saeuorum potuit post bella gigantum,  
iam nihil, o superi, querimur, scelera ista nefasque  
hac mercede placent; diros Pharsalia campos  
inpleat et Poeni saturentur sanguine manes;  
ultima funesta concurrant proelia Munda;  
his, Caesar, Perusina fames Mutinaeque labores  
accedant fatis et quas premit aspera classes  
Leucas et ardenti seruilia bella sub Aetna [...]*<sup>139</sup>.

Pourtant si les destins n'ont pas trouvé une autre voie pour l'avènement de Néron, si c'est à ce prix qu'il faut dresser aux dieux des trônes éternels, si le ciel n'a pu servir son maître, le dieu du tonnerre, qu'après les guerres des cruels géants, nous ne nous plaignons plus, habitants du ciel : la récompense nous fait aimer des crimes et des forfaits pareils. Que Pharsale emplisse ses plaines maudites et que les mânes puniques soient rassasiées de sang ; que les derniers chocs se livrent dans Munda chargée de morts ; qu'à ces fatalités, César, s'ajoutent la famine de Pérouse et les épreuves de Modène, les flottes qu'écrase l'âpre Leucade et les guerres d'esclaves au pied de l'Etna en feu [...].

Dans ces quelques vers qui justifient la guerre civile, le poète a bien soin d'insister sur le fait que celle-ci demeure une impiété, et qu'elle a débouché sur la soumission des Romains au pouvoir d'un seul<sup>140</sup>. Pourtant, la justification de la guerre civile comme prix de l'avènement de Néron le conduit à formuler une acceptation de ses crimes, et même à appeler à davantage de combats, ce qui est difficilement acceptable d'un point de vue moral<sup>141</sup>. En outre Lucain souligne visiblement, en plus des crimes des guerres civiles, leur accumulation, jusqu'à l'hyperbate finale (*et quas premit...*) qui donne au lecteur l'impression d'une liste qui ne doit plus finir. Que penser donc du règne de Néron s'il conduit à accepter ce qui est *nefas*? Ce passage, avec l'annonce de la future paix

car sa matière est le désordre et la diversité.

<sup>138</sup>Cela rejoint la conclusion de MANZANO VENTURA 2006 que nous avons présentée plus haut : Lucain mêle à sa voix celle du discours officiel.

<sup>139</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 33-43.

<sup>140</sup>Nous reviendrons sur la nature du pouvoir de Jupiter tel qu'il apparaît ici et auquel est comparé le pouvoir de Néron : voir *infra* p. 465.

<sup>141</sup>Cf. FRANCHET D'ESPÈREY 2009b, p. 355 *sqq.* sur le scandale moral que représente nécessairement la guerre civile, ne pouvant déboucher que sur une « victoire pervertie » : « On comprend [...] que pour Lucain, la guerre civile est un scandale et qu'à la différence de Virgile, il ne cherche pas à le résoudre par l'espoir d'une harmonie retrouvée : il le laisse ouvert, patent. Et si la guerre civile est un scandale, la victoire dans la guerre civile est un scandale plus grand encore ».



universelle après l'apothéose de Néron<sup>142</sup>, sonne ainsi très différemment de l'annonce par Jupiter dans l'*Énéide* de l'apothéose d'Auguste<sup>143</sup> et de la mission pacificatrice de sa lignée, alors qu'il déroule devant Vénus la grandeur à venir de Rome :

[...]  
*Nascetur pulchra Troianus origine Caesar,  
imperium Oceano, famam qui terminet astris,  
Iulius, a magno demissum nomen Iulo.  
Hunc tu olim caelo spoliis Orientis onustum  
accipies secure; uocabitur hic quoque uotis.  
Aspera tum positis mitescent saecula bellis;  
cana Fides, et Vesta, Remo cum fratre Quirinus  
iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis  
claudentur Belli portae; Furor impius intus  
saeua sedens super arma et centum uinctus aenis  
post tergum nodis fremet horridus ore cruento<sup>144</sup>."*

[...] Un Troyen paraîtra, d'une lignée bénie, César, pour étendre leur empire jusqu'à l'Océan, leur renom jusqu'aux astres; il sera Julius, nom qui lui vient du grand Iule. Ce héros, un jour, toi-même dans le ciel, des dépouilles de l'Orient chargé, tu l'accueilleras, l'âme en paix; il sera lui aussi pieusement invoqué. Alors, renonçant aux guerres, les générations farouches s'adouciront; la blanche Foi et Vesta, Quirinus et Remus son frère donneront des lois; les portes affreuses de la guerre, barrées de fer et d'étroites jointures, seront fermées. Au-dedans, l'esprit de fureur, l'impie, assis sur les armes cruelles et lié derrière le dos par cent nœuds d'airain, frémira, hérissé, et la gueule sanglante."

À propos d'occurrences ultérieures dans le poème du « je » et du « nous » dans la bouche du poète, B. Bureau écrit :

[...] la collectivité asservie s'invente ou invente pour plaire à ses maîtres un discours qui vise à justifier son état présent, et donc à renforcer son oppression, mais c'est précisément ce que refuse *ego* dans les autres passages où nous l'avons vu apparaître, en particulier au

---

<sup>142</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 60-62 :

*Tum genus humanum positis sibi consulat armis,  
inque uicem gens omnis amet; pax missa per orbem  
ferrea belligeri conpescat limina Iani.*

Qu'alors le genre humain dépose les armes et veille à son bonheur; que tous les peuples s'aiment, que la paix répandue par l'univers maintienne fermés les battants de fer du belliqueux Janus.

<sup>143</sup>En réalité, la question de savoir si *Caesar* au v. 286 du chant I de l'*Énéide* désigne César ou Auguste est largement débattue. Pour Servius (*Commentaire à l'Énéide ad I, 286*), il s'agit de César; c'est une opinion qui trouve encore un certain écho : cf. DOBBIN 1995. Certains défendent l'idée d'une confusion volontairement entretenue par Virgile : cf. O'HARA 1990, p. 155-163 (sur les emplois du nom *Caesar* dans la littérature augustéenne et les possibles ambiguïtés qu'il permet, voir LEDENTU 2012b, p. 147-149). Aujourd'hui, cependant, les lectures critiques vont pour la plupart dans le sens d'une allusion à Auguste (voir en particulier KRAGGERUD 1992 et HARRISON 1996).

Pour N. Holmes, Lucain comprend en tout cas que Jupiter parle ici de l'apothéose de César : cf. HOLMES 1999, p. 79-80.

<sup>144</sup>VIRGILE, *Énéide*, I, 286-296.

E. Narducci s'est penché sur la réécriture de la prophétie de Jupiter dans ces vers de Lucain, qu'il compare également à certains passages de Calpurnius Siculus pour en montrer la différence radicale : cf. NARDUCCI 2002, p. 28-33.

Sur la relecture de Virgile à laquelle Lucain nous invite pour donner un sens amer à l'éloge d'Auguste chez Virgile et faire de celui-ci un proto-Néron, voir CASALI 2011.

livre 9. *Ego*, une fois qu'il a échappé à la tentation du rêve, est le destructeur du discours idéologique, celui qui casse le vernis euphémistico-poétique que *nos* a mis sur ses turpitudes. Il est la voix de la conscience du nous, son *uates*, c'est-à-dire celui qui lui montre la vérité<sup>145</sup>.

C'est exactement ce qui nous semble déjà se passer ici dans le proème. Cette possible abdication des valeurs romaines est formulée sous le régime de la première personne du pluriel, du fait de *nihil [...] querimur* qui l'introduit, et l'éloge de Néron comme l'annonce de son apothéose sont placés sous ce même régime, tandis que le « je » du poète s'en dissocie fortement dans l'invocation qui fait de Néron sa Muse : ***Sed mihi iam numen...***<sup>146</sup>. Ce qui précède n'est pas le discours d'*ego*, mais bien de *nos*, à qui le poète a momentanément prêté sa voix. Pour *ego*, Néron n'est pas (encore ?) la future divinité tutélaire de Rome, mais la divinité de l'inspiration qui va lui permettre de chanter un véritable chant romain : lui seul, *uates*, va être en mesure de donner une interprétation des événements qui soit débarrassée du discours courtisan qui se plie à l'idéologie officielle. La voix poétesse sait donc à la fois s'inclure dans la communauté des Romains (*querimur*) et s'en extraire pour évaluer les événements selon sa seule autorité (ce qu'elle fait déjà lorsqu'elle s'adresse aux *ciues* et les interroge sur leur *furor*). De même que, comme l'a montré B. Bureau<sup>147</sup>, Lucain confronte dans la scène de la visite des ruines de Troie par César au livre IX la mémoire mensongère que le général tente de construire et la mémoire véridique construite par le poète, il confronte dans le proème la mémoire poétique de la guerre civile et la parole officielle à son sujet.

N. Holmes remarque à juste titre que ce que la critique repère comme une incohérence entre le contenu de l'éloge de Néron, qui se réjouit de son arrivée au pouvoir, et le reste du poème, qui ne fera que déplorer l'action de César mais aussi celle de « la suite de la maison césarienne »<sup>148</sup>, figure en réalité déjà dans le proème :

If we look now at the praise itself, we find that the same contradiction that exists between it and the rest of the poem (admiration of Nero, opposition to Caesars) is also working within it; praise of Nero combines with elements that underline the evils of the monarchical system and compare him to its founder. The conflict between praise and criticism is emphasized by an opening whose heightened paradox draws attention to the unexpectedness of what it has to say<sup>149</sup>.

Et si ce qui est dit dans le proème semble contradictoire, ce n'est pas parce que Lucain ne s'est pas soucié de le rendre cohérent, mais c'est que l'idéologie impériale elle-même

<sup>145</sup>BUREAU 2011, p. 85.

<sup>146</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 63.

<sup>147</sup>BUREAU 2010.

<sup>148</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 823 : *Caesareaque domus series*.

<sup>149</sup>Holmes 1999, p. 76.

repose sur une contradiction, que Lucain a à cœur de mettre au jour. Le poète lucanien est en effet celui qui sait « libérer la mémoire de ces deux emprises (fabulaire et fantasme), pour montrer ce qui est vraiment *memorandum*<sup>150</sup> ». Or le proème montre bien les prémices de cette recherche du *memorandum* : *La Guerre civile* s'ouvre sur une interrogation sur le sens de la guerre civile, à travers une confrontation éloquente entre passé et présent, entre les crimes de Pharsale et le règne de Néron.

Une double perspective se dessine alors. Il s'agit d'une part d'une réflexion sur la dimension téléologique de l'histoire : si le règne de Néron est la fin (le terme) de la guerre civile, la guerre civile est-elle advenue *pour* permettre à Rome de connaître le bonheur de la vie sous Néron, faisant de ce dernier la finalité de la guerre<sup>151</sup> ? Il s'agit d'autre part d'une réflexion sur sa dimension cyclique : parce que les mêmes causes produisent les mêmes effets, que les Romains de 60 ont un comportement aussi peu moral que ceux de -48<sup>152</sup>, que Rome est condamnée à crouler sous le poids de sa grandeur<sup>153</sup>, Néron est-il un nouveau César ?

Et en effet, le proème nous semble traversé par une interrogation fondamentale sur la nature du pouvoir de Néron : malgré la forme de l'éloge, nous pensons qu'il maintient en suspens tout jugement définitif à son égard en montrant qu'il peut être interprété à la fois positivement et négativement. Lucain met Néron en garde contre les dangers et les excès du pouvoir en lui présentant plusieurs modèles et contre-modèles dans une perspective parénétique : plutôt que d'affirmer que Néron gouverne bien, il l'invite à prendre soin de bien gouverner. Cela apparaît tout d'abord dans la référence à la royauté de Jupiter, à laquelle Lucain assimile le pouvoir de Néron :

*Quod si non aliam uenturo fata Neroni  
inuenere uiam magnoque aeterna parantur  
regna deis caelumque suo seruire Tonanti  
non nisi saeuorum potuit post bella gigantum,*

---

<sup>150</sup>BUREAU 2010, p. 86.

<sup>151</sup>A.-M. Dumont envisage cette idée sous une perspective philosophique : « Ainsi les guerres civiles sont-elles réellement une préparation nécessaire aux temps néroniens ; il n'y a pas ici d'ironie, mais un thème philosophique, celui de la fonction du mal dans l'ordre providentiel du monde » (DUMONT 1986, p. 26).

<sup>152</sup>Lucain fait en effet des Romains qui ont vécu à l'époque de Pharsale des responsables de la chute de la République dans le tableau apocalyptique des v. 158-182 du chant I.

<sup>153</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 81-82 :

*In se magna ruunt; laetis hunc numina rebus  
crescendi posuere modum. [...]*

Les grandeurs s'effondrent sur elles-mêmes ; c'est le terme que les dieux ont assigné au développement de ce qui prospère.

*iam nihil, o superi, querimur [...]*<sup>154</sup>.

Pourtant si les destins n'ont pas trouvé une autre voie pour l'avènement de Néron, si c'est à ce prix qu'il faut dresser aux dieux des trônes éternels, si le ciel n'a pu servir son maître, le dieu du tonnerre, qu'après les guerres des cruels géants, nous ne nous plaignons plus, habitants du ciel [...].

Lucain rappelle ce qui a permis au maître des dieux d'établir son pouvoir, c'est-à-dire l'épisode de la gigantomachie, qui a fait succéder l'ordre au désordre – de même que le règne de Néron peut représenter la victoire de l'ordre et de la paix après la guerre civile. La victoire de Jupiter sur les Géants est ainsi bien différente de celle de son père Saturne face à Ouranos : l'acte de Saturne à l'encontre de son géniteur est un acte *nefas* qui a débouché sur le règne d'un tyran, tandis que l'acte fondateur de Jupiter, *nefas* lui aussi, a donné naissance à un règne juste, condition de l'harmonie du monde. Toutefois, Lucain rappelle aussi à propos de Jupiter la dimension potentiellement tyrannique de son règne, sensible à travers les termes *regna* et *seruire*<sup>155</sup>. La référence à Jupiter contient ainsi une double postulation : le rappel des conditions dans lesquelles Jupiter a pris le pouvoir est pour Néron une incitation à prendre garde et à bien régner.

<sup>154</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 33-37.

<sup>155</sup>Le premier de ces deux termes revient d'ailleurs quelques vers plus loin, au cours de la description de l'apothéose de Néron (I, 51-52) :

[...] *irusque natura relinquet,  
quis deus esse uelis, ubi regnum ponere mundi.*

[...] la nature te laissera le libre choix du dieu que tu voudras être, du lieu où tu voudras régner dans l'univers.

Voir HELLEGOUARC'H 1963, p. 560-561 sur la connotation fortement péjorative de *rex* et de ses dérivés sous la République, ainsi que WIRSZUBSKI 1968 : on y lit p. 5 que *regnum* implique fondamentalement l'idée d'une monarchie vue comme la domination d'un maître sur ses esclaves, et que c'est ainsi le contraire de la *libertas* prise au sens politique de « forme républicaine de gouvernement ». Plus loin (p. 62-65), l'auteur précise que le terme peut revêtir un sens moins précis, et désigner dans les invectives politiques de la fin de la République (à partir des Gracques) une forme de domination éventuellement légale, mais incompatible en tout cas avec l'esprit de la constitution républicaine, sans être nécessairement la monarchie. Aux p. 121-122, opposé à la *res publica*, il désigne le pouvoir despotique qui fait de l'État une *res priuata*, sans égard à l'intérêt commun. V. Manzano-Ventura (MANZANO VENTURA 2006, p. 140-142) ajoute toutefois que le passage à l'Empire a entraîné un changement dans l'emploi de *regnum*, qui a alors pu se charger d'une connotation positive. Si, comme elle le soutient, nous avons là les seules occurrences positives du terme de tout le poème (Lucain l'appliquant au règne de Jupiter et à l'âge d'or à venir), il faut y voir à notre sens une marque de l'épaisseur énonciative du propos du poète, celui-ci relayant ici un discours qui n'est pas le sien en propre, mais celui du régime impérial et de ceux qui l'acceptent. Nous admettons quoi qu'il en soit avec elle qu'au moment où le contemporain de Lucain entend ou lit ce passage pour la première fois, le sens critique n'est pas forcément évident : ce sont les réemplois ultérieurs, comme ceux de *seruire* en VII, 432 *sqq.* et 638 *sqq.*, qui vont actualiser pleinement ce qu'il y a de grinçant dans ce passage du proème (sur ces deux occurrences du livre VII, voir CALTOT 2016, p. 212-214). Voir CONTE 2010, p. 283 (qui reprend et traduit CONTE 1966 et CONTE 1988, p. 11-23) pour un relevé complet des occurrences de *regnum*, *rex*, *regnare*, *rector* dans le reste du poème, et RUDICH 1997, p. 147-148 sur le fait qu'il n'existe pas chez Lucain de figure positive du pouvoir monarchique.

Lucain présente ensuite un autre modèle / contre-modèle : Phaéton. La première allusion au personnage, implicite, se trouve dans le passage où il annonce qu'après son apothéose Néron prendra la place de Phoebus dans le ciel<sup>156</sup> :

[...] *Te, cum statione peracta  
astra petes serus, praelati regia caeli  
excipiet gaudente polo; seu sceptrum tenere,  
seu te flammigeros Phoebi conscendere currus,  
telluremque nihil mutato sole timentem  
igne uago lustrare iuuet, tibi numine ab omni  
cedetur, iurisque tui natura relinquet,  
quis deus esse uelis, ubi regnum ponere mundi*<sup>157</sup>.

Toi, lorsque, ta mission remplie, tu gagneras les astres très tard, tu seras reçu dans le palais céleste de ton choix et les cieux seront dans l'allégresse ; que tu aimes à tenir le sceptre ou à monter sur le char porte-flammes de Phoebus et à parcourir d'un feu errant la terre qui verra sans crainte ce nouveau soleil, toute divinité te cédera le pas ; la nature te laissera le libre choix du dieu que tu voudras être, du lieu où tu voudras régner dans l'univers.

Nous pensons qu'il en existe une seconde, plus discrète :

[...] *Librati pondera caeli  
orbe tene medio* [...] <sup>158</sup>.

Occupe au milieu de l'univers le ciel équilibré [...].

L'expression [...] / *orbe tene medio* [...] évoque en effet les recommandations d'Apollon à Phaéton d'une part et de Dédale à Icare d'autre part qu'on lit dans les *Métamorphoses* :

[...] *medio tutissimus ibis*<sup>159</sup>.

[...] le milieu est pour toi le chemin le plus sûr.

[...] *“Medio” que “ut limite curras*  
*Icare* [...] <sup>160</sup>.

[...] *“Icare, lui dit-il, tiens-toi à mi-hauteur dans ton essor [...].”*

---

<sup>156</sup>C'est ainsi par l'allusion à Phaéton qu'à propos du v. 49 les scholies expliquent pourquoi c'est cette fois « sans crainte » (*nihil [...] timentem*) que la terre verra ce nouveau soleil que sera Néron après son apothéose, dans les *Adnotationes super Lucanum* d'une part :

*MVTATO SOLE TIMENTEM propter Phaethontem dictum, qui patris currus male rexit.*

*MVTATO SOLE TIMENTEM* il dit cela à cause de Phaéton, qui a mal dirigé le char de son père.

et dans les *Commenta Bernensia* d'autre part :

*TELLVREMQ. NIHIL MVTATO SOLE TIMENTEM propter Phaethontis incendium.*

*TELLVREMQ. NIHIL MVTATO SOLE TIMENTEM* à cause de l'incendie causé par Phaéton.

<sup>157</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 45-52.

<sup>158</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 58-59.

<sup>159</sup>OVIDE, *Métamorphoses*, II, 137.

<sup>160</sup>OVIDE, *Métamorphoses*, VIII, 203-204.

S. Hinds propose une interprétation franchement polémique de cette présence de Phaéton dans le proème : pour lui, il s'agit d'une annonce du désastre à venir causé par le règne de Néron<sup>161</sup>. Cependant, de manière générale, la critique s'accorde pour y voir plutôt un élément servant l'éloge de l'Empereur, puisque Lucain annonce à son propos qu'il ne commettra pas la même erreur que le fils d'Apollon<sup>162</sup>. De façon plus nuancée, D. Nelis souligne surtout l'ambiguïté du mythe et de son insertion dans le proème<sup>163</sup>. Dans la même idée, S. Rebggiani pense que lorsque Lucain évoque la crainte suscitée par l'erreur de Phaéton pour mieux la repousser (Néron ne sera *pas* Phaéton), il lance un avertissement adressé à la fois au lecteur et au Prince : mal diriger peut conduire à des conséquences désastreuses. Il met cela en relation avec l'idéologie solaire déjà esquissée par Auguste mais largement développée par Néron, ainsi qu'avec le contenu même du mythe de Phaéton qui favorise un questionnement sur la conduite de l'État et sur la succession du fils au père<sup>164</sup>. C'est cette lecture qui nous semble la plus convaincante, notamment en raison de l'idée de « juste milieu » que l'on trouve dans [...] / *orbe tene medio* [...]. On sait en effet que le long passage qu'Ovide consacre à Phaéton dans les *Métamorphoses* constitue un lieu de réflexion politique et un avertissement déguisé lancé à Auguste. Comme l'a montré récemment A. Cartoux, l'épisode de Phaéton est une manière pour Ovide non pas de critiquer la politique du Prince, mais de l'inviter à se garder d'imiter les mauvais exemples qu'il lui soumet<sup>165</sup>. Au travers non pas du seul Phaéton, mais aussi de Phœbus et de Jupiter dont les erreurs ont favorisé l'échec du jeune homme, il met celui-ci en garde contre le fait que la fonction royale comporte des risques qui lui sont inhérents par nature. A. Cartoux écrit sur ce point : « [...] c'est la fonction de roi, dans ses fondements mêmes (son pouvoir décisionnaire, sa gestion de la succession et les prétentions à l'apothéose qu'elle semble légitimer), qui est, non pas nécessairement

<sup>161</sup>HINDS 1988, p. 26-29.

<sup>162</sup>Voir DUMONT 1986, p. 34-35 ; DEWAR 1994, p. 211 ; KEITH 2011, p. 118-119. Voir aussi DURET 1986, sur l'utilisation sous Néron du mythe de Phaéton à l'appui de la légitimité du pouvoir impérial, avec un accent mis sur le personnage comme illustration positive de l'audace de la jeunesse. À l'inverse, G. Rosati soutient l'idée que Phaéton est fondamentalement associé à la figure du mauvais gouvernant (ROSATI 2008, p. 186-187).

<sup>163</sup>NELIS 2011, p. 260-261.

<sup>164</sup>REBEGGIANI 2018, p. 93 *sqq.* S. Rebggiani commente par ailleurs la reprise de Lucain que fait Stace (*Thébaïde*, I, 27-31) : le fait que celui-ci reprenne à son compte l'image de l'Empereur conduisant le char du soleil mais en supprimant les éléments « polémiques » présents chez Lucain tend à montrer que pour sa part il a bien perçu la dimension politique de l'allusion mythologique. Voir également ROSATI 2008, p. 184 *sqq.*

<sup>165</sup>CARTOUX 2018. Sur le fait que le mythe de Phaéton ait constitué plus généralement un avertissement contre la tentation de la tyrannie, voir DELARUE 2006, p. 19.

condamnables, mais problématique<sup>166</sup> ». Le mythe de Phaéon montre ainsi qu'il est nécessaire de prouver sa valeur et sa légitimité lorsque l'on entend conduire le char du soleil... ou bien l'État. Peut-être peut-on voir également une allusion politique dans le récit de la chute d'Icare, où pour H. Vial « Ovide suggère que la faute du jeune homme et de son père est d'avoir tenté d'opérer leur propre apothéose<sup>167</sup> ». En ce qui concerne Lucain, cela revient donc à dire que Néron se trouve à son tour dans la position de celui qui, selon les décisions qu'il va prendre et selon la manière dont il va écouter les conseils qu'il reçoit, va conserver l'équilibre du monde ou bien provoquer une catastrophe. Par conséquent il y a dans cette référence ovidienne plus qu'un patronage : il s'agit d'une véritable mise en garde adressée au Prince.

Ces références à Jupiter d'une part, et à Phaéon (et Icare) d'autre part, mettent Néron en garde contre la tentation de la tyrannie et l'invitent à bien gouverner : le Prince est lui aussi, en plus du peuple romain, le destinataire de l'avertissement qu'est le proème dans son ensemble, et lui aussi doit comprendre ce qui s'est passé à Pharsale et quelles ont été les conséquences de la guerre civile pour entreprendre de restaurer la romanité. Et en effet, il faut noter que du gouvernement actuel de Néron Lucain ne dit rien, ni en bien ni en mal : il se contente seulement d'annoncer, *pour plus tard*, son apothéose. C'est ainsi que le vœu de paix universelle qui couronne l'éloge de Néron est formulé au subjonctif :

*Tum genus humanum positis sibi **consulat** armis,  
inque uicem gens omnis **amet**; pax missa per orbem  
ferrea belligeri **conpescat** limina Iani<sup>168</sup>.*

Qu'alors le genre humain dépose les armes et veille à son bonheur ; que tous les peuples s'aiment, que la paix répandue par l'univers maintienne fermés les battants de fer du belliqueux Janus.

C'est un souhait, et non une certitude<sup>169</sup>, et l'accomplissement de ce souhait dépend de la réalité de la condition posée au préalable, c'est-à-dire de l'existence d'un projet transcendant justifiant la guerre civile, ou bien de la valeur positive du règne de Néron. En outre, il faut noter que le temps de la paix doit venir *après* la mort de Néron seulement, ce qui est là une originalité de Lucain<sup>170</sup> : faut-il comprendre que Rome ne connaîtra la

---

<sup>166</sup>CARTOUX 2018.

<sup>167</sup>VIAL à paraître.

<sup>168</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 60-62.

<sup>169</sup>Cf. THOMPSON et BRUÈRE 1968, p. 150 (repris dans THOMPSON et BRUÈRE 2010), et surtout PENWILL 2010, p. 217-218, qui montre notamment que la comparaison avec les annonces de paix que l'on trouve chez Virgile dans la première *Géorgique* (v. 24 *sqq.*) et chez Calpurnius Siculus, tournées au futur, est éloquent.

<sup>170</sup>DUMONT 1986, p. 29.

paix que lorsqu'elle sera débarrassée de Néron<sup>171</sup> ? Lorsqu'il écrit ces vers, il formule un souhait, celui que Néron soit un bon prince et que son règne soit aussi une expiation de la guerre civile (et l'accomplissement d'un projet des dieux ?). Il lui annonce que s'il continue sur la voie qui est la sienne depuis le début de son règne, il lavera Rome de la souillure de la guerre civile en inaugurant une voie nouvelle de concorde. Mais il suggère aussi que pour cela, il doit se garder des écueils que pointe son poème : héritier de César et de la guerre civile, il doit prendre garde de régner en tyran. C'est que la fonction de maître suprême est dangereuse – surtout lorsque l'on a obtenu le pouvoir à la suite d'actes *nefas* : Jupiter et Phaéon l'ont montré, mais aussi, bien sûr, César. On comprend bien dès lors pourquoi la paix dont il est question n'est annoncée que pour *après* la mort de Néron : il ne suffit pas que celui-ci règne pour que tout soit bien et que la paix advienne, mais il faut qu'il règne bien ; or on ne pourra savoir si tel est le cas qu'à l'issue de son règne. Lucain ne postule pas dès le départ le fait que Néron est un bon prince. Il se contente d'annoncer que Néron prendra la place de Phaéon après son apothéose : est-ce que ce sera pour faire comme lui, ou pour diriger correctement le char du soleil ? L'avertissement que lance le proème est de fait tout à fait terrible : si Néron se révèle être un tyran, il sera pire que César, parce qu'il possède tous les pouvoirs, et parce que les garde-fous institutionnels de la République ne sont plus. En outre, les Romains de son temps sont pires que ceux de -48, s'ils ne prouvent pas le contraire en réagissant en faveur de leur liberté : car ils savent, tandis que ceux de Pharsale n'avaient ni le recul du temps ni le poème de Lucain pour avoir une vue claire des événements<sup>172</sup>. Si tout en sachant ils laissent faire Néron, c'est qu'ils sont encore plus vicieux que leurs ancêtres victimes et coupables des crimes de César.

En confrontant la mémoire des guerres civiles que porte l'idéologie officielle et celle qu'il construit en son nom selon son savoir-faire de poète, Lucain est alors à même d'établir un diagnostic moral de la Rome du passé, mais aussi de la Rome du présent, en sélectionnant les événements significatifs et en soulignant par ses jugements explicites le sens que le lecteur doit donner aux événements. Lorsqu'il met en avant la responsabilité de tous les *ciues* de Rome dans les événements de Pharsale, lorsqu'il montre que les Romains de son époque sont également solidaires de ces crimes et de leurs conséquences, en même temps qu'ils reproduisent volontiers la parole idéologique du pouvoir impérial sur les guerres civiles, lorsqu'il use du même titre, *Caesar*, pour désigner à la fois le

<sup>171</sup>RIPOLL 2016b, p. 69-70.

<sup>172</sup>Hormis probablement Caton (et Pompée après la défaite ?) : voir p. 862 *sqq.*



fossoyeur de la *libertas* républicaine et le Prince au pouvoir au moment où il écrit ses vers<sup>173</sup>, Lucain ne se contente pas de relater des événements historiques, mais il prouve qu'il sait tout à la fois interpréter le passé à la lumière de sa connaissance des mécanismes généraux de l'histoire<sup>174</sup> et tirer des leçons du passé pour les appliquer au présent.

Or le poète sait percevoir le fait qu'à chacune de ces deux époques les Romains ont (eu) un rôle à jouer dans le cours de l'histoire : lorsqu'un tyran veut s'emparer du pouvoir à Rome, c'est au peuple de Rome de ne pas le permettre. Il est ainsi crucial de comprendre l'enchaînement des faits au cours de la guerre civile pour ne pas recommencer les mêmes erreurs. Le poète épique endosse alors un rôle qui excède sa fonction : il doit faire entendre ce discours politico-moral à ses propres concitoyens, comme le ferait un orateur ou un satiriste, car les Romains des années 60 sont responsables de ce que peut faire Néron, et, partant, de ce que devient la nation romaine – un peuple libre, ou bien un peuple servile. Rome après Néron connaîtra la paix, nous promet le poète ; mais cette paix peut aussi bien consacrer l'inaction des Romains en confirmant la perte de leur *li-*

---

<sup>173</sup>Voir AHL 1976, p. 55 sur le fait que Lucain désigne exclusivement les successeurs de César par *Caesar*. Évidemment, il s'agit dans le proème du titre de l'Empereur, et s'il établit une continuité entre César et Néron, ce n'est pas nécessairement avec une visée polémique : Lucain souligne la perspective temporelle qui sous-tend son récit, qui consiste à confronter passé des guerres civiles et présent de Néron (on a d'ailleurs vu plus haut que César et Auguste étaient peut-être confondus dans l'appellation *Caesar* dans la prophétie de Jupiter au chant I de l'*Énéide*). Mais, en comparaison, le récit de l'apothéose de César à la fin du chant XV des *Métamorphoses* (XV, 745-759 ; voir aussi en XV, 843 *sqq.*) illustre bien le soin que peut mettre Ovide à distinguer César et Auguste, *Caesar* désignant ici exclusivement le premier :

*Hic tamen accessit delubris aduena nostris;  
Caesar in Vrbe sua deus est; quem Marte togaque  
praecipuum non bella magis finita triumphis  
resque domi gestae properataque gloria rerum  
in sidus uertere nouum stellamque comantem,  
quam sua progenies; neque enim de Caesaris actis  
ullum maius opus, quam quod pater exstitit huius.  
Scilicet aequoreos plus est domuisse Britannos  
perque papyriferi septemflua flumina Nili  
uictrices egisse rates Numidasque rebelles  
Cinyphiumque Iubam Mithridateisque tumentem  
nominibus Pontum populo adiecisse Quirini  
et multos meruisse, aliquos egisse triumphos,  
quam tantum genuisse uirum? Quo praeside rerum  
humano generi, superi, fauistis, abunde.*

Pourtant il n'est qu'un étranger, à qui nous avons fait une place dans nos temples ; César est dieu dans sa patrie ; grand dans les travaux de Mars et sous la toge, ce n'est pas seulement à ses campagnes, terminées par des triomphes, à ses succès éclatants pendant la paix, à sa gloire si rapidement acquise qu'il doit d'avoir brillé parmi les astres sous la forme d'une comète nouvelle ; il ne le doit pas moins à son fils ; car dans tous les titres de César il n'en est pas de plus grand que d'avoir soumis les Bretons au milieu des mers, d'avoir conduit des nefes victorieuses sur le fleuve aux sept bouches, sur le Nil couvert de papyrus ; d'avoir donné au peuple de Quirinus les Numides rebelles et Juba, maître du Cinyps, et le Pont, tout glorieux des noms de ses Mithridates ; enfin d'avoir mérité beaucoup de triomphes et d'en avoir célébré plusieurs ; mais n'est-il pas aussi beau d'avoir donné le jour à ce grand homme que vous avez mis, ô dieux, à la tête de l'empire, pour assurer par une insigne faveur le bonheur du genre humain ?

Dans *La Guerre civile*, l'apostrophe lancée à César sur les ruines de Troie en IX, 980-986 met particulièrement bien en lumière les questions soulevées par l'emploi de ce « titre-nom » pour désigner à la fois César et Néron.

<sup>174</sup>BUREAU 2010.

*bertas*, qu'être le moment de la liberté retrouvée si les Romains réagissent. Néron n'est le garant de la paix que si le peuple n'est plus capable de la maintenir seul. Les *ciues* sont à la fois le public, les personnages et la Muse du poète, puisque le sens des événements dépend étroitement des choix qu'ils ont fait ou qu'ils font. Le poète sait qu'après avoir commis les pires forfaits, les Romains ont eu besoin d'un maître qui puisse rétablir la paix : qu'il ait été ou non fixé par les dieux que la guerre civile devait advenir pour que Néron puisse régner, il a fallu qu'après Pharsale le Prince rétablisse l'ordre pour les Romains devenus incapables de le maintenir par eux-mêmes. Or tant que les Romains laissent le pouvoir à un seul homme, ils manifestent qu'ils sont toujours incapables de se gouverner eux-mêmes. César est coupable de Pharsale en raison de sa propre monstruosité, mais les Romains sont coupables de lui avoir donné le pouvoir, et de ne jamais l'avoir repris.

Explorer la guerre civile, c'est ainsi établir dans le même temps un diagnostic de la Rome de Néron, et placer les Romains devant leurs responsabilités : s'ils sont encore capables d'accepter un maître, c'est que les coupables de Pharsale ne sont pas leurs seuls ancêtres. À ce titre, l'annonce de l'apothéose de Néron peut constituer une sorte de prédiction de la part de Lucain *uates*, poète clairvoyant : ce dernier loue le Prince comme les Romains des années 40 av. J. C. ont pu louer César, et si les Romains se soumettent à Néron comme ils l'ont fait autrefois devant César, alors Néron deviendra un dieu, comme l'a fait César, avec l'assentiment du peuple, et ce sera là le signe et la preuve de cette soumission. L'apothéose de Néron serait alors un symptôme, ou plutôt un avertissement lancé aux Romains. Promettre un âge à venir où le Prince sera le garant divin de l'ordre et de la paix, c'est montrer que les événements du passé se rejouent – ou sont susceptibles de se rejouer – dans le présent, et les Romains sont sur le point d'entériner définitivement leur propre incapacité à maintenir ordre et paix par eux-mêmes<sup>175</sup>.

Et en effet, l'apothéose de Néron peut être vue comme une redite de celle de César. Lorsque, aux v. 38 *sqq.*, Lucain appelle de ses vœux la guerre civile, lorsqu'il mentionne les noms de Pharsale et de Munda et qu'il évoque la bataille de Thapsus (*Poeni saturentur sanguine manes*), dont César a connu les événements, l'arrivée de son nom, *Caesar*, au v. 41, laisse volontiers se dessiner dans l'esprit du lecteur sa propre figure derrière celle

<sup>175</sup>F. Brena développe ainsi l'idée selon laquelle la situation de Rome à l'issue de la guerre civile est tellement désastreuse que seule une intervention divine peut y ramener la paix, ce qui fait de l'apothéose de Néron la condition du retour à un ordre perdu. Cela indique pour le commentateur une consécration encore plus importante du Prince, qui surpasse dès lors les dieux traditionnels, qui se sont montrés incapables d'empêcher le désastre (BRENA 1988, p. 140).

de Néron, celle de l'acteur des épisodes qui sont évoqués tout en étant présentés comme non encore advenus. Et de fait, ce nom intervient très exactement au moment où Lucain passe, dans son énumération des grandes batailles des dernières guerres civiles, de celles qui ont eu lieu du vivant de César à celles qu'il n'a pas vécues (Pérouse, Modène, Actium, et la révolte d'esclaves en Sicile en 35 av. J.-C.)<sup>176</sup>, comme pour souligner la continuité entre César et ses fils spirituels et héritiers jusqu'à Néron. La conclusion de cet historique ([...] / *multum Roma tamen debet ciuilibus armis, / quod tibi res acta est. [...]*<sup>177</sup>) vaut d'ailleurs aussi bien pour le Prince que pour son prédécesseur, et si l'apothéose annoncée de Néron doit être l'âge de la paix universelle, Lucain ne dit nulle part que ce sera aussi celui de la liberté<sup>178</sup>. Par ailleurs, Lucain prend, on l'a dit, le contrepied de Virgile, qui, au chant I de l'*Énéide*, met dans la bouche de Jupiter lui-même l'annonce de la paix universelle, qu'il fait coïncider avec l'apothéose d'Auguste<sup>179</sup>. Ce faisant il souligne la dimension essentiellement courtisane d'une telle promesse, chaque poète devant faire de celui pour qui il chante l'artisan de la paix retrouvée.

On voit bien ici à quel point Lucain traite d'une manière nouvelle la question de la téléologie à l'œuvre dans la marche de l'histoire. Il est attendu que lorsque l'on considère les événements passés avec le recul du présent, on en perçoive mieux les causes, les conséquences, et que l'on puisse comprendre leur orientation s'ils en ont une. Or Lucain nous dit dès le proème que, dans le cas du récit de la guerre civile, c'est une entreprise particulièrement difficile, parce que les faits à relater sont à la fois trop monstrueux, trop inédits, trop difficiles à comprendre, et parce qu'ils ont entraîné trop de destructions : celle des grands noms de Rome, de Rome elle-même, de l'Italie, de la liberté. Il est possible qu'au moment d'entamer la rédaction de son poème il ait eu confiance en son talent de *uates*, grâce auquel il aurait pu résoudre le problème de la guerre civile, et on peut penser que l'éloge de Néron est sincère, et que la discordance que l'on constate entre ce passage et la description de l'horreur de la guerre s'explique davantage par la volonté de Lucain de considérer les faits honnêtement, sans idéologie préalable qui opérerait comme un filtre entre la réalité des faits et sa conscience de poète, et qui lui interdirait d'explorer le mal de la guerre civile, plutôt que par une intention polémique. Mais on a l'impression

---

<sup>176</sup>Ce qu'avaient déjà remarqué J. Henderson (HENDERSON 1987, p. 156, repris dans HENDERSON 1998, p. 165-211 et HENDERSON 2010) et à sa suite N. Holmes (HOLMES 1999, p. 78).

<sup>177</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 44-45.

<sup>178</sup>L. Galli Milić décrit bien la manière dont la place de l'éloge de Néron dans l'agencement général du proème, « entre le tableau d'une Italie en ruine (1, 24-32) et la description de l'effondrement du monde (1, 70-80) », peut inviter à une lecture pessimiste (GALLI MILIĆ 2016a, p. 123).

<sup>179</sup>V. 291-296. Sur ce passage difficile de Virgile, voir *supra* p. 462.

qu'au fur et à mesure du récit, et au fur et à mesure de la dégradation de sa relation avec Néron, le sens positif des événements soit devenu de moins en moins accessible, au point qu'il ait intégré dans la suite du poème des éléments propres à faire sonner autrement ce qu'on lit dans les premiers vers<sup>180</sup>. La réécriture polémique du proème dans la suite se fait aussi par l'usage de l'interlocution, qui concourt à montrer la mort de la liberté de parole et de la liberté politique, remplacées par une apathie mortifère des citoyens qui doivent bien tolérer un empereur s'ils ne veulent pas retomber dans les travers passés, à accabler César et en faire l'ancêtre politique de Néron, à critiquer la passivité des Romains et la disparition de la romanité, à montrer que l'association entre César et le manque de clairvoyance des Romains est ce qui a mené à la tyrannie, et qu'une situation similaire à l'époque de Néron doit amener au même résultat. Tout cela conjugué met à bas la lecture officielle des guerres civiles, selon laquelle cet épisode de l'histoire de Rome serait « sauvé » par le Prince qui restaure la paix, la stabilité de l'État et la grandeur de la Cité.

On pense ainsi à ce passage du livre VI où le cadavre momentanément ramené à la vie par Érichtho délivre sa prophétie à Sextus Pompée :

[...] *Properate* mori magnoque superbi  
*quamuis e paruis animos descendite bustis*  
*et Romanorum manes calcate deorum*<sup>181</sup>.

Hâtez-vous de mourir; fiers de votre grande âme; descendez de ces modestes bûchers et foulez aux pieds les mânes des dieux romains.

Il semble inviter l'ensemble des lecteurs de Lucain<sup>182</sup> à s'élever contre la déification des empereurs<sup>183</sup>. Les plaintes du poète avant Pharsale constituent elles aussi une sorte de réécriture de ce qui a été annoncé dans le proème. Au moment de peindre la ruine de l'Italie elles rappellent la responsabilité entière des citoyens<sup>184</sup> :

<sup>180</sup>Voir également l'analyse qu'a donnée P.-A. Caltot de la lecture « analogique » de l'histoire qui est celle de Lucain, visible à travers de multiples cas où le passé semble préfigurer le présent, et où le personnage de César est construit comme une anticipation de Néron : CALTOT 2016, p. 210 *sqq.*

<sup>181</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VI, 807-809.

<sup>182</sup>V. Rudich a bien noté le passage à la deuxième personne du pluriel dans *calcate*, alors que le seul destinataire des paroles du cadavre est normalement le fils de Pompée venu consulter la sorcière à propos de l'avenir : cf. RUDICH 1997, p. 153-154.

<sup>183</sup>Sur cette interprétation, qui va à l'encontre de la lecture des éditeurs de la CUF, voir O'HIGGINS 1988, p. 219-220.

<sup>184</sup>Voir les analyses tout à fait éclairantes de F. Galtier au sujet de cette description des campagnes désertées au chant VII comme réécriture de celle que l'on trouve dans le proème : Lucain met en place une temporalité floue car il entend montrer que cette désolation ne vaut pas que pour le temps de la guerre civile, mais que les destructions que celle-ci a entraînées sont durables (GALTIER 2018, p. 32 *sqq.*).

*Non aetas haec carpsit edax monimentaue rerum  
putria destituit; crimen ciuile uidemus  
tot uacuas urbes. Generis quo turba redacta est  
humani? Toto populi qui nascimur orbe,  
nec muros implere uiris nec possumus agros;  
urbs nos una capit. Vincto fossore coluntur  
Hesperiae segetes, stat tectis putris auitis  
in nullos ruitura domus, nulloque frequentem  
ciue suo Romam, sed mundi faece repletam  
cladis eo dedimus, ne tanto in corpore bellum  
iam possit ciuile geri. Pharsalia tanti  
causa mali. [...] <sup>185</sup>*

Ces destructions ne sont pas l'œuvre du temps rongeur ; c'est un crime des citoyens que nous voyons dans toutes ces villes désertes. Où en a été réduite la masse du genre humain ? Nous peuples qui naissons sur tout le globe, nous ne pouvons remplir d'hommes les remparts et les champs ; une seule ville est assez grande pour nous. Un laboureur enchaîné cultive les moissons hespériennes ; encore debout, la maison aux toits ancestraux se délabre et, lorsqu'elle s'écroulera, ne tombera sur personne. Rome n'est plus peuplée de ses citoyens ; elle est remplie de la lie de l'univers, et nous l'avons précipitée dans une telle catastrophe que dans un si grand empire il n'y a plus assez pour faire une guerre civile. Pharsale est la cause d'un pareil malheur.

Dans cette reprise du proème, toute perspective rédemptrice a été exclue : dans le passage qui suit (VII, 412-439), l'orientation vers l'apothéose du Prince devient l'annonce faite à Rome de sa propre chute, et quelques vers plus loin, le poète détruit l'assimilation établie en I, 33 *sqq.* entre le règne de Néron et l'ordre du monde dont Jupiter est le garant et fait du Principat non plus une bénédiction, mais la punition des guerres civiles, en même temps qu'il fait allusion de manière franchement polémique à la divinisation des empereurs :

*[...] Sunt nobis nulla profecto  
numina; cum caeco rapiantur saecula casu,  
mentimur regnare Iouem. Spectabit ab alto  
aethere Thessalicas, teneat cum fulmina, caedes!  
Scilicet ipse petet Pholoen, petet ignibus Oeten  
immeritaeque nemus Rhodopes pinusque Mimantis :  
Cassius hoc potius feriet caput! Astra Thyestae  
intulit et subitis damnauit noctibus Argos :  
tot similis fratrum gladios patrumque gerenti  
Thessaliae dabit ille diem? Mortalia nulli  
sunt curata deo. Cladis tamen huius habemus  
uindictam quantam terris dare numina fas est.  
Bella pares superis facient ciuilia diuos  
fulminibus manes radiisque ornabit et astris  
inque deum templis iurabit Roma per umbras <sup>186</sup>.*

---

<sup>185</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 397-408.

<sup>186</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 445-459.

Pour H. Le Bonniec, les v. 455-459 sont ainsi une réponse à l'éloge de Néron, suite à la brouille entre l'Empereur et le poète survenue au cours de la rédaction (LE BONNIEC 1970, p. 162).

S. Hinds a lui aussi analysé la manière dont les derniers vers de ce passage réécrivent l'éloge de Néron dans le proème et invitent à relire ce dernier : voir HINDS 1998, p. 87-88 (les v. 454-459 sont ainsi décrits

Sans nul doute nous n'avons pas de dieux ; puisque les siècles sont emportés par l'aveugle hasard, c'est mensonge que la royauté de Jupiter. Il regardera du haut de l'éther les massacres thessaliens, alors qu'il tient la foudre ! Eh quoi ! Lui-même atteindra le Pholoe, atteindra de ses feux l'Æta, les bois innocents du Rhodope et les pins du Mimas ; et ce n'est pas lui, mais Cassius qui frappera cette tête ! Il a fait lever les astres pour Thyeste et condamné Argos à une nuit soudaine, et la Thessalie qui porte tant de glaives semblables de frères et de pères, il lui donnera la lumière ? Les choses mortelles sont le moindre souci de la divinité. Cependant nous avons de ce désastre toute la vengeance que les terres ont le droit d'exercer contre les dieux. Les guerres civiles feront des défunts les égaux des dieux célestes. Rome ornera les mânes de foudres, de rayons, d'astres, et dans les temples des dieux prendra des ombres à témoin de ses serments.

Lucain revient encore à plusieurs reprises sur le fait que les Romains vouent un culte à ceux qui ne le méritent pas, et inversement. Cela apparaît au moment où à la fin du chant VIII Lucain déplore que le corps de Pompée soit abandonné sur un rivage barbare, dans l'accusation portée contre Rome, capable à l'instar de l'Égypte d'élever des temples à des divinités trompeuses et à un tyran (VIII, 835-450). Au chant IX, la promesse d'éternité lancée par le poète à un César odieux sonne comme un renvoi à l'apothéose promise à Néron au début du poème, les deux personnages se trouvant réunis sous l'appellation *Caesar* – renvoi qui jette une ombre *a posteriori* sur l'éloge du proème<sup>187</sup> :

*O sacer et magnus uatum labor! Omnia fato  
eripis et populis donas mortalibus aeuum.  
Inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;  
nam, si quid Latiis fas est promittere Musis,  
quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,  
uenturi me teque legent; Pharsalia nostra  
uiuēt, et a nullo tenebris damnabimur aeuo*<sup>188</sup>.

Œuvre sacrée, œuvre sublime des poètes ! Tu dérobes tout au destin, tu donnes aux peuples mortels l'éternité des âges. Ne te laisse pas, César, gagner par l'envie devant ces consécration de la gloire ; car, s'il est permis de faire une promesse aux Muses latines, aussi longtemps que vivront les honneurs du chantre de Smyrne, la postérité lira mes vers et ton histoire ; notre Pharsale vivra, et jamais siècle ne nous condamnera aux ténèbres.

À l'inverse, la promesse de la divinisation de Caton au chant IX semble une forme de « correction » de l'apothéose impériale, dans laquelle celui qui est devenu la figure incarnant l'opposition républicaine aux ambitions délirantes de César devient, à la place du Prince, le véritable « Père de la Patrie », et le seul qui serait réellement digne des honneurs divins<sup>189</sup> :

comme « the best commentary on the praise of Nero », p. 87). Le critique se sert toutefois de ce parallèle à l'appui de l'hypothèse d'un sens parodique de l'éloge de Néron, ce qui ne nous convainc pas.

<sup>187</sup>Voir MEUNIER 2012, p. 367-368 pour une analyse de ce passage comme réécriture polémique de l'adresse encomiastique à Néron dans le proème. Sur ce passage, voir aussi p. 785.

<sup>188</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 980-986.

<sup>189</sup>Cf. RIPOLL 2010a, p. 154.

[...] *Si ueris magna paratur  
fama bonis et si successu nuda remoto  
inspicitur uirtus, quidquid laudamus in ullo  
maiorum, fortuna fuit. Quis Marte secundo,  
quis tantum meruit populorum sanguine nomen ?  
Hunc ego per Syrtes Libyaeque extrema triumphum  
ducere maluerim, quam ter Capitolia curru  
scandere Pompei, quam frangere colla Iugurthae.  
Ecce **parens uerus patriae**, dignissimus aris,  
Roma, tuis, per quem numquam iurare pudebit,  
et quem, si steteris umquam ceruice soluta,  
nunc, olim, factura deum es. [...]*<sup>190</sup>

Si les vrais hommes de bien ont seuls droit à la plus haute gloire, et si l'on considère la vertu toute nue, sans aucun égard au succès, tout ce que nous vantons chez l'un quelconque de nos ancêtres ne fut qu'un don de la fortune. À qui les faveurs de Mars, à qui le sang des peuples méritèrent-ils un si grand nom ? Pour moi, j'aimerais mieux conduire cette marche triomphale à travers les Syrtes et les confins de la Libye, que gravir trois fois le Capitole sur le char de Pompée, qu'étrangler Jugurtha. Le voici, le vrai père de la patrie, le plus digne, ô Rome, de tes autels, celui par qui ce ne sera jamais une honte de jurer, celui que, si jamais, maintenant ou quelque jour, tu relèves une tête libre, tu placeras parmi les dieux.

De la correspondance entre le contenu de l'éloge et l'idéologie néronienne, J. P. Sullivan conclut qu'il convient en réalité d'évacuer la question du sens de l'éloge : il s'agit pour lui d'une partie détachable du proème, que Lucain n'a composée que pour se protéger, et éventuellement destinée à être supprimée après le succès de la conjuration de Pison<sup>191</sup>. Nous pensons au contraire que l'éloge de Néron participe pleinement de la construction du sens du poème dans son ensemble, et les passages ultérieurs à l'éloge de Néron qui semblent le réécrire constituent pour nous un indice majeur<sup>192</sup>. On l'a dit, nous pensons que le proème peut être lu de deux façons *à la fois* : de façon positive si l'on considère qu'il est réellement bon que la Fortune ait laissé se produire les guerres civiles pour permettre à Néron *kosmokrator* de régner ; de façon négative si l'on considère que son règne est celui d'un tyran et que Rome a perdu sa liberté. Dans cette perspective, l'éloge de Néron demeure toujours vrai, quelle qu'ait été l'opinion du poète à l'égard de l'Empereur au moment de sa rédaction. Si l'éloge dit la vérité à propos des qualités du *Princeps*, les guerres civiles sont un événement finalement heureux, sauvé par Néron. Si Néron ne mérite pas réellement cet éloge, le sens des événements émerge de la confrontation entre les faits, scandaleux, d'une part, et le discours impérial qui les relit à sa manière, d'autre part. Autrement dit, c'est la confrontation des époques et des

---

<sup>190</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 593-604.

<sup>191</sup> SULLIVAN 1985, p. 145. Sur cette idée, voir aussi NARDUCCI 1979, p. 23.

<sup>192</sup> F. Ripoll apporte un autre contre-argument : si l'éloge de Néron était aussi accessoire, pourquoi les éditeurs posthumes de *La Guerre civile* ne l'ont-ils pas supprimé une fois qu'il était acquis que Néron était un tyran et que Lucain était l'un de ses plus farouches opposants (RIPOLL 2010a, p. 150-151) ?

points de vue qui donne accès pour le poète à la perception des mécanismes généraux et du sens de l'histoire, pour les faits passés comme pour la situation qui lui est contemporaine. Dans ce cas, ce que l'on appelle communément « l'éloge de Néron » n'en est pas un : l'éloge est conditionnel ici, et il s'agit bien davantage d'un contrat passé avec l'Empereur et d'une grille de lecture du projet poétique de Lucain<sup>193</sup>. Il est donc selon nous tout à fait concevable que le proème ait été écrit en toute sincérité, de manière à montrer que la providence a fait qu'au chaos des guerres civiles succède la paix de Néron. Mais Lucain a pu changer d'avis par la suite en constatant les excès du Prince ; or le système d'élucidation des guerres civiles mis en place dans le proème lui a permis de ne rien changer au contenu de son proème tout en lui donnant, *a posteriori* et grâce aux réécritures qui suivent du passage, une tonalité franchement plus polémique, Néron étant toujours le sens, positif ou négatif, de la guerre civile<sup>194</sup>. Non seulement il n'était donc pas nécessaire que Lucain révisât son « éloge » du Prince, mais l'avoir conservé revêt même une force poétique bien plus grande.

## 9.4 Une poétique nouvelle pour chanter la guerre civile

### 9.4.1 Une Muse nouvelle : Néron

Cette manière d'explorer les événements du passé que choisit Lucain l'amène à définir dans les derniers vers de la *laus Neronis* une poétique nouvelle, lorsqu'il consacre Néron comme divinité tutélaire présidant à l'écriture de son poème à la place de la Muse :

---

<sup>193</sup>Cf. J. Brisset qui, s'appuyant sur un article de M.-A. Levi (« Il prologo della "Pharsalia" », *Rivista di filologia e istruzione classica*, 27, 1949, p. 71-78), voit dans l'éloge de Néron, en particulier dans les v. 53-62, l'expression par Lucain d'« une sorte d'avertissement qui résume tout un programme politique », ce programme s'opposant aux vues orientalisantes du Prince : « Néron a pour mission de sauvegarder l'équilibre de l'univers, par conséquent de l'Empire romain. Or le centre à la fois géographique, politique et moral de l'Empire est à Rome. Sous peine de créer un grave déséquilibre, Néron ne doit donc pas déplacer le centre de gravité de l'Empire : il ne doit pas enlever à Rome sa primauté » (BRISSET 1964, p. 199). Elle ajoute que les v. 63-66 confirment que « Lucain se fait le défenseur des traditions romaines également dans le domaine de l'art et de la culture » (p. 200), et elle conclut : « l'éloge de Néron n'est pas plus une satire qu'une grossière flagornerie. Les réserves qu'il contient sont un sûr garant de sa sincérité » (p. 201).

<sup>194</sup>Une fois que Lucain a pu constater que Néron a basculé dans ce qui est à ses yeux une tyrannie, l'image de Phaéon et d'Icare dont nous avons parlé plus haut (voir p. 465) prend tout son sens, le poète pouvant montrer à propos du Prince la source et les risques de sa folie. On peut d'ailleurs relever le fait que l'évocation de l'Italie martyrisée par la guerre civile en I, 24 *sqq.* est une reprise des ravages que Phaéon a fait subir au monde par son inconscience (voir dans les *Métamorphoses* en II, 208 *sqq.*), et qu'aucun Prince idéal ne viendra donc faire oublier.



*Sed mihi iam numen, nec, si te pectore uates  
accipio, Cirrhaea uelim secreta mouentem  
sollicitare deum Bacchumque auertere Nysa :  
tu satis ad uires Romana in carmina dandas*<sup>195</sup>.

Mais tu es déjà ma divinité ; et si je te reçois, poète<sup>196</sup>, en ma poitrine, je renonce à invoquer le dieu qui révèle les secrets de Cirrha ou à détourner Bacchus de Nysa : tu suffis, toi, à inspirer un poème romain.

Ce passage pose de nombreuses questions. Même si l'on y voit une invocation à la Muse nouvelle qu'est Néron<sup>197</sup>, remplaçant celle qui n'a pas eu lieu dans les premiers vers, Lucain s'éloigne encore de ce qui est attendu dans l'épopée en ce que, loin d'être subordonné au savoir et à la puissance de la Muse, c'est lui, et lui seul, qui confère à Néron son statut divin<sup>198</sup> et le proclame comme étant le pourvoyeur de son inspiration, alors que son apothéose n'est, évidemment, pas encore arrivée : *Sed mihi iam numen, nec, si te pectore uates / accipio...*, lit-on aux v. 63-64. Néron n'est pour l'instant pas un dieu, et seule la force du verbe poétique de Lucain peut lui donner ce statut<sup>199</sup>. C'est donc la Muse qui apparaît comme subordonnée à la décision du poète<sup>200</sup>. À l'inverse, le statut unique du poète est singulièrement mis en valeur, par la coupe au v. 63 qui isole précisément le pronom de la première personne, *mihi*, et par l'association entre le rejet du verbe *accipio* au v. 64 et, là encore, la coupe :

*Sed mihi<sup>T</sup> iam numen, nec, si te pectore uates  
accipio,<sup>T</sup> Cirrhaea uelim secreta mouentem...*

L'origine que P. Wuilleumier et H. Le Bonniec donnent à l'expression *te pectore [...]* / *accipio*<sup>201</sup> tend à confirmer le fait que Lucain<sup>202</sup> entend s'inscrire au moins sur le même plan que Néron<sup>202</sup> : on la retrouve au livre IX de l'*Énéide* dans la bouche de Nisus qui

---

<sup>195</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 63-66.

<sup>196</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>197</sup>Cf. SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide ad I*, 8 :

*Lucanus tamen ipsum ordinem inuertit ; primo enim proposuit, inde narravit, postea inuocauit, ut est "nec si te pectore uates accipio".*

Cependant Lucain a bouleversé cet ordre-là [celui des étapes du proème tel qu'il vient de l'exposer] ; en effet il a commencé par l'annonce du sujet, puis il a continué avec la narration, et ensuite l'invocation, comme dans "et si je te reçois, tel un prophète, en ma poitrine". [Nous traduisons.]

<sup>198</sup>MEUNIER 2012, p. 364.

<sup>199</sup>Ainsi, cette apothéose n'est décrite qu'à l'aide du futur, du subjonctif et de l'impératif.

<sup>200</sup>Cf. l'étude de B. Bureau sur la manière dont Lucain construit la mémoire de ses personnages (BUREAU 2010). Ce qui y est analysé à propos de César devant les ruines de Troie s'applique également ici à Néron : le poète étant le maître absolu de la mémoire, c'est lui – et lui seul – qui décide de ce qui sera retenu et transmis à la postérité par la voix épique.

<sup>201</sup>WUILLEUMIER et LE BONNIEC 1962, p. 26.

<sup>202</sup>Dans ce passage, certains proposent de faire de *uates* une apposition à la deuxième personne qui se

en use pour déclarer son amitié et sa fidélité envers son compagnon Euryale, et pour lui promettre une gloire partagée avec la sienne propre<sup>203</sup>.

En outre, la demande que fait le poète à sa nouvelle Muse surprend les attentes. Ses prédécesseurs interpellaient la divinité sur le ton de l'injonction ou de la prière<sup>204</sup> : celle-ci était censée répondre au poète et participer à l'élaboration du chant, en offrant son omniscience. Ici, ce sont des forces que le poète lui demande pour pouvoir écrire son poème :

[...]  
*tu satis ad uires Romana in carmina dandas*<sup>205</sup>.

[...] tu suffis, toi, à inspirer un poème romain.

On lit déjà cette expression, *uires dare*, dans la dédicace à Germanicus du début des *Fastes* :

*Da mihi te placidum, **dederis** in carmina uires :  
 ingenium uultu statque caditque tuo.  
 Pagina iudicium docti subitura mouetur  
 principis, ut Clario missa legenda deo.*

rapporte à Néron (voir MEUNIER 2012, p. 291). Mais la succession *mihi...te...uates* est plus intéressante si le *uates* est le poète, du fait de la place que cela lui donne par rapport à Néron, le premier encadrant le second. Ce faisant Lucain inverse le rapport entre la *uates* et sa Muse tel qu'il apparaît chez Virgile au v. 41 du livre VII, dans la seule occurrence où le poète se désigne lui-même comme tel :

*Tu uatem, tu, diua, mone [...].*

Toi, déesse, toi, instruis ton poète [...].

Pour O'HIGGINS 1988, Lucain entretient ici une confusion délibérée, qui rapproche le *uates* et sa source d'inspiration. Sur le lien ambigu qui unit le poète et sa nouvelle Muse, voir MEUNIER 2012, p. 375. Si selon la syntaxe de la phrase Lucain et Néron semblent pouvoir se partager le qualificatif de *uates*, c'est bien que le premier ne saurait jamais complètement s'affranchir du second :

« Comme l'a judicieusement souligné D. O'Higgins, le fait que, dans ces passages, l'instance inspiratrice divine (Apollon) ou douée de pouvoirs magiques (Érichtô) soit, exactement de la même manière que l'être qui sert de truchement à la révélation (la Pythie ou le corps ressuscité), appelée *uates*, n'est assurément pas un hasard : celui ou celle qui prend la parole entretient, même s'il aimerait s'y soustraire, un rapport étroit avec la puissance qui lui insuffle ses paroles. »

<sup>203</sup>VIRGILE, *Énéide*, IX, 275-277 :

*Te uero, mea quem spatiis propioribus aetas  
 insequitur, uenerande puer, iam pectore toto  
 accipio et comitem casus complector in omnis.*

Pour toi que mon âge approche de plus près, enfant que je révère, je t'ouvre tout mon cœur, je t'embrasse comme mon compagnon dans tous les hasards de la vie.

<sup>204</sup>Et parmi eux, même Apollonios, à qui l'on a pu reprocher de trop laisser les dieux de côté dans les *Argonautiques* (I, 22) :

[...] Μοῦσαι δ' ὑποφῆτορες εἶεν ἀοιδῆς.

Daignent les Muses inspirer mon chant!

Même si l'on n'est pas ici dans une adresse directe aux Muses (sur cette originalité d'Apollonios, voir p. 147 *sqq.*), l'optatif εἶεν marque une forme de prière (voir sur ce point CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 297).

<sup>205</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 66.

*Quae sit enim culti facundia sensimus oris,  
ciuica pro trepidis cum tulit arma reis.  
Scimus et, ad nostras cum se tulit impetus artes,  
ingenii currant flumina quanta tui*<sup>206</sup>.

Donne-moi ta bienveillance et tu m'auras donné la force pour chanter. Selon l'expression de ton visage, mon génie s'affirme ou s'affaïsse. La page qui doit affronter le jugement d'un prince savant tremble comme si elle devait être soumise à la lecture du dieu de Claros. Car nous connaissons le talent de sa docte parole, quand il a porté ses armes pacifiques au secours d'accusés tremblants. Nous savons aussi, quand l'inspiration te porte vers notre art, avec quelle force se répand le flot de ton génie.

La parallèle s'explique bien : Germanicus est l'homme politique qui protège le poète, ainsi que l'homme qui est poète lui-même ; cette double « nature » constitue un parallèle intéressant si l'on pense aux prétentions poétiques de Néron, d'autant que Germanicus est le grand-père maternel du Prince : Lucain invite Néron à se hisser à la hauteur de son illustre grand-père, mais se tourne aussi vers le Néron-poète. Or Ovide ne s'adresse pas à Germanicus comme à un substitut de la Muse : s'il peut lui donner la force d'écrire, c'est « seulement » en lui donnant son approbation tout humaine<sup>207</sup>. Cette apostrophe est celle d'un poète à un autre poète :

*Si licet et fas est, uates rege uatis habenas,  
auspice te felix totus ut annus eat*<sup>208</sup>.

S'il est permis, s'il est licite, ô poète, prends en mains les rênes d'un poète : puisse l'année tout entière avancer avec bonheur sous tes auspices.

lit-on juste après dans les derniers vers de la dédicace<sup>209</sup>. Ainsi Lucain reste-t-il l'unique origine de sa propre parole. L. Galli Milić a remarqué que cette expression, *uires dare*, se trouve également chez Manilius au début de ses *Astronomiques*, qui constituent un intertexte important pour le proème de Lucain. Là aussi, l'expression est utilisée dans une adresse au dédicataire humain du poème, mais tandis qu'« Auguste offre l'inspiration pour un poème qui raconte l'harmonie de l'univers, [...] Néron sera la "Muse" d'un *carmen Romanum* chantant le *nefas* des guerres civiles qui ont contribué à l'instauration du principat »<sup>210</sup>. De la même façon, l'adverbe *satis* peut sembler affirmer l'infériorité de

---

<sup>206</sup>OVIDE, *Les Fastes*, I, 17-24.

On trouve mention de ce rapprochement dans WUILLEUMIER et LE BONNIEC 1962, p. 26 et ROCHE 2009, p. 146.

<sup>207</sup>Certes, son jugement est comparé juste après à celui que pourrait prononcer Apollon ; mais c'est bien du jugement d'Apollon devant des vers déjà composés qu'il est question, et non de sa force inspiratrice.

<sup>208</sup>OVIDE, *Les Fastes*, I, 25-26.

<sup>209</sup>Peut-être peut-on voir dans le fait que chez Lucain, *uates* peut s'appliquer aussi bien à Néron qu'au poète lui-même un écho au polyptote *uates / uatis*.

<sup>210</sup>GALLI MILIĆ 2016a, p. 123.

Néron par rapport à Apollon et à Bacchus<sup>211</sup>. Mais cette restriction semble liée, si l'on suit le texte, au caractère *romain* du poème : si Lucain s'est donné pour projet d'écrire des *Romana carmina*, Néron suffit pour être la force inspiratrice tout humaine d'une épopée débarrassée d'une causalité divine fallacieuse qui amène à laisser de côté l'examen des actions des hommes<sup>212</sup>, et qui soit dans la tradition du franc-parler satirique : son règne – et, plus largement, l'enchaînement des faits jusqu'au moment de l'écriture – suffit à permettre de savoir comment il faut comprendre les guerres civiles (que ce soit comme un bien ou comme un mal), et il n'est point besoin d'aller chercher du côté d'une quelconque volonté divine. Lucain choisit de faire de Néron le principe qui permet de déterminer quel est le sens de la guerre civile. Ainsi, en même temps que Lucain désigne Néron comme une puissance divine, *numen*<sup>213</sup>, il rappelle d'une part que c'est lui-même qui lui octroie la divinité, et d'autre part que Néron n'est pas l'égal des divinités inspiratrices, mais seulement un garant humain, et donc, un substitut. Il se plie à ce que le Prince attend de lui, mais, dans le même temps, il proclame sa liberté : en fin de compte, c'est lui qui demeure le maître dans le domaine poétique. Si l'apothéose annoncée qui précède n'est que le reflet du discours impérial officiel, assumé par la voix collective du

<sup>211</sup>P. Wuilleumier et H. Le Bonniec rapprochent cet emploi de *satis* du v. 177 du *Panegyrique de Messala* du pseudo-Tibulle. Mais il s'agit là d'une déclaration de modestie où la force du poète est décrite comme insuffisante pour célébrer son destinataire, et non pas la force octroyée par le dédicataire.

<sup>212</sup>Peut-être peut-on voir dans l'idée du manque de force que Néron doit pallier une reprise du *topos* des dix langues et des dix bouches que l'on trouve au début du catalogue des vaisseaux chez Homère (*Iliade*, II, 488-489), et qui sera ensuite repris, et éventuellement amplifié, dans la poésie latine (par exemple chez Virgile : voir *Géorgiques*, II, 243-244 et *Énéide*, VI, 625-626). Sur ce *topos* M. Cariou écrit : « Il [sc. le poète] donne [...] à sa matière des bornes, toutes subjectives, s'autorisant par là-même à procéder à une sélection et à composer des ellipses. Par son intermédiaire, il en appelle à la bienveillance de son auditoire, ou de son lectorat, au même titre, semble-t-il, que la *captatio benevolentiae* d'un exorde » (CARIOU 2014, p. 28). En effet, l'un des usages de ce *topos* est de s'attirer la sympathie du lecteur en avouant son insuffisance. Or il semble bien qu'ici Lucain, qui laisse de côté l'idée d'un éventuel manque de force pour mener son projet poétique à bien (et ce, malgré le côté tout à fait excessif de sa matière, que tout le début du poème a bien mis en lumière), insiste bien davantage sur le fait qu'il circonscrit résolument son sujet. Contrairement à ses prédécesseurs, ce n'est pas le problème de l'ineffable qu'il soulève (du moins pas ici) – l'adverbe *satis* montre bien que ce n'est pas de cela qu'il est question –, mais il annonce une forme d'épopée nouvelle : une épopée *romaine*.

<sup>213</sup>Le terme peut s'employer pour désigner notamment, outre la puissance divine, la puissance créatrice d'un poète, comme dans ces vers de Lucrèce (*De la nature*, III, 143-144) :

*Cetera pars animae per totum dissita corpus  
paret, et ad numen mentis momenque mouetur.*

L'autre partie de l'ensemble, l'âme, disséminée par tout le corps, obéit et se meut à la volonté et sous l'impulsion de l'esprit.

Mais Lucain conserve bien ici le modèle de l'inspiration divine : d'une part, *numen* n'est employé ailleurs dans *La Guerre civile* que dans ce sens, et d'autre part, l'association entre *numen*, *uates*, *pectore accipere* est typique chez lui des scènes de prophétie inspirée par les dieux. Cf. en particulier la scène de la prédiction de Phémonoé au chant V : v. 97-98 ; 116-117 ; 147 ; 161-169 (noter la double présence dans ce passage d'Apollon et de Bacchus) ; 208 ; 222.

« nous », il s'agit dans l'affirmation du poète *Sed mihi iam numen...* de faire de Néron une autre sorte de divinité, dont il restreint le champ : ce n'est pas (encore ?) celle qui restaure définitivement l'ordre et la paix dans Rome et dans l'univers, mais celle qui, pour l'instant, donne des forces pour raconter la guerre civile, soit le moment où Rome a perdu sa liberté. Écrire par Néron, c'est aussi écrire pour Néron, dans une sorte de pacte parénétiq ue conclu avec lui : si le Prince se révèle être un bon gouvernant, alors Lucain va pouvoir montrer que finalement le sens de la guerre civile est positif ; mais s'il règne en tyran, il ne sera plus que l'héritier sinistre du monstre qu'est César.

À ce titre, le déplacement de ce qui se présente comme une *louange* de Néron plus loin que les premiers vers est tout à fait significatif : il permet que l'accent soit mis avant toute chose sur la voix et la figure du poète, mais en outre, si Néron permet à Lucain de chanter la guerre civile, c'est parce que son règne vient donner une cohérence aux événements, offrant au poète la possibilité de les expliquer : nul n'est besoin de la chercher ailleurs. Virgile a besoin de la Muse parce que les causes qu'il a à élucider sont de nature divine, et excèdent de ce fait les forces de l'esprit humain ; Lucain, en évacuant de la causalité de son épopée l'appareil mythologique, peut se contenter d'une Muse tout humaine pour appréhender des causes tout aussi humaines – et annoncées dès le v. 8 : le *furor* et la *licentia* des Romains. Certes, comprendre les faits racontés ici est au moins aussi difficile que de comprendre la colère de Junon ; mais pour Lucain, les dieux sont de toute manière incapables de délivrer une réponse satisfaisante au mystère de la guerre civile. Néron suffit à inspirer le chant des guerres civiles, car il est le sens – positif ou négatif – de la guerre civile, et Lucain devient alors l'exégète du Prince : il semble affirmer qu'il n'a plus besoin d'inspiration divine, qu'il n'a plus besoin d'être le relais d'une vérité qui soit d'origine divine, pour toutefois montrer la vérité aux hommes. On le voit, le poète doit nécessairement négocier avec le pouvoir au moment de composer son poème. Lucain *uates* de Néron est-il son porte-parole, ou bien son interprète ? La *laus Neronis* est-elle le fruit du contrôle impérial sur la parole poétique, ou bien au contraire la démonstration de la liberté du poète qui sait, tout à la fois, accepter cette contrainte et dévoiler ce qu'elle masque ?

---

<sup>214</sup>Nous renvoyons à ce sujet à notre chapitre 3 (p. 121).

### 9.4.2 Apollon, Bacchus et la parole oraculaire

L'invocation à la divinité au début d'un poème épique revêt un sens méta-poétique important : cela revient à se situer par rapport à la tradition, vis-à-vis de ses prédécesseurs<sup>214</sup>. Or dans ce proème, c'est une anti-invocation que nous lisons aux v. 63-65 : Lucain affirme pouvoir se passer du double patronage divin d'Apollon et de Bacchus. Le choix de ces deux dieux peut surprendre : les poètes épiques invoquent plutôt la ou les Muse(s)<sup>215</sup>. Ce passage pose plusieurs problèmes : que signifie l'annonce d'un poème épique qui s'affranchit de l'autorité des dieux ? Pourquoi Lucain mentionne-t-il précisément ces deux divinités-ci ?

Si Homère fait appel à la Muse tant dans l'*Illiade* que dans l'*Odyssée*, Apollonios inaugure la possibilité d'ouvrir un poème épique en invoquant Apollon :

Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν  
μνήσομαι, οἱ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας  
Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαο  
χρῦσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἄργῳ<sup>216</sup>.

C'est en commençant par toi, Phoibos, que je rappellerai les exploits de ces héros d'autrefois qui, par la bouche du Pont et à travers les Roches Kyanées, sur l'ordre du roi Pélias, menèrent vers la toison d'or la solide nef Argô.

C'est en effet l'oracle de ce dernier qui est la cause des aventures des Argonautes ; le dieu, en étant celui qui a annoncé l'action, en est aussi le moteur, ce qui fait dire à E. Raymond :

Le poète commence en effet son chant par la mention d'Apollon qu'il cite non pas dans une *invocatio* mais bien dans une *evocatio*, en sorte que ce n'est pas tant l'Apollon protecteur des arts et des lettres qu'il sollicite mais l'Apollon Phoibos, dieu des oracles et prophéties dont la parole est à l'origine de l'épopée<sup>217</sup>.

Les Muses seront néanmoins nommées quelques vers plus loin en tant que divinités qui inspirent le poète, mais, on le voit, c'est Apollon qui est mis en avant à leur détriment :

[J. Gonzalez] estime qu'Apollon est placé dans le proème en vertu de ses deux fonctions : "non seulement Apollon va présider et autoriser la performance du poète mais avec beaucoup d'à-propos il met en place l'intrigue par l'oracle délivré à Pélias"<sup>218</sup>. Si Apollon a remplacé les Muses dans leur fonction de divinités tutélaires et inspiratrices de la performance épique, c'est parce qu'Apollonios veut résolument se démarquer de la tradition homérique. La mention d'Apollon dans le proème programmatique des *Argonautiques* correspond à l'affirmation par le poète du choix de l'écart par rapport à ses prédécesseurs<sup>219</sup>.

<sup>215</sup>De ce point de vue Apollonios fait figure d'exception

<sup>216</sup>APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, I, 1-4.

<sup>217</sup>RAYMOND 2016.

<sup>218</sup>E. Raymond cite ici l'article de J. Gonzalez « *Musai Hypophetores* : Apollonius of Rhodes on Inspiration and Interpretation », *Harvard Studies in Classical Philology*, 2000, 100, p. 268-292.

<sup>219</sup>RAYMOND 2016.

Lucain, lui, va bien plus loin que ce que fait Apollonios : il commence par ignorer absolument toute entité divine avant de repousser définitivement les dieux aux v. 63-66 – en dehors de Néron, mais qu’il proclame lui-même comme tel. Commencer son épopée sans invocation est un geste poétique inouï. Il ne s’agit pas seulement de chercher qui peut inspirer un poème national : les Camènes qu’invoque Livius Andronicus, purement romaines, auraient pu être substituées aux *Musae* d’origine grecque. De fait, I. Meunier a bien noté que toutes les invocations de la poésie épique flavienne montrent à quel point les successeurs de Lucain préféreront renouer avec la tradition, tant celui-ci s’en écarte<sup>220</sup>, et parmi elles on retrouve plusieurs invocations à Apollon. Ainsi Stace dans l’*Achilléide* invoque-t-il d’abord la Muse, *diua*, puis Apollon, dieu de l’inspiration poétique :

*Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti  
progeniem et patrio uetitam succedere caelo,  
diua, refer. Quamquam acta uiri multum inclita cantu  
Maeonio, sed plura uacant : nos ire per omnem  
– sic amor est – heroa uelis Scyroque latentem  
Dulichia proferre tuba nec in Hectore tracto  
sistere, sed tota iuuenem deducere Troia.  
Tu modo, si ueterem digno depleuimus haustu,  
da fontes mihi, Phoebe, nouos ac fronde secunda  
necte comas : neque enim Aonium nemus aduena pulso  
nec mea nunc primis augescunt tempora uittis<sup>221</sup>.*

Du vaillant Éacide, dont le Tonnant, qui craignait de l’avoir pour rejeton, refusa d’être le père afin de ne point lui céder sa place dans le ciel, déesse, fais-moi revivre l’histoire. Sans doute le Méonien chanta-t-il abondamment les hauts faits du guerrier, mais il en reste encore davantage : permets-moi de parcourir – c’est mon ardent désir – toute la vie du héros, de l’arracher à sa vie clandestine de Scyros avec la trompette Dulichienne et de ne pas m’arrêter au supplice d’Hector traîné dans la poussière, mais de suivre le jeune homme durant toute la guerre de Troie. Seulement, si jadis j’ai puisé à tes sources une noble inspiration, c’est à toi, Phébus, de m’inspirer une fois encore et de ceindre à nouveau ma tête de feuillage : car ce n’est point en étranger que je frappe à l’entrée du bois d’Aonie et ce ne sont point les premières bandelettes qui ennoblissent mon front.

Il invoque également Domitien avec les divinités inspiratrices, mais c’est pour s’excuser de ne pas le chanter encore<sup>222</sup>, ce qui ne correspond donc pas à ce que l’on trouve dans

*La Guerre civile* :

*At tu, quem longe primum stupet Itala uirtus  
Graiaque, cui geminae florent uatumque ducumque*

---

<sup>220</sup>MEUNIER 2009, p. 7.

<sup>221</sup>STACE, *Achilléide*, I, 1-11.

<sup>222</sup>Ce sera encore le cas au début de la *Thébaïde* (I, 32-37) :

*Tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro  
facta canam : nunc tendo chelyn satis arma referre  
Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis  
nec furiis post fata modum flammisque rebelles*

*certatim laurus – olim dolet altera uinci –,  
da ueniam ac trepidum patere hoc sudare parumper  
puluere : te longo necdum fidente paratu  
molimur magnusque tibi praeludit Achilles*<sup>223</sup>.

Et toi dont l'éclatante supériorité étonne les élites d'Italie et de Grèce, pour qui fleurissent à l'envi les guerriers jumeaux du poète et du chef de guerre – l'un d'eux souffre depuis longtemps de céder le pas – pardonne-moi, et j'ai peur : permets qu'un instant je me couvre de sueur et de poussière ; si je manque encore d'assurance, il y a longtemps que je me prépare à te chanter et le grand Achille n'est qu'un prélude.

Valerius Flaccus invoque lui aussi Apollon comme divinité inspiratrice :

*Phoebe, mone, si Cumaeae mihi conscia uatis  
stat casta cortina domo, si laurea digna  
fronte uiret...*<sup>224</sup>

Inspire-moi, Phœbus, si le saint trépied de la prophétesse cuméenne qui se trouve posé chez moi partage avec moi un savoir, si mon front est digne de la couronne de laurier qui y fleurit...

Quant à Bacchus, l'on ne trouve pas d'apostrophe qui lui soit destinée dans l'ouverture d'une épopée. Il est néanmoins convoqué comme divinité de l'inspiration chez Virgile dans le proème de la deuxième *Géorgique*<sup>225</sup>, ainsi que chez Horace dans les *Odes*<sup>226</sup>. Dans le dernier exemple est évoquée en outre l'apothéose d'Auguste et l'écriture de vers inouïs chantés en son honneur.

---

*seditione rogi tumulisque carentia regum  
funera et egestas alternis mortibus urbes...*

Le temps viendra où j'aurai plus de force, inspiré par le délire des Piérides, pour chanter tes exploits : maintenant je ne tends ma lyre que pour retracer les combats d'Aonie, le sceptre fatal aux deux frères tyrans, leur folie continuant par delà leur mort, la guerre des flammes sur le bûcher séditieux, les cadavres de rois sans sépulture, des villes épuisées par ce mutuel carnage...

<sup>223</sup>STACE, *Achilléide*, I, 14-19.

<sup>224</sup>VALERIUS FLACCUS, *Argonautiques*, I, 5-7. L'adresse proémiale à Apollon se poursuit jusqu'au v. 21.

<sup>225</sup>VIRGILE, *Géorgiques*, II, 1-8 :

*Hactenus aruorum cultus et sidera caeli :  
nunc te, Bacche, canam, nec non siluestria tecum  
uirgulta et prolem tarde crescentis oliuae.  
Huc, pater o Lenaeae (tuis hic omnia plena  
muneribus; tibi pampineo grauidus autumnus  
florete ager, spumat plenis uindemia labris),  
huc, pater o Lenaeae, ueni nudataque musto  
tinge nouo mecum dereptis crura coturnis.*

Nous avons assez parlé de la culture des champs et des constellations du ciel : maintenant c'est toi, Bacchus, que je vais chanter, et avec toi les pousses forestières et le rejeton de l'olivier qui croît avec lenteur. Ici, dieu du pressoir, viens (ici tout est rempli de tes présents ; en ton honneur, chargée des pampres de l'automne, la campagne resplendit, et la vendange écume dans les cuves à pleins bords) ; ici, dieu du pressoir, viens, et, dépouillant le cothurne, trempe avec moi tes jambes nues dans le moût nouveau.

<sup>226</sup>HORACE, *Odes*, II, 19 et III, 25 :

*[...] Euhoe, parce Liber,  
parce, graui metuende thyrsos.*

Évoé ! épargne-moi, épargne-moi, Liber, qui te fais craindre par les coups de ton thyrsos.



On sait qu'Apollon est en particulier le dieu d'Actium<sup>227</sup>, mais aussi le dieu personnel d'Auguste<sup>228</sup>. M. Leigh rappelle d'ailleurs à ce propos que les poètes augustéens se sont associés au culte d'Apollon sur le Palatin<sup>229</sup>. S. Wyler a également montré que Dionysos/Bacchus est associé dès l'époque augustéenne à l'âge d'or, puis que le dieu prend une importance capitale sous Néron, toujours en association avec le thème de l'âge d'or, ce qui apparaît notamment dans la décoration des palais impériaux et dans l'architecture néronienne<sup>230</sup>. E. Narducci, pour sa part, rappelle que Néron a tenu à donner une place de choix aux deux dieux, à Bacchus mais aussi à Apollon<sup>231</sup>. Peut-être y a-t-il ainsi dans le refus de la part de Lucain de se placer sous le patronage d'Apollon et de Bacchus une volonté de mettre à mal la propagande impériale<sup>232</sup>, ainsi qu'une critique dirigée contre les poètes augustéens dont les œuvres, sous couvert de parler d'autre chose, finissent toujours par flatter le *Princeps* : il ne s'agit pas seulement ici de remplacer les divinités traditionnelles de l'inspiration et de leur substituer la figure de Néron comme hommage au Prince, mais aussi de pointer du doigt une forme de compromission à l'œuvre dans

---

*Quo me, Bacche, rapis tui  
plenum? [...] ]  
[...]  
O Naiadum potens  
Baccharumque ualentium  
proceras manibus uertere fraxinos,  
nil paruum aut humili modo,  
nil mortale loquar. Dulce periculum est,  
o Lenaeae, sequi deum  
cingentem uiridi tempora pampino.*

Où m'entraînes-tu, Bacchus, tout plein de toi? [...] Ô souverain des Naïades et des Bacchantes aux mains assez fortes pour déraciner les frênes élancés, je ne dirai rien de petit ou dont l'accent reste près de la terre, rien qui soit d'un mortel. C'est un doux péril, ô Lénéus, de suivre le dieu qui ceint ses tempes d'un pampre vert.

<sup>227</sup>Cf. Properce, *Élégies*, IV, 6 et Virgile, *Énéide*, VIII, 704.

<sup>228</sup>Cf. l'édification du temple qui lui est dédié sur le Palatin (évoqué dans l'*Énéide* en VIII, 720), ainsi que les travaux ordonnés par Auguste pour restaurer le temple que le dieu possédait déjà à Actium avant la bataille (SUÉTONE, *Auguste*, XVIII). Pour des références sur le lien particulier entre Apollon et Auguste, voir CARTOUX 2018.

<sup>229</sup>LEIGH 1997, p. 16-19.

<sup>230</sup>WYLER 2012.

<sup>231</sup>NARDUCCI 2002, p. 27-28.

<sup>232</sup>Mais peut-être faut-il voir au contraire dans le fait que Néron remplace Apollon et Bacchus une marque de l'inscription du poète dans une esthétique toute néronienne. On sait en effet que Néron a lui-même cultivé l'auto-identification avec Apollon, dieu bienfaiteur de l'humanité et gardien de l'ordre cosmique, par des voies aussi diverses que la littérature, l'architecture, la monnaie, etc. ; or, pour E. Champlin qui s'est penché sur le sujet (CHAMPLIN 2005, p. 112-144), le proème de Lucain n'est que le reflet parfait de cette volonté d'identification de Néron (p. 120 et 134). Voir également PENWILL 2010, p. 212-220, pour qui le mensonge dans le proème n'est pas là où la critique le situe généralement lorsqu'elle parle d'un éloge ironique : il s'agirait en réalité du mensonge que Lucain partage avec Néron (le premier étant le porteparole du second), qui veut que Néron soit un dieu, et tout particulièrement Phœbus. Cela étant, on peut se demander dans quelle mesure Lucain se fait l'écho de la volonté du Prince dans le but de la problématiser.

la poésie augustéenne<sup>233</sup>. Il y a là un parallèle intéressant à faire avec Ovide : celui-ci élimine en effet les Muses dans le proème des *Métamorphoses* au profit d'Apollon, et lie intimement ce dernier avec la réflexion qu'il mène sur la nature du pouvoir augustéen<sup>234</sup>. Il instaure une réflexion particulière qui s'articule autour de la double fonction d'Apollon, dieu de l'inspiration et dieu tutélaire du Prince, pour mêler réflexion poétique et réflexion politique : déjà, il utilise la divinité favorite d'Auguste pour questionner la nature du pouvoir politique du Prince, et non pas seulement pour flatter ce dernier. De la même façon, Lucain reprend les dieux choisis comme patrons par Néron pour tisser sa réflexion tant poétique que politique.

Par ailleurs, Apollon et Bacchus considérés ensemble évoquent fortement, en particulier, les cultes delphiques : leur présence conjointe évoque donc la divination<sup>235</sup>. Et de fait, quand Apollon réapparaît plus tard dans le récit, c'est en lien avec des scènes prophétiques<sup>236</sup>. De même, lorsque le nom de Bacchus sera repris dans *La Guerre civile*, ce sera dans un contexte prophétique<sup>237</sup>. Évidemment, le terme de *uates*<sup>238</sup> permet de jouer sur ce double tableau de la poésie et de la divination.

Mais alors, pourquoi introduire l'idée de la parole prophétique pour un récit au passé qui relate rétrospectivement des faits déjà advenus ? C'est que la parole prophétique pose la question de l'interprétation (soit qu'elle soit d'origine divine, et donc inaccessible aux hommes dans un premier temps, soit qu'elle porte sur des faits à venir)<sup>239</sup>. Pour I. Meunier, les prophéties n'ont aucun rôle narratif chez Lucain : elles ne posent la question de leur sens que pour les personnages, jamais pour le lecteur qui est d'emblée capable de les décrypter à la lumière de ce qu'il sait de la suite des événements, illustrant ainsi

---

<sup>233</sup>Voir S. M. WHEELER 2002 pour une étude de la manière dont Lucain comble les silences et malmène les euphémismes des poètes augustéens.

<sup>234</sup>Voir CARTOUX 2018.

<sup>235</sup>Sur les prophéties chez Lucain, voir DICK 1963, MORFORD 1967, p. 59-74, LEIGH 1997, p. 6-16, MEUNIER 2012, p. 263 *sqq.* CALTOT 2016.

<sup>236</sup>Voir la prophétie de la matrone inspirée par Phoebus à la fin du chant I (I, 674 *sqq.*), et la consultation de l'oracle de Delphes par Appius au chant V (V, 64 *sqq.*).

<sup>237</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 609 ; V, 73-74.

<sup>238</sup>Le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* d'A. Ernout et A. Meillet indique que l'emploi de ce terme pour désigner le poète est d'abord péjoratif (ERNOUT et MEILLET 2001, p. 715). C'est avec les poètes augustéens que le terme devient positif pour désigner le poète inspiré par les dieux : voir ROCHE 2009, p. 145 pour un exposé de l'emploi du nom et de son évolution, et GOLDSCHMIDT 2013, p. 37 *sqq.* en particulier sur le *uates* chez Ennius et chez Virgile.

<sup>239</sup>Sur le sujet, voir MEUNIER 2012, p. 263 *sqq.* et CALTOT 2016, qui invitent à revoir la thèse énoncée dans DICK 1963, p. 49 selon laquelle les personnages qui énoncent des prophéties chez Lucain sont de simples personnages jetables, qui concourent simplement à confirmer l'idée que la connaissance du futur annihile tout espoir, tandis que les prophéties qui viennent du poète ne visent qu'à en montrer la futilité.

l'incapacité des hommes à comprendre la parole divine<sup>240</sup>. Et en effet, chez Lucain, nous l'avons dit, le savoir ne saurait être transcendant : il n'existe que dans l'homme qui doit interroger l'histoire et le monde.

Pouvoir envisager la causalité ainsi permet non seulement d'« envisager l'histoire au regard du présent<sup>241</sup> », mais aussi de comprendre et d'interpréter le présent à la lumière du passé, voire d'annoncer le futur par la connaissance du passé et du présent, notamment parce que la répétition tient une place importante dans la marche de l'histoire de Rome selon Lucain<sup>242</sup>. Les guerres civiles ne font que rejouer la rivalité entre Romulus et Remus<sup>243</sup>, Marius et Sylla annoncent César et Pompée<sup>244</sup>, la bataille de Marseille annonce Actium<sup>245</sup>, et toute royauté doit s'attendre à tomber sous le bras d'un Brutus<sup>246</sup>. Ainsi, si Lucain peut se montrer critique envers les prophéties divines, non parce qu'elles seraient mensongères mais parce qu'elles annihilent l'espoir pour les hommes<sup>247</sup>, les prolepses qu'il énonce en son nom, et qui témoignent de son entreprise de mise en forme

---

<sup>240</sup>MEUNIER 2012, p. 37.

<sup>241</sup>CALTOT 2016, p. 210.

<sup>242</sup>Voir p. 678 *sqq.* sur le fait que le narrateur comme le vieillard anonyme qui s'exprime en II, 68-232 tissent des liens entre passé et présent et s'attachent à lire le présent comme une répétition des faits passés.

<sup>243</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 93-97 :

[...] *Nec gentibus ullis  
credite, nec longe fatorum exempla petantur :  
fraterno primi maduerunt sanguine muri.  
Nec pretium tanti tellus pontusque furoris  
tunc erat : exiguum dominos commisit asylum.*

N'allez pas en croire là-dessus des peuples quelconques et chercher bien loin des exemples de cette loi fatale : nos premières murailles ont été tachées du sang d'un frère. Et le prix d'une telle fureur n'était pas alors la terre et la mer : c'était un étroit asile qui a mis ses maîtres aux prises.

<sup>244</sup>ESTÈVES 2009.

<sup>245</sup>CALTOT 2016, p. 236-254.

<sup>246</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 206-208 :

*Vindicis an gladii facinus poenasque furorum  
regnaque ad ultores iterum redeuntia Brutos  
ut peragat fortuna taces? [...]*

Ou bien l'acte d'un glaive vengeur, le châtement de ces fureurs et la royauté revenue pour trouver de nouveaux Brutus, veux-tu taire tout cela pour que la Fortune accomplisse son œuvre ?

Il faut noter ici le pluriel *Brutos*, et l'idée de répétition inscrite dans *iterum* et *redeuntia*. F. Ripoll commente ce passage en ces termes : « On peut évidemment y voir une allusion à la chute de Caligula moyennant un pluriel emphatique, mais l'expression est suffisamment ambiguë pour permettre d'y voir un vrai pluriel prophétique suggérant que la lignée des tyrannicides n'est pas éteinte... Non qu'il faille le lire comme une allusion délibérée à la conjuration de Pison (ce qui serait à la fois problématique chronologiquement et peu avisé stratégiquement), mais plutôt une réflexion générale applicable à tout tyran » (RIPOLL 2016b, p. 64). Il lui adjoint les v. 601-604 du livre IX, dans lesquels Lucain « évoque l'éventualité d'un Caton érigé, dans un avenir indéfini, au rang de divinité tutélaire de la cité, dans une Rome "libérée" qu'il est difficile d'imaginer autrement que républicaine à nouveau ».

<sup>247</sup>Voir par exemple I, 522-525 ou II, 1-15.

des événements, peuvent être bien plus optimistes, jusqu'à envisager la possibilité d'un futur où Rome aura retrouvé la liberté et pourra rendre à Caton l'hommage qu'il mérite :

*Ecce parens uerus patriae, dignissimus aris,  
Roma, tuis, per quem numquam iurare pudebit,  
et quem, si steteris umquam ceruice soluta,  
nunc, olim, factura deum es. [...]*<sup>248</sup>

Le voici, le vrai père de la patrie, le plus digne, ô Rome, de tes autels, celui par qui ce ne sera jamais une honte de jurer, celui que, si jamais, maintenant ou quelque jour, tu relèves une tête libre, tu placeras parmi les dieux.

Virgile est *uates* parce que, sachant dévoiler l'origine divine des faits, il peut donner sens à la colère de Junon et vie à la prophétie de Jupiter énoncée au chant I, dévoiler le lien entre Énée et Auguste, et voir dans le règne de ce dernier le retour de l'âge d'or. Lucain est un *uates* d'un genre nouveau : il ne va pas dévoiler des vérités ni des causes divines, mais interpréter des actions et des choix humains. La rupture annoncée par ***Sed mihi iam numen...*** le montre bien. Peut-être que, comme le suggère tout ce qui précède dans le proème, la guerre civile est le fruit de la décision des dieux et que la vérité sur les guerres civiles est à chercher dans la parole divine et dans les arrêts du sort : auquel cas tout est bien. Toutefois, Lucain fait précisément le choix de laisser cette hypothèse de côté ainsi que ce qui pourrait lui permettre d'en rendre compte, à savoir la mantique apollinienne et dionysiaque. Il affirme donc son refus catégorique de parler de ce qui dépend de l'inspiration divine : au lieu de cela, il entend transmettre à la mémoire le récit que lui inspire Néron, puisque celui-ci est l'aboutissement de la guerre civile. Il n'y a pas de sens qui préexiste à la guerre civile et que le poète enseigne aux hommes grâce à son savoir supérieur, mais un enchaînement de causes et de conséquences qu'il faut mettre au jour et explorer pour en tirer le sens qu'un Romain vivant sous Néron doit lui donner : ce faisant Lucain donne naissance à une forme romaine de poésie, c'est-à-dire qui soit débarrassée de la recherche des causes divines dans les actions des hommes. Ainsi, lorsqu'il considère les causes de la guerre dans les v. 70 *sqq.*, il mentionne très rapidement « l'enchaînement hostile des destins<sup>249</sup> » (*inuida fatorum series*) et « le terme que les dieux ont assigné au développement de ce qui prospère » (*laetis hunc numina rebus / crescendi posuere modum*<sup>250</sup>), pour s'attarder sur les causes physiques (ce qui devient trop lourd doit nécessairement finir par s'écrouler sous son propre poids) et les causes liées

<sup>248</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 601-604.

<sup>249</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 70.

Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>250</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 81-82.

au monde de la politique et des hommes (l'incapacité des hommes à tolérer le partage du pouvoir, inscrite pour toujours dans l'histoire de Rome depuis Romulus). On voit là la différence avec le début de l'*Énéide*, dans lequel Virgile, après avoir posé la question des causes, apporte tout de suite comme réponse Junon et les affaires des dieux.

Cette dimension explique la place de l'éloge de Néron à l'ouverture de l'œuvre – surprenante si l'on compare avec celle de l'éloge d'Auguste dans les épopées de Virgile et d'Ovide, jamais situé en début d'œuvre<sup>251</sup> : pour P.-A. Caltot, cette innovation permet d'établir d'emblée le lien entre passé et présent qui sous-tend toute la conception de l'histoire de Lucain<sup>252</sup>. À ce propos P. Hardie écrit :

The *Bellum ciuile* is an etiology of the Principate viewed as enslavement to an imperial master. More specifically and problematically, the proem suggests that the narrative to follow is an etiology for the advent of the emperor Nero, extravagantly praised as a future god presiding over an age of peace, in a passage modeled on the panegyric of Octavian in the proem to Virgil's first *Georgic*<sup>253</sup>.

Néanmoins, l'idéologie augustéenne est largement mise à mal si l'on réalise que Lucain montre que le temps de la paix sous l'égide de Néron n'est que la manifestation du renoncement des Romains à leur liberté et à leurs valeurs. Or la place de l'éloge, après l'appel du « nous » à tous les crimes de la guerre civile, et au seuil d'une épopée qui fait l'histoire de la guerre civile en la débarrassant de tout appareil mythologique qui servirait à en enjoliver l'horreur, est éloquente.

Ainsi, Lucain réactive le versant prophétique du *uates*, et cette voix prophétique est au cœur de sa poétique. Son poème met constamment en jeu, dans le narrateur comme dans les personnages, les questions du savoir et de l'ignorance, de la compréhension des événements, du *fas* et du *nefas*, du dicible et de l'indicible. Or Lucain n'est pas *uates* parce qu'il parle pour un dieu, mais parce qu'il est clairvoyant. Il ne reçoit aucun enseignement divin ; tout au plus bénéficie-t-il des *uires* que lui donne Néron : des forces, mais pas la matière de son poème, donc, et Lucain ne parle sous l'autorité de personne d'autre que lui-même. L'éviction de la Muse pose en effet la question du positionnement du locuteur-poète, car c'est normalement elle (ou, plus largement, une instance divine) qui donne sa légitimité à la voix épique : celui qui parle n'est plus un simple intermédiaire entre les dieux et les hommes, mais l'*auctor* de l'épopée qui va suivre. Il ne fait donc pas que s'affranchir de ce qui était semble-t-il devenu à Rome un code générique – l'appel à

---

<sup>251</sup> Il faut attendre le v. 257 du livre I de l'*Énéide* chez Virgile, et la toute fin du livre XV des *Métamorphoses*, au v. 807, chez Ovide.

<sup>252</sup> CALTOT 2016, p. 207-210.

<sup>253</sup> Hardie 2013, p. 229.

la Muse. Il proclame à quel point sa démarche poétique rompt avec celle des poètes qui l'ont précédé dans les genres qui découlent de l'inspiration apollinienne ou dionysiaque : l'épopée, mais aussi la tragédie et la poésie lyrique<sup>254</sup>. Cela revient à caractériser la transgénéricité comme étant constitutive de l'épopée, mais aussi problématique : Lucain va lui aussi faire appel à d'autres voix génériques dans son poème, mais différemment de ses prédécesseurs dans le genre, notamment en travaillant sur l'intergénéricité satirique.

### 9.4.3 *La Guerre civile comme Romana carmina*

Cette forme inédite de poésie est nommée par Lucain *Romana [...] carmina* au v. 66 : il convient d'essayer de comprendre ce que recouvre cette expression. P. -A. Caltot rappelle que, dans la critique, on a pu lui donner un sens à la fois politique, et poétique. D'un point de vue politique, il s'agit de souligner un intérêt tout particulier pour la romanité, dans un récit dont la matière est, malheureusement, irrémédiablement romaine puisque c'est une guerre civile qui est narrée :

En récusant l'inspiration de dieux présentés comme orientaux<sup>255</sup>, le poète semble encourager Néron, qui seul l'inspire, à s'inscrire dans une tradition romaine. D'ailleurs, le vers I, 66 présente Néron comme garant de l'inspiration d'un chant romain. Le proème consisterait ainsi à prévenir l'empereur contre ses tentations philhellènes, conformément à la place qui lui est réservée dans le ciel, lors de son catastérisme, au-dessus de Rome dont il doit être le garant<sup>256</sup>.

D'un point de vue poétique, chanter des *Romana carmina* revient à affirmer le choix d'une inspiration typiquement romaine, en réponse aux chants grecs que revendique Virgile dans les *Géorgiques* lorsqu'il écrit :

[...]  
*Ascraeumque cano Romana per oppida carmen*<sup>257</sup>.

[...] et je chante à travers les villes romaines le poème d'Ascra.

On lit à ce propos chez E. Narducci : « a una poesia fortemente condizionata dal tributo alla grecità egli intende contrapporre una poesia romana nell'ispirazione e nel conte-

---

<sup>254</sup>Cf. MEUNIER 2012, p. 297-350 sur la portée métapoétique de la triade de discours du début du livre II (discours des femmes, discours des hommes marchant au combat, discours d'un vieillard) : les deux premiers reprennent et invalident à la fois le genre tragique et l'épopée héroïque, parce que la moralité dévoyée des Romains acteurs de la guerre civile rend ces genres dorénavant impossibles, tandis que le discours du vieillard, dont les échos avec les propos de la *uox poetae* sont manifestes, esquissent une forme différente de récit, fortement ancré dans le présent, voire le futur. Nous reviendrons sur cette question des rapports entre le discours du vieillard et le propos du poète p. 678 *sqq.*

<sup>255</sup>La mention d'Apollon et de Bacchus en I, 64-65 s'accompagne de termes géographiques (*Cirrhea*, *Nysa*) qui dénotent pour chacun l'éloignement, et qui plus est l'Orient : la Grèce et l'Inde.

<sup>256</sup>CALTOT 2016, p. 358-359.

<sup>257</sup>VIRGILE, *Géorgiques*, II, 176.

nuto »<sup>258</sup>. Mais que signifie alors l'inspiration romaine ? Si Virgile revendique son inspiration hésiodique, l'*Énéide* n'en demeure pas moins une histoire de Rome, qui chante la grandeur de la romanité. Lucain pense-t-il à l'affection particulière des poètes romains pour l'épopée historique<sup>259</sup> ?

Les v. 63-66 nous aident à préciser ce que chanter des *Romana carmina* signifie d'un point de vue générique. Se présenter comme un poète-prophète, refuser les dieux orientaux comme sources d'inspiration et leur substituer l'homme Néron, c'est composer un chant qui parle aux Romains des Romains et à la manière des Romains. Aux *bella plus quam ciuilia* du premier vers répond une esthétique « plus que romaine », dans un chant dont l'inspiration, exclusivement humaine, rend bien compte du rôle primordial des acteurs humains dans les événements qu'il raconte. Le *carmen* du poète n'est pas seulement *Romanum* parce que son sujet est romain, mais aussi parce que la manière de raconter est romaine. Au moment d'ouvrir son poème et de se situer par rapport à la tradition littéraire, Lucain choisit de créer une nouvelle lignée poétique<sup>260</sup>. À propos de la manière dont les poètes se situent par rapport à la tradition pour établir la légitimité et l'autorité de leur voix dans l'épopée, A. Deremetz écrit :

Le narrateur se voit contraint d'établir l'autorité de sa voix narrative (ou du moins en expliciter le statut) et d'assurer la vraisemblance pragmatique de son récit (comment un tel récit est-il possible ?) en respectant à cette fin un protocole dont les modalités sont variables selon les genres,

et, plus loin :

La tradition fonctionne donc comme le lieu d'une *doxa*, fondée sur le consensus, *doxa* dont chaque poète est à sa manière le témoin et le garant ; et la vraisemblance pragmatique de son récit, l'écrivain la tire de son inscription, comme le dépositaire et l'héritier d'une lignée, dans le réseau des dire antérieurs, issus d'un dire premier, celui du fondateur grec (et de son émule latin) qui lui donne son autorité et sa légitimité. Elle ne repose plus sur la prétention à révéler un dire inouï, mais à répéter, en les intégrant, tous les dire antérieurs<sup>261</sup>.

Il semble que, bien que ses premiers vers soient pétris de références diverses<sup>262</sup>, ce proème manifeste avant tout une esthétique de la différence. Lucain n'est pas autorisé et com-

---

<sup>258</sup>NARDUCCI 2002, p. 27. Pour le savant italien, Lucain manifesterait ici une certaine volonté d'indépendance vis-à-vis des prescriptions poétiques de Néron, davantage porté vers la poésie mythologique (*ibid.*, p. 28).

<sup>259</sup>J. D. Reed (REED 2011, p. 21-22) propose un historique commode du genre épique à Rome, qui met bien en lumière « [...] the Romans' focus on historical – sometimes very recently lived – events in epic » (p. 22).

<sup>260</sup>On retrouvera cela au livre IX, lorsque dans la fameuse apostrophe à César des v. 980-986 il établit une lignée directe qui fait d'Homère et de lui-même les deux poètes fondateurs du genre épique, et qui semble ignorer, entre autres, Virgile.

<sup>261</sup>DEREMETZ 2004.

<sup>262</sup>À Homère, Ennius, Virgile, Ovide, etc. : voir par exemple S. M. WHEELER 2002 (dont les références bibliographiques p. 366) et CONTE 1966 (repris dans CONTE 1988, p. 11-23 et traduit dans CONTE 2010).

pétent parce qu'il s'inscrit dans la tradition du genre, mais au contraire parce qu'il s'en éloigne, car cette tradition est mensongère. Cela ne signifie pas que le sens de l'expression *Romana carmina* soit seulement négatif : il entend écrire une épopée purifiée, capable de redéfinir ce que doit être la romanité, et non pas seulement une épopée de la déconstruction du fait du choix d'un sujet *nefas*<sup>263</sup>. Cela passe par le refus de l'explication mythologique, par la conscience de la valeur morale et civique de son œuvre, et par l'intégration dans la voix épique d'une voix satirique qui permette au poète d'explorer la conscience romaine en vue de discerner ce qui relève de l'idéologie et de la responsabilité collective :

Cette idée d'une épopée d'une conscience romaine face à la guerre civile peut, si l'on est un peu osé, expliquer la nature même du texte donné comme *Romana carmina*. L'infraction à la neutralité homérique ou trop idéologiquement suspecte d'un Virgile ouvre à l'épopée latine une voie / voix typiquement romaine, comme Properce avait ouvert à l'élégie une voie typiquement romaine elle-aussi qui sera celle des *Fastes*. Il ne s'agit donc pas de faire exploser l'épopée en la minant de l'intérieur d'un discours auctorial qui la détruirait, mais au contraire de l'assainir en lui donnant ce qui est la caractéristique propre de la littérature latine : s'il est vrai que *satura tota nostra*, alors une épopée qui prendra en compte le travail d'exploration de la conscience individuelle et collective qui est celui de la satire donnera de manière certaine un véritable "chant romain"<sup>264</sup>.

## 9.5 Roma : victime ou coupable de la guerre civile ?

À la question posée dès l'ouverture de la *La Guerre civile*, celle de l'explication de la guerre civile, Lucain répond dans les v. 67 *sqq.* du livre I : *Fert animus causas tantarum*

<sup>263</sup>Voir aussi la manière dont F. Delarue commente ces vers de Stace qui donnent à entendre les paroles de Calliope dans le poème qu'il a composé en l'honneur de Lucain (*Silves*, II, 7, 41-47) :

[...] "Puer o dicat Musis,  
longaeuos cito transire uates,  
non tu flumina nec greges ferarum  
nec plectro Geticas mouebis ornos,  
sed septem iuga Mariumque Thybrim  
et doctos equites et eloquente  
cantu purpureum trahes senatum.  
[...]"

"Enfant consacré aux Muses, ô toi qui es destiné à surpasser en peu d'années les poètes des siècles anciens, ce ne sont pas les fleuves, ni les bandes de bêtes sauvages, ni les ornes gétiques que tu feras mouvoir de ton plectre ; ce sont les sept collines, et le Tibre de Mars, et les chevaliers lettrés, et le sénat vêtu de pourpre que tes chants éloquents entraîneront tout à leur suite. [...]"

Stace semble commenter ici l'expression *Romana [...] carmina* – qu'il reprend d'ailleurs sous la forme *carmen [...] togatum* un peu plus loin, au v. 55. À propos des v. 41-47, F. Delarue écrit : « [...] les derniers mots évoquent l'orateur politique convainquant la prestigieuse assemblée et l'entraînant à sa suite, comme dans la Rome républicaine. Ce que souligne Stace, c'est que le projet de Lucain, comme l'avait été celui de Virgile, tout autant qu'un projet poétique est un acte politique. L'aboutissement normal de *La Guerre civile*, c'est le succès de la conjuration de Pison, le rétablissement de l'ordre républicain, la chute des faux dieux, Caton vénéré comme véritable père de la patrie, Pompée prenant la place de César dans la mémoire romaine » (DELARUE 1996, p. 228). On peut objecter toutefois que même si c'est ce que Stace entend dans ces vers, cela ne prouve pas que cela y soit.

<sup>264</sup>BUREAU 2011, p. 96.



*expromere rerum, / inmensumque aperitur opus...* Le fait que la mention des *Romana carmina* soit directement suivie de ce long exposé des causes nous semble d'ailleurs contribuer à confirmer que c'est bien là que réside la spécificité et le caractère « romain » du poème de Lucain, dans l'examen « honnête » des faits<sup>265</sup>. Nous ne reviendrons pas sur les multiples emprunts à Virgile et à Ovide que ce vers et demi condense<sup>266</sup>, ni sur le choix remarquable de ce verbe *expromere*, commenté par I. Meunier :

Verbe inédit, jusque là, pour un narrateur épique, mais bien connu des orateurs, des philosophes ou des historiens, il révèle beaucoup de la nouvelle poétique que propose Lucain : il entend non célébrer ou raconter, mais bien plutôt mettre à jour, exposer, expliquer la guerre civile. Tout se passe, me semble-t-il, comme si après avoir déclaré, au tout début de l'œuvre, qu'il allait produire un chant (*canimus* en I, 2), Lucain réadaptait ici son projet artistique<sup>267</sup>.

Nous voudrions nous attarder davantage sur le fait que sa réponse consiste à proposer différents points de vue, que l'usage de l'adresse contribue fortement à structurer. Les apostrophes mettent en effet au premier plan les entités que Lucain considère comme responsables de la guerre civile, selon, évidemment, l'orientation qui lui est propre<sup>268</sup>.

Le long exposé des causes de la guerre s'ouvre sur un passage qui montre que la chute de Rome s'inscrit dans la nature des choses selon l'ordre prescrit par les destins, les dieux et la Fortune (v. 70-84). C'est alors avec surprise qu'on lit aux v. 85-86 une première apostrophe, dont le destinataire est Rome, qui fait de celle-ci la cause de ses propres malheurs, avant que le poète envisage d'autres responsables pour la guerre civile et se tourne au v. 87 vers les triumvirs<sup>269</sup> :

*Inuida fatorum series summisque negatum  
stare diu nimioque graues sub pondere lapsus  
nec se Roma ferens. Sic cum compage soluta  
saecula tot mundi suprema coegerit hora,  
antiquum repetens iterum chaos, omnia mixtis  
sidera sideribus concurrent, ignea pontum  
astra petent, tellus extendere litora nolet  
excutietque fretum, fratri contraria Phoebe  
ibit et obliquum bigas agitare per orbem  
indignata diem poscet sibi, totaque discors  
machina diuulsi turbabit foedera mundi.  
In se magna ruunt; laetis hunc numina rebus  
crescendi posuere modum. Nec gentibus ullis  
commodat in populum terrae pelagique potentem  
inuidiam Fortuna suam : **tu causa malorum***

---

<sup>265</sup>Par « honnête », nous n'entendons évidemment pas « objectif », mais plutôt « indépendant de la version que le discours impérial donne à leur sujet ».

<sup>266</sup>À leur propos, voir WUILLEUMIER et LE BONNIEC 1962, p. 27, et, sur la tonalité ouvertement ovidienne de la *iunctura fert animus* en particulier, nous renvoyons à S. M. WHEELER 2002, p. 372.

<sup>267</sup>MEUNIER 2012, p. 292.

<sup>268</sup>De façon notable, les dieux ne font pas partie du personnel interpellé.

<sup>269</sup>Sur l'ensemble du passage allant du v. 84 au v. 96, voir aussi ASSO 2008.

*facta tribus dominis communis, Roma, nec unquam  
in turbam missi feralia foedera regni.*

**O male concordés nimiaque cupidine caeci!**

*Quid miscere iuuat uires orbemque tenere  
in medio? Dum terra fretum terramque leuabit  
aer et longi uoluent Titana labores  
noxque diem caelo totidem per signa sequetur,  
nulla fides regni sociis, omnisque potestas  
inpatiens consortis erit. **Nec gentibus ullis  
credite, nec longe fatorum exempla petantur :**  
fraterno primi maderunt sanguine muri.  
Nec pretium tanti tellus pontusque furoris  
tunc erat : exiguum dominos commisit asylum<sup>270</sup>.*

C'est l'enchaînement jaloux des destins, le droit refusé à ce qui s'élève de tenir longtemps, la lourde chute sous un poids excessif, Rome incapable de se soutenir. Ainsi lorsque, disjoignant les liens de l'univers, l'heure suprême aura clos tant de siècles et ramené l'antique chaos, tous les astres heurteront les astres confondus, les corps ignés gagneront la mer, la terre ne voudra plus garder la ligne de ses rivages et chassera la mer, Phébé marchera en sens contraire de son frère et, indignée de conduire son char à deux chevaux sur la courbe oblique, réclamera le jour pour elle et toute la machine désunie bouleversera les lois du monde disloqué. Les grandeurs s'effondrent sur elles-mêmes ; c'est le terme que les dieux ont assigné au développement de ce qui prospère. Contre un peuple maître de la terre et des ondes la fortune ne prête à aucune nation l'appui de sa jalousie : c'est toi qui es la cause de tes maux, Rome, devenue le bien commun de trois maîtres, et ces funestes traités pour un impossible partage de la royauté. Ô concorde peu sûre, aveuglement d'une passion sans limite ! À quoi bon confondre vos forces et garder l'univers entre vous ? Tant que la terre soutiendra l'onde et l'air la terre, tant que Titan peinera à de longs cheminements et que la nuit suivra le jour dans le ciel à travers les douze constellations, les maîtres associés d'un royaume n'auront entre eux aucune confiance, aucune domination ne pourra souffrir de partage. N'allez pas en croire là-dessus des peuples quelconques et chercher bien loin des exemples de cette loi fatale : nos premières murailles ont été tachées du sang d'un frère. Et le prix d'une telle fureur n'était pas la terre ni la mer : c'était un étroit asile qui a mis ses maîtres aux prises.

Cette apostrophe insiste sur l'impossibilité pour Rome d'échapper à la responsabilité de la guerre. Elle est quelque peu surprenante, en ce que Lucain joue sur un effet de double sens sur son destinataire : le fait que *Roma* n'apparaisse qu'au v. 85 donne l'impression à la première lecture que la *causa malorum* des Romains est la dernière entité qui vient d'être nommée, *Fortuna*. Lucain matérialise ici dans la syntaxe le heurt entre deux systèmes de causalité, celui qui consiste à tout attribuer à la Fortune, et celui qui consiste à examiner la responsabilité des acteurs humains des événements. L'insistance manifeste sur la grandeur de Rome juste avant la guerre civile annonce les futures imprécations du poète contre la soif de l'or (I, 160 *sqq.*). C'est elle qui justifie une double explication, celle par l'ordre naturel (la Fortune a à cœur de rééquilibrer les choses) et celle par les vices des Romains. La Fortune rééquilibre tout, mais ce sont bien les Romains qui sont coupables de leur course aux richesses. Ce sont eux qui sont les artisans de la cause qui a

<sup>270</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 70-97.

entraîné la conséquence naturelle, prévue par les destins, la chute de ce qui devient trop grand.

Le thème de la perte du sens moral romain n'est pourtant pas abordé ici : il le sera plus tard, aux v. 160 *sqq.*; l'adresse à Rome est de fait étrange pour une autre raison encore : elle exhibe la responsabilité de Rome alors même que Lucain passe ici en réalité à l'examen de la seconde des causes de la guerre selon lui, qui est la conclusion du pacte qui aura uni pendant un temps César, Crassus et Pompée. Cette adresse à la victime de la guerre civile, Rome, loin d'être une adresse à tonalité pathétique, fait de la victime la coupable du crime d'autrui : c'est que, en définitive, Rome est coupable elle aussi, et même, doublement coupable, car c'est elle qui a atteint la grandeur qui appelle la destruction, et car c'est elle qui a laissé agir les triumvirs. En effet, ayant accepté de devenir le bien de trois maîtres, elle a cessé de se diriger elle-même.

César, Crassus et Pompée ne sont désignés qu'au vers suivant, dont il est difficile d'établir s'il consiste en une adresse ou en une exclamation : *O male concordēs nimiaque cupidine caeci !* Mais dans ce cas, qui sont les *caeci* ici mentionnés ? Doivent-ils être ou non distingués des *concordēs* ? Autrement dit, sont-ils les triumvirs, ou bien les Romains ? La question se pose d'autant plus si l'on pense aux imprécations ultérieures du poète contre l'appât du gain des Romains et ses conséquences néfastes pour le destin de la cité. On trouve en outre un intertexte intéressant pour la clausule *cupidine caeci* chez Lucrèce<sup>271</sup> :

*Nam faciunt homines plerumque cupidine caeci  
et tribuunt ea quae non sunt his commoda uere.  
Multimodis igitur prauas turpisque uidemus  
esse in deliciis summoque in honore uigere*<sup>272</sup>.

C'est le défaut le plus fréquent chez tous les hommes aveuglés par la passion, d'attribuer à celles qu'ils aiment des mérites qu'elles n'ont pas. Aussi voyons-nous des femmes laides et repoussantes de tout point être adorées et traitées avec les plus grands honneurs.

Dans ce passage, Lucrèce décrit la manière dont les hommes aveuglés par la passion sont conduits à attribuer à la femme qu'ils désirent des mérites qu'elle ne possède pas et à ne pas voir ses défauts. Sous l'effet de la passion, tous les critères du jugement sont bouleversés, et ceux qui essaient de se tirer du malheur ne se rendent pas compte qu'ils s'y précipitent d'autant plus. On peut penser également à ce passage :

---

<sup>271</sup>L'on trouvera encore d'autres références dans WUILLEUMIER et LE BONNIEC 1962, p. 30, notamment une à Salluste dans *La Guerre de Jugurtha* (XXV, 7) : l'expression *cupidine caecus* se rapporte à Marcus Æmilius Scaurus, qui a cédé à la tentation de la corruption et qui par conséquent est tout à fait emblématique de la perte des valeurs romaines durant les dernières décennies de la République romaine.

<sup>272</sup>LUCRÈCE, *De la nature*, IV, 1153-1156.

*Denique auarities et honorum caeca cupido,  
quae miseros homines cogunt transcendere fines  
iuris et interdum socios scelerum atque ministros  
noctes atque dies niti praestante labore  
ad summas emergere opes...*<sup>273</sup>

Enfin l'amour des richesses, l'aveugle désir des honneurs qui poussent les misérables hommes à transgresser les limites du droit, parfois même à se faire les complices et les serviteurs du crime, et nuit et jour s'efforcer par un labeur sans égal d'émerger jusqu'au faite de sa fortune...

Lucrèce mentionne ici le désir aveugle des honneurs, *caeca cupido*, qui rend les hommes coupables, comme les triumvirs, mais aussi complices des crimes commis en son nom, comme les Romains. *Roma* n'est dès lors pas une simple allégorie abstraite de l'État, mais bel et bien la somme de tous ses habitants<sup>274</sup>. P. Asso suggère même que l'on puisse lire dans le nom suffisamment générique qu'est *concordes*, derrière les triumvirs, les Romains eux-mêmes<sup>275</sup>. Ainsi, qui sont les responsables de la guerre civile ? Le destin, les triumvirs, ou les Romains ?

Ce passage mélange les différents acteurs de la guerre. Il invoque les destins en premier lieu ; il consacre un long développement aux triumvirs ; mais il met aussi particulièrement en valeur la responsabilité de Rome, celle qui a permis la conclusion de l'accord funeste, quand il lui accorde la première apostrophe du passage – et l'on sait à quel point l'apostrophe est dans l'épopée un lieu particulièrement remarquable. On a donc trois causalités différentes qui s'entrelacent ici : le monde gouverné par le destin à qui

<sup>273</sup>LUCRÈCE, *De la nature*, III, 59-62.

<sup>274</sup>L'amère désillusion de Pompée après le discours de ses hommes réclamant le combat au matin de Pharsale reprend à la fois la double idée de l'aveuglement et de la folie criminelle des Romains, et celle de Rome qui est tout autant victime que coupable de la guerre, ce qui peut peut-être confirmer notre lecture (LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 91-99) :

*Testor, Roma, tamen Magnum, quo cuncta perirent,  
accepisse diem. Potuit tibi uulnere nullo  
stare labor belli, potuit sine caede subactum  
captiuumque ducem uiolatae tradere paci.  
Quis furor, o caeci, scelerum ? Ciuilia bella  
gesturi metuunt ne non cum sanguine uincant.  
Abstulimus terras, exclusimus aequore toto,  
ad praematuras segetium ieiuna rapinas  
agmina compulimus...*

Je te prends pourtant à témoin, Rome, qu'on a imposé à Magnus le jour où tout doit périr. Tu aurais pu subir le poids de la guerre sans blessure ; j'aurais pu sans carnage soumettre le chef et le livrer captif à la Paix violée. Aveugles que vous êtes, quel désir furieux de crimes ! Quand ils vont faire la guerre civile, ils craignent une victoire qui ne coûterait pas de sang. Nous avons enlevé les terres, fermé l'accès de toutes les mers à l'ennemi, réduit ses bataillons affamés à ravir les moissons avant maturité...

On retrouve même l'alliance topique de la terre et de la mer pour signifier le monde entier : de même que Lucain insiste dessus dans le proème pour caractériser l'étendue de la domination exercée par Rome sur tout l'univers et qui a causé sa perte (cf. *terrae pelagique* en I, 83 et *tellus pontusque* en I, 96), elle marque ici l'avantage pris par l'armée sénatoriale sur celle de César, comme si, une fois encore, la puissance devait nécessairement mener au désastre.

<sup>275</sup>Asso 2008, p. 164.

il aurait semblé bon d'abattre Rome devenue trop grande, la folie des triumvirs qui ont tenté de se partager le pouvoir alors que le pouvoir est quelque chose qui ne se partage pas, les Romains, enfin, qui n'ont pas montré une droiture suffisante pour contenir cette folie.

Si l'on a un tel entrelacement des causes, c'est que le savoir de Lucain est proprement humain, et qu'il a pour cette raison besoin de confronter différents points de vue pour essayer de comprendre la guerre civile : tandis que Virgile révèle le sens des événements qui préexiste à son récit et que le poème va dévoiler, Lucain semble partir du postulat selon lequel aucun sens ne préexiste à ceux qu'il a choisi de raconter. C'est son poème qui va le faire émerger, la voix poétique mettant en scène les événements permettant de le faire, et interprétant ce qu'elle voit. Comment faut-il donc comprendre la question *Quid miscere iuuat uires orbemque tenere / in medio* ? que pose Lucain ? S'agit-il d'une invective lancée aux triumvirs ? D'une accusation lancée aux Romains du temps de Pharsale, qui ont laissé les événements se produire sans se rappeler que, de tout temps, le partage du pouvoir ne menait qu'à des conséquences malheureuses ? Ou encore d'une prise à témoin par le poète de ses lecteurs, invités à considérer un tel manque de clairvoyance ? La tournure empêche de répondre de façon définitive.

Aux v. 93-94, Lucain adresse alors cette méditation sur la possibilité du partage du pouvoir à un « vous » indéterminé : *Nec gentibus ullis / credite...* Tandis que les deuxièmes personnes du singulier au subjonctif pour des verbes de pensée, de parole ou de perception correspondent tout à fait aux attentes du genre<sup>276</sup>, cette forme verbale conjuguée à la deuxième personne du pluriel, à l'impératif, sans destinataire exprimé, constitue à notre connaissance une forme inédite d'apostrophe de la part du poète dans l'épopée antique<sup>277</sup>. On attendrait ainsi volontiers à la place de ce *credite* un *credas*, ou bien un *crederes*<sup>278</sup>. Le choix de la deuxième personne du pluriel au lieu du singulier invite à comprendre que le poète se tourne vers une collectivité, qu'il prend cette fois à témoin. Pour ce faire il utilise un verbe, *credere*, dont les emplois dans des adresses à un destinataire indéterminé sont attestés, mais qui ici n'est pas une invitation à la représentation mentale d'une image visuelle sur le mode de l'*euidencia* : comme dans un discours devant une assemblée, il mobilise de manière tout à fait directe l'ensemble de ses lecteurs et fait

---

<sup>276</sup>Voir notre chapitre 3 (p. 121).

<sup>277</sup>Sur les autres occurrences chez Lucain d'une adresse à un destinataire indéterminé, voir en 12.2 p. 713.

<sup>278</sup>On trouve une occurrence de *credas* dans l'*Énéide* en VIII, 691-692, et deux dans les *Métamorphoses*, en V, 192-194 et en XI, 516-517.

appel à leur faculté de jugement. Cependant, le scholiaste des *Adnotationes* n'y voit pas d'ambiguïté et donne pour destinataires les *concordes* : *CREDITE (uos), o Pompei, Caesar et Crasse*<sup>279</sup>. Certes, les triumvirs sont les derniers personnages auxquels le poète s'est adressé auparavant, aux v. 87 *sqq.* Et il est vrai que la proximité du vers *O male concordis nimiaque cupidine caeci !*, l'absence d'une nouvelle apostrophe, ainsi que le mode impératif si incongru dans une apostrophe du narrateur épique qui ne soit pas adressée à un personnage intradiégétique, peuvent inviter à une telle lecture. Toutefois, le passage, qui s'inscrit dans une méditation générale sur la destinée de Rome, peut très bien être lu comme une adresse plus générale aux citoyens de Rome ou aux lecteurs du poème. Une fois encore, Lucain semble par ce *credite* mélanger les coupables du passé et les Romains à qui il destine ses vers. S'il semble difficile de trancher absolument en faveur d'une ou de l'autre de ces deux interprétations, il est remarquable de constater que Lucain mêle les trois *concordes* et ses concitoyens dans leur ensemble dans un passage qui prend alors une teinte franchement polémique et où la justification trouvée dans l'éloge de Néron a dorénavant disparu.

Or il est remarquable que Lucain commette cette « infraction » à la norme épique au moment précis où il invite son lecteur à ne surtout pas laisser son esprit sortir des limites de Rome au cours de sa méditation sur l'impossibilité du partage du pouvoir : même si la Fortune a décidé que ce qui s'élevait trop haut devait être abattu, et même si César et Pompée ont mené Rome au conflit fratricide par leur affrontement, c'est Rome elle-même qui est apostrophée comme coupable et à qui le poète lance *tu causa malorum*. Outre l'enchaînement des causes et des conséquences, il entend que les Romains considèrent leur propre responsabilité dans le cataclysme qui les a anéantis. La reprise au v. 93 de l'expression *Nec gentibus ullis...* est remarquable : on la trouve en effet déjà au v. 82, et les deux vers isolent ce syntagme final après une coupe hephthémimère :

[...]  
*inpatiens consortis erit.* <sup>H</sup> *Nec gentibus ullis*  
 [...]

[...]  
*crescendi posuere modum.* <sup>H</sup> *Nec gentibus ullis*  
 [...]

La seconde occurrence confirme le sens de la première, qui plus est avec l'expression redondante *nec longe* qui suit : la cause de la guerre n'est à chercher nulle part ailleurs que dans Rome elle-même. Le passage est composé de manière circulaire, et Lucain n'a de

<sup>279</sup> *Adnotationes super Lucanum ad I*, 94.

cesse de revenir sur cette idée : le resserrement géographique, remarquable, correspond à l'élargissement temporel (Lucain remonte jusqu'à Romulus et Remus) qui permet de montrer la marche cyclique de l'histoire. Autrement dit, Lucain finit par poser la question des causes de la guerre civile d'un point de vue anthropologique : il envisage l'hypothèse que l'humanité soit par nature encline aux luttes intestines. Il ne s'agit donc pas seulement pour le poète de rappeler que cette guerre ne fut pas une guerre étrangère, mais bien de forcer ses concitoyens à se confronter sans faux-semblant à une réalité dérangeante et qu'ils préféreraient laisser dans l'ombre. *Credite* nous rappelle bien que la Rome qui se voit ainsi interpellée n'est pas une entité abstraite ni un simple nom<sup>280</sup>.

Lucain considère juste après (v. 98 *sqq.*) les conséquences de la mort de Crassus : c'est elle qui est à l'origine de la rupture de l'alliance conclue entre César et Pompée. Mais, contre toute attente, ce n'est pas à lui qu'est destinée l'adresse qui se trouve dans ce passage. En effet, il interpelle plutôt les Parthes :

*Plus illa uobis acie quam creditis actum est,  
Arsacidae : bellum uictis ciuile dedistis*<sup>281</sup>.

Vous avez plus fait avec votre armée que vous ne croyez, Arsacides : vous avez donné aux vaincus la guerre civile

De manière tout à fait paradoxale, Lucain focalise notre attention ici sur le fait que des ennemis extérieurs aient pu servir la guerre civile. Cela peut sembler contredire l'affirmation que l'on trouve un peu plus haut selon laquelle les nations étrangères n'ont eu aucun rôle à jouer dans la destruction de Rome :

*[...] Nec gentibus ullis  
commodat in populum terrae pelagique potentem  
inuidiam Fortuna suam [...]*<sup>282</sup>.

Contre un peuple maître de la terre et des ondes la fortune ne prête à aucune nation l'appui de sa jalousie [...].

Pourtant, le propos de Lucain demeure cohérent : il dit bien que ce n'est pas la victoire des Parthes lors de la bataille de Carrhes qui a mené Rome à l'effondrement, mais qu'elle n'a fait que donner les conditions pour que se déchaînent les fureurs *romaines* (v. 106). Ce terme de *furor* semble bien fonctionner comme un leitmotiv dans le proème ; l'occurrence du v. 106 rappelle celle de l'apostrophe aux citoyens au v. 8, mais aussi celle du v. 96, où

---

<sup>280</sup>Là encore, comme dans l'adresse aux *ciues*, on peut penser que le choix de la deuxième personne du pluriel prend tout son sens lors de la *recitatio*.

<sup>281</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 107-108.

<sup>282</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 82-84.

il s'agit de Romulus et Remus – on peut d'ailleurs noter le parallélisme entre *tanti [...]* *furoris* ici et *tanta licentia* au v. 8 – :

*Nec pretium tanti tellus pontusque furoris  
tunc erat : exiguum dominos commisit asylum*<sup>283</sup>.

Et le prix d'une telle fureur n'était pas alors la terre et la mer : c'était un étroit asile qui a mis ses maîtres aux prises.

Un peu plus loin, dans l'apostrophe que le poète adressera à Julie, il sera cette fois question du double *furor* de César et de Pompée :

*[...] tu sola furentem  
inde uirum poteris atque hinc retinere parentem  
[...]*<sup>284</sup>

[...] toi seule aurais pu retenir la fureur d'un mari, là d'un père [...]

Tout le monde ici est donc uni par la même faute. C'est seulement au fil du récit que le rôle de chaque acteur va s'éclaircir pour le poète : César sera l'incarnation de la folie criminelle, tandis que Lucain saura extraire du personnage de Pompée la figure vénérable dont il faut perpétuer la mémoire<sup>285</sup>. Il faut d'ailleurs remarquer que dans cette apostrophe Lucain laisse d'abord planer le doute sur l'identité du « vous » auquel il s'adresse, de manière que le lecteur hésite sur la responsabilité des Parthes. Il commence en effet par poser un destinataire pluriel, désigné par *uobis*, tandis qu'il ne nomme ce destinataire qu'au début du vers qui suit : alors que nous avons lu une adresse à une deuxième personne du pluriel il y a quelques vers seulement, avec *credite*, le début de l'adresse présente semble ainsi dans un premier temps continuer l'adresse précédente, et de fait, le sens du v. 107 ne s'y oppose pas, d'autant plus que Lucain a mentionné juste avant le fait que la guerre parthique avait déchaîné les *Romanos [...]* *furores*. Le poète semble donc ici assimiler d'une certaine manière les ennemis de l'étranger et les Romains, et c'est sur cette sorte de couple qu'il insiste par l'intermédiaire de l'apostrophe, au moment même où le sujet semblait être plutôt le rôle de Crassus.

Par trois fois en quelques vers, donc, Lucain fait en sorte que les destinataires de ses apostrophes ne soient pas identifiables de façon immédiate et / ou avec certitude, et que soient mêlés les plans intradiégétiques et extradiégétiques. Le lecteur est alors invité à une lecture active, au cours de laquelle il doit s'interroger et statuer sur l'identité des

<sup>283</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 96-97.

<sup>284</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 115-116.

<sup>285</sup>Voir p. 767 *sqq.*



destinataires qu'interpelle le poète. Comme nous aurons l'occasion de le voir à d'autres moments, Lucain fait soigneusement en sorte que son public ne mette jamais à distance le récit épique, mais qu'il s'y engage au contraire.

Les apostrophes suivantes, à Julie, dernier lien qui unissait encore César et Pompée, puis aux deux chefs eux-mêmes, présentent un point commun, qui est la réticence du poète à identifier ses destinataires par un vocatif :

[...] *Nam pignora iuncti  
sanguinis et diro ferales omine taedas  
abstulit ad manes Parcarum Iulia saeua  
intercepta manu. Quod si tibi fata dedissent  
maiores in luce moras, tu sola furentem  
inde uirum poteras atque hinc retinere parentem  
armatasque manus excusso iungere ferro,  
ut generos soceris mediae iunxere Sabinae.  
Morte tua discussa fides, bellumque mouere  
permissum ducibus. Stimulos dedit aemula uirtus :  
tu, noua ne ueteres obscurent acta triumphos  
et uictis cedat piratica laurea Gallis,  
Magne, times; te iam series ususque laborum  
erigit inpatiensque loci fortuna secundi.  
Nec quemquam iam ferre potest Caesarue priorem  
Pompeiusue parem. [...]*<sup>286</sup>

Car les gages de l'union de leur sang, aussi bien que les torches funèbres au présage sinistre, ont été emportées vers les mânes par Julie, que ravit la main cruelle des Parques. Si les destins t'avaient donné un plus long séjour à la lumière, toi seule aurais pu retenir la fureur ici d'un mari, là d'un père, arracher le fer de leurs mains pour les unir, comme l'ont fait les Sabines, se jetant entre gendres et beaux-pères. Ta mort a rompu leur foi et permis aux chefs de susciter la guerre. Leur valeur rivale les aiguillonna : tu crains que les exploits nouveaux ne fassent pâlir les anciens triomphes et que les lauriers gagnés sur les pirates ne les cèdent, Magnus<sup>287</sup>, aux Gaulois vaincus; toi, l'expérience incessante des travaux guerriers t'anime, et ta fortune qui ne se contente plus du second rang. César ne peut plus supporter un supérieur, Pompée un égal.

Le lecteur doit ainsi tirer de ce qui précède l'identité de *tu sola*, et seul le contexte laisse entendre que César est le sujet de l'apostrophe qui commence par *te iam series ususque...* (en l'occurrence, les v. 125-126, qui résument magistralement la concurrence mortelle que se livrent César et Pompée). Si le sens ne l'interdisait pas, on pourrait lire l'ensemble des vers 121-124, non pas comme la mise en opposition des deux personnages interpellés successivement, mais comme une seule adresse à Pompée. Différentes corrections ont ainsi été proposées par les éditeurs pour éviter l'ambiguïté<sup>288</sup>, mais elles ne sont pas

---

<sup>286</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 111-126.

<sup>287</sup> Nous modifions ici la place de l'apostrophe grammaticale par rapport à la traduction de la CUF, afin de suivre le mouvement de la phrase latine.

<sup>288</sup> Ces corrections sont rappelées dans le commentaire au livre I qu'a donné J. R. Getty : cf. GETTY 1955, p. 45.

nécessaires<sup>289</sup> : Lucain envisage les deux parties comme le ferait un juge lors d'un procès. Comme c'est déjà le cas pour l'adresse à Julie, l'absence de vocatif crée une impression d'immédiateté entre le poète et ses personnages : loin d'être cantonné aux limites de la sphère extradiégétique qui est normalement la sienne, il donne l'impression qu'il est lui-même en présence de ses personnages et qu'il lui suffit pour s'adresser à eux de « se tourner vers eux » en usant de la deuxième personne, sans qu'il ait besoin de les interpeller nommément.

Le jeu sur les interlocuteurs variés que se donne le poète, qui ouvre plusieurs points de vue sur la même chose, est tout à fait remarquable. Il s'achève sur une question rhétorique, dépourvue de destinataire exprimé, et qui brandit la difficulté qu'il y a à démêler les fils de la responsabilité de la guerre civile et à choisir un camp :

[...] *Quid iustius induit arma?*  
*Scire nefas; magno se iudice quisque tuetur :*  
*uictrix causa deis placuit, sed uicta Catoni*<sup>290</sup>.

Qui avait le plus le droit de prendre les armes ? On ne peut le savoir sans impiété. Chacun se recommande d'un grand arbitre : la cause du vainqueur plut aux dieux, mais celle du vaincu à Caton.

Après elle, le poète cesse de commenter les autres causes qu'il envisage par le biais de l'adresse. Le récit proprement dit commence au v. 183, lorsque est narré le passage du Rubicon par César et ses hommes, et il faudra attendre les v. 412-417 pour retrouver une apostrophe du poète, celle lancée à *quos agitat mundi labor*, ceux que tourmente l'envie de savoir d'où viennent les marées.

## Conclusion

Le proème de *La Guerre civile* légitime pleinement l'étude de l'apostrophe en tant que procédé signifiant en nous montrant déjà des aspects importants de ce que sera l'usage de la figure dans le reste de l'œuvre, ainsi que certains des problèmes que celui-ci va poser. La toute première adresse, celle aux *ciues*, revêt une valeur métapoétique, qui signale dès le début de la lecture l'anomalie de l'usage de l'apostrophe dans l'ensemble du poème. En brouillant l'identification de la cible du poème de manière à réunir à la fois les acteurs du drame passé et leurs héritiers contemporains, elle annonce pour l'œuvre tout entière

<sup>289</sup>En IV, 112-113, le pronom *tu* sert aussi à apostropher successivement deux dieux différents, Jupiter et Neptune. Le tour est toutefois moins rude, car ceux-ci ont été nommés *tous les deux* dans les vers qui précèdent.

<sup>290</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 126-128.

la perspective temporelle que vont dessiner les apostrophes suivantes, c'est-à-dire une confrontation constante entre temps de l'action et temps de l'écriture, entre le passé de César et Pompée et le présent de la Rome de Néron<sup>291</sup>.

Contrairement à Virgile qui dans l'*Énéide* délègue à ses personnages (à Jupiter au livre I, ou à Anchise au livre VI) les allusions au présent de la Rome augustéenne, Lucain parle volontiers en son nom, dans le proème mais aussi plus loin dans son épopée, nous invitant sans cesse à une confrontation entre passé de l'histoire et présent du récit. Il ne fait pas non plus du passé épique un ailleurs mis à distance dans lequel on se plonge le temps du récit et qui n'a rien à voir avec le présent, mais il maintient fortement le lien entre présent de l'énonciation et passé épique, de manière que le présent devienne un moyen d'exploration du sens de la guerre civile et que le passé soit un moyen d'interrogation du présent. En cela il bouleverse en profondeur le processus d'exploration des causes que ses prédécesseurs mettaient en œuvre dans les premiers vers de leurs poèmes à travers leurs invocations aux divinités de l'inspiration.

En effet, une fois qu'est évacuée l'explication des événements par les dieux, le poète lucanien a besoin pour les comprendre de prendre un peu de hauteur de vue de manière à pouvoir discerner l'enchaînement des causes et des conséquences jusqu'à son propre présent : c'est *in fine* le règne de Néron qui va permettre de comprendre quel sens il faut tirer de cet enchaînement et, à rebours, comment il convient de lire la guerre civile. Un tel fonctionnement peut expliquer pourquoi Lucain a conservé le proème tel que nous le lisons aujourd'hui, y compris l'éloge de Néron. Ce qui y est annoncé prend en effet une allure polémique seulement si la réalité des faits vient montrer que le Prince n'est que le digne successeur de César dans l'excès, la férocité, le despotisme et la destruction de la liberté romaine : le fonctionnement du proème est polémique en ce que le nouvel ordre d'explication des événements que choisit Lucain ouvre la voie à une lecture négative des événements s'il s'avère que Néron est finalement un tyran. En effet, parce que Lucain, contrairement à Virgile, refuse de voir dans la suite des événements le résultat d'un dessein divin, cette dernière possibilité demeure. Le proème produit donc du sens, que Néron soit ou non un bon empereur ; bien plus, le poème dans son ensemble aurait perdu de son sens si l'éloge du Prince avait disparu.

L'éloge fonctionne aussi parfaitement s'il est sérieux que s'il est ironique parce que la possible reconfiguration du poème dans la suite de son écriture n'entraîne aucune

---

<sup>291</sup>Il est ainsi clair pour nous que l'apostrophe chez Lucain entre dans la catégorie des figures de pensée, c'est-à-dire que l'adresse est signifiante dans sa forme, et qu'un changement de formulation qui im-

contradiction avec cet éloge : soit Néron est un bon prince, et dans ce cas les horreurs de la guerre civile ont finalement abouti à une situation acceptable, soit il est un monstre et il est cohérent de lui dédier le poème qui montre comment la cité de Rome s'est livrée tout entière à la domination d'une lignée de tyrans dégénérés. Or la suite du poème va orienter notre (re-)lecture. La répétition de l'image du tyrannicide, ou le fait que Lucain n'a de cesse de montrer que la guerre civile bouleverse l'harmonie de l'univers dont Néron est censé être le garant, invitent à s'interroger sur le sens des vers qui ouvrent le poème, parce que tout est fait dans la suite pour que l'affreux César se dessine derrière la figure de l'Empereur<sup>292</sup>.

Ce qui est alors esquissé, c'est une possible lecture polémique de l'épopée qui ne concerne pas le seul éloge du Prince, mais qui s'attache à la dimension scandaleuse et incompréhensible des événements relatés, depuis l'affrontement fratricide jusqu'à ses conséquences présentes, Rome en portant encore les stigmates. C'est aussi une polémique poétique qui implique une remise en question profonde de ce que doit être la parole épique. On lit dès le début une prise de parti : user des formes de l'adresse pour signifier quelque chose de nouveau. L'adresse est le lieu d'une remise en question, où Lucain recompose le modèle du proème épique et entame un dialogue avec le modèle virgilien de l'épopée qui plaque sur l'enchaînement des événements historiques une causalité de nature mythologique propre à en aplanir les difficultés de façon mensongère<sup>293</sup>. Dans le proème est en effet exprimée la difficulté qu'il éprouve à adopter la manière virgilienne (ou augustéenne) de justifier des faits scandaleux par le destin glorieux de Rome. Il n'y a donc pas seulement une différence de degré entre Lucain et Virgile en ce qui concerne leur usage de l'apostrophe : Lucain ne se contente pas d'en user plus abondamment que son prédécesseur, mais il choisit une démarche poétique différente, qui consiste entre autres en une évolution des rapports entre rhétorique et poésie – évolution que semblent ignorer les scholiastes, peut-être parce qu'ils restent attachés à la tradition virgilienne, mais qui engage le sens de l'œuvre<sup>294</sup>.

---

pliquerait sa suppression altérerait gravement le sens. Sur la distinction entre figures de mots et figures de pensée dans les traités de rhétorique, voir DESBORDES 1986, p. 29.

<sup>292</sup>L'on trouvera quelques exemples supplémentaires dans DEWAR 1994, p. 210.

<sup>293</sup>Cette lecture de Virgile est évidemment celle, partielle, de Lucain ; pour des références sur l'ambivalence de Virgile et sur sa réception polémique, voir CASALI 2011, p. 82. Par ailleurs, c'est aussi l'éloge de César et d'Auguste à la fin des *Métamorphoses* (XV, 745-879) qui se voit sapé : cf. S. M. WHEELER 2002.

<sup>294</sup>Voir SEIDER 2013, p. 167 *sqq.* sur la question adressée par Virgile à Jupiter dans l'*Énéide* en XII, 500-504, et qui pointe vers l'absence de la Muse : manifestement les choses ont été ordonnées ainsi par Jupiter, mais précisément aucune Muse ne saura rendre compte de cette décision du roi des dieux, et le poète ne peut que présupposer qu'il doit en être ainsi même s'il ne peut pas le comprendre. Lucain part de là, de

En ce lieu particulier où il s'attache à définir sa propre voix poétique, Lucain nous donne à voir toute la difficulté de son entreprise, et la complexité de sa position. Comment se constituer une voix propre à rendre compte de la guerre civile, événement à la fois inouï et impie, dont les causes sont difficiles à comprendre, qui échappe à ce que raconte normalement l'épopée, qui met en jeu la communauté auquel le récit s'adresse d'une manière nouvelle (car elle est aussi coupable), qui amène à repenser la fonction mémorielle de l'épopée (doit-elle chanter la mémoire des ancêtre pour servir la gloire de la nation romaine, ou doit-elle examiner le passé sans complaisance pour en tirer des leçons pour le présent et l'avenir?), qui met en jeu d'une manière nouvelle le rapport entre le poète et son commanditaire? Parce que la Muse épique est omnisciente, elle permet normalement aux héros de l'épopée de devenir des modèles incarnant certaines valeurs, les éventuels « accidents » de leur parcours, leurs erreurs, leurs excès, devenant des épisodes intégrés à un dessein plus grand. Lorsqu'elle décrit ce processus, J. Dangel l'oppose à ce qui se passe dans la tragédie :

L'épopée raconte en diégèse parlée, avec un hexamètre continu de grande solennité, des actions exemplaires, mises au service d'une collectivité, si bien que les conduites individuelles contraires et les réactions subjectives ne sont que des épisodes marginaux, – soit des accidents, faire-valoir de l'héroïsme –. [...]  
L'appel du poète épique à la Muse d'intelligence omnisciente garantit cette logique idéologique et métaphysique d'un héroïsme mis au service de la collectivité [...]<sup>295</sup>.

Et elle ajoute : « Sans adresse initiale à la Muse métaphysique, une pièce tragique antique commence *in medias res*, c'est-à-dire par des événements qui sont des accidents d'une histoire personnelle<sup>296</sup>. » Dans la tragédie, la faute et le conflit tragiques ne peuvent plus trouver leur résolution que dans un terrible châtement. Or Lucain, privé par son propre refus du secours herméneutique de la Muse, ne peut pas inscrire *a priori* les égarements de ses personnages dans un dessein collectif qui les subsumerait comme cela est attendu pour le genre épique. Pourtant, la dimension collective de l'erreur morale dans *La Guerre civile*, par opposition à la faute individuelle du personnage tragique, nécessite précisément la voix de l'épopée. Lucain a ainsi besoin de trouver une forme d'écriture qui soit « morale » ; c'est finalement celle d'une épopée reconfigurée qui intègre les voix des autres genres en les déformant et en les corrigeant, dans laquelle le poète ne détient plus son autorité d'une instance divine, mais bien de lui-même, c'est-à-dire du fait que seul

---

ce sur quoi Virgile termine : l'affrontement civil est incompréhensible aux hommes s'ils cherchent une réponse chez les dieux.

<sup>295</sup>DANGEL 2009, p. 146-147.

<sup>296</sup>*Ibid.*, p. 148, n. 4.

il accepte de porter un regard lucide et non idéologique sur le réel. L'épopée capable d'être vraiment « romaine », ce n'est pas l'épopée virgilienne qui chante la grandeur de Rome sous Auguste en se faisant l'écho du discours officiel, mais celle qui raconte les faits en les examinant honnêtement dans leur dimension morale ainsi que dans leurs conséquences, sans partir du principe que le présent justifie le passé de manière à plaquer sur ce dernier une téléologie artificielle qui en camoufle la dimension scandaleuse. Ainsi cette épopée renouvelée peut-elle appeler Rome à redevenir ce qu'elle est réellement, ce qui passe chez Lucain, nous le verrons, par l'adoption d'une posture qui inclut celle du poète satirique afin d'inciter chaque citoyen à considérer en toute honnêteté la responsabilité qu'il a à prendre. L'entreprise est difficile, ce qui contribue à expliquer les contradictions que l'on décèle au cours du poème, et l'affrontement de différents points de vue impossibles à réconcilier : le poème est le récit de la conscience poétique de Lucain qui se débat avec elle-même pour s'extraire de l'incompréhensible des événements, et l'apostrophe devient un lieu privilégié de ce travail entre affirmation du jugement du poète et questionnement du sens des événements.



## **CHAPITRE 10**

# **Formes de l'apostrophe du poète chez Lucain : du récit au discours du poète**





## Introduction

**N**OUS avons vu dans le chapitre précédent que le proème de *La Guerre civile* présente des usages de l’apostrophe qui ne s’inscrivent pas dans les codes génériques de l’épopée. Il nous faut maintenant nous demander ce qu’il en est dans le reste du poème. Nous avons fait apparaître dans notre première partie que l’apostrophe était acceptable dans le récit épique sous certaines conditions. Circonscrite dans sa forme, elle représente un moments transitoire au sein du récit qui accentue la grandeur et la noblesse des personnages. C’est aussi un lieu réflexif où le poète s’affirme en tant que poète au sens plein du terme en y manifestant son pouvoir de création et en y confirmant sa position de surplomb par rapport à l’action : il montre que c’est lui qui organise le récit des événements de manière à en transmettre la mémoire, éventuellement avec l’aide d’instances supérieures telles que les Muses, et que c’est aussi lui qui en oriente le sens, même si parfois il exprime aussi ses difficultés. Mais dans ce dernier cas, ses doutes ou ses réserves ne sont jamais que transitoires : le poète garantit le sens des événements et le révèle à son public. Les apostrophes peuvent d’ailleurs être aussi des lieux où le poète mobilise son auditoire ou son lectorat, toujours de façon discrète, dans des moments où il l’invite à partager sa propre position, c’est-à-dire en faisant appel à sa faculté de représentation et de jugement. C’est en ayant ces principes à l’esprit que nous allons comparer les formes de l’usage lucainien à celui de ses prédécesseurs, sous plusieurs aspects : la place dévolue par Lucain à l’adresse au sein du récit et la manière dont apostrophe et récit sont délimités ; la manière dont il use des figures de l’adresse ; la manière dont il se met lui-même en scène dans les passages d’adresse.

### 10.1 Proportions et distribution des passages d’adresse au sein du récit épique

Chez Homère comme chez Virgile, les apostrophes sont assumées en grande majorité par les personnages. Dans chaque chant de l’*Énéide* Virgile n’y consacre qu’entre 1 et 2% des vers, hormis dans le chant VII (6%) et dans le chant X (5%)<sup>1</sup>. Lucain<sup>2</sup> bouleverse ce fonctionnement, en réservant aux apostrophes du narrateur une place bien plus im-

<sup>1</sup>Nous renvoyons ici à notre relevé en annexe (p. VII).

<sup>2</sup>Nous renvoyons ici à notre relevé en annexe (p. XIII).

portante<sup>3</sup>. En ce qui concerne la fréquence des apostrophes du narrateur rapportée au nombre de vers, on trouve trois fois plus d'apostrophes de la part du poète chez Lucain (une tous les 44 vers) que chez Virgile (une tous les 147 vers)<sup>4</sup>.

S'il est clair que Lucain utilise largement plus l'apostrophe du poète que tous ses prédécesseurs, l'étude de sa place par rapport au récit au sein de chaque livre de son poète infirme parfois nos impressions de lecteurs. On a en effet certains livres dans lesquels la proportion de vers consacrés aux apostrophes du poète est virgilienne, ou à peine supérieure à ce que l'on trouve chez Virgile : les livres II, III, IV, VI, IX et X en comprennent entre 3% et 7%. En revanche, l'adresse occupe 10% du livre V ; le livre VII, où l'on peut lire le récit de Pharsale, est celui qui contient la plus grande part de vers dédiés à l'apostrophe, avec 23% ; le livre VIII, qui relate en particulier la mort de Pompée, en contient lui aussi une forte proportion, avec 14%. Le livre I représente un cas à part. Avec 14% de vers dédiés à l'adresse, il affirme une franche rupture par rapport à l'usage virgilien. Néanmoins, cette proportion s'explique uniquement par la longueur – hors-norme – du proème, qui implique que toute une partie du livre I relève d'un fonctionnement énonciatif particulier : si l'on excepte les 182 premiers vers qui selon nous en font partie<sup>5</sup>, le livre I ne comprend plus que 6% de vers appartenant à un passage d'adresse. Autrement dit, l'on observe dans la moitié des livres de *La Guerre civile* un déplacement de l'intérêt de la narration vers ce qui n'en est pas, et ainsi une remise en cause du modèle virgilien.

Toutefois, si l'on considère les adresses et le discours direct ensemble afin de déterminer quelle part occupe la narration, on constate que Lucain ne s'écarte pas vraiment du modèle virgilien. Dans l'*Énéide*, les adresses du poète et le discours direct des personnages réunis occupent entre 28 et 54% du total. Dans *La Guerre civile*, l'essentiel de l'œuvre est parfaitement équivalente à Virgile. Seuls deux livres (les livres III et VIII) sont réellement hors-norme par rapport à ce que l'on trouve chez Virgile : le livre III car il est trop « silencieux » (21% seulement de l'ensemble des vers sont dédiés à des passages de discours du poète ou bien des personnages), le livre VIII car il est trop « bavard »

---

<sup>3</sup>B. Marti décrit ainsi l'apostrophe du poète chez Lucain comme « one of his favorite devices » (MARTI 1975, p. 83).

<sup>4</sup>Dans son commentaire au livre III de *La Guerre civile* (HUNINK 1992, p. 99), V. Hunink parvient à un résultat sensiblement différent en ce qui concerne la fréquence des apostrophes chez l'un et chez l'autre poète (une tous les 56 vers chez Lucain, une tous les 180 vers chez Virgile) ; néanmoins le résultat relatif est le même : il y a toujours trois fois plus d'apostrophes chez Lucain que chez Virgile.

Pour comparaison, il indique une apostrophe tous les 120 vers dans les *Métamorphoses* d'Ovide, une tous les 111 vers dans la *Thébaïde* de Stace, une tous les 108 vers dans les *Punica* de Silius Italicus, et une tous les 93 vers dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus.

<sup>5</sup>Sur les limites du proème, voir p. 426.

(le total des discours du poète et des personnages représente 64% du nombre total de vers). De manière générale, Lucain conserve donc au récit des proportions habituelles et acceptables.

Tout cela nous paraît largement remettre en question l'idée selon laquelle Lucain userait sans limites du procédé de l'adresse : il nous semble au contraire que son usage est totalement maîtrisé. La principale raison de ce qui n'est donc qu'une impression de lecture, non corroborée par les données chiffrées, se trouve sûrement dans le fait que certains livres, qui donnent à lire une véritable débauche d'occurrences, rejaillissent sur les autres. Lucain utilise la forme de l'apostrophe pour mettre en valeur d'une part le proème qui, nous l'avons vu<sup>6</sup>, conditionne la manière dont on doit lire le poème tout entier, et d'autre part les deux moments qui cristallisent le scandale de la guerre civile, à savoir l'affrontement dans la plaine de Pharsale et la mort de Pompée en Égypte. Le livre VII, celui qui relate la bataille de Pharsale, est vraiment exceptionnel en ce qui concerne la place de l'adresse : le sujet implique que Lucain commente abondamment son propre récit, entre douleur, désespoir et indignation. En outre, le fort contraste entre le livre VI, dans lequel le poète se montre particulièrement « silencieux », et le livre VII, où sa présence *via* les apostrophes est la plus marquée, au point de représenter presque un quart du nombre total de vers, est tout à fait frappant. Quant au livre VIII, il est le lieu du récit de la fuite et de la mort de Pompée, en même temps qu'éclate la duplicité de César. Ce livre donne à lire le récit d'événements particulièrement problématiques : Rome a-t-elle été trahie par l'Égypte, ou bien concurrence-t-elle cette dernière dans la perte du sens moral ? Quelle mémoire faut-il garder du chef du parti sénatorial, alors qu'il a non seulement perdu le combat, mais qu'il a aussi fui le champ de bataille ? Ces deux chants, le septième et le huitième, concentrent à eux seuls 66 des 183 passages d'adresses que compte le poème dans sa totalité<sup>7</sup>, soit plus du tiers.

Sans empiéter sur les éléments développés ultérieurement, nous pouvons ainsi raisonnablement émettre l'hypothèse selon laquelle l'apostrophe serait étroitement liée à l'importance narrative, dramatique ou politique du contenu du récit : raconter la guerre civile ne peut se faire de manière détachée, et ainsi le poète s'adresse à ses personnages à

---

<sup>6</sup>Cf. notre chapitre 9 p. 423.

<sup>7</sup>Nous avons ici compté pour plusieurs occurrences les adresses successives bien délimitées à des destinataires différents, comme lorsque au livre VIII Lucain interpelle successivement les dieux (VIII, 542-546), les guerres civiles (VIII, 547-550) et Ptolémée (VIII, 550-560) ; en revanche, nous avons compté comme une seule occurrence les passages où, malgré la mention de plusieurs destinataires successifs, le passage semble constituer une adresse unique difficile à scinder, comme en V, 198-208 où Lucain interpelle successivement les trépieds de la Pythie et Péan, puis Péan seul.

chaque fois qu'il ressent le besoin de commenter et de souligner le scandale ou la dimension pathétique des événements. L'évolution des proportions de l'adresse au fil du recueil semble montrer qu'au fur et à mesure de l'écriture du poème, Lucain abandonne de plus en plus le modèle épique traditionnel pour affirmer sa propre méthode, selon laquelle les adresses à la deuxième personne se multiplient et la voix du poète se confronte de plus en plus à la matière de son récit. Ce glissement manifeste de l'usage épique des figures de l'adresse tel qu'on le lit chez ses prédécesseurs, chez qui l'emploi de l'apostrophe n'est qu'épisodique, vers un usage de l'adresse conçue comme l'une des finalités du poème, est à notre sens à analyser dans une logique générique : Lucain renouvelle profondément l'énonciation, mais aussi l'objet de l'épopée, les réactions du poète devenant tout aussi importantes que le récit des événements qu'il produit.

## **10.2 L'architecture de *La Guerre civile* : ordre et désordre de l'apostrophe**

Si l'usage que Lucain fait de l'apostrophe du narrateur dans son poème ne correspond pas à celui que l'on attendrait dans un poème épique, il représente néanmoins le moyen d'instaurer un certain ordre au sein de son poème – c'est d'ailleurs là une fonction de l'apostrophe que nous avons déjà vue chez ses prédécesseurs<sup>8</sup>.

L'apostrophe contribue fortement à structurer le livre I. Nous avons déjà vu<sup>9</sup> comment son emploi dessine dans la première partie du proème (v. 1-66) un mouvement ascendant dont l'acmé est Néron. Plus loin dans le proème, jusqu'au v. 124, l'ordre des passages d'apostrophe, adressés à Rome<sup>10</sup>, aux *concordes*<sup>11</sup>, aux Arsacides<sup>12</sup>, à Julie<sup>13</sup>, à Pompée<sup>14</sup>, à César enfin<sup>15</sup>, retrace la succession des causes de la guerre civile. Dans toute cette suite, Rome est représentée par Lucain comme étant la cause première car c'est elle qui, en autorisant la conclusion du pacte entre les triumvirs César, Crassus et Pompée, elle a cessé de se gouverner elle-même. Les apostrophes suivantes suivent une progres-

---

<sup>8</sup>Voir notre chapitre 3 p. 121.

<sup>9</sup>Voir en 9.3 p. 446.

<sup>10</sup>I, 84-86.

<sup>11</sup>I, 87.

<sup>12</sup>I, 107-108.

<sup>13</sup>I, 114-118.

<sup>14</sup>I, 121-123.

<sup>15</sup>I, 123-124.

sion chronologique jusqu'à l'affrontement final entre César et Pompée. Après que le poète s'est adressé aux trois hommes, les apostrophes suivantes concernent les liens unissant César et Pompée pour les empêcher de s'affronter, c'est-à-dire les Arsacides, qui ont fait mourir Crassus, et Julie, pour finir sur une double adresse qui place Pompée et César face à face. Dans la suite, aux v. 412-520, alors que Lucain narre le rappel par César de ses légions stationnées en Gaule et la panique qui gagne Rome à l'annonce de l'arrivée de ses troupes, les passages d'adresse ont pour destinataires ceux qui s'intéressent au mouvement des éléments naturels puis la cause de ce mouvement<sup>16</sup>, des peuples barbares<sup>17</sup>, et enfin les soldats romains en Gaule<sup>18</sup>. Ce groupe d'adresse joue un rôle important dans le livre I, car il permet au poète de circonscrire la matière de son épopée en excluant les questions d'ordre scientifique d'une part, et en faisant des Romains les remplaçants des Gaulois dans une guerre qui n'est plus étrangère mais civile d'autre part<sup>19</sup> :

*Ventus ab extremo pelagus sic axe uolutet  
destituaque ferens, an sidere mota secundo  
Tethyos unda uagae lunaribus aestuet horis,  
flammiger an Titan, ut alentes hauriat undas,  
erigat Oceanum fluctusque ad sidera ducat,  
quaerite, quos agitat mundi labor; at mihi semper  
tu, quaecumque moues tam crebros causa meatus,  
ut superi uoluere, late. [...]*<sup>20</sup>

Est-ce un vent venu de l'extrémité de l'horizon qui roule ainsi les flots pour les abandonner ensuite ? L'onde de l'errante Téthys bouillonne-t-elle, mue par un astre favorable, aux époques lunaires ? Titan porte-flammes, pour puiser l'onde nourricière, dresse-t-il l'océan et amène-t-il les flots jusqu'aux astres ? Cherchez-le, vous que tourmente le labeur de l'univers ; mais pour moi toujours, cause qui fais naître des mouvements si fréquents, suis la volonté des dieux et reste cachée.

À l'organisation chronologique des causes succède ainsi une organisation spatiale qui va du cosmos vers Rome. Ce mouvement poursuit son cours dans les dernières apostrophes du livre I, puisque après le potentiel *credas* dans les v. 493-495, Lucain s'adresse une dernière fois à Rome qui, cette fois, n'est plus pensée en tant que somme de ses citoyens incapables de préserver leur liberté, mais comme ville abandonnée de ses habitants :

*[...]  
tu tantum audito bellorum nomine, Roma,*

<sup>16</sup>I, 412-419.

<sup>17</sup>I, 430 ; 441-443 ; 447-449 ; 450-458.

<sup>18</sup>I, 463-465.

<sup>19</sup>Sur ce dernier point voir en 13.1 p. 737.

<sup>20</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 412-419.

*desereris; nox una tuis non credita muris*<sup>21</sup>.

[...] toi, au seul mot de guerre, Rome, on t'abandonne; on n'a pas confié une seule nuit à tes murs.

On remarque encore que Lucain alterne soigneusement les passages où il prend la parole en son nom pour interpeller ses personnages ou des abstractions et ceux où il s'efface derrière son récit et les passages de discours direct : au proème succèdent la narration des v. 183-411, puis l'on a l'ensemble des v. 412-520, émaillé des apostrophes que nous venons d'énumérer, et enfin un dernier passage de récit, du v. 521 jusqu'à la fin du livre.

Si cette organisation du livre I par les passages d'adresse est tout à fait remarquable, c'est qu'elle est loin de se retrouver de façon constante et aussi marquée dans la suite du poème. L'emploi de l'apostrophe semble concourir encore à structurer le livre II (les apostrophes du poète étant situées au tout début, en II, 4 *sqq.*; au milieu, en II, 472-477 et 478-480; et à la fin, en II, 699-701 et 725-733). Entre le passage du début et ceux du milieu, et entre les passages du milieu et ceux de la fin, on lit des passages de discours direct unis aux interventions du poète par des effets d'écho. La première apostrophe du poète est le lieu où s'expriment ses doutes lorsqu'il adresse à Jupiter ses interrogations sur la fatalité : elle est reprise aux v. 68-232 lorsqu'un vieil homme se remémore le temps de Marius et de Sylla. Les deux apostrophes centrales fonctionnent en paire en s'adressant à deux exemples dont elles marquent fortement l'opposition : Scipion, ennemi de César mais lâche, et Domitius, ennemi de César mais qui combat de façon acharnée. Domitius, le destinataire de l'apostrophe des v. 478-480, prend la parole à son tour au v. 483. Et Pompée, qui s'adresse à son fils aux v. 632-648, est à son tour interpellé par le poète au v. 725. Dans cette dernière apostrophe, qui décrit comment pour le général l'exil succède à la gloire, une méditation sur le poids des destins et de la Fortune fait en outre écho aux interrogations qui ouvraient le livre.

Dans le livre III, les apostrophes sont exclusivement concentrées dans la première moitié du livre<sup>22</sup>, auxquelles s'ajoutent la question sans destinataire lancée en III, 447-448. Aux deux premières, qui, déplorant la vénalité des Romains de la fin de la République, sont donc centrées sur Rome, semblent s'opposer les suivantes qui, au fil du catalogue des troupes de Pompée, font surgir çà et là des peuples barbares – habitants de Célènes, Arabes et Arimaspe. Après la question des v. 447-448, place est laissée au récit de la bataille de Marseille et aux paroles rapportées des personnages. De même, dans le livre

---

<sup>21</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 519-520.

<sup>22</sup>III, 120-121; 155-164; 199-210; 247-248; 280-281.

VI, le poète cesse de s'adresser directement à quiconque à partir du v. 499 : il s'efface manifestement derrière la sorcière Érictho<sup>23</sup>. Dans le livre IX, il est remarquable qu'on ne lise aucune apostrophe du poète entre les v. 48 et 596.

Dans les livres IV, V, VII, VIII, et X, il est extrêmement difficile de voir dans l'emploi de l'apostrophe une quelconque forme d'organisation du récit, même en mettant les passages d'adresse en rapport avec les passages de discours direct. Les apostrophes y sont remarquablement réparties tout au long du texte, la première apparaissant au plus tard au v. 58 (livre V) et la dernière étant située dans les dix derniers vers<sup>24</sup> : sans cesse, le poète intervient en son nom propre pour commenter l'action et réagir devant elle.

Cette rapide étude confirme le fait que l'apostrophe représente l'un des intérêts centraux de l'œuvre : ce qui chez Homère ou Virgile était d'un usage ponctuel devient l'intérêt principal et le sujet d'un véritable travail visant à donner du sens à son utilisation. Si dans certains livres les figures de l'adresse peuvent constituer un outil de structuration narrative qui permet la scansion des épisodes et la mise en valeur des personnages principaux, elles deviennent de plus en plus au fil du poème l'une de ses finalités, et se voient ainsi dotées d'une fonction nouvelle, qu'il nous faut définir. Leur importance paraît ainsi liée avec l'idée de la guerre civile elle-même, celle de l'affrontement fratricide qui est le cœur du scandale de l'histoire : le poète ressent particulièrement le besoin de s'adresser de manière directe à ses personnages chaque fois que ce scandale est patent, et, par l'alternance de ses silences et de ses interventions, l'apostrophe vient en rythmer la dénonciation.

### 10.3 Frontières et autonomie des apostrophes

Contrairement à ce qui se passe dans la satire, qui est fondamentalement un discours, l'insertion de passages d'adresse de la part du poète à quelqu'un ou à quelque chose dans un récit épique constitue une rupture de l'ordre narratif. Néanmoins, alors que le début des passages de discours direct des personnages est généralement annoncé par un verbe de parole et que leur fin est souvent marquée par une formule de clôture, il convient d'examiner comment s'opère cette rupture dans le cas de l'apostrophe du poète :

---

<sup>23</sup>Sur le rôle d'Érictho comme mandataire auctorial, voir l'étude détaillée de P.-A. Calot dans CALTOT 2016, p. 149-169 ; 345.

<sup>24</sup>Dans le livre V, la dernière occupe les v. 805-806, pour un livre qui comporte au total 815 vers.



comment est-elle signalée dans le texte, et comment le retour au régime du récit s'opère-t-il ?

Nous avons vu plus haut que chez Homère, les apostrophes sont toujours brèves, n'excédant pas deux ou trois vers<sup>25</sup>, et qu'elles sont en outre faciles à délimiter au sein du récit<sup>26</sup>. Nous avons vu aussi que l'on observe cependant plusieurs singularités par rapport à ce modèle dans l'épopée latine<sup>27</sup>. Chez Virgile, et à plus forte raison chez Ovide, les apostrophes tendent à s'allonger. Par ailleurs, chez les poètes épiques latins avant Lucain, on trouve certains cas où régime du récit et régime du discours se mélangent, au point qu'il soit difficile de délimiter avec précision les passages d'adresse concernés. C'est le cas lorsqu'un passage narratif se voit interrompu brièvement par une courte apostrophe qui vient soudain mettre en lumière le personnage destinataire, le poète rompant momentanément l'illusion narrative pour commenter l'action<sup>28</sup>. Ces traits sont clairement singuliers au regard du modèle homérique ; néanmoins, leur fréquence demeure limitée par rapport à ce que l'on observe chez Lucain. Nous allons voir que, si ce dernier peut user de procédés clairs pour signaler les apostrophes et ainsi les détacher nettement du fil du récit, il reprend largement les innovations de ses prédécesseurs et leur confère une importance inédite. Aussi observe-t-on une dilution encore plus importante des passages d'adresse dans la narration, et ce, d'autant plus que chez lui les apostrophes peuvent être encore plus longues que chez ses prédécesseurs : certaines font volontiers quinze, vingt, voire quarante vers<sup>29</sup>.

### **10.3.1 La signalisation des apostrophes au sein du récit**

#### **10.3.1.1 Les marques de deuxième personne**

Le premier moyen de la distinction claire entre récit et apostrophes est l'apparition conjointe au sein du récit à la troisième personne de marques de deuxième personne (pronoms, formes verbales), accompagnées le plus souvent d'un vocatif<sup>30</sup>, comme dans

---

<sup>25</sup>À une exception près : l'invocation à la Muse qui précède le catalogue des vaisseaux en II, 484-493.

<sup>26</sup>Voir p. 124 *sqq.*

<sup>27</sup>Cf. p. 155 *sqq.* et p. 185 *sqq.*

<sup>28</sup>Pour ce qui est de l'*Énéide*, voir les passages suivants : V, 121-123 ; V, 563-567 ; V, 835-842 ; VI, 249-251 ; VII, 793-802 ; VIII, 81-85 ; VIII, 643 ; X, 198-201 ; X, 401-404 ; X, 409-411 ; X, 513-515.

<sup>29</sup>La plus longue de tout le poème est celle qui commente la fuite de Pompée à la fin du livre VII (v. 680-719). Nous renvoyons de nouveau à notre relevé en annexe (p. XIII). On y voit également que, si en effet certaines apostrophes sont particulièrement longues, la moyenne de la longueur des passages d'adresse reste dans la norme des prédécesseurs de Lucain.

<sup>30</sup>Nous renvoyons ici à ce que nous avons écrit plus haut sur la fonction de borne de l'apostrophe

cette apostrophe à Lentulus lorsque le poète passe en revue les troupes de Pompée avant la bataille de Pharsale :

*Miles, ut aduerso Phoebi radiatus ab ictu  
desendens toto perfudit lumine colles,  
non temere inmissus campis : stetit ordine certo  
infelix acies. Cornus **tibi** cura sinistri,  
**Lentule**, cum prima, quae tum fuit optima bello,  
et quarta legione datur. [...]*<sup>31</sup>

Lorsque le soldat, frappé par les rayons du soleil opposé, eut en descendant baigné de lumière des collines entières, on ne le lança point imprudemment dans les plaines ; on plaça dans un ordre fixé l'armée infortunée. À toi est confié le soin de l'aile gauche, Lentulus, avec la première légion, alors la meilleure, et la quatrième.

L'association de ces indices d'allocution permet à la fois de signaler l'adresse au sein du récit en rompant avec son fonctionnement usuel et d'identifier le destinataire interpellé par le poète.

Ces marques sont des signes d'autant plus clairs lorsqu'ils sont situés dès le début du passage d'adresse, et accompagnées d'un retour clair et rapide au système du récit à la fin, comme ici à la toute fin de l'adresse du poète à Cornélie au début du livre VIII :

*Cum possis iam flere, times! Tum puppe propinqua  
prosiluit crimenque deum crudele notauit...*<sup>32</sup>

Tu peux déjà pleurer, et tu crains encore ! Le bateau est maintenant tout près ; elle s'est élancée en avant, elle a remarqué le crime cruel des dieux...

Ce retour est d'autant plus évident lorsque le narrateur reprend le destinataire de son apostrophe à la troisième personne : après que le poète a interpellé César et Pompée en I, 121-124, les deux personnages deviennent des sujets à la troisième personne de la phrase qui suit au v. 125 :

*[...]  
tu, noua ne ueteres obscurent acta triumphos  
et uictis cedat piratica laurea Gallis,  
Magne, times; te iam series ususque laborum  
erigit impatiensque locu fortuna secundi.  
Nec quemquam iam ferre potest **Caesarue** priorem  
**Pompeiusue** parem. [...]*<sup>33</sup>

[...] tu crains que les exploits nouveaux ne fassent pâlir les anciens triomphes et que les lauriers gagnés sur les pirates ne les cèdent, Magnus<sup>34</sup>, aux Gaulois vaincus ; toi, l'expérience

grammaticale qui signale le passage au régime du discours au sein d'un texte narratif : cf. p. 40 sqq.

<sup>31</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 214-219.

<sup>32</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 54-55.

<sup>33</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 121-126.

<sup>34</sup>Nous modifions ici la place de l'apostrophe grammaticale par rapport à la traduction de la CUF, afin

incessante des travaux guerriers t'anime, et ta fortune qui ne se contente plus du second rang. César ne peut plus supporter un supérieur, Pompée un égal.

### 10.3.1.2 L'appui de la première personne

Parfois, l'emploi de la première personne (du singulier ou du pluriel), qui nous situe dans le système du discours, vient renforcer la rupture avec la narration. C'est particulièrement visible lorsque avant de raconter les événements survenus à Pharsale il s'adresse à son propre esprit pour exprimer ses scrupules à rapporter de telles horreurs :

*Hanc fuge, mens, partem belli tenebrisque relinque,  
nullaque tantorum discat me uate malorum,  
quam multum liceat bellis ciuilibus, aetas.  
A potius pereant lacrimae pereantque querellae :  
quicquid in hac acie gessisti, Roma, tacebo*<sup>35</sup>.

Ô mon esprit, fuis cette partie de la guerre et laisse-la dans les ténèbres ; que je ne sois pas le chantre de pareils maux et qu'aucune génération n'apprenne de moi tout ce que se permettent les guerres civiles. Ah ! périssent plutôt les larmes, périssent les plaintes ; tout ce que tu as fait dans ce combat, Rome, je le tairai.

### 10.3.1.3 Les mots de liaison

Enfin, certaines particules comme *at*, *sed*, *iam*, *tunc*, viennent insister sur le fait que l'on passe d'un système à l'autre (du récit au discours ou inversement), comme dans ce passage où *at* annonce l'apostrophe soudaine du poète à César alors qu'il relate les présages funestes qui devaient faire comprendre aux hommes le désastre à venir au matin de Pharsale :

*At tu, quos scelerum superos, quas rite uocasti  
Eumenidas, Caesar? [...]*<sup>36</sup>

Mais toi, quels dieux célestes du crime, quelles Euménides as-tu appelés suivant le rite, César ?

Inversement, dans le passage suivant, l'adverbe *sed* sert à marquer le retour au récit à la troisième personne en même temps qu'une étape nouvelle dans celui-ci après la double adresse à Jupiter et à Neptune commencée au v. 110 ; en effet, alors que César voit ses troupes aux prises avec le plus terrible des déluges, le poète implore les deux dieux de leur envoyer le cataclysme qui, détruisant tout, pourra empêcher la guerre civile, mais sa prière est suivie au contraire d'un retour de César en bonne fortune :

---

de suivre le mouvement de la phrase latine.

<sup>35</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 551-556.

<sup>36</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 168-169.

*Riphaeas hic solue niues, hic stagna lacusque  
et pigras ubicumque iacent effunde paludes  
et miseras bellis ciuilibus eripe terras.  
Sed paruo Fortuna uiri contenta pauore  
plena redit, solitoque magis fauere secundi  
et ueniam meruere dei. [...]<sup>37</sup>*

Dissous ici les neiges du Riphée, déverse ici de partout étangs, lacs, marais dormants, et arrache aux guerres civiles ces malheureuses terres. Mais la Fortune, satisfaite d'avoir inspiré à cet homme une légère frayeur, revint avec tous ses dons ; plus que jamais les dieux lui prodiguèrent leurs faveurs et méritèrent leur pardon.

### 10.3.2 La dilution des apostrophes dans le récit

Pourtant, ces marques ne suffisent pas toujours à délimiter clairement les passages d'adresse, car souvent elles ne fonctionnent pas de concert, mais apparaissent successivement là où on les attendrait ensemble. Ainsi, on a d'autres passages où les frontières des apostrophes sont rendues volontairement floues, ce qui a pour effet de les diluer dans la trame du récit. Le poète peut brouiller la rupture formelle entre système du récit et système du discours au point que le lecteur ne puisse plus savoir avec certitude si ce qu'il lit appartient à l'un ou à l'autre. Ce problème peut se poser à tous les niveaux : au début d'un passage d'adresse, lorsqu'il s'agit de signaler que l'on sort du récit à la troisième personne, au sein d'un passage d'adresse, lorsqu'il faut maintenir la cohérence du système discursif, ou encore au moment du retour à la narration. Pour ce faire Lucain a recours à des procédés très divers.

#### 10.3.2.1 Des discordances avec la syntaxe

Comme on l'a déjà vu à propos de Virgile comme d'Ovide<sup>38</sup>, le passage du récit à l'adresse peut se faire chez Lucain en cours de phrase, entre des membres indissociables syntaxiquement : en I, 33 commence une phrase à la troisième personne dans laquelle Lucain entreprend de justifier l'avènement des guerres civiles par le règne de Néron, puis la phrase se transforme en adresse aux *superi* au v. 37 :

*Quod si non aliam uenturo fata Neroni  
inuenere uiam magnoque aeterna parantur  
regna deis caelumque suo seruire Tonanti  
non nisi saeuorum potuit post bella gigantum,  
iam nihil, o **superi**, querimur; scelera ista nefasque  
hac mercede placent. [...]<sup>39</sup>*

<sup>37</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 118-123.

<sup>38</sup>Cf. p. 160 et p. 186.

<sup>39</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 33-38.

Pourtant si les destins n'ont pas trouvé une autre voie pour l'avènement de Néron, si c'est à ce prix qu'il faut dresser aux dieux des trônes éternels, si le ciel n'a pu servir son maître, le dieu du tonnerre, qu'après les guerres des cruels géants, nous ne nous plaignons plus, habitants du ciel : la récompense nous fait aimer des crimes et des forfaits pareils.

Il est impossible de séparer ces deux membres de phrase, le second, *iam nihil, o superi, querimur* étant la principale dont ont besoin les subordonnées hypothétiques du premier. Il semble donc *a posteriori* que les quatre vers qui constituent le début de la phrase s'avèrent être sous le régime du discours.

Lorsque Lucain rapporte le songe de Pompée au matin de Pharsale, il semble tout d'abord parler de son personnage à la troisième personne, mais dans les derniers mots de la phrase il transforme soudain son propos en adresse, ce qui crée dans ce passage un véritable mélange entre le récit *sur* Pompée et le discours *à* Pompée :

[...] *seu fine bonorum  
anxia mens curis ad tempora laeta refugit,  
siue per ambages solitas contraria uisis  
uaticinata quies magni tulit omina planctus,  
seu uetito patrias ultra tibi cernere sedes  
sic Romam Fortuna dedit.* [...] <sup>40</sup>

Au terme de la félicité, ta pensée, inquiète de l'avenir, se réfugiait-elle dans les temps heureux, ou bien, avec ses détours habituels, le sommeil apportait-il dans ses visions mensongères les présages d'un grand deuil ? La Fortune, qui te défendait de revoir désormais le sol de la patrie, te donna-t-elle ce moyen de retrouver Rome <sup>41</sup> ?

De même, un peu plus loin dans le livre VII, une phrase apparemment à la troisième personne devient à la toute fin une apostrophe à Pompée :

*Haec et apud seras gentes populosque nepotum,  
siue sua tantum uenient in saecula fama,  
siue aliquid magnis nostri quoque cura laboris  
nominibus prodesse potest, cum bella legentur,  
spesque metusque simul perituraque uota mouebunt,  
attonitique omnes ueluti uenientia fata,  
non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, fauebunt* <sup>42</sup>.

Ces guerres, chez les nations à venir et les peuples de nos neveux, soit qu'elles parviennent aux générations par leur seule renommée, soit que l'intérêt de notre œuvre puisse être de quelque utilité à ces grands noms, ces guerres, quand on les lira, exciteront à la fois des espoirs et des craintes, et des vœux superflus ; tous, frappés d'étonnement, les liront comme des destins non pas écoulés, mais près de se produire, et ils se rallieront encore, Magnus, à ton parti.

Il nous paraît difficile ici d'isoler la dernière proposition de celles qui précèdent, tant l'ensemble est lié par la coordination.

---

<sup>40</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 19-24.

<sup>41</sup> Nous modifions dans ce passage la traduction de la CUF.

<sup>42</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 207-213.

Dans d'autres apostrophes, il arrive que, après une phrase comportant des marques d'adresse, Lucain cesse d'exprimer ces marques dans ce qui suit alors qu'elles seraient attendues, ce qui empêche le lecteur de savoir avec certitude si le passage en question fait partie de l'adresse ou non. On observe cela dès la première apostrophe du poème, celle lancée aux *ciues* au v. 8 :

*Quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri  
Gentibus inuisis Latium praebere cruorem ?  
Cumque superba foret Babylon spolianda trophaeis  
Ausoniis umbraque erraret Crassus inulta,  
bella geri placuit nullos habitura triumphos<sup>43</sup> ?*

D'où vient, citoyens, cette fureur, où le fer a-t-il pris cette licence d'offrir le sang latin à des peuples odieux ? Au lieu de dépouiller la superbe Babylone des trophées ausoniens, laissant l'ombre de Crassus errer sans vengeance, vous vous êtes plu à livrer des guerres qui ne pouvaient comporter de triomphes ?

Le fait que le complément au datif du verbe *placuit* soit omis amène à se demander si la seconde question est une question rhétorique dépourvue de destinataire, exprimant l'incompréhension du poète devant le drame moral qu'a été la guerre civile, ou s'il prend toujours à partie les citoyens interpellés juste avant.

### 10.3.2.2 Mélanges entre régime discursif et régime narratif

Lorsque deux apostrophes adressées au même destinataire se suivent à quelques vers d'intervalle se pose la question du statut de ce qui figure entre les deux : dans un récit, il est crucial de maintenir la présence des marques d'allocution pour signaler cette dernière, la narration étant le mode par défaut du texte. Le livre II s'ouvre ainsi sur une apostrophe à Jupiter qui semble s'interrompre après le v. 5 (les marques de deuxième personne disparaissent), pour mieux reprendre quelques vers plus loin, au v. 14 :

[...] *Cur hanc tibi, rector Olympi,  
sollicitis uisum mortalibus addere curam,  
noscant uenturas ut dira per omina clades ?  
Siue parens rerum, cum primum informia regna  
materiamque rudem flamma cedente recepit,  
fixit in aeternum causas qua cuncta coerces,  
se quoque lege tenens, et saecula iussa ferentem  
fatorum inmoto diuisit limite mundum ;  
siue nihil positum est, sed fors incerta uagatur,  
fertque refertque uices, et habet mortalia casus :  
sit subitum quodcumque paras ; sit caeca futuri  
mens hominum fati ; liceat sperare timent<sup>44</sup>.*

<sup>43</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 8-12.

<sup>44</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, II, 4-15.

Pourquoi, ô maître de l'Olympe, as-tu jugé bon d'ajouter aux inquiétudes mortelles le tourment de connaître par de sinistres présages les désastres à venir? L'auteur des choses, lorsque après le recul de la flamme il reçut les royaumes encore informes et la matière brute, a-t-il fixé pour l'éternité les causes qui déterminent tout, s'astreignant lui-même à cette loi; a-t-il circonscrit dans les limites immuables des destins l'univers et les générations qu'il doit emporter avec lui? Ou bien rien n'est-il établi? Le sort erre-t-il sans but et livre-t-il tout à ses caprices? Les choses mortelles sont-elles le jouet des hasards? Ah! fais surgir à l'improviste tout ce que tu prépares; laisse l'esprit humain s'aveugler sur ses destinées; permets d'espérer à qui craint.

Les vers qui se trouvent entre les deux apostrophes, ou entre les deux parties de l'apostrophe, peuvent être lus comme étant adressés au destinataire, ici Jupiter, ou bien comme étant hors allocution. Thématiquement, l'ensemble du passage forme un tout, et l'absence d'une nouvelle apostrophe grammaticale au moment de la reprise de l'adresse semble indiquer que l'on n'avait jamais quitté ce régime; pour autant, l'énonciation semble contredire la cohérence thématique, puisque au vocatif *rector Olympi* succède au v. 7 l'expression *parens rerum* qui désigne Jupiter cette fois à la troisième personne du singulier : Lucain semble créer une forme intermédiaire entre adresse à la deuxième personne et méditation générale à la troisième personne.

### 10.3.2.3 Des usages surprenants des mots de liaison

Des liens étroits entre discours et récit peuvent aussi être tissés par des conjonctions qui impliquent du point de vue de leur sens l'idée d'une continuité, comme *nec*. Après avoir décrit la prêtresse de Delphes emportée par l'enthousiasme sous l'influence d'Apollon, le poète interpelle Appius, qui était venu consulter l'oracle, et commente ainsi l'inutilité pour lui de la prophétie qu'il vient d'entendre, lui qui est incapable de la comprendre :

[...] *Tum pectore uerum  
fugit, et ad Phoebi tripodas rediere futura;  
uixque resecta cadit. Nec te uicinia leti  
territat ambiguus frustratum sortibus, Appi;  
iure sed incerto mundi subsidere regnum  
Chalcidos Euboicae uana spe rapte parabas. Heu demens! [...]*<sup>45</sup>

Alors la vérité s'enfuit de sa poitrine et l'avenir revint aux trépieds de Phébus; à peine remise, elle tombe. Et<sup>46</sup> le voisinage de la mort ne t'effraie pas, Appius; des oracles ambigus t'abusent; mais tandis que l'univers ne sait sous quelle loi se ranger, tu te préparais à usurper le trône de l'eubéenne Chalcis. Pauvre insensé!

---

<sup>45</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 222-228.

<sup>46</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF, qui ne rend pas la coordination, importante à notre sens en qu'elle souligne le caractère étrange du passage.

Ce phénomène est déjà présent chez Virgile, en particulier lorsque l’apostrophe intervient au cours d’un catalogue<sup>47</sup>.

Mais il arrive aussi chez Lucain que, même lorsque est employée une conjonction censée exprimer une rupture, comme *tunc*, celle-ci soit déplacée plus tard dans le récit qu’au moment précis de la fin de l’apostrophe. Lorsque au chant VII le poète invective Cordus, celui qui a osé brandir le premier trait dans la plaine de Pharsale, la fin de l’adresse, loin d’être franche, semble se diluer peu à peu :

*Di tibi non mortem quae cunctis poena paratur  
sed sensum post fata tuae dent, Crastine, morti,  
cuius torta manu commisit lancea bellum  
primaque Thessaliam Romano sanguine tinxit.  
O praeceps rabies! Cum Caesar tela teneret,  
inuenta est prior ulla manus! Tunc stridulus aer  
elisis lituis conceptaque classica cornu  
[...]<sup>48</sup>.*

Que les dieux te donnent non pas la mort, châtement réservé à tous, mais le sentiment de ta mort après le destin fatal, Crastinus, dont la main brandit la lance qui engagea le combat et la première teignit la Thessalie de sang romain. Ô rage aveugle ! Quand César tenait des traits, il se trouva une main pour le devancer ! Alors l’air strident s’engouffra dans les fifres, la charge jaillit des cors...

À l’adresse à Crastinus proprement dite, qui s’achève au v. 473, succède l’exclamation *O praeceps rabies !*, puis l’adverbe *tunc* marque définitivement le retour au récit, au v. 475 seulement.

#### 10.3.2.4 Des passages narratifs empreints de la subjectivité du poète

Dans d’autres passages, la frontière entre récit et discours est difficile à établir car le poète exprime sa subjectivité par divers moyens avant et / ou après l’apostrophe, donc dans ce qui devrait normalement appartenir au récit.

**Marques de la subjectivité du poète après les passages d’apostrophe** Ainsi, plusieurs apostrophes s’achèvent sur une question sans destinataire exprimé qui les suit immédiatement, ce qui ménage une transition entre adresse à une deuxième personne et narration impersonnelle<sup>49</sup> :

*Sic eat, o superi, quando pietasque fidesque  
destituunt moresque malos sperare relictum est :*

<sup>47</sup>Cf. p. 164 sqq.

<sup>48</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 470-476.

<sup>49</sup>En plus des passages que nous citons ici, on retrouve peut-être ce phénomène avec les questions rhétoriques présentes en I, 9-12 ; I, 88-89 ; V, 528-531.



*finem ciuili faciat discordia bello.*

***Quem non ille ducem potuit terrere tumultus***<sup>50</sup> ?

Ainsi soit-il, ô ciel, puisque la piété et la fidélité nous quittent, puisque l'espoir ne réside plus que dans les mauvaises mœurs : que la discorde mette fin aux guerres civiles. Quel chef ce tumulte n'aurait-il pu effrayer ?

[...] *Romanus regi sic paruit ensis,  
Pellaeusque puer gladio tibi colla recidit,  
Magne, tuo! **Qua posteritas in saecula mittet  
Septimium fama? Scelus hoc quo nomine dicent  
qui Bruti dixere nefas?*** [...] <sup>51</sup>

Une épée romaine faire ainsi la volonté d'un roi, l'enfant de Pella trancher ton cou, Magnus, avec une de tes épées ! Quel sera, dans les siècles à venir, la renommée d'un Septimius ? Quel nom donner à son crime, si l'acte de Brutus est nommé sacrilège ?

[...] *Procul hoc auertite, fata,  
crimen, ut haec Bruto ceruix absente secetur.  
**In scelus it Pharium Romani poena tyranni,  
exemplumque perit?*** [...] <sup>52</sup>

Éloignez-vous de nous, destins, cette honte de voir trancher ce cou en l'absence de Brutus. Faut-il que le supplice du tyran devienne le crime de Pharos, et que l'exemple en soit perdu ?

La dilution du discours auctorial est d'autant plus importante que ces questions finales tendent à faire de ce qui suit des réponses qu'y apporteraient la *uox poetae* : lorsque au livre V le poète demande quel chef aurait pu voir sans trembler une telle rébellion de ses hommes, il nomme juste après César, pour le décrire comme un chef uniquement assoiffé de désastres et, partant, ravi de la fureur de ses troupes. Bien plus, il s'adresse directement à lui juste après :

*Non pudet, heu, Caesar, soli tibi bella placere  
iam manibus damnata tuis? Hos ante pigebit  
sanguinis? His ferri graue ius erit, ipse per omne  
fasque nefasque rues? Lassare et disce sine armis  
posse pati, liceat scelerum tibi ponere finem.  
Saeue, quid insequeris? Quid iam nolentibus instas?  
Bellum te ciuile fugit.* [...] <sup>53</sup>

Ah ! n'as-tu pas honte, César, d'être le seul à aimer des guerres que réprouvent maintenant leurs propres mains ? Ceux-ci seront avant toi dégoûtés du sang ? Ils trouveront lourd le droit du fer ? Et toi, tu vas te ruer sur tout, bien ou mal. Lasse-toi, apprends à vivre sans armes, qu'il soit permis de mettre fin à tes crimes. Cruel, que poursuis-tu ? Pourquoi presser des gens qui se refusent ? La guerre civile te fuit.

---

<sup>50</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 297-300.

A. Bourgery, dans son édition pour la CUF, ponctue le latin par un point d'exclamation, mais traduit par une interrogative : « Quel chef ce tumulte n'aurait-il pu effrayer ? » (BOURGERY 1927). Cela ne change rien à ce qui nous intéresse ici, à savoir que la transition entre discours adressé à un destinataire et récit à la troisième personne se fait de façon progressive.

<sup>51</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 606-610.

<sup>52</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 341-344.

<sup>53</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 310-316.

Par conséquent, ce qui semblait constituer un retour au récit après l’apostrophe aux dieux et la question rhétorique qui la suit continue de fait de relever du discours personnel du poète.

Au début du livre VII, c’est aussi une question sans destinataire qui permet de passer de l’adresse aux *uigiles* du camp de Pompée à l’adresse à Pompée lui-même, ce qui laisse planer le doute sur le statut de cette question (est-elle adressée au destinataire de l’une ou l’autre de ces deux apostrophes ?) :

[...] *Ne rumpite somnos,  
castrorum uigiles, nullas tuba uerberet aures.  
Crastina dira quies et imagine maesta diurna  
undique funestas acies feret, undique bellum.  
**Vnde pares somnos populi noctemque beatam?**  
O felix, si te uel sic tua Roma uideret!  
Donassent utinam superi patriaeque tibi que  
unum, Magne, diem...<sup>54</sup> ?*

Ne troublez pas son rêve, veilleurs des camps ; que la trompette ne frappe pas son oreille. Demain le repos sera sinistre et, plein des images lugubres de la journée, évoquera de toutes parts des armées anéanties, de toutes parts la guerre<sup>55</sup>. Comment procurer aux peuples de semblables sommeils et une nuit heureuse ? Quelle joie pour ta Rome, si elle te voyait même ainsi ! Ah ! que le ciel n’a-t-il donné et à la patrie et à toi un seul jour, Magnus...

Au livre VIII, le mélange des modes narratif et discursif permet au poète d’imprimer le récit du sceau de son indignation dans ce passage où, après la mort indigne de Pompée en Égypte, il prend violemment à parti le pharaon :

*Vltima Lageae stirpis perituraque proles,  
degener, incestae sceptris cessure sorori,  
cum tibi sacrato Macedon seruetur in antro  
et regum cineres extracto monte quiescant,  
cum Ptolemaeorum manes seriemque pudendam  
pyramides claudant indignaque Mausolea,  
litora Pompeium feriunt, truncusque uadosis  
huc illuc iactatur aquis! **Adeone molesta  
totum cura fuit socero seruare cadauer?**  
Hac Fortuna fide Magni tam prospera fata  
pertulit...<sup>56</sup>*

Dernier rejeton de la souche de Lagos, dégénéré qui dois périr et céder le sceptre à ta sœur incestueuse, quand tu gardes le Macédonien dans un antre consacré, et que les cendres de tes rois reposent sous une montagne qu’on leur a élevée, quand les mânes des Ptolémées, une honteuse lignée, sont enfermés sous des pyramides et de scandaleux Mausolées, des flots battent un Pompée, son tronc est ballotté par les vagues sur les hauts-fonds ! Était-ce un souci si pénible de garder à son beau-père son cadavre tout entier ? Voilà la constance avec laquelle la Fortune a conduit à leur terme les destins si prospères de Magnus...

<sup>54</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 24-31.

<sup>55</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>56</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 692-702.

La dernière marque de deuxième personne se trouve au v. 694 (*tibi*), mais en réalité l'adresse ne prend fin formellement que peu à peu : on passe de l'adresse directe à Ptolémée au passage constitué des v. 695-700, où les marques de deuxième personne disparaissent mais où le poète continue à laisser libre cours à son indignation au présent, puis, aux v. 699-700, à l'interrogation rhétorique, sans destinataire inscrit dans le texte, toujours sur le même ton. Enfin, dans les vers qui suivent (*Hac Fortuna...*), le scandale est cette fois-ci rapporté dans un récit rétrospectif au passé : l'indignation passe, insensiblement, du discours au récit, et le poète peut continuer de parler en son nom propre alors même qu'il semble être revenu à son récit.

**Marques de la subjectivité du poète avant les passages d'apostrophe** Dans le passage suivant, le poète instille sa subjectivité dans le récit comme pour préparer l'apostrophe qui va suivre :

*Tempora signavit leuiorum Roma malorum,  
hunc uoluit nescire diem. Pro tristia fata!  
Aera pestiferum tractu morbosque fluentis  
insanamque famem permissasque ignibus urbes  
moeniaque in praeceps laturos plena tremores  
hi possunt explere uiri, quos undique traxit  
in miseram Fortuna necem, dum munera longi  
explicat eripiens aevi populosque ducesque  
constituit campis, per quos tibi, Roma, ruenti  
ostendat quam magna cadas. Quo latius orbem  
possedit, citius per prospera fata cucurrit<sup>57</sup>.*

Rome a marqué la date de maux moins graves ; ce jour-ci, elle a voulu l'ignorer. Ah ! Tristes destinées ! Ce que détruisent un air pestilentiel pour les poumons et les épidémies, une famine qui rend fou, les flammes maîtresses des villes, les tremblements qui abîment des murailles chargées d'habitants, de tels vides pourraient être comblés par ces hommes que de toute part la Fortune a entraînés à une mort lamentable. Ravissant les dons d'un si long passé, elle déploie peuples et chefs et les a établis dans des plaines où, au bord de l'abîme, Rome, elle puisse te montrer combien tu es grande dans ta chute. Plus loin elle a possédé l'univers, plus vite elle a parcouru les destins prospères.

L'exclamation *Pro tristia fata !* introduit dans le cours du récit un commentaire du poète, tandis que la suite ne se « transforme » en apostrophe que tardivement, au moment de l'apostrophe à Rome au v. 419. Pourtant, juste après, Lucain parle de la cité à la troisième personne ([...] *Quo latius orbem / possedit, citius per prospera fata cucurrit*)<sup>58</sup>, puis de nouveau à la deuxième personne, jusqu'au v. 439 :

---

<sup>57</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 410-420.

<sup>58</sup> C'est du moins le cas dans l'édition pour la CUF d'A. Bourgery et de M. Ponchont (BOURGERY et PONCHONT 1930) : d'autres éditions (voir HOUSMAN 1958 et DUFF 1928) portent :

[...] *Quae latius orbem  
possedit, citius per prospera fata cucurrit ?*

*Omne tibi bellum gentis dedit, omnibus annis;  
 te geminum Titan procedere uidit in axem;  
 haut multum terrae spatium restabat Eoae,  
 ut tibi nox, tibi tota dies, tibi curreret aether,  
 omniaque errantes stellae Romana uiderent :  
 sed retro tua fata tulit par omnibus annis  
 Emathiae funesta dies. Hac luce cruenta  
 effectum ut Latios non horreat India fasces,  
 nec uetitos errare Dahae in moenia ducat  
 Sarmaticumque premat succinctus consul aratrum,  
 quod semper saeuas debet tibi Parthia poenas,  
 quod fugiens ciuile nefas redituraque numquam  
 libertas ultra Tigrim Rhenumque recessit  
 ac totiens nobis iugulo quaesita uagatur,  
 Germanum Scythicumque bonum, nec respicit ultra  
 Ausoniam; uellem populis incognita nostris :  
 uulturis ut primum laeuo fundata uolatu  
 Romulus infami conpleuit moenia luco,  
 usque ad **Thessalicas seruisses**, Roma, **ruinas**<sup>59</sup>.*

Toutes les guerres t'ont donné des peuples tous les ans; Titan t'a vue avancer vers les deux axes; il ne restait pas un grand espace du côté de l'Orient, pour que la nuit, pour que le jour entier, pour que l'éther courussent pour toi et que les astres en cheminant vissent romaines toutes les terres; mais elle a reculé tes destins, elle a triomphé de toutes ces années, la funeste journée de l'Émathie. Ce jour sanglant a fait que l'Inde ne frémit pas des faisceaux latins, qu'un consul ne conduit pas dans leurs murailles les Dahes arrachés à leur vie nomade et ne mène pas, court-vêtu, une charrue sarmate; la Parthie attend toujours de toi le cruel châtement qu'elle mérite et, fuyant sans esprit de retour cette guerre civile impie, la Liberté s'est retirée au-delà du Tigre et du Rhin; elle que nous avons tant de fois cherchée au péril de notre vie, est errante, dépôt précieux des Germains et des Scythes, et n'étend pas ses regards sur l'Ausonie. J'aurais voulu que mon pays ne l'eût jamais connue: depuis le jour où Romulus, ayant observé à gauche le vol du vautour, fonda ses murailles et les remplit des hôtes d'un asile décrié, jusqu'à la catastrophe thessalienne, Rome, tu n'aurais cessé d'être esclave.

Dans l'ensemble de ce passage, les temps verbaux sont mêlés: on y lit tout à la fois du présent et du parfait. Tout en s'adressant à Rome, le poète revient sur l'extension de son empire: la matière du récit épique mémorable, l'héroïsme et la noblesse de la cité, sont déplacés dans un passage d'adresse, celle-ci étant régulièrement soulignée après l'apostrophe par les pronoms de deuxième personne. Ainsi, le poète peut tout à la fois rappeler la grandeur de Rome et la confronter avec ce que son apostrophe met en valeur: sa ruine présente, mais aussi son éternelle propension à la servitude. En effet, la première apostrophe grammaticale, celle qui désigne le passage comme interlocutif, insiste sur la chute (*cadat*) de Rome; la seconde, celle qui clôt le passage, est encadrée par *seruisses* et *Thessalicas [...] ruinas*.

Quelle cité posséda jamais empire plus grand, ou alla plus vite de succès en succès? [Nous traduisons.]

Quoi qu'il en soit, cela ne remet pas en question l'apparition tardive de l'apostrophe et des marques de deuxième personne.

<sup>59</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 421-439.

À ce moment-là cesse l'adresse du poète à Rome ; pourtant, le retour au régime narratif est loin d'être franc :

*De Brutis, Fortuna, queror. Quid tempora legum  
egimus aut annos a consule nomen habentis?  
Felices Arabes Medique eoque tellus,  
quam sub perpetuis tenuerunt fata tyrannis.  
Ex populis qui regna ferunt sors ultima nostra est,  
quos seruire pudet. Sunt nobis nulla profecto  
numina; cum caeco rapiantur saecula casu,  
mentimur regnare Iouem. [...]*<sup>60</sup>

Ce sont des Brutus, Fortune, que je me plains. Pourquoi avons-nous vécu une période de légalité et passé des années qui tiraient leur nom d'un consul? Heureux les Arabes, les Mèdes et la terre d'Orient, que les destins ont maintenus sous une suite ininterrompue de tyrans. Parmi les peuples qui supportent les rois notre sort est le pire ; car servir nous fait honte. Sans nul doute nous n'avons pas de dieux ; puisque les siècles sont emportés par l'aveugle hasard, c'est mensonge que la royauté de Jupiter.

Tout d'abord, Lucain change d'interlocuteur : il se tourne vers la Fortune. Suit une question rhétorique, et, quelques vers plus loin, plusieurs marques de première personne du pluriel montrent que l'on n'est pas encore revenu au régime du récit impersonnel. Dans tous les passages qui fonctionnent de manière similaire, le poète peut continuer de parler en son nom propre alors même qu'il semble être revenu à son récit. Lucain reprend la forme traditionnelle de l'adresse épique pour, en multipliant les occurrences et en brouillant les frontières, en faire le lieu formel où le poète distille son point de vue tout en le diluant dans son récit. Ce faisant il va alors bien plus loin que ce qu'ont pu faire ses prédécesseurs : il y a chez Lucain une véritable infusion de l'ordre du discours dans celui du récit.

**L'invasion de l'ordre du discours dans le récit** De fait, l'abondance et la longueur des apostrophes dans l'ensemble du livre VII, alliées aux commentaires réguliers du poète, font que le récit impersonnel n'y dure jamais très longtemps. La fin du livre est à ce titre tout à fait exemplaire. Alors que Lucain décrit César contemplant le champ de bataille de Pharsale, il s'adresse à son personnage du v. 803 au v. 824. Le retour au récit n'est alors que de brève durée : Lucain rapporte l'arrivée des bêtes sauvages qui viennent se nourrir sur les cadavres, mais s'interrompt aux v. 832-834 pour apostropher les grues dont la migration est empêchée par le nombre de rapaces qui occupent le ciel. Aux v. 847 *sqq.*, il se tourne vers la terre de Thessalie. Alors qu'on a l'impression d'avoir quitté le régime de l'apostrophe après le v. 854, la deuxième personne, se référant toujours à la

---

<sup>60</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 440-447.

Thessalie, refait son apparition au v. 867, ce qui nous donne finalement une très longue apostrophe de pas moins de vingt-et-un vers, jusqu'au v. 868 :

*Thessalica infelix, quo tantum crimine, tellus,  
laesisti superos, ut te tot mortibus unam,  
tot scelerum fatis premerent? Quod sufficit aeuum  
immemor ut donet belli tibi damna uetustas?  
Quae seges infecta surget non decolor herba?  
Quo non Romanos uiolabis uomere manes?  
Ante nouae uenient acies, scelerique secundo  
praestabis nondum siccos hoc sanguine campos.  
Omnia maiorum uertamus busta licebit,  
et stantes tumulos et qui radice uetusta  
effudere suas uictis conpagibus urnas :  
plus cinerum Haemoniae sulcis telluris aratur,  
pluraque ruricolis feriuntur dentibus ossa.  
Nullus ab Emathio religasset litore funem  
nauita, nec terram quisquam mouisset arator,  
Romani bustum populi, fugerentque coloni  
umbrarum campos, gregibus dumeta carerent,  
nullusque auderet pecori permittere pastor  
uellere surgentem de nostris ossibus herbam,  
ac uelut inpatiens hominum uel solis iniqui  
limite uel glacie nuda atque ignota iaceres,  
si non prima nefas belli, sed sola tulisses<sup>61</sup>.*

Malheureuse terre thessalienne, par quel crime as-tu offensé les dieux pour être accablée par tous ces morts, toutes ces victimes d'une destinée criminelle ? Combien de temps faudra-t-il pour que l'avenir oublieux te pardonne les pertes de la guerre ? Quelle moisson s'élèvera dont la tige ne soit pas teinte du sang qui l'infecte ? Quelle charrue pourras-tu conduire sans violer les mânes romains ? Auparavant viendront de nouvelles armées et tu prêteras pour un second crime tes plaines encore humides de ce sang. Nous aurions beau retourner tous les tombeaux de nos ancêtres, les tertres élevés et ceux dont les bases vieilles et disjointes ont laissé échapper leurs urnes : il y a plus de cendres labourées dans les sillons de la terre hémonienne, plus d'ossements heurtés par les dents des hoyaux qui fouillent les campagnes. Aucun matelot n'eût attaché son câble aux rivages d'Émathie, aucun laboureur remué la terre, tombeau du peuple romain ; les paysans fuiraient ces plaines peuplées d'ombres, les troupeaux ne voudraient pas des buissons, aucun berger n'oserait permettre au bétail d'arracher l'herbe née de nos ossements ; comme ces régions que l'action d'un soleil excessif ou la glace rendent impropres à faire vivre des hommes, tu t'étendrais nue et ignorée – si tu avais été non la première mais la seule à porter le crime de la guerre.

Bien que les vers figurant entre les deux passages d'adresse, soit les v. 855-865, ne comportent pas de marque de deuxième personne, on a l'impression que l'on n'est jamais sorti du domaine du discours, d'autant plus qu'on lit juste après la fin apparente de l'adresse, au v. 855, le verbe à la première personne du pluriel *uertamus*. Suivent une adresse aux dieux (v. 869-870) et le commentaire en deux vers du poète, sur lequel s'achève le livre VII.

De même, la fin du livre VIII à partir du v. 781 voit se succéder des adresses à Cordus, à Pompée, à la Fortune, à la terre d'Égypte, à Rome, de manière si rapprochée que la

<sup>61</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 847-868.

partie narrative n'en est plus réduite qu'à quelques phrases. Bien plus, il devient extrêmement difficile de distinguer ce qui est adressé à un personnage et ce qui ne l'est pas. Par trois fois, Lucain clôt (ou semble clore) une adresse par une question tournée à la troisième personne, dont on ne sait pas si elle est destinée à son interlocuteur ou si elle est purement rhétorique. L'apostrophe à la *temeraria dextra* de Cordus et celle à Pompée qui suit s'enchaînent ainsi :

[...] *Temeraria dextra,*  
*cur obicis Magno tumulum manesque uagantis*  
*includis? Situs est, qua terra extrema refuso*  
*pendet in Oceano : Romanum nomen et omne*  
*imperium Magno tumuli est modus; obrue saxa*  
*crimine plena deum : si tota est Herculis Oete*  
*et iuga tota uacant Bromio Nyseia, quare*  
*unus in Aegypto est Magni lapis? Omnia Lagi*  
*rura tenere potest. Si nullo caespite nomen*  
*haeserit, erremus populi cinerumque tuorum,*  
*Magne, metu nullas Nili calcemus harenas*<sup>62</sup>.

Est-ce là qu'il te plaît, Fortune, d'appeler le tombeau de Pompée, ce lieu où son beau-père aime mieux le voir enseveli que privé de sépulture? Main téméraire, pourquoi l'obstacle d'un tombeau à Magnus, pourquoi cette prison à ses mânes errants? Il repose sur la terre, jusqu'aux lieux extrêmes où elle flotte dans l'océan qu'elle refoule : le nom romain, l'empire entier, telle est pour Magnus la mesure du tombeau ; enfonce une pierre pleine du crime des dieux : si l'Æta tout entier appartient à Hercule, si les hauteurs de Nysa sont toutes pleines de Bromius, pourquoi Magnus n'a-t-il dans l'Égypte qu'une pierre? C'est toute l'étendue des campagnes de Lagus qu'il peut occuper. S'il n'y avait pas une motte de pierre où ton nom restât attaché, nous irions incertains, nous autres peuples, et, par crainte de marcher sur ta cendre, ô Magnus, jamais nous ne foulerions les sables du Nil.

Si l'on ne tient pas compte de la ponctuation de l'éditeur de la CUF, il est possible de considérer que l'adresse à la main de Cordus s'achève au v. 800 après *deum* ; auquel cas la question qui suit peut être lue comme une manière de mobiliser le lecteur et de faire appel à son jugement à propos de la médiocrité si révoltante de la pierre tombale de Pompée :

[...] *Si tota est Herculis Oete*  
*et iuga tota uacant Bromio Nyseia, quare*  
*unus in Aegypto est Magni lapis? [...]*

La présence de la première personne du pluriel dans la phrase qui suit (*erremus* et *calcemus*) va dans le sens d'une transition de l'adresse intradiégétique à une méditation plus générale à laquelle Lucain convie son lecteur.

<sup>62</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 795-805.

Le passage qui suit, où Lucain s'adresse semble-t-il à Cordus<sup>63</sup>, prend fin vraisemblablement au v. 815, puisque c'est là que l'on trouve la dernière marque de deuxième personne :

*Quod si tam sacro dignaris nomine saxum,  
adde actus tantos monumentaque maxima rerum,  
adde trucidis Lepidi motus Alpinaque bella  
armaque Sertori reuocato consule uicta  
et currus quos egit eques, commercia tuta  
gentibus et pauidos Cilicas maris; adde subactam  
barbariem gentesque uagas et quidquid in Euro  
regnum Boreaque iacet. Dic semper ab armis  
ciuilem repetisse togam, ter curribus actis  
contentum multos patriae donasse triumphos.  
**Quis capit haec tumulus?** [...]<sup>64</sup>*

Que si tu juges une pierre digne de recevoir un nom si auguste, ajoutes-y tous ces hauts faits et les témoignages éclatants de ces actions; ajoutes-y la révolte du farouche Lépide, et la campagne des Alpes, et Sertorius forcé de déposer les armes après le rappel d'un consul, et le char de triomphe qui fut conduit en simple chevalier, les échanges assurés entre les nations et les Ciliciens réduits à redouter la mer; ajoute la barbarie soumise, ainsi que les peuples nomades et tout ce qui s'étend de royaumes sous l'Eurus et sous Borée. Dis que, toujours, aux armes succédait la toge du citoyen, et que, la satisfaction d'avoir conduit trois fois le char du triomphateur étant suffisante, la patrie fut dispensée de beaucoup d'autres triomphes. Quel est le tombeau qui contient tous ces titres<sup>65</sup>?

La question qui suit, *Quis capit haec tumulus?*, peut certes être lue simplement comme faisant partie de l'adresse, mais elle constitue surtout à notre sens une forme hybride entre l'adresse au personnage et la réflexion personnelle que le poète entend provoquer dans l'esprit de son lecteur au sujet de la sépulture de Pompée : si le lecteur la lit comme lui étant destinée, n'est-il pas amené à penser que le tombeau le plus digne du grand Pompée est finalement le poème qu'il est en train de lire?

La dernière phrase interrogative qui se trouve à la fin d'une adresse dans la conclusion du chant VIII se trouve après l'apostrophe à Rome :

*Tu quoque, cum saeuo dederis iam templa tyranno,  
nondum Pompei cineres, o Roma, petisti;  
exul adhuc iacet umbra ducis. Si saecula prima  
uictoris timuere minas, nunc excipe saltem  
ossa tui Magni, si nondum subruta fluctu  
inuisa tellure sedent. **Quis busta timebit?**  
**Quis sacris dignam mouisse uerebitur umbram?**  
Imperet hoc nobis utinam scelus et uelit uti  
nostro Roma sinu : satis o nimiumque beatus,  
si mihi contingat manes transferre reuulsos*

<sup>63</sup>Cf. p. 767.

<sup>64</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 806-816.

<sup>65</sup>Dans tout ce passage nous avons modifié la traduction de la CUF de manière à rétablir les ambiguïtés présentes dans le texte latin.



*Ausoniam, si tale ducis uiolare sepulchrum*<sup>66</sup> !

Toi non plus, qui as déjà consacré des temples à ton cruel tyran, Rome, tu n'as pas encore réclamé les cendres de Pompée ; l'ombre du chef gît encore dans l'exil. La première génération a pu craindre les menaces du vainqueur : aujourd'hui du moins fais accueil aux restes de ton Magnus, s'ils reposent encore sur une terre odieuse sans que les flots les aient engloutis. Qui craindra son tombeau ? Qui redoutera de déranger une ombre digne des cérémonies du culte ? Puisse Rome nous commander ce crime et nous ordonner de prêter notre sein : assez heureux, oh ! trop heureux, s'il m'était donné de transporter en Ausonie les mânes arrachés là-bas, de profaner un tombeau si peu digne du héros !

Ici, elle permet une transition intéressante entre l'adresse et le commentaire personnel du poète. On passe de l'adresse à la Rome contemporaine (*nunc* est opposé aux *saecula prima* aux v. 836-837) aux deux questions qui doivent amener le lecteur à se désolidariser des scrupules de ses concitoyens romains ; alors le poète passe à la première personne du pluriel pour regrouper tous ceux qui partagent ses vues, puis à la première personne du singulier pour exprimer un souhait émis en son nom propre, celui de rapporter à Rome les cendres de Pompée.

Dans ces trois occurrences que nous venons d'analyser, la présence d'une interrogation sans forme de deuxième personne à la fin d'une apostrophe pose la question du moment exact de la fin de l'adresse, mais surtout, elle crée un espace intermédiaire entre le discours adressé à quelqu'un et le récit : dans cet espace, le poète peut interpeller, après l'un de ses personnages, son lecteur, et impliquer ce dernier dans ce qui n'appartient plus à la geste épique, mais à un commentaire fait en son nom propre sur les événements passés, voire présents. Ainsi, du fait de la longueur et la succession des apostrophes, le discours envahit toute la fin du chant VII comme du chant VIII.

En conclusion, on voit bien que la distinction entre système du discours et système du récit est délicate chez Lucain. Pour repérer les passages d'adresse, nous devons nous fier à certains indices, mais ce ne sont pas toujours les mêmes qui sont employés à chaque fois par Lucain, et ils ne fonctionnent pas nécessairement avec leurs associés habituels. Si certains passages d'adresse sont clairement détachés du récit, à la manière de parenthèses, Lucain joue aussi beaucoup sur l'absence, mais aussi sur le retard des informations attendues et nécessaires pour que le lecteur puisse se repérer : dans ce cas les passages d'adresse, qui sont censés être des passages autonomes par rapport à la narration épique impersonnelle à la troisième personne, investissent au contraire la trame du récit. Cette dilution du discours du narrateur dans le récit constitue une caractéristique importante

---

<sup>66</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 835-845.

de son usage chez Lucain. On se trouve donc devant un jeu entre l'affirmation de la *uox poetae* et la volonté de diluer les interventions subjectives dans la trame du récit.

## 10.4 Usages des figures de l'adresse

### 10.4.1 L'apostrophe

Parmi les différentes figures de l'adresse que nous avons choisi de retenir, l'apostrophe est, de loin, la plus fréquente dans *La Guerre civile*. Nous avons vu<sup>67</sup> qu'il convenait de distinguer soigneusement l'apostrophe rhétorique (les passages où le poète interrompt son récit pour se tourner vers un destinataire à qui il s'adresse) et l'apostrophe grammaticale (les mots ou expressions en incise au vocatif qui concourent à signaler l'adresse et qui identifient le destinataire)<sup>68</sup>. C'est sous ce double aspect que nous voudrions étudier l'apostrophe, qui est particulièrement importante en ce qu'elle permet d'étudier à quels personnages s'adresse le poète, comment il construit leur présence dans le texte en tant qu'allocutaires et quelle relation il entretient avec eux<sup>69</sup>.

#### 10.4.1.1 Les destinataires des apostrophes

**Les personnages sujets d'apostrophe selon leur fréquence** Lucain s'adresse de façon répétée aux coupables d'un scandale politique et moral, la guerre civile, et à ses victimes : les apostrophes soulignent ses convictions propres. Or il est intéressant de voir à ce propos que, si les apostrophes violentes contre César ou Ptolémée sont particulièrement frappantes en raison de leur ton, elles sont loin d'occuper la plus grande place dans le poème. L'étude des sujets d'apostrophe selon leur fréquence<sup>70</sup> révèle plutôt la place capitale de l'ensemble constitué par les dieux, la Fortune et les destins, qui sont à eux

<sup>67</sup>Cf. p. 40 *sqq.*

<sup>68</sup>Lorsque des occurrences sont à la fois des questions rhétoriques et des apostrophes, comme en IV, 182-183 *Quid pectora pulsas ? / Quid, uaesane, gemis ?* (« Pourquoi te frapper la poitrine ? Pourquoi gémir, insensé ? »), nous les traiterons ici dans un premier temps en tant qu'apostrophes (notamment car il serait difficile d'isoler ces phrases lorsqu'elles appartiennent à un passage d'adresse plus large, comme c'est le cas ici puisque l'adresse au *uaesane* se poursuit jusqu'au v. 187), puis nous aurons plus bas l'occasion de les commenter en tant qu'interrogations (cf. *infra* p. 553 *sqq.*).

<sup>69</sup>Voir p. 40 *sqq.* sur les fonctions de l'apostrophe grammaticales, parmi lesquelles une fonction de désignation de l'allocutaire, une fonction prédicative et une fonction sociolinguistique, l'apostrophe grammaticale contribuant à éclaircir les rapports sociaux entre les interlocuteurs.

<sup>70</sup>En plus de notre propre relevé présenté en annexe (voir p. XIII), on trouve dans ENDT 1905, p. 111-116 un relevé succinct des apostrophes lucaniennes classées en fonction de leurs destinataires, auquel S. Bartsch ajoute deux autres occurrences dans BARTSCH 1997, p. 184, n. 57.

trois interpellés vingt-et-une fois, et de Pompée, qui est interpellé dix-huit fois en tout. Il est à noter que les dieux ne sont presque jamais individualisés : le poète les interpelle volontiers par le vocatif *superi*; seuls Jupiter (I, 4-15 et IV, 110-120), Neptune (IV, 110-120), Apollon (V, 169-175 et 198-209), Pallas (III, 199-210) et Vulcain (X, 445-448) sont apostrophés individuellement<sup>71</sup>. En outre, si Jupiter, Neptune et Apollon bénéficient d'adresses longues dans lesquelles ils apparaissent comme susceptibles de rendre compte du sens des événements ou même d'agir sur eux, celles à Pallas et à Vulcain apparaissent bien plus anecdotiques par rapport à l'action.

César arrive en troisième position seulement : le poète ne s'adresse à lui que onze fois. Il faut d'ailleurs remarquer qu'il faut attendre le livre IV pour lire la première apostrophe du poète qui le désigne nommément (*Tu, Caesar, quamvis spoliatus milite multo...*<sup>72</sup>) : l'apostrophe *Caesar* en I, 41 se rapporte à Néron, puis, lorsque le poète s'adresse à lui en I, 123-124, il n'est pas nommé, et seul le contexte nous éclaire sur l'identité du destinataire en ce qu'il le définit comme l'adversaire de Pompée :

[...]  
*tu, noua ne ueteres obscurent acta triumphos  
et uictis cedat piratica laurea Gallis,  
Magne, times; te iam series ususque laborum  
erigit impatiensque locu fortuna secundi*<sup>73</sup>.

[...] tu crains que les exploits nouveaux ne fassent pâlir les anciens triomphes et que les lauriers gagnés sur les pirates ne les cèdent, Magnus<sup>74</sup>, aux Gaulois vaincus; toi, l'expérience incessante des travaux guerriers t'anime, et ta fortune qui ne se contente plus du second rang.

Jusqu'à la fin du chant VII, on compte huit apostrophes à César, et douze à Pompée : jusqu'à ce moment, le poète interpelle donc l'un et l'autre des chefs de manière presque égale. Le fait que Pompée supplante finalement César comme sujet d'apostrophe est d'autant plus surprenant qu'il meurt à la fin du chant VIII, et qu'il devrait donc, en toute logique, ne plus être apostrophé par le poète à partir de ce moment<sup>75</sup>. Or, sans compter les trois apostrophes qui émaillent l'éloge funèbre du général sur lequel s'achève ce chant

---

<sup>71</sup>Le fait que les dieux sont généralement invoqués collectivement chez Lucain a déjà été relevé par V. Hunink dans son commentaire au livre III : cf. HUNINK 1992, p. 116. Sur les apostrophes aux dieux, voir également BARTSCH 1997, p. 110 *sqq.*

<sup>72</sup>IV, 254.

<sup>73</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 121-124.

<sup>74</sup>Nous modifions ici la place de l'apostrophe grammaticale par rapport à la traduction de la CUF, afin de suivre le mouvement de la phrase latine.

<sup>75</sup>Voir S. Bartsch à propos du fait que dans les apostrophes qu'il adresse à Pompée Lucain manifeste une attitude changeante, même si fondamentalement il se range toujours de son côté, alors que les adresses à César se font toujours sur le même ton, celui de l'attaque violente (BARTSCH 1997, p. 96-98).

(VIII, 805 ; 850 ; 855), le poète l'apostrophe encore en IX, 1045, en X, 7, en X, 348, en X, 413 et en X, 524, en revenant sans cesse sur le crime dont il a été la tragique victime. César, en revanche, n'est jamais apostrophé dans le chant VIII. Par deux fois, Lucain réunit César et Pompée dans des apostrophes (ou des exclamations?) collectives :

*O male concordēs nimiaque cupidine caeci*<sup>76</sup> !

Ô concorde peu sûre, aveuglement d'une passion sans limite !

*Has urbi miserae uestro de sanguine poenas  
ferre datis, luitis iugulo sic arma, potentes*<sup>77</sup>.

Voilà le châtement sanglant que vous payez à la pauvre Rome, vous donnez votre gorge en expiation des combats, puissants<sup>78</sup>.

Signalons encore que Ptolémée est interpellé à quatre reprises, Cornélie à trois reprises, Brutus et Julie à deux reprises. Quant à Caton, le poète ne l'apostrophe pas une seule fois. De façon là encore surprenante, les peuples étrangers ou leurs représentants (Pyrrhus, Arsacides, Gaulois, Sarmates, Arabes, Arimaspes) tiennent eux aussi une place importante, avec neuf apostrophes.

Il apparaît au terme de ce relevé des sujets d'apostrophe les plus fréquents que les adresses du poète se focalisent manifestement sur certains destinataires en particulier : la distribution des sujets d'adresse révèle nettement l'intérêt marqué du poète vis-à-vis du destinataire interpellé ainsi que ses prises de partie, ses préférences et ses haines. Or si Homère fait de Patrocle le destinataire principal de ses adresses auctoriales dans l'*Illiade*<sup>79</sup>, on ne retrouve absolument pas une concentration similaire chez Virgile, qui n'interpelle jamais deux fois un même destinataire en dehors des Muses<sup>80</sup>, de l'Amour<sup>81</sup> et de Pallas<sup>82</sup>.

**Des destinataires surprenants** Par ailleurs, et c'est là quelque chose de frappant dans l'usage lucanien, le poète ne se contente pas d'apostropher des hommes, mais il interpelle aussi des destinataires concrets ou abstraits, animés ou inanimés, qui sont particulièrement surprenants parce qu'il s'éloignent franchement du personnel sujet des

<sup>76</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 87.

<sup>77</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 805-806.

<sup>78</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>79</sup>Cf. p. 129 *sqq.*

<sup>80</sup>Celles-ci sont apostrophées par le poète en I, 8-11 ; VII, 37-41 ; VII, 641-646 ; IX, 77-79 ; IX, 525-529 ; X, 163-165.

<sup>81</sup>Le poète s'adresse à lui en IV, 412 et en X, 188.

<sup>82</sup>Le poète s'adresse à Pallas en X, 409-411 et en X, 507-509.

apostrophes chez ses prédécesseurs<sup>83</sup> : Homère s'en tient aux héros et aux dieux, tandis que Virgile s'adresse aussi à des figures mythologiques hors diégèse, tel Icare<sup>84</sup>, à deux fleuves (mais il est difficile de distinguer le fleuve en tant que réalité géographique et le fleuve comme divinité), l'Amasène<sup>85</sup> et le Tibre<sup>86</sup>, et à sa ville de Mantoue<sup>87</sup>. Ovide, pour sa part, s'adresse au Nil<sup>88</sup>, aux chiens d'Actéon<sup>89</sup>, à Athènes<sup>90</sup>, à l'Hèbre<sup>91</sup>, aux arbres qui se mettent à marcher en entendant la musique d'Orphée<sup>92</sup>, aux eaux enflammées par les naïades qui veulent défendre aux ennemis venus de Cures l'accès à Rome<sup>93</sup>.

Dans *La Guerre civile*, on remarque la place importante des territoires et des lieux géographiques (régions, fleuves, montagnes...) <sup>94</sup> : le poète s'adresse à Rome, à Pharsale, à la Thessalie, à l'Égypte, à Épidamne, et à d'autres lieux plus anecdotiques dans le cours des événements comme Corcyre, ou la petite île de Phaselis, dernier endroit où Pompée trouvera un refuge avant de se faire renvoyer par les Ciliciens et de faire voile finalement vers l'Égypte. Nous comptons ainsi vingt-deux apostrophe adressées à des lieux, dont onze adressées à la seule Rome. À propos de cette dernière, nous aurons l'occasion de nous demander s'il s'agit d'une simple allégorie désignant la cité romaine, ou si derrière Rome il faut entendre les Romains, autrement dit s'il n'y a pas derrière ces apostrophes-là un discours adressé par Lucain à tous ses concitoyens.

Outre les lieux géographiques, Lucain s'adresse au livre I au mouvement des marées :

---

<sup>83</sup> À la suite de B. Marti (MARTI 1975, p. 83), S. Bartsch note que « [t]he poet addresses everything: men, gods, Fortune and the Fates, but also cities and countries, rivers and mountains » (BARTSCH 1997, p. 94). Voir aussi MARTI 1975, p. 83, et GEORGACOPOULOU 2005 p. 215, n. 2; p. 218, n. 13; p. 220, n. 16; p. 228, n. 39. Finalement, les sujets d'apostrophes dans *La Guerre civile* sont au moins aussi variés que ceux que reprend Quintilien à des discours oratoires : en IX, 2, 38-39, il énumère, outre les adresses à l'adversaire, des adresses à des morts, à des choses inanimées (les tombeaux sacrés des Albains), à des abstractions (aux lois Porcia et Sempronia); en revanche, comme nous le noterons plus bas, la variété des destinataires chez Homère et chez Virgile est nettement moins importante.

<sup>84</sup> VI, 30-31.

<sup>85</sup> VII, 681-685.

<sup>86</sup> VII, 793-802. On lit déjà une adresse au Tibre, appelé *pater Tiberine*, chez Ennius au livre I des *Annales* (frg. 22 Meunier) : le choix de l'expression mise en apostrophe montre bien la dimension culturelle de l'adresse.

<sup>87</sup> X, 198-201. L'affection de Virgile pour sa ville natale justifie précisément l'écart par rapport à l'usage habituel.

<sup>88</sup> I, 728.

<sup>89</sup> III, 140.

<sup>90</sup> VI, 421-422.

<sup>91</sup> XI, 50-52.

<sup>92</sup> X, 99-104.

<sup>93</sup> XIV, 794-795.

<sup>94</sup> Sur les apostrophes aux éléments naturels, voir WAGENER 1931, qui explique leur présence par la portée particulièrement dramatique, émotionnelle et suggestive du propos (en lien avec le fait que ce soit la tragédie qui soit normalement le lieu par excellence de telles apostrophes).

*tu, quaecumque moues tam crebros causa meatus*<sup>95</sup>

cause qui fais naître des mouvements si fréquents

au livre III aux richesses :

[...] *pars uilissima rerum*  
[...] *opes* [...] <sup>96</sup>

vous, la partie la plus vile des biens, richesses

au livre IV à la Concorde, à l'eau tant recherchée par les soldats pompéiens tenaillés par la soif, au luxe et à la faim, et enfin à la mort :

*o rerum mixtique salus, Concordia, mundi*  
*et sacer orbis amor* [...] <sup>97</sup>

ô Concorde, salut des êtres et de l'universelle harmonie, amour sacré du monde

*quaesitae* [...] *aquae* [...] <sup>98</sup>

vaines recherches d'eau <sup>99</sup>

[...] *O prodiga rerum*  
*luxuries* [...] <sup>100</sup>

Ô luxe prodigue

[...] *quaesitorum terra pelagoque ciborum*  
*ambitiosa fames et lautae gloria mensae* <sup>101</sup>

faim ambitieuse d'aliments recherchés sur terre et sur mer, gloriole des tables élégantes

<sup>95</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 418.

<sup>96</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, III, 120-121.

<sup>97</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 190-191.

<sup>98</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 306.

<sup>99</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>100</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 373-374.

<sup>101</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 375-376.

Le luxe et la faim sont personnifiés de façon remarquable, le poète leur conférant la capacité de tirer des leçons de son récit par l'emploi de l'impératif *discite* (IV, 373-378) :

[...] *O prodiga rerum*  
*luxuries numquam paruo contenta paratis*  
*et quaesitorum terra pelagoque ciborum*  
*ambitiosa fames et lautae gloria mensae,*  
*discite quam paruo liceat producere uitam*  
*et quantum natura petat.* [...]

Ô luxe prodigue, qui n'est jamais content de ce qui s'acquiert à peu de frais, faim ambitieuse d'aliments recherchés sur terre et sur mer, gloriole des tables élégantes, apprenez comme il faut peu pour prolonger la vie et satisfaire la nature.

Mors [...] <sup>102</sup>

Ô mort

au livre V aux trépieds du sanctuaire de Delphes, en même temps qu'il apostrophe Apollon :

*Custodes tripodes fatorum arcanaque mundi  
tuque potens ueri, Paeon, nullumque futuri  
a superis celate diem [...] <sup>103</sup>*

Trépieds qui gardez les destins, mystères du monde, toi, Péan, qui possèdes le vrai et à qui le ciel n'a celé aucun jour de l'avenir

Au livre VII, au moment où il s'apprête à raconter toute l'horreur de Pharsale, il s'adresse à son propre esprit, *mens*, tout en exprimant le souhait, évidemment paradoxal, de son propre silence :

*Hanc fuge, mens, partem belli tenebrisque relinque,  
nullaque tantorum discat me uate malorum,  
quam multum liceat bellis ciuilibus, aetas <sup>104</sup>.*

Ô mon esprit, fuis cette partie de la guerre et laisse-la dans les ténèbres ; que je ne sois pas le chantre de pareils maux et qu'aucune génération n'apprenne de moi tout ce que se permettent les guerres civiles.

À la fin du même livre, il interpelle les grues thraces, dont la migration aurait été retardée par le festin macabre offert par les cadavres de Pharsale :

*[...] Vos quae Nilo mutare soletis  
Threicias hiemes, ad mollem serius austrum  
istis aues. [...] <sup>105</sup>*

Vous qui avez coutume de laisser pour le Nil les hivers thraces, vous êtes venus plus tard, oiseaux, vers l'auster attiédi.

Au livre IX, outre certains des terribles serpents de Libye <sup>106</sup>, il apostrophe le travail sacré des poètes :

*O sacer et magnus uatum labor [...] <sup>107</sup>*

Œuvre sacrée, œuvre sublime des poètes

---

<sup>102</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 580.

<sup>103</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 198-200.

<sup>104</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 552-554.

<sup>105</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 832-834.

<sup>106</sup>IX, 727-733 ; 787-788 ; 837-838.

<sup>107</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 980.

### 10.4.1.2 Contenu de l'apostrophe grammaticale

Lorsque Lucain s'adresse à l'un de ses personnages, il l'interpelle généralement par son nom (ou par son titre, dans le cas de Néron, apostrophé comme *Caesar* dans le proème en I, 41) : l'apostrophe (grammaticale) est dans ce cas référentielle, c'est-à-dire qu'elle permet d'identifier le destinataire au moment où celui-ci est placé en situation de destinataire.

Il déroge néanmoins parfois à cet usage lorsqu'il emploie des apostrophes grammaticales prédicatives, qui désignent le destinataire par une qualité qu'il lui attribue : en IV, 82, Lucain use du vocatif *iuuenis* pour interpeller Curion, et du vocatif *coniux* en VII, 675 pour interpeller Cornélie. Selon l'identité de leur destinataire, il arrive que certains vocatifs prennent la forme d'injures : c'est là quelque chose de très intéressant, car alors l'usage de la figure se rapproche bien plus de l'usage oratoire, qui admet un usage polémique de l'apostrophe, que de l'usage épique<sup>108</sup>. Ainsi Cordus est-il interpellé en VIII, 781 par *demens*<sup>109</sup>. C'est aussi le cas lorsque le poète invective le soldat romain complice du meurtre de Pompée : *Degener atque operae miles Romane secundae...*

Par deux fois, alors qu'il interpelle *Caesar*, il redouble l'apostrophe au vocatif pour caractériser le personnage – ce qui constitue un écart par rapport à son usage normal, car généralement les passages d'adresse n'en comprennent qu'une seule<sup>110</sup> :

*Non pudet, heu, Caesar, soli tibi bella placere  
iam manibus damnata tuis? Hos ante pigebit  
sanguinis? His ferri graue ius erit? Ipse per omne  
fasque nefasque rues? Lassare et disce sine armis  
posse pati, liceat scelerum tibi ponere finem.  
Saeue, quid insequeris? Quid iam nolentibus instas?*

<sup>108</sup>Voir p. 54 *sqq.* sur la portée polémique de l'apostrophe dans les traités de rhétorique, et p. 188 sur le fait que l'usage épique avant Lucain implique de ne pas interpeller de personnage négatif.

<sup>109</sup>On lit encore l'adjectif *demens* pour qualifier Appius, mais dans ce cas, précédé de l'interjection *heu*, il semble s'inscrire plutôt dans une exclamation que dans une apostrophe (V, 224-228) :

*[...] Nec te uicinia leti  
territat ambiguis frustratum sortibus, Appi;  
iure sed incerto mundi subsidere regnum  
Chalcidos Euboicae uana spe rapte parabas.  
Heu demens! [...]*

Le voisinage de la mort ne t'effraie pas, Appius; des oracles ambigus t'abusent; mais tandis que l'univers ne sait sous quelle loi se ranger, tu te préparais à usurper le trône de l'eubéenne Chalcis. Pauvre insensé!

<sup>110</sup>On trouve chez Virgile quelques cas d'apostrophe grammaticale redoublée : au début du livre VII, lorsqu'il s'adresse à Caiète (*Aeneia nutrix* en VII, 1, puis *Caieta* en VII, 2); un peu plus loin, dans l'évocation à Érato (*Erato* en VII, 37, puis *diua* en VII, 41); toujours au livre VII dans une invocation, lorsqu'il s'adresse aux Muses juste avant de commencer le récit des combats dans le Latium (*deae* en VII, 641, puis *diuae* en VII, 645); dans la seconde invocation aux Muses du livre IX (*Calliope* en IX, 525, puis *diuae* en IX, 529); enfin au livre X, lorsqu'il s'adresse à Laride et Thymer (*gemini* en X, 390, puis *Laride Thymerque* en X, 391). On le voit, le ton est radicalement différent de ce que l'on trouve chez Lucain.



*Bellum te ciuile fugit. [...]*<sup>111</sup>

Ah! n'as-tu pas honte, César, d'être le seul à aimer des guerres que réprouvent maintenant leurs propres mains? Ceux-ci seront avant toi dégoûtés du sang? Ils trouveront lourd le droit du fer? Et toi, tu vas te ruer sur tout, bien ou mal. Lasse-toi, apprends à vivre sans armes, qu'il soit permis de mettre fin à tes crimes. Cruel, que poursuis-tu? Pourquoi presser des gens qui se refusent? La guerre civile te fuit.

*Huncine tu, Caesar, scelerato Marte petisti,  
qui tibi flendus erat? [...]  
[...]*

*[...] O bene rapta  
arbitrio mors ista tuo! Quam magna remisit  
crimina Romano tristis fortuna pudori,  
quod te non passa est misereri, perfide, Magni uiuentis! [...]*<sup>112</sup>

Faut-il qu'une guerre criminelle t'ait fait poursuivre, César, celui-là que tu devais pleurer? [...] Oh! qu'il est heureux que cette mort ait été ravie à ta discrétion! Quel grand crime la triste fortune a épargné à la pudeur romaine, en ne te permettant pas d'avoir pitié, perfide, de Magnus vivant!

La présence de plusieurs vocatifs dans un seul et même passage d'adresse est d'autant plus remarquable qu'ailleurs, Lucain peut très bien se contenter d'un seul vocatif alors même que le passage d'adresse s'interrompt momentanément et qu'il serait attendu qu'une nouvelle apostrophe grammaticale vienne signaler la reprise de l'adresse<sup>113</sup>.

Les apostrophes grammaticales se tournent également en injures lorsqu'il brocarde Ptolémée, et là encore, elles sont volontiers redoublées<sup>114</sup> :

*Et tibi, non fidae gentis dignissime regno,  
fortunae, Ptolemaee, pudor crimenque deorum  
cingere Pellaeo pressos diademate crinis  
permissum. Saeuum in populos, puer, accipis ense,  
(atque utinam in populos) [...]*<sup>115</sup>.

Triste destinée! Toi, digne roi d'un peuple infidèle, Ptolémée, honte de la fortune et crime des dieux, tu reçois le droit de ceindre tes cheveux pressés du diadème de Pella. Tu reçois, enfant, une épée cruelle contre tes peuples (Ah! si elle ne l'eût été que contre tes peuples!) [...].

*[...] Tanti, Ptolemaee, ruinam  
nominis haut metuis, caeloque tonante profanas  
inseruisse manus, impure ac semiuir, audes?  
[...]*

---

<sup>111</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 310-316.

<sup>112</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 1047-1048 et 1058-1062.

<sup>113</sup>Par exemple, à la fin du chant VIII, la terre de Thessalie n'est interpellée que par le seul vocatif *Thessalica infelix* au v. 847, alors que l'adresse s'interrompt au moins formellement entre les v. 855 et 865 avant de reprendre aux v. 866-869.

<sup>114</sup>Notons en outre que, d'après E. Dickey, les injures de sens sexuel font partie de celles qui constituent les insultes les plus offensives (sur les insultes, voir DICKEY 2002, p. 163-185).

<sup>115</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 58-62.

[...] *Nescis, puer inprobe, nescis  
quo tua sit fortuna loco...*<sup>116</sup>

La chute d'un si grand nom, Ptolémée, tu ne la redoutes point ? Le ciel tonne, et tu oses, être impur, moitié d'homme, porter ici des mains profanes ? [...] Tu ne sais pas, enfant insensé, tu ne sais pas où en est ta fortune...

*Vltima Lageae stirpis perituraque proles,  
degener incestae sceptris cessure sorori  
cum tibi sacrato Macedon seruetur in antro...*<sup>117</sup>

Dernier rejeton de la souche de Lagos, dégénéré qui dois périr et céder le sceptre à ta sœur incestueuse, quand tu gardes le Macédonien dans un antre consacré...

Ces apostrophes grammaticales sont particulièrement remarquables lorsqu'elles ne se contentent pas de qualifier l'allocataire mais qu'elles se substituent complètement à son nom, montrant à quel point le contenu de l'injure s'impose comme l'identité de celui qui est ainsi interpellé : l'injure à Ptolémée le désigne de façon aussi sûre que son nom<sup>118</sup>.

Lucain peut aussi user d'apostrophes grammaticales non nominatives qui se rapportent à une communauté, comme le singulier collectif *uaesane* en IV, 183 qui désigne

<sup>116</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 550-552 et 557-558.

<sup>117</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 692-694.

<sup>118</sup>Dans son étude sur l'apostrophe grammaticale, C. Détrie explique bien le fonctionnement argumentatif d'une telle apostrophe, qui associe référence à l'allocataire et qualification jusqu'à les rendre indissociables (DÉTRIE 2007, 5.7) : « La spécificité de l'apostrophe évaluative est d'esquiver l'étape argumentative, et de contrecarrer une possible récusation de la prédication effectuée : l'apostrophe bloque tout mécanisme de discussion sauf à la prendre comme nouvel objet du discours [...]. Interpeller les politiques au moyen d'un axiologique péjorant, c'est court-circuiter l'étape *X est un Y*, où *X* représente l'allocataire et *Y* la prédication effectuée le concernant, structure prédicative qui offre prise à la réfutation syntaxique (on peut proposer une structure négative : *X n'est pas un Y*). Or, l'apostrophe-insulte ne permet pas ce retour sur l'énoncé : l'existence concrète, la référenciation indubitable, la coénonciation construite par l'apostrophe coupent court à sa remise en question, l'apostrophe actualisant simultanément l'évaluation et son entérinement, sans discussion. [...]

Par exemple, l'apostrophe *Traître!* utilisée par un député à l'encontre d'un autre interdit toute dénégation d'ordre syntaxique, ce qui n'aurait pas été le cas si on avait eu l'énoncé suivant : *M. X, vous êtes un traître*, qui peut être aisément réfuté (*je ne suis pas, il n'est pas un traître*). L'apostrophe non seulement efface l'articulation argumentative, mais aussi pose la caractérisation effectuée comme syntaxiquement irréfutable, en cumulant référenciation et qualification. »

Elle décrit également, à partir des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, la manière dont l'apostrophe-injure, lorsqu'elle est utilisée dans une œuvre littéraire et adressée à un personnage, crée une connivence entre l'auteur et le lecteur (3.2.4.2) : « L'interpellation se fait donc par la qualification, qui sélectionne un trait que le scripteur met en avant, sans justification, celui qui s'arroge le droit de qualifier étant censé énoncer des faits incontestables, mais dont le choix est bien évidemment fortement orienté. [...] L'apostrophe élude toute discussion.

Par ailleurs cette apostrophe est toujours piégée dans la mesure où elle interpelle pour un tiers (le lecteur) un être absent du cadre de la communication externe. Ce que cherche le scripteur, c'est l'adhésion du destinataire externe : clouer au pilori le destinataire interne par le biais d'un désignateur polémique. Le procédé permet certes de régler ses comptes avec lui, mais surtout de forcer l'attention du destinataire externe. L'apostrophe est alors un moyen parmi d'autres de séduire (au sens étymologique de "amener à soi") le lecteur, tout en stigmatisant les vices de l'apostrophé explicite, nommé : ainsi au couple scripteur-lecteur se substitue le couple initiateur-initié. L'apostrophe a alors pour fonction, dans le cadre de l'initiation du lecteur, de révéler la vérité des êtres. »

un soldat anonyme représentant l'ensemble des combattants présents à Ilerda du côté de César comme de celui de Pompée, ou le pluriel *uaesani*, employé en VI, 196 pour interpellé les pompéiens qui essaient d'abattre Scéva :

*Arma rigant lacrimis, singultibus oscula rumpunt,  
et quamuis nullo maculatus sanguine miles,  
quae potuit fecisse, timet. Quid pectora pulsas ?  
Quid, **uaesane**, gemis ? [...]*<sup>119</sup>

Leurs pleurs baignent leurs armes, les sanglots interrompent leurs baisers et le soldat, quoique pur de tout sang, a peur de ce qu'il aurait pu faire. Pourquoi te frapper la poitrine ? Pourquoi gémir, insensé ?

*Quid nunc, **uaesani**, iaculis leuibusue sagittis  
perditis haesuros numquam uitalibus ictus*<sup>120</sup> ?

Pourquoi maintenant, insensés, avec vos javelots et vos flèches légères, perdez-vous des traits qui ne s'enfonceront jamais jusqu'au cœur ?

### 10.4.1.3 Longueur et place de l'apostrophe grammaticale

De manière générale, l'adresse accompagnée d'un vocatif est la règle chez Lucain, ce qui est clairement l'usage attendu dans l'épopée<sup>121</sup>, mais sa longueur et sa place varient.

**Longueur de l'apostrophe grammaticale** Chez Homère, les apostrophes grammaticales sont minimales : elles comprennent le nom au vocatif du personnage interpellé, accompagné éventuellement d'une épithète. Chez Virgile, les apostrophes grammaticales à mettre au compte du poète s'allongent sensiblement, mais elles ne dépassent néanmoins

---

<sup>119</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 180-183.

<sup>120</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VI, 196-197.

<sup>121</sup>On ne trouve chez Homère aucune adresse du narrateur adressée à un personnage de l'histoire qui ne comporte pas de vocatif. Chez Virgile, c'est toutefois le cas en VII, 759-760 lorsque le poète s'adresse à Umbro :

[...]  
*te nemus Angitia, uitrea te Fucinus unda,  
te liquidi fleuere lacus. [...]*

[...] le bois d'Angitia a pleuré sur toi, sur toi le Fucin et ses eaux de verre, les lacs transparents ont pleuré sur toi.

C'est également le cas chez Ovide dans l'apostrophe à Iphis et Ianthé à la fin du livre IX (v. 791-792) :

[...] *Date munera templis,  
nec timida gaudete fide. [...]*

Portez vos offrandes aux temples, bannissez toute crainte et livrez-vous à la joie avec confiance.

jamais deux vers<sup>122</sup>. Chez Ovide, on relève quelques apostrophes grammaticales encore plus longues, jusqu'à sept vers<sup>123</sup>

La plupart des apostrophes grammaticales que l'on trouve chez Lucain sont courtes, souvent réduites à un seul mot qui sert à nommer le destinataire tout en l'interpellant. C'est par exemple le cas de tous les vocatifs du livre X : *Magne* (v. 7 ; 348 ; 413 ; 524), *Antoni* (v. 71), *Iulia* (v. 77), *fata* (v. 341), *Ptolemaee* (v. 427 et 464), *Mulciber* (v. 448). Certaines sont néanmoins significativement plus longues :

*tu, quaecumque moves tam crebros causa meatus*<sup>124</sup>

cause qui fais naître des mouvements si fréquents

*Vos quoque, qui fortes animas belloque peremptas  
laudibus in longum vates dimittitis aevum,  
[...], bardi*<sup>125</sup>

Vous aussi, poètes dont les éloges conduisent à l'immortalité les âmes des braves enlevés à la guerre, vous avez semé sans crainte de nombreux chants, ô bardes

*O decus imperii, spes o suprema senatus,  
extremum tanti generis per saecula nomen*<sup>126</sup>

Ô l'honneur de l'empire, ô suprême espoir du sénat, dernier nom d'une race si grande à travers les siècles

[...] *O prodiga rerum  
luxuries numquam paruo contenta paratis  
et quaesitorum terra pelagoque ciborum  
ambitiosa fames et lautae gloria mensae*<sup>127</sup>

Ô luxe prodigue, qui n'est jamais content de ce qui s'acquiert à peu de frais, faim ambitieuse d'aliments recherchés sur terre et sur mer, gloriole des tables élégantes

Dans ces passages, la longueur des apostrophes grammaticales est plutôt une marque qui ajoute de la noblesse et de la grandeur au propos. Mais au livre VIII, on a comme nous l'avons vu plus haut<sup>128</sup> des apostrophes grammaticales très longues, ou répétées de façon ramassée : ce sont celles adressées à Ptolémée, et qui sont également des injures. Dans ce cas, cette longueur permet au poète d'exprimer son indignation en accumulant tous les griefs qu'il a contre son personnage, et elle rappelle alors la rhétorique judiciaire.

<sup>122</sup>Les plus longues dans l'*Énéide* sont l'invocation aux dieux d'en bas en VI, 264-265 et l'adresse à Pallas en X, 507, si l'on met bien celle-ci au crédit du poète (voir p. 172).

<sup>123</sup>Il s'agit de l'apostrophe aux arbres qui se mettent à marcher au son de la musique d'Orphée en X, 99-104 ; de l'apostrophe à Polyxène et Hécube en XIII, 483-487 ; de l'apostrophe aux dieux en XV, 861-867.

<sup>124</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 418.

<sup>125</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 447-449.

<sup>126</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 588-589.

<sup>127</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 373-376.

<sup>128</sup>Cf. *supra* p. 542.

**Place de l'apostrophe grammaticale** Quant à la place de l'apostrophe grammaticale, elle est extrêmement variée : du fait de l'inconstance de sa présence et des variations de sa place, elle n'a plus forcément dans *La Guerre civile* la fonction de marqueur du début d'un passage d'adresse, ce qui diffère des usages homérique et virgilien. Elle peut certes se trouver au tout début du passage d'adresse, et ainsi l'annoncer en signalant d'emblée une rupture par rapport au récit ou bien un changement d'interlocuteur :

[...] *Tu, Caesar, in alto  
caedis adhuc cumulo patriae per uiscera uadis,  
at tibi iam populos donat gener. [...]*<sup>129</sup>

Toi, César, tu marches sur une montagne de cadavres à travers les entrailles de la patrie, et déjà ton gendre te donne des peuples.

Mais elle peut être aussi très retardée, malgré le fait que l'adresse soit déjà signalée, ce qui crée un effet d'attente au sujet de l'identité du personnage interpellé, comme c'est le cas ici, alors que Lucain décrit la contemplation par César du champ de bataille de Pharsale et son refus de rendre à ceux qui sont tombés au combat les honneurs funèbres :

[...] *Petimus non singula busta  
discretosque rogos : unum da gentibus ignem,  
non interpositis urantur corpora flammis;  
aut, generi si poena iuuat, nemus extrue Pindi,  
erige congestas Oetaeo robore siluas,  
Thessalicam uideat Pompeius ab aequore flammam.  
Nil agis hac ira : tabesne cadauera soluat  
an rogos, haut refert ; placido natura receptat  
cuncta sinu finemque sui sibi corpora debent.  
Hos, Caesar, populos si nunc non usserit ignis,  
uret cum terris, uret cum gurgite ponti [...]*<sup>130</sup>.

Nous ne demandons pas des bûchers individuels, des sépultures séparées ; donne un seul feu aux nations, que les flammes ne trouvent pas assez de places entre les corps qu'elles dévoreront, ou si tu veux punir ton gendre, dresse la forêt du Pinde, élève les bois entassés avec les chênes de l'Æta ; que, de la mer, Pompée voie la flamme thessalienne. Ta colère est sans effet : que la décomposition ou le bûcher détruise les cadavres, peu importe ; la nature accueille tout dans son sein tranquille et c'est à ceux-mêmes que les corps sont redevables de leur propre fin. Si le feu, César, ne brûle pas maintenant ces peuples, il les brûlera avec la terre, il les brûlera avec le gouffre marin [...].

Le poète intervient soudainement dans le cours de son récit : *Petimus non singula busta*. ... Cette demande se voit suivie de marques de deuxième personne, dans les verbes *da*, *extrue*, *erige*, *agis* : au fur et à mesure que l'on progresse dans le passage le sens permet de comprendre que Lucain s'adresse ici à César, ce que confirme le nom *generi* au v. 806. Pourtant, on attendrait, pour marquer la rupture avec le récit à la troisième personne,

<sup>129</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 721-723.

<sup>130</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 803-813.

une apostrophe qui nomme ce dernier ; or celle-ci n'apparaît finalement qu'au v. 812, comme s'il était naturel que le poète puisse s'adresser à lui et que poète et personnage coexistaient. Cela crée évidemment un effet d'attente, la présence d'un vocatif étant la norme dans l'apostrophe épique.

L'apostrophe est également retardée dans le passage suivant, lorsque à la fin du livre IV Lucain déplore la triste destinée de Curion en s'adressant successivement au jeune homme et aux chefs des deux partis qui s'affrontent :

*Quid nunc rostra tibi prosunt turbata forumque  
unde tribunicia plebeius signifer arce  
arma dabas populis? Quid prodita iura senatus  
et gener atque socer bello concurrere iussi?  
Ante iaces quam dira duces Pharsalia confert,  
spectandumque tibi bellum ciuile negatum est.  
Has urbi miserae uestro de sanguine poenas  
ferre datis, luitis iugulo sic arma, **potentes**<sup>131</sup>.*

À quoi te sert maintenant d'avoir troublé la tribune et le forum, citadelles tribuniennes d'où tu levais l'étendard de l'émeute et donnais des armes aux peuples ? À quoi d'avoir trahi les droits du sénat et fait rencontrer dans une guerre le beau-père et le gendre ? Te voici gisant avant que la sinistre Pharsale mette les chefs aux prises, et le spectacle de la guerre civile t'a été refusé. Voilà le châtement sanglant que vous payez à la pauvre Rome, vous donnez votre gorge en expiation des combats, puissants<sup>132</sup>.

L'intérêt et la curiosité du lecteur sont ici mobilisés car, s'il perçoit le changement de destinataire au v. 805 du fait du passage du « tu » au « vous », il ne sait qu'à la fin du passage à qui ce « vous » fait référence.

#### 10.4.1.4 Les cas d'absence d'apostrophe grammaticale

Si la présence de l'apostrophe grammaticale est quasi systématique dans *La Guerre civile*, on a aussi quelques cas où le destinataire n'est pas explicitement interpellé et n'apparaît qu'à travers la présence de formes de deuxième personne : ce sont des lieux remarquables, car le poète fait délibérément le choix de s'écarter de l'usage établi. Quand tel est le cas, le contexte permet le plus souvent de suppléer à cette absence, comme ici, où la destinataire de l'apostrophe qui commence au v. 114, Julie, est nommée juste avant à la troisième personne :

*[...] Nam pignora iuncti  
sanguinis et diro ferales omine taedas  
abstulit ad manes Parcarum **Julia** saeua  
intercepta manu. Quod si tibi fata dedissent  
maiores in luce moras, tu sola furentem*

<sup>131</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 799-806.

<sup>132</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

*inde uirum poterat atque hinc retinere parentem  
armatasque manus excusso iungere ferro,  
ut generos soceris mediae iunxere Sabinae.  
Morte tua discussa fides, bellumque mouere  
permissum ducibus. [...]*<sup>133</sup>

Car les gages de l'union de leur sang, aussi bien que les torches funèbres au présage sinistre, ont été emportées vers les mânes par Julie, que ravit la main cruelle des Parques. Si les destins t'avaient donné un plus long séjour à la lumière, toi seule aurais pu retenir la fureur ici d'un mari, là d'un père, arracher le fer de leurs mains pour les unir, comme l'ont fait les Sabines, se jetant entre gendres et beaux-pères. Ta mort a rompu leur foi et permis aux chefs de susciter la guerre.

Le livre IV s'achève sur un passage mêlant à partir du v. 791 récit et discours du poète : après la mort de Curion en Afrique, Lucain déplore les choix malheureux qu'a faits le jeune homme de son vivant. Après avoir invoqué les dieux (v. 791-792), il parle de lui à la troisième personne, avant de l'interpeller, sans apostrophe au vocatif :

*[...] Curio fusas  
ut uidit campis acies et cernere tantas  
permisit clades compressus sanguine puluis,  
non tulit adflictis animam producere rebus  
aut sperare fugam, ceciditque in strage suorum  
inpiger ad letum et fortis uirtute coacta.  
Quid nunc rostra tibi prosunt turbata forumque  
unde tribunicia plebeius signifer arce  
arma dabas populis? Quid prodita iura senatus  
et gener atque socer bello concurrere iussi?  
Ante iaces quam dira duces Pharsalia confert,  
spectandumque tibi bellum ciuile negatum est*<sup>134</sup>.

Lorsque Curion vit ses armées répandues dans la plaine et que la poussière abattue par le sang permit de voir le désastre, il ne consentit point dans l'éroulement de sa fortune à prolonger sa vie ou à espérer la fuite ; il tomba sur le corps de ses hommes, ardent au trépas et courageux d'une bravoure forcée. À quoi te sert maintenant d'avoir troublé la tribune et le forum, citadelles tribunicienne d'où tu levais l'étendard de l'émeute et donnais des armes aux peuples ? À quoi d'avoir trahi les droits du sénat et fait rencontrer dans une guerre le beau-père et le gendre ? Te voici gisant avant que la sinistre Pharsale mette les chefs aux prises, et le spectacle de la guerre civile t'a été refusé.

L'absence de vocatif est d'autant plus notable que lorsque Lucain se tourne de nouveau vers lui quelques vers plus loin, il l'interpelle par le nom *iuuenis*, comme nous l'avons vu plus haut<sup>135</sup> : manifestement, il cherche à éviter de faire figurer son nom à cette place remarquable qu'est le vocatif dans le récit épique lorsqu'il émane de la *uox poetae*.

Mais il peut arriver aussi que l'absence de vocatif rende difficile l'identification du destinataire. C'est le cas lorsque à la fin du proème, Lucain s'adresse successivement à Pompée puis à César, mais en n'interpellant nommément que le premier :

---

<sup>133</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 111-120.

<sup>134</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 793-804.

<sup>135</sup> Cf. *supra* p. 541.

[...]  
*tu, noua ne ueteres obscurent acta triumphos  
 et uictis cedat piratica laurea Gallis,  
 Magne, times; te iam series ususque laborum  
 erigit impatiensque loci fortuna secundi*<sup>136</sup>.

[...] tu crains que les exploits nouveaux ne fassent pâlir les anciens triomphes et que les lauriers gagnés sur les pirates ne les cèdent, Magnus<sup>137</sup>, aux Gaulois vaincus ; toi, l'expérience incessante des travaux guerriers t'anime, et ta fortune qui ne se contente plus du second rang.

Si lorsque l'on considère l'ensemble il devient clair que le *te* du v. 123 se rapporte à César, il est naturel lorsque l'on suit l'ordre du texte de penser dans un premier temps que le pronom renvoie toujours à Pompée : au moment où Lucain confronte ses deux personnages, la syntaxe les rend indissociables<sup>138</sup>. De même, alors que le poète raconte le départ de Cornélie qui quitte le camp de Pompée à la fin du chant V, le lecteur, qui a en tête la mention du nom de Pompée qui précède immédiatement, lit l'apostrophe des v. 805-806 comme étant adressée au général et non à son épouse, et seule la suite tend à montrer que la destinataire en était en réalité Cornélie :

*Fida comes Magni uadit duce sola relicto  
 Pompeiumque fugit. Quae nox tibi proxima uenit,  
 insomnis! Viduo tum primum frigida lecto,  
 atque insueta quies uni, nudumque marito  
 non haerente latus. [...]*<sup>139</sup>

La fidèle compagne de Magnus s'en va seule, abandonnant le chef, et fuit Pompée. Quelle nuit d'insomnie suivit pour toi ce départ ! Alors, pour la première fois, elle prit dans son lit solitaire un repos glacé et inaccoutumé à la solitude ; un mari ne pressa pas son flanc nu.

On a même des passages dont le sens est, du fait de l'absence de vocatif désignant le destinataire de l'apostrophe, franchement douteux, comme ici à la fin du chant VIII, lorsque le poète se livre à l'éloge funèbre de Pompée et que Cordus désobéit aux ordres de César interdisant de rendre au général vaincu les derniers devoirs :

[...] *Si nullo caespite nomen  
 haeserit, erremus populi cinerumque tuorum,  
 Magne, metu nullas Nili calcemus harenas.  
 Quod si tam sacro dignaris nomine saxum  
 adde actus tantos monimentaue maxima rerum,  
 adde trucidis Lepidi motus Alpinaue bella*

<sup>136</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 121-124.

<sup>137</sup>Nous modifions ici la place de l'apostrophe grammaticale par rapport à la traduction de la CUF, afin de suivre le mouvement de la phrase latine.

<sup>138</sup>Dans son commentaire, R. J. Getty expose certaines corrections proposées par des éditeurs antérieurs afin d'éviter l'ambiguïté de *te*, mais il ajoute qu'elles ne sont pas forcément nécessaires : cf. IV, 112-113, où *tu* sert à apostropher deux dieux différents (GETTY 1955, p. 45).

<sup>139</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 804-808.



*armaque Sertori reuocato consule uicta  
et currus quos egit eques, commercia tuta  
gentibus et pauidos Cilicas maris; adde subactam  
barbariem gentesque uagas et quidquid in Euro  
regnorum Boreaue iacet. Dic semper ab armis  
ciuilem repetisse togam, ter curribus actis  
contentum multos patriae donasse triumphos*<sup>140</sup>.

S'il n'y avait pas une motte de pierre où ton nom restât attaché, nous irions incertains, nous autres peuples, et, par crainte de marcher sur ta cendre, ô Magnus, jamais nous ne foulerions les sables du Nil. Que si tu juges une pierre digne de recevoir un nom si auguste, ajoutes-y tous ces hauts faits et les témoignages éclatants de ces actions; ajoutes-y la révolte du farouche Lépide, et la campagne des Alpes, et Sertorius forcé de déposer les armes après le rappel d'un consul, et le char de triomphe qui fut conduit en simple chevalier, les échanges assurés entre les nations et les Ciliciens réduits à redouter la mer; ajoute la barbarie soumise, ainsi que les peuples nomades et tout ce qui s'étend de royaumes sous l'Eurus et sous Borée. Dis que, toujours, aux armes succédait la toge du citoyen, et que, la satisfaction d'avoir conduit trois fois le char du triomphateur étant suffisante, la patrie fut dispensée de beaucoup d'autres triomphes<sup>141</sup>.

Dans ce passage, Lucain s'adresse initialement à Pompée, qu'il apostrophe; dans les vers qui suivent, l'adresse se poursuit, mais, malgré l'absence de nouveau vocatif, le sens indique qu'à partir du v. 806 il est possible qu'il s'adresse, non plus à Pompée, mais à Cordus, à la main duquel il s'était adressé plus haut (v. 795-797 : *Temeraria dextra...*). L'absence totale de pronoms personnels ou possessifs désignant Pompée ou ses hauts faits à la seconde ou à la troisième personne interdit de conclure définitivement : même les infinitives des v. 813-815 sont dépourvues de sujet exprimé. Le scholiaste des *Adnotationes* ne peut ainsi que relever l'ambiguïté : *DIGNARIS o Pompei uel tu Corde*.

Sept occurrences d'adresse sans apostrophe grammaticale sont particulièrement remarquables : il s'agit de celles dont le destinataire demeure indéterminé, c'est-à-dire qu'il ne semble pas être un personnage de la diégèse<sup>142</sup>. On sait que l'adresse à une deuxième personne accompagnée d'un verbe de perception ou de pensée au subjonctif (ou à l'optatif, dans le cas de l'épopée grecque) était régulièrement utilisée dans le genre épique antique, et ce, depuis Homère<sup>143</sup>. Dans *La Guerre civile*, on trouve plusieurs occurrences de ce genre :

[...] *Credas aut tecta nefandas  
corripuisse faces aut iam quatiente ruina  
nutantes pendere domos. [...]*<sup>144</sup>

---

<sup>140</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 803-815.

<sup>141</sup>Dans tout ce passage nous avons modifié la traduction de la CUF de manière à rétablir les ambiguïtés présentes dans le texte latin.

<sup>142</sup>Nous aurons l'occasion de revenir sur ces occurrences : voir en 12.2 p. 713.

<sup>143</sup>Cf. p. 126 *sqq.*

<sup>144</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 493-495.

Vous pourriez croire<sup>145</sup> que des torches impies ont pris possession des toits ou que, secouées par une force qui les mine, les maisons vacillent et penchent déjà.

*Si totitem Magni soceros totidemque petentis  
urbis regna suae funesto in Marte **locasses**,  
non tam praecipiti ruerent in proelia cursu*<sup>146</sup>.

Même si vous aviez placé<sup>147</sup> dans ces sanglantes fureurs de Mars autant de gendres de Pompée, autant de prétendants à la domination de leur pays, ils ne se jetteraient pas au combat d'un élan si précipité.

[...] *Cunctos mutare **putares**  
telluremque patriaeque solum.* [...] <sup>148</sup>

Vous eussiez dit<sup>149</sup> que tout le monde quittait le pays et le sol de la patrie.

*Tertia pars rerum Libye, si credere famae  
cuncta **uelis**; at si uentos caelumque **sequaris**,  
pars erit Europae.* [...] <sup>150</sup>

La Libye est la troisième partie du monde, si vous vous fiez en tout à l'opinion commune; mais, si vous vous référez à ses vents et à son ciel, elle fait partie de l'Europe<sup>151</sup>.

De façon plus surprenante, il arrive par trois fois que Lucain s'adresse à un destinataire indéterminé en utilisant le mode impératif, ce qui est alors tout à fait inédit dans l'épopée. L'adresse semble alors encore plus directe, et le destinataire, bien que toujours indéterminé, se voit actualisé, alors même que son identité demeure mystérieuse :

[...] *Nec gentibus ullis  
**credite** nec longe fatorum exempla petantur :  
fraterno primi maduerunt sanguine muri*<sup>152</sup>.

N'allez pas en croire là-dessus des peuples quelconques et chercher bien loin des exemples de cette loi fatale : nos premières murailles ont été tachées du sang d'un frère.

*Ventus ab extremo pelagus sic axe uolutet  
destituatque ferens, an sidere mota secundo  
Tethyos unda uagae lunaribus aestuet horis,  
flammiger an Titan, ut alentes hauriat undas,  
erigat Oceanum fluctusque ad sidera ducat,  
**quaerite**, quos agitat mundi labor; at mihi semper  
tu, quaecumque moues tam crebros causa meatus,  
ut superi uoluere, late.* [...] <sup>153</sup>

<sup>145</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>146</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 334-336.

<sup>147</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>148</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 147-148.

<sup>149</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>150</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 411-413.

<sup>151</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>152</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 93-95.

<sup>153</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 412-419.

Est-ce un vent venu de l'extrémité de l'horizon qui roule ainsi les flots pour les abandonner ensuite ? L'onde de l'errante Téthys bouillonne-t-elle, mue par un astre favorable, aux époques lunaires ? Titan porte-flammes, pour puiser l'onde nourricière, dresse-t-il l'océan et amène-t-il les flots jusqu'aux astres ? Cherchez-le, vous que tourmente le labeur de l'univers ; mais pour moi toujours, cause qui fais naître des mouvements si fréquents, suis la volonté des dieux et reste cachée.

[...] *Non sit licet ille nefando  
Marte paratus opes mundi quaesisse ruina :  
pone duces priscos et nomina pauperis aeui,  
Fabricios Curiosque graues, hic ille recumbat  
sordidus Etruscis abductus consul aratris :  
optabit patriae talem duxisse triumphum*<sup>154</sup>.

Admettons que ce ne soit pas cet homme, prêt à une guerre impie pour s'enrichir par la ruine du monde ; mettez à sa place ces vieux capitaines, ces héros d'un âge de pauvreté, les Fabricius, les austères Curius ; que le convive ici couché soit ce consul que l'on tira tout sale de sa charrue étrusque : ils désireront faire à la patrie l'honneur d'un pareil triomphe.

#### 10.4.1.5 Portée de l'usage de l'apostrophe chez Lucain

L'apostrophe n'est donc pas un simple ornement rhétorique qui viserait à amplifier le propos ou à conférer davantage de solennité à un passage particulièrement dramatique ou pathétique. Son usage chez Lucain met en jeu la définition des enjeux thématiques du poème, mais aussi la manière dont le poète construit son récit et inscrit sa présence au cœur de celui-ci. Cela met aussi en jeu l'autoreprésentation de l'acte poétique et de la situation d'énonciation que suppose la récitation d'une épopée, lorsque à l'adresse à un destinataire intradiégétique peut se superposer ou se substituer l'adresse à un destinataire extradiégétique – auditeurs, lecteurs ou ensemble des concitoyens du poète. On voit ainsi à quel point Lucain déçoit l'attente générique de son lecteur en ce qui concerne son emploi<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 149-154.

<sup>155</sup>Cet emploi excède ainsi selon nous l'exploitation de la force pathétique du procédé et la recherche d'effets de variation dans les catalogues, explications que donne B. Marti à sa fréquence (MARTI 1975, p. 83).

### 10.4.2 L'interrogatio

Il convient selon nous de distinguer dans l'épopée deux types d'interrogations<sup>156</sup>, selon qu'elles ont ou non un destinataire<sup>157</sup> : s'il est vrai que toute question, même oratoire, engage une forme de relation avec le destinataire auquel elle est adressée<sup>158</sup>, que faut-il penser dans le cadre de l'énonciation épique de celles qui sont lancées « à la cantonade » par le poète<sup>159</sup> ?

#### 10.4.2.1 Les questions adressées à un personnage

Chez Homère, une seule apostrophe à un personnage est énoncée sur le mode interrogatif : il s'agit de celle à Patrocle en XVI, 692-693 où, comme si le héros jouait le rôle de substitut de la Muse, le poète lui demande qui est le premier et qui est le dernier à tomber sous ses armes. Chez Virgile, on relève cinq occurrences de questions directement adressées à des personnages. Dans le chant IV de l'*Énéide*, le poète interroge Didon au sujet de ce qu'elle voit lorsqu'elle contemple les Troyens qui s'activent dans le port de Carthage pour préparer leur départ, puis, immédiatement après, il se tourne vers l'*improbe Amor* pour lui reprocher de faire souffrir les hommes<sup>160</sup>. Au chant IX, il demande aux Muses de lui dire quel dieu a permis aux Troyens d'éviter la destruction de leur flotte par Turnus<sup>161</sup>. Au chant XI, il interroge Camille comme il le ferait avec une Muse<sup>162</sup>. Au chant XII, enfin, après s'être demandé quel dieu pourrait l'aider à chanter l'horreur du

<sup>156</sup>Nous nous appuyons sur les marques explicites de l'interrogation (adjectif / pronom interrogatif, ou particule interrogative comme *-ne*) pour déterminer les occurrences dont nous tenons compte. Nous faisons donc le choix d'ignorer les phrases ponctuées par un point d'interrogation par l'éditeur mais qui ne sont pas introduites par un mot interrogatif – à l'exception de VII, 58-59 : le sens nous semble imposer de lire cette phrase comme interrogative (voir *infra* p. 555).

<sup>157</sup>Une telle distinction entre question avec / sans destinataire semble ne pas exister chez les Anciens. Quintilien met les unes et les autres sur le même plan et ne s'intéresse qu'à la différence établie dans l'*Institution oratoire* en IX, 2, 6 entre vraie demande d'information et question rhétorique : cf. p. .

<sup>158</sup>Cf. p. 58 *sqq.*

<sup>159</sup>Nous distinguons ici une question sans destinataire exprimé mais qui se trouve au cœur d'un passage d'adresse, comme celui-ci qui se trouve dans une apostrophe à Pompée (VII, 698-699) :

*Nonne iuuat pulsum bellis cessisse nec istud  
perspectasse nefas ? [...]*

N'es-tu pas heureux d'avoir été banni du combat et de ne pas avoir vu ce sacrilège ?

et les questions sans destinataire exprimé qui se trouvent juste avant ou juste après un passage d'adresse, considérant que dans les secondes le doute est permis à propos du rattachement ou non de la question à l'apostrophe qui précède ou qui suit.

<sup>160</sup>IV, 408-411 et 412.

<sup>161</sup>IX, 77-78.

<sup>162</sup>XI, 664-665.

combat final opposant Troyens et Rutules, il choisit de se tourner vers Jupiter<sup>163</sup>, dans une question qui exprime tout à la fois l'émotion scandalisée du poète et l'espoir d'un plan divin que ses capacités lui interdisent d'appréhender mais qui, peut-être, pourrait donner un sens à ce spectacle révoltant. On le voit, il est donc très rare que Virgile use du mode interrogatif pour adresser directement un reproche.

Or les questions adressées aux personnages que l'on trouve chez Lucain fonctionnent différemment : pour les 4/5 d'entre elles, elles concourent à l'expression de l'indignation du poète, dans des apostrophes qui tendent à l'invective<sup>164</sup>. À travers la forme interrogative, le poète peut invectiver ceux de ses personnages qu'il considère comme coupables : cette prise à partie est conforme à l'usage judiciaire de la figure. Quintilien attribue en effet à la forme interrogative la capacité, entre autres, de marquer l'indignation<sup>165</sup>. Lorsque le poète en use, c'est ainsi pour brocarder ceux qu'il considère comme coupables d'une faute, et il est ainsi significatif de constater que l'on observe une concentration singulière de ces questions dans les livres VII et VIII, qui sont consacrés à ce qui est l'acmé de l'affrontement entre César et Pompée et qui sont le plus marqués de manière générale par les interventions scandalisées du poète : les *ciues* (I, 8-9)<sup>166</sup>, les triumvirs (I, 88-89) César (I, 310 *sqq.*<sup>167</sup> ; VII, 168-171 ; VII, 820-821<sup>168</sup> ; IX, 1047-1048), Jupiter (II, 4-6), le *uaesane* anonyme qui représente les soldats tant de César que de Pompée à Ilerda (IV,

<sup>163</sup>XII, 503-504.

<sup>164</sup>Nous comptons vingt-quatre occurrences d'interrogations indignées, sur un total relevé de trente passages contenant une ou plusieurs interrogations adressées à un destinataire. Les questions restantes sont les suivantes : V, 198 ; VII, 586 ; VII, 698 ; VIII, 53 ; VIII, 851 ; X, 70.

<sup>165</sup>Cf. p. 58 *sqq.*

<sup>166</sup>Si l'on considère qu'il y a là une interrogation du poète, et non une exclamation (cf. p. 428) :

*Quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri  
gentibus inuisis Latium praebere cruorem ?*

D'où vient, citoyens, cette fureur, où le fer a-t-il pris cette licence d'offrir le sang latin à des peuples odieux ?

<sup>167</sup>Il n'est pas exclu que le début de ce passage soit plutôt affirmatif, mais la forme interrogative est parfaitement claire au moins pour le v. 315 :

*Non pudet, heu, Caesar, soli tibi bella placere  
iam manibus damnata tuis ? Hos ante pigebit  
sanguinis ? His ferri graue ius erit ? Ipse per omne  
fasque nefasque rues ? Lassare et disce sine armis  
posse pati, liceat scelerum tibi ponere finem.  
Saeue, quid insequeris ? Quid iam nolentibus instas ?  
Bellum te ciuile fugit. [...]*

Ah ! n'as-tu pas honte, César, d'être le seul à aimer des guerres que réprouvent maintenant leurs propres mains ? Ceux-ci seront avant toi dégoûtés du sang ? Ils trouveront lourd le droit du fer ? Et toi, tu vas te ruer sur tout, bien ou mal. Lasse-toi, apprends à vivre sans armes, qu'il soit permis de mettre fin à tes crimes. Cruel, que poursuis-tu ? Pourquoi presser des gens qui se refusent ? La guerre civile te fuit.

<sup>168</sup>L'authenticité de ces vers est toutefois discutée : cf. l'édition de Lucain dans la CUF (BOURGERY et PONCHONT 1930, p. 83, n. 1).

181-185), Curion (IV, 799-802), Appius (V, 228-230), les soldats de Pompée s'acharnant contre Scéva (VI, 196-197), Scéva lui-même (VI, 261<sup>169</sup>), les dieux (VII, 58-59<sup>170</sup>; VII, 870; VIII, 542-546<sup>171</sup>), la terre de Thessalie et la terre d'Égypte (VII, 847 *sqq.*; VIII, 827), Ptolémée (VIII, 550-552 et 555-556<sup>172</sup>; VIII, 699 *sqq.*), la Fortune (VIII, 600-602; VIII, 793-795), Cordus et sa main qui élève un tombeau à Pompée, (VIII, 781 *sqq.*; VIII, 795 *sqq.*). La colère du poète peut ainsi se déployer dans des passages où les questions s'accumulent, à la manière du discours de l'orateur qui veut presser son adversaire<sup>173</sup> :

[...] *Quid pectora pulsas ?*  
*Quid, uaesane, gemis ? Fletus quid fundis inanis*  
*nec te sponte tua sceleri parere fateris ?*  
*Vsque adeone times, quem tu facis ipse timendum*<sup>174</sup> ?

Pourquoi te frapper la poitrine ? Pourquoi gémir, insensé ? Pourquoi répandre des larmes vaines et ne pas avouer que tu cèdes volontairement à un crime ? Redoutes-tu donc tant celui que tu rends toi-même redoutable ?

<sup>169</sup>Ce vers peut être lu comme une exclamation ou comme une interrogation :

*Infelix, quanta dominum uirtute parasti !*

Malheureux ! Quels prodiges de valeur pour te donner un maître !

<sup>170</sup>Si l'on considère qu'il s'agit ici d'une question :

*Hoc placet, o superi, cum uobis uertere cuncta*  
*propositum, nostris erroribus addere crimen ?*

Vous vous plaisez, ô dieux du ciel, quand vous avez décidé de tout renverser, à ajouter le crime à nos erreurs ?  
 [Traduction CUF modifiée.]

Le ton volontiers véhément du poète explique bien en tout cas le choix de ponctuation qui est celui des éditeurs de Lucain dans la CUF.

<sup>171</sup>Dans leur édition pour la CUF (BOURGERY et PONCHONT 1930), A. Bourgery et M. Ponchont ponctuent la première phrase comme une exclamation, mais la particule *-ne* montre bien que l'on a ici une interrogative :

[...] *O superi, Nilusne et barbara Memphis*  
*et Pelusiaci tam mollis turba Canopi*  
*hos animos ? Sic fata premunt ciuilia mundum ?*  
*Sic Romana iacent ? Vllusne in cladibus istis*  
*est locus Aegypto, Phariusque admittitur ensis ?*

Ô dieux ! Faut-il que le Nil et la barbare Memphis et la foule si efféminée de la pélusienne Canope aient un pareil courage ! Est-ce ainsi que la fatalité des guerres civiles accable le monde ? Ainsi, que la puissance romaine est abattue ? Faut-il que l'Égypte soit pour quelque chose dans ces désastres, que l'épée de Pharos y joue un rôle ?

<sup>172</sup>Là encore, le début du passage est peut-être affirmatif, mais les v. 556-557 sont clairement interrogatifs :

[...] *Tanti, Ptolemaee, ruinam*  
*nominis haut metuis caeloque tonante profanas*  
*inseruisse manus, impure ac semiuir, audes ?*  
 [...]

[...] *Quid uiscera nostra*  
*scrutaris gladio ? [...]*

La chute d'un si grand nom, Ptolémée, tu ne la redoutes point ? Le ciel tonne, et tu oses, être impur, moitié d'homme, porter ici des mains profanes ? [...] Pourquoi fouiller notre chair avec ton épée ?

<sup>173</sup>On voit là une forme de « judiciarisation » de la parole épique, le poète adoptant un *ethos* inattendu. Nous reviendrons sur ce point *infra* : voir p. 577 *sqq.*

<sup>174</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 182-185.

De telles questions s'affranchissent complètement des limites de l'adresse épique : alors que l'énonciation de l'épopée implique que les interrogations du poète à ses personnages soient nécessairement fictives et artificielles<sup>175</sup>, celles-ci semblent mettre en place une situation d'échange réel, à laquelle le destinataire pourrait participer en répondant, notamment par ses actes, à ce que lui demande le poète. Ce dernier, qui s'exprime comme s'il était aux côtés de son personnage, essaie de changer le cours de son propre récit.

Mais il est à noter que, parmi tous ces coupables, certains sont surprenants, car leur culpabilité n'est pas de la même nature que celle contre Rome d'un César ou d'un Ptolémée : il s'agit d'Appius, qui est *demens* car il pense pouvoir échapper à la guerre civile autrement que par la mort, des pompéiens affrontant Scéva, qui ne se battent pas suffisamment, de Cordus, enfin, qui ne comprend pas que le vrai tombeau de Pompée n'est pas la modeste sépulture qu'il lui offre. Il est enfin une occurrence supplémentaire d'interrogation adressée à un personnage, particulière en ce qu'elle consiste en une interrogation adressée à Pompée, mais qui vise à dénoncer l'outrance des crimes des Égyptiens :

[...] *Quid plus te, Magne, recepto  
ausa foret Lagea domus ? [...]*<sup>176</sup>

En t'accueillant, ô Magnus, qu'eût osé de plus la maison de Lagus ?

#### 10.4.2.2 Les questions sans destinataire

Chez Homère, les questions sans destinataire, au nombre de six, soutiennent l'attention du lecteur, servent à amener la réponse qui est donnée juste après par le poète, ce qui amène volontiers les scholies à les lire comme des questions adressées à la Muse, et dans certains cas expriment une aporie devant laquelle se trouve le poète. Dans l'*Énéide*, les questions dépourvues de destinataire, dont nous avons relevé neuf occurrences, attirent l'attention du lecteur sur les difficultés que peuvent rencontrer poète ou personnages à comprendre le sens des événements, confrontent à l'ignorance des personnages la connaissance du poète, ou représentent un lieu privilégié de superposition des voix du poète et des personnages<sup>177</sup>. Dans les *Métamorphoses*, S. M. Wheeler<sup>178</sup> compte huit

---

<sup>175</sup>Dans le cadre de la fiction épique, l'emploi de l'interrogation s'inscrit dans un schéma de « communication » particulier : Homère ne s'attend évidemment pas à ce que Patrocle lui réponde, pas plus que Virgile lorsqu'il interroge Didon. C'est évidemment par ses effets qu'il se justifie, et par le fait qu'il contribue à la construction de la relation que le poète entretient avec ses personnages.

<sup>176</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 413-414.

<sup>177</sup>Cf. p. 179 *sqq.*

<sup>178</sup>S. M. WHEELER 1999, p. 105-106.

questions rhétoriques mobilisant le lecteur<sup>179</sup>, et en analysant la première occurrence en I, 400, il en définit ainsi la fonction : « it defines the appropriate frame of mind for the imaginative reception of the metamorphosis ».

Dans *La Guerre civile*, les questions rhétoriques sans destinataire sont bien plus nombreuses : on en compte trente-huit, réparties dans trente-deux passages (certains comprenant deux ou trois questions à la suite)<sup>180</sup> ; en outre, elles tendent à se concentrer dans certains livres : on n'en relève aucune dans le livre II, une seule dans les livres I, III, IV et VI, deux dans le livre X, six dans le livre V, sept dans le livre VIII, neuf dans le livre IX, dix dans le livre VII.

Un petit nombre d'entre elles expriment de la part du poète l'impossibilité ou le refus de savoir et de statuer sur le sens des événements :

[...] *Quis iustius induit arma*<sup>181</sup> ?

Qui avait le plus le droit de prendre les armes ?

*Quis latet hic superum ? Quod numen ab aethere pressum  
dignatur caecas inclusum habitare cauernas ?  
Quis terram caeli patitur deus, omnia cursus  
aeterni secreta tenens mundoque futuri  
consciis ac populis sese proferre paratus  
contactumque ferens hominis, magnusque potensque,  
siue canit fatum seu, quod iubet ille canendo,  
fit fatum ? [...]*<sup>182</sup>

Quel dieu d'en haut est là caché ? Quelle divinité chassée de l'éther daigne chercher asile dans ces sombres cavernes ? Quel dieu du ciel se contente de la terre, quand il possède tous les secrets du cours éternel des choses, et prêt à se livrer aux peuples, supporte, lui grand et puissant, le contact de l'homme, soit qu'il prédise le destin, soit que ce qu'il ordonne dans ses prédictions devienne le destin ?

*Quis labor hic superis cantus herbasque sequendi  
spernendique timor ? Cuius commercia pacti  
obstrictos habuere deos ? Parere necesse est  
an iuuat ? Ignota tantum pietate merentur  
an tacitis ualuere minis ? Hoc iuris in omnis  
est illis superos, an habent haec carmina certum  
imperiosa deum qui mundum cogere, quidquid  
cogitur ipse, potest*<sup>183</sup> ?

<sup>179</sup>Le critique les distingue en effet des questions délibératives comme *Quid faciat ?* en I, 617.

<sup>180</sup>Nous rappelons que nous incluons dans ce compte les questions dépourvues d'apostrophe grammaticale ou de marque de seconde personne qui se trouvent immédiatement avant ou immédiatement après un passage d'adresse manifeste.

<sup>181</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 126.

<sup>182</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 86-93.

<sup>183</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VI, 492-499.



Que signifie cette peine que prend le Ciel de suivre les incantations et les herbes, cette crainte de les dédaigner ? Quels pactes ont échangés les dieux pour être ainsi liés ? Obéir est-il une nécessité ou un plaisir ? Est-ce le prix d'une piété inconnue ou la puissance de mystérieuses menaces ? Ont-elles pareil pouvoir sur tout le Ciel, ou ces charmes s'adressent-ils à un dieu déterminé qui peut contraindre le monde à ce à quoi il est lui-même contraint ?

Comme on le voit, il est à chaque fois question d'un savoir supérieur qui échappe au poète. Malgré le fait que de telles questions ne peuvent pas recevoir de réponse, il les pose tout de même : c'est que poser la question du sens des événements revient à rappeler cette absence cruelle de réponse de façon particulièrement efficace. Le lecteur doit en effet rétablir dans son esprit le raisonnement menant de la question à l'impossibilité de réponse. La constatation de l'absence de réponse n'est pas affirmée de l'extérieur par le poète, mais elle est faite, et donc admise et assumée, par le lecteur. Le lecteur fait alors siens les sentiments du poète, à savoir colère et désespoir devant une situation révoltante.

L'interrogation sans destinataire peut également servir l'éloge : au livre IX, à la question

[...] *Quis Marte secundo,  
quis tantum meruit populorum sanguine nomen*<sup>184</sup> ?

À qui les faveurs de Mars, à qui le sang des peuples méritèrent-ils un si grand nom ?

le lecteur est invité à répondre que nul autre que Caton n'a mérité aussi bien le nom de sage et de père de la Patrie, ce que le poète confirme en son nom peu après :

*Ecce parens uerus patriae...*<sup>185</sup>

Le voici, le vrai père de la patrie...

En outre, le lecteur est mobilisé dès la phrase qui précède la question, du fait de la présence de la première personne du pluriel :

[...] *Si ueris magna paratur  
fama bonis et si successu nuda remoto  
inspigitur uirtus, quidquid **laudamus** in ullo  
maiorum, fortuna fuit.* [...] <sup>186</sup>

Si les vrais hommes de bien ont seuls droit à la plus haute gloire, et si l'on considère la vertu toute nue, sans aucun égard au succès, tout ce que nous vantons chez l'un quelconque de nos ancêtres ne fut qu'un don de la fortune.

Cet emploi laudatif reste toutefois un cas unique dans *La Guerre civile*. Plus loin dans le livre IX la même figure souligne les propriétés extraordinaires des animaux venimeux

---

<sup>184</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 596-597.

<sup>185</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 601.

<sup>186</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 593-596.

qui peuplent la Libye, en particulier les serpents, ainsi que le mythe de Méduse associé à ces derniers :

[...] *Nam rictus oraque monstri  
quis timuit? Quem, qui recto se lumine uidit,  
passa medusa mori est? [...]*<sup>187</sup>

En effet, la gueule et la face du monstre, qui jamais eut le temps de les craindre? De tous ceux qui l'ont vue en face, quel est celui à qui Méduse ait laissé sentir la mort?

[...] *Quis enim non preaeperet tanto  
aethera respiceret? [...]*<sup>188</sup>

En effet qui n'eût levé les yeux pour voir un pareil être ailé?

*Quid prodest miseri basiliscus cuspidis Murri  
transactus? [...]*<sup>189</sup>

Que sert au malheureux Murrus de percer un basilic avec la pointe de son javelot?

[...] *Quis fata putauit  
scorpion aut uires matura mortis habere*<sup>190</sup>?

Qui aurait cru le scorpion maître de nos destins ou capable de tuer si vite?

*Quis calcare tuas metuat, salpuga, latebras*<sup>191</sup>?

Qui craindrait, salpuga, de fouler aux pieds ta retraite?

Dans les deux cas, la question sans destinataire marque l'étonnement devant des faits hors du commun, que ce soit du côté de la vertu avec Caton, ou de celui du mal avec les serpents de Lybie. Cet usage correspond à l'un des sens que Quintilien attribue à l'interrogation lorsqu'elle est rhétorique : il lui confère le pouvoir d'exprimer l'indignation, l'ordre, la délibération, et, ce qui nous intéresse ici, l'étonnement<sup>192</sup> :

*Totum hoc plenum est uarietatis. Nam et indignationi conuenit :  
"Et quisquam numen Iunonis adoret ?"  
et admirationi :  
"Quid non mortalia pectora cogis,  
auri sacra fames ?"  
Est interim acrius imperandi genus :  
"Non arma expedient totaque ex urbe sequentur ?"  
Et ipsi nosmet rogamus, quale est illud Terentianum :  
"Quid igitur faciam ?"*<sup>193</sup>

<sup>187</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 637-639.

<sup>188</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 687-689.

<sup>189</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 828-829.

<sup>190</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 833-834.

<sup>191</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 837-838.

<sup>192</sup>Cf. p. 58 sqq.

<sup>193</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 2, 10-11.

L'interrogation, en fait, admet une infinie variété. Elle convient à l'indignation :

“Qui pourrait adorer le pouvoir de Junon ?”

et à l'étonnement :

“Où ne contrains-tu pas tous les cœurs des mortels,  
maudite soif de l'or ?”

C'est parfois un moyen de commander avec plus de vivacité :

“Ne voudront-ils donc pas, ayant saisi leurs armes,  
par toute la cité poursuivre l'étranger ?”

et nous-mêmes, nous nous interrogeons, comme dans Térence :

“Que faire donc ?”

Toutefois, l'exemple virgilien qu'il donne nous place dans un contexte d'imprécation, alors que chez Lucain, l'étonnement peut servir l'éloge<sup>194</sup> : la figure de la question sans destinataire se fait ambivalente. En effet, le consensus qu'elle crée entre le poète et son public peut être mis au service de l'éloge aussi bien que du blâme. Elle est d'usage dans une situation scandaleuse, et c'est alors une figure de l'indignation, mais elle est aussi, plus généralement, d'usage devant une situation extraordinaire, et dans ce cas, par rapport à l'exclamation que l'on pourrait attendre, elle a l'avantage de mettre l'accent sur la relation avec le public, tandis que cette dernière serait plutôt tournée du côté du sentiment du locuteur uniquement, et elle est ainsi plus propre à persuader<sup>195</sup>. Lucain fait appel à l'engagement de son lecteur, qui doit être la conséquence de l'engagement du narrateur.

Comme lorsqu'elle est tournée à la deuxième personne, l'interrogation sans destinataire vise aussi à exprimer l'indignation du poète : la mobilisation du lecteur par le choix de la forme interrogative vise à lui faire partager son sentiment. La concentration de la figure lorsqu'elle revêt ce sens dans les livres VII, VIII et IX tend d'ailleurs à confirmer qu'elle représente un marqueur polémique<sup>196</sup>. Tout en exprimant l'indignation du poète, elles mobilisent, par leur forme interrogative précisément, un destinataire. Elles ne lui font pas directement violence, pour reprendre l'idée de C. Kerbrat-Orecchioni<sup>197</sup>, mais elles l'interpellent et attirent son attention. Nous avons vu<sup>198</sup> comment C. Touratier, qui se fait l'écho de la théorisation des effets de la figure chez les Anciens, décrit le

---

<sup>194</sup>Donat dans son commentaire à Térence commente cet usage à propos d'un passage de *L'Eunuque*, *Em eunuchum tibi, quam liberali facie, quam aetate integra !* (« Voilà ton eunuque ! Quelle figure distinguée ! Quelle jeunesse sans défaut ! », v. 472-473) :

*Non narratiue laudat, sed per interrogationem, quae maior fiducia est.*

Il [sc. Parménon, à propos d'un eunuque] n'en fait pas l'éloge par une narration, mais le biais d'interrogations, qui témoignent d'une plus grande assurance.

<sup>195</sup>Voir aussi sur les théories modernes de l'interrogation p. 42.

<sup>196</sup>Voir notre relevé en annexe (p. XIII).

<sup>197</sup>KERBRAT-ORECCHIONI 2009, p. 160.

<sup>198</sup>Cf. p. 42.

fonctionnement de l'interrogation oratoire en tant qu'acte de langage, pour qui, même lorsqu'elle intervient en dehors d'un échange dialogique, la formulation interrogative invite le destinataire à formuler pour lui-même la réponse, réponse normalement rendue évidente par la formulation même de la question : « On voit ainsi l'intérêt stylistique de l'interrogation oratoire : c'est un moyen d'obliger l'auditeur ou le lecteur à être actif et à prendre à son compte les idées du locuteur »<sup>199</sup>. Le rôle de ces questions devient alors fondamental : elles créent une connivence entre le poète et son lecteur, ce dernier se voyant amener à reprendre à son compte ce qui n'aurait été sinon qu'une simple assertion du poète. Devant un fait scandaleux, cette forme de prise à témoin du lecteur permet de susciter directement son assentiment, ou de provoquer chez lui l'étonnement et la colère.

Le passage suivant illustre particulièrement bien cela, par l'emploi conjoint de la question sans destinataire et de la première personne du pluriel qui réunit poète et *ciues Romani* dans une même communauté, celle des victimes de Pharsale – la présence du « nous » actualisant d'autant plus la mobilisation du destinataire par l'interrogation – :

*Proxima quid suboles aud quid meruere nepotes  
in regnum nasci? Pauide num gessimus arma  
teximus aut iugulos? [...]*<sup>200</sup>

Qu'ont fait nos enfants, qu'ont fait nos descendants pour naître sujets? Avons-nous porté les armes sans bravoure ou caché notre gorge?

On retrouve la même alliance dans la question *Sed quis erit nobis lucri pudor*<sup>201</sup>? (« Mais quand rougirons-nous de notre mercantilisme? »), par laquelle Lucain condamne le déclin moral généralisé de Rome<sup>202</sup>. Les autres exemples de questions indignées se trouvent tous à la fin d'un passage adressé à un destinataire – ici à la fin d'une apostrophe à Pompée qui annonce sa mort prochaine sur le sol égyptien :

*[...] Romanus regi sic paruit ensis,  
Pellaeusque puer gladio tibi colla recidit,  
Magne, tuo. **Qua posteritas in saecula mittet  
Septimium fama? Scelus hoc quo nomine dicent  
qui Bruti dixere nefas?** [...]*<sup>203</sup>

<sup>199</sup>TOURATIER 1994, p. 489.

<sup>200</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 642-644.

<sup>201</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 706.

<sup>202</sup>Sur ce point, voir BUREAU 2011, p. 88-89.

<sup>203</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 606-610.

Nous pouvons citer également les questions qui se trouvent en VIII, 699-700, en VIII, 800-802 et en X, 343-344.

Une épée romaine faire ainsi la volonté d'un roi, l'enfant de Pella trancher ton cou, Magnus, avec une de tes épées! Quelle sera, dans les siècles à venir, la renommée d'un Septimius? Quel nom donner à son crime, si l'acte de Brutus est nommé sacrilège?

Comme nous l'avons vu plus haut<sup>204</sup>, cela permet à Lucain de diluer la fin de l'apostrophe, en passant du régime de l'adresse à un personnage à une forme intermédiaire dans laquelle la présence du destinataire initial n'est plus marquée, et par laquelle le propos se voit ainsi soumis à la réflexion du lecteur.

D'autres questions sans destinataire demandent la collaboration du lecteur, qui est invité par le poète à réfléchir sur certains aspects des événements racontés, à prendre position à propos de situations paradoxales, à partager aussi l'étonnement ou la douleur du poète. Juste avant l'affrontement à Pharsale, le poète incite le lecteur à se mettre à la place des soldats qui, sur le point de combattre, craignent pour Rome plus que pour eux-mêmes :

[...] *Quis litora ponto  
obruta, quis summis cernens in montibus aequor  
aetheraque in terras deiecto sole cadentem,  
tot rerum finem, timeat sibi? [...]*<sup>205</sup>

Qui, s'il voyait les rivages engloutis par la mer, le flot au sommet des monts, l'éther s'effondrant sur la terre avec le soleil, la fin du monde en un mot, craindrait pour lui-même?

Lorsque le poète s'interroge sur les terribles forfaits des hommes, la mobilisation du lecteur est d'autant plus forte que celle-ci s'inscrit dans une réflexion plus générale sur les conséquences futures de la guerre civile pour toute l'Italie et pour les générations à venir, dans laquelle Lucain utilise en outre la première personne du pluriel :

[...] *Gentes Mars iste futuras  
obruet et populos aevi uenientis in orbem  
erepto natale feret. Tunc omne Latinum  
fabula nomen erit; Gabios Veiosque Coramque  
puluere uix tectae poterunt monstrare ruinae  
Albanosque lares Laurentinosque penates,  
rus uacuum, quod non habitat nisi nocte coacta  
Inuitus questusque Numam iussisse senator.  
Non aetas haec carpsit edax monimenta que rerum  
putria destituit; crimen ciuile uidemus  
tot uacuas urbes. **Generis quo turba redacta est  
humani?** Toto populi qui **nascimur** orbe,  
nec muros implere uiris nec **possumus** agros;  
urbs **nos** una capit. Vincto fossore coluntur  
Hesperiae segetes, stat tectis putris auitis  
in nullos ruitura domus, nulloque frequentem  
ciue suo Romam, sed mundi faece repletam*

---

<sup>204</sup>Cf. *supra* p. 525.

<sup>205</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 134-137.

*cladis eo dedimus ne tanto in corpore bellum  
iam possit ciuile geri. [...]*<sup>206</sup>

Ici Mars étouffera dans l'œuf les peuples futurs et emportera les peuples de la génération prête à venir sur terre, en leur ravissant le jour de leur naissance. Alors on ne connaîtra plus le nom latin que par oui-dire ; des ruines couvertes de poussière pourront à peine indiquer Gabies, Véies, Cora, les Lares albains et les pénates laurentins ; campagne vide qu'habite seulement, la nuit qu'il est obligé d'y passer, un sénateur contraint et mécontent que Numa l'ait ordonné ainsi. Ces destructions ne sont pas l'œuvre du temps rongeur ; c'est un crime des citoyens que nous voyons dans toutes ces villes désertes. Où en a été réduite la masse du genre humain ? Nous peuples qui naissons sur tout le globe, nous ne pouvons remplir d'hommes les remparts et les champs ; une seule ville est assez grande pour nous. Un laboureur enchaîné cultive les moissons hespériennes ; encore debout, la maison aux toits ancestraux se délabre et, lorsqu'elle s'écroulera, ne tombera sur personne. Rome n'est plus peuplée de ses citoyens ; elle est remplie de la lie de l'univers, et nous l'avons précipitée dans une telle catastrophe que dans un si grand empire il n'y a plus assez pour faire une guerre civile.

Le lecteur est alors invité par le poète à adopter la même posture que lui et son regard particulier sur les événements de l'histoire de Rome, qui en examine les implications morales en sachant replacer Pharsale dans une chronologie plus vaste et qui ne se contente pas d'en rejeter l'abomination dans un passé révolu.

Un peu plus loin, alors qu'il vient de commencer le récit du combat, Lucain lance :

*Sed quota pars cladis iaculis ferroque uolanti  
exacta est ? [...]*<sup>207</sup>

Mais quelle faible part du désastre est laissée aux traits et au fer qui vole ?

La forme interrogative incite le lecteur à reconstituer le raisonnement à l'œuvre ici de la part du poète pour saisir toute l'horreur de ce qui est décrit. Si Lucain demande combien de soldats sont tombés sous les lances, c'est pour constater que c'est l'épée qui a tué le plus de soldats, ce qui révèle de la part des combattants la cruauté du corps-à-corps et la passion du crime fratricide.

Puis, alors que l'on s'apprête à lire le récit de la bataille dans la plaine de Pharsale, on trouve une question tournée à la première personne du pluriel :

*[...] Quid tempora legum  
egimus aut annos a consule nomen habentis*<sup>208</sup> ?

Pourquoi avons-nous vécu une période de légalité et passé des années qui tiraient leur nom d'un consul ?

<sup>206</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 134-137.

<sup>207</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 489-490.

Dans leur édition pour la CUF (BOURGERY et PONCHONT 1930), A. Bourgery et M. Ponchont ponctuent cette phrase avec un point d'exclamation. Nous rétablissons l'interrogation qu'implique *quota*.

<sup>208</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 440-441.

Celle-ci succède en fait à une longue apostrophe à Rome commencée au v. 412 et suivie d'une apostrophe à la Fortune :

[...] *Hac luce cruenta  
effectum, ut Latios non horreat India fascas,  
nec uetitos errare Dahas in moenia ducat  
Sarmaticumque premat succinctus consul aratrum,  
quod semper saeuas debet tibi Parthia poenas,  
quod fugiens ciuile nefas redituraque numquam  
Libertas ultra Tigrim Rhenumque recessit  
ac totiens nobis iugulo quaesita uagatur,  
Germanum Scythicumque bonum, nec respicit ultra  
Ausoniam; uellem populis incognita nostris :  
uulturis ut primum laeuo fundata uolatu  
Romulus infami compleuit moenia luco,  
usque ad Thessalicas seruisses, Roma, ruinas.  
De Brutis, Fortuna, queror. Quid tempora legum  
egimus aut annos a consule nomen habentis<sup>209</sup> ?*

Ce jour sanglant a fait que l'Inde ne frémit pas des faisceaux latins, qu'un consul ne conduit pas dans leurs murailles les Dahes arrachés à leur vie nomade et ne mène pas, court-vêtu, une charrue sarmate ; la Parthie attend toujours de toi le cruel châtement qu'elle mérite et, fuyant sans esprit de retour cette guerre civile impie, la Liberté s'est retirée au-delà du Tigre et du Rhin ; elle que nous avons tant de fois cherchée au péril de notre vie, est errante, dépôt précieux des Germains et des Scythes, et n'étend pas ses regards sur l'Ausonie. J'aurais voulu que mon pays ne l'eût jamais connue : depuis le jour où Romulus, ayant observé à gauche le vol du vautour, fonda ses murailles et les remplit des hôtes d'un asile décrié, jusqu'à la catastrophe thessalienne, Rome, tu n'aurais cessé d'être esclave. Ce sont des Brutus, Fortune, que je me plains. Pourquoi avons-nous vécu une période de légalité et passé des années qui tiraient leur nom d'un consul ?

B. Bureau a analysé comment fonctionne dans ce passage l'articulation entre *ego* et *nos*<sup>210</sup> :

Le premier souhait (*uellem*), irréalisable, n'appartient qu'à *ego*, il se donne donc comme opinion individuelle ; *ego* voudrait annuler l'histoire et s'y soustraire comme la liberté se réfugie au-delà des limites de l'empire. [...] Mais le rêve de *ego* se heurte à une réalité que la voix poétesse ne peut changer et qui se transforme en source de douleur : *queror*. Rome a goûté aux charmes vénéneux de la liberté, et c'est à ce moment que *nos* entre en scène, la voix poétesse s'inscrivant dans une collectivité historico-culturelle dont elle est solidaire parce qu'elle en est membre : la société romaine, que composent à la fois le récitant, le public et les personnages, a connu le règne des lois édictées par le peuple, de la légalité républicaine incarnée par les consuls<sup>211</sup>.

Or précisément, la transition entre *ego* et *nos* se fait par l'intermédiaire de la forme interrogative, qui vient mobiliser directement le lecteur tout en l'incluant dans cette communauté des Romains héritiers de Pharsale. Tantôt seul face à l'histoire, tantôt membre

---

<sup>209</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 427-441.

<sup>210</sup>Notons que son analyse montre bien qu'il n'est absolument pas satisfaisant de se contenter de lire les premières personnes du pluriel dans la bouche du poète comme des « nous » d'auteur.

<sup>211</sup>BUREAU 2011, p. 83-84.

d'une communauté dont fait aussi partie son destinataire<sup>212</sup>, le poète occupe une position qui n'est pas celle d'une subjectivité autarcique : il indique ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas, et constitue un modèle pour le lecteur. Dans les vers qui suivent, la première personne du pluriel reste présente, alors que le poète proclame que les dieux n'ont rien à voir avec Pharsale :

*Felices Arabes Medique Eoaque tellus,  
quam sub perpetuis tenuerunt fata tyrannis.  
Ex populis qui regna ferunt sors ultima **nostra** est,  
quos seruire pudet. Sunt **nobis** nulla profecto  
numina; cum caeco rapiantur saecula casu,  
**mentimur** regnare Iouem. [...]*<sup>213</sup>

Heureux les Arabes, les Mèdes et la terre d'Orient, que les destins ont maintenus sous une suite ininterrompue de tyrans. Parmi les peuples qui supportent les rois notre sort est le pire ; car servir nous fait honte. Sans nul doute nous n'avons pas de dieux ; puisque les siècles sont emportés par l'aveugle hasard, c'est mensonge que la royauté de Jupiter.

À ce moment-là, le lecteur se trouve en quelque sorte captif de la réflexion que mène ici Lucain. En effet, ce « nous » change insensiblement de sens : il ne rassemble plus seulement ceux qui souffrent de subir la servitude alors qu'ils ont connu la liberté, mais il désigne juste après l'ensemble de ceux qui, suivant la voie de vérité ouverte par le *uates* Lucain, deviennent clairvoyants (*mentimur*) à propos de leur propre lâcheté :

[...] la collectivité asservie s'invente ou invente pour plaire à ses maîtres un discours qui vise à justifier son état présent, et donc à renforcer son oppression, mais c'est précisément ce que refuse *ego* [...]. *Ego*, une fois qu'il a échappé à la tentation du rêve, est le destructeur du discours idéologique, celui qui casse le vernis euphémistico-poétique que *nos* a mis sur ses turpitudes. Il est la voix de la conscience du *nous*, son *uates*, c'est-à-dire celui qui lui montre la vérité. De ce fait, on comprend la conclusion : non il n'y avait pas de dieux à Pharsale (ils ont dû, comme les dieux de Stace, même les plus cruels, se détourner de cette abomination), mais seulement *nous*, et le seul profit que *nous* a pu tirer de là, c'est d'avoir l'autorisation officielle des nouveaux maîtres de mentir sur Pharsale pour se protéger du remords<sup>214</sup>.

Nous voyons là un trait important à notre sens de l'usage des figures de l'adresse chez Lucain : celui-ci ne se contente pas d'apostropher directement ses cibles pour les invectiver, mais il exprime également son indignation en direction de son public, non pas tant cette fois pour l'attaquer que pour l'inviter à participer à sa propre entreprise d'examen moral et politique des événements du passé et de leurs conséquences : la forme des interrogations sans destinataire sert à provoquer la réaction du public devant une situation qui ne doit pas le laisser indifférent. Lucain en use d'une manière complètement diffé-

<sup>212</sup>Sur le fait que le « nous » indique que poète et lecteur appartiennent à une même communauté, voir aussi LUDWIG 2014, p. 78-79.

<sup>213</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 442-448.

<sup>214</sup>BUREAU 2011, p. 85-86.



rente de ce que l'on trouve chez ses prédécesseurs dans le genre épique. C'est que l'on a ici un véritable procédé argumentatif qui vise à convaincre le lecteur : il ne s'agit pas seulement d'adresser son sentiment de révolte aux acteurs intradiégétiques du drame, mais aussi d'inclure le public dans son propre discours en le forçant à apporter sa coopération, dans une forme de co-énonciation<sup>215</sup>. La question sans destinataire a en effet cet avantage par rapport à l'apostrophe qu'elle implique une connivence entre l'émetteur et le récepteur : en plus de réveiller les consciences, Lucain désigne la voie à suivre, et le public ne peut que s'accorder avec lui. En regard de la question dirigée à l'encontre d'une deuxième personne, typiquement liée à la violence directe, l'interrogation quand elle est dépourvue de destinataire formule une attaque dont le public est partie prenante, faisant de ce dernier un juge convoqué pour répondre à la question portant sur l'adversaire ou sur la situation examinée. Alors que l'on peut s'attendre à ce que dans l'épopée l'échange interlocutif ne soit jamais que fictif, il est remarquable de voir chez Lucain sa volonté visible d'engager une forme d'échange avec son lecteur qui permette à ce dernier de participer avec le poète à sa réflexion sur la guerre civile et sur ses conséquences. Le lecteur est directement impliqué, d'autant plus que cette réflexion ne porte pas seulement sur des faits passés qu'il considérerait de manière détachée : Lucain fait en sorte de lui faire comprendre que c'est aussi de sa situation personnelle qu'il s'agit.

### 10.4.3 L'exclamatio

Certaines exclamations dans *La Guerre civile* sont en même temps des apostrophes, c'est-à-dire qu'elles sont adressées à un personnage<sup>216</sup>. Citons par exemple celle qui ouvre l'une des apostrophes à Pompée du chant VII :

*O felix, si te uel sic tua Roma uideret*<sup>217</sup> !

Quelle joie pour ta Rome, si elle te voyait même ainsi !

---

<sup>215</sup>Nous distinguons cette co-énonciation, dans laquelle le lecteur devient aux côtés du poète la source émettant la réponse aux questions posées, de celle décrite par S. Perceau à propos des questions sans destinataire posées par le poète dans l'*Iliade* (PERCEAU 2011, p. 47 *sqq.*) : l'auditoire, dans sa volonté d'en savoir davantage, est le co-émetteur non pas des réponses mais des questions, qui sont des demandes d'information et auxquelles le poète va répondre ensuite. Dans les deux cas, néanmoins, se voit mise en place une relation dialogique entre le poète et un public actif et engagé dans le récit, les marques de leur interaction étant inscrites dans le texte même.

<sup>216</sup>Nous considérons comme exclamations celles qui sont explicitement signalées par une particule exclamative, comme *o* ou *pro*.

<sup>217</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 29.

Nous avons vu<sup>218</sup> qu'en contexte oratoire, une telle figure amplifie la grandeur du propos et laisse sentir toute l'émotion de l'orateur, qui se communique à l'auditeur : sous cet aspect elle convient bien aussi à la solennité épique.

#### 10.4.3.1 Apostrophes et exclamations : des cas de distinction difficile

Mais il existe une autre catégorie d'exclamations : celles qui ne sont pas adressées explicitement à un destinataire. Comme nous l'avons vu plus haut<sup>219</sup>, nous considérons que les exclamations dépourvues de marques de deuxième personne expriment davantage l'émotion du locuteur qu'une éventuelle relation à un destinataire, et à ce titre, elles sont normalement exclues du cadre de notre étude. Néanmoins, nous ne pouvons faire l'économie de la mention de certaines exclamations dans *La Guerre civile* qui sont, précisément, difficiles à distinguer de l'apostrophe, comme c'est le cas dans les passages suivants<sup>220</sup> :

*O male concordēs nimiaque cupidine caeci*<sup>221</sup> !

Ô concorde peu sûre, aveuglement d'une passion sans limite !

[...] *O uitae tuta facultas  
pauperis angustique lares ! O munera nondum  
intellecta deum !* [...] <sup>222</sup>

Ô sûrs moyens d'existence du pauvre, humbles lares ! Ô présents des dieux encore méconnus !

*O praeceps rabies !* [...] <sup>223</sup>

Ô rage aveugle !

[...] *O sors durissima fati*<sup>224</sup> !

Ô sort si cruel du destin !

<sup>218</sup>Voir p. 63 *sqq.*

<sup>219</sup>Cf. p. 70.

<sup>220</sup>Nous n'avons relevé qu'une seule exclamation similaire dans l'*Énéide*, lorsque au chant IV le poète décrit les rites accomplis par Didon pour se concilier les faveurs des divinités associées au mariage (IV, 65) :

*Heu, uatum ignarae mentes !* [...]

Ah ! l'ignorance des interprètes !

<sup>221</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 87.

<sup>222</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 527-529.

<sup>223</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 474.

<sup>224</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 1046.

[...]  
*o bona libertas! [...]*<sup>225</sup>

[...] ô douce liberté! [...]

L'absence totale de pronoms de la deuxième personne venant souligner l'adresse amène à se demander si ces phrases sont des apostrophes ou des exclamations : lorsque le vocatif n'est pas identifiable, on peut hésiter et lire un nominatif, au contraire des accusatifs exclamatifs qui ne laissent pas place au doute, comme

*O faciles dare summa deos eademque tueri  
difficiles! [...]*<sup>226</sup>

Ô dieux prompts à donner le rang suprême et peu prompts à nous le conserver<sup>227</sup> !

On voit là l'ambiguïté de la particule *o*, qui ne suffit pas à marquer l'adresse du discours à une deuxième personne, mais dont la fonction fondamentale est de signifier l'expression d'un sentiment vif, éventuellement associé à un appel<sup>228</sup>. Ainsi, dans l'exclamation suivante qui clôt l'apostrophe à Pompée au début du livre VII, la particule *o* met bien plus l'accent sur le sentiment du poète à l'égard des *miseri* que sur l'adresse au destinataire :

*O miseri, quorum gemitus edere dolorem,  
qui te non pleno pariter planxere theatro*<sup>229</sup> !

Les malheureux, dont les gémissements ont dévoré la douleur, qui ne t'ont pas pleuré dans un théâtre également plein !

Or si le fait qu'il ne soit pas possible de déterminer si l'exclamation *Heu demens* en V, 228 est ou non une apostrophe n'engage pas vraiment le sens, puisqu'elle est située de toute manière dans une adresse à Appius, il y a une vraie hésitation au sujet de celles que nous avons citées plus haut : le lecteur doit choisir de les lire ou bien comme des

---

<sup>225</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 1108.

<sup>226</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 510-511.

<sup>227</sup> Dans son édition pour la CUF (BOURGERY 1927), A. Bourgery insère ici une apostrophe : « Que vous êtes prompts, ô dieux, à donner le rang suprême et peu prompts à nous le conserver ! ». L'usage de la figure par Lucain étant selon lui artificiel de manière générale (cf. p. 425), on comprend bien qu'il ne voit ici qu'une manière de rendre sa traduction plus expressive.

<sup>228</sup> Pour Palémon, elle exprime une émotion vive quand elle est jointe à un pronom de première personne, et non pas un appel (*Ars grammatica*, V, 541, 16-19 GLK). Pour Servius, elle ne sert qu'à l'expression d'un sentiment (*Ars maior*, IV, 443, 19-20 GLK). Selon G. Serbat, elle introduit une séquence déictique (SERBAT 1987, p. 11). On trouve une étude pratique des emplois de *o* dans la littérature latine chez E. Dickey (DICKEY 2002, p. 225-229). On y lit que l'interjection, d'emploi *a priori* plutôt rare dans le latin de la conversation usuelle, est employé assez fréquemment en poésie, comme marque du style élevé et pour exprimer une émotion intense. Elle sert aussi à souligner les adresses qui seraient difficiles à identifier en tant que telles, comme les longues adresses qui ne comportent pas de mots au vocatif, et qui sont assez fréquentes en poésie.

<sup>229</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 43-44.

expressions de l'émotion du poète, ou bien comme des adresses, qui prennent à témoin les allégories concernées. Dans la première occurrence que nous avons citée, il s'agit ainsi de savoir si la question rhétorique qui suit immédiatement est lancée à la cantonade, ou si elle est adressée aux triumvirs :

*O male concordēs nimiaque cupidine caeci!  
Quid miscere iuuat uires orbemque tenere  
in medio? [...]*<sup>230</sup>

Ô concorde peu sûre, aveuglement d'une passion sans limite! À quoi bon confondre vos forces et garder l'univers entre vous?

La charge polémique change alors radicalement : dans un cas, l'on peut considérer que Lucain se contente de déplorer les conséquences malheureuses du premier triumvirat, tandis que dans l'autre, il prend directement à partie les triumvirs et les somme de répondre de leurs actes. Or si nous avons vu que la grandeur que l'*exclamatio* confère au style convient bien au genre épique, nous avons également vu que la présence de la figure dans l'épopée peut être problématique, car elle évoque aussi la vivacité spontanée du discours judiciaire ou politique<sup>231</sup> : ici, Lucain tire pleinement profit de cette ambiguïté en opérant un glissement de la grandeur vers le polémique.

#### 10.4.3.2 Les exclamations à la frontière des passages d'adresse

Par ailleurs, il est remarquable que nombre d'exclamations sans destinataire se situent juste avant ou juste après un passage d'adresse explicite :

*[...] Pro tristia fata!  
Et tibi, non fidae gentis dignissime regno,  
fortunae, Ptolemaee, pudor crimenque deorum  
cingere Pellaeo pressos diademate crinis  
permissum. Saeuum in populos, puer, accipis ensem,  
(atque utinam in populos) [...]*<sup>232</sup>.

Triste destinée! Toi, digne roi d'un peuple infidèle, Ptolémée, honte de la fortune et crime des dieux, tu reçois le droit de ceindre tes cheveux pressés du diadème de Pella. Tu reçois, enfant, une épée cruelle contre tes peuples (Ah! si elle ne l'eût été que contre tes peuples!) [...].

C'est aussi le cas pour les exclamations en IV, 194-195; IV, 807-809; V, 727-728<sup>233</sup>; VI, 305; VII, 411; VII, 474; VIII, 678; VIII, 843-845; X, 77. En réalité, ces exclamations pour-

<sup>230</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 87-89.

<sup>231</sup>Voir p. 68.

<sup>232</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 57-62.

<sup>233</sup>L'exclamation

*[...] Heu quantum mentes dominatur in aequas*

raient même être intégrés aux passages d'adresse que nous avons délimités, tant ils leur sont liés : le poète n'est déjà plus dans le cadre du récit à la troisième personne, et seule l'absence de marque formelle de deuxième personne nous amène à ne pas les retenir en tant que telles comme figures de l'adresse. Il nous semble toutefois important de les mentionner ici, dans la mesure où elles participent de la stratégie de Lucain qui consiste à brouiller les frontières entre récit et adresse, en passant subtilement du récit à l'expression des sentiments personnels du poète (par les questions rhétoriques et les exclamations sans destinataire exprimé), puis à l'adresse en elle-même, ou inversement.

## 10.5 La mise en scène du poète par lui-même

Bien que dans le genre épique la présence du narrateur soit censée être la plus discrète possible, chez Lucain les apostrophes du poète sont en outre des passages où celui-ci se met en scène au sein du texte<sup>234</sup>. Ces passages sont capitaux en ce qu'ils nous renseignent sur la manière dont le poète se situe vis-à-vis de la matière de son récit : dans quelle mesure l'adresse à un « tu » permet-elle de dessiner la figure du « je »<sup>235</sup> ? Quelles *personae* le poète revêt-il ? Quels points de vue épouse-t-il ? Quelles relations le poète entretient-il avec la matière de son propos ? Comment sa voix se constitue-t-elle ? Est-elle seulement une voix organisatrice, ou revêt-elle une autre fonction ?

### 10.5.1 Présence du poète

Si le poète virgilien ne se réfère à lui-même en usant de la première personne que onze fois dans l'*Énéide*<sup>236</sup>, Lucain ne s'écarte pas de cet usage : on relève sept passages où apparaît une première personne du singulier<sup>237</sup> qui se rapporte au poète dans *La*

---

*iusta Venus!* [...]

Ah ! que la Vénus conjugale a de pouvoir sur l'esprit des justes !

fait la transition entre l'apostrophe à Cornélie des v. 722-727 et celle à Pompée des v. 728-731.

<sup>234</sup>Voir EFFE 2004, p. 61-72 sur l'apostrophe comme lieu où le poète lucanien rompt avec ses prédécesseurs en mettant fortement l'accent sur sa subjectivité et en donnant une large place au commentaire à côté de la narration.

<sup>235</sup>Voir p. 44 sur le fait que l'adresse à un « tu » permet de se positionner en tant que « je ».

<sup>236</sup>I, 1 ; I, 8 ; VI, 266 ; VII, 40-45 ; VII, 646 ; VII, 733 ; IX, 446 ; IX, 525-528 ; X, 185-186 ; X, 793 ; XII, 500.

<sup>237</sup>Nous n'avons pas distingué à propos de Virgile entre première personne du singulier et première personne du pluriel (la première représentant, de très loin, le cas le plus fréquent) ; nous le faisons ici pour Lucain, car, comme nous aurons l'occasion de le voir, celui-ci use du « nous » tantôt comme « nous » d'auteur, tantôt comme renvoi à une véritable communauté plurielle qui n'est pas que poétique.

*Guerre civile*<sup>238</sup>, qui figurent toutes dans un passage d'adresse<sup>239</sup>. Tout d'abord, le poète se présente en tant que poète, la première fois dans le proème lorsqu'il fait de Néron sa Muse, puis au livre VII lorsqu'il s'adresse à son propre esprit au moment de raconter Pharsale, et enfin au livre IX lorsqu'il s'adresse à César visitant les ruines de Troie :

*Sed mihi iam numen, nec, si te pectore uates  
accipio, Cirrhaea uelim secreta mouentem  
sollicitare deum Bacchumque auertere Nysa :  
tu satis ad uires Romana in carmina dandas*<sup>240</sup>.

Mais tu es déjà ma divinité ; et si je te reçois, poète<sup>241</sup>, en ma poitrine, je renonce à invoquer le dieu qui révèle les secrets de Cirrha ou à détourner Bacchus de Nysa : tu suffis, toi, à inspirer un poème romain.

*Hanc fuge, mens, partem belli tenebrisque relinque,  
nullaque tantorum discat me uate malorum,  
quam multum liceat bellis ciuilibus, aetas.  
A potius pereant lacrimae pereantque querellae :  
quicquid in hac acie gessisti, Roma, tacebo*<sup>242</sup>.

Ô mon esprit, fuis cette partie de la guerre et laisse-la dans les ténèbres : que je ne sois pas le chantre de pareils maux et qu'aucune génération n'apprenne de moi tout ce que se permettent les guerres civiles. Ah ! Périssent plutôt les larmes, périssent les plaintes ; tout ce que tu as fait dans ce combat, Rome, je le tairai.

*O sacer et magnus uatum labor, omnia fato  
eripis et populis donas mortalibus aeuum.  
Inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae ;  
nam, si quid Latiis fas est promittere Musis,  
quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,  
uenturi me teque legent ; Pharsalia nostra  
uiuēt, et a nullo tenebris damnabimur aeuo*<sup>243</sup>.

<sup>238</sup>I, 63-64 ; I, 417 ; VII, 436-440 et 553-556 ; VIII, 844 ; IX, 598-599 et 985.

<sup>239</sup>En réalité, l'occurrence en IX, 598-599 se trouve dans une phrase tournée à la troisième personne ; néanmoins, cette phrase se trouve encadrée par une question sans destinataire d'une part, et une apostrophe à Rome d'autre part (IX, 596-604) :

[...] *Quis Marte secundo,  
quis tantum meruit populorum sanguine nomen ?  
Hunc ego per Syrtes Libyaëque extrema triumphum  
ducere maluerim, quam ter Capitolia curru  
scandere Pompei, quam frangere colla Iugurthae.  
Ecce parens uerus patriae, dignissimus aris,  
Roma, tuis, per quem numquam iurare pudebit,  
et quem, si steteris umquam ceruice soluta,  
nunc, olim, factura deum es.* [...]

À qui les faveurs de Mars, à qui le sang des peuples méritèrent-ils un si grand nom ? Pour moi, j'aimerais mieux conduire cette marche triomphale à travers les Syrtes et les confins de la Libye, que gravir trois fois le Capitole sur le char de Pompée, qu'étrangler Jugurtha. Le voici, le vrai père de la patrie, le plus digne, ô Rome, de tes autels, celui que, si jamais, maintenant ou quelque jour, tu relèves une tête libre, tu placeras parmi les dieux.

<sup>240</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 63-66.

<sup>241</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF : voir p. 430.

<sup>242</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 552-556.

<sup>243</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 980-986.

Œuvre sacrée, œuvre sublime des poètes ! Tu dérobes tout au destin, tu donnes aux peuples mortels l'éternité des âges. Ne te laisse pas, César, gagner par l'envie devant ces consécration de la gloire ; car, s'il est permis de faire une promesse aux Muses latines, aussi longtemps que vivront les honneurs du chantre de Smyrne, la postérité lira mes vers et ton histoire ; notre Pharsale vivra, et jamais siècle ne nous condamnera aux ténèbres.

Ce sont d'ailleurs là les trois seules occurrences où le terme de *uates* se rapporte à l'activité poétique de Lucain<sup>244</sup>. On remarque alors qu'à chaque fois, il se désigne lui-même à la première personne du singulier, alors qu'ailleurs, on peut trouver la première personne du pluriel : le poème s'ouvre sur *canimus* au v. 2. C'est que, si son énonciation peut être plurielle lorsqu'il parle au nom d'une communauté dont il fait partie<sup>245</sup>, il est bien singulier lorsque, *uates*, il se démarque des autres *uates* qui l'ont précédé et représente celui qui guide ses concitoyens en leur dévoilant la vérité des faits. On peut rapprocher de ceux-là le passage suivant, dans lequel Lucain affirme que son domaine n'est pas celui de la poésie scientifique :

*Ventus ab extremo pelagus sic axe uolutet  
destituatque ferens, an sidere mota secundo  
Tethyos unda uagae lunaribus aestuet horis,  
flammiger an Titan, ut alentes hauriat undas,  
erigat Oceanum fluctusque ad sidera ducat,  
quaerite, quos agitat mundi labor; at mihi semper  
tu, quaecumque moues tam crebros causa meatus,  
ut superi uoluere, late. [...]*<sup>246</sup>

Est-ce un vent venu de l'extrémité de l'horizon qui roule ainsi les flots pour les abandonner ensuite ? L'onde de l'errante Téthys bouillonne-t-elle, mue par un astre favorable, aux époques lunaires ? Titan porte-flammes, pour puiser l'onde nourricière, dresse-t-il l'océan et amène-t-il les flots jusqu'aux astres ? Cherchez-le, vous que tourmente le labeur de l'univers ; mais pour moi toujours, cause qui fais naître des mouvements si fréquents, suis la volonté des dieux et reste cachée.

Il faut noter qu'à la toute fin du livre IV Lucain s'adresse à Curion comme poète, puisqu'il parle de la transmission de la *fama* du jeune homme, mais en employant cette fois-ci la première personne du pluriel<sup>247</sup> :

*At tibi nos, quando non proderit ista silere,  
a quibus omne aeui senium sua fama repellit,  
digna damus, iuuenis, merita praekoniam uitae*<sup>248</sup>.

Mais, puisque rien ne sert de taire ces faits dont la renommée brave le cours des âges, nous te donnons, jeune homme, le digne hommage qu'a mérité ta vie.

---

<sup>244</sup>Sur Lucain comme *uates*, nous renvoyons à MEUNIER 2012, p. 286 *sqq.*

<sup>245</sup>Cf. p. 430 *sqq.*

<sup>246</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 411-419.

<sup>247</sup>Pour une analyse de ce passage, voir p. 755 *sqq.*

<sup>248</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 811-813.

On relève encore trois autres passages où la première personne du singulier renvoie au poète mais sans qu'il soit explicitement question de son activité poétique, lorsque ce dernier se plaint que les Romains, condamnés de toute manière à connaître l'asservissement, aient un jour connu la liberté d'une part :

[...] *uellem* populis incognita nostris :  
*uulturis ut primum laeuo fundata uolatu*  
*Romulus infami conpleuit moenia luco,*  
*usque ad Thessalicas seruisses, Roma, ruinas.*  
*De Brutis, Fortuna, queror.* [...] <sup>249</sup> ?

J'aurais voulu que mon pays ne l'eût jamais connue : depuis le jour où Romulus, ayant observé à gauche le vol du vautour, fonda ses murailles et les remplit des hôtes d'un asile décrié, jusqu'à la catastrophe thessalienne, Rome, tu n'aurais cessé d'être esclave. Ce sont des Brutus, Fortune, que je me plains.

lorsqu'il émet le vœu de rapporter à Rome les cendres de Pompée :

[...] *Satis o nimiumque beatus,*  
*si mihi contingat manes transferre reuulsos*  
*Ausoniam, si tale ducis uiolare sepulchrum* <sup>250</sup>.

Assez heureux, oh ! trop heureux, s'il m'était donné de transporter en Ausonie les mânes arrachés là-bas, de profaner un tombeau si peu digne du héros !

et enfin lorsqu'il déclare que Caton est un modèle éminemment préférable à celui de Pompée ou de Marius :

*Hunc ego per Syrtes Libyaeque extrema triumphum*  
*ducere maluerim, quam ter Capitolia curru*  
*scandere Pompei, quam frangere colla Iugurthae* <sup>251</sup>.

Pour moi, j'aimerais mieux conduire cette marche triomphale à travers les Syrtes et les confins de la Libye, que gravir trois fois le Capitole sur le char de Pompée, qu'étrangler Jugurtha.

Ailleurs, le poète emploie la première personne du pluriel <sup>252</sup> : il évoque *saecula nostra* lorsqu'il exprime son souhait de voir perdurer la concorde générale entre les soldats de Pompée et ceux de César à Ilerda avant qu'ils ne s'affrontent (IV, 191), il oppose à la

<sup>249</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 436-440.

<sup>250</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 843-845.

<sup>251</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 598-600.

<sup>252</sup> Nous nous concentrons ici sur les occurrences d'un « nous » qui figurent dans un passage d'adresse tourné à la deuxième personne ou dans une question rhétorique : de fait nous laissons de côté de nombreuses autres occurrences de la première personne du pluriel (I, 1 et 559 ; IV, 793 ; V, 112 et 386 ; VI, 572 et 650 ; VII, 60, 398, 400-406, 444-447, 455, 631, 640, 645, 865 ; VIII, 459, 842 ; IX, 14, 423, 429-430, 480, 595, 707 ; X, 49-50, 67-69, 259). Ce choix est discutable : comme nous l'avons dit plus haut (cf. p. 38 *sqq.*), la première personne du pluriel est susceptible de contenir en elle un « tu » ou un « vous » ; il nous semble néanmoins que la mobilisation d'un destinataire se fait sentir moins franchement lorsque le « nous » est isolé au sein du récit à la troisième personne, et qu'il est ainsi plus difficile de déterminer s'il comprend



volonté des dieux (*uobis*) « nos erreurs » (*nostris erroribus*, VII, 59), il se fait la voix de la communauté des Romains en VII, 434 (*nobis*), en VII, 643 et 644 (*gessimus* et *teximus*), en VII, 436 (*nostris*), en VII, 441 (*egimus*), en VII, 803 (*petimus*), en VIII, 804-805 (*erremus* et *calcemus*), en VIII, 831 et 834 (*nos [...] accepimus* et *nostros*)<sup>253</sup>.

### 10.5.2 L'indignation du poète

Même lorsque l'on ne trouve pas de marque explicite de première personne, l'adresse à un personnage ainsi que les questions sans destinataire participent également à la constitution de l'*êthos* du poète : s'adresser à autrui implique de se positionner face à lui, ce qui concourt à la constitution de sa subjectivité. Du point de vue du poète, l'apostrophe est un marqueur de spontanéité et de sincérité à l'appui de l'expression des différents sentiments que lui inspire le spectacle de la guerre civile : colère, déploration, pitié, admiration parfois.

Parmi eux, le sentiment dominant est l'indignation. S'il est attendu que ce sentiment soit présent dans les apostrophes à César<sup>254</sup>, à Crastinus qui déclencha les hostilités à Pharsale ainsi qu'à sa *rabies*<sup>255</sup>, aux responsables de la mort de Pompée (Ptolémée<sup>256</sup>, Septimius<sup>257</sup>), à la Thessalie<sup>258</sup>, à la terre d'Égypte<sup>259</sup>, il est peut-être plus surprenant de voir qu'il est aussi lié aux citoyens<sup>260</sup> et à Rome<sup>261</sup>, ou encore aux dieux<sup>262</sup> : eux aussi sont pris à partie par le poète et désignés comme coupables du crime qui souille la cité.

Même lorsque la présence du poète n'est pas explicitement inscrite dans le texte, ce sentiment apparaît clairement, au travers de plusieurs procédés. On a tout d'abord des

---

ou non une deuxième personne.

<sup>253</sup>Peut-être faut-il ajouter ici le passage suivant, si l'on considère que l'adresse ne prend pas fin après *senatus* (IV, 791-793) :

*Romanam, superi, Libyca tellure ruinam  
Pompeio prodesset nefas uotisque senatus!  
Africa nos potius uincat sibi. [...]*

Le crime, ô ciel, c'est que la ruine de Rome sur la terre libyenne serve Pompée et les vœux du sénat ! Que plutôt l'Afrique nous vainque pour elle.

<sup>254</sup>V, 310-316 ; VII, 168-171 ; VII, 551 ; VII, 721-723 ; VII, 803-824 ; IX, 1047-1062.

<sup>255</sup>VII, 470-473 et VII, 474-475.

<sup>256</sup>V, 58-62 ; VIII, 550-560 ; VIII, 692-700.

<sup>257</sup>VIII, 676-678.

<sup>258</sup>VII, 847-854.

<sup>259</sup>VIII, 827-834.

<sup>260</sup>I, 8-12.

<sup>261</sup>I, 21-23 ; I, 84-86 ; VII, 556.

<sup>262</sup>IV, 791-792 ; V, 297-299 ; VII, 58-59 ; VIII, 542-546.

procédés lexicaux. On repère ainsi au cours des passages d'interlocution de nombreux intensifs, qui soulignent le jugement négatif du narrateur sur le comportement du personnage auquel il s'adresse :

*Tum, si tantus amor belli tibi, Roma, nefandi...*<sup>263</sup>

Après cela, si tu as une telle passion pour une guerre impie...

[...] *Stygii quae numina regni  
infernique nefas et mersos nocte furores  
inpia tam saeue gesturus bella litasti*<sup>264</sup> ?

À quelles divinités du royaume stygien, à quels forfaits infernaux, quelles fureurs plongées dans la nuit, près de faire si cruellement des guerres impies, as-tu fait des sacrifices expiatoires ?

Ces intensifs sont souvent accompagnés d'un vocabulaire péjoratif, lié à l'idée du sacrilège, de l'action impie (*nefandi*), ou à celle de la violence, de la cruauté (*feralia*, I, 86), et de la folie (*furores*, VII, 170). Le terme *furor* se retrouve d'ailleurs dans certaines apostrophes particulièrement violentes et marquantes : la toute première adressée aux *ciues* en I, 8, et celle lancée à César sur le ton de l'invective en VII, 551,

*Hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina, Caesar.*

Voilà ta fureur, voilà ta rage, voilà tes crimes, César.

Les thèmes du *furor* et du sacrilège font penser à la tragédie, et de fait c'est régulièrement à l'aide du vocabulaire tragique que le poète exprime son indignation devant le spectacle qu'il décrit (voir par exemple en I, 93 *sqq.*). Au livre VIII, le *furor* est remplacé par un vocabulaire sexuel connotant l'effémination (*inpure ac semiuir*, VIII, 553, ou *degener*, VIII, 693) : ce n'est plus aux coupables de l'affrontement fratricide que le poète s'adresse (les citoyens, les dieux, César), mais à Ptolémée et aux complices de l'assassinat de Pompée. En outre, ces procédés lexicaux sont encore fortement soulignés par l'usage de procédés rhétoriques. Lorsqu'elles ont un destinataire explicite, les questions deviennent ainsi de véritables prises à partie, voire des injures, comme nous l'avons vu plus haut<sup>265</sup>. Lucain joue aussi des effets rhétoriques de la répétition et du parallélisme pour renforcer ce qui apparaît révoltant et / ou paradoxal :

[...] *Nescis, puer inprobe, nescis  
quo tua sit fortuna loco* [...] <sup>266</sup>.

<sup>263</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 21.

<sup>264</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 169-171.

<sup>265</sup> Cf. *supra* p. 553 *sqq.*

<sup>266</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 557-558.

Tu ne sais pas, enfant insensé, tu ne sais pas où en est ta fortune [...].

### 10.5.3 La déploration du poète

Le second sentiment exprimé par le poète à travers les passages d'interlocution est lié étroitement au premier : le poète déplore la situation qu'il narre. Les dieux<sup>267</sup> (ou la Fortune<sup>268</sup>) et Rome<sup>269</sup> sont ainsi invoqués également lorsque le poète exprime sa douleur devant les événements qu'il déplore : il stigmatise doublement les premiers pour leur incapacité à empêcher la guerre civile et le scandale qu'elle représente, et fait de la seconde à la fois la coupable et l'enjeu, perdu, de la guerre. Quand il déplore la chute de Rome aux v. 412 *sqq.* du livre VII, c'est en effet à la Rome de la République, emblème de la *libertas*, que le poète fait appel : celle-ci doit être pleurée ; mais il évoque aussi au v. 556 du même livre la Rome qui s'est combattue elle-même à Pharsale, et qui est coupable :

[...]  
*quicquid in hac acie gessisti, Roma, tacebo.*

[...] tout ce que tu as fait dans ce combat, Rome, je le tairai.

Là encore les procédés employés sont variés. Le vocabulaire de la plainte apparaît à travers des verbes comme *queror* (VII, 440), renforcés parfois par des interjections comme *heu* (VIII, 604). L'irréel du passé est parfois utilisé pour exprimer le fait que Lucain aurait souhaité que les événements prennent une autre tournure :

*O felix, si te uel sic tua Roma uideret.  
Donassent utinam superi patriaeque tibi que  
unum, Magne, diem, quo fati certus uterque  
extremum tanti fructum raperetis amoris*<sup>270</sup>.

Quelle joie pour ta Rome, si elle te voyait même ainsi ! Ah ! que le ciel n'a-t-il donné et à la patrie et à toi un seul jour, Magnus, où tous deux fixés sur votre destin, vous auriez goûté en toute hâte le dernier fruit d'un tel amour.

Comme lorsqu'il s'agit d'exprimer l'indignation, les effets rhétoriques des répétitions et des parallélismes viennent donner plus de force à l'expression des sentiments du poète. Et, tout comme le thème du *furor* se trouvait présenté dès le début du poème pour être abondamment repris par la suite, le vocabulaire de la plainte est mis en place dès le proème au v. 37 ([...] *iam nihil, o superi, querimur* [...]), « [...] nous ne nous plaignons

---

<sup>267</sup>I, 33-38 ; VII, 869-870.

<sup>268</sup>VII, 440 ; VII, 645-646 ; VIII, 600-604.

<sup>269</sup>VII, 412-427.

<sup>270</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 29-32.

plus, habitants du ciel [...] »), pour être régulièrement repris, dans la bouche du poète lorsqu'il s'adresse à un personnage ou au sein de son récit, ou bien dans des passages de discours direct. Les plaintes du poète et des personnages se font ainsi écho, tout comme se font écho leurs invectives : le poète projette ses sentiments personnels dans son récit en les appliquant aux personnages et aux événements dont il traite, pour ensuite les intégrer à ses personnages eux-mêmes.

#### 10.5.4 L'êthos du poète lucanien

Lucain n'hésite donc pas à marquer de l'empreinte de sa subjectivité ses personnages et les événements qu'il relate : il pointe la culpabilité ou la folie des uns (César, Ptolémée, Crastinus, Appius...), tandis qu'il présente les autres comme les victimes des événements ou de leurs décisions malheureuses – Pompée le premier. Il essaie même de prendre prise sur la matière de son récit, et tout particulièrement à travers les figures de l'adresse, d'une part parce que c'est un lieu où sa subjectivité peut apparaître, et d'autre part parce que la forme de l'adresse à un personnage instaure une relation entre lui et cette matière. En plus de sa dimension satirique, que nous étudierons plus loin<sup>271</sup>, l'adresse devient alors le lieu de l'inclusion de références à d'autres genres – genres qui, contrairement à l'épopée, sont précisément des genres de l'interlocution – : dans l'apostrophe lucanienne se concentrent des influences génériques qui modifient en profondeur la manière dont se constitue la figure du poète.

##### 10.5.4.1 Lucain orateur

Sous plusieurs aspects, *La Guerre civile* fait ainsi penser à certains passages des controverses et des suasoires que nous a transmises Sénèque le Rhéteur. On lit ainsi dans les *Controverses* en II, 1, où se multiplient les adresses à la deuxième personne, des apostrophes adressées tant à des personnages historiques (Crassus) qu'à des abstractions (la *paupertas*), tout comme le fait Lucain, qui ne se contente pas d'interpeller ses personnages, mais peut s'adresser à son esprit (VII, 552 *sqq.*) ou aux guerres civiles (VIII, 547 *sqq.*). Dans la même controverse, le passage suivant semble même annoncer l'apostrophe liminaire *Quis furor, o ciues...* de Lucain en I, 8 :

---

<sup>271</sup>Voir en 11.1 p. 592.

*Quae tanta uos pestis, cum una stirps idemque sanguis sitis, quaeue furiae in mutuum sanguinem egere<sup>272</sup> ?*

Quelle maladie cruelle, quand vous n'êtes qu'une race et qu'un sang, quel égarement vous a poussés à verser le sang les uns des autres ?

Et, dès la toute première apostrophe de *La Guerre civile*, les questions rhétoriques se succèdent de même pour exprimer l'incompréhension et la révolte du poète. On trouve d'ailleurs chez Sénèque le Rhéteur le thème de la guerre civile<sup>273</sup>, et, en plusieurs endroits, il se retrouve même conjointement à celui des conflits entre époux et beau-père<sup>274</sup> – autrement dit, on a là le nœud du poème de Lucain, qui rappelle si souvent que Pompée est le gendre de César. Le thème de la guerre civile se lit aussi indirectement, en I, 1, à travers le conflit entre deux frères (Lucain fait ainsi de l'affrontement primitif entre Romulus et Remus les prémices de la guerre civile au livre I). On retrouve de même le thème du tyran et du tyrannicide<sup>275</sup>. Chez Lucain, plusieurs passages se rapprochent de la suasoire, lorsqu'il s'agit d'engager un personnage à prendre un parti ou à agir de telle ou telle manière<sup>276</sup>.

Mais, au-delà de ces quelques points communs rhétoriques et thématiques, qui d'ailleurs ne sauraient suffire à eux seuls à signaler une réelle reprise littéraire, il nous faut nous interroger sur ce que signifient chez Lucain ces emprunts. Les passages qui s'apparentent à la suasoire montrent à quel point le poète s'efforce d'avoir prise sur les événements qui se déroulent devant lui. La controverse, elle, nous renvoie au genre judiciaire, au domaine du procès où il s'agit de soutenir l'une et l'autre des deux causes en présence. Et c'est bien ce que semble faire le poète de *La Guerre civile*, au tout début de son poème tout du moins. Au livre I, avant de commencer le récit proprement dit par le passage du Rubicon par César, il s'adresse successivement aux deux adversaires, Pompée et César, en prenant la parole comme le ferait un juge au cours d'un procès et en employant plusieurs termes se rattachant au vocabulaire judiciaire :

[...]  
*tu, noua ne ueteres obscurent acta triumphos  
et uictis cedat piratica laurea Gallis,  
Magne, times; te iam series ususque laborum*

---

<sup>272</sup>SÉNÈQUE LE RHÉTEUR, *Controverses*, II, 1.

<sup>273</sup>Dans les *Controverses* en II, 1; IV, 8; VI, 6; VII, 2; X, 3; X, 5, ainsi que dans les *Suasoires* VI et VII.

Sur les thèmes marquants dans *La Guerre civile* qui se retrouvent déjà dans les suasoires, voir BRISSET 1964, p. 9-10.

<sup>274</sup>I, 7; I, 8; II, 1; II, 2; II, 3; II, 6; III, 2; III, 3; III, 4; III, 7; IV, 5.

<sup>275</sup>*Controverses*, I, 7; II, 5; III, 6; IV, 7; V, 8; VII, 6; IX, 4.

<sup>276</sup>VII, 535-540; 552-554; 588-596; 680-721; 803-824; VIII, 547-550; 803-815.

*erigit inpatiensque loci fortuna secundi.  
Nec quemquam iam ferre potest Caesarue priorem  
Pompeiusue parem. Quis **iustus** induit arma?  
Scire nefas; magno se **iudice** quisque tuetur :  
uictrix **causa** deis placuit sed uicta Catoni<sup>277</sup>.*

[...] tu crains que les exploits nouveaux ne fassent pâlir les anciens triomphes et que les lauriers gagnés sur les pirates ne les cèdent, Magnus<sup>278</sup>, aux Gaulois vaincus; toi, l'expérience incessante des travaux guerriers t'anime, et ta fortune qui ne se contente plus du second rang. César ne peut plus supporter un supérieur, Pompée un égal. Qui avait le plus le droit de prendre les armes? On ne peut le savoir sans impiété. Chacun se recommande d'un grand arbitre : la cause du vainqueur plut aux dieux, mais celle du vaincu à Caton.

Plus loin dans le poème, c'est en accusateur qu'il parle lorsqu'il déploie toute sa verve contre César et toutes les autres entités auxquelles peut être imputée la guerre civile. Aux livres VII et VIII, en particulier, on retrouve de nombreuses fois dans ses apostrophes le thème du crime et / ou du châtement : en VII, 58-59 (*crimen*); 168-171 (*scelerum*; *nefas*; *impia*); 470-473 (*poena*); 847-854 (*crimine*; *scelerum*; *uiolabis*; *scelerique*); 868-872 (*nefas*; *nocentes*); puis en VIII, 606-610 (*scelus*; *nefas*); 781-785 (*crimine*; *poenam*; *impius*); 827-834 (*crimine*); 835-845 (*scelus*). Ces thèmes se retrouvent également en dehors des passages d'adresse, au sein du récit, comme en VII, 557 *sqq.*; mais dans tous les passages que nous venons de relever, on lit dans la forme de l'apostrophe une adresse indignée contre le coupable d'un des crimes de la guerre civile, ou une prise à partie pathétique d'une victime, comme dans un procès où il s'agit de provoquer l'indignation contre le coupable et la pitié pour la victime. On ne retrouve une configuration similaire à celle que l'on vient de voir en I, 121 *sqq.* qu'en VII, 680-723 : le poète s'adresse de nouveau à Pompée puis à César; mais cette fois-ci, il n'est plus question de laisser le lecteur dans l'incertitude du jugement. César est rapidement représenté comme profanant allègrement les cadavres du champ de bataille, comme si cette simple mention définissait de manière définitive son caractère *nefas*, alors qu'à Pompée est adressée un long passage de suasoire qui doit le convaincre du fait que la défaite vaut mieux que la victoire. Finalement, la sentence du juge apparaît juste après, dans la *sententia* suivante :

*Nunc tibi uera fides quaesiti, Magne, fauoris  
contigit ac fructus; felix se nescit amari<sup>279</sup>.*

C'est maintenant, Magnus, que tu as acquis la certitude de cette popularité tant cherchée et que tu en as goûté le fruit; l'homme heureux ne sait pas qu'il est aimé.

<sup>277</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 121-128.

<sup>278</sup>Nous modifions ici la place de l'apostrophe grammaticale par rapport à la traduction de la CUF, afin de suivre le mouvement de la phrase latine.

<sup>279</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 726-727.

On le voit, grâce aux références à la controverse et à la suasoire, Lucain rapproche son poème épique des genres judiciaire et délibératif. La narration se voit alors revêtue d'une portée polémique, dans la mesure où le poète adopte tantôt la position du juge, tantôt celle de l'accusateur, tantôt celle du témoin indigné et / ou horrifié.

#### 10.5.4.2 Lucain poète tragique

Dans d'autres passages d'adresse, le poète s'exprime comme pourrait le faire un personnage tragique<sup>280</sup>. Pour N. Gagliardi, certaines apostrophes étranges à des abstractions, telles que l'adresse du poète à sa *mens*, (VII, 552-554), s'expliquent ainsi en tant qu'emprunts innovants à la tragédie<sup>281</sup>. On retrouve en effet des apostrophes similaires chez Euripide, notamment<sup>282</sup>. C'est là pour le critique l'un des éléments qui signalent l'infléchissement chez Lucain de l'épopée traditionnelle vers un récit à vocation dramatique. C'est que le sujet même de la guerre civile est par essence éminemment tragique. Ainsi, le vocabulaire tragique émaille les passages d'adresse, et ce dès la toute première apostrophe du poème qui érige le *furor* des citoyens comme première cause de la guerre civile. La grandeur de Rome dans sa chute, décrite aux v. 411-427 du livre VII, fait aussi de la Cité un personnage tragique, qui doit affronter un danger plus grand encore que les calamités traditionnelles de la tragédie – miasmes, épidémies, famine, incendie, tremblements de terre. Son infortune est ainsi à la mesure de ses succès passés, immense<sup>283</sup> :

[...] *Pro tristia fata!*  
*Aera pestiferum tractu morbosque fluentis*  
*insanamque famem permissasque ignibus urbes*  
*moeniaque in praeceps laturos plena tremores*

<sup>280</sup>Sur la dimension tragique de *La Guerre civile*, voir GUILLEMIN 1951, p. 220; MARTI 1964; CONTE 1968; MARTI 1975; LOUPIAC 1990; NARDUCCI 2002, p. 93; 100; FRANCHET D'ESPÈREY 2003; ESTÈVES 2009; RIPOLL 2010b; UTARD 2015; RIPOLL 2016a; RIPOLL 2016b; CALTOT 2018. Voir encore, pour des références complémentaires, MEUNIER 2012, p. 17, n. 11.

<sup>281</sup>D. GAGLIARDI 1975, p. 80.

<sup>282</sup>N. Gagliardi renvoie au v. 1287 des *Bacchantes*, où Cadmos interpelle la vérité, et au v. 433 des *Héraclides*, où Iolas s'apostrophe lui-même.

Notons toutefois que l'apostrophe de Lucain à sa *mens* fait au moins autant penser à celles-ci par exemple, que l'on trouve chez Pindare (*Néméennes*, III, 45-46 et *Olympiques*, II, 160-161) :

[...] Θυμέ, τίνα πρὸς ἀλλοδαπὸν  
ἄκραν ἐμὸν πλόον παραμείβεαι ·

Mais, ô mon âme ! vers quel promontoire étranger vas-tu égarer mon navire ?

Ἐπεχε νῦν σκοπῶ  
τόξον, ἄγε θυμέ [...].

Allons, mon cœur, que ton arc maintenant vise au but !

Voir GIANGRANDE 1968, p. 59.

<sup>283</sup>L'idée est déjà présente, mais hors apostrophe, en I, 81-82.

*hi possunt explere uiri, quos undique traxit  
in miseram Fortuna necem, dum munera longi  
explicat eripiens aeui populosque ducesque  
constituit campis, per quos tibi, Roma, ruenti  
ostendat quam magna cadas. [...]*<sup>284</sup>

Ah! tristes destinées! Ce que détruisent un air pestilentiel pour les poumons et les épidémies, une famine qui rend fou, les flammes maîtresses des villes, les tremblements qui abîment des murailles chargées d'habitants, de tels vides pourraient être comblés par ces hommes que de toute part la Fortune a entraînés à une mort lamentable. Ravissant les dons d'un si long passé, elle déploie peuples et chefs et les a établis dans des plaines où, au bord de l'abîme, Rome, elle puisse te montrer combien tu es grande dans ta chute.

Dans ce contexte, l'apostrophe étrange à la petite île de Phaselis au livre VIII s'explique alors par le contraste tragique qu'elle crée, car le lecteur, qui sait ce qui va arriver à Pompée, comprend déjà qu'elle est le dernier asile avant la cruelle Égypte et constate dans le même temps le dénuement du perdant de Pharsale :

*[...] Pamphylia puppi  
occurrit tellus, nec se committere muris  
ausus adhuc ullis, te primum, parua Phaselis,  
Magnus adit; nam te metui uetat incola rarus  
exhaustaeque domus populis, maiorque carinae  
quam tua turba fuit.[...]*<sup>285</sup>

La terre de Pamphylie se présente au vaisseau, et n'ayant pas encore osé se confier au moindre rempart, c'est toi d'abord, humble Phaselis, que Magnus gagne; car tu n'es pas à craindre avec tes habitants clairsemés et tes maisons vidées, et ta population était inférieure à l'effectif de son navire.

Plus généralement, les divers passages où Lucain manifeste sa prescience<sup>286</sup> de ce qui doit arriver rendent le drame plus frappant encore : il joue tantôt du ressort de l'attente de la catastrophe, et tantôt de celui de la surprise, les deux concourant à la dramatisation du récit.

Outre ce rôle de dramatisation, la référence à la tragédie participe elle aussi à l'œuvre de dénonciation. Lucain mêle ainsi parfois le registre tragique aux invectives contre certains de ses personnages. Au livre VII, des expressions comme *scelerum superos*; *Eumenidas*; *Stygii [...] numina regni*; *infernumque nefas*; *furores*; *impia [...] bella*; *saeue*, concentrent dans ce qui est un véritable réquisitoire contre César des références tragiques qui font du général un véritable *monstrum*, dont l'anormalité est mise en valeur par la tournure interrogative :

– *At tu, quos scelerum superos, quas rite uocasti*

<sup>284</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 411-420.

<sup>285</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 249-254.

<sup>286</sup>Voir p. 698 *sqq.*



*Eumenidas, Caesar? Stygii quae numina regni  
infernūque nefas et mersos nocte furores,  
impia tam saeue gesturus bella litasti<sup>287</sup> ?*

– Mais toi, quels dieux célestes du crime, quelles Euménides as-tu appelés suivant le rite, César? À quelles divinités du royaume stygien, à quels forfaits infernaux, quelles fureurs plongées dans la nuit, près de faire si cruellement des guerres impies, as-tu fait des sacrifices expiatoires?

Le crime du personnage est bien plus qu'un crime, qui justifierait le recours au genre de la controverse, c'est un véritable forfait tragique. Après Pharsale César sera d'ailleurs à nouveau décrit dans des apostrophes comme coupable d'un manquement total aux exigences de la piété, pour avoir profané les corps tombés au combat et leur avoir refusé le bûcher funèbre (VII, 721-723 ; 803-824).

Pourtant, il ressort victorieux de l'affrontement contre Pompée : le *scelus nefas* dont il se rend coupable échappe ici aux lois humaines, et n'est donc pas sanctionné comme l'on pourrait s'y attendre. Comment une telle infamie est-elle possible? Dans la tragédie qui se joue au sein de *La Guerre civile*, les dieux ne jouent plus qu'un rôle secondaire, mais ils sont malgré tout donnés comme coupables de ce qui arrive, au moins pour ne l'avoir pas empêché<sup>288</sup>. Loin d'être les garants de l'ordre du monde, ils le bouleversent :

*Hoc placet, o superi, cum uobis uertere cuncta  
propositum, nostris erroribus addere crimen<sup>289</sup> ?*

Vous vous plaisez, ô dieux du ciel, quand vous avez décidé de tout renverser, à ajouter le crime à nos erreurs<sup>290</sup> ?

Néanmoins, la tragédie ici ne saurait permettre de libération par la *catharsis* : les nombreux passages dans lesquels le narrateur exprime toute son insatisfaction devant le spectacle qu'il a sous les yeux (à travers son indignation, ou ses regrets), les multiples fois où il espère prendre prise sur les événements sans jamais y parvenir ne font qu'exacerber sa frustration. Ici, nul destin arrêté pour rendre compte de ce qui arrive et lui donner un sens aux yeux du lecteur : ses questions rhétoriques expriment son incompréhension tout autant que son indignation. Les dieux jouent certes un rôle dans les événements, mais ce rôle est incompréhensible :

*Quid totum premitis, quid totum absolutis orbem<sup>291</sup> ?*

---

<sup>287</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 168-171.

<sup>288</sup>Pour un état de la question sur la place des dieux dans *La Guerre civile*, nous renvoyons à RIPOLL 2016b, p. 66.

<sup>289</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 58-59.

<sup>290</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>291</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 870

Pourquoi accablez-vous, pourquoi absolvez-vous tout l'univers<sup>292</sup> ?

La déploration du poète telle que la met en scène Lucain est celle de la prescience douloureuse et de l'impuissance devant une situation effroyable mais inmanquablement destinée à se produire sous ses yeux, comme cela apparaît par exemple dans la prière dérisoire qu'il fait au début du chant VII à la fin du songe de Pompée :

[...] *Ne rumpite somnos,  
castrorum uigiles, nullas tuba uerberet aures.  
Crastina dira quies et imagine maesta diurna  
undique funestas acies feret, undique bellum*<sup>293</sup>.

Ne troublez pas son rêve, veilleurs des camps ; que la trompette ne frappe pas son oreille. Demain le repos sera sinistre et, plein des images lugubres de la journée, évoquera de toutes parts des armées anéanties, de toutes parts la guerre<sup>294</sup>.

Avec la référence à la tragédie, les possibilités critiques s'élargissent : les griefs peuvent être à la fois de nature judiciaire, politique, morale, religieuse. Les effets se multiplient eux aussi : le poète ressent et suscite chez son lecteur l'indignation, la pitié, la terreur, la surprise.

#### 10.5.4.3 Lucain, poète épique ?

Le passage que Quintilien consacre au *pathos* au livre VI de l'*Institution oratoire*<sup>295</sup> est alors éclairant sur les intentions du poète. Il y note qu'un moyen très efficace de convaincre les juges est de les émouvoir, et que savoir provoquer les larmes et l'indignation en plus de la présentation des faits est un talent rare ; il s'agit d'amener les juges à faire de l'affaire une affaire personnelle, par la colère, la faveur, la haine, la pitié : il faut faire naître chez eux un sentiment qu'ils n'éprouvent pas, ou l'amplifier s'il existe. L'*éthos* cède dans ce cas le pas au *pathos* : l'orateur cherche à provoquer des émotions puissantes qui sont usuellement du ressort de la tragédie. Le but de l'appel aux sentiments n'est pas seulement de montrer la nature douloureuse des maux, mais aussi de faire apparaître comme accablant ce qui est habituellement tenu pour tolérable. L'essentiel pour émouvoir est d'être ému soi-même, et pour ce faire, il faut recourir à la *uisio*, c'est-à-dire à la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux, et donc de montrer plus que

<sup>292</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>293</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 24-27.

<sup>294</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>295</sup>VI, 2.

raconter. Chez Lucain, le lecteur se tient aux côtés du poète devant le spectacle de la guerre civile, et fait siens les sentiments violents qu'il exprime<sup>296</sup>.

Au travers de ces emprunts variés, l'apostrophe reprend les thèmes et les termes de la critique dans le reste du poème pour en faire un réquisitoire à plusieurs niveaux. Ces références génériques se combinent pour infléchir la narration épique vers autre chose qu'elle-même : dans ses apostrophes, Lucain tire son poème du côté de tous les genres qui peuvent faire de son récit une critique, de César, des guerres civiles, de la tyrannie, des dieux. Le récit devient une plaidoirie à charge, en même temps qu'une méditation sur le rôle – présenté comme bien réel, mais aussi comme incompréhensible – de la Fortune<sup>297</sup>, et le poète s'affirme en multipliant les postures qu'il peut adopter : loin de conserver l'apparente objectivité et la discrétion du poète épique, il s'inscrit profondément dans la matière de son récit.

À travers ses multiples apostrophes se dessine ainsi pour Lucain un *êthos* qui ne correspond pas exactement, ou pas seulement, à l'*êthos* du poète épique à la manière d'Homère ou de Virgile. Sa présence est expressément inscrite au sein des passages d'adresse : il se présente clairement en tant que poète, et il souligne fortement ses affections et ses haines<sup>298</sup>. L'apostrophe si présente dans *La Guerre civile* donne la possibilité au poète de s'affronter à ses propres personnages. Il ne l'utilise pas comme le fait Virgile, soit dans le but de créer une relation d'empathie ou de sympathie entre le lecteur et les personnages interpellés, en faisant pénétrer la compréhension du lecteur jusque dans l'esprit du personnage<sup>299</sup> : dans les passages où il invective ses personnages, ou les interroge, il montre au contraire toute la distance qui le sépare d'eux. Celle-ci s'exprime tant par son indignation que par ses plaintes, lorsqu'il regrette les événements passés ou présents : dans les deux cas, il rend manifeste son insatisfaction vis-à-vis de ce qu'il doit raconter. Le poète prend même de la distance vis-à-vis de lui-même : lorsque avant le combat à Pharsale il interpelle son esprit, *mens*, pour lui intimer l'ordre de laisser de telles horreurs dans les ténèbres (VII, 552 *sqq.*), il met en lumière la tension entre l'œuvre de narration

---

<sup>296</sup>E. Narducci, lorsqu'il rapproche la voix du poète de Pharsale tout à la fois d'Anchise, de la diatribe, de la suasoire et de la tragédie, écrit ainsi que la réaction du lecteur idéal est de revivre les événements (NARDUCCI 2002, p. 100).

<sup>297</sup>Sur la Fortune chez Lucain, voir CANTER 1922 ; ALTHEIM 1953 ; BRISSET 1964, p. 55 *sqq.* ; DICK 1967 ; LE BONNIEC 1970 ; FEENEY 1991, p. 280 ; LÉVI 2006 ; FANTHAM 2007 ; LONG 2007, p. 244 *sqq.* (qui traite d'ailleurs de la question du rôle des dieux et de la Fortune sous l'angle de l'apostrophe) ; DEMANCHE 2014a ; RIPOLL 2016b.

<sup>298</sup>Cf. ALLONCLE-PÉRY 2001, p. 48-49 sur l'articulation entre *êthos* et *pathos* dans ces lieux du discours narratorial que sont les apostrophes.

<sup>299</sup>Voir p. 171 *sqq.*

de la guerre civile qu'il s'est donnée et les réticences morales qui lui interdisent d'en consacrer toutes les monstruosité.

Il essaie ainsi d'avoir prise sur la matière de son récit, et tout particulièrement à travers ses différentes apostrophes, d'une part parce que c'est un lieu où sa subjectivité a plus facilement la possibilité d'apparaître, et d'autre part parce que la forme de l'adresse à un personnage instaure une relation entre lui et cette matière. Mais il s'agit d'une entreprise incroyablement difficile, comme le montrent dans ses adresses aux personnages les inadéquations qui ne permettent que difficilement de cerner quelle position politique il défend<sup>300</sup>. Ainsi, au lieu de nous présenter un héros indubitable, Lucain nous soumet une triade de héros possibles<sup>301</sup> : Pompée, César et Caton. Le personnage le plus énergique de l'histoire, celui qui sert de moteur à l'action, est César, et nous savons combien de crimes il commet. Si ses capacités sont bien exceptionnelles, il est néanmoins un héros monstrueux, que l'on ne peut prendre comme modèle. Le poète n'est jamais dupe de l'ambition et des faiblesses de Pompée : il n'est donné que comme un pis-aller, et non un idéal à suivre. Et il quitte le premier plan, d'abord en fuyant le champ de bataille (au livre VII), ensuite en étant assassiné (au livre VIII). Cet idéal peut être incarné par Caton, le modèle du sage stoïcien. Mais sa place au sein de l'action est décalée par rapport aux deux autres : il apparaît plus tard qu'eux, et surtout après la bataille de Pharsale, et il ne saurait jouer le rôle de fil conducteur de l'action, ses apparitions étant seulement ponctuelles (les plus capitales sont au livre II et au livre IX).

## Conclusion

Sous tous les aspects que nous avons analysés, l'apostrophe chez Lucain contrevient aux attentes génériques. Dans ses proportions, elle excède largement la place que lui ont accordée ses prédécesseurs épiques, et la distribution des occurrences au sein du poème montre qu'il existe une corrélation entre l'apostrophe et l'importance narrative, dramatique ou politique du contenu, mais aussi que l'apostrophe, au lieu de rester cantonnée à certains moments spécifiques et particulièrement structurants, tend à constituer un facteur de désordre au sein de la narration.

<sup>300</sup>Nous reviendrons plus bas sur la question de la portée politique de *La Guerre civile*, en particulier en lien avec le personnage de Caton : voir p. 862 *sqq.*

<sup>301</sup>Voir par exemple BRISSET 1964, p. 85-167 ou AHL 1976, p. 150-279.

Alors qu'usuellement dans l'épopée les commentaires du narrateur prenant la forme de l'apostrophe sont brefs et discrets, chez Lucain ils sont bien plus fréquents et volontiers plus longs : le discours du narrateur empiète sur le récit. Cette invasion du récit par l'apostrophe est particulièrement visible dans le fait que par divers moyens syntaxiques, Lucain brouille la distinction entre adresse et narration à un point encore inédit : l'autonomie des apostrophes qui était une constante dans les épopées antérieures disparaît, et le récit est empreint du discours du poète.

De même, l'emploi des figures de l'adresse dans *La Guerre civile* s'inscrit mal dans les codes du genre. Lucain apostrophe un personnel bien plus varié au sein duquel il privilégie les victimes et les coupables et de la guerre civile. À propos de ces derniers, il est tout à fait remarquable qu'il n'hésite pas à les prendre directement à partie. Il arrive alors à plusieurs reprises que l'apostrophe grammaticale prenne un sens prédicatif et devienne injure, alors qu'il était d'usage dans les épopées antérieures d'interpeller le destinataire par son nom, ou bien, dans de rares cas, par une périphrase laudative. De même, l'interrogation, qui chez les prédécesseurs de Lucain permettait de mettre au jour une tension dans l'action ou une difficulté à comprendre le sens des événements racontés, se fait volontiers polémique lorsqu'elle est adressée à un destinataire, sur le modèle de l'usage de la figure par l'orateur à la tribune. Par ailleurs, il y a de la part de Lucain une volonté visible de mobiliser directement son lecteur de manière qu'il se sente lui aussi concerné par les événements. C'est ainsi que les apostrophes à Rome soulèvent la même question que celle aux *ciues* en I, 8 : s'agit-il d'une innocente allégorie, ou bien d'une adresse aux Romains du temps de Pharsale, ou encore d'une adresse du poète à ses contemporains ? Les interrogations sans destinataire, qui se multiplient, sont également intéressantes de ce point de vue : par la forme interrogative même, elles incitent le lecteur à prendre part lui aussi à la réflexion que mène le poète à propos des événements.

Finalement, on lit un abandon de plus en plus assumé au fil de l'œuvre du modèle épique constitué par ses prédécesseurs : Lucain renouvelle l'énonciation et par là-même l'objet de l'épopée, qui n'est plus seulement le récit des événements passés mais qui inclut aussi, et pour une large part, les réactions du poète à ces événements. Tous les procédés que nous avons relevés concourent en effet à marquer le récit de l'empreinte des sentiments violents que les événements suscitent. Le ton est souvent véhément, dans l'indignation ou dans la déploration, parce qu'il ne s'agit plus de célébrer des héros que

---

<sup>302</sup>Nous renvoyons ici à ce que nous avons dit plus haut du lien établi par les traités de rhétorique antiques entre les figures de l'adresse et la spontanéité : voir p. 68 *sqq.*

leurs exploits ont rendu mémorables, mais d'exprimer une réponse spontanée<sup>302</sup> à une situation moralement intolérable. Celle-ci est en effet d'autant plus révoltante que ses conséquences sont toujours sensibles dans le présent que le poète partage avec les concitoyens qui forment son public. Tout cela amène à une réévaluation de la posture que se donne le poète au sein de son récit. Il se constitue à travers l'apostrophe l'*êthos* d'un orateur ou d'un poète tragique plus que d'un poète épique : il ne raconte pas pour célébrer, mais il rend sensible sa profonde insatisfaction vis-à-vis de la matière de son récit, et même sa volonté de prise sur elle en vue de la changer. Si, comme nous l'avons dit, le poète ne s'éloigne pas tant de l'usage virgilien quant au nombre d'occurrences de la première personne au sein du récit, la récurrence du « nous » conjuguée à l'abondance des apostrophes fait que la voix épique se voit profondément transformée dans *La Guerre civile* : il ne s'agit pas seulement pour Lucain de réagir devant les faits qu'il relate, mais aussi de parler comme le ferait un orateur devant ses concitoyens en les invitant à réagir et à prendre position à leur tour. Ce faisant, il exploite une fonction de l'apostrophe épique que l'on avait déjà analysée chez ses prédécesseurs : elle est un lieu de choix où le poète peut manifester sa mainmise sur la matière de son récit. Cependant, lorsque Lucain parle à « nous » de « nous », il modifie en profondeur l'énonciation épique et contrevient au principe selon lequel le poète épique doit maintenir une distinction entre la relation énonciative qu'il entretient avec ses personnages et celle qu'il entretient avec son public : de récit, l'œuvre devient discours. Elle comprend bien évidemment, et pour une large part, des éléments narratifs, mais ceux-ci se voient très étroitement mêlés avec ce qui est fondamentalement un discours du poète<sup>303</sup> : celui de Lucain qui réagit devant la guerre civile et ses conséquences. M. P. O. Morford écrit que, en dépit de la place importante que tiennent les éléments rhétoriques dans *La Guerre civile*, « [y]et Lucan's *Bellum Civile* is a poem; it is not a speech (or a series of declamations) nor, by any stretch of the imagination, could it be called history. It is epic, but epic that is changed in its terms »<sup>304</sup> : narrer et plaire passent au second plan, tandis que les fonctions morale et persuasive du poème prédominent. Le poète lucanien rappelle constamment sa présence, qui n'est pas cachée comme tel est normalement le cas dans un poème épique, car là se

<sup>303</sup>Les multiples adresses du poète ne sont évidemment pas les seuls procédés à concourir à cet effet : S. F. Bonner en particulier a largement analysé, sous l'angle de l'influence des écoles de déclamation sur l'écriture de Lucain, les traits oratoires de sa poésie dans son style et dans ses thèmes (S. F. BONNER 1966, repris dans S. F. BONNER 2010). I. Meunier a complété cette étude par une analyse approfondie de l'influence de la déclamation sur les discours dans le poème : voir MEUNIER 2012, p. 54-61. Sur la rhétorique dans *La Guerre civile*, voir aussi RUTZ 1970.

<sup>304</sup>MORFORD 1967, p. 87.

trouve précisément son sujet : non pas dans l'enchaînement des événements du passé pour le simple plaisir de leur célébration, mais bien plutôt dans la description de ses réactions de citoyen romain. Son usage si particulier de l'apostrophe entraîne une mutation du mode de communication normalement attendu, et un glissement générique s'opère vers un autre statut pour la narration épique : *La Guerre civile* est-elle encore une épopée, ou bien la *narratio* d'un discours oratoire<sup>305</sup> ?

---

<sup>305</sup>Comme le montrera la suite de nos analyses, nous rejoignons complètement ce qu'écrit E. Narducci dans sa synthèse sur la place de la rhétorique dans *La Guerre civile* lorsqu'il soutient que la rhétorique n'est pas qu'ornementale, mais que Lucain la met au service de la dénonciation de la destruction de la *res publica* : « Consequently it is difficult to agree with "postmodern" interpretations which see in the rhetorical nature of *Bellum Civile* an indication of the fact that Lucan's poem has no extraliterary intentions and no ideological or political message to communicate. According to these interpretations, Lucan was above all an extremely playful poet: he sought to obtain maximum rhetorical effect on every occasion without any consideration for inconsistencies or contradictions; his only purpose was to produce a literary product that would have a powerful immediate impact designed to entertain and thrill his readers without any political or ideological commitment [...]. On the contrary: the power of Lucan's rhetorical "coloring" reinforces his exasperated and nostalgic "republicanism" » (NARDUCCI 2007, p. 391).

## **CHAPITRE 11**

# **Apostrophe et discours moral : Rome n'est plus dans Rome**





## Introduction

PLUSIEURS études se sont déjà penchées avec profit sur la question des liens entre l'épopée de Lucain et le genre satirique, liens évidemment suggérés par la tonalité à la fois polémique, politique et morale de l'œuvre<sup>1</sup>. Ces études ont montré que l'on trouve dans *La Guerre civile* nombre de thèmes satiriques : on pense par exemple au thème de la romanité menacée, ou aux réflexions du poète sur le luxe. C'est ainsi que dès le début du poème<sup>2</sup>, Lucain établit un lien entre la guerre civile et la décadence des mœurs romaines : en cherchant à amasser toujours plus de richesse, les Romains ont contribué à la chute de Rome en remplaçant la liberté et le droit républicains par le pouvoir de l'or. Néanmoins, comme le reconnaît déjà J.-C. de Nadaï, l'attachement porté à la question de la romanité et la conscience aiguë d'une décadence morale qui la met en danger n'appartiennent pas en propre à la satire : Salluste et Tite-Live ont témoigné du même souci<sup>3</sup>. De fait, cette objection révèle bien ce qui est à nos yeux l'un des problèmes majeurs que pose la plupart des études qui se sont attachées à analyser la dimension satirique de l'œuvre de Lucain : précisément, on n'y définit jamais vraiment ce que l'on entend par « satire » et « satirique ». Tantôt il semble se dégager des liens ainsi établis que cette qualification renvoie à la double portée critique et morale des commentaires du poète : « satirique » renverrait donc à ce que l'on pourrait qualifier de ton ou d'inspiration satirique, comme ce que l'on trouve chez Lucilius, Horace, Perse ou Juvénal, mais aussi dans la satire ménippée à la façon de l'*Apocoloquintose* ou du *Satiricon*. Tantôt on insiste

<sup>1</sup>L'idée d'un lien entre *La Guerre civile* et le genre de la satire remonte à des lectures très anciennes, dont on retrouve la trace dans les scholies : d'après la *Vita Persi*, Lucain admirait Perse (§ 5 ; voir notre introduction générale p. 3), et les *Adnotationes super Lucanum* comme les *Commenta Bernensia* voient de l'ironie dans certains éléments de l'éloge de Néron dans le proème (voir les commentaires à I, 47 ; 55 ; 57). Nous avons aussi eu l'occasion de relever le commentaire fait à propos de l'apostrophe aux citoyens dans le proème (I, 8-12) que l'on trouve dans un manuscrit de *La Guerre civile* conservé à la Bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer (cf. p. 432), d'après lequel Lucain commence son poème « par une invective, à la manière de la satire » (*more satyrico ab inuectiua*).

Dans la critique moderne, on peut se référer surtout à PARATORE 1968 ; MARTI 1975, p. 84 ; WESTON 1994 (que nous n'avons malheureusement pas été en mesure de consulter mais dont on trouvera un résumé ici : <https://stockton.edu/hellenic-studies/documents/chs-summaries/weston94.pdf>) ; COFFEY 1996 ; de NADAÏ 2000, p. 16-18 (l'auteur y souligne en ces termes l'ampleur de la présence du poète dont les interventions suspendent le cours du récit : « Il s'agit d'une intrusion remarquable de l'ordre du discours parmi l'ordre du récit, de sorte que l'œuvre paraît quitter le domaine de l'épopée, dont elle ne conserve plus que le mètre, pour gagner celui de la satire, qu'Horace avait achevé de fixer dans l'hexamètre dactylique en effet », puis se penche sur « le procès de la décadence des mœurs » auquel se livre Lucain) ; BUREAU 2011. Voir encore BARDON 1968, p. 123, n. 2 et ROSE 1966, p. 391 sur le poème insultant que Lucain aurait composé contre Néron.

<sup>2</sup>I, 158-182.

<sup>3</sup>De NADAÏ 2000, p. 17.

d'avantage sur les attaques directement dirigées par le poète contre une cible que celui-ci prend à partie, ce qui revient à restreindre le champ du « satirique » pour se référer essentiellement à la lignée lucilienne de la satire romaine en hexamètres, car c'est dans celle-ci que nous sommes le plus à même de trouver ce genre d'attaques formulées à la deuxième personne<sup>4</sup>. C'est évidemment dans la seconde direction que nous pousse notre étude sur l'emploi des figures de l'adresse, qui a montré la double dimension discursive et polémique que ces figures apportent au poème. Nous voudrions ainsi aborder ce point de contact entre les deux genres, et traiter de l'insertion par Lucain d'une énonciation satirique dans l'épopée, ainsi que des conséquences d'un tel phénomène sur ce que devient chez lui la voix épique<sup>5</sup>, ce qu'esquisse d'ailleurs J.-C. de Nadaï lorsqu'il évoque « une intrusion remarquable de l'ordre du discours parmi l'ordre du récit »<sup>6</sup>. Cela nous amènera dans un second temps à nous pencher sur plusieurs apostrophes à tonalité morale dans lesquelles Lucain semble simplement reprendre des lieux communs, mais qui en réalité montrent que ce discours moral romain traditionnel ne peut plus fonctionner dans le monde de la guerre civile où tous les critères du jugement moral sont bouleversés : elles sont révélatrices des difficultés qui se posent au poète lorsqu'il s'agit de rendre compte d'un épisode aussi paradoxal.

## 11.1 *La uox poetae : une uox satirica? Les invectives du poète envers ses personnages*

Lorsqu'on parle d'énonciation satirique chez Lucain, on pense immédiatement aux apostrophes violentes du poète, comme celles qu'il adresse à Ptolémée ou à César<sup>7</sup>. Ces

---

<sup>4</sup>Si la pertinence de la distinction opérée par Quintilien à propos du genre satirique entre la lignée de Lucilius et celle de Varron (*Institution oratoire*, X, 1, 93-95 ; cette distinction est reprise par Diomède dans son *Ars grammatica*, I, 485, 30-486, 16 GLK) est discutée (pour une remise en cause de cette distinction, voir RELIHAN 1984 et FREUDENBURG 2013), ce débat n'est que secondaire ici, puisque nous ne disposons pas d'un corpus de satires ménippées présentant une utilisation remarquable de l'adresse polémique. En ce qui concerne Varron en particulier, l'état fragmentaire du texte est, comme pour Lucilius, un obstacle majeur aux études que nous menons sur l'énonciation et l'apostrophe. Tout au plus peut-on noter, à la suite de B. Delignon, que l'on ne trouve dans ce qui nous est parvenu que fort peu d'attaques nominatives, ce qu'elle interprète comme le signe d'une absence de franc-parler (DELIGNON 2006, p. 337-338).

<sup>5</sup>Nous nous proposons ici d'explorer la piste ouverte par B. Bureau dans sa contribution au colloque *Vox poetae* (BUREAU 2011, p. 93-96).

<sup>6</sup>de NADAÏ 2000, p. 16. Voir aussi les p. 18-20 pour un exemple de passage du temps du récit au temps du discours.

<sup>7</sup>B. Marti relie les passages où le narrateur invective directement ses personnages à la manière des satiristes et des diatribistes, et voit dans ce trait l'une des innovations majeures de Lucain : jusqu'à lui, de telles adresses sont inexistantes dans l'épopée (MARTI 1975, p. 84).

apostrophes jouent un rôle crucial par rapport à la qualification générique du poème. Si Lucain doit transmettre à ses lecteurs la mémoire d'hommes et de faits non pas honorables, mais au contraire déshonorants pour la nation romaine tout entière, il ne peut pas le faire à la manière de ses prédécesseurs. Les apostrophes du poète, lieu de la relation du poète à ses personnages et guide de la réaction du lecteur depuis Homère<sup>8</sup>, sont dans l'épopée un lieu de choix pour construire leur mémoire en tant que héros. Ici, elles permettent d'introduire dans l'épopée des actions et des personnages qui échappent au régime normal de la parole épique : en manifestant à travers elle toute la distance que Lucain prend vis-à-vis des personnages concernés, elles nous invitent à les considérer comme des personnages monstrueux qui incarnent le renversement des valeurs romaines.

### 11.1.1 César, Ptolémée et la figure du tyran

#### 11.1.1.1 César et la rage de la guerre civile

Sur les onze apostrophes que le poète adresse à César, cinq, soit près de la moitié, tournent à la franche invective<sup>9</sup>. La première qui voit se déployer la colère violente du poète se trouve au livre V, alors que le général vient d'écouter les plaintes de ses soldats mutinés :

*Non pudet, heu, Caesar, soli tibi bella placere  
iam manibus damnata tuis? Hos ante pigebit  
sanguinis? His ferri graue ius erit? Ipse per omne  
fasque nefasque rues? Lassare et disce sine armis  
posse pati, liceat scelerum tibi ponere finem.  
Saeue, quid insequeris? Quid iam nolentibus instas?  
Bellum te civile fugit. [...]*<sup>10</sup>

Ah! n'as-tu pas honte, César, d'être le seul à aimer des guerres que réprouvent maintenant leurs propres mains? Ceux-ci seront avant toi dégoûtés du sang? Ils trouveront lourd le droit du fer? Et toi, tu vas te ruer sur tout, bien ou mal. Lasse-toi, apprends à vivre sans armes, qu'il soit permis de mettre fin à tes crimes. Cruel, que poursuis-tu? Pourquoi presser des gens qui se refusent? La guerre civile te fuit.

Le redoublement de l'apostrophe grammaticale et l'ajout à *Caesar* de l'injure *saeue* ainsi que l'accumulation des questions rhétoriques soulignent l'indignation du poète alors

---

<sup>8</sup>Cf. de JONG 1987, p. 13 (qui montre qu'une telle lecture est d'ailleurs déjà présente chez les commentateurs hellénistiques) et BLOCK 1982, p. 7-10.

<sup>9</sup>Nous prenons ici le terme « invective » dans son sens général de « discours violent et injurieux contre quelqu'un ou quelque chose » (article « Invective » [en ligne], *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, ATILF – CNRS & Université de Lorraine. URL : [www.cnrtl.fr/definition/invective](http://www.cnrtl.fr/definition/invective)). En ce qui concerne l'invective comme forme littéraire, voir *infra* p. 617 sqq.

<sup>10</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 310-316.

qu'il en arrive à un moment crucial de son récit : le fait que le combat répugne aux soldats de César eux-mêmes aurait pu marquer le coup d'arrêt des guerres civiles. Bien que Lucain envisage un peu plus haut le fait que l'appât du gain puisse être la seule explication de la mutinerie (V, 240-248), le discours qu'il attribue aux soldats révoltés donne la voix aux scrupules moraux des hommes de César qui sont bien conscients du problème éthique posé par la guerre civile – dont Lucain se fait l'écho dans son apostrophe – :

*Tot mihi pro bellis bellum ciuile dedisti.  
Cepimus expulso patriae cum tecta senatu,  
quos hominum uel quos licuit spoliare deorum?  
Imus in omne nefas manibus ferroque nocentes,  
paupertate pii. [...]  
[...]  
Quid uelut ignaros, ad quae portenta paremur,  
spe trahis? Vsque adeo soli ciuilibus armis  
nescimus, cuius sceleris sit maxima merces?  
Nil actum est bellis, si nondum conperit istas  
omnia posse manus. Nec fas nec uincula iuris  
hoc audere uetant. Rheni mihi Caesar in undis  
dux erat, hic socius. Facinus quos inquinat aequat<sup>11</sup>.*

À la place de tant de guerres, tu m'as donné une guerre civile. Quand, chassant le Sénat, nous avons pris les demeures de la patrie, qui des hommes, qui des dieux nous fut-il permis de dépouiller? Nous marchons à tous les forfaits, coupables par nos mains et notre fer, innocents par notre pauvreté. [...] Pourquoi nous attirer par l'espoir, comme si nous ne savions pas pour quelles monstruosité nous sommes préparés? Serions-nous les seuls à ignorer qui recueille le plus grand fruit du crime? Les guerres ne servent à rien, s'il n'a pas compris que ces mains sont capables de tout. Ni la loi divine ni les liens du droit ne nous défendent cette audace. Sur les ondes du Rhin, César était pour nous un chef; ici, c'est un complice. Le crime rend égaux ceux qu'il souille.

Or, si l'apostrophe du poète met bien en avant les hésitations des soldats, la suite viendra en appuyer la portée dérisoire. En effet, après la harangue de César qui leur répond (V, 319-364), on comprend que, comme lorsque les habitants de Rome ont quitté précipitamment la cité sous l'effet de leur terreur alors que César n'était même pas arrivé à ses portes<sup>12</sup>, la peur des soldats qui les pousse à s'imaginer quelque chose de pire que ce qui arrive en réalité les soumet définitivement à César :

*[...] Tremuit saeua sub uoce minantis  
uulgus iners unumque caput tam magna iuuentus  
priuatum factura timet, uelut ensibus ipsis  
imperet inuito moturus milite ferrum<sup>13</sup>.*

Ces cruelles paroles de menaces firent trembler la foule immobile; des guerriers si nombreux redoutent une seule tête qu'ils pourraient renvoyer à la vie privée, comme si elle avait sur les épées même assez de pouvoir pour les mettre en mouvement malgré le soldat.

---

<sup>11</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 269-273 et 284-290.

<sup>12</sup>I, 466-522. Sur ce passage, voir p. 716 *sqq.*

<sup>13</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 364-367.

Les autres invectives contre César, qui retentissent au moment du récit de Pharsale, puis, pour la dernière, lorsqu'en Égypte il se voit présenter la tête du défunt Pompée, font de lui un monstre criminel porteur de destruction :

*At tu quos scelerum superos, quas rite uocasti  
Eumenidas, Caesar? Stygii quae numina regni  
infernūque nefas et mersos nocte furores,  
impia tam saeue gesturus bella, litasti<sup>14</sup>?*

Mais toi, quels dieux célestes du crime, quelles Euménides as-tu appelés suivant le rite, César? À quelles divinités du royaume stygien, à quels forfaits infernaux, quelles fureurs plongées dans la nuit, près de faire si cruellement des guerres impies, as-tu fait des sacrifices expiatoires?

*Hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina, Caesar<sup>15</sup>.*

Voilà ta fureur, voilà ta rage, voilà tes crimes, César.

*[...] Tu Caesar in alto  
caedis adhuc cumulo patriae per uiscera uadis,  
at tibi iam populos donat gener. [...]<sup>16</sup>*

Toi, César, tu marches sur une montagne de cadavres à travers les entrailles de la patrie, et déjà ton gendre te donne des peuples.

*Huncine tu, Caesar, scelerato Marte petisti,  
qui tibi flendus erat? Non mixti foedera tangunt  
te generis, nec gnata iubet maerere neposque,  
credis apud populos Pompei nomen amantis  
hoc castris prodesse tuis. Fortasse tyranni  
tangeris inuidia, captique in uiscera Magni  
hoc alii licuisse doles quererisque perisse  
uindictam belli raptumque e iure superbi  
uictoris generum. Quisquis te flere coegit  
impetus, a uera longe pietate recessit.  
Scilicet hoc animo terras atque aequora lustras,  
necubi suppressus pereat gener. O bene rapta  
arbitrio mors ista tuo! Quam magna remisit  
crimina Romano tristis fortuna pudori,  
quod te non passa est misereri, perfide, Magni  
uiuentis! [...]<sup>17</sup>*

Faut-il qu'une guerre criminelle t'ait fait poursuivre, César, celui-là que tu devais pleurer! L'alliance qui unit vos familles n'est pas ce qui te touche; ce n'est pas une fille et son enfant qui commandent ta douleur: tu crois qu'auprès des peuples attachés au nom de Pompée, ton attitude peut servir la cause de tes armes. Peut-être le tyran excite-t-il ton envie: tu souffres qu'un autre ait eu cette permission contre le corps de Magnus captif; tu te plains d'avoir perdu la vengeance que tu te réservais dans la guerre, que ton gendre ait été soustrait aux droits du vainqueur superbe! Quel que fût le sentiment qui t'arracha des larmes, il fut

---

<sup>14</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 168-171.

<sup>15</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 551.

<sup>16</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 721-723.

<sup>17</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 1047-1062.

bien loin d'une piété véritable. Ah oui ! si tu parcours terres et mers, c'est de peur que ton gendre ne périsse en secret quelque part ! Oh ! qu'il est heureux que cette mort ait été ravie à ta discrétion ! Quel grand crime la triste fortune a épargné à la pudeur romaine, en ne te permettant pas d'avoir pitié, perfide, de Magnus vivant !

Lucain souligne son manquement total aux exigences de la piété : lorsqu'il suit des rites, comme aux v. 168-171 du livre VII, ce sont les dieux d'en bas qu'il appelle de ses prières ; aux v. 721-723, il profane les corps tombés au combat ; aux v. 803-824, il va même jusqu'à leur refuser le bûcher funèbre ; devant la tête de Pompée au livre X, il se révèle hypocrite et incapable de *pietas* comme de *fides*.

E. Narducci s'appuie ainsi sur ces violents réquisitoires pour montrer comment la voix du narrateur lucanien se construit dans un sens tout à fait différent par rapport à Virgile<sup>18</sup>. Alors que ce dernier est attentif à faire sentir au lecteur la finalité du destin providentiel et à participer à la souffrance des nombreuses victimes par une ouverture à la pluralité des points de vue, cette pluralité est en grande partie abolie chez Lucain, et c'est ainsi que, par exemple, l'âme de César n'est que le reflet de la subjectivité orientée du narrateur, qui en fait un monstre à travers la manière dont il s'adresse à lui. La dernière apostrophe que nous avons citée en est une bonne illustration : en la faisant intervenir juste avant le discours de César au cours duquel celui-ci regrette la mise à mort de Pompée et demande qu'on lui rende les honneurs funéraires<sup>19</sup>, Lucain infuse sa propre lecture dans chacune des paroles du général. Là où César affirme sa piété envers son gendre, son collègue et son compatriote, le lecteur ne peut percevoir qu'une répugnante duplicité. On a là un retournement systématique de l'empathie virgilienne, dont nous avons vu qu'elle trouvait dans l'apostrophe un procédé d'expression de choix<sup>20</sup> : chez Lucain, elle se mue en antipathie<sup>21</sup>.

Au-delà de la critique du liberticide qui transparait, Lucain s'en prend aussi à ceux qui l'ont permis. En effet, c'est Rome tout entière qui est coupable de sa propre sujétion, elle qui s'est pliée à la volonté de César. C'est ainsi qu'à la folie criminelle de César est associée celle de Crastinus, qui a devancé son chef en lançant le premier trait à Pharsale, car lui aussi est atteint de la *rabies* qui caractérise César :

*Di tibi non mortem, quae cunctis poena paratur,  
sed sensum post fata tuae dent, Crastine, morti,*

---

<sup>18</sup>NARDUCCI 2002, p. 75 *sqq.*

<sup>19</sup>IX, 1064 *sqq.*

<sup>20</sup>Cf. p. 171 *sqq.*

<sup>21</sup>S. Bartsch confronte ainsi à l'usage virgilien la manière dont Lucain utilise l'apostrophe : celui-ci s'écarte de l'usage traditionnel de la figure, vecteur d'empathie, pour en faire le lieu d'un contraste fort

*cuius torta manu commisit lancea bellum  
primaque Thessaliam Romano sanguine tinxit.  
O praeceps rabies! Cum Caesar tela teneret,  
inuenta est prior ulla manus! [...]*<sup>22</sup>

Que les dieux te donnent non pas la mort, châtement réservé à tous, mais le sentiment de ta mort après le destin fatal, Crastinus, dont la main brandit la lance qui engagea le combat et la première teignit la Thessalie de sang romain. Ô rage aveugle ! Quand César tenait des traits, il se trouva une main pour le devancer !

Par ailleurs, au moment où il s'apprête à raconter Pharsale, le poète est arrêté par un scrupule moral : inscrire dans la mémoire épique les crimes de Rome envers elle-même est impossible, et Lucain en arrive au fameux *tacebo* du v. 556<sup>23</sup> :

***Hic furor, hic rabies<sup>P</sup>, hic sunt tua crimina, Caesar.***  
*Hanc fuge, mens, partem belli tenebrisque relinque,  
nullaque tantorum discat me uate malorum,  
quam multum bellis liceat ciuilibus, aetas.  
A potius pereant lacrimae pereantque querellae :  
quidquid in hac acie gessisti, Roma, tacebo.*  
***Hic Caesar<sup>T</sup>, rabies populi<sup>H</sup> stimulusque furorum,***  
*nequa parte sui pereat scelus, agmina circum  
it uagus atque ignes animis flagrantibus addit...*<sup>24</sup>

Voilà ta fureur, voilà ta rage, voilà tes crimes, César. Ô mon esprit, fuis cette partie de la guerre et laisse-la dans les ténèbres ; que je ne sois pas le chantre de pareils maux et qu'aucune génération n'apprenne de moi tout ce que se permettent les guerres civiles. Ah ! périssent plutôt les larmes, périssent les plaintes ; tout ce que tu as fait dans ce combat, Rome, je le tairai. Là César, cause de la rage du peuple et aiguillon de ses fureurs, de peur de perdre sur quelque point de son armée le fruit de son crime, va et vient parmi les bataillons, et anime encore les cœurs enflammés.

Du fait de cette réticence morale, il se focalise donc sur César, qu'il invective, on l'a vu, au v. 551, dans une accusation très rhétorique, dont le rythme ternaire culmine dans le nom de César qui clôt le vers : *Hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina, Caesar*. Mais dans le même passage, on lit un élargissement du sujet du poème : on passe des crimes de César (*hic sunt tua crimina, Caesar*) à tout ce que Rome a commis (*quidquid in hac acie gessisti, Roma*), et on assiste alors à la définition d'une nouvelle cible. Au-delà de la cible individuelle identifiée et nommée apparaît une cible collective. Évidemment le poète affirme ici son intention de taire les crimes de Rome, mais la prétérition joue à plein, et, ce faisant, Lucain les brandit. Le retour à la narration au v. 557 se caractérise par un récit qui reste ancré dans le présent de l'énonciation, et qui mêle ainsi le récit et la prise de parole personnelle du poète. Or Lucain y transfère les caractéristiques

---

entre son point de vue de poète et celui de ses personnages (BARTSCH 2012a, p. 90-91).

<sup>22</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 470-475.

<sup>23</sup>Sur ce verbe, reprise du *reuocabo* virgilien, voir en particulier CALTOT 2016, p. 271-273.

<sup>24</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 551-559.



de César sur le peuple : après le *hic* initial qui ouvrait déjà le v. 551, le v. 557 reprend en chiasme le nom de *Caesar*, le *furor* et la *rabies*, tandis que les *crimina* du v. 551 se retrouvent au v. 558 dans le nom *scelus*. On reste ainsi dans la polémique, et dorénavant la rage de César n'est plus seulement la sienne, mais elle contamine le peuple entier, le *populus* – et non pas seulement les soldats qui ont combattu, ni seulement les citoyens partisans de César<sup>25</sup>. L'effet de reprise d'un vers à l'autre met particulièrement l'accent sur la variation entre les deux : sur l'irruption du *populus* qui prend une place centrale au milieu du v. 557. La concomitance entre le vœu de silence du poète au sujet de la responsabilité collective de Rome et le terme *populus* est remarquablement signifiante. La métrique contribue encore à mettre ce transfert en valeur<sup>26</sup>. Le rythme du vers isole tout d'abord César, avant la coupe trihémimère, puis la *rabies populi*, qui se trouve à la fin d'un segment rythmique couronné par la deuxième coupe, l'hepthémimère, et qui vient répondre au premier segment. Lucain ne peut s'empêcher d'associer à la fureur criminelle de César celle que le général a insufflée au peuple de Rome, et de faire se dresser face à face dans le vers de chaque côté de la coupe les deux entités coupables de ces forfaits impies. Le balancement du rythme entre les deux vers en écho, les v. 551 et 557, reproduit bien le rejaillissement des fautes de César sur le peuple. Au v. 551, la coupe penthémimère met en valeur d'un côté le couple *furor / rabies*, et de l'autre la synthèse qu'en est César. Le v. 557 reprend le propos à partir de la figure de César, isolé d'un côté de la coupe trihémimère, pour déboucher cette fois-ci sur la *rabies* et le *furor*, qui sont dorénavant ceux du peuple.

Au moment de ne pas raconter les crimes de Rome, il s'agit donc tout de même de bien inscrire dans l'esprit du lecteur le fait que le peuple a agi en complice de César, et que, sans le peuple pour lui prêter main forte, César n'aurait pas pu mener à bien son entreprise destructrice. Il serait vain de chercher à rejeter toute la faute sur le chef : le peuple et lui sont indissociables. Si donc les vers qui suivent décrivent César qui s'agite sur le champ de bataille pour pousser littéralement ses soldats à combattre, nous sommes contraints de les lire avec cette idée en arrière-plan. Le choix de taire la bataille en elle-même, *nefas* absolu que Lucain refuse de montrer, l'amène à laisser dans l'ombre les forfaits inouïs des citoyens et à accabler César, mais l'accusation présente dans l'apostrophe à Rome marque malgré tout le récit de son empreinte.

---

<sup>25</sup>Nous sommes donc ici en désaccord avec le commentaire que donne D. Gagliardi de ce passage, pour qui l'apostrophe à *Roma* fait référence aux soldats de César (D. GAGLIARDI 1975, p. 80).

<sup>26</sup>Sur ce point nous remercions vivement Juliette Lormier pour ses éclaircissements précieux de métri-

### 11.1.1.2 Ptolémée et le meurtre de Pompée

Outre César, Ptolémée se voit violemment apostrophé dans *La Guerre civile*, et ce de façon répétée. Il y a là quelque chose de remarquable : il est le seul ennemi de Rome qui soit pris à partie de la sorte<sup>27</sup>, et l'on peut se demander quel est l'objet de telles accusations, si de manière générale Lucain entend adresser à ses compatriotes une exhortation politique et morale.

C'est d'ailleurs au jeune pharaon qu'est adressée la première apostrophe à retentir sur le mode de l'invective franche<sup>28</sup>, au chant V :

[...] *Pro tristia fata!*  
*Et tibi, non fidae gentis dignissime regno,*  
*fortunae, Ptolemaee, pudor crimenque deorum*  
*cingere Pellaeo pressos diademate crinis*  
*permissum. Saeuum in populos, puer, accipis ense*  
*(atque utinam in populos); donata est regia Lagi,*  
*accessit Magni iugulus, regnumque sorori*  
*ereptum est soceroque nefas. [...]*<sup>29</sup>

Triste destinée ! Toi, digne roi d'un peuple infidèle, Ptolémée, honte de la fortune et crime des dieux, tu reçois le droit de ceindre tes cheveux pressés du diadème de Pella. Tu reçois, enfant, une épée cruelle contre tes peuples (Ah ! si elle ne l'eût été que contre tes peuples !); on lui donne le palais de Lagus ; il y ajouta la gorge de Pompée. Il enleva un trône à sa soeur et au beau-père un crime.

Elle succède presque immédiatement au discours que Lentulus tient devant le Sénat réuni en Épire, et qui débouche sur l'accord des sénateurs pour ce qui est de confier le commandements des légions de Rome à Pompée. En l'espace de quelques vers, ce dernier passe de chef légitime de l'armée romaine nommé par les pères conscrits au statut de victime à venir de l'infâme Ptolémée. De fait, la présence de l'apostrophe à Ptolémée en ce début du livre V a de quoi surprendre : Pompée ne sera assassiné que trois livres plus tard. C'est que les sénateurs, pour prémunir Rome contre les légions de César, cherchent à s'allier le plus de nations possibles en comblant d'honneurs les rois étrangers – parmi lesquels le pharaon : l'Égypte est ainsi le dernier membre de l'énumération des *reges populosque merentis* (v. 49), alors même que Lucain souligne combien elle va s'avérer dangereuse. Autrement dit, ce qui est stigmatisé ici par le poète, c'est, outre la faute de

---

cienne chevronnée.

<sup>27</sup>Lorsque Lucain interpelle ailleurs les Parthes, les Gaulois ou les Arabes, ce n'est absolument pas sur le ton de l'invective – au contraire, même, en ce qui concerne les Gaulois – : voir p. 737 *sqq.*

<sup>28</sup>Nous excluons ici l'apostrophe quasi liminaire aux *ciues* en I, 8 *sqq.* : nous avons montré dans notre chapitre 9 (p. 423) que, s'il est bien possible de la lire comme une prise à partie des citoyens, elle est aussi un substitut à la question adressée à la Muse ainsi qu'une manière d'instituer les Romains en juges des événements qui vont suivre.

<sup>29</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 57-64.

Ptolémée, l'erreur des sénateurs romains. Par sa connaissance des faits à venir, Lucain est en mesure d'apporter un contrepoint au point de vue des sénateurs.

La seconde apostrophe à Ptolémée se trouve au livre VIII, juste avant le moment décisif du meurtre de Pompée. Elle constitue en réalité le troisième mouvement d'un long passage d'adresse au cours duquel Lucain s'emporte violemment contre les dieux, puis contre les guerres civiles, pour enfin s'en prendre au roi d'Égypte :

[...] *O superi, Nilusne et barbara Memphis  
et Pelusiaci tam mollis turba Canopi  
hos animos! Sic fata premunt ciuilia mundum?  
Sic Romana iacent? Vllusne in cladibus istis  
est locus Aegypto, Phariusque admittitur ensis?  
Hanc certe seruate fidem, ciuilia bella :  
cognatas praestate manus externaque monstra  
pellite, si meruit tam claro nomine Magnus  
Caesaris esse nefas. **Tanti, Ptolemaee, ruinam  
nominis haut metuis caeloque tonante profanas  
inseruisse manus, impure ac semiuir, audes?  
Non domitor mundi nec ter Capitolia curru  
inuectus regumque potens uindexque senatus  
uictorisque gener : Phario satis esse tyranno  
quod poterat, Romanus erat. Quid uiscera nostra  
scrutaris gladio? Nescis, puer inprobe, nescis  
quo tua sit fortuna loco; iam iure sine ullo  
Nili sceptrum tenes; cecidit ciuilibus armis,  
qui tibi regna dedit.*** [...] <sup>30</sup>

Ô dieux ! Faut-il que le Nil et la barbare Memphis et la foule si efféminée de la pélusienne Canope aient un pareil courage ! Est-ce ainsi que la fatalité des guerres civiles accable le monde ? Ainsi, que la puissance romaine est abattue ? Faut-il que l'Égypte soit pour quelque chose dans ces désastres, que l'épée de Pharos y joue un rôle ? Tenez du moins vos promesses, guerres civiles : armez les mains du même sang, et chassez les monstres étrangers, si l'éclat du nom doit mériter à Magnus un crime de César. La chute d'un si grand nom, Ptolémée, tu ne la redoutes point ? Le ciel tonne, et tu oses, être impur, moitié d'homme, porter ici des mains profanes ? Ce n'est pas le conquérant du monde, celui qui, trois fois, monta, sur son char, au Capitole, le maître des rois, le vengeur du sénat, le gendre du vainqueur : ce qui aurait dû suffire à un tyran de Pharos, c'est son titre de Romain. Pourquoi fouiller notre chair avec ton épée ? Tu ne sais pas, enfant insensé, tu ne sais pas où en est ta fortune ; tu n'as plus aucun droit sur le sceptre du Nil ; la guerre civile a fait tomber celui qui t'a donné le pouvoir.

Enfin, le poète ajoute, une fois que Pompée a été tué :

*Vltima Lageae stirpis perituraque proles,  
degener, incestae sceptris cessure sorori,  
cum tibi sacrato Macedon seruetur in antro  
et regum cineres extracto monte quiescant,  
cum Ptolemaeorum manes seriemque pudendam  
pyramides claudant indignaque Mausolea,  
litora Pompeium feriunt, truncusque uadosis  
huc illuc iactatur aquis! Adeone molesta*

---

<sup>30</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 542-560.

*totum cura fuit socero seruare cadauer*<sup>31</sup> ?

Dernier rejeton de la souche de Lagos, dégénéré qui dois périr et céder le sceptre à ta sœur incestueuse, quand tu gardes le Macédonien dans un antre consacré, et que les cendres de tes rois reposent sous une montagne qu'on leur a élevée, quand les mânes des Ptolémées, une honteuse lignée, sont enfermés sous des pyramides et de scandaleux Mausolées, des flots battent un Pompée, son tronc est ballotté par les vagues sur les hauts-fonds ! Était-ce un souci si pénible de garder à son beau-père son cadavre tout entier ?

On le voit, d'une apostrophe à l'autre, la violence du poète va croissant. Dans chacun des trois passages, les vocatifs s'accumulent et s'allongent, ce qui est une pratique rare chez Lucain, mais aussi inédite dans l'épopée antique en général. Ils sont autant de qualificatifs qui accablent Ptolémée des pires défauts moraux : il s'est montré inconséquent et traître à la parole donnée, cruel, criminel, tyrannique, efféminé, impie, incestueux. Le poète insiste sur son identité de *puer*, dans deux de ses trois apostrophes (V, 61 ; VIII, 557), mais aussi dans le cours du récit juste après le discours de Pothin :

[...] *Laetatur honore*  
*rex puer insueto, quod iam sibi tanta iubere*  
*permittant famuli.* [...] <sup>32</sup>

L'enfant roi se réjouit de l'honneur, nouveau pour lui, que lui font ses serviteurs.

Dans l'étude détaillée qu'elle a menée sur les formes d'adresse dans la littérature latine<sup>33</sup>, E. Dickey note que le vocatif *puer* est généralement utilisé de manière neutre ou affective à l'encontre de jeunes garçons. Dans la comédie, c'est également un terme employé pour s'adresser à un esclave. Elle ajoute que *puer* peut prendre un sens insultant s'il est adressé à un homme ayant manifestement dépassé l'âge limite qui distingue le jeune garçon de l'homme fait. Né vers 61 av. J.-C., Ptolémée est en effet encore un tout jeune homme. Mais l'emploi de ce vocatif ne saurait être neutre dans ce contexte : Lucain pointe du doigt le scandale qu'il y a à donner un pouvoir si grand à un garçon, jeune d'une part et dépourvu de qualités morales d'autre part, susceptible de ce fait de n'être que le jouet de ses ministres Pothin et Achillas.

La colère du poète est telle qu'elle marque de son empreinte le récit. Dans l'apostrophe du livre V, l'exclamation *Pro tristia fata !* au v. 57 permet d'établir une transition du récit à la troisième personne à l'adresse à la seconde. À la fin de l'apostrophe, on quitte clairement le régime de la deuxième personne – le poète parle désormais de Ptolémée à la troisième personne (*accessit*, v. 63) –, mais l'on est encore dans le commentaire du

---

<sup>31</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 692-700.

<sup>32</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 536-538.

<sup>33</sup>DICKEY 2002, p. 191-195.

poète, qui continue de s'indigner de l'audace du jeune roi. Ce n'est qu'après, aux v. 64-65, que l'on revient clairement au récit :

[...] *Iam turba*  
*soluta arma petit coetu.* [...]

Aussitôt l'assemblée dissoute, la foule demande des armes.

Dans la seconde apostrophe du livre VIII, le mélange entre récit et discours du poète est du même ordre. La dernière marque d'adresse se trouve au v. 694 (*tibi*), mais l'indignation du poète se retrouve encore dans les vers qui suivent. Ainsi, l'adresse se dilue formellement peu à peu : on passe de l'apostrophe aux v. 695-700, à l'interrogation rhétorique dépourvue de destinataire exprimé des v. 699-700, potentiellement adressée à Ptolémée comme au lecteur (*Adeone molesta / totum cura fuit socero seruare cadauer ?*); ensuite, le poète continue d'exprimer son indignation, mais cette fois dans un passage de récit rétrospectif au passé :

*Hac Fortuna fide Magni tam prospera fata*  
*pertulit, hac illum summo de culmine rerum*  
*morte petit cladesque omnis exegit in uno*  
*saeua die, quibus inmunes tot praestitit annos...*<sup>34</sup>

Voilà la constance avec laquelle la Fortune a conduit à leur terme les destins si prospères de Magnus, avec laquelle elle le frappa du coup mortel, au faite des grandeurs, lui faisant cruellement payer en un seul jour toutes les catastrophes dont elle l'exempta durant tant d'années...

Le sentiment de son scandale passe, insensiblement, du discours au récit, et il peut ainsi continuer de parler en son nom propre alors même qu'il semble être revenu à son récit. La présence dans le récit de Ptolémée influe ainsi sur le récit lui-même. En effet, il n'est pas possible de parler de manière épique d'un sujet tel que la décrépitude morale de l'Égypte. Mais, contrairement à ce qui se passe dans le chant VII au moment de raconter Pharsale<sup>35</sup>, le poète ne se pose pas ici la question de savoir s'il doit raconter ou non l'horrible. Cependant, traiter un sujet de cette nature implique de changer la manière de raconter. La conscience poétique ne peut pas ne pas réagir; elle ne peut pas non plus trouver une justification à l'existence d'une telle situation. Ne pouvant pas inscrire ces événements dans la mémoire épique, elle se tourne vers l'invective pour stigmatiser ce qui est anti-Romain : le pharaon en question est un roi enfant, oriental, efféminé et immoral. Cette stigmatisation morale peut se lire comme la recherche d'un ordre dans le

---

<sup>34</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 701-704.

<sup>35</sup>Cf. l'adresse du poète à sa *mens* en VII, 552.

traitement d'un sujet particulièrement dépourvu de sens pour le narrateur : ses attaques lui permettent d'organiser sa colère en la dirigeant.

Mais nous pensons que la réflexion de Lucain va plus loin. Fondamentalement *autre*, par son origine et par son insuffisance morale<sup>36</sup>, Ptolémée est également le moyen d'un discours aussi moral que politique qui concerne aussi les Romains. En effet, s'il réunit en sa personne des vices tels qu'il incarne le parfait contre-exemple du *mos maiorum*, l'effet recherché par le poète dans ses invectives n'est pas seulement la cohésion des Romains face à cet ennemi commun : ce qui est révélé ici c'est aussi que Rome n'a pas su empêcher un tel fléau d'anéantir l'un de ses plus grands citoyens. Dans le livre V, l'insertion de l'apostrophe à Ptolémée à cet endroit-là du texte invite à examiner le degré de clairvoyance du Sénat dont Lentulus se fait ici le porte-parole<sup>37</sup> : elle n'est pas seulement un discours sur les vices du roi égyptien, mais elle est également le signe d'une réflexion sur la pertinence des décisions qui ont été prises chez les Romains, qui révèle à quel point le Sénat est dans l'erreur lorsqu'il pense pouvoir s'appuyer sur l'allié égyptien pour faire face à César. Aussi Lucain entreprend-il dans le livre VIII de corriger l'erreur de Lentulus telle qu'elle apparaît dans le discours que celui-ci adresse à Pompée pour le convaincre de faire voile vers l'Égypte en VIII, 331 *sqq.* :

*Sceptra puer Ptolemaeus habet tibi debita, Magne,  
tutelae commissa tuae. Quis nominis umbram  
horreat? Innocua est aetas; ne iura fidemque  
respectumque deum ueteri speraueris aula;  
nil pudet adsuetos sceptris, mitissima sors est  
regnorum sub rege nouo. [...]*<sup>38</sup>

Le jeune Ptolémée porte un sceptre qu'il te doit, Magnus, et qui est commis à ta tutelle. Qui donc un fantôme de titre ferait-il frémir? Son âge est celui de l'innocence; la justice, la bonne foi, le respect des dieux, ne compte pas les trouver dans une vieille cour : il n'y a

<sup>36</sup>Lucain use ainsi à son encontre des griefs traditionnels faits aux Orientaux. Dans l'*Énéide*, Iarbas assimile Énée à Pâris et ses compagnons à une escorte d'eunuques, et ceux-ci sont désignés par le terme que l'on retrouve chez Lucain, *semiuir* : *Et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu...* (« Et maintenant ce beau Pâris avec son escorte d'eunuques... », IV, 215); au livre XII, c'est cette fois Énée lui-même qui est qualifié de *semiuir* par Turnus qui se prépare au combat final et s'adresse ainsi à sa lance qu'il empoigne (XII, 97-99) :

*[...] Da sternere corpus  
loricamque manu ualida lacerare reuolsam  
semiui Phrygis...*

Donne-moi de coucher à terre le corps de l'eunuque Phrygien...

Sur la double représentation de l'Égypte chez les auteurs grecs et romains, tantôt comme un lieu positif, bastion de la piété et des valeurs traditionnelles, tantôt comme un lieu négatif où la pire décadence orientale a libre cours, voir J. TRACY 2014, p. 1-12.

<sup>37</sup>Sur le rôle de Lentulus comme voix du Sénat, voir MEUNIER 2012, p. 177-178, n. 506.

<sup>38</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 448-453.

point de pudeur chez les vétérans du sceptre; ce qui fait toute la douceur du régime dans un royaume, c'est un roi nouveau.

Alors que pour Lentulus la jeunesse de Ptolémée est un gage de loyauté, le poète fait du vieil Acorée le seul gardien de la parole échangée autrefois entre Pompée et l'Égypte parmi les monstres de la cour royale :

*Pellaeae coiere domus, quos inter Acoreus  
iam placidus senio fractisque modestior annis  
(hunc genuit custos Nili crescentis in arua  
Memphis uana sacris; illo cultore deorum  
lustra suae Phoebes non unus uixerat Apis)  
consilii uox prima fuit, meritumque fidemque  
sacraque defuncti iactauit pignora patris<sup>39</sup>.*

Cependant tous les monstres du palais pelléen se rassemblent, et au milieu d'eux, Acorée, alors adouci par la vieillesse et rendu plus retenu par le déclin de l'âge – il avait vu le jour dans la ville gardienne du Nil qui se répand sur les campagnes, Memphis aux vaines superstitions; durant son sacerdoce, plus d'un bœuf Apis avait vécu sa période lunaire –, fut le premier qui parla dans le conseil : il mit en avant le dévouement <de Pompée>, le devoir de loyauté, l'alliance sacrée qui avait uni à lui le défunt père du roi.

Cette mention d'Acorée n'est pas utile dans la progression du récit : le discours du vieux prêtre ne peut rien contre le savoir-faire de Pothin qui sait parfaitement aiguillonner les sentiments du jeune pharaon pour le soumettre à ses vues<sup>40</sup>. Néanmoins, elle rend d'autant plus frappante l'erreur de Lentulus. Le lecteur assiste ici à la confrontation de deux voix et de deux points de vue, renforcée par l'insistance de la part du poète sur la jeunesse du *puer* Ptolémée d'une part, et sur la vieillesse d'Acorée d'autre part, sans que d'ailleurs Lucain critique ouvertement la position de Lentulus : le sens émerge de cette confrontation, et c'est au lecteur de mener sa réflexion sur ce que signifie, quand on est un Romain, le choix de confier le destin d'un chef et / ou de l'État à un jeune tyran mû non pas par le souci de la liberté et de l'intérêt général, mais par ses passions.

De même, au moment de rapporter l'instant du meurtre de Pompée, loin de passer sous silence la complicité de Septimius, il montre que certains Romains ont pu se montrer au moins aussi immoraux qu'un tyran oriental : certes, le crime a été commandité par Ptolémée sous l'influence de Pothin, mais il a été commis avec la complicité d'un Romain. On lit ainsi une hésitation tout au long du récit du crime au sujet de l'identité de celui qui manie l'épée fatale, puis l'horreur de cette complicité entre Romains et Égyptiens se voit encore exhibée lorsque Septimius tranche la tête du cadavre de Pompée, tête dont Achilles s'empare aussitôt :

---

<sup>39</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 475-481.

<sup>40</sup>Signalons cependant qu'Acorée jouera le même rôle auprès de César en X, 172 *sqq.*, ce qui concourra

[...] *Quid uiscera nostra  
scrutaris gladio ? [...]*<sup>41</sup>

Pourquoi fouiller notre chair avec ton épée ?

[...] *Romanus regi sic paruit ensis,  
Pellaeusque puer gladio tibi colla recidit,  
Magne, tuo ! [...]*<sup>42</sup>

Une épée romaine faire ainsi la volonté d'un roi, l'enfant de Pella trancher ton cou, Magnus, avec une de tes épées !

*Sed postquam mucrone latus funestus Achilles  
perfodit...*<sup>43</sup>

Mais sitôt que l'épée du sinistre Achilles lui a percé le flanc...

*Degener atque operae miles Romane secundae,  
Pompei diro sacrum caput ense recidis,  
ut non ipse feras ! [...]*<sup>44</sup>

Romain dégénéré, bon pour les seconds rôles, ton épée sinistre tranche l'auguste tête d'un Pompée, pour qu'un autre que toi la porte !

Aussi le vœu paradoxal émis par le poète une fois que Ptolémée s'est rangé aux vues de Pothin est-il finalement exaucé :

*Hanc certe seruate fidem, ciuilia bella :  
cognatas praestate manus externaque monstra  
pellite, si meruit tam claro nomine Magnus  
Caesaris esse nefas. [...]*<sup>45</sup>

Tenez du moins vos promesses, guerres civiles : armez les mains du même sang, et chassez les monstres étrangers, si l'éclat du nom doit mériter à Magnus un crime de César.

Mais évidemment, il ne s'agit pas de rendre le crime honorable pour autant, puisqu'en participant à l'assassinat de Pompée, Septimius n'agit pas en Romain, mais en serviteur de Ptolémée. Aussi Lucain pose-t-il aux v. 609-610 la question de savoir comment il doit transmettre à la mémoire la renommée d'un individu aussi abject que lui :

[...] *Qua posteritas in saecula mittet  
Septimum fama ? Scelus hoc quo nomine dicent,  
qui Bruti dixere nefas ? [...]*<sup>46</sup>

---

à assimiler le chef romain au détestable Oriental qu'est Pothin.

<sup>41</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 556-557.

<sup>42</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 606-608.

<sup>43</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 618-619.

<sup>44</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 676-678.

<sup>45</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 547-550.

<sup>46</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 608-610.



Quelle sera, dans les siècles à venir, la renommée d'un Septimius ? Quel nom donner à son crime, si l'acte de Brutus est nommé sacrilège ?

Il répond finalement à cette question dans l'apostrophe qu'il consacre au personnage un peu plus loin, qui est une prise à partie directe et violente :

*At postquam trunco ceruix abscisa recessit,  
uindicat hoc Pharius dextra gestare satelles.  
Degener atque operae miles Romane secundae,  
Pompei diro sacrum caput ense recidis,  
ut non ipse feras! [...]<sup>47</sup>*

Mais dès que la tête tombe séparée du tronc, le satellite du roi de Pharos revendique le droit de la porter de sa main. Romain dégénéré, bon pour les seconds rôles, ton épée sinistre tranche l'auguste tête d'un Pompée, pour qu'un autre que toi la porte !

Il faut relever ici d'une part l'appellation *degener* qui ouvre l'apostrophe. Alors que Lucain vient de parler d'Achillas qui s'empare de la tête tranchée du malheureux Pompée, c'est au ministre de Ptolémée que l'on a envie de l'attribuer, avant que la seconde appellation *miles Romane* démente une telle identification. En outre, c'est Ptolémée lui-même qui sera interpellé ainsi par le poète au v. 692. Il faut remarquer d'autre part le vocatif *miles Romane*. E. Dickey commente ainsi ce genre d'adresse :

As the speakers are normally as Roman as the addressees, these addresses [*sc. les adresses où Romanus est employé comme adjectif et où le locuteur, romain comme son destinataire, n'a normalement pas besoin de souligner l'origine ethnique de son interlocuteur*] do not have the identifying function of other ethnics but rather seem to stress some ideal of Roman-ness<sup>48</sup>.

Ici, le qualificatif est paradoxalement employé pour souligner, précisément, un comportement indigne d'un vrai Romain. Au travers de cette apostrophe, Septimius n'apparaît plus que comme un Romain perversi, avatar révoltant de Ptolémée et d'Achillas, les trois hommes étant associés dans la même culpabilité, celle d'avoir mis à mort Pompée et d'avoir mutilé son corps. L'adjectif *degener*, qui sera revêtu d'un sens moral lorsqu'il sera appliqué à Ptolémée (Lucain à cet endroit du texte insiste sur son mariage incestueux avec sa sœur), revêt ici une dimension politique : Septimius est « dégénéré » parce qu'il a manqué à ses devoirs de citoyen et de soldat romain<sup>49</sup>. Voilà comment agit un Romain quand il se soumet à un tyran faible et dépourvu de sens moral.

---

<sup>47</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 674-678.

<sup>48</sup> Dickey 2002, p. 210.

<sup>49</sup> En II, 522-523, c'est Domitius qui, se parlant à lui-même, qualifie par ce terme ce qu'il deviendrait s'il cédait à César :

*[...] Romamne petes pacisque recessus  
degener? [...]*

Gagneras-tu Rome et de paisibles retraites en dégénéré ?

Un peu plus loin dans le chant VIII, c'est cette fois Rome tout entière qui devient la complice des ennemis de Pompée, dans une invective adressée d'abord à la terre d'Égypte mais qui finit par se muer en apostrophe polémique contre *Roma* :

*Quid tibi, saeua, precer pro tanto crimine, tellus?  
Vertat aquas Nilus, quo nascitur, orbe retentus,  
et steriles egeant hibernis imbribus agri,  
totaque in Aethiopum putres soluaris harenas.  
Nos in templa tuam Romana accepimus Isim  
semideosque canes et sinistra iubentia luctus  
et quem tu plangens hominem testaris Osirim :  
tu nostros, Aegypte, tenes in puluere manes.  
**Tu quoque, cum saeuo dederis iam templa tyranno,**  
nondum Pompei cineres, **o Roma,** petisti;  
exul adhuc iacet umbra ducis. Si saecula prima  
uictoris timuere minas, nunc excipe saltem  
ossa tui Magni, si nondum subruta fluctu  
inuisa tellure sedent. Quis busta timebit?  
Quis sacris dignam mouisse uerebitur umbram<sup>50</sup> ?*

Terre d'Égypte, infectée par le crime de la guerre civile, ah ! ce n'est pas sans raison que la prédiction de la sibylle de Cumes interdisait au soldat de l'Hespérie de toucher les bords péluviens du Nil et ses rives débordées en été. À quel malheur te vouer<sup>51</sup>, terre cruelle, pour un pareil crime ? Que le Nil fasse retourner ses eaux, retenu dans la zone où il prend sa source ; que tes champs stériles aient besoin des pluies de l'hiver ; puisses-tu tout entière te dissoudre en sables inconsistants comme ceux de l'Éthiopie. Nous, dans nos temples de Rome, nous avons reçu ton Isis, tes chiens demi-dieux, tes sœurs appelant aux deuils, et celui que tes pleurs témoignent n'être qu'un homme, Osiris : toi, l'Égypte, tu tiens nos mânes dans la poussière. Toi non plus, qui as déjà consacré des temples à ton cruel tyran, Rome, tu n'as pas encore réclamé les cendres de Pompée ; l'ombre du chef git encore dans l'exil. La première génération a pu craindre les menaces du vainqueur : aujourd'hui du moins fais accueil aux restes de ton Magnus, s'ils reposent encore sur une terre odieuse sans que les flots les aient engloutis. Qui craindra son tombeau ? Qui redoutera de déranger une ombre digne des cérémonies du culte ?

L'ouverture *Tu quoque* l'associe étroitement à l'Égypte dont il vient d'être question, et à laquelle le poète a reproché d'infecter Rome de ses croyances impies<sup>52</sup>. Cette association est d'autant plus étroite qu'en retardant le vocatif *Roma* après la subordonnée *cum saeuo dederis iam templa tyranno*, Lucain laisse planer le doute sur l'identité du destinataire convoqué ici : tout au long du livre VIII, c'est Ptolémée qui a de façon répétée été qualifié de *tyrannus*, et quelques vers plus haut à peine, l'adjectif *saeuus* qualifie la terre égyptienne. De fait l'équivalence entre la *saeua ... tellus* et *Roma* est trompeuse :

<sup>50</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 823-841.

<sup>51</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF, « Quel malheur te vouer... ».

<sup>52</sup>La force polémique de ce *Tu quoque* est d'autant plus forte que traditionnellement, ce syntagme (avec ses dérivés : *te quoque, uos etiam*, etc.) est employé par le narrateur épique avec une valeur laudative : parce qu'il permet la mise en valeur du sujet de l'apostrophe, il permet des effets de variation dans un catalogue ou une énumération en faisant surgir au premier plan un nom en particulier (voir p. 166 sqq.), ou bien il est utilisé dans des adresses à valeur d'épithète destinées à rendre hommage à un personnage (voir p. 164 sqq.). Sur ses emplois dans *La Guerre civile*, voir p. 746 sqq.

pour la première, c'est bien au territoire égyptien que le poète s'adresse, et qu'il voue à la stérilité ; mais dans le cas de la seconde, il s'agit de la somme des citoyens de la cité, qui auraient dû faire revenir à Rome les cendres de Pompée. Or cette Rome que le poète interpelle directement et qui se montre si complaisante à ce qui provient de l'Orient égyptien, ce n'est pas seulement la Rome intradiégétique du passé, celle des *saecula prima* : la prière [...] *nunc excipe saltem / ossa tui Magni [...]* est manifestement adressée par le poète à ses contemporains<sup>53</sup>. Il ne s'agit donc pas ici seulement de mettre en lumière l'infamie de Septimius qui a osé profaner le corps de Pompée, mais aussi de montrer aux Romains qu'ils sont associés à la souillure du meurtre du général lorsqu'ils acceptent d'honorer César tout en laissant abandonné le cadavre d'un chef tel que Pompée sans lui rendre les honneurs funèbres.

Tout cela explique à notre sens pourquoi Lucain invective ainsi Ptolémée, un étranger et un ennemi de Rome, alors que, nous l'avons dit, cela n'a rien d'évident si l'on pense que c'est le comportement des Romains qui l'intéresse de manière générale : contrairement à un César, un Crastinus ou un Septimius, Ptolémée ne constitue pas un contre-exemple de comportement défaillant de la part d'un citoyen de Rome. En revanche, il est utile pour permettre à Lucain de montrer à quel point les Romains ont perdu de vue leurs propres valeurs, ce qui est à la fois une cause et un symptôme de la guerre civile. Tous les griefs du poète à l'encontre de Ptolémée concourent à définir *l'autre* par opposition au *uir Romanus* et sont associés à la menace que cette corruption se répande jusqu'à rendre Rome oublieuse de ses propres valeurs. Or c'est précisément le fait d'avoir abandonné les valeurs romaines qui a rendu possible le fait qu'un Ptolémée ait pu peser sur le destin de Rome. Attaquer directement Ptolémée, c'est lancer aux Romains un appel à rester maîtres d'eux-mêmes pour ne pas devenir les esclaves d'un autre. User de l'apostrophe de manière à rendre le pharaon effectivement présent, c'est le faire apparaître devant nous comme une menace répugnante et nous placer devant l'image insupportable, et pourtant si vivante, des conséquences du conflit civil romain. Il ne s'agit donc pas pour Lucain d'argumenter contre Ptolémée : l'horreur de son être et de son acte envers Pompée fait de toute manière consensus – l'hypocrisie de la réaction de César qui

---

<sup>53</sup>Le scholiaste des *Adnotationes* s'est d'ailleurs montré sensible à cet aspect, qui commente ainsi :

*NONDVM de hoc enim tempore loquitur, quo Lucano est, non quo fuerunt bella ciuilia. Nam postmodum Caesar occisus in deorum numero constitutus est.*

NONDVM il parle de l'époque même de Lucain, et non pas de celle des guerres civiles. En effet, César après son assassinat a été élevé par la suite au nombre des dieux. [Nous traduisons.]

Voir également BUREAU 2011, p. 95 sur la manière dont le poète se met lui-même en scène dans le passage allant du v. 827 au v. 845.

verse des larmes lorsqu'on lui présente la tête de son gendre (IX, 1035 *sqq.*) le prouve : César agit ainsi car c'est là la réaction attendue lorsqu'un Romain découvre la mort d'un compatriote. Ses apostrophes sont en revanche l'expression spontanée de son indignation devant les conséquences insupportables des actes accomplis par les Romains, et un appel aux Romains à redevenir maîtres d'eux-mêmes, qui s'appuie précisément sur le sentiment des valeurs partagées par la communauté. Une telle critique dirigée contre le roi égyptien prend une dimension polémique forte lorsque l'on pense à la passion de Néron pour l'Orient en général et l'Égypte en particulier<sup>54</sup>. L'avertissement lancé à ses concitoyens est clair : les valeurs romaines et le pouvoir absolu à la manière orientale sont incompatibles.

### 11.1.1.3 La guerre d'Alexandrie, ou comment il convient d'abattre un tyran

Les apostrophes à Ptolémée réapparaissent au livre X, alors que, dans un renversement ironique, c'est cette fois César qui est sur le point d'être la victime de Pothin et d'Achillas :

[...] *Aderat maturus uterque,  
et districta epulis ad cunctas aula patebat  
insidias, poteratque cruor per regia fundi  
pocula Caesareus mensaeque incumbere ceruix;  
sed metuunt belli trepidos in nocte tumultus,  
ne caedes confusa manu permissaque fatis  
te, Ptolemaee, trahat. [...]*<sup>55</sup>

Ils sont là tous les deux, tout prêts ; dans l'embarras du festin, le palais était ouvert à toutes les surprises ; le sang de César pouvait couler dans les coupes des rois, et sa tête tomber sur leur table. Mais ils craignent que dans le trouble et le tumulte d'un combat nocturne le massacre n'ait lieu pêle-mêle et au hasard et ne t'emporte aussi par quelque coup, Ptolémée.

*Audax Thessalici nuper qui rupe sub Haemi  
Hesperiae cunctos proceres aciemque senatus  
Pompeiumque ducem causa sperare uetante  
non timuit fatumque sibi promisit iniquum,  
expauit seruile nefas, intraque penates  
obruitur telis. Quem non uiolasset Alanus,  
non Scytha, non fixo qui ludit in hospite Maurus,  
hic, cui Romani spatium non sufficit orbis  
paruaque regna putet Tyriis cum Gadibus Indos,  
ceu **puer inbellis**, ceu captis femina muris,  
quaerit tuta domus, spem uitae in limine cluso  
ponit et incerto lustrat uagus atria cursu,  
non sine rege tamen, quem ducit in omnia secum,  
sumpturus poenas et grata piacula morti  
missurusque tuum, si non sint tela nec ignes,*

---

<sup>54</sup>Voir p. 861.

<sup>55</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 421-427.

*in famulos, Ptolemaee, caput. [...]*<sup>56</sup>

L'audacieux qui, naguère, sur les rocs de l'Hémus, en Thessalie, devant tous les grands de l'Hespérie, devant l'armée du sénat, devant Pompée, leur chef, alors que sa cause lui défendait l'espoir, n'a pas eu peur, mais s'est flatté d'avoir pour lui le destin, contre la justice, le voilà plein d'effroi devant un forfait d'esclaves, et, dans le fond d'une demeure, accablé par les traits. L'homme que n'eussent outragé ni l'Alain, ni le Scythe, ni le Maure qui joue à percer son hôte, cible mobile de ses flèches, cet homme à qui ne suffit pas l'espace de l'univers romain et qui trouve étroit l'empire compris entre l'Inde et les rives tyriennes de Gadès, c'est un enfant timide, c'est une femme en une ville prise, qui cherchent un asile au fond d'une maison, qui mettent l'espoir de leur vie dans la clôture d'un seuil, qui courent incertains, égarés, à travers un vestibule ; il a toutefois avec lui le roi, qu'il mène partout, résolu à se venger sur lui, à faire de lui la victime expiatoire qui apaise ses mânes s'il meurt, et, si les traits ou la flamme lui manquent, à lancer sur ces esclaves ta tête, ô Ptolémée !

Or il est remarquable de voir qu'ici, les deux apostrophes à Ptolémée ne sont nullement des invectives. Et, alors que les apostrophes précédentes étaient très longues et consistaient en une accumulation de reproches et d'injures, l'inscription de Ptolémée comme destinataire est ici minimale : nous avons deux apostrophes incidentes qui, à chaque fois, ne transforment qu'au dernier moment en adresse ce qui semblait relever du récit. Finalement, Ptolémée n'a plus rien de monstrueux ici. Dans ces deux apostrophes qui donnent accès successivement au point de vue de Pothin et au point de vue de César, il n'est plus que le pitoyable jouet de son ministre<sup>57</sup> et, pour César, un dérisoire objet de vengeance si le chef romain doit succomber : dans les deux cas, il est un objet manipulé par les deux hommes. Il n'agit plus en rien<sup>58</sup>, mais il suit César (*rege [...] quem ducit in omnia secum*<sup>59</sup>), et il est à tout instant susceptible de mourir, par accident au cours de la mêlée, ou bien volontairement de la main de César. Or c'est pourtant lui, Ptolémée, qui est mis en avant par les apostrophes, et non César. Plus étrange encore, dans la seconde, c'est bien César qui est en réalité la cible du poète, sans qu'il soit toutefois son destinataire : ce que nous lisons ici, c'est un gigantesque rappel des faits d'armes de César qui

---

<sup>56</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 449-464.

<sup>57</sup>Celui-ci ne fait en effet attention à la survie de son roi que parce que conserver l'influençable Ptolémée à la tête de l'Égypte lui assure son propre pouvoir, et ce qui semble être une manifestation de loyauté n'est en fait qu'une expression de la *fides Aegyptia* que déplore Pompée en lui-même au moment d'expirer (VIII, 622-624) :

*Saecula Romanos numquam tacitura labores  
attendunt, aeuumque sequens speculatur ab omni  
orbe ratem Phariamque fidem : nunc consule famae.*

Les siècles, qui jamais ne tairont les travaux des Romains, sont attentifs, et l'avenir contemple de tous les points de la terre la barque et la foi de Pharos : veille donc sur ta renommée.

<sup>58</sup>Certes, la mort de Pompée est orchestrée par Pothin et Achilles, mais les deux satellites poussent le jeune roi à en donner l'ordre, et c'est bien en ce sens qu'il est invectivé par le poète au livre VIII.

<sup>59</sup>X? 446.

s'achève lamentablement sur une adresse à un roi enfant dont on a vu ce qu'il valait, et qui promet à Ptolémée une fin qui est un miroir de celle de Pompée.

Menacé par Pothin comme l'était Pompée, César n'agit pas en Romain. Alors qu'il se trouve dans le palais royal, il est même assimilé à Ptolémée par l'expression *puer inbellis*, que le poète avait employée au sujet de ce dernier un peu plus tôt<sup>60</sup> :

*Iam Pelusiaco ueniens a gurgite Nili  
rex **puer inbellis** populi sedauerat iras,  
obside quo pacis Pellaea tutus in aula  
Caesar erat...*<sup>61</sup>

Cependant, arrivé près des gouffres du Nil où s'élève Péluse, le jeune roi avait calmé l'irritation de son lâche peuple ; il s'était offert pour otage de la paix, et César était en sûreté dans la cour égyptienne...

*Tantum animi delicta dabant, ut colla ferire  
Caesaris et socerum iungi tibi, Magne, iuberet,  
atque haec dicta monet famulos perferre fideles  
ad Pompeianae socium sibi caedis Achillam,  
quem **puer inbellis** cunctis praefecerat armis  
et dederat ferrum nullo sibi iure retento  
in cunctos in seque simul. [...]*<sup>62</sup>

Ses crimes lui connaissent tant de cœur, qu'il ordonna de frapper le cou de César et de joindre à toi, Magnus, ton beau-père ; il charge des serviteurs fidèles de porter ces mots à son complice dans l'assassinat de Pompée, Achillas, placé à la tête de toutes les troupes par un faible enfant qui, sans se réserver aucun droit, lui avait remis le fer contre tous et contre lui-même à la fois.

Un peu plus loin, ce sera la cachette d'un César apeuré qui sera qualifiée par l'adjectif *degener* par métonymie :

*[...] At Caesar moenibus urbis  
diffusus foribus clausae se protegit aulae,  
**degeneres** passus latebras...*<sup>63</sup>

De son côté, César, n'osant se fier aux murs de la ville, se retranche derrière les portes de la résidence royale, résigné à la honte de se cacher...

Or on sait qu'ailleurs, Lucain ne se prive pas de s'adresser à César directement, et sur un ton extrêmement violent, le peignant comme une figure terrible et monstrueuse. Mais, précisément, ici, César, déjà contaminé par l'air égyptien, est particulièrement impuissant et vulnérable<sup>64</sup>. Alors que Pothin menace César de subir la même mort que Pom-

<sup>60</sup>Sur cette reprise, voir BERTI 2000, p. 309, pour qui elle concourt à dresser le portrait d'un César aussi impuissant que Ptolémée.

<sup>61</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 53-56.

<sup>62</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 347-353.

<sup>63</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 439-441.

<sup>64</sup>C'est en tout cas l'une des explications avancées par la critique au sujet de cette faiblesse soudaine

pée<sup>65</sup>, c'est donc à Ptolémée que César est assimilé. En effet, il ne suffit pas d'être tué par un vil Égyptien pour devenir l'égal de Pompée<sup>66</sup> : César est certes affaibli et amolli dans le luxe de l'Orient, mais il reste l'odieux fossoyeur à venir de la République romaine. L'apostrophe à Mulciber qui précède la seconde apostrophe à Ptolémée, et qui figure César enfermé dans le palais royal, rappelle d'ailleurs bien, de façon détournée, la menace qu'il représente toujours<sup>67</sup> :

*Sic fremit in paruis fera nobilis abdita claustris  
et frangit rabidos praemorso carcere dentes,  
nec secus in Siculis fureret tua flamma cauernis,  
obstrueret summam siquis tibi, Mulciber, Aetnam*<sup>68</sup>.

et l'impétueux et invincible César : cf. AHL 1976, p. 225-230 ; MASTERS 1992, p. 256-257 ; NARDUCCI 2002, p. 246-247. Cette hypothèse est toutefois rejetée par J. Tracy (J. TRACY 2014, p. 227 *sqq.*) : pour lui, c'est le discours d'Acorée sur l'impossibilité de découvrir la source du Nil qui aurait fait réaliser au général romain la démesure de son ambition. Néanmoins, cela ne nous convainc pas, d'une part car si César se retrouve ainsi en position de faiblesse, ce n'est pas parce qu'il aurait été convaincu par Acorée de la nécessité de modérer son désir de pouvoir, mais parce qu'il se retrouve encerclé, d'autre part car Lucain l'assimile explicitement à Ptolémée, comme nous venons de le voir : ainsi n'y a-t-il rien de volontaire, ni de raisonnable, ni d'élégieux dans cette nouvelle manière de le caractériser.

<sup>65</sup>Le même sort, jusqu'au mode de mise à mort, sur lequel tant Lucain que Pothin insistent lourdement (X, 347-348 ; X, 387 ; X, 393-394 ; X, 409-410 ; X, 422-423) :

*Tantum animi delicta dabant, ut colla ferire  
Caesaris [...].*

Ses crimes lui ont donné tant de cœur, qu'il ordonne de frapper le cou de César [...].

[...] *iugulus mihi Caesaris haustus*  
[...]

[...] César égorgé par moi [...]

[...] *Ite feroces*  
*Caesaris in iugulum. [...]*

Marchez bravement contre la gorge de César.

*Aere merent paruo iugulumque in Caesaris ire  
non sibi dant. [...]*

Ceux-ci servent à bas prix, et s'ils marchent contre la gorge de César, ce n'est pas pour eux, c'est un don qu'ils font.

[...] *poteratque cruor per regia fundi  
pocula Caesareus mensaeque incumbere ceruix*  
[...].

[...] le sang de César peut couler dans la coupe des rois, et sa tête tomber sur leur table [...].

<sup>66</sup>Ce que Pothin, lui, n'a évidemment pas compris, qui ne voit en César comme en Pompée que deux chefs ennemis dont la mort est susceptible d'asseoir son pouvoir. Voici en effet ce qu'il affirme dans sa lettre à Achilles, dans le but de le convaincre que César n'est finalement pas plus redoutable que Pompée, qui n'est plus qu'un pauvre cadavre abandonné sur le rivage de Péluse (X, 380-382) :

[...] *tumulumque e puluere paruo  
aspice Pompei non omnia membra tegentem :  
quem metuis par huius erat. [...]*

[...] regarde ce peu de poussière qui fait le tombeau de Pompée et qui ne couvre pas tout son corps : celui que tu crains était son égal.

<sup>67</sup>DAY 2013, p. 160-161.

<sup>68</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 445-448.

Ainsi frémit, dans la cage étroite qui l'enferme, le noble fauve qui brise avec rage ses dents contre les barreaux de sa prison; ainsi encore, ô Mulciber, s'irriterait ta flamme dans les cavernes de Sicile, si l'on te fermait la bouche de l'Etna.

Ainsi, alors que la seconde apostrophe met en avant l'idée de l'assassinat d'un roitelet abject de la main d'un Romain, on voit bien qu'il ne s'agit en aucun cas d'adopter une conduite honorable, le Romain en question ne se comportant plus comme tel depuis longtemps. Cette seconde apostrophe, loin de répondre à la première en montrant face aux projets de Pothin comment doit agir un vrai *ciuis Romanus*, ne fait que confirmer que César est un Romain perverti. La corruption orientale est telle que, que l'on soit Pothin ou César, que l'on cherche à préserver ou au contraire à tuer Ptolémée, on ne fait que prêter la main à cette corruption.

Pourtant, dans tout le récit de l'épisode d'Alexandrie, l'image du tyrannicide devant être réalisé par Brutus plane constamment. Les apostrophes du poète à Pompée et aux destins font régulièrement de l'ombre du défunt le gardien de la future mort de César, qui doit avoir lieu à Rome et de la main d'un Romain, et ce, même lorsqu'il s'agit de rapporter, à la fin du livre, la mort d'Achillas :

[...] *Tua profuit umbra,  
Magne, tui socerum rapuere a sanguine manes  
[ne populus post te Nilum Romanus haberet]<sup>69</sup>.*

Ton ombre, ô Magnus, servit à ton beau-père, tes mânes le sauvèrent du meurtre. Il ne fallait pas qu'après toi le peuple romain tînt le Nil en affection<sup>70</sup>.

[...] *Procul hoc auertite, fata,  
crimen, ut haec Bruto ceruix absente secetur.  
In scelus it Pharium Romani poena tyranni,  
exemplumque perit? [...]<sup>71</sup>*

Éloignez de nous, destins, cette honte de voir trancher ce cou en l'absence de Brutus. Faut-il que le supplice du tyran devienne le crime de Pharos, et que l'exemple en soit perdu?

*Tantum animi delicta dabant, ut colla ferire  
Caesaris et socerum iungi tibi, Magne, iuberet [...]<sup>72</sup>.*

Ses crimes lui donnaient tant de cœur, qu'il ordonna de frapper le cou de César et de joindre à toi, Magnus, son beau-père.

*Altera, Magne, tuis iam uictima mittitur umbris;  
nec satis hoc Fortuna putat. Procul absit ut ista*

---

<sup>69</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 6-8.

<sup>70</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>71</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 341-344.

<sup>72</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 347-348.



*uindictae sit summa tuae! [...]*<sup>73</sup>

C'est déjà la seconde victime envoyée, Magnus, à ton ombre ; mais ce n'est pas assez pour la Fortune. Nous préservent les dieux que ce soit là toute sa vengeance !

En faisant constamment le rappel des Ides de mars 44 dans le cadre du récit de la guerre d'Alexandrie, Lucain fait de cette mort à venir non seulement la vengeance de la mort de Pompée, adversaire de César et victime de l'abomination orientale, mais aussi un *exemplum* (X, 344), un acte de proclamation de la romanité et de l'attachement à la liberté ainsi qu'une première étape vers la restauration de Rome, en opposition avec l'Orient dépeint ici.

C'est ainsi que la lettre de Pothin à Achillas contient des accents étrangement luca-  
niens :

*[...] Nubit soror impia fratri;  
nam Latio iam nupta duci est, interque maritos  
discurrens Aegypton habet Romamque meretur.  
Expugnare senem potuit Cleopatra uenenis.  
Crede, miser, puero : quem nox si iunxerit una,  
et semel amplexus incesto pectore passus  
hauserit obscenum titulo pietatis amorem,  
meque tuumque caput per singula forsitan illi  
oscula donabit; [...].  
[...]*

*[...] placemus caede secunda  
Hesperias gentes; iugulus mihi Caesaris haustus  
hoc praestare potest, Pompei caede nocentis  
ut populus Romanus amet. Quid nomina tanta  
horremus uiresque ducis, quibus ille relictis  
miles erit? Nox haec peraget ciuilia bella  
inferiasque dabit populis et mittet ad umbras  
quod debetur adhuc mundo caput. Ite feroces  
Caesaris in iugulum; praestet Lagea iuuentus  
hoc regi, Romana sibi. [...]*<sup>74</sup>

La sœur impie s'unit à son frère ; car elle est déjà unie au chef Latin, et passant de l'un à l'autre époux, elle possède l'Égypte et achète Rome. Cléopâtre a pu subjuguier un vieillard par ses sortilèges. Compte, malheureux, sur un enfant ; après une seule nuit d'union, une fois qu'il aura subi ses étreintes incestueuses, et, sous le nom d'amitié fraternelle, goûté cet amour obscène, il lui donnera en cadeaux, sans doute, et ma tête et la tienne, chacune pour un baiser ; [...]. [...] apaisons, par un meurtre favorable, les nations de l'Hespérie ; César égorgé par moi peut valoir à ceux qui sont coupables du meurtre de Pompée l'affection du peuple romain. Pourquoi nous effrayer du nom considérable et des forces du chef ? Loin d'elles, il ne sera qu'un soldat. Cette nuit va terminer la guerre civile, satisfaire par un sacrifice les mânes du peuple, précipiter chez les ombres la tête, qui est due encore au monde. Marchez bravement contre la gorge de César ; rendez ce service, soldats de Lagus, à votre roi ; soldats romains, à vous-mêmes.

---

<sup>73</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 524-526.

<sup>74</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 357-365 et 386-395.

Ainsi que pourrait le faire le poète lui-même, le ministre y exprime en effet son mépris pour l'union incestueuse du pharaon avec sa propre sœur et pour sa jeunesse, et il fait du meurtre de César une forme de compensation pour celui de Pompée, allant jusqu'à insérer dans son épître un passage de discours adressé aux soldats romains présents dans l'armée de son collègue qui les encourage à tuer César pour mettre fin à la guerre civile. Or les apostrophes du poète contribuent à montrer l'erreur qui réside dans la vision des événements du point de vue de l'odieux Pothin, même si elle fait écho sous certains aspects à son propre discours : en confrontant la bonne et la mauvaise mise à mort du tyran, Lucain met en lumière l'importance des principes politiques et moraux qui doivent guider un tel acte.

Plus encore, alors que César devient un avatar de Ptolémée, la conduite des soldats romains engagés sous les ordres d'Achillas constitue un nouveau contre-modèle de tyrannicide :

[...] *Pars maxima turbae  
plebis erat Latiae; sed tanta obliuio mentis  
cepit in externos corrupto milite mores,  
ut duce sub famulo iussuque satellitis irent,  
quos erat indignum Phario parere tyranno.  
Nulla fides pietasque uiris qui castra secuntur,  
uenalesque manus : ibi fas, ubi proxima merces;  
aere merent paruo, iugulumque in Caesaris ire  
non sibi dant. Pro fas! Vbi non ciuilia bella  
inuenit imperii fatum miserabile nostri?  
Thessaliae subducta acies in litore Nili  
more furit patrio. Quid plus te, Magne, recepto  
ausa foret Lagea domus? Dat scilicet omnis  
dextera quod debet superis, nullique uacare  
fas est Romano. Latium sic scindere corpus  
dis placitum; non in soceri generique fauorem  
discedunt populi. Ciuilia bella satelles  
mouit, et in partem Romani uenit Achillas;  
et nisi fata manus a sanguine Caesaris arcent,  
hae uincent partes. [...]*<sup>75</sup>

La plus grande partie de ses troupes provenait de la plèbe latine ; mais un si profond oubli s'est emparé de l'âme de ces soldats corrompus par les mœurs étrangères, qu'ils marchent sous la conduite d'un esclave, sous le commandement d'un satellite, eux pour qui même il serait infâme d'obéir au tyran de Pharos. Il n'y a chez les hommes qui vivent dans les camps ni foi ni piété, ce sont des mains vénales : le droit est pour eux tout près de la paye ; ceux-ci servent à bas prix, et s'ils marchent contre la gorge de César, ce n'est pas pour eux, c'est un don qu'ils font. Hélas ! où le malheureux destin de notre empire ne rencontre-t-il pas la guerre civile ? Nos soldats soustraits à la Thessalie exercent, au bord du Nil, leurs fureurs contre le reste de la nation. En t'accueillant, ô Magnus, qu'eût osé de plus la race de Lagus ? Ah oui ! Toute main romaine s'acquitte envers les dieux, et pas un romain n'a le droit de s'abstenir. Il plut aux dieux de déchirer ainsi l'État latin ; ce n'est pas entre le beau-père et le gendre que les peuples sont partagés. Un satellite s'est mis à la tête de la guerre civile, un

---

<sup>75</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 402-421.

Achillas a pris la succession du Romain ; et si les destins n'écartent pas ces mains du sang de César, voilà le parti qui sera le vainqueur.

Au centre de ce passage, la question rhétorique et l'apostrophe à Pompée insistent sur la même idée des limites inouïes franchies en ces temps de guerre civile : on en arrive au point où les Romains mènent la guerre civile sous le commandement d'un chef étranger qui représente tout ce qu'il peut y avoir d'anti-romain. Le combat entre Romains ne se contente pas de détruire Rome : il sert les intérêts des barbares. À Brutus qui doit tuer César honorablement, Lucain oppose les Romains ralliés aux satellites de Ptolémée qui, certes, partent affronter César, mais en courant d'autant plus à l'abjection et à la sujétion. On a là un effet de surenchère : après Septimius qui avait prêté la main à la mise à mort de Pompée au chant VIII, on a ici toute une armée qui entend prendre part à la mort de César, toujours à l'instigation de Pothin et d'Achillas.

Ce sont donc César et les Romains qui deviennent ici monstrueux, corrompus, plus égyptiens que romains, mais, pourtant, ils ne sont les sujets d'aucune apostrophe dans laquelle le poète exprimerait son mépris envers eux. L'intérêt central dans tout ce récit n'est visiblement pas d'attaquer frontalement les figures monstrueuses que l'on rencontre à chaque instant, mais d'engager une réflexion, placée sous l'égide de Pompée, sur la façon dont César doit mourir, ou, plus généralement, sur ce que doit signifier sa mort et sur la manière dont il convient de se débarrasser d'un tyran lorsque l'on est un vrai Romain : à un César qui semble ne pouvoir être affaibli que par la corruption morale des Orientaux, Lucain confronte l'idée du tyrannicide effectué par un Romain pour le salut de Rome. Dans tout le passage des v. 332-546, le soulèvement égyptien contre César est le prétexte à un discours du poète sur ce que sont susceptibles de devenir les mœurs romaines sans le secours d'un Brutus, discours qu'il entend adresser personnellement à ses lecteurs et qui transparaît à travers la confrontation des différents points de vue dont la succession est orchestrée par les passages de discours direct et par les apostrophes du poète. Il faut relier ces différents passages à l'apostrophe à Brutus qu'on lit durant le récit de Pharsale, qui vaut pour programme :

*Illic plebeia contactus casside uultus  
ignotusque hosti quod ferrum, Brute, tenebas<sup>76</sup> ?  
O decus imperii, spes o suprema senatus,*

---

<sup>76</sup>Comme le remarque M. Leigh (LEIGH 1997, p. 107), J. Duff dans son édition (DUFF 1928) ponctue cette phrase par un point d'exclamation en latin, mais par un point d'interrogation dans la traduction anglaise. Il ajoute qu'il faut selon lui préférer l'interrogation, qui porte sur la raison pour laquelle Brutus, un patricien, a revêtu un casque plébéien. Nous suivons ce choix, qui est aussi celui adopté par A. Bourguery et M. Ponchont pour la CUF.

*extremum tanti generis per saecula nomen,  
ne rue per medios nimium temerarius hostis,  
nec tibi fatales admoueris ante Philippos,  
Thessalia periture tua. Nil proficis istic  
Caesaris intentus iugulo : nondum adtigit arcem  
iuris et humani columen quo cuncta premuntur  
egressus meruit fatis tam nobile letum.  
Viuat et, ut Bruti procumbat uictima, regnet*<sup>77</sup>.

Là, le front couvert d'un casque plébéien, inconnu de l'ennemi, Brutus, quel fer tenais-tu ? Ô l'honneur de l'empire, ô suprême espoir du sénat, dernier nom d'une race si grande à travers les siècles, ne t'élance pas trop téméraire au milieu des ennemis et n'avance pas pour toi le jour fatal de Philippe, toi qui dois périr dans ta Thessalie. Tu perds ta peine à t'acharner ici à la gorge de César ; il n'a pas encore atteint le sommet du pouvoir, dépassé ce faite de la grandeur humaine, d'où l'on opprime tout, pour mériter des destins une mort si fameuse. Qu'il vive et, pour tomber victime de Brutus, qu'il soit roi !

L'exhortation du poète à *ne pas* tuer César, visible dans l'impératif *ne rue* et le subjonctif *nec [...] admoueris*, s'explique par la *sententia* : *Viuat et, ut Bruti procumbat uictima, regnet*. Nous suivons ici F. Galtier lorsqu'il écrit : « Ce qu'indique ici le poète, c'est que le meurtre de César ne peut acquérir sa pleine signification que s'il se donne pour ce qu'il est : une mise à mort sacrificielle de la figure tyrannique<sup>78</sup> ». Et il ajoute que Lucain définit le châtement du tyran

comme un *exemplum* dont la valeur est étroitement subordonnée aux circonstances dans lesquelles il aura lieu. Parce qu'il est supposé châtier le promoteur de la guerre civile et venger le Sénat vaincu, il ne peut avoir lieu qu'à Rome, après la victoire complète de César et être le fait d'un seul homme, Brutus<sup>79</sup>.

Tout l'enjeu pour Lucain est de transformer ce qui pourrait être un acte de guerre civile (un Romain tuant un autre Romain) en tyrannicide, autrement dit en exploit au service de Rome.

#### 11.1.1.4 La dimension politique des attaques morales portées contre César et Ptolémée

On le voit, les motifs au nom desquels Lucain blâme le Romain César et l'Égyptien Ptolémée présentent de remarquables similitudes. Si l'immoralité sexuelle est un lieu commun tant de la comédie que de la satire et de l'invective rhétorique<sup>80</sup>, son em-

---

<sup>77</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 586-596.

<sup>78</sup>GALTIER 2018, p. 346.

<sup>79</sup>*Ibid.*, p. 346, n. 85.

<sup>80</sup>La définition du champ de l'invective dans la critique moderne pose problème. Dans son ouvrage fondamental, *Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur*, S. Koster définit l'invective comme une forme littéraire structurée qui se donne pour visée de porter atteinte au crédit d'une personne désignée nommément, en particulier en montrant comment cette cible déroge aux valeurs morales communément admises (KOSTER 1980, p. 7-39 et 353-354). J. G. F. Powell s'inscrit dans cette lignée, qui considère

ploi comme argument contre l'adversaire dans le cadre d'une attaque directe, violente, à connotation morale, dans un contexte public / politique, évoque tout particulièrement cette dernière : c'est ainsi que Cicéron en a largement usé contre Clodius ou Marc Antoine. De même, l'origine étrangère, l'impuissance, la rage et la folie destructrice contre l'État, l'amour du crime, l'hypocrisie, la destruction des liens familiaux, sont autant de lieux susceptibles de faire de l'adversaire un *autre* étranger aux codes communs et les mettant en danger<sup>81</sup>, et à ce titre volontiers mis à profit par les orateurs.

Dans son étude consacrée au rôle de la sexualité et de l'attaque dans l'humour à Rome, A. Richlin montre combien les attaques mettant en cause la moralité de l'adversaire avaient toute leur place dans le discours politique à la fin de la République<sup>82</sup>. A. Corbeill poursuit son travail en analysant comment l'orateur définit et confirme tout à la fois les valeurs morales de la communauté :

If one understands the role played by political invective in the late Republic, it becomes clear why the Romans linked morality and oratory. Invective reaffirmed publicly what was right and proper for the true, elite Roman. Morality, then, did not simply depend on oratory for its expression. It was through oratory that the Roman moral codes found constant confirmation<sup>83</sup>.

---

l'invective comme un genre littéraire dans lequel l'attaque directe et personnelle d'un ennemi est l'objet premier du discours (J. G. F. POWELL 2007) : dans cette perspective, le corpus de l'invective oratoire se limite essentiellement pour nous modernes au *Contre Vatinius*, au *Contre Pison* et à la seconde *Philippique* (le critique y oppose les discours écrits contre Catilina et contre Verrès, qui ne sont pas uniquement destinés à attaquer directement et personnellement les deux hommes pour les détruire symboliquement, mais visent plus largement à dénoncer les crimes dont ils se sont rendus coupables). Comme le critique le note p. 17, notre idée de l'invective ne trouve sa réalisation que dans une partie des œuvres de Cicéron, et dans quelques écrits qui en réalité sont toujours liés à la figure de l'orateur, comme l'*Invective contre Cicéron* du pseudo-Salluste : cela ne plaide pas pour la reconnaissance d'un genre, et il faut bien garder à l'idée que nous n'avons aujourd'hui qu'une image probablement très partielle de ce que fut la production oratoire à la fin de la République.

Néanmoins, comme le disait déjà la *Rhétorique à Herennius* (III, 15), s'il n'y a que dans l'éloquence épictique que l'invective est utilisée de manière autonome, elle est aussi présente, à différents degrés, dans nombre de discours judiciaires et délibératifs. De ce fait, d'autres études font le choix de ne pas se cantonner aux seuls discours prononcés uniquement dans le but d'attaquer directement un ennemi, mais entendent l'invective comme toute attaque verbale portée à un individu dans le but de déterminer le public à prendre position contre celui-ci : voir par exemple RICHLIN 1992, p. 96-104 ; ARENA 2007, p. 149-150 ; SEAGER 2007 ; KISH 2018 (en particulier, sur les raisons qui poussent l'auteur à ne pas restreindre le champ de l'invective, les p. 13-21).

Pour un état de la question plus détaillé, voir ARENA 2007 ; J. G. F. POWELL 2007 ; HAMMAR 2013, p. 57-65 ; KISH 2018, p. 7-9.

Sur la place de la *uituperatio* dans les traités de rhétorique anciens, voir J. G. F. POWELL 2007, p. 3-5 et KISH 2018, p. 13-20.

<sup>81</sup>Pour une typologie des défauts topiques imputables à l'adversaire dans l'invective, parmi lesquels ceux que Lucain attribue à César et à Ptolémée, voir CORBEILL 2002, p. 200-201 et 204 *sqq.* et ARENA 2007, p. 150. Plus généralement, sur l'association étroite entre remise en cause morale et remise en cause politique à Rome, voir C. EDWARDS 1993.

<sup>82</sup>RICHLIN 1992, p. 102-104.

<sup>83</sup>Corbeill 1996, p. 13.

C'est ainsi qu'il s'inscrit en faux par rapport à une opinion qui a prévalu assez longtemps au sujet des lieux de l'invective<sup>84</sup> : pour lui, si les charges se répètent de discours en discours, il ne faut pas les considérer comme des lieux communs vides de sens que personne ne prenait au sérieux, mais il faut y voir le signe d'une inscription totale de ces invectives dans les représentations morales de leur temps. En fonction du contenu de l'invective, jurés et sénateurs étaient amenés à prendre des décisions tout à fait concrètes et importantes, ce qui interdit de lire les accusations portées comme de simples conventions ou comme un jeu littéraire : il s'agit toujours d'affirmer la norme et d'en exclure l'adversaire, qui se retrouve dès lors isolé<sup>85</sup>. Il montre notamment que leur contenu fait écho à d'autres sources qui confirment que l'orateur se fait le porte-parole de conceptions communément partagées : les reproches que l'on retrouve de discours en discours sont signifiants, car ils soulignent à quel point l'adversaire déroge au comportement attendu<sup>86</sup>. Si donc l'orateur avait recours à de telles accusations, c'était précisément parce qu'y faire référence était efficace, tant pour souligner l'incapacité de l'adversaire à bien se conduire selon les normes attendues que pour construire l'*êthos* de l'orateur, défenseur des valeurs de la cité<sup>87</sup>. I. Hammar prolonge ces réflexions en développant la thèse de l'immoralité utilisée comme argument politique : l'homme de mauvaises mœurs ne peut pas être un bon citoyen ni gouverner correctement, et, réciproquement, les crimes commis contre l'État sont aussi des offenses morales ; c'est ainsi que l'immoralité constitue

---

<sup>84</sup>Les études modernes soulèvent en effet la question de la crédibilité des lieux communs de l'invective : les *topoi* que l'on trouve dans les invectives n'étaient-ils que des conventions, ou pouvaient-ils être pris au sérieux par les auditeurs ? Quel pouvait être le degré d'adéquation entre les cibles et les vices qui leur étaient reprochés, quand il apparaît que les accusations étaient volontiers topiques et revenaient d'une invective à l'autre ? Pour un état de la question détaillé sur le rôle de l'immoralité dans l'invective oratoire et sur les limites de l'approche topique, nous renvoyons à HAMMAR 2013, p. 18-22.

<sup>85</sup>CORBEILL 1996, p. 4-6. Sur cette question de la crédibilité des lieux de l'invective, voir également p. 17-18.

Nous renvoyons à CORBEILL 2002, p. 199 sur l'affirmation d'une norme morale dont l'adversaire se trouve exclu, où l'auteur explique que l'invective, en décrivant les mœurs et les actes de sa cible comme incompatibles avec la communauté des Romains, fait de l'adversaire un anti-*exemplum* ; voir également ARENA 2007, p. 149.

Sur l'influence tout à fait concrète des attaques portées dans les invectives sur la vie politique de la fin de la République, décelable notamment dans les violentes offensives auxquelles Cicéron a dû faire face en réponse à ses propres attaques, voir MANUWALD 2014.

<sup>86</sup>Dans la synthèse qu'elle a réalisée sur l'invective oratoire à Rome, V. Arena explique bien qu'en l'absence de codification morale écrite ou explicite, l'invective participe à la construction d'un cadre moral partagé par une communauté (en l'occurrence celle de l'élite aristocratique de la fin de la République) et qui indique à l'ensemble des citoyens comment bien agir (ARENA 2007, p. 153-158).

<sup>87</sup>TATUM 2010, p. 167 : « [...] invective does not merely dishonor its victim and reassure its audience, it also constructs the identity of the calumniator, who can reveal himself as an authentic champion of Roman values [...] ».

véritablement une menace pour le salut de l'État<sup>88</sup>. A. Corbeill est revenu récemment sur la question pour montrer en outre à quel point les propos moraux de l'invective oratoire ont pu être pensés, par Cicéron en particulier, comme des *moral lessons for posterity*<sup>89</sup>. Il faut ainsi souligner l'importance de l'idée de connivence autour des valeurs de la communauté qui unit l'orateur et son public, et en fonction desquelles l'orateur façonne ses attaques.

Or, réactiver des attaques qui s'apparentent aux invectives de l'éloquence oratoire de la fin de la République, c'est pour Lucain un moyen de se constituer pour lui-même un *ethos* de défenseur des valeurs communément partagées. Toutefois, il les reprend à son compte de manière à les adapter au projet particulier qui est le sien : évidemment, le contexte dans lequel s'inscrit l'écriture de *La Guerre civile* est différent de celui d'un Cicéron cherchant à amener un jury ou les sénateurs à agir directement dans tel ou tel sens vis-à-vis de la cible qui était la sienne. Si les cibles de Cicéron étaient représentées comme mettant Rome en danger, Lucain montre clairement que la menace contre la communauté est, dans son récit, effective : les Romains se sont laissé contaminer par César et Ptolémée. Loin de se contenter d'appliquer à ses personnages les plus monstrueux les catégories de l'invective, il souligne le rôle du déclin général des valeurs morales dans la chute de la République<sup>90</sup> : il affirme ainsi que la destruction de la liberté républicaine s'est accompagnée de fautes morales majeures de la part des Romains. En blâmant comme il le fait des personnages du passé, Lucain montre aussi qu'accepter à son époque les conséquences de leurs actions ne peut qu'aller de pair avec l'insuffisance morale dont ils ont fait preuve : faire appel à des valeurs morales partagées et fondatrices de l'identité romaine revient aussi à leur donner une valeur politique bien actuelle. Ainsi, s'il reprend des éléments déjà présents dans l'invective politique, il y ajoute une dimension supplémentaire qui selon nous engage toute la signification de l'œuvre : la polémique contre l'ensemble des Romains, qui rapproche son entreprise de celle du satiriste.

---

<sup>88</sup>HAMMAR 2013, p. 312-322.

<sup>89</sup>CORBEILL 2002, p. 211-215.

<sup>90</sup>Voir *infra* p. 636 sur cette idée comme lieu commun dans la littérature latine, en particulier dans la littérature historiographique.

### 11.1.2 Les Romains, la soif de l'or et la décadence morale : un lieu commun ?

L'attrait des richesses chez les Romains des derniers temps de la République est la dernière des causes de la guerre civile développées par Lucain à la toute fin du proème, en I, 158-182 :

*Hae ducibus causae; suberant sed publica belli  
semina, quae populos semper mersere potentis.  
Namque, ut opes nimias mundo fortuna subacto  
intulit, et rebus mores cessere secundis,  
praedaque et hostiles luxum suasere rapinae,  
non auro tectisue modus, mensasque priores  
aspernata fames; cultus gestare decoros  
uix nuribus rapuere mares; fecunda uirorum  
paupertas fugitur, totoque accersitur orbe  
quo gens quaeque perit...*<sup>91</sup>

Tels furent les motifs chez les chefs ; mais il y avait dans l'État de ces germes cachés de guerre qui ont toujours englouti les peuples puissants. Lorsqu'en effet la fortune, en assujettissant le monde, eut introduit des richesses excessives, quand les mœurs eurent fléchi sous la prospérité, quand le butin et le pillage eurent invité au luxe, plus de bornes à l'or et aux constructions ; la faim dédaigna les tables d'autrefois ; les hommes se saisirent de vêtements à peine convenables pour des femmes ; on fuit la pauvreté féconde en héros et l'on fait venir de l'univers entier ce qui perd toute nation.

Dans la suite du poème, plusieurs passages<sup>92</sup> vont revenir sur l'idée de l'alliance entre pauvreté et vertu, richesse et vice, et parmi eux plusieurs apostrophes du poète. De telles réflexions sur les liens entre morale et attrait des possessions superflues infléchissent l'épopée vers un discours qui n'est pas sans rappeler celui de la satire ou de la diatribe. Lucain les emprunte au fonds commun vieux Romain, présent dans les *exempla* que l'on retrouve aussi bien chez les historiens ou dans les déclamations<sup>93</sup> ; aussi ne peut-on pas se contenter selon nous d'études seulement thématiques : pourquoi et comment Lucain insère-t-il dans son épopée ces lieux communs de l'idéologie romaine dans certaines de ses apostrophes ?

#### 11.1.2.1 César et le trésor du temple de Saturne

Au livre III, Lucain relate la manière dont César s'est emparé du trésor de la cité romaine, gardé dans le temple de Saturne. Inspirant aux Romains un effroi sans commune

---

<sup>91</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 158-167.

<sup>92</sup>Cf. III, 118-121 ; IV, 96 ; IV, 373-378 ; IV, 816-824 ; VIII, 242-243 ; IX, 515-521 ; IX, 706 ; X, 146-154.

<sup>93</sup>Voir S. F. BONNER 1966, p. 269-272 (repris dans S. F. BONNER 2010) sur le fait que la décadence due à l'amour de l'or est aussi un thème fréquemment abordé dans les déclamations.



mesure, le général ne rencontre aucune résistance, en dehors de celle de Métellus qui tente, vainement, de s'opposer à lui. En effet, Cotta, qui admet déjà la force supérieure de César mais aussi la disparition de la liberté des Romains, lui conseille finalement de renoncer. Lucain ponctue cet épisode de deux apostrophes. La première, adressée aux richesses, intervient juste avant les paroles que Métellus adresse à César; la seconde, adressée à Rome puis aux mœurs des Anciens, retentit alors que les portes du temple ont été finalement brisées et que le poète énumère les peuples vaincus qui avaient fourni les antiques richesses qui y étaient tenues à l'abri :

[...] *Pugnaxque Metellus,  
ut uidet ingenti Saturnia templa reuelli  
mole, rapit gressus et Caesaris agmina rumpens  
ante fores nondum reseratae constitit aedis  
(usque adeo solus ferrum mortemque timere  
auri nescit amor : **pereunt discrimine nullo  
amissae leges, sed, pars uilissima rerum,  
certamen mouistis, opes**), prohibensque rapina  
uictorem clara testatur uoce tribunus...*<sup>94</sup>

Le fougueux Métellus, voyant les portes du temple de Saturne enfoncées par une énorme masse, précipite ses pas et, rompant les bataillons de César, se tint sur le seuil de la demeure encore fermée (tant il est vrai que le seul sentiment qui ne recule pas devant le fer et la mort, c'est l'amour de l'or : les lois anéanties périssent sans débat, mais vous, la partie la plus vile des biens, richesses, vous avez suscité une querelle); arrêtant le pillage, le tribun atteste au vainqueur d'une voix éclatante...

*Tunc rupes Tarpeia sonat magnoque reclusas  
testatur stridore fores; tum conditus imo  
eruitur templo multis non tactus ab annis  
Romani census populi, quem Punica bella,  
quem dederat Perses, quem uicti praeda Philippi,  
**quod tibi, Roma, fuga Gallus<sup>95</sup> trepidante reliquit  
(quo te Fabricius regi non uendidit auro),  
quidquid parcorum mores seruastis auorum,  
quod dites Asiae populi misere tributum,  
uictorique dedit Minoia Creta Metello,  
quod Cato longinqua uexit super aequora Cypro.  
Tunc Orientis opes captorumque ultima regum  
quae Pompeianis praelata est gaza triumphis,  
egeritur; tristi spoliantur templa rapina,  
pauperiorque fuit tum primum Caesare Roma***<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, III, 114-122.

<sup>95</sup>Les manuscrits portent la leçon *Pyrrhus*, et c'est elle qu'A. Bourgerly reproduit dans son édition pour la CUF (BOURGERLY 1927). A. E. Housman corrige cependant en *Gallus* (renvoyant à Brennus) dans son édition de *La Guerre civile* (HOUSMAN 1958), et il est suivi en cela par J. Duff (DUFF 1928) ainsi que D. R. Shackleton Bailey (SHACKLETON BAILEY 1997). Dans son commentaire au livre III, V. Hunink défend cette seconde lecture (HUNINK 1992, p. 99-100. Nous la reprenons également à notre compte, la mention *Gallus* ayant l'avantage de faire écho à ce qui se passe au chant I (v. 466 *sqq.*) lorsque, à la nouvelle de l'arrivée de César, les Romains fuient précipitamment Rome en masse parce qu'ils se figurent le général plus terrible que les Gaulois.

<sup>96</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, III, 154-168.

Alors la roche Tarpéienne résonne et atteste par un terrible grincement que les portes sont ouvertes. Alors du fond du temps on déterre la fortune du peuple romain enfouie et intacte depuis des années, fortune qu’avaient donnée les guerres Puniqes et Persée et le butin de Philippe vaincu, que le Gaulois te laissa, Rome, dans sa course précipitée, cet or qui ne décida pas Fabricius à te vendre à un roi, tout ce que vous avez conservé, mœurs, de nos aïeux économes, le tribut qu’ont envoyé les peuples de l’Asie et que la Crète de Minos a donné à Métellus vainqueur, ce que Caton a transporté de Chypre par les mers lointaines. Alors les ressources de l’Orient, le dernier trésor des rois captifs qui fut porté aux triomphes pompéiens, est jeté au dehors ; les temples sont dépouillés par un lamentable pillage, et alors pour la première fois Rome fut plus pauvre que César.

Or les apostrophes jouent ici un rôle important pour ce qui est de comprendre l’enjeu de la scène.

En effet, la première, qui précède le discours d’opposition au tyran de Métellus (qu’on lit en III, 123-133), met en avant la raison véritable de son opposition : celle-ci est mue non pas par l’amour de la liberté, mais par celui de l’or. Cette forme de duplicité apparaît bien dans les premières paroles que le Romain lance à César :

*Non nisi per nostrum uobis percussa patebunt  
templa latus, nullasque feres, nisi sanguine sacro  
sparsas, raptor, opes. [...]»<sup>97</sup>*

Ces temples ne s’ouvriront que frappés à travers notre flanc, et tu n’emporteras, ravisseur, aucun trésor qu’éclaboussé d’un sang sacré.

Il n’y a certes rien de condamnable en soi dans ce que déclare Métellus ; mais c’est le commentaire du poète articulé à ces paroles qui révèle tout l’enjeu de ces dernières. Alors que la phrase qui ouvre le discours de Métellus semble d’abord être une vertueuse tentative de défendre la piété au péril de sa vie, les deux derniers mots en dévoilent l’intention réelle : protéger avant toute chose le trésor de Rome. Pourtant, Lucain commence par nous faire croire qu’il est bien question de sauvegarder la *libertas* dans la phrase qui introduit la scène dans son ensemble :

*[...] Tamen exit in iram,  
uiribus an possint obsistere iura, per unum  
libertas experta uirum. [...]»<sup>98</sup>*

<sup>97</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, III, 123-125.

<sup>98</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, III, 112-114.

Nous préférons ici à la ponctuation d’A. Bourgery celle proposée par A. E. Housman. A. Bourgery ponctue ainsi :

*[...] Tamen exit in iram :  
uiribus an possint obsistere iura, per unum  
libertas experta uirum. [...]*

et explique dans une note qu’il lui semble meilleur de faire de César le sujet d’*exit*, d’une part car l’apparition tardive de *libertas* comme sujet lui semble étrange, d’autre part car la colère de César est mentionnée deux fois dans les vers qui suivent, en III, 132 et en III, 141 (p. 68, n. 2). Or, le retard de *libertas* contribue précisément à mettre en valeur le terme, dans un passage dont l’enjeu principal est selon nous la disparition de la liberté au profit de l’amour des richesses. En outre, il n’a encore été fait mention de rien qui puisse expli-

Le terme *libertas* revient d'ailleurs singulièrement, dans la bouche de César qui s'adresse à Métellus, puis dans la bouche de Cotta, toujours à Métellus<sup>99</sup> :

[...] *Te uindice tuta relictæ est  
libertas ? [...]*<sup>100</sup>

C'est à toi que l'on a confié la protection de la liberté<sup>101</sup> ?

*“Libertas, inquit, populi quem regna coercent  
libertate perit, cuius seruaueris umbram,  
si quidquid iubeare uelis. [...]*<sup>102</sup>”

“La liberté, dit-il, d'un peuple qu'opprime la tyrannie, se perd par la liberté; mais tu en conserveras l'ombre en voulant tout ce qu'on t'ordonne. [...]”

Or de la liberté politique il n'est déjà plus question : ne subsiste plus qu'une liberté de parole honteuse, qui consiste à prendre la parole devant le tyran pour s'opposer à ses rapines. Et c'est César, qui, de tous les acteurs présents, a la vue la plus juste de ce qui est en train de se passer, Métellus et Cotta s'occupant, eux, de (se) dissimuler leur compromission. Cotta reconnaît certes la servitude, mais pour l'accepter<sup>103</sup>. I. Meunier décrit la révolte de Métellus comme « le seul cas d'opposition verbale manifestée au tyran »<sup>104</sup>, mais cette tentative est en réalité détruite par les commentaires auctoriaux.

Le second des commentaires du poète, en rappelant l'origine de l'or accumulé par Rome, restitue le sens véritable qu'il faut attribuer à l'acte de César : ce qui importe dans la scène n'est pas tant l'or perdu que la destruction par sa main de la supériorité de la Rome libre sur les autres nations soumises aux rois. L'accumulation des trophées de Rome dans l'apostrophe établit un contraste fort entre la grandeur que Rome a acquise

---

quer la colère de César, contrairement à ce qui se passe pour les deux occurrences d'*ira* qui suivent (César a alors entendu le refus de Métellus). Enfin, *tamen* se justifie davantage s'il établit une opposition forte entre la servilité déjà assumée des Romains et une *libertas* sur le point de disparaître définitivement (III, 111-112) :

[...] *Melius, quod plura iubere  
erubuit quam Roma pati. Tamen exit in iram...*

C'est heureux que César rougisse plus d'ordonner que Rome de subir. Cependant sa colère s'exhale...

La colère dont il est question ici est donc bien selon nous celle de Métellus, qualifié juste après de *pugnax* et qui n'hésitera pas à injurier César en III, 125. Sur ce problème de texte, voir également HUNINK 1992, p. 83, qui soutient la lecture d'Housman.

<sup>99</sup>Sur l'ironie de l'emploi du mot *libertas* dans la bouche de César, et sur le simulacre de liberté qui transparait dans les paroles de Cotta, qui ne fait en réalité que défendre la passivité, voir D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 135.

<sup>100</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, III, 137-138.

<sup>101</sup>A. Bourgey dans sa traduction a omis cette question.

<sup>102</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, III, 145-147.

<sup>103</sup>Voir HUNINK 1992, p. 92-93 sur le fait que le discours de Cotta a probablement été inventé pour mettre en avant la lâcheté des Romains du temps, incapables d'opposer à César une véritable résistance politique et morale.

<sup>104</sup>MEUNIER 2012, p. 151.

contre des ennemis étrangers et tout ce qu'elle perd face à César, qui finalement se révèle plus dangereux que tous ces ennemis réunis : la cité se trouve dorénavant dans la position d'être pillée par celui qui se donne pour maître.

Dans l'ensemble de la scène des v. 112-168, encadrée par les apostrophes du poète, Lucain confronte sa voix et celle des personnages qui sont dans l'erreur afin de révéler leur turpitude morale. Le double commentaire du poète opère comme un contrepoint par rapport à la manière dont les personnages se réfèrent à la *libertas* et à la légalité républicaine. En s'adressant à un destinataire collectif, Rome, augmentée de son histoire et de ses victoires passées, et à des abstractions (les richesses et les mœurs des anciens Romains), il ajoute à la narration une dimension bien plus générale que la scène particulière à laquelle il nous fait assister, dont celle-ci n'est qu'une illustration. Tandis que César dénie à Métellus l'accomplissement d'une geste honorable (*Vanam spem mortis honestae / concipis...*<sup>105</sup>, « Tu nourris le vain espoir d'une mort glorieuse... »), Lucain, lui, sait voir ce qu'il faut retenir de cette scène, à savoir les ressorts des actions de ses protagonistes derrière les actes eux-mêmes, et leur interprétation. Il sait ainsi qu'il faut perpétuer la mémoire de Métellus non pas parce qu'il s'est dressé devant César, mais parce qu'il ne s'est dressé devant le tyran que par amour de l'or, pour finalement échouer.

### 11.1.2.2 Le pillage du camp de Pompée après Pharsale

Après le combat à Pharsale, Lucain établit encore un lien entre l'absence de considérations morales des hommes de César et leur soif de richesses – soif que toutes les richesses du camp de Pompée ne pourront d'ailleurs étancher :

[...] *Sic milite iusso  
ire super gladios supraque cadauera patrum  
et caesos calcare duces, quae fossa, quis agger  
sustineat pretium belli scelerumque petentis ?  
Scire ruunt quanta fuerint mercede nocentes.  
Inuenere quidem spoliato plurima mundo  
bellorum in sumptus congestae pondera massae;  
sed non inpleuit cupientis omnia mentes.  
Quidquid fodit Hiber, quidquid Tagus expulit auri  
quod legit diues summis Arimaspus harenis,  
ut rapiant, paruo scelus hoc uenisse putabunt :  
cum sibi Tarpeias uictor desponderit arces,  
cum spe Romanae promiserit omnia praedae,  
decipitur quod castra rapit. [...]*<sup>106</sup>

<sup>105</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, III, 134-135.

<sup>106</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 746-760.

Quand un soldat a reçu ainsi l'ordre de monter sur les glaivres et les cadavres des sénateurs et de fouler aux pieds les chefs vaincus, quel fossé, quel talus arrêterait des gens qui cherchent le prix de la guerre et des crimes ? Ils courent savoir pour quel salaire ils ont été coupables. Sans doute ils trouvèrent dans les dépouilles du monde de nombreux lingots amassés pour les frais de la guerre ; mais ceux-ci n'assouvirent pas des esprits qui désiraient tout. Raviraient-ils tout l'or qu'extrait l'Ébre, que rejette le Tage, que recueille l'opulent Arimaspe à la surface des sables, ils penseront que ce crime ne leur fut pas payé cher. Quand un vainqueur s'est garanti les citadelles tarpéiennes, quand il s'est tout promis avec l'espoir de Rome comme butin, il est déçu de ne piller qu'un camp.

Cette question rhétorique pousse le lecteur à accorder toute son attention à ce que César a entrepris de camoufler dans la harangue qui précède immédiatement :

[...] "*Victoria nobis plena, uiri;*" dixit "*superest pro sanguine merces, quam monstrare meum est; neque enim donare uocabo, quod sibi quisque dabit. Cunctis en plena metallis castra patent; raptum Hesperis e gentibus aurum hic iacet, Eoasque premunt tentoria gazas. Tot regum fortuna simul Magnique coacta expectat dominos; propera praecedere, miles, quos sequeris; quascumque tuas Pharsalia fecit, a uictis rapiuntur opes.*" [...] <sup>107</sup>

"Guerriers, dit-il, la victoire est complète ; pour le sang versé il reste une récompense qu'il m'appartient de montrer ; car je n'appellerai pas cadeau ce que chacun se donnera. Voici que s'ouvre un camp plein de tous les métaux ; ici gît l'or enlevé aux peuples hespériens et les tentes recouvrent les trésors orientaux. La fortune réunie de tant de rois ensemble et de Magnus attend des maîtres : hâte-toi, soldat, de devancer ceux que tu poursuis ; toutes les richesses que Pharsale a faites tiennes, ce sont les vaincus qui les pillent."

Tandis que le général y invite ses soldats à piller le camp de Pompée en leur faisant miroiter les richesses de l'Espagne et de l'Orient, Lucain rappelle que ce pillage n'est pas la récompense usuelle de l'armée qui a démontré sa valeur au combat, mais seulement l'expression de l'abandon total du sens moral dont ont fait preuve des hommes capables du crime civil.

### 11.1.2.3 *Sed quis erit nobis lucri pudor ?*

Cette remise en cause de la moralité des Romains prend une autre dimension au livre IX, au cours du récit de la traversée du désert de Libye par Caton menant les restes de l'armée sénatoriale. Alors que Lucain décrit les terribles serpents que ceux-là doivent affronter, il interrompt la description de l'un des plus redoutables d'entre eux, l'aspic, par une considération générale sur l'appât du gain qui pousse les hommes à faire venir d'Afrique son venin qui sert de poison :

---

<sup>107</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 737-746.

*Sed quis erit nobis lucri pudor ? Inde petuntur  
huc Libycae mortes, et fecimus aspida merces*<sup>108</sup>.

Mais quand rougirons-nous de notre mercantilisme ? Nous allons là-bas pour en rapporter chez nous des instruments de mort libyens, et nous avons fait de l'aspic une marchandise.

Même si nous n'avons pas ici d'adresse directe, l'usage conjoint de la première personne du pluriel et du futur condamne la communauté des citoyens dans son ensemble, jusqu'à celle à venir, celle de Lucain<sup>109</sup>, et la forme interrogative engage chaque lecteur à prendre à son compte l'examen moral ainsi exigé.

#### 11.1.2.4 La vertu romaine face au luxe égyptien

Enfin, lorsque au chant X Cléopâtre étale devant César tout le luxe tapageur de l'Orient afin de le séduire, Lucain fait de la scène une illustration du vice qu'il oppose dans une apostrophe à un « tu » indéterminé<sup>110</sup> à la frugalité des anciens Romains, qui allait de pair avec le respect des valeurs morales :

[...] *Pro caecus et amens  
ambitione furor, ciuilia bella gerenti  
diuitias aperire suas, incendere mentem  
hospitis armati. Non sit licet ille nefando  
Marte paratus opes mundi quaesisse ruina :  
**pone duces priscos et nomina pauperis aei  
Fabricios Curiosque graues, hic ille recumbat  
sordidus Etruscis abductus consul aratris :  
optabit patriae talem duxisse triumphum***<sup>111</sup>.

Quel aveuglement, quel délire d'une vanité insensée, que d'étaler toutes ses richesses devant un chef de guerres civiles, que d'allumer les désirs d'un hôte armé ! Admettons que ce ne soit pas cet homme, prêt à une guerre impie pour s'enrichir par la ruine du monde ; mettez à sa place ces vieux capitaines, ces héros d'un âge de pauvreté, les Fabricius, les austères Curius ; que le convive ici couché soit ce consul que l'on tira tout sale de sa charrue étrusque : ils désireront faire à la patrie l'honneur d'un pareil triomphe.

L'idée de l'association, révolue, entre la pauvreté et la vertu implique évidemment que la Rome contemporaine y est devenue étrangère, mais dans ce passage la critique se fait de façon tout à fait singulière. L'attention du poète se porte bien plus à la reine d'Égypte, dont il met en avant l'égarement, qu'à César, qu'il évite soigneusement de nommer, et même, de caractériser. Presque paradoxalement, César et les héros républicains sont presque mis sur le même plan : devant l'étalage des richesses de l'Égypte, tous

---

<sup>108</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 706-707.

<sup>109</sup>Pour une analyse de l'emploi du « nous » dans ce passage comme signe d'un déclin moral général, voir BUREAU 2011, p. 88-89.

<sup>110</sup>Sur la forme de cette apostrophe, voir 728 *sqq.*

<sup>111</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 146-154.

auraient voulu les conquérir, à la seule différence que pour les seconds, cette volonté aurait été mue par la volonté de glorifier la patrie et non par le délire insensé d'un tyran prêt à soumettre le monde entier pour son seul intérêt. Or, par l'adresse très directe, Lucain invite son lecteur à prendre part à la réflexion ainsi exposée. Le lecteur ici n'est pas à compter parmi les cibles du poète, mais il est pris à témoin et invité à se placer du côté de ce dernier pour constater, comme lui, à la fois la folle imprudence de la reine d'Égypte et l'écart qui sépare irrémédiablement César des antiques consuls qui incarnent le respect des valeurs romaines.

Si les imprécations du poète lucanien contre l'appât de l'or peuvent rappeler la fameuse apostrophe que l'on trouve, en contexte épique, chez Virgile,

[...] *Quid non mortalia pectora cogis,  
auri sacra fames?* [...] <sup>112</sup>

À quoi ne forces-tu pas le cœur de l'homme, faim maudite de l'or ?

il nous semble que le sens de leur emploi est fondamentalement différent. Tout d'abord, il faut noter que la question qu'on lit chez Virgile émane d'Énée, qui, dans son long récit qui occupe les livres II et III, est certes une figure auctoriale, mais n'en reste pas moins un personnage intradiégétique s'adressant à un public tout aussi intradiégétique que lui : au contraire, nul relais énonciatif chez Lucain, chez qui la voix du poète est en prise directe avec ses personnages, mais aussi avec son public qu'il mobilise par le biais des questions rhétoriques et de l'apostrophe à *Roma*, mais aussi par celle aux mœurs des Anciens, partagées par ses personnages et par ses concitoyens unis en une même communauté. Ensuite, l'apostrophe d'Énée commente un crime d'ordre privé et la violation des lois de l'hospitalité, à savoir la trahison de Polydore, fils de Priam, par Polymestor, roi de Thrace, après que Priam eut envoyé chez ce dernier son fils avec une grande quantité d'or afin de parfaire son éducation<sup>113</sup>. Lucain, au contraire, transforme cette apostrophe en lui donnant une dimension collective et en mettant en avant la faiblesse morale qui a rendu les Romains si vulnérables devant l'appât du gain, ce qui lui donne cette tonalité satirique qui est absente chez Virgile : il s'adresse à des citoyens de Rome avant tout, et non à de simples personnages de la *fabula*.

---

<sup>112</sup>VIRGILE, *Énéide*, III, 57-58.

<sup>113</sup>Sur cette apostrophe nous renvoyons à BIOW 1994, p. 233-234 et à GIBSON 1999, p. 361-362

### 11.1.3 « Insensé ! »

Par quatre fois, Lucain interpelle un personnage ou un groupe de personnages au moyen d'un vocatif qui a le sens de « fou », et qui peut faire penser à des apostrophes satiriques<sup>114</sup>. La première occurrence se trouve au livre IV, juste avant le récit de la bataille d'Ilerda. Alors que les troupes césariennes et pompéiennes se trouvent en Espagne, prêtes à s'affronter, il s'avère que la proximité des deux camps pousse les hommes à fraterniser, pour un temps. Le poète souligne alors dans une longue apostrophe la vanité déplorable de l'émotion des soldats, qui reconnaissent dans le camp adverse des concitoyens et partagent nourriture et embrassades pour s'entretuer *volontairement* quelques vers plus loin :

[...] *Quid pectora pulsas ?  
Quid, **uaesane**, gemis ? Fletus quid fundis inanis  
nec te sponte tua sceleri parere fateris ?  
Vsque adeone times, quem tu facis ipse timendum ?  
Classica det bello : saeuos tu neclege cantus ;  
signa ferat : cessa ; iamiam ciuilis Erinys  
concidet, et Caesar generum priuatus amabit<sup>115</sup>.*

Pourquoi te frapper la poitrine ? Pourquoi gémir, insensé ? Pourquoi répandre des larmes vaines et ne pas avouer que tu cèdes volontairement à un crime ? Redoutes-tu donc tant

<sup>114</sup>On trouve en effet chez les satiristes nombre d'occurrences de termes signifiant la folie employés en tant qu'apostrophes. On lit chez Horace : *demens* en I, 10, 74 ; *insane* en II, 2, 33, en II, 3, 184 et 326, en II, 6, 29, en II, 7, 95 ; chez Perse : *insane* en V, 143 ; chez Juvénal : *demens* en VI, 222 ; *insane* en X, 166. Nous ne distinguons pas ici les emplois selon les émetteurs qui prononcent l'injure, du fait de l'orientation complexe de la critique dans la satire, qui, on le sait, n'émane pas forcément de la bouche du satiriste, par effet d'ironie ou non.

Sur les emplois du vocabulaire de la folie dans la littérature de la fin du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., voir MCDERMOTT 2016, en particulier les p. 215 *sqq.* sur les emplois chez Horace, en apostrophe et hors apostrophe. Il ressort de cette étude que les termes apparentés à *insanus* (dont *uaesanus* et *demens*, qui sont ceux que l'on retrouve au vocatif chez Lucain) relèvent essentiellement du style comique ou familier, tandis que *furor* ou *rabies* relèvent davantage du style élevé (p. 216). Le fait que Lucain choisisse ces adjectifs-là pour les employer au vocatif et ainsi porter une attaque directe à ses personnages nous semble aller dans le sens d'une tonalité plutôt satirique. À titre de comparaison, on ne trouve que deux occurrences semblables chez les comiques, toutes deux chez Plaute : dans le *Curculio* au v. 18, et dans le *Truculentus* au v. 286.

Certes, comme le note E. A. McDermott, le vocabulaire de la folie est remarquablement présent chez Virgile, et tout particulièrement dans l'*Énéide* (voir p. 220 *sqq.*) – y compris à travers les termes précisément utilisés par Lucain ou des termes apparentés – ; cependant, ils ne sont *jamais* employés au vocatif par le poète pour interpeller l'un de ses personnages, ce qui constitue à notre sens une différence cruciale avec les emplois lucaniens et rend ces derniers si remarquables (bien que non commentés, de façon surprenante, dans HERSHKOWITZ 1998). Voir également BLOCK 1986, p. 158-160 sur les adjectifs évaluatifs péjoratifs chez Homère et chez Virgile, toujours employés par le poète à la troisième personne. Signalons néanmoins le vocatif *improbe Amor* dans l'*Énéide* en IV, 412, ainsi que l'apostrophe *credula* qu'Ovide lance à Narcisse dans les *Métamorphoses* en III, 432 (cf. p. 188). Par ailleurs, J. Endt compare l'emploi par Homère de l'adjectif *νήπιος* avec ce que l'on trouve dans l'épopée romaine, mais seulement pour mettre en avant le fait qu'Homère n'emploie pas d'adjectif comme apostrophe grammaticale au vocatif alors que les auteurs romains n'hésitent pas à interpeller leurs personnages par des adjectifs révélant leur subjectivité (ENDT 1905, p. 122).

<sup>115</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 182-188.



celui que tu rends toi-même redoutable ? Il fait sonner la charge ? N'écoute pas ces accents cruels. Il lève les enseignes ? Ne les suis pas. Bientôt Érinys, qui trouble la cité, s'effondrera et César, rendu à la vie privée, aimera son gendre.

La seconde occurrence se trouve au livre V, lorsque Appius reçoit de l'oracle de Delphes la réponse qu'il était venu chercher au sujet de l'issue de la guerre. Alors que la prêtresse d'Apollon lui transmet la sentence divine, le Romain la comprend mal, et s'imagine qu'il va lui être donné d'échapper à la mort quand c'est précisément celle-ci qui sera le refuge lui permettant de ne pas en connaître les hasards :

*"Effugis ingentes tanti discriminis expers  
bellorum, Romane, minas solusque quietem  
Euboici uasta lateris conualle tenebis<sup>116</sup>."*

"Tu échappes aux redoutables menaces d'une si grande crise, Romain, et seul, sans prendre part aux guerres, tu posséderas le repos dans les larges vallons des rives de l'Eubée."

[...] *Nec te uicinia leti  
territat ambiguis frustratum sortibus, Appi;  
iure sed incerto mundi subsidere regnum  
Chalcidos Euboicae uana spe rapte parabas.  
Heu demens ! nullum belli sentire fragorem,  
tot mundi caruisse malis, praestare deorum  
excepta quis Morte potest ? Secreta tenebis  
litoris Euboici memorando condite busto,  
qua maris angustat fauces saxosa Carystos  
et, tumidis infesta colit quae numina Rhamnus,  
artatus rapido feruet qua gurgite pontus,  
Euripusque trahit, cursum mutantibus undis  
Chalcidicas puppes ad iniquam classibus Aulin<sup>117</sup>.*

Le voisinage de la mort ne t'effraie pas, Appius ; des oracles ambigus t'abusent ; mais tandis que l'univers ne sait sous quelle loi se ranger, tu te préparais à usurper le trône de l'eubéenne Chalcis. Pauvre insensé ! La faveur de ne pas entendre le fracas de la guerre et d'être exempt de tous les maux de l'univers, quel dieu peut te l'accorder, excepté la Mort ? Tu occuperas un lieu écarté sur le rivage de l'Eubée, enfermé dans un tombeau mémorable, là où la rocheuse Caryste resserre les détroits de la mer et où Rhamnonte vénère une divinité hostile aux orgueilleux, où le flot rétréci bouillonne d'un cours rapide, où l'Euripe aux ondes inconstantes entraîne les vaisseaux chalcidiens vers Aulis funeste aux marins.

La troisième occurrence intervient au livre VI, à un moment où le poète interpelle les soldats pompéiens qui perdent pour rien leurs traits contre l'invincible Scéva<sup>118</sup> :

---

<sup>116</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 194-196.

<sup>117</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 224-236.

<sup>118</sup>Pour le scholiaste des *Adnotationes super Lucanum*, il s'agit d'une apostrophe du poète aux soldats de Pompée. Mais pour celui des scholies de Berne, le doute est permis :

*QVID NVNC VESANI IACVLIS apostropha, aut certe unius militis uerba sunt.*

QVID NVNC VESANI IACVLIS c'est une apostrophe, ou bien ce sont du moins les paroles de l'un des soldats.  
[Nous traduisons.]

*Quid nunc, uaesani, iaculis leuibusue sagittis  
perditis haesuros numquam uitalibus ictus ?  
Hunc aut tortilibus uibrata falarica neruis  
obruat aut uasti muralia pondera saxi ;  
hunc aries ferro ballistaque limite torta  
promoueat. [...] <sup>119</sup>*

Pourquoi maintenant, insensés, avec vos javelots et vos flèches légères, perdez-vous des traits qui ne s'enfonceront jamais jusqu'au cœur ? Qu'une phalarique, lancée par des boyaux tordus, l'écrase, ou la pesante muraille d'un énorme rocher, que le fer du bélier ou la baliste à la trajectoire courbe l'écarte.

La quatrième occurrence enfin est une adresse du poète à Cordus qui redoute d'être surpris et châtié alors qu'il est en train de rendre les derniers honneurs au corps de Pompée étendu sur le rivage égyptien :

*Quam metuis, demens, isto pro crimine poenam,  
quo te Fama loquax omnis accepit in annos ?  
Condita laudabit Magni socer inpius ossa.  
I modo securus ueniae fassusque sepulchrum  
posce caput. [...] <sup>120</sup>*

Quelle peine, insensé, crains-tu pour ce crime, qui fera répéter ton nom dans toute la suite des âges par les cent voix de la renommée ? L'impie beau-père te félicitera d'avoir enseveli les restes de Magnus. Va seulement, assuré du pardon, avouer ces funérailles et réclamer la tête.

Les deux adjectifs choisis par Lucain dans ces quatre apostrophes, *demens* et *uaesanus*, expriment l'idée d'une incapacité, d'un manque de *mens*, de discernement intellectuel, de conscience, de raison<sup>121</sup>. Et en effet, le *uaesane* d'Ilerda fait la preuve de son insuffisance morale<sup>122</sup> et n'est pas conscient du fait que son refus de combattre ce jour-là aurait pu arrêter César, et épargner au peuple romain la souillure du plus impie des crimes, en même temps qu'il ignore que son acte de fraternisation rend plus terrible encore son crime fratricide à venir. Appius se montre incapable d'interpréter correctement la prophétie qu'il reçoit<sup>123</sup>, et ignore que nul ne peut compter échapper à la guerre civile, ce qui rend l'engagement indispensable<sup>124</sup>. Cordus, lui, est fautif pour une double raison : parce qu'il redoute pour son geste un châtement qui ne doit jamais arriver, puisque Cé-

---

<sup>119</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VI, 196-201.

<sup>120</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 781-785.

<sup>121</sup>Sur le vocabulaire de la folie, voir MCDERMOTT 2016, p. 200-201.

<sup>122</sup>Sur ce point, voir D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 59 ; ASSO 2008, p. 166-167 ; L. FRATANTUONO 2012, p. 140.

<sup>123</sup>Sur les difficultés de la communication entre le plan divin et le plan humain et sur l'échec à l'intérieur de la diégèse de la prophétie qui ne peut ni informer le personnage qui désire acquérir un savoir ni empêcher la guerre civile de se produire, voir MEUNIER 2012, 268 *sqq.* ; CALTOT 2016, p. 126-132.

<sup>124</sup>Voir GALTIER 2018, p. 120 sur le fait que Lucain oppose d'ailleurs au comportement d'Appius celui de Caton, qui en IX, 511-586 refuse précisément d'aller interroger l'oracle d'Hammon.

sar à son arrivée en Égypte fera semblant de pleurer son gendre et parce que, pour cette même raison, il agit en secret alors qu'il a mérité de rester dans la mémoire des hommes. En ce seul acte se confrontent ainsi deux intérêts bien distincts : Cordus, à son insu, agit tout autant dans le sens de César, qui à la fin du livre IX réclame que l'on offre une sépulture à la tête de Pompée<sup>125</sup>, que dans le sens du poète, qui garde vivante la mémoire de Pompée et la croit capable d'allumer des flambeaux de révolte contre la disparition de la liberté<sup>126</sup>. Ainsi, si son intention est louable, les enjeux et le sens de son acte lui échappent totalement.

À l'incapacité morale ou intellectuelle des personnages s'oppose l'omniscience du poète : c'est sa connaissance supérieure des faits à venir dans l'histoire qui lui permet de pointer l'inconséquence des soldats à Ilerda, ou l'erreur d'Appius, des hommes essayant d'abattre Scéva ou de Cordus. À chaque fois, ces apostrophes soulignent l'écart de connaissance et de jugement entre les personnages et le narrateur : là réside la « folie » des personnages ainsi interpellés, qui n'est pas non plus le *furor* de ceux qui se jettent dans la guerre civile. C'est qu'il y a une différence dans *La Guerre civile* entre les criminels patentés comme César et Ptolémée, qui sont purement et simplement des monstres, et ceux qui sont complices par leur manque de clairvoyance. À l'époque des événements, on avait deux chefs s'affrontant dans une guerre civile, c'est-à-dire deux attitudes *a priori* impies : Caton en était bien conscient, lui qui sur le moment était le seul à être capable de percevoir quelle était la seule attitude moralement acceptable<sup>127</sup>. Mais le récit de Lucain permet d'identifier rétrospectivement les bons et les méchants, et il peut alors endosser le rôle de guide.

Le fait de montrer l'écart de connaissance entre poète et personnage n'est en soi pas nouveau : Homère comme Virgile en ont usé<sup>128</sup>. Pour Homère, on pense ainsi à l'exemple bien connu des commentaires du poète en *νήπιος*, que M. Briand a récemment étudiés dans cette perspective<sup>129</sup>. Le terme, qui signifie au départ « (comme un) enfant », est volontiers employé par le poète dans l'*Iliade* comme dans l'*Odyssée* pour qualifier des guerriers impuissants, ignorants, inconscients des enjeux de leurs propres actes, par op-

---

<sup>125</sup>IX, 1064 *sqq.*

<sup>126</sup>Sur la mémoire de Pompée telle que la construit le poète à la fin du livre VIII, voir 767 *sqq.*

<sup>127</sup>II, 284-325. Sur l'attitude de Caton dans ce passage abondamment commenté, voir notamment AHL 1976, p. 234-247; CROISILLE 1982; W. R. JOHNSON 1987, p. 38-42; BARTSCH 1997, p. 114-123; RUDICH 1997, p. 118-127; THORNE 2010, p. 142-186; MIRA SEO 2011, p. 202 *sqq.*; L. FRATANTUONO 2012, p. 66 *sqq.*; GALTIER 2016, p. 86-89.

<sup>128</sup>Voir notre chapitre 3 p. 121.

<sup>129</sup>BRIAND 2011.

position au narrateur omniscient qui occupe vis-à-vis de l'action une position de surplomb : dans ces cas-là, on le trouve généralement traduit par « insensé »<sup>130</sup>. Ce qu'il conclut de son études sur les occurrences dans le récit-cadre et dans les paroles des personnages dans l'*Odyssee* vaut également pour les emplois de la part du narrateur dans l'*Illiade* : l'usage de ces formules provoque

[...] un jeu de décalage entre le savoir et le pouvoir de certains personnages humains, par rapport à d'autres, et surtout par rapport, d'une part, aux dieux et au destin qu'ils leur imposent, et, d'autre part, par rapport au narrateur, du côté de sa production et de sa réflexion. Dans les deux cas, les interventions autoriales sont affirmées, assimilant récit et destin, narrateur général et dieux<sup>131</sup>.

B. Effe rapproche ces commentaires de ceux en *demens* chez Virgile<sup>132</sup>. Tout comme son prédécesseur grec<sup>133</sup>, il réserve les emplois au vocatif aux paroles rapportées au discours direct ; pour sa part, il en use pour qualifier certains personnages à la troisième personne : parce qu'il connaît les événements à venir, il peut rapporter ceux qu'il est en train de raconter à ce qui doit arriver ensuite, les premiers justifiant les seconds.

Lucain reprend donc ici un trait épique, qui concourt à la problématisation du point de vue dans l'épopée, mais, au lieu d'en faire un procédé pathétique ou un procédé qui permette au poète d'affirmer la justesse de l'ordre des événements<sup>134</sup>, il l'utilise de manière à corriger des attitudes qu'il déplore, à la manière du satiriste qui pointe les défauts de sa cible en s'adressant directement à elle, bien plus que comme Homère quand il exprime sa pitié pour les personnages qui ont à subir leur destin<sup>135</sup>. Dans *La Guerre civile*, si les personnages en question sont dans l'erreur et l'ignorance, ce n'est pas du simple

---

<sup>130</sup>M. Briand prend soin de préciser à ce propos qu'« il s'agit plus d'une faiblesse pathétique que d'un véritable délire » (p. 200).

<sup>131</sup>BRIAND 2011, p. 212.

<sup>132</sup>Par exemple en VI, 172 et en IX, 727. Voir EFFE 2004, p. 39. On trouve également quelques rares occurrences chez Ovide : en VII, 87 et en IX, 638.

<sup>133</sup>Comme l'ont déjà remarqué BLOCK 1982, p. 17, n. 29 et HERSHKOWITZ 1998, p. 137 *sqq.*

<sup>134</sup>L'exposé synthétique à propos du fonctionnement de l'apostrophe dans l'*Énéide* auquel F. D'Alessandro Behr consacre le premier chapitre de son ouvrage *Feeling History: Lucan, Stoicism, and the Poetics of Passion* permet bien de mettre en lumière à quel point l'usage lucanien s'en éloigne, alors même que l'on trouve chez Virgile des interventions discordantes : les jugements négatifs à propos de certains de ses personnages (Didon, par exemple) et les apostrophes qui introduisent une certaine prise de distance ou une certaine incompréhension du poète ne remettent jamais en question l'ordre des choses.

<sup>135</sup>On trouve en revanche des occurrences de *νήπιος* au vocatif qui sont à mettre au compte de la voix du poète chez Hésiode : dans *Les Travaux et les jours*, il qualifie par trois fois Persès de cette manière (v. 286, 397, 633). Sur ces emplois, voir J. S. CLAY 1993 et, sur la relation didactique entre le poète et son frère, voir ROUSSEAU 1996.

De fait le poème d'Hésiode comme la satire partagent une même visée didactique. Néanmoins, la multiplicité dans le corpus satirique des apostrophes similaires à celles que l'on trouve chez Lucain nous incite à penser qu'après Horace on ne peut pas lire ces dernières sans songer, même si ce n'est pas exclusivement, à la satire. L'ensemble des autres traits évoquant ce genre que nous nous sommes attachée à relever dans *La Guerre civile* constitue également un faisceau d'indices qui nous confirme dans cette voie. Mais,

fait de leur condition mortelle, mais la conséquence de leur insuffisance morale et de leur manque de jugement. F. D'Alessandro Behr décrit bien le processus à l'œuvre, à propos d'un passage que l'on peut rapprocher de ceux que nous avons cités, lorsque Lucain ponctue la fin de l'aristie de Scéva par la confrontation entre ce qu'aurait dû valoir au personnage son exceptionnelle *uirtus* et le mésusage qu'il en a fait en se mettant au service de César<sup>136</sup> :

*Ac uelut inclusum perfosso in pectore numen  
et uiuam magnae speciem Virtutis adorant  
telaque confixis certant euellere membris  
exornantque deos ac nudum pectore Martem  
armis, Scaeuam, tuis, **felix** hoc nomine famae,  
si tibi durus Hiber aut si tibi terga dedisset  
Cantaber exiguis aut longis Teutonus armis.  
Non tu bellorum spoliis ornare Tonantis  
templam potes, non tu laetis ululare triumphis.  
**Infelix**, quanta dominum uirtute parasti<sup>137</sup> !*

Comme si une divinité était enfermée dans sa poitrine trouée, ils adorent en lui l'image vivante de la grande Vertu ; ils arrachent à l'envi les traits de ses membres percés ; les dieux, Mars à la poitrine nue sont décorés de tes armes, Scéva. Quel bonheur pour ta gloire, si celui qui te tournait le dos eût été le rude Ibère, le Cantabre aux courtes lances ou le Teuton aux longues piques. Tu ne peux orner des dépouilles de guerre les temples du dieu qui lance la foudre, ni pousser des hurrahs en de joyeux triomphes. Malheureux ! Quels prodiges de valeur pour te donner un maître !

À propos de ce passage, elle commente :

[...] in the final apostrophe Scaeva is revealed as “unhappy” because his virtue was foolishly used to promote Caesar and ultimately the advent of Caesarism. In Virgil's *Aeneid* the future is employed to convince the reader to accept the present (Augustus' rule) [...]. In marked opposition, in Lucan's apostrophe we find the prophetic look authoritatively employed by the narrator to reject the Neronian present<sup>138</sup>.

Le procédé engage ainsi chez Lucain une conception de la manière dont il convient de saisir le sens de l'histoire. Le fait que le poète connaisse la suite des événements qu'il est en train de relater l'amène à une mise en relation de ces différents moments de l'histoire et à un éclairage mutuel des deux qui ne visent pas seulement à la création d'une émotion

---

quoi qu'il en soit, ce qu'il faut remarquer à propos de ces apostrophes est leur caractère inédit dans une épopée qui ne s'affirme pas comme une épopée didactique, le fait qu'elles participent à créer une relation d'immédiateté entre le poète et ses personnages, leur tonalité polémique : avec elles, Lucain s'écarte franchement de l'usage de ses prédécesseurs dans le genre de l'épopée mythologico-historique. Au lieu de confirmer l'ordre épique, il le remet en question, au lieu d'observer ses personnages depuis le surplomb de la position du poète, il se confronte et s'affronte directement à eux, et au lieu de les célébrer il pointe leurs plus graves défauts. S'il ne s'agit pas là d'un cas d'intertextualité avérée, il apparaît ainsi que Lucain partage avec le satiriste une posture similaire.

<sup>136</sup>Comme le note S. Bartsch, Lucain apporte dans le même temps une correction à ce que les compagnons de Scéva considèrent comme étant une manifestation éclatante de *uirtus* (BARTSCH 2012a, p. 89).

<sup>137</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VI, 253-262.

<sup>138</sup>D'Alessandro Behr 2007, p. 52.

esthétique, mais à une prise de position critique vis-à-vis des faits. En attirant comme il le fait l'attention de son lecteur sur l'importance cruciale de la clairvoyance, il engage ce dernier à le suivre : si les personnages du récit n'ont pas su déterminer quels étaient les bons choix à faire, les contemporains de Lucain, qui sont eux aussi, à leur tour, pris dans leur époque, bénéficient cette fois d'une lecture des faits passés qui peut être reportée sur le présent afin d'en tirer des leçons<sup>139</sup>.

#### 11.1.4 Pour une reconsidération de la dimension satirique de la voix du poète chez Lucain

Lucain n'est évidemment pas le premier poète à exhiber le scandale que représente la guerre civile : on se souvient de la fin de la première *Géorgique* ou de l'épode VII d'Horace. Dans l'*Énéide*, Virgile exprime ses doutes à propos du sens moral des événements qu'il raconte ainsi que sa gêne à l'idée de la guerre civile dans sa dernière apostrophe à Jupiter<sup>140</sup>. Lucain reprend cela d'une certaine manière, mais en le modifiant singulièrement, et de fait l'énergie qu'il met à déconstruire le *telos* virgilien est remarquable : la distance qu'il prend vis-à-vis de la matière du poème est beaucoup plus grande, il ne se tient pas en retrait par rapport au scandale soulevé, il fait de ces réticences la première étape d'une entreprise de réforme morale et incite à une réaction du lecteur<sup>141</sup>.

La démarche de Lucain est d'autant plus particulière que les attaques directes à l'encontre de certains protagonistes de la guerre civile se doublent d'un discours polémique directement adressé aux Romains et qui doit les engager à la réforme. Il est remarquable que Rome soit un sujet d'apostrophe aussi souvent convoqué que César<sup>142</sup>. Ni Homère ni

---

<sup>139</sup>Il est alors fondamental pour son entreprise que Lucain montre que ce qu'il dit du passé possède une validité certaine pour son présent, sans quoi sa lecture de la guerre civile n'aurait pas de portée réelle : nous analyserons de manière détaillée la manière dont il relie les deux époques dans notre chapitre 12 (p. 665).

<sup>140</sup>VIRGILE, *Énéide*, XII, 500-504 :

*Quis mihi nunc tot acerba deus, quis carmine caedes  
diuersas obitumque ducum, quos aequore toto  
inque uicem nunc Turnus agit, nunc Troius heros,  
expediat? Tanton placuit concurrere motu,  
Iuppiter, aeterna gentis in pace futuras?*

Quel dieu pourrait maintenant me guider parmi tant de cruautés, qui pourrait dire dans un poème ces massacres en tous lieux, le trépas de ces chefs que tour à tour dans toute la plaine pourchassent ici Turnus, et là le héros troyen? A-t-il fallu, Jupiter, que marchent l'un sur l'autre avec tant de feu des peuples destinés à vivre en une paix éternelle?

<sup>141</sup>Nous sommes donc en désaccord avec J. K. Newman qui, dans son ouvrage sur la tradition épique, relativise la présence de la satire chez Lucain en arguant de la présence d'éléments critiques chez Virgile (NEWMAN 1986, p. 218).

<sup>142</sup>Nous comptons pour l'une comme pour l'autre onze passages d'adresse (nous renvoyons à notre relevé en annexe : voir p. XIII). Rome est interpellée directement par le vocatif *Roma* en I, 21 ; I, 85 ; I, 519 ;

Virgile n'incriminent leur public<sup>143</sup>. C'est que l'enjeu n'est donc pas seulement le crime de César. César est un tyran monstrueux, qui pousse les Romains à s'affronter entre eux : c'est une chose entendue. Mais le seul rempart au monstre César, c'étaient les Romains, or le problème moral est majeur : les Romains n'agissent plus en Romains. Cette Rome que Lucain interpelle régulièrement, ce n'est pas seulement une allégorie de la Cité : dans les apostrophes qu'il lui destine, il parle de ses crimes, de sa responsabilité, de ses valeurs. Elle représente la somme des Romains, confrontée à l'idée que se fait Lucain de qu'elle a été, de ce qu'elle est et de ce qu'elle devrait être.

Pour I. Meunier, la perversion de la rhétorique à la fin de l'époque républicaine est une cause (ou un symptôme) de la décadence qui a rendu l'empire possible<sup>144</sup>. Or Lucain entend rétablir une forme de parole morale, sous la nouvelle forme qu'elle peut prendre sous le Principat, c'est-à-dire en dehors de la tribune. Pour cela, la voix épique traditionnelle ne suffit pas. Comme nous l'avons déjà vu à propos du proème de *La Guerre civile*, le poète lucanien n'a pas reçu d'une entité supérieure un savoir omniscient, et sa connaissance des faits est une connaissance toute humaine. Il a donc besoin de confronter différents points de vue pour comprendre : tandis que Virgile révèle un sens des événements qui préexiste à son récit dans l'idéologie augustéenne, Lucain part du postulat selon lequel aucun sens ne pré-existe. C'est son poème qui va le faire émerger, la voix poétique mettant en scène les événements le permettant, et interprétant ce qu'elle voit. F. Galtier voit dans son entreprise d'humanisation du récit et des faits une démarche proche de la démarche historique<sup>145</sup>. De fait le lien entre le déclin moral de Rome et la chute de la République est un lieu commun que l'on retrouve aussi chez des historiens comme Salluste ou Tite-Live<sup>146</sup>. Une telle posture ouvre aussi à la possibilité de l'examen du rôle du *populus* : Lucain trouve alors dans les faits les conséquences des vices de ce dernier, et il s'adresse alors directement à lui pour l'inviter collectivement à partager sa révolte morale et à se réformer. Ce choix énonciatif particulier met au jour la contrainte idéologique qui pèse sur le genre épique et dont il convient pour lui de s'extraire.

---

III, 159 ; IV, 692 ; VI, 302 ; VI, 312 ; VII, 418 et 439 ; VII, 556 ; VIII, 836 ; IX, 602.

<sup>143</sup>Voir notre chapitre 3 (p. 121), sur ce dernier point et sur la manière dont tous deux peuvent mobiliser leur public par le biais de l'apostrophe.

<sup>144</sup>MEUNIER 2012, p. 235.

<sup>145</sup>Nous renvoyons à la communication présentée lors du colloque « La confusion des genres dans la *Pharsale* de Lucain. L'identité de l'épopée mise en question. Perspectives littéraires, linguistiques et stylistiques » qui s'est tenu à Aix-en-Provence les 18 et 19 mai 2017, intitulée « Lucain et la posture de l'historien » (à paraître dans les actes du colloque).

<sup>146</sup>Voir les préfaces de *La Conjuration de Catilina* et de *l'Histoire romaine*.

En réponse aux faits qu'il relate, Lucain entreprend de mobiliser la communauté des citoyens par le biais de l'apostrophe d'une manière qui nous semble spécifique à la satire – et nous pouvons dorénavant préciser davantage ce que nous entendons par « satire ». Les apostrophes contre César le définissent comme comme une figure de l'altérité, plus proche d'un Ptolémée que d'un *ciuis Romanus*, les deux hommes étant les seuls à être invectivés à la fois nommément, violemment et de façon répétée. La position du poète vis-à-vis des Romains est en revanche plus ambiguë. Si, on l'a dit, il stigmatise régulièrement leurs insuffisances morales, il sait aussi se placer de leur côté, comme l'a clairement montré l'étude que B. Bureau a consacrée à l'emploi du « je » et du « nous » de la part du poète : lorsque celui-ci use de la première personne du pluriel, c'est pour se faire la voix de la communauté des Romains, dont il partage la culpabilité mais qu'il essaie aussi de guider<sup>147</sup>. C'est là une posture délicate qu'il se donne, car, comme dans la satire (la satire en vers dans la lignée de Lucilius, soit, outre les poèmes de Lucilius dont l'état fragmentaire rend difficile l'étude de leur énonciation, les *Satires* d'Horace, de Perse et de Juvénal<sup>148</sup>), il a face à lui à la fois le vicieux patenté qu'il faut stigmatiser en tant que tel, et l'ensemble des lecteurs qui sont vicieux à un degré moindre et qu'il faut réformer sans les heurter.

Ainsi, dans la satire, on entend le discours de la *persona poetae* qui s'adresse à des cibles diverses pour porter un discours moral sur la Rome de son temps. Ces cibles sont souvent variées, voire mouvantes, tantôt identifiées et nommées, tantôt très floues, le poète s'adressant à un « tu » ou à un « vous » indéfinis<sup>149</sup>, ou à un destinataire défini par une apostrophe tellement large qu'on ne sait pas à qui elle se rapporte<sup>150</sup>. Il pose aussi volontiers des questions dont on ne sait pas si elles sont rhétoriques ou non, ni si elle s'adressent réellement à quelqu'un<sup>151</sup>. C'est au lecteur de déterminer qui sont les destinataires que se donne le poète, s'il vise des personnages fictifs internes à la satire, des personnages réels identifiés, ou n'importe lequel de ses concitoyens<sup>152</sup>. En outre, une certaine polyphonie satirique met en scène des discours contradictoires, et confronte

---

<sup>147</sup>BUREAU 2011, p. 80 *sqq.*

<sup>148</sup>Ce qui correspond, hormis Juvénal, au canon satirique décrit par Quintilien dans l'*Institution oratoire* en X, 1, 93-94.

<sup>149</sup>Voir par exemple Horace, *Satires*, I, 2.

<sup>150</sup>Nous pensons à des vocatifs tels que *insane* chez Horace (II, 2, 33), *miser* ou *miseri* chez Perse (III, 15 et 66).

<sup>151</sup>Voir par exemple Horace, *Satires*, I, 3, 124-126.

<sup>152</sup>Voir en particulier DELIGNON 2006, p. 107-189 sur la manière dont Horace définit les cibles et les destinataires de ses *Satires* en maintenant continûment une ambiguïté entre public et privé, politique et morale, attaques nominatives et attaques inoffensives.



ainsi différents points de vue, qui peuvent aller jusqu'à remettre en question celui du satiriste lui-même<sup>153</sup>. C'est de là que naît le sens : d'un heurt fécond des voix et des discours. L'énonciation satirique repose en effet sur un jeu énonciatif entre identification et distanciation qui permet de faire passer un message critique tout en évitant les dangers du polémique, le discours trop agressif risquant de perdre en efficacité s'il s'aliène son public<sup>154</sup>. La voix satirique est donc une voix qui ne se laisse pas forcément aller à l'outrance polémique, mais qui ménage un espace propre à porter un propos de vérité qui ne soit pas édulcoré, sans tomber non plus sous le coup de la répression impériale : le travail sur l'énonciation dans la satire est constitutif de son entreprise de réforme, et nécessite la collaboration, l'engagement du lecteur.

Chez Lucain, la volonté de réforme politique et morale, la nature toute humaine de la voix du poète qui ne dépend d'aucune instance divine, sa forte implication comme voix d'autorité et la place dévolue au commentaire par rapport au récit, l'adresse directe et volontiers polémique, la mobilisation du destinataire extradiégétique, la place de la contradiction, à la fois entre poète et personnages et au sein même du discours du poète, qui est en recherche du sens et réagit au fur et à mesure des événements, en opposition à l'omniscience épique, la négociation subtile entre prudence et franc-parler, sont autant de procédés qui, pris isolément, ne sont pas nécessairement ou exclusivement satiriques, mais dont l'usage concomitant fait de l'épopée lucanienne un lieu où le poète endosse une posture qui s'apparente à celle du satiriste<sup>155</sup>. Bien qu'il ne soit pas évident de réduire la complexité de l'énonciation chez Horace ou Perse (pour ne pas parler de Juvénal) pour

---

<sup>153</sup>L'un des cas les plus exemplaires chez Horace se trouve dans la satire II, 3, où le poète se met lui-même en scène recevant la leçon de sagesse de Damasippe. Nous avons pu voir comment Perse reprend cette ambivalence à son compte : voir notre Partie II.

<sup>154</sup>C'est qu'Horace comme Perse se sont trouvés en position de devoir manier la liberté de parole d'une façon bien particulière après l'avènement d'Auguste (voir DELIGNON 2006 p. 44-91 sur les limites du franc-parler dans la Rome augustéenne en général, et p. 205-245 sur ses limites pour Horace dans le genre satirique en particulier), puis celui de Néron (voir notre chapitre 15 p. 825) : il leur a fallu conjuguer leur franc-parler avec une certaine prudence, de manière qu'il ne soit pas senti comme étant gratuit, agressif, injurieux, mais formulé de manière à pouvoir être entendu.

<sup>155</sup>G. Williams, lorsqu'il se penche sur la multiplication à partir d'Ovide des interventions personnelles du poète dans l'épopée latine, en particulier *via* l'apostrophe (G. W. WILLIAMS 1978, p. 232 *sqq.*), s'intéresse tout particulièrement à l'œuvre de Lucain, qui constitue pour lui un *hapax* en ce que, plus que tout autre poète épique de l'Antiquité, il impose sa personnalité à son public. Si le brouillage des frontières génériques est pour le critique un phénomène général dans la littérature impériale après l'époque augustéenne, il refuse néanmoins l'idée d'une assimilation de la satire par l'épopée lucanienne : si l'on établit parfois ce rapprochement, ce n'est pour lui que parce que la conjugaison du ton personnel du poète et de certains thèmes qu'il y aborde ne peut que « sonner » satirique. La dimension satirique de *La Guerre civile* ne serait donc pas le fruit d'une réflexion de Lucain sur la nature et le rôle de la voix épique. Une telle position présente selon nous deux problèmes majeurs. En premier lieu, il faut noter que nulle part G. Williams ne définit exactement ce qu'il entend par « satire ». Il faut déduire des passages qu'il cite comme étant « satiriques » (comme la description de l'état moral de Rome à la fin du proème en I, 158 *sqq.*) qu'il songe aux considé-

en dégager des lignes de force qui seraient des caractéristiques de leur pratique de la satire, il nous semble que l'on peut ainsi circonscrire dans *La Guerre civile* ces éléments qui font penser à leurs usages et dont l'étude peut, à notre sens, contribuer à éclairer ce que fut le projet poétique de Lucain.

## 11.2 Des apostrophes morales déplacées

Parce que la guerre civile est un sujet trop complexe qui excède la norme du genre, Lucain est amené à bouleverser l'énonciation épique : confronté à des faits à la fois inacceptables et difficilement compréhensibles qui confinent trop souvent au paradoxe, il ne peut plus raconter à la manière d'Homère ou de Virgile, mais il doit intégrer à son récit un propos moral. Les trois apostrophes sur lesquelles nous allons maintenant nous pencher illustrent bien à la fois cette nécessité de renouveler la manière de raconter pour rendre compte de la guerre civile et l'immense difficulté de la tâche. Il s'agit d'apostrophes à tonalité morale qui sont à nos yeux remarquables en ce que la façon dont Lucain les intègre au récit amène à interroger la validité des lieux communs qui y sont repris. Dans le monde de la guerre civile, où tous les critères du jugement moral se voient bouleversés, la pertinence des repères moraux communément admis ne va plus de soi.

### 11.2.1 Afranius et ses hommes à Ilerda : des bienfaits de la modération lorsque l'on meurt de soif

Durant la bataille d'Ilerda, César encercle les soldats d'Afranius en un endroit dépourvu de toute source d'eau afin de les forcer à la reddition. Une fois que la soif les a poussés à se rendre, au prix de longues et horribles souffrances, César leur permet enfin de s'abreuver dans l'eau des fleuves, et Lucain décrit alors d'une façon particulièrement expressive la manière dont cette eau les ranime. C'est alors que le poète s'adresse, de façon surprenante, à trois abstractions pour dénoncer le désir d'aliments luxueux, lorsque l'eau seule peut apporter tant de soulagement :

[...] *O prodiga rerum  
luxuries numquam paruo contenta paratis  
et quaesitorum terra pelagoque ciborum*

rations morales générales que peut exprimer le poète. Ensuite, il rapproche ces échos génériques d'autres interférences (avec la bucolique en particulier) que l'on trouve chez les poètes épiques flaviens, sans distinguer ces reprises de genres différents : elles ne sont toutes pour lui que la marque d'une proximité nouvelle entre le poète et ses lecteurs, qui se manifeste par le commentaire personnel et la recherche du *pathos*.

*ambitiosa fames et lautae gloria mensae,  
discite quam paruo liceat producere uitam  
et quantum natura petat. [...] <sup>156</sup>*

Ô luxe prodigue, qui n'est jamais content de ce qui s'acquiert à peu de frais, faim ambitieuse d'aliments recherchés sur terre et sur mer, gloriole des tables élégantes, apprenez comme il faut peu pour prolonger la vie et satisfaire la nature.

Ces vers se font l'écho d'un lieu commun de la critique morale<sup>157</sup> : il semble à première vue que Lucain ne fait ici que s'appuyer sur le soulagement qu'apporte l'eau aux hommes d'Afranius pour se faire l'écho d'un éloge traditionnel de la modération des désirs et du mépris du luxe.

Cependant, sous prétexte de le reprendre simplement à son compte, le poète va renouveler singulièrement le lieu commun en l'inscrivant dans une réflexion plus complexe sur ce que deviennent les valeurs romaines en temps de guerre civile – même si évidemment le contenu de l'apostrophe demeure vrai d'un point de vue strictement éthique. C'est que la présence de cette exclamation morale à cet endroit du texte semble bien incongrue. En effet, les sentences de ce type servent normalement à faire l'éloge de la figure du sage qui sait se contenter sereinement de peu, et ne sont pas la conséquence de l'attitude monstrueuse d'un chef romain à l'égard de soldats tout aussi romains.

Bien plus, dans les vers qui précèdent, la description des soldats qui cherchent à étancher leur soif ne correspond nullement à l'idée de modération des désirs, ceux-ci continuant même à boire alors que leur estomac est plein :

*Vt primum iustae placuerunt foedera pacis,  
incustoditos decurrit miles ad amnes,  
incumbit ripis permissaque flumina turbat.  
**Continuus multis subitarum tractus aquarum  
aera non passus uacuis discurrere uenis  
artaui clausitque animam; nec feruida pestis  
cedit adhuc, sed morbus egens iam gurgite plenis  
uisceribus sibi poscit aquas. Mox robora neruis  
et uires rediere uiris. [...] <sup>158</sup>***

Dès que les conditions d'une paix honorable sont acceptées; le soldat court aux fleuves sans gardiens, il se couche sur les rives et trouble le courant laissé à sa soif. Ces gorgées ininterrompues d'eau brusquement absorbée, ne laissant pas l'air courir dans leurs veines vides, rétrécit et ferma le passage du souffle; et pourtant cette fièvre brûlante ne cède pas encore; la maladie a toujours besoin de la masse liquide, et, les entrailles pleines, réclame de l'eau. Bientôt la vigueur revint aux muscles et les forces aux hommes.

César pervertit les êtres et les corps, au point que la simple soif ne peut plus être apaisée de façon normale, par la boisson la plus simple, puisque la soif à laquelle il a soumis

---

<sup>156</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 373-378.

<sup>157</sup> Voir par exemple ASSO 2010, p. 185 pour d'autres occurrences de ce lieu commun.

<sup>158</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 365-373.

les soldats excède la normale. En décrivant les soldats qui se gavent littéralement d'eau, Lucain montre à quel point le comportement inhumain de César à leur rencontre amène à la perversion d'une pratique qui, en d'autres contextes, revêt une signification morale, à savoir le fait de se contenter de boire de l'eau comme preuve que l'on sait modérer ses désirs. Si en temps normal il est bon de savoir tirer du plaisir du simple fait de boire de l'eau, ici le besoin d'eau est devenu si grand que les soldats en arrivent à boire plus que de raison : besoins et désirs sont confondus, ce qui empêche toute possibilité de vertu<sup>159</sup>.

En outre, l'apostrophe du poète, lorsqu'elle évoque le luxe, invite le lecteur à se remémorer ce qu'il a lu un peu plus haut, au moment de la description des efforts désespérés de l'armée d'Afranius pour se procurer de l'eau :

*Iamque inopes undae primum tellure refossa  
occultos latices abstrusaque flumina quaerunt;  
nec solum rastris durisque ligonibus arua  
sed gladiis fodere suis, puteusque cauati  
montis ad inrigui premitur fastigia campi.  
**Non se tam penitus, tam longe luce relicta  
merserit Asturii scrutator pallidus auri.**  
Non tamen aut tectis sonuerunt cursibus amnes  
aut micuere noui percusso pumice fontes,  
antra nec exiguo stillant sudantia rore,  
aut impulsa leui turbatur glare a uena.  
Tunc exhausta super multo sudore iuuentus  
extrahitur duris silicum lassata metallis;  
**quoque minus possent siccos tolerare uapores,  
quaesitae fecistis aquae.** Nec languida fessi  
corpora sustentant epulis, mensasque perosi  
auxilium fecere famem. Si mollius aruum  
prodidit umorem, pinguis manus utraque glaebas  
exprimit ora super; nigro si turbida limo  
conluuies immota iacet, cadit omnis in haustus  
certatim obscaenos miles moriensque recepit,  
quas nollet uicturus aquas; **rituque ferarum**  
distant siccant pecudes, et lacte negato  
sordidus exhausto sorbetur ab ubere sanguis.  
Tunc herbas frondesque terunt et rore madentis  
destringunt ramos et siquos palmite crudo  
arboris aut tenera sucos pressere medulla<sup>160</sup>.*

<sup>159</sup>On pense là aux vers que Lucrèce consacre dans le chant VI de son poème à la description des pestiférés d'Athènes qui ont tellement soif qu'ils se noient (v. 1174-1177), bien plus qu'aux bienfaits de la modération épicurienne (voir par exemple Épicure, *Lettre à Ménécée*, § 130-131) ou stoïcienne (voir par exemple Sénèque, *Lettres à Lucilius*, XX, 119, 13-14) :

*Multi praecipites nymphis putealibus alte  
inciderunt ipso uenientes ore patente :  
insedabiliter sitis arida, corpora mersans,  
aequabat multum paruis umoribus imbrem.*

Beaucoup tombèrent, la tête la première, dans l'eau des puits profonds sur lesquels ils se penchaient la bouche ouverte. Incapable de s'apaiser, la soif desséchante qui les poussait à se noyer de liquide ne faisait pas de différence entre une petite gorgée ou une large rasade.

<sup>160</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 292-318.

Maintenant, privés d'eau, ils creusent d'abord la terre pour y chercher des sources secrètes ou des cours d'eau perdus ; ils fouillent le sol, non seulement avec des bêches et des houes solides, mais avec leurs propres glaives, et un puits creusé dans le mont est poussé jusqu'au niveau de la plaine arrosée. Le pâle chercheur de l'or asturien ne s'enfonce pas si profondément, si loin de la lumière du jour ; pourtant aucun fleuve ne fit résonner son cours souterrain, aucune source nouvelle ne jaillit quand on frappa la pierre ; les antres ne dégouttent pas d'une faible rosée ; le gravier n'est pas soulevé ni troublé par un mince filet d'eau. On arrache les guerriers épuisés par la sueur à ces mines de silex qui les accablent ; vaines recherches d'eau<sup>161</sup>, vous leur avez rendu plus intolérables ces chaleurs sèches. Las, ils ne soutiennent plus leur corps par des repas ; les tables leur sont odieuses et ils appellent la faim à leur secours. Si quelque terrain amolli trahit l'humidité, leurs deux mains expriment les glèbes grasses sur leurs lèvres ; si quelque flaque noire et bourbeuse reste stagnante, tous les soldats à l'envi se jettent sur ce breuvage immonde et, mourants, recueillent ce dont ils ne voudraient pas pour vivre. À la manière des bêtes, ils dessèchent les mamelles tendues des bestiaux et, quand le lait leur est refusé, un sang horrible est tiré du pis épuisé ; alors, ils broient herbes et feuillages ; ils détachent les branches humides de rosée et les sucs qu'ils expriment des jeunes pousses de l'arbre ou de la moëlle tendre.

Précisément, ici, la recherche de l'eau est assimilée à celle de l'or. L'apostrophe du narrateur qui conclut ce dernier extrait invalide par avance le point de vue moral exprimé dans celle qui ponctue le moment où les soldats ont enfin accès à l'eau. En effet, les recherches des soldats, *quaesitae [...] aquae* (v. 306), anticipent les *quaesitorum [...] ciborum* (v. 375) des riches insatiables. Les hommes d'Afranius, qui ne font que suivre le plus élémentaire réflexe de survie, sont dans une situation intenable où la recherche de l'eau rend le manque d'eau plus aigu encore. Le poète commente cette situation dans une exclamation paradoxale qui est peut-être une apostrophe, puis dans une adresse à César :

*O fortunati, fugiens quos barbarus hostis  
fontibus inmixto strauit per rura ueneno!  
Hos licet in fluuios saniem tabemque ferarum,  
pallida Dictaeis, Caesar, nascentia saxis  
infundas aconita palam, Romana iuuentus  
non decepta bibet. [...]*<sup>162</sup>

Heureux ceux qu'un ennemi barbare en retraite a couchés dans les campagnes, empoisonnés par les fontaines ! Tu peux, César, jeter dans les fleuves des bêtes malades et corrompues, y mêler ouvertement l'aconit qui naît sur les pierres de Dicté : les guerriers romains y boiront sciemment.

Après avoir décrit les hommes devenant des bêtes, la nourriture devenant une boisson, les liquides les plus infâmes avalés pour ne pas mourir, et les morts empoisonnés étant des bienheureux, l'apostrophe à César assimile ce dernier au barbare de la phrase précédente qui empoisonne les cours d'eau : il fait de lui un ennemi plus terrible encore, capable d'entraîner les Romains à une mort volontaire et non plus une mort qui soit l'ef-

---

<sup>161</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>162</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 319-324.

fet d'un piège, et qui est qui plus est avilissante. Quant aux hommes soumis aux tortures de la soif, leur comportement, assimilé à celui des bêtes (*rituque ferarum*), est pour J.-C. de Nadaï une preuve de la « vanité de l'héroïsme »<sup>163</sup> : « Ces malheureux montrent un étrange oubli [...] des maximes des Stoïciens, qui tiennent que la vie ne vaut pas tant, que nous devons la prolonger au prix de notre dignité<sup>164</sup> ».

Aussi sommes-nous en désaccord avec un commentaire que fait P. Asso sur la fin de l'apostrophe des v. 373 *sqq.* :

[...] *O prodiga rerum  
luxuries numquam **paruo** contenta paratis  
et quaesitorum terra pelagoque ciborum  
ambitiosa fames et lautae gloria mensae,  
discite quam **paruo** liceat producere uitam  
et quantum natura petat. [...]*<sup>165</sup>

Ô luxe prodigue, qui n'est jamais content de ce qui s'acquiert à peu de frais, faim ambitieuse d'aliments recherchés sur terre et sur mer, gloriole des tables élégantes, apprenez comme il faut peu pour prolonger la vie et satisfaire la nature.

À propos du passage *quam paruo liceat producere uitam*, il écrit : *The humble necessities for life are easily taken for granted when available. L. tiresomely insists on a trite point*<sup>166</sup>. Or à notre sens, Lucain ne se contente pas d'insister ici sur une idée rebattue. La répétition de l'adjectif *paruo* met bien en lumière l'inadéquation de l'apostrophe dans le contexte qui est le sien au livre IV de *La Guerre civile* : de façon paradoxale, les soldats ont dû endurer maintes épreuves pour obtenir ce qui est normalement offert à tous, c'est-à-dire de l'eau. Dans tout l'épisode, ce qui correspond à la satisfaction la plus élémentaire des besoins nécessaires ([...] *quam paruo liceat producere uitam*) a été obtenu au prix des efforts que l'on fournit normalement pour les biens les plus rares, les plus recherchés et les plus compliqués à obtenir ([...] *prodiga rerum / luxuries numquam paruo contenta paratis*). Les soldats ont dû en effet payer le prix fort et céder devant César, pourtant issu de la même patrie qu'eux, pour arracher le droit de boire. Il n'est de fait nullement question de répéter le lieu commun selon lequel il faut se contenter de ce qu'il y a de plus simple pour soutenir sa vie, mais bien de montrer à quel point la guerre civile remet en cause un précepte qui précisément devrait aller de soi.

La fin de l'épisode est elle aussi problématique d'un point de vue moral. Une fois que les soldats ont pu boire tout leur soûl, Lucain nous décrit leur retraite, qu'accompagne un

<sup>163</sup>De NADAÏ 2000, p. 303.

<sup>164</sup>*Ibid.*, p. 305.

<sup>165</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 373-378.

<sup>166</sup>Asso 2010, p. 185.

grand soulagement<sup>167</sup> : Afranius, au moment de se rendre, avait en effet supplié César de permettre à ses hommes de ne pas être intégrés à l'armée adverse et de quitter les combats. La capitulation d'Afranius s'achève alors sur la peinture d'un *recessus* qui n'est pas sans rappeler le début du livre II de Lucrèce et son fameux *Suaue mari magno...*<sup>168</sup> :

[...] *Tunc arma relinquens*  
*uictori miles spoliato pectore tutus*  
*innocuusque suas curarum liber in urbes*  
*spargitur.* [...] *[...]*  
*[...]*  
*Felix qui potuit mundi nutante ruina,*  
*qui iaceat iam scire loco!* [...] <sup>169</sup>

Alors, laissant les armes au vainqueur, les soldats, la poitrine dépouillée, tranquilles et inoffensifs, se répandent, libres de soucis, dans leurs villes natales. [...] Heureux celui qui peut, quand le monde vacille, savoir d'avance en quel lieu reposeront ses os !

Sont heureux ceux qui échappent à la guerre, mais après avoir cédé à César : le *recessus* ne s'obtient qu'au prix de la compromission morale. Dans ce monde bouleversé par l'action maléfique de César, la guerre n'est plus un moyen de se mettre au service de sa patrie et de prouver sa valeur, mais nécessairement un lieu d'asservissement à César, soit parce qu'on le suit, soit parce qu'on lui cède. Ce n'est donc nullement une leçon de sagesse due à César que l'on a ici, mais une considération amère sur ce que les Romains ont eu à subir pour redécouvrir cette vérité, et surtout sur son inutilité finale. La seule paix possible lorsqu'un monstre tel que César souhaite régner, c'est l'abandon de ce que l'on est et l'arrêt de toute résistance<sup>170</sup>. La tranquillité chèrement acquise des hommes d'Afranius se heurte ainsi à ce que Caton avait répondu au chant II à Brutus qui s'interrogeait sur la part qu'il devait prendre au conflit civil :

*Sidera quis mundumque uelit spectare cadentem*  
*expers ipse metus? Quis, cum ruat arduus aether,*  
*terra labet mixto coeuntis pondere mundi,*  
*compressas*<sup>171</sup> *tenuisse manus?* [...] <sup>172</sup>

---

<sup>167</sup>IV, 382-401.

<sup>168</sup>En réalité, tout le passage des v. 382 *sqq.* est pétri de références diverses, en particulier à Tibulle, à Horace, à Virgile. Voir ASSO 2010, p. 186 *sqq.*

Sur le rapprochement avec Lucrèce en particulier, et la doctrine épicurienne en général, voir de NADAI 2000, p. 302-306.

<sup>169</sup>LUCAIN, *La Guerre civile, IV, 382-385 et 393-394.*

<sup>170</sup>Notre analyse rejoint celle de F. M. Ahl à propos de la clémence de César dans tout l'épisode espagnol : cette clémence étant attestée par d'autres sources, Lucain n'a pas pu la passer sous silence, mais il l'a traitée de manière à la minimiser le plus possible (AHL 1976, p. 192-197).

<sup>171</sup>Sur le choix de la leçon *compressas* face à *conplosas* que préfèrent plusieurs éditeurs dont A. E. Housman, voir BARRIÈRE 2013b.

<sup>172</sup>LUCAIN, *La Guerre civile, II, 289-292.*

Qui, lorsque s'effondreront les hauteurs de l'éther, lorsque la terre chancelle sous le poids et le choc du monde, voudrait rester les bras croisés ?

L'exclamation morale du poète à propos du fait qu'il n'est nul besoin d'employer ses forces pour aller rechercher à l'autre bout du monde des nourritures exotiques et luxueuses est par conséquent inscrite dans un contexte qui amène à en interroger le contenu. Certes, tout ce que dit Lucain au sujet de l'inutilité du luxe et de la valeur de la modération est communément admis, tant par les épicuriens que par les stoïciens ; mais pour les malheureux soldats qui ont souffert à Ilerda, les choses sont sensiblement plus compliquées : chercher de quoi s'abreuver puis répondre à sa soif peut devenir le lieu du péril et de l'excès. Les multiples exclamations qui consacrent le bonheur des hommes rendus à la vie civile résonnent alors étrangement avec celle qu'avait lancée le poète lorsque ceux-ci souffraient encore de la soif :

*O fortunati, fugiens quo barbarus hostis  
fontibus inmixto strauit per rura ueneno*<sup>173</sup> !

Heureux celui qui peut, quand le monde vacille, savoir d'avance en quel lieu reposeront ses os !

*Heu miseri qui bella gerunt ! [...]*<sup>174</sup>

Malheureux, hélas, ceux qui font la guerre !

*[...] O quantum donata pace potitos  
excussis umquam ferrum uibrasse lacertis  
paenituit, tolerasse sitim frustra que rogasse  
prospera bella deos ! [...]*<sup>175</sup>

Combien ils regrettaient, en possession de la paix, d'avoir jamais lancé le fer de leur bras détendu, d'avoir enduré la soif et demandé en vain aux dieux des guerres victorieuses !

*Felix qui potuit mundi nutante ruina,  
quo iaceat iam scire loco. [...]*<sup>176</sup>

Heureux celui qui peut, quand le monde vacille, savoir d'avance en quel lieu reposeront ses os !

En fin de compte, n'eût-il pas été plus moralement acceptable pour Afranius et ses hommes de mourir à Ilerda ? Le commentaire *Heu miseri qui bella gerunt !* et l'expression des regrets de ceux qui ont combattu laissent du moins la réflexion ouverte, à notre sens,

<sup>173</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 319-320.

<sup>174</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 382.

<sup>175</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 385-388.

<sup>176</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 393-394.



et ce, d'autant plus que, comme le remarque à juste titre J.-C. de Nadaï, la conclusion de l'épisode ne constitue pas pour autant une condamnation de leur retrait de la guerre :

[...] la conclusion [...] où, en faveur des hommes d'Afranius, il [sc. le poète] juge heureuse leur libération, révèle assez qu'aucune condamnation ne frappe, à ses yeux, le témoignage qu'ils ont produit d'une faiblesse qui forme le fond de la nature humaine, de sorte qu'il est sage d'en prendre son parti<sup>177</sup>.

Aussi ne pensons-nous pas, comme peut le faire P. Asso, que Lucain salue ici franchement la sérénité acquise par les hommes d'Afranius<sup>178</sup> : il nous semble que le récit de l'épisode dans son ensemble en fait résonner les différentes étapes entre elles de manière à montrer à quel point il est difficile de discerner ce qui est juste et bon en temps de guerre civile, et que les multiples apostrophes du poète concourent précisément à orchestrer cette confrontation. Dans la guerre civile, il ne s'agit plus d'apprendre à se contenter de l'eau claire d'un fleuve et des dons de Cérès : les soldats d'Afranius ont-ils quoi que ce soit à voir avec le sage qui librement et volontairement s'efforce de se contenter de nourriture et de boissons simples ? L'éloge de la modération prononcé par le poète est-il réellement le cœur de la leçon que le lecteur peut tirer de la fin de la bataille d'Ilerda ? Ce qui fait en fin de compte le bonheur de l'armée d'Afranius, c'est uniquement le fait d'avoir pu fuir la guerre – après en avoir payé le prix fort, toutefois. Si J.-C. de Nadaï s'étonne quelque peu de la tonalité épicurienne de l'ensemble du passage<sup>179</sup>, il nous semble que dans cette perspective celle-ci y a tout à fait sa place.

### **11.2.2 L'humble cabane d'Amyclas : de la possibilité d'une retraite obscure lorsque le monde entier sombre dans la guerre civile**

Après avoir décrit le *recessus* des soldats d'Afranius comme leur récompense pour avoir cédé devant la barbarie inhumaine de César, Lucain en décrit un autre au livre V, celui de l'humble et obscur pêcheur grec Amyclas<sup>180</sup>. À partir du v. 497, il raconte comment César, parvenu en Épire et trop impatient devant le retard d'Antoine qui doit le rejoindre en Grèce avec le reste de son armée mais qui redoute la menace d'une tem-

---

<sup>177</sup>De NADAÏ 2000, p. 306.

<sup>178</sup>Asso 2010, p. 186.

<sup>179</sup>« Nous sommes [...] surpris de trouver ici une inspiration épicurienne, quand l'on s'accorde généralement à reconnaître le caractère foncièrement stoïcien de la *Pharsale* » (de NADAÏ 2000, p. 306).

<sup>180</sup>L'épisode d'Amyclas a été commenté en détail dans BARRATT 1979, p. 156 *sqq.* et M. MATTHEWS 2008, p. 74 *sqq.* Voir aussi MORFORD 1967, p. 37 *sqq.*; THOMPSON et BRUÈRE 1968, p. 10 *sqq.* (repris dans THOMPSON et BRUÈRE 2010); AHL 1976, p. 205 *sqq.*; BORZSÁK 1983; NARDUCCI 1983; HÜBNER 1987; PARATORE 1990;

pête, décide d'effectuer la traversée lui-même pour aller chercher les légions restées en Italie. Faisant entièrement confiance à sa Fortune, il entreprend son voyage seul, en secret, de nuit. C'est parce qu'il a besoin d'une embarcation et d'un pilote qu'il arrive devant la hutte du pêcheur Amyclas et qu'il vient en troubler la tranquillité. La scène de leur rencontre précède le récit de la tentative de traversée : alors que César néglige les avertissements d'Amyclas qui sait reconnaître les signes d'une tempête à venir, la barque qui les porte se trouve effectivement prise dans une terrible tempête, et une vague gigantesque ramène finalement César sur le rivage grec – et l'on perd de vue Amyclas, que Lucain ne mentionne plus.

Les événements sont sensiblement différents dans le récit de César lui-même<sup>181</sup> : il n'évoque à aucun moment sa volonté de traverser pour ramener lui-même les légions d'Antoine, et fait des navires de Pompée les seuls pris dans la tempête que Lucain décrit aux v. 560 *sqq.* Dans le cas où cet épisode serait historiquement réel, on comprend néanmoins facilement qu'il ait passé sous silence la décision insensée d'un général prenant le risque de laisser ses troupes en mettant sa vie en jeu dans le plus grand secret. Mais si l'on compare le récit de Lucain avec celui des historiens, qui pour leur part rapportent bien cette tentative de traversée<sup>182</sup>, on voit bien le travail d'amplification de Lucain en ce qui concerne en particulier la scène de la rencontre avec Amyclas, personnage dont on ne trouve trace que chez lui. Lucain a notamment fait le choix de représenter Amyclas seul, alors que d'autres sources indiquent que César aurait partagé l'embarcation sur laquelle il serait monté avec d'autres voyageurs : cette concentration en fait une scène emblématique, où Amyclas, pauvre, humble et prudent, sert de contrepoint éthique à César, caractérisé par son autorité, son mépris pour la vertu, son audace insolente, son énergie, sa capacité à ne se laisser arrêter par aucun obstacle. Toute la scène repose en effet sur le contraste entre le calme idyllique de la demeure et l'impatience et l'énergie de César. De sa petite maison sur le rivage, l'humble pêcheur vit à l'abri des troubles qui agitent le reste du monde romain, avant de se voir soudainement projeté, lui aussi, dans la tempête de la guerre civile par l'ordre impérieux de César :

---

HELZLE 1994 (repris dans HELZLE 2010); HERSHKOWITZ 1998, p. 223 *sqq.*; de NADAÏ 2000, p. 194 *sqq.*; NARDUCCI 2002, p. 247 *sqq.*; RADICKE 2004, p. 341 *sqq.*; MALAMUD 2009, p. 290 *sqq.*; J. E. TRACY 2009, p. 16 *sqq.*; L. FRATANTUONO 2012, p. 198 *sqq.*; HELZLE 2012, p. 83 *sqq.* (voir p. 83, n. 1 pour d'autres références bibliographiques).

<sup>181</sup>CÉSAR, *La Guerre civile*, III, 25-27.

<sup>182</sup>VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, IX, 8, 2; PLUTARQUE, *Vie de César*, 38, 5; DION CASSIUS, *Histoire romaine*, XLI, 46, 2-4; FLORUS, *Abrégé de l'histoire romaine*, IV, 13, 37; SUÉTONE, *César*, 58, 2; APPIEN, *Guerres civiles*, II, 236.

[...] *Tentoria postquam  
egressus uigilum somno cedentia membra  
transsiluit questus tacite, quod fallere posset,  
litora curua legit, primisque inuenit in undis  
rupibus exesis haerentem fune carinam.  
rectorem dominumque ratis **secura** tenebat  
haud procul inde domus, non ullo robore fulsa  
sed sterili iunco **cannaque intexta palustri**  
et latus inuersa nudum munita phaselo.  
Haec Caesar bis terque manu quassantia tectum  
limina commouit. **Molli consurgit Amyclas,  
quem dabat alga, toro.** "Quisnam mea naufragus, inquit  
tectis petit, aut quem nostrae fortuna coegit  
auxilium sperare **casae**?" Sic fatus ab alto  
aggere iam **tepidae** sublato fune **fauillae**  
scintillam tenuem commotos pauit in ignes,  
**securus belli** : praedam ciuilibus armis  
scit non esse **casas**. [...] <sup>183</sup>*

Il sortit de sa tente, passa par-dessus le corps des sentinelles, se plaignant en lui-même de pouvoir se dérober ; il suivit la courbure du rivage et trouva sur le bord des flots une carène qui tenait par une corde à des rochers rongés. Le pilote, patron de ce bateau, occupait non loin de là une maison tranquille ; aucun bois ne l'étayait, mais elle était formée par l'entrelacement de joncs stériles et de roseaux des marais ; ses flancs nus étaient protégés par un canot retourné. César ébranla deux ou trois fois le seuil et le toit en trembla. Amyclas se lève de la molle couche que l'algue lui donnait : "Quel naufragé, dit-il, gagne donc mon toit ? Qui est contraint par la Fortune à chercher asile dans notre cabane ?" Sur ces mots, tirant un bout de câble du tas élevé de la cendre encore tiède, il alimenta une maigre étincelle, et remua jusqu'à faire jaillir la flamme. Il s'inquiète peu de la guerre ; il sait que les cabanes ne sont pas un butin pour des armées.

Mais ce que César détruit chez Amyclas outrepassa les seuls murs de sa cabane : il en va aussi d'une destruction des valeurs morales, entre autres de l'hospitalité. En effet, on retrouve des similitudes structurelles avec certaines scènes d'hospitalité de la littérature<sup>184</sup> : celles qui narrent la visite d'un grand personnage chez un pauvre homme qui lui offre le gîte (si l'on s'en tient à la littérature latine, on pense notamment à la visite de Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis<sup>185</sup>, à celle de Jupiter, Neptune et Mercure chez Hyriée<sup>186</sup>, à celle d'Énée chez Évandre<sup>187</sup>). En particulier, la scène de Philémon et Baucis chez Ovide semble être un arrière-plan du début de l'épisode :

*Haud procul hinc **stagnum** est, tellus habitabilis olim,  
nunc celebres mergis fulicisque palustribus undae;  
Iuppiter huc specie mortali cumque parente*

---

<sup>183</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 510-527.

<sup>184</sup> Sur les sources et les antécédents de cette scène, voir MORFORD 1967, p. 38 ; THOMPSON et BRUÈRE 1968, p. 11 *sqq.* (repris dans THOMPSON et BRUÈRE 2010) ; AHL 1976, p. 205, n. 5 ; HÜBNER 1987 ; de NADAI 2000, p. 196 *sqq.* ; NARDUCCI 2002, p. 258-261 ; M. MATTHEWS 2008, p. 87 *sqq.* ; MALAMUD 2009, p. 290-293 ; L. FRATANTUONO 2012, p. 198 ; HELZLE 2012, p. 83-85.

<sup>185</sup> OVIDE, *Métamorphoses*, VIII, 618-724.

<sup>186</sup> OVIDE, *Les Fastes*, V, 495-536.

<sup>187</sup> VIRGILE, *Énéide*, VIII, 359-368.

uenit Atlantiades positis caducifer alis.  
 Mille domos adiere locum requiemque petentes,  
 mille domos clausere serae; tamen una recepit,  
**parua** quidem, stipulis et **canna tecta palustri**;  
 sed pia Baucis anus parilique aetate Philemon  
 illa sunt annis iuncti iuuenalibus, illa  
 consenuere **casa** paupertatemque fatendo  
 effecere leuem nec iniqua mente ferendo.  
 Nec refert, dominos illic famulosne requiras :  
 tota domus duo sunt, idem parentque iubentque.  
 Ergo ubi caelicolae paruos tetigere penates  
 submissoque humiles intrarunt uertice postes,  
 membra senex posito iussit releuare sedili,  
 quo superiniecit textum rude sedula Baucis.  
 Inque foco **tepidum cinerem** dimouit et ignes  
 suscitât hesternos foliisque et cortice sicco  
 nutrit et ad flammâs anima producit anili...<sup>188</sup>

Non loin de là est un étang, qui fut autrefois une terre habitable et dont les eaux n'ont plus pour hôtes aujourd'hui que des plongeurs et des foulques, amis des marais. Jupiter y vint sous les traits d'un mortel; le petit-fils d'Atlas, le dieu qui porte le caducée, ayant déposé ses ailes, accompagnait son père. Dans mille maisons ils se présentèrent, demandant un endroit où se reposer; dans mille maisons on ferma les verrous. Une seule les accueillit, petite il est vrai, couverte de chaume et de roseaux des marécages; mais dans cette cabane une pieuse femme, la vieille Baucis, et Philémon, du même âge qu'elle, se sont unis au temps de leur jeunesse; dans cette cabane ils ont vieilli; ils ont rendu leur pauvreté légère en l'avouant et en la supportant sans amertume. Inutile de chercher là des maîtres et des serviteurs; ils sont toute la maison à eux deux; eux-mêmes ils exécutent les ordres et ils les donnent. Donc, aussitôt que les habitants des cieus sont arrivés à ces modestes pénates et que, baissant la tête, ils en ont franchi l'humble porte, le vieillard les invite à se reposer et leur offre un siège sur lequel Baucis attentive a jeté un tissu grossier. Ensuite elle écarte dans le foyer les cendres encore tièdes, elle ranime le feu de la veille, l'alimente avec des feuilles et des écorces sèches et son souffle affaibli par l'âge en fait faillir la flamme...

La petitesse de la demeure des deux vieillards (*parua*, v. 630), la situation de la cabane près du rivage ou d'un marais (v. 624), l'expression *canna tecta palustri* (v. 630) qui se retrouve chez Lucain dans *cannaque intexta palustri* (v. 517)<sup>189</sup>, la cendre tiède (*tepidum cinerem*, v. 641), le lit d'algue (qui sera mentionné plus loin, au v. 655 : *in medio torus est de mollibus uluis*), sont autant de points communs entre les deux épisodes. Le choix du terme *casa* (présent au v. 633 chez Ovide et aux v. 523 et 527 chez Lucain), rare dans l'épopée, mais qui se trouve chez Ovide, et systématiquement dans le cadre d'une scène d'hospitalité<sup>190</sup>, a également son importance.

Lorsqu'il entend frapper à sa porte, Amyclas lui-même envisage immédiatement une relation de ce type, ce qui correspond aussi à l'attente suscitée par Lucain chez son lecteur : à partir du v. 523, le pêcheur ranime son feu, car c'est ce que doit faire un hôte –

<sup>188</sup>OVIDE, *Métamorphoses*, VIII, 624-643.

<sup>189</sup>Le parallèle est d'autant plus frappant que *canna* est d'un emploi rare et que l'on attendrait plutôt *harundine* : voir les *Commenta Bernensia* à propos du v. 517.

<sup>190</sup>Dans les *Métamorphoses*, le terme se trouve en V, 283 et 448 et en VIII, 633 et 700.

c'est une marque d'hospitalité, d'humanité, de civilisation. Toutefois, la longue scène de Philémon et Baucis se voit concentrée à l'extrême ici : Lucain n'en retient que quelques éléments, ceux qui permettent la création de cet arrière-plan, mais il laisse de côté les préparatifs du repas, le partage de la table, la reconnaissance de la nature divine des hôtes, la preuve de piété qui s'ensuit. Il ne reste plus que le feu qu'allume Amyclas, qui a paru étrange à certains commentateurs, car inutile dans le contexte précis de la visite de César. De fait, cette étrangeté est probablement la raison de sa présence : l'empressement de César, qui ne se donne pas la peine de franchir le seuil d'Amyclas, vient couper court à la scène d'hospitalité qui était sur le point de commencer, et disparaît tout ce qui servait à rendre manifeste la vertu de Philémon et Baucis et à expliquer le prodige et la récompense qui suivent. Il n'est déjà plus question des valeurs portées par une telle scène. La pauvreté y était associée à la vertu et à la piété, alors qu'ici elle est seulement associée à la *securitas*, sur laquelle Lucain insiste visiblement : *securus* au v. 515 est répété au v. 526, et le rejet de *securus belli* est ici particulièrement expressif.

La question de la valeur à accorder à la pauvreté est explicitement soulevée dans une exclamation du poète, qui est peut-être aussi une apostrophe, et qui est jointe à une interrogation :

[...] *O uitae tuta facultas  
pauperis angustique lares! O munera nondum  
intellecta deum! Quibus hoc contingere templis  
aut potuit muris, nullo trepidare tumultu  
Caesarea pulsante manu? [...]*<sup>191</sup>

Ô sûrs moyens d'existence du pauvre, humbles lares ! Ô présents des dieux encore méconnus ! Quels temples, quels remparts ont pu avoir le bonheur de n'être agités d'aucun trouble quand frappait la main de César ?

On y retrouve avec *tuta* (v. 527) l'idée de sécurité, avancée comme le premier avantage de la pauvreté d'Amyclas. Pour les scholies (dans les *Adnotationes* comme dans les scholies de Berne), il s'agit ici d'une classique *laus paupertatis*. De fait, le lien entre pauvreté et sécurité est un lieu commun, notamment des écoles de déclamation<sup>192</sup>, et on lit de nombreuses autres interventions du poète sur la richesse qui mène à la guerre et sur les

---

<sup>191</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 527-531.

<sup>192</sup> Voir par exemple SÉNÈQUE LE RHÉTEUR, *Controverses*, II, 1, 12. Ce passage est d'autant plus intéressant qu'il associe le thème de la mer et de la tempête à l'opulence des édifices publics et privés présentée comme l'une des causes menant à la guerre civile : c'est aussi ce que fait Lucain dans la scène d'Amyclas prise dans son ensemble.

Sur l'association de la pauvreté et de la sécurité comme lieu commun, voir M. MATTHEWS 2008, p. 102.

vertus de la pauvreté<sup>193</sup>. En outre, on le sait, le procédé de l’apostrophe est fréquent chez Lucain, et les commentaires expliquent volontiers cette occurrence par la récitation à laquelle étaient probablement destinés ses vers et par la force dramatique du procédé, lui refusant donc une signification qui irait au-delà du lieu commun<sup>194</sup>.

Dans ce qui semble donc être seulement un éloge de la pauvreté, Lucain invoque les *munera nondum / intellecta deum* dont les hommes en général ne comprennent pas la valeur (les scholies de Berne parlent ainsi à ce propos de la pauvreté qui est un bienfait offert aux hommes non pour leur malheur, mais pour leur sécurité). Mais il est possible de comprendre autrement ce que sont ces *munera*, si l’on prête bien attention au contexte dans lequel Lucain insère cette apostrophe. Dans les vers qui suivent ce passage César promet à Amyclas une récompense en échange de son aide pour traverser l’Adriatique :

[...] *Tum poste recluso  
dux ait : “Expecta uotis maiora modestis  
spesque tuas laxa, iuuenis : si iussa secutus  
me uehis Hesperiam, non ultra cuncta carinae  
debebis manibusque inopem duxisse senectam.  
Ne cessa praebere deo tua fata uolenti  
**angustos** opibus subitis implere **penates**.”  
Sic fatur, quamquam plebeio tectus amictu,  
indocilis priuata loqui. [...]”*<sup>195</sup>

La porte ouverte, le chef dit : “Attends-toi à des biens plus grands que tes vœux modestes et étends tes espérances, jeune homme ; si tu suis mes ordres et me porte en Hespérie, tu ne devras pas désormais tout à ta coque ; tes mains ne te feront pas traîner une vieillesse indigente. Ne tarde pas à livrer tes destins aux dieux qui vont remplir tes pénates étroits de richesses soudaines.” Il dit, inhabitué, malgré son manteau plébéien, à tenir un langage de simple particulier.

Le vieil homme répond à cette offre en énumérant tous les signes annonciateurs d’une tempête qui le dissuadent de prendre la mer, pour finalement, de façon surprenante, accéder à la demande de César :

[...] *Tum pauper Amyclas :  
“Multa quidem prohibent nocturno credere ponto.  
[...]  
Sed, si magnarum poscunt discrimina rerum,  
haud dubitem praebere manus : uel litora tangam  
iussa, uel hoc potius pelagus flatusque negabunt”*<sup>196</sup>.

“Bien des choses, répondit l’indigent Amyclas, m’empêchent de me fier à la mer nocturne. [...] Mais si des événements décisifs le demandent, je n’hésiterais pas à y prêter la main : je toucherai les rivages que tu m’indiqueras ou la mer et les vents ne l’auront pas voulu.”

<sup>193</sup>Cf. I, 160 *sqq.* ; III, 118-121 ; IV, 96 ; IV, 373-378 ; IV, 816-824 ; VIII, 241-243 ; IX, 515-521 ; IX, 706 ; X, 151-154.

<sup>194</sup>Voir par exemple M. MATTHEWS 2008, p. 102.

<sup>195</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 531-539.

<sup>196</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 540-541 et 557-559.

L'offre de César, et la tempête qui suivra, invitent à une relecture de l'apostrophe : l'expression *munera nondum / intellecta deum* peut désigner aussi la pauvreté telle que la considère Amyclas, qui a tort de se penser en sécurité parce qu'il vit modestement, ou bien encore les présents offerts par le divin César, dont Amyclas ne comprend pas que les accepter revient pour lui à abandonner une pauvreté qui est étroitement liée à la valeur morale. Le poète peut également penser ici à César, qui croit que la plus grande récompense qu'il puisse offrir est l'or : le rapprochement entre *munera... deum* et *templis*, dans le contexte à résonance ovidienne qui a été évoqué, peut bien faire penser à la récompense de Philémon et Baucis dans les *Métamorphoses*. En effet, lors du déluge qui doit noyer tous ceux qui, à l'inverse des deux vieillards, ont fait preuve d'impiété envers Jupiter et Mercure, leur humble cabane est transformée en un riche temple. Mais précisément, ce temple n'est jamais présenté par Ovide comme la récompense de la piété des deux personnages : le présent que leur offre Jupiter en récompense est qu'aucun des deux ne meure avant l'autre. César semble l'avoir mal compris pour offrir des richesses à Amyclas, qui n'en demandait pas tant, alors que Jupiter exauce bien le vœu de ses deux hôtes. Ainsi l'expression *angusti lares* que le poète utilise pour décrire la cabane d'Amyclas (v. 528), et que l'on retrouve dans la bouche de César sous la forme *angustos penates* (v. 537), en confrontant le discours du poète sur la pauvreté avec celui de César, révèle à quel point ce dernier se trompe sur la valeur de celle-ci. En même temps qu'il fait certes l'éloge de la pauvreté, le poète dans son apostrophe met en avant la mauvaise

---

<sup>197</sup>III, 114-168. Cf. *supra* p. 621 *sqq.*

<sup>198</sup>Voir I, 24-32, où la guerre civile est liée indéfectiblement à la destruction et à l'abandon des maisons ; I, 490-522 ; II, 439-477.

<sup>199</sup>Pour M. Malamud, l'apostrophe du poète signifie au contraire que la pauvreté d'Amyclas le protège contre la peur devant César : « Poverty and a tiny house (*angusti lares*) are, claims Lucan's narrator, gifts of the gods, if properly understood, for poverty leaves one immune to fear of Caesar [...] » (MALAMUD 2009, p. 293). Effectivement, il n'est pas fait mention de la peur d'Amyclas lui-même, et, lorsque, au plus fort de la tempête, il tente tout de même de convaincre César de renoncer, ce n'est toujours pas lui, mais sa barque qui est décrite comme tremblante (V, 568) :

*Tunc rector trepidae fatur ratis...*

[...] s'écrie alors le pilote de la barque frémissante...

De même, J.-C. de Nadaï, qui relève la contradiction entre le contenu de l'apostrophe et le fait que César fasse trembler les murs de la pauvre cabane aux v. 519-520, la commente ainsi : « [...] elle [“cette apparente négligence”] manifeste avec une force singulière avec combien d'abandon le poète se plaît à considérer la sérénité du personnage en cette rencontre, au point que cette pensée lui dissimule une circonstance qu'il venait d'indiquer à l'instant » (de NADAÏ 2000, p. 200). Néanmoins, le fait que le pêcheur se plie en fin de compte à la volonté de César interdit selon nous de lire l'apostrophe comme un éloge univoque de sa pauvreté comme rempart contre les troubles de la guerre : si l'on peut admettre qu'Amyclas ne tremble pas, il se voit bien projeté dans la tourmente des événements, et il y prête la main.

lecture que font de la pauvreté ses deux personnages, en superposant sa propre lecture des événements à celle qu'en donnent César et Amyclas.

De même, lorsque Lucain demande *Quibus hoc contingere...*, on pense bien sûr à la profanation du temple de Saturne par César au livre III<sup>197</sup>, et à toutes les murailles qu'il a abattues<sup>198</sup>, auxquels la cabane d'Amyclas a l'air d'être comparée. Mais cette petite cahute tremble sous les coups de César tout autant que les temples et les remparts : il n'est pas question de louer le fait qu'elle représente un abri plus sûr que les murs les plus épais, mais bien plutôt d'affirmer que nul bâtiment ne peut s'opposer à la force de César<sup>199</sup>. Les bâtiments solides ne le seront jamais assez face à sa puissance destructrice, et les pauvres cabanes qui ne devraient pas l'intéresser subissent tout de même sa visite. Ainsi la *securitas* d'Amyclas se voit-elle singulièrement transformée avec l'arrivée de César : quelques vers plus loin, César dira à son pilote, en pleine tempête,

[...] *Medias perrumpe procellas,*  
*tutela secure mea. [...]*<sup>200</sup>

Fends sans crainte les lames en furie ; ta divinité tutélaire, ce sera moi.

Autrement dit, la *securitas* n'existe plus pour Amyclas en dehors du bon vouloir de César.

Alors, la reprise de *secura* et de *securus* par *tuta* dans l'exclamation du poète, en confrontant le point de vue de ce dernier avec celui d'Amyclas, annonce déjà que la sécurité que le pêcheur devait à sa pauvreté n'existe plus à partir du moment où César a frappé à sa porte, avant même que celui-ci lui demande d'affronter la tempête sur une petite barque. De fait, l'apostrophe disqualifie l'éloge de la pauvreté comme garantie de la *securitas* : si la vie modeste d'Amyclas, représentée par la tranquillité de sa petite cabane, doit être célébrée, ce n'est plus que sur le mode de la déploration<sup>201</sup>. Placée à la jonction entre la description de l'univers d'Amyclas avant qu'il ouvre sa porte à César et le discours de ce dernier qui lui demande de prendre la mer, l'apostrophe du poète permet alors de faire durer encore un peu cette tranquillité sur le point de disparaître, en saluant une dernière fois ce qu'Amyclas s'apprête à perdre et en retardant le moment

<sup>200</sup>V, 583-584.

<sup>201</sup>Nous voudrions ainsi nuancer la lecture de M. Malamud, pour qui la scène avec Amyclas sert à établir un contraste entre la corruption de la Rome impériale et la vertu primitive dont témoignerait depuis sa région reculée le pauvre pêcheur (DOMINIK, GARTHWAITE et ROCHE 2009, p. 295). Cette lecture s'inscrit dans la droite ligne de celle d'E. Narducci, qui voit dans la mention des temples une allusion à la demeure métamorphosée de Philémon et Baucis (NARDUCCI 2002, p. 260-261), allusion par laquelle Lucain prend le contrepied d'Ovide en affirmant la valeur de la frugalité face aux riches temples susceptibles d'attirer la convoitise. Si nous souscrivons à cette idée, il nous semble toutefois important de remarquer qu'à l'éloge certes sincère de la pauvreté se superpose le regret dû au fait que dans le monde de la guerre civile, celle-ci ne puisse plus assurer aucune *securitas*.



où César va venir troubler la paix qui était la sienne. Ainsi, malgré un contenu moral qui n'a rien d'original, son inscription dans l'économie du texte la fait sonner étrangement.

On pense alors à la fin de l'épisode d'Afranius au livre IV<sup>202</sup> :

*Heu miseri qui bella gerunt! Tunc arma relinquens  
uictori miles spoliato pectore **tutus**  
innocuusque suas **curarum liber** in urbes  
spargitur. O quantum donata pace potitos  
excussis umquam ferrum uibrasse lacertis  
paenituit, tolerasse sitim frustra que rogasse  
prospera bella deos. Nempe usis Marte secundo  
tot dubiae restant acies, tot in orbe labores;  
ut numquam fortuna labet successibus anceps,  
uincendum totiens; terras fundendus in omnis  
est cruor et Caesar per tot sua fata sequendus.  
Felix qui potuit mundi nutante ruina  
quo iaceat iam scire loco. Non proelia fessos  
ulla uocant, **certos non rumpunt classica somnos.**  
Iam coniunx nati que rudes et **sordida tecta**  
et non deductos recipit sua terra colonos.  
Hoc quoque **securis** oneris fortuna remisit,  
sollicitus menti quod abest fauor : ille salutis  
est auctor, dux ille fuit. Sic proelia soli  
felices nullo spectant ciuilia uoto<sup>203</sup>.*

Malheureux, hélas, ceux qui font la guerre ! Alors, laissant les armes au vainqueur, les soldats, la poitrine dépouillée, tranquilles et inoffensifs, se répandent, libres de soucis, dans leurs villes natales. Combien ils regrettaient, en possession de la paix, d'avoir jamais lancé le fer de leur bras détendu, d'avoir enduré la soif et demandé en vain aux dieux des guerres victorieuses. En effet, pour ceux qui jouissent des faveurs de Mars, il reste encore tant de combats douteux, tant de travaux dans l'univers ; pour que jamais la fortune inconstante ne chancelle, il faut vaincre tant de fois, il faut répandre le sang par toute la terre et suivre César à travers toutes ses destinées. Heureux celui qui peut, quand le monde vacille, savoir d'avance en quel lieu reposeront ses os ! Aucun combat n'appelle leur corps fatigué, la trompette n'interrompt pas la tranquillité de leur sommeil. Maintenant les attendent une épouse, des enfants naïfs, d'humbles toits ; on ne les emmènera pas en colonie, mais le sol natal les accueille. À leur sécurité, la fortune a encore ajouté cet allègement, que leur esprit ne tremble pas pour un parti. Celui-ci a fait leur salut, celui-là fut leur chef. Ainsi, seuls heureux, ils regardent la guerre civile sans formuler de vœux.

La description de la vie tranquille à laquelle ses hommes vont avoir droit sous leurs *sordida tecta* après avoir bénéficié de la clémence de César fait penser à la *tranquillitas* qui était celle d'Amyclas avant l'irruption chez lui du chef romain, et le vocabulaire employé insiste bien sur cette idée : *tutus* ; *curarum liber* ; *certos... somnos* ; *securis*. Mais ces *sordida tecta* ne sont pas la cause de la sécurité retrouvée des soldats, mais sa conséquence ou son corollaire. Les souffrances de la guerre ont permis aux soldats de se rendre compte de la valeur de la vie simple, et de la vanité et des incertitudes de la guerre, et la pauvreté et la sécurité sont les récompenses qu'ils ont gagnées – par le bon vouloir de César toutefois,

---

<sup>202</sup>Cf. *supra* p. 639 *sqq.*

<sup>203</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 382-401.

et en se soumettant à lui. On voit là la réflexion en cours du poète, qui revient sans cesse, sous des angles différents, sur ce problème de la participation à la guerre civile, qu'il touche des soldats qui ont combattu, ou encore un obscur pêcheur qui vit retiré des hommes.

### 11.2.3 Sourire devant les larmes de César, est-ce affirmer sa liberté?

À la toute fin du livre IX, Lucain relate la réaction de César lorsque à son arrivée en Égypte un homme de l'entourage du pharaon lui présente fièrement la tête de Pompée<sup>204</sup>. La réaction du chef romain est inattendue, pour l'Égyptien comme pour le lecteur : au lieu de se réjouir de la mort de son adversaire, il affiche une douleur mensongère et déplore dans le discours que rapporte le poète le conflit qui l'a opposé à son gendre. Le livre s'achève alors sur la description de la réaction des Romains qui l'entourent :

[...] *Nec talia fatus  
inuenit fletus comitem, nec turba querenti  
credidit; abscondunt gemitus et pectora laeta  
fronte tegunt hilaresque nefas spectare cruentum  
– o bona libertas! – cum Caesar lugeat, audent*<sup>205</sup>.

Ses paroles n'amenèrent personne à joindre ses larmes aux siennes, la foule n'a pu croire à ses plaintes ; tous étouffent leurs gémissements, ils dissimulent leurs sentiments sous un front joyeux ; ils osent – ô douce liberté ! – regarder gaiement le crime impie, alors que César s'en afflige.

Parce que les hommes présents aux côtés de César ont perçu que les larmes de ce dernier étaient feintes, ils refusent de prêter la main à cette mascarade, dissimulent leur propre peine et présentent à la place des visages riants. La description de leur attitude est interrompue par une exclamation ou une apostrophe du poète.

Lue hors contexte, cette exclamation qui célèbre la *libertas* est assez banale. Mais, comme pour les apostrophes que nous avons analysées précédemment, le passage dans lequel elle est insérée en complique le sens de façon remarquable. En effet, elle cristallise en réalité deux idées contradictoires : si le poète assimile la réaction des Romains à une manifestation de *libertas* et salue le moment où celle-ci était encore possible, il faut voir qu'elle se réalise sous la forme d'une attitude déplacée de la part des soldats vis-à-vis de Pompée, puisqu'ils s'empêchent de pleurer sa mort. À la dissimulation infâme de César

<sup>204</sup>IX, 1035 sqq.

<sup>205</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 1104-1108.

répond une dissimulation dont l'intention est louable, mais qui n'en est pas moins fort discutable. Que penser de la liberté si en faire preuve devant César revient à ne pas rendre hommage à Pompée et à montrer de la joie devant le crime ? Alors, Lucain approuve-t-il ici la résistance de la foule (et l'exclamation est à lire comme un éloge au premier degré), ou constate-t-il amèrement que, déjà, toute tentative de refus est non seulement dérisoire (César ne s'en offusque d'ailleurs nullement<sup>206</sup>, et elle ne sera suivie d'aucun effet), mais même potentiellement entachée de culpabilité (et dans ce cas, il faut lire l'exclamation de façon ironique) ? N'y a-t-il pas de la lâcheté dans ce refus qui ne passe que par la dissimulation ? Pire encore : est-ce qu'en fin de compte afficher son absence de tristesse ne va pas dans le sens du général, puisque cela correspond à son sentiment réel ? Les scholies, qui avaient déjà repéré la difficulté que pose le passage, évoquent ainsi une autre forme d'ironie de la part de Lucain, autrement plus cruelle à l'égard des soldats : il dénoncerait en réalité une forme de servilité de leur part, et ainsi, non pas une forme « amoindrie » de *libertas*, mais bien l'abandon total de cette dernière. Arnoul d'Orléans envisage deux lectures possibles, tandis que pour le commentateur des scholies de Berne, l'ironie ne fait aucun doute :

*O BONA LIBERTAS que demonstrat illud quod habet in animo, quod non erant ausi facere milites Caesaris, uel yronice O BONA LIBERTAS quasi diceret : hec libertas non est libertas.*

Il laisse entendre ce qu'il pense, ce que les soldats de César n'ont pas osé faire, ou bien il dit O BONA LIBERTAS de façon ironique, comme s'il disait : cette liberté, ce n'est pas la liberté. [Nous traduisons.]

*Ironia : quibus palam non licet flere, cum lugeat Caesar.*

C'est de l'ironie : à eux il n'est pas permis de pleurer ouvertement, alors que César affiche son chagrin. [Nous traduisons.]

Nous rejoignons ainsi tout à fait l'analyse qu'a proposée F. D'Alessandro Behr de ce passage<sup>207</sup>, qui conclut de façon convaincante que le problème naît ici du fait que la révolte des Romains n'est qu'intérieure : pour être efficace, la révolte doit être active, à l'image de la lutte engagée par Caton<sup>208</sup>.

#### 11.2.4 Le narrateur lucanien manque-t-il de cohérence ?

Il apparaît donc que, si le poète tente de tenir un discours moral sur le vice et la vertu en reprenant à son compte des lieux communs philosophiques comme l'éloge de

---

<sup>206</sup>ORMAND 1994, p. 54 (repris dans ORMAND 2010).

<sup>207</sup>D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 67-71.

<sup>208</sup>Sur ce dernier point, voir p. 862 *sqq.*

la liberté ou de la modération, un tel discours, inscrit dans le contexte de la guerre civile, fonctionne mal<sup>209</sup> : il est ainsi délicat de considérer que le comportement des soldats d'Afranius par exemple est à blâmer, mais, cependant, on ne peut en tirer aucun exemple de comportement vertueux. La confrontation des points de vue provoque ici la réflexion morale : Lucain organise le heurt entre une réaction morale traditionnelle selon les préceptes stoïciens les plus communs et la situation réelle des soldats plongés dans les horreurs de la guerre civile ; or cette réaction attendue ne sert à rien. Régulièrement dans le récit se manifeste l'inadéquation entre les catégories éthiques traditionnelles et la matière que s'est donnée Lucain : ces catégories sont insuffisantes pour rendre compte de faits qui y échappent, non pas parce qu'elles seraient erronées, mais en raison de la complexité et du caractère inouï des faits. Coupables et victimes, ennemis et amis étant mélangés, le jugement moral est rendu extrêmement difficile. L'absence de vertu générale oblige les individus à se comporter de façon immorale, quelles que soient leurs intentions. Le lecteur se fait prendre au piège et y adhère, avant de se rendre compte, peut-être, que les événements échappent à ce fonds philosophique commun. On voit bien là à quel point Lucain s'éloigne de la confrontation des points de vue par le biais de l'apostrophe telle que nous l'avons étudiée chez ses prédécesseurs, parmi lesquels Virgile en particulier<sup>210</sup>.

Est-ce à dire qu'il est impossible de prendre position devant les actes de la guerre civile et que la seule attitude valable serait une forme de nihilisme, telle qu'ont pu la décrire des chercheurs comme W. R. Johnson ou J. Masters<sup>211</sup> ? Sans adopter une lecture aussi extrême, S. Bartsch, qui a consacré une étude au contenu éthique des apostrophes lucaniennes, parle d'une « ethical inconsistency »<sup>212</sup> dans le jugement qui transparait dans les apostrophes du narrateur à propos du rôle des dieux ou de la possibilité de la *uirtus* en temps de guerre civile. Elle en conclut que Lucain racontant Pharsale se retrouve dans une situation intenable où favoriser le parti de Pompée face à celui de César revient à se rendre coupable de participation à la dissension civile, et où transmettre à la postérité la mémoire d'un crime *nefas* équivaut à se compromettre. Penser les contradictions à l'œuvre dans *La Guerre civile* comme la fin de l'interprétation du poème nous

<sup>209</sup>Plusieurs critiques ont déjà remarqué à quel point le lexique des valeurs morales pouvait être perverti dans le monde que décrit Lucain. On trouvera sur ce point des indications bibliographiques dans BARTSCH 2012a, p. 89, n. 4, auxquelles on peut ajouter D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 33-75.

<sup>210</sup>Voir p. 171 *sqq.*

<sup>211</sup>Voir W. R. JOHNSON 1987 et MASTERS 1992.

<sup>212</sup>BARTSCH 2012a, p. 91 *sqq.*

paraît néanmoins insuffisant. Dans certains cas, la prise de position est facile et la voix du poète nous sert de guide : César, Ptolémée, sont des monstres, et il est donc possible de les attaquer franchement. Mais dans d'autres cas, le jugement ne peut être que plus complexe. Si Lucain peut facilement invectiver ceux qui se rendent coupables volontairement, comme César ou les soldats qui le suivent par appât du gain, il lui est plus difficile de condamner définitivement ceux qui se sont rendus coupables en pensant bien agir<sup>213</sup>.

Cela apparaît particulièrement clairement dans le livre IV à propos de l'engagement de Petreius dans le combat contre César : dans les v. 205 *sqq.*, la voix du poète se trouve confrontée au point de vue d'un personnage qui offre au lecteur une autre lecture des événements, celle des hommes pris dans l'histoire. La harangue de Petreius qui vise à encourager ses soldats à affronter les hommes de César, et où il interpelle ses hommes par le singulier *miles*, constitue ainsi un contrepoint à l'apostrophe du poète au *uaesane* des v. 182 *sqq.* qui appelait à la cessation des combats (et que nous avons analysée plus haut) :

*“Inmemor o patriae, signorum oblite tuorum,  
non potes hoc causae, miles, praestare, senatus  
adsertor uicto redeas ut Caesare? Certe,  
ut uincare, potes. Dum ferrum, incertaque fata,  
quique fluat multo non derit uolnere sanguis,  
ibitis ad dominum damnataque signa feretis,  
utque habeat famulos nullo discrimine Caesar  
exorandus erit? Ducibus quoque uita petita est?  
numquam nostra salus pretium mercesque nefandae  
proditionis erit: non hoc ciuilia bella,  
ut uiuamus, agunt. Trahimur sub nomine pacis.  
non chalybem gentes penitus fugiente metallo  
eruerent, nulli uallarent oppida muri,  
non sonipes in bella ferox, non iret in aequor  
turrigeras classis pelago sparsura carinas,  
**si bene libertas umquam pro pace daretur.**  
Hostes nempe meos sceleri iurata nefando  
sacramenta tenent; at uobis uilior hoc est  
uestra fides, quod pro causa pugnantibus aequa  
et ueniam sperare licet. Pro dira Pudoris  
funera! **Nunc toto fatorum ignarus in orbe,  
Magne, paras acies mundique extrema tenentis  
sollicitas reges, cum forsitan foedere nostro  
iam tibi sit promissa salus.**” Sic fatur et omnis  
concussit mentes **scelerumque reduxit amorem.**  
Sic, ubi desuetae siluis in carcere clauso  
mansueuere ferae et uoltus posuere minaces  
atque hominem didicere pati, si torrida paruos  
uenit in ora cruor, redeunt **rabiesque furorque**  
admonitaeque tument gustato sanguine fauces;*

---

<sup>213</sup>Voir MEUNIER 2012, p. 170-171 sur le fait que Lucain met bien en lumière le rôle de ceux qui ont aidé César : la corruption d'autres hommes que lui est aussi responsable de la guerre civile.

*feruet et a trepido uix abstinet ira magistro*<sup>214</sup>.

“Soldat insoucieux de la patrie, oublieux de tes enseignes, si tu ne peux pas faire pour la bonne cause que tu reviennes libérateur du Sénat et vainqueur de César, tu peux faire du moins que tu sois vaincu. Tandis qu’il ne vous manque ni le fer ni les destins encore indécis, tandis qu’il vous reste du sang à répandre par mainte blessure, vous irez à un maître et vous porterez des enseignes maudites! Pour que César vous confonde parmi ses serviteurs il va falloir le supplier! On a demandé la vie même pour les chefs! Jamais notre salut ne sera le prix et la rançon d’une trahison impie, les guerres civiles n’ont pas pour but que nous vivions; sous prétexte de paix, on nous livre. Les peuples ne déterreraient pas l’acier qui se dérobe dans le sein de la terre, aucun mur ne ceindrait les villes, l’animal au sabot sonore n’irait pas fièrement au combat, ni sur l’eau la flotte pour semer par la mer ses carènes porte-tours, si l’on pouvait sans honte acheter la paix au prix de la liberté. Mes ennemis, sans doute, sont retenus par les serments qu’ils ont prononcés pour un crime impie; mais vous, vous faites d’autant moins de cas de la parole donnée que, combattant pour une juste cause, vous pouvez même espérer le pardon. Ah! Tristes funérailles de la Pudeur! Maintenant, ignorant des destins, Magnus, tu prépares des armées dans l’univers entier, tu sollicites des rois qui occupent les bouts de l’univers, quand déjà peut-être notre traité te promet la vie sauve.” Il dit, ébranla tous les cœurs et y ramena l’amour du crime. Ainsi, quand déshabituées des forêts, les bêtes se sont apprivoisées dans une étroite prison, ont quitté leurs regards menaçants et sont accoutumées à subir l’homme, si un filet de sang pénètre dans leur gueule brûlante, la rage et la sauvagerie<sup>215</sup> reviennent et leur gosier se dilate, averti par le sang qu’ils ont goûté; la colère bouillonne et n’épargne pas sans peine le dompteur tremblant.

Cette harangue apporte une version différente de la même situation : à l’inverse du poète, Petreius incite ses hommes à prendre les armes contre César. Pour autant, cet amour du combat entend servir une cause on ne peut plus noble : ne pas combattre signifie non pas refuser de tuer des concitoyens, mais se soumettre à César (*dominum* au v. 217, *famulos* au v. 218, l’idée de vendre la *libertas* au v. 227). Petreius, lui aussi, fait donc valoir le prix de la *libertas*.

Mais c’est le point de vue de quelqu’un qui est dans l’histoire, ce que souligne son apostrophe à Pompée (v. 232 *sqq.*), qui évidemment entrevoit encore la possibilité de la survie du général. Le commentaire final du poète, avec l’expression *scelerum amor*, dévalue finalement cet appel de Petreius à la résistance contre César, car c’est aussi un appel au combat entre concitoyens. Il emploie au v. 240 l’expression *rabiesque furorque*; or ce sont les mêmes termes qui qualifieront César au cœur du récit de Pharsale :

*Hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina, Caesar*<sup>216</sup>.

Voilà ta fureur, voilà ta rage, voilà tes crimes, César.

Ainsi le poète pose-t-il la question suivante : quel prix faut-il accepter de payer pour défendre la *libertas* romaine ? Comment à la fois sauvegarder la liberté et ne pas se rendre

<sup>214</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 212-242.

<sup>215</sup>Harmoniser traduction avec celle de VII, 551.

<sup>216</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 551.

aussi coupable que César lui-même ? Un peu plus loin, l'apostrophe du poète à César marque un nouveau contrepoint<sup>217</sup> :

*Tu, Caesar, quamvis spoliatus milite multo,  
agnoscis superos; neque enim tibi maior in aruis  
Emathiis fortuna fuit nec Phocidos undis  
Massiliae, Phario nec tantum est aequore gestum,  
hoc siquidem solo ciuilis crimine belli  
dux causae melioris eris. [...]*<sup>218</sup>

Toi, César, quoique privé de plus d'un soldat, tu reconnais les dieux ; ta fortune en effet ne fut pas plus grande dans les champs de l'Émathie, ni sur les ondes de la phocidienne Marseille, et il n'en fut pas tant fait sur les eaux égyptiennes ; car, seul, ce crime de la guerre te fera le chef d'une meilleure cause.

À côté du difficile problème de la responsabilité ou de la culpabilité des soldats, et en particulier des pompéiens, elle apporte le surplomb du poète : quelles que soient les motivations des soldats, quelle que soit la volonté de préserver la *libertas* que Petreius tente d'insuffler à ses troupes, ce qui arrive sert César, et préfigure tout à la fois Marseille, Pharsale et le meurtre de Pompée. César a mis les Romains dans une situation telle que pour défendre la liberté il faut se livrer au crime.

Le discours de Petreius se trouve ainsi pris entre deux passages de prise de parole personnelle du poète qui viennent en interroger la pertinence, alors même que son attachement à la liberté de Rome est louable<sup>219</sup>. Proposer un point de vue univoque au sujet de la guerre civile est compliqué, et c'est ce que montre une telle coexistence des différents points de vue : faut-il juger les événements selon les intentions, les actes, les conséquences de ces derniers ? L'hésitation morale chez Lucain ne doit pas s'expliquer de la même façon que celle que l'on peut trouver dans la satire : elle n'est pas due à un évitement du dogmatisme, mais à l'existence d'une situation révoltante dans laquelle les responsabilités sont difficiles à démêler.

## Conclusion

Comment inscrire dans la mémoire épique des actions et des personnages qui sont d'une part scandaleux et d'autre part incompréhensibles ? Dans *La Guerre civile*, cela

---

<sup>217</sup> Sur la succession des points de vue orchestrée dans le passage sur Ilerda par la harangue de Petreius et l'apostrophe à César, voir LEIGH 1997, p. 50-53. Sur la confrontation des points de vue dans le passage en général, voir aussi MASTERS 1992, p. 43-90 et ROLLER 1996, p. 327-328.

<sup>218</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 254-259.

<sup>219</sup> Sur l'erreur de Petreius parce qu'il met un terme à la fraternisation des soldats au lieu de prendre la responsabilité morale de désobéir aux ordres, voir CASALI 1999, p. 232-236.

passe par une prise de distance du poète qui les intègre dans le cadre plus large d'une réflexion sur les valeurs romaines. En effet, Lucain stigmatise certains de ses personnages, en premier lieu César et Ptolémée, en montrant avec force combien ils sont étrangers à ces valeurs et quel danger ils représentent pour elles. Mais ces monstres ne sont pas que des figures d'altérité : il montre aussi le retentissement de leurs actions sur le peuple romain, qui s'est rendu complice et s'est montré indigne de l'identité romaine. Ainsi, ce sont bien les Romains qu'il a en ligne de mire lorsqu'il attaque violemment ces monstres : il s'agit d'évaluer le comportement des Romains à l'aune de leurs actions, ce qui passe par de multiples situations de confrontation qui visent à provoquer la réflexion du lecteur. Pour ce faire Lucain exploite à plein la force de l'apostrophe, figure de l'émotion spontanée et qui invite à la réaction du public, pour faire apparaître devant nos yeux l'image d'une perte généralisée des valeurs romaines : il réactive les attaques politico-morales en vigueur dans l'invective oratoire de la fin de la République de manière à rappeler aux Romains ce que sont les valeurs qu'ils partagent, et le fait que celles-ci sont incompatibles avec toute forme de pouvoir absolu à la manière orientale. Ainsi, en montrant que les Romains ont abandonné ces valeurs, dans le passé en laissant le champ libre à César et dans le présent en acceptant les conséquences graves de cette abdication, il les invite à un sursaut en faveur de leur restauration.

Aussi la dimension satirique de *La Guerre civile* ne réside-t-elle pas seulement dans le discours moral qu'on y trouve, mais elle est surtout à notre sens une entreprise d'exploration des faits passés, qui vise à en tirer des conséquences en vue d'une réforme collective. À la manière du satiriste, Lucain s'inclut dans l'erreur collective et s'en distancie tout à la fois de manière à inciter ses concitoyens à se livrer à leur tour à un examen lucide des faits, tout en se gardant d'une outrance polémique qui rendrait son propos inaudible. Engagé dans une entreprise de réforme morale qui trouve des échos thématiques et stylistiques dans la satire, il en vient à adopter un mode de diction similaire. Le jeu sur les points de vue auquel il se livre fait penser à un trait du fonctionnement de l'apostrophe qui s'est développé au fil de l'histoire du genre épique et qui s'est trouvé particulièrement important chez Virgile : grâce à lui, le poète confronte le point de vue limité des personnages et celui du poète, capable d'embrasser les événements dans leur totalité et ainsi de percevoir à leur propos un sens qui peut échapper à ceux qui sont pris dans l'action. Mais Lucain ne se contente pas de reprendre ce procédé : il en fait un moyen pour engager son lecteur à une réflexion morale qui doit le conduire à véritablement prendre



position à la lumière de la connaissance de l'enchaînement des événements. Chez lui, la voix épique est profondément ainsi reconfigurée : c'est dans *La Guerre civile* une voix toute humaine qui s'adresse directement aux Romains en les sommant de s'impliquer. Ainsi, les réflexions morales générales de Lucain portent-elles sur la peur, l'absence de modération des désirs, l'acceptation de la servitude, le manque de *pietas*, le choix du salut personnel au détriment du salut commun – tout ce qui a pu pousser les Romains à suivre César ou bien à consentir à l'affrontement civil : la guerre civile arrive lorsque les ambitions et les conflits privés passent avant le salut de l'Etat<sup>220</sup>.

Le fait que la guerre civile entraîne une remise en question de tous les critères communs du jugement moral conduit par ailleurs Lucain à problématiser le discours moral : il semble se faire le relais de considérations morales traditionnelles, mais c'est en réalité pour les placer dans un contexte narratif qui fait qu'elles ne fonctionnent plus comme elles devraient le faire. Ne pouvant pas dans un tel contexte se faire simplement le porte-parole d'une doxa morale, il invite son lecteur à s'interroger avec lui : puisqu'il devient extraordinairement compliqué de porter un jugement univoque sur les actions et les choix des hommes en temps de guerre civile, il se garde bien d'en imposer un aux faits, mais il affronte cette complexité, et il demande le même effort à son lecteur en sollicitant son engagement dans une lecture active. Il n'assume donc plus la position normalement dévolue au poète épique de garant du sens.

Comme l'évoque déjà S. Bartsch mais sans prendre réellement position en faveur de cette idée<sup>221</sup>, la figure de Caton est alors primordiale à notre sens pour surmonter ce qui semble être une aporie du sens<sup>222</sup>. Son échange avec Brutus dans le livre II puis son aristie au livre IX sont précisément des moments où Lucain nous donne les moyens de surmonter les difficultés éthiques que pose la guerre civile<sup>223</sup> : parce qu'il choisit le combat face à l'abstention mais en prenant le parti de la *libertas* et de Rome au lieu du

---

<sup>220</sup>Dans son article sur le suicide de Vultéius (UTARD 2015), qui est relaté au chant IV (IV, 448-581), R. Utard a montré comment l'acte du personnage constituait la manifestation d'une *uirtus* et d'une *libertas* perverties, c'est-à-dire mises au service, non pas de la grandeur de Rome, mais de César et de l'instauration de la tyrannie : « [...] la distorsion entre l'héroïsme sublime de Vultéius et le caractère impie qui en résulte engendre précisément une réflexion sur la ruine des valeurs romaines. *Virtus, libertas, pietas*, ont désormais quitté Rome et le cœur des Romains pour faire la gloire non des Romains, mais d'autres populations, fussent-elles alliées » (p. 97).

Plus généralement, il est commun dès la fin de la République de penser l'évolution politique de Rome à cette époque comme la conséquence d'une évolution morale : *uirtus* et *libertas* ne sont plus des idéaux pour les hommes politiques romains, chez qui elles laissent place à des guerres de factions et des affrontements personnels autour de la question du pouvoir. Sur ce point, voir EARL 1967.

<sup>221</sup>BARTSCH 2012a, p. 96.

<sup>222</sup>Nous reviendrons plus loin sur cette question : voir p. 862 *sqq.*

<sup>223</sup>Difficultés que ROLLER 1996, p. 322 décrit très bien.

parti d'un homme, que celui-ci soit César ou Pompée, et parce qu'il choisit, selon la belle trouvaille de S. Franchet d'Espèrey, la voie de la « théologie de la défaite » qui confirme le fait que sa lutte s'est faite pour la patrie et pour la République, il montre la voie d'un engagement juste<sup>224</sup>. À sa suite, Lucain peut inciter ses lecteurs à prendre position, sans aplanir toutefois les difficultés, bien réelles, qui existent à cause du principe même de la guerre civile : comprendre ces événements implique de prendre en compte plusieurs éléments souvent contradictoires entre eux, et c'est pourquoi Lucain fait appel à son lecteur afin qu'il statue sur le sujet. Et, s'il transmet la mémoire de César, ce n'est évidemment pas pour se complaire dans le récit du crime, mais pour éclairer ses concitoyens sur les conséquences des choix qui ont été faits en le présentant comme le fossoyeur de la liberté républicaine. Ce faisant il ne perd jamais de vue la dimension épique de son poème ; mais s'il doit dans son épopée célébrer les héros qui incarnent avec grandeur des valeurs collectives, il le fait en recherchant qui est réellement digne d'être célébré et dans quelle mesure la collectivité elle-même a incarné ces valeurs. Puisqu'il s'avère que le peuple de Rome a perdu ces dernières de vue, l'engager dans une réflexion à ce sujet et l'encourager à les retrouver afin que Rome redevienne digne de la grandeur épique revient à refonder la possibilité même d'une épopée romaine.

<sup>224</sup>Sur le fait que Caton peut être figuré par Lucain en défenseur de la liberté parce qu'il sait dépasser les rivalités entre individus, voir MARTI 1945, p. 359 *sqq.* ; BRISSET 1964, p. 151 *sqq.* ; AHL 1976, p. 231-279 ; FEENEY 1986, p. 242-243 (repris dans FEENEY 2010) ; D. B. GEORGE 1991 ; GORMAN 2001, p. 284-288 ; NARDUCCI 2002, p. 402-404 ; D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 160-161 ; STOVER 2008, p. 573 *sqq.* ; FRANCHET D'ESPÈREY 2009b, p. 361-364 ; RIPOLL 2010a, p. 153 *sqq.* ; COGITORE 2010, p. 174-176. Voir aussi LÉVI 2006, p. 85 *sqq.* sur la figure de Caton comme incarnation de la liberté comme absolu éthique, en réponse à l'absence apparente de providence.

Nous adhérons ainsi tout à fait à l'objection formulée par I. Meunier aux lectures faisant de *La Guerre civile* une mise en scène du non-sens de l'univers : « Ils [sc. les critiques qui soutiennent une telle lecture] me paraissent, en quelque sorte, s'être laissés prendre au piège de la puissante poésie de Lucain qui exprimant, en effet, aux heures les plus noires de son épopée, un violent désespoir – qui pourrait être celui de tout être humain en pareille situation –, va jusqu'à remettre en cause l'existence même d'une puissance supérieure régissant le monde. S'en tenir à ces quelques moments de grande crise, c'est, entre autres [...] passer sous silence la prophétie d'un avenir meilleur où Pompée sera vénéré comme un dieu, c'est oublier que Lucain annonce les ides de Mars et la mort du tyran. Par ailleurs, vouloir faire de Lucain un penseur de l'absurde avant l'heure ne me paraît pas compatible avec la mentalité romaine » (MEUNIER 2012, p. 278-279, n. 799).



## **CHAPITRE 12**

# **Le dialogue entre le passé de la guerre civile et le présent de la Rome néronienne**



## **Introduction**

**N**OUS avons vu que Lucain n'hésite pas à souligner la responsabilité des Romains dans les faits qui se sont passés à l'époque de Pharsale : s'il y a eu des monstres tels que César ou Ptolémée pour peser sur les événements, les Romains ont eu leur rôle à jouer car, par leur passivité ou bien leur insuffisance morale ils les ont laissé faire, voire ils leurs ont prêté la main. Par un jeu sur les points de vue qui confronte le sien, surplombant, et celui de ses personnages, nécessairement partiel, il montre également à quel point ce qui s'est passé est difficile à comprendre et à interpréter. Aussi réclame-t-il de son lecteur une posture active : le sujet de la guerre civile implique qu'il ne puisse pas lui-même délivrer d'autorité une interprétation univoque des faits. Nous allons voir à présent que cette implication du lecteur dans le récit va plus loin encore : Lucain œuvre constamment à montrer que le lecteur est impliqué parce que la guerre civile n'appartient pas à un passé révolu. Tout au long du poème, il établit une continuité entre passé et présent de manière que le lecteur se sente toujours personnellement concerné : les événements dont il lit le récit ne sont pas relégués dans un passé ancien, mais ils ont des conséquences toujours d'actualité dans le présent. Lucain interdit donc toute mise à distance : pour cela, l'apostrophe est un procédé de choix, car grâce à elle il peut superposer ses destinataires intradiégétiques, ses personnages, et le destinataire extradiégétique qu'est son public.

### **12.1 Le temps de la guerre civile : un passé révolu ?**

Lucain nous invite à nous impliquer, nous lecteurs, dans ses interrogations sur la guerre civile. Pour ce faire, l'une de ses stratégies consiste à nous amener dans certaines de ses apostrophes du passé de la guerre civile au présent de la Rome néronienne, établissant par là le fait que la situation présente a tout à voir avec les événements passés, et que si ceux-ci sont révoltants, la Rome qui en est née mérite elle aussi d'être regardée avec un œil critique<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Voir à ce propos LEIGH 1997, p. 21 sur la place dans l'épopée du lien entre passé et présent : absent, ou peu s'en faut, chez Homère, ce lien apparaît chez Apollonios, mais ce n'est que dans l'épopée romaine qu'il se voit revêtu d'une signification idéologique ; en effet, l'histoire y est mise au service de la justification d'un destin national, celui de la domination romaine.

### 12.1.1 La campagne d'Ilerda : du passé de la guerre civile au présent du poète

Cela apparaît particulièrement bien juste avant l'affrontement des troupes de César et des fidèles de Pompée à Ilerda qui doit faire suite à leur fraternisation :

[...] *Quid pectora pulsas ?*  
*Quid, **uaesane**, gemis ? Fletus quid fundis inanis*  
*nec te sponte tua sceleri parere fateris ?*  
*Vsque adeone times, **quem** tu facis ipse timendum ?*  
*Classica det bello : saeuos tu neclege cantus ;*  
*signa ferat : cessa ; iamiam ciuilis Erinys*  
*concidet, et Caesar generum priuatus amabit.*  
***Nunc** ades, aeterno conplectens omnia nexu,*  
*o rerum mixtique salus, Concordia, mundi*  
*et sacer orbis amor ; magnum **nunc saecula nostra***  
*uenturi discrimen habent. Periere latebrae*  
*tot scelerum, **populo** uenia est erepta nocenti :*  
*agnouere suos. Pro numine fata sinistro*  
*exigua requie tantas augentia clades<sup>2</sup> !*

Pourquoi te frapper la poitrine ? Pourquoi gémir, insensé ? Pourquoi répandre des larmes vaines et ne pas avouer que tu cèdes volontairement à un crime ? Redoutes-tu donc tant celui que tu rends toi-même redoutable ? Il fait sonner la charge ? N'écoute pas ces accents cruels. Il lève les enseignes ? Ne les suis pas. Bientôt Érinys, qui trouble la cité, s'effondrera et César, rendu à la vie privée, aimera son gendre. Viens, maintenant, embrasser tout d'un lien éternel, ô Concorde, salut des êtres et de l'universelle harmonie, amour sacré du monde. C'est maintenant qu'il appartient à nos générations de décider de l'avenir. Le voile qui cachait tant de crimes s'est déchiré ; le peuple perd toute excuse pour ses fautes : ils ont reconnu leurs proches. Ah ! Destins cruels, qui, par ce court répit, vont accroître de si grands désastres.

Le poète interpelle un *uaesane*, et se donne donc un destinataire à l'identité floue qui semble correspondre, au moins dans un premier temps, aux soldats des deux camps. Le régime de l'apostrophe interrompt celui de la narration, dans une pause<sup>3</sup> qui fait durer encore un peu le moment où les soldats n'ont pas encore commis, en toute conscience, l'irréversible, pour établir un espace de co-présence entre ce destinataire et le poète lui-même.

En réalité, dans tout ce passage, la situation temporelle du narrateur par rapport à l'objet de son récit est particulièrement délicate à cerner. B. Marti attribue l'adresse aux soldats des v. 182-185 à la voix d'un narrateur qui serait contemporain de l'époque de la guerre civile et qui ignorerait complètement ce qui doit arriver ensuite<sup>4</sup>. À propos des

---

<sup>2</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 182-195.

<sup>3</sup>Voir LEIGH 1997, p. 50 sur le fait que le récit reprend au v. 196 comme s'il ne s'était pas interrompu, dans la continuité du v. 182, notre passage fonctionnant donc comme une parenthèse – qui n'est toutefois pas détachable, puisqu'elle vient infléchir le sens de ce qui la suit.

<sup>4</sup>MARTI 1975, p. 86. Cette lecture repose donc sur la distinction opérée par B. Marti entre deux voix

v. 186-188, M. Leigh note la valeur d'immédiateté des impératifs, sans parallèle chez les prédécesseurs de Lucain, et il écrit « The “now” of the narrator is the “now” of the narrative, hence the power of the deictic *iam iam* at 189<sup>5</sup> ». Il décrit ce qui suit comme un emploi particulièrement frappant de ce qu'il décrit comme un « futur contingent », qui est un emploi du futur tout à fait propre à Lucain (et qui se distingue du futur historique) : « [...] the contingent future takes as its point of reference potential future conditions easily realizable if only the characters make one basic decisions instead of another<sup>6</sup> ». Lucain intervient dans son récit comme un personnage et présente, de façon tout à fait dramatique, l'issue des événements comme ouverte. P.-A. Caltot, qui suit la voie ouverte par B. Marti<sup>7</sup>, attribue ces vers à cette voix contemporaine des événements : « le narrateur contemporain des faits préfère [...] se réfugier dans une construction poétique de l'avenir qui contredit tant l'histoire des guerres civiles que la narration elle-même<sup>8</sup> ». J. Masters a bien décrit les multiples contradictions entre les différents indices chronologiques dans les v. 189-192 : *Nunc ades...* semble nous projeter dans le passé d'Ilerda, tandis que *nunc saecula nostra* associé au présent *habent* nous fait irrésistiblement penser au présent du narrateur, pour que finalement *uenturi* nous ramène à la première lecture, celle qui veut que le poète se soit transporté au temps de la guerre civile, comme « a character in his own poem<sup>9</sup> ».

Il apparaît toutefois que le fonctionnement chronologique de l'ensemble du passage interdit en réalité de statuer sur le fait que le propos du poète concerne les faits passés ou sa situation présente en excluant l'une ou l'autre de ces possibilités. Si dans un premier temps il semble que le poète se soit « transporté » à Ilerda, puisqu'il tente de détourner le cours des événements dans la double prière qu'il fait aux soldats puis à la Concorde, il se fait juste après explicite au sujet du retentissement des actions passées dans le présent, avec l'adverbe *nunc*, qui est répété, et l'image du voile déchiré. Le premier *nunc* semble nous projeter dans un temps ultérieur aux faits passés rapportés ici, mais imaginaire : il appuie le vœu par lequel le poète demande aux soldats de refuser la guerre. Le

---

du narrateur : celle du narrateur lucanien d'une part, et celle d'un narrateur anonyme contemporain de la guerre civile d'autre part. Sur la question de la voix du narrateur dans *La Guerre civile*, une ou multiple, voir *infra* p. 704 *sqq.*

<sup>5</sup>Leigh 1997, p. 49. Voir plus généralement les p. 48-50 sur l'ensemble du passage qui nous intéresse ici.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 328 (Annexe 3).

<sup>7</sup>Plus exactement, il se situe dans la lignée d'E. Narducci, qui distingue non pas deux, mais trois voix du narrateur : cf. p. 704 *sqq.*

<sup>8</sup>CALTOT 2016, p. 266.

<sup>9</sup>Masters 1992, pp. 88-89.



second semble bien plus actuel : malgré ce qu'en dit J. Masters, on est en plein dans la référence, bien réelle et concrète, à la situation d'énonciation, ce qu'appuient le pluriel *saecula nostra* (qui peut réunir passé et présent) et l'emploi de la première personne du pluriel<sup>10</sup>. Le choix du bref retour aux temps du passé<sup>11</sup> dans [...] *Periere latebrae / tot scelerum, populo uenia est erepta nocenti : / agnouere suos. [...]* pour faire référence au moment de la bataille d'Ilerda permet ainsi de marquer le fait que le présent qui précède, [...] *magnum nunc saecula nostra / uenturi discrimen habent [...]*, correspond bien au présent du poète<sup>12</sup>. Que faut-il alors penser de *uenturi*? Pour J. Masters, on l'a dit, c'est là la preuve du fait que la phrase renvoie en réalité au temps d'Ilerda, le futur renvoyant aux combats à venir ; il nous semble toutefois que l'on peut superposer à cette lecture celle qui consiste à voir dans *uenturi* Lucain qui enjoint à ses concitoyens de prendre leur destin en main. De même, *Periere latebrae / tot scelerum, populo uenia est erepta nocenti* s'applique aussi bien aux Romains du passé (le poète révèle qu'ils ont choisi de se livrer à la guerre civile et qu'ils l'ont fait en toute connaissance de cause) qu'aux Romains contemporains de Lucain (il convient de considérer honnêtement les événements passés et de reconnaître la culpabilité des ancêtres et la décadence générale de Rome, mais aussi la capacité d'action des Romains du présent). Cela peut expliquer l'emploi du terme *populo*, c'est-à-dire d'un terme qui renvoie au domaine civique et non au domaine militaire : il nous fait quitter le problème restreint de l'affrontement en Espagne durant la guerre civile pour une réflexion plus générale sur la culpabilité de Rome tout entière.

D'ailleurs, avec l'éclairage des vers qui suivent, même l'apostrophe au *uaesane* s'applique aussi parfaitement aux Romains des temps néroniens, auxquels le poète reprocherait de ne rien faire d'autre que déplorer la situation qui les fait souffrir, sans chercher à

---

<sup>10</sup>Nous renvoyons ici à BUREAU 2011, p. 81-82 au sujet de la complexité énonciative que recouvre l'emploi de la première personne du pluriel : sauf indication contraire qui en restreindrait la référence – et ici nous n'avons pas de telle indication –, le « nous » crée l'image d'une communauté à la fois intradiégétique et extradiégétique, qui réunit le poète, ses personnages et son public. B. Bureau résume un peu plus loin la manière dont il convient de lire ces occurrences à la lumière de ses analyses : « Que ce soit “je + tu” (c'est-à-dire le lecteur / auditeur) et / ou “je + il” (c'est-à-dire l'acteur de la guerre) n'a pas non plus une importance déterminante, car *tu* et *il* sont indissociablement solidaires, ils sont le même peuple, et portent la même culpabilité. Il n'est donc pas utile, et même sans doute contreproductif, de scinder cette voix, comme de la séparer de *ego*. » (p. 92).

<sup>11</sup>Ce retour aux temps du passé est bref car, dès les v. 196-197, Lucain revient au présent de narration pour raconter comment les soldats des deux camps se trouvaient en parfaite harmonie au moment où Petreius a appelé ses hommes au combat.

<sup>12</sup>Sur les valeurs du présent dans la langue latine, nous renvoyons à SERBAT 1975 et à SERBAT 1980, où G. Serbat montre que le présent en latin n'a ni valeur aspectuelle, ni valeur temporelle, et qu'en discours il ne renvoie au moment de l'énonciation que s'il n'est accompagné d'aucun signe montrant le contraire : tel est le cas ici, où aucun indice ne vient contredire la référence au moment où le poète parle en se mettant en scène lui-même à travers le « nous ».

agir pour la changer : seul le passage *Classica det bello saeuos tu neclege cantus ; / signa ferat : cessa ; iamiam ciuilis Erinys / concidet, et Caesar generum priuatus amabit* nous replace dans un contexte militaire. Dans la même idée, P. Asso note dans son commentaire que l'on peut donner deux référents possibles au *quem* du v. 185 dans *Vsque adeone times, quem tu facis ipse timendum* ?<sup>13</sup> : le relatif peut se rapporter à César, ou bien aux Romains, désignés alors par un singulier collectif, César et les citoyens étant donc confondus dans la même culpabilité. L'on peut même élargir encore le propos, et estimer que Lucain désigne ici quiconque obtient la soumission des Romains – si l'on rapporte ce que dit Lucain à son présent, on peut penser à Néron, ou plutôt à n'importe quel successeur de César. Et, pour revenir sur la lecture que propose B. Marti de ces vers, la question [...] *Fletus quid fundis inanes / nec te sponte tua sceleri parere fateris ?* nous semble interdire l'interprétation selon laquelle pour la voix narrative « [...] the future is not yet determined<sup>14</sup> », en ce qu'elle annonce déjà les faits à venir. L'ensemble du passage fonctionne ainsi sur de multiples allers-retours entre le passé et le présent, dans une conflagration des deux plans temporels.

De ce fait il nous semble important de revenir sur les lectures qui ont pu être faites de ce passage en en isolant les différents mouvements : nous pensons qu'il gagne à être considéré dans son ensemble, en réunissant les adresses aux différents destinataires ainsi que le commentaire qu'en donne le poète aux v. 191-195. Ainsi le fait de placer ainsi sous nos yeux ce qui se serait passé si les soldats avaient agi autrement à Ilerda, c'est-à-dire rien de moins que la cessation de la guerre civile et le fait que Pharsale n'arrive jamais, nous semble avoir bien plus d'effet si l'on considère qu'il est énoncé avec une pleine connaissance de l'inanité du souhait ainsi exprimé. Lucain n'imagine pas comment les choses vont peut-être se passer, mais il nous place dans la situation des Romains du passé qui ont eu entre leurs mains le pouvoir d'influer sur l'action et qui ne l'ont pas fait. De manière particulièrement efficace, et de ce fait douloureuse, le lecteur voit devant ses yeux la possibilité de l'annulation de la guerre civile, placée à portée de main. Toutefois, parce qu'elle s'adresse à un *uaesane* anonyme qui finalement transcende les époques et réunit Romains du passé et Romains du présent, cette apostrophe prend l'allure d'un discours oratoire et se révèle ainsi bien différente d'une autre qui pourtant paraît assez proche, celle que le poète adresse quelques vers plus haut à Jupiter et à Neptune pour leur

<sup>13</sup>Asso 2010, p. 149.

<sup>14</sup>Marti 1975, p. 86.

demander d'inonder à jamais les terres qui doivent porter les combats afin d'empêcher ceux-ci d'advenir :

*Sic, o summe parens mundi, sic, sorte secunda  
aequorei rector, facias, Neptune tridentis,  
et tu perpetuis impendas aera nimbis,  
tu remeare uetes quoscumque emiseris aestus.  
Non habeant amnes decliuem ad litora cursum,  
sed pelagi referantur aquis, concussaque tellus  
laxet iter fluuiis; hos campos Rhenus inundet,  
hos Rhodanus, uastos obliquent flumina fontis.  
Riphaeas huc solue niues, huc stagna lacusque  
et pigras ubicumque iacent effunde paludes  
et miseris bellis ciuilibus eripe terras<sup>15</sup>.*

Oui, souverain créateur de l'univers, oui, Neptune que le second lot a fait possesseur du trident marin, répands toi aussi dans l'air de perpétuels nimbus, défends aux tourbillons que tu as envoyés de remonter; que le fleuve n'ait pas de cours qui les incline vers les rivages, mais qu'ils soient ramenés par les eaux de la mer et que la terre ébranlée ouvre un chemin aux fleuves; que le Rhin, que le Rhône inondent ces plaines, que les fleuves détournent leurs cours immenses; dissous ici les neiges du Riphée, déverse ici de partout étangs, lacs, marais dormants, et arrache aux guerres civiles ces malheureuses terres.

En effet, si, contrairement à d'autres passages qu'a repérés D. Demanche dans un article consacré aux modalisations du réel dans *La Guerre civile*, le futur alternatif envisagé ici n'est pas désastreux<sup>16</sup>, c'est à notre sens parce que Lucain entend inviter son lecteur à projeter sur son présent la possibilité d'un sursaut moral et d'une reconnaissance honnête de la responsabilité des Romains dans l'histoire de la Cité. Alors que ses personnages ont plutôt tendance à se tromper sur le sens des événements, il est possible d'en comprendre l'enchaînement lorsqu'on les examine à la lumière du récit qu'il en fait et que l'on sait lire dans le présent les conséquences des faits passés. Dans le passage qui nous intéresse ici, l'erreur des soldats est rendue patente par la confrontation entre l'apostrophe du poète et les vers qui la précèdent immédiatement :

*Arma rigant lacrimis, singultibus oscula rumpunt,  
et quamuis nullo maculatus sanguine miles,  
quae potuit fecisse, timet. [...]*<sup>17</sup>

Leurs pleurs baignent leurs armes, les sanglots interrompent leurs baisers et le soldat, quoique pur de tout sang, a peur de ce qu'il aurait pu faire.

---

<sup>15</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 110-120.

<sup>16</sup>DEMANCHE 2014a. Les futurs alternatifs y sont décrits comme correspondant au point de vue des acteurs de l'histoire, qui ne disposent pas des connaissances du poète sur la nécessité. C'est ainsi qu'ils sont immanquablement condamnés à l'erreur : nous les donner à lire nous fait partager leurs sentiments et accentue la portée dramatique du récit.

Sur la construction de destins alternatifs dans *La Guerre civile*, voir aussi LEIGH 1997, p. 42-45, sur l'appel aux dieux au début du chant IV par lequel le poète tente d'empêcher l'affrontement civil de se produire (IV, 110-120), et CALTOT 2016, p. 260 sqq.

<sup>17</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 180-182.

L'irréel du passé dans *potuit* pour désigner le crime que les hommes croient avoir évité alors qu'ils s'apprêtent à s'y jeter crée un effet de focalisation interne, laquelle va rapidement se trouver confrontée à la connaissance des faits à venir que détient le poète. Nous sommes ainsi amenée à nuancer, ou plutôt à compléter ce qu'écrit D. Demanche à propos du fait que l'impression de choix ouvert entre plusieurs possibles n'est jamais qu'une illusion, puisque de toute manière tout est déjà déterminé par la nécessité : si cela est vrai, nécessairement, dans le récit rétrospectif du passé, ce n'est pas le cas en ce qui concerne le présent du poète et du lecteur, pour lequel une prise de conscience demeure possible. Au point de vue des soldats se confronte ainsi celui, surplombant, du poète, qui connaît les événements passés et leurs conséquences dans son présent et qui est animé d'une volonté manifeste d'avoir prise sur les événements, visible dans les questions rhétoriques, qui appellent une réaction, et dans les impératifs. On n'a donc pas seulement ici une apostrophe qui a une valeur d'ironie tragique en opposant le savoir du poète à l'ignorance des personnages, mais une apostrophe qui se constitue en discours adressé, aussi, aux contemporains du poète, au nombre desquels il s'inclut d'ailleurs lorsqu'il parle des *saecula nostra*<sup>18</sup>. A. D'Alessandro Behr décrit très bien le mécanisme en œuvre dans le choix de la forme de l'adresse : « The apostrophe is fundamental because in it the *miles* summoned in line 181 emerges as a moral agent who can find the power to decide for himself what to do (*tua sponte*, 184) and is called upon to refuse Caesar's orders (*neglege [...] cessa*, 186-87)<sup>19</sup> ».

Lucain maintient encore cet usage particulier de la chronologie un peu plus loin, dans une apostrophe à César :

*Tu, Caesar, quamvis spoliatus milite multo,  
agnoscis superos; neque enim tibi maior in aruis  
Emathiis fortuna fuit nec Phocidos undis  
Massiliae, Phario nec tantum est aequare gestum,  
hoc siquidem solo ciuilis crimine belli  
dux causae melioris eris. [...]*<sup>20</sup>

Toi, César, quoique privé de plus d'un soldat, tu reconnais les dieux ; ta fortune en effet ne fut pas plus grande dans les champs de l'Émathie, ni sur les ondes de la phocidienne Marseille, et il n'en fut pas tant fait sur les eaux égyptiennes ; car, seul, ce crime de la guerre te fera le chef d'une meilleure cause.

M. Leigh décrit bien le fonctionnement des temps verbaux dans ce passage :

<sup>18</sup>Notons que l'on retrouve ici des éléments qui font penser à l'entreprise de réforme de la société malade par le satiriste : voir notre chapitre 11 (p. 589).

<sup>19</sup>D'Alessandro Behr 2007, p. 59. F. D'Alessandro Behr s'appuie ici sur Leigh 1997, p. 48.

<sup>20</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 254-259.

The apostrophe seems initially to create a sense of immediacy, the narrator perhaps standing with Caesar as he interprets the scene (*agnoscis*). Yet the form of 254-5 is swiftly undermined by both the form and content of 255-6, where the past tense “was” (*fuit*) is used both of events of the previous book at Massilia, and of still-coming events at Pharsalus (Book 7) and in Egypt (Book 8)<sup>21</sup>.

Ajoutons que le jeu des temps se complique encore avec le futur *eris*. Le critique interprète ce jeu temporel comme la marque de la difficulté qui se pose au narrateur pour ce qui est d’expliquer l’histoire. Pour notre part, un tel passage est emblématique de la position temporelle que se construit Lucain tout au long de son récit, c’est-à-dire la position d’un poète qui est capable, précisément par sa poésie, d’embrasser toute la perspective chronologique des événements qu’il relate, depuis le temps de Pharsale jusqu’à son présent. Le poète peut tout aussi bien se trouver aux côtés de César à Ilerda qu’envisager ce qui doit arriver plus tard à Pharsale ou même après la fin des guerres civiles, car il n’envisage pas les faits passés autrement qu’étroitement liés à son présent.

Il y a là à notre sens quelque chose de tout à fait remarquable par rapport à ce que l’on trouve chez les poètes épiques antérieurs. De manière générale, les apostrophes sont chez eux tournées soit au présent soit au passé, le poète tantôt se plaçant aux côtés de ses personnages, tantôt consacrant dans l’apostrophe la distance irrémédiable qui le sépare d’eux et les cantonnant au monde clos de l’histoire. Certes, on trouve déjà des apostrophes qui mélangent différents temps, mais jamais de manière à superposer des perspectives temporelles qui semblent incompatibles. Une apostrophe telle que celle que Virgile lance à Laridès et Thymer au livre X de l’*Énéide*, par exemple, ne met pas en péril la logique chronologique :

*Vos etiam, gemini, Rutulis cecidistis in agris,  
Daucia, Laride Thymerque, simillima proles,  
indiscreta suis gratusque parentibus error;  
at nunc dura dedit uobis discrimina Pallas :  
nam tibi, Thymer, caput Euandrius abstulit ensis,  
te decisa suom, Laride, dextera **quaerit**  
semianimesque **micant** digiti ferrumque **retractant**<sup>22</sup>.*

Vous aussi, l’un et l’autre, vous êtes tombés dans les champs des Rutules, Laridès et Thymer, donnés à Daucus si semblables tous deux, indiscernables, objets pour vos parents de douces méprises ; et maintenant Pallas a mis entre vous de dures différences : à toi, Thymer, l’épée du fils d’Évandre t’a tranché la tête, et toi, Laridès, ta main coupée cherche en vain son maître, les doigts à demi vivants tressaillent, se crispent encore sur le fer.

Le passage du passé au présent au cours de l’adresse se justifie par l’effet d’actualisation de la description si frappante de la main morte qui continue à enserrer l’arme qu’elle

---

<sup>21</sup>Leigh 1997, p. 53.

<sup>22</sup>VIRGILE, *Énéide*, X, 390-396.

tient, et convient bien à cette mort en train d'advenir. De même, le passage au présent dans l'apostrophe à Ismarus s'explique par la présence d'une considération générale à propos de la Méonie :

*Te quoque magnanimae uiderunt, Ismare, gentes  
uolnera derigere et calamos armare ueneno,  
Maeonia generose domo, ubi pingua culta  
exercentque uiri Pactolusque inrigat auro*<sup>23</sup>.

Toi aussi, Ismarus, nos peuples généreux t'ont vu diriger tes coups meurtriers, enduire tes roseaux de poison, noble rejeton d'une famille de cette Méonie où les hommes travaillent de grasses campagnes abreuvées de l'or du Pactole.

L'adresse à Caiète qui ouvre le livre VII se rapproche peut-être davantage de ce que fait Lucain, car Virgile y montre que le récit qu'il fait du passé est orienté vers le présent qui est le sien :

*Tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix,  
aeternam moriens famam, Caieta, dedisti;  
et nunc **seruat** honos sedem tuus ossaque nomen  
Hesperia in magna, siqua **est** ea gloria, **signat***<sup>24</sup>.

Toi aussi, nourrice d'Énée, tu as donné par ta mort un éternel renom à nos rivages, ô Caiète ; maintenant l'honneur qu'on te rend garde ta sépulture, et, si c'est une grande gloire, tes ossements immortalisent ton nom dans la grande Hespérie.

Mais ici le passage du passé au présent se fait de façon tout à fait logique, puisque Virgile confronte le moment passé de la mort de la nourrice d'Énée avec le moment présent de la consécration de sa mémoire : le temps de l'histoire, celui auquel appartient Caiète, et le temps de la narration, celui du poète, ne se heurtent pas.

Dans son apostrophe à César, en revanche, Lucain innove en mélangeant dans une seule et même adresse des perspectives temporelles différentes, et ce faisant il brouille le moment depuis lequel la voix poétique raconte. De telles apostrophes constituent ainsi des moments de choix, particulièrement marquants pour le lecteur du fait de l'irruption du discours au sein du récit et de la mise en scène de soi par le poète. L'effet ici ne se limite pas à celui du changement de temps verbal dans le cours du récit : il ne s'agit pas seulement d'une mise en relief d'un moment particulier de l'action par une variation, mais véritablement d'un moment où le poète définit la posture qui est la sienne par rapport à la matière de son poème.

---

<sup>23</sup>VIRGILE, *Énéide*, X, 139-142.

<sup>24</sup>VIRGILE, *Énéide*, VII, 1-4.

## 12.1.2 Temps de la narration et temps de l'histoire dans le livre VII

On se rappelle que c'est au chant VII que les apostrophes du poète sont les plus nombreuses<sup>25</sup> : Lucain ne nous laisse pas entendre le récit de Pharsale sans que l'on entende en même temps ses commentaires de poète, et à partir du début du combat (v. 385 *sqq.*), ces interventions se font extrêmement régulières : nous sommes au moment crucial, lorsque culmine le crime et que se noue le destin de Pompée et, partant, celui de Rome. À travers un jeu sur la temporalité dans le récit des événements, Lucain œuvre de façon constante à nous empêcher de nous installer dans une position d'observateurs passifs de la guerre civile<sup>26</sup>. Ainsi lit-on à travers les apostrophes tout au long de ce chant le propos d'un poète-prophète qui joue sur un mélange entre prospection et rétrospection lui permettant de raconter le passé pour établir une prescription pour le futur.

### 12.1.2.1 Avant les combats : *spesque metusque*

Les premières adresses du livre VII sont celles à Pompée et aux vigiles de son camp, alors que se lève le matin de Pharsale :

[...] *Seu fine bonorum  
anxia mens curis ad tempora laeta refugit,  
siue per ambages solitas contraria uisis  
uaticinata quies magni tulit omina planctus,  
seu uetito patrias ultra tibi cernere sedes  
sic Romam Fortuna dedit. Ne rumpite somnos,  
castrorum uigiles, nullas tuba uerberet aures.  
Crastina dira quies et imagine maesta diurna  
undique funestas acies feret, undique bellum*<sup>27</sup>.

Au terme de la félicité, ta pensée, inquiète de l'avenir, se réfugiait-elle dans les temps heureux, ou bien, avec ses détours habituels, le sommeil apportait-il dans ses visions mensongères les présages d'un grand deuil ? La Fortune, qui te défendait de revoir désormais le sol de la patrie, te donna-t-elle ce moyen de retrouver Rome ? Ne troublez pas son rêve, veilleurs des camps ; que la trompette ne frappe pas son oreille. Demain le repos sera sinistre et, plein des images lugubres de la journée, évoquera de toutes parts des armées anéanties, de toutes parts la guerre<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup>Cf. en 10.1 p. 511.

<sup>26</sup>Nous renvoyons ici évidemment à la thèse générale de l'ouvrage de M. Leigh, *Lucan: Spectacle and Engagement*, pour qui Lucain oppose dans son poème deux postures pour celui qui regarde la guerre civile : celle de l'observateur passif qui se contente de jouir du plaisir du spectacle, pour révoltant qu'il soit, et celle de l'homme qui, réagissant à ce scandale, fait le choix de s'engager au nom d'un idéal politique (LEIGH 1997).

<sup>27</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 19-27.

<sup>28</sup>Nous modifions dans ce passage la traduction de la CUF.

Le passage d'adresse et le commentaire qui suit sont un mélange d'immédiateté et de distance : le poète paraît tout à la fois situé aux côtés du général, puisqu'il peut prier les gardes de le laisser dormir (*ne rumpite somnos*) et que pour lui *crastina* renvoie au lendemain de Pharsale, et possédant le savoir d'un homme venu après la guerre civile et qui en connaît l'issue (et qui sait que plus jamais Pompée ne reverra Rome)<sup>29</sup>.

Un peu plus loin, Lucain invective les dieux, au motif qu'ils s'appêtent à laisser le combat fratricide se produire :

*Hoc placet, o superi, cum uobis uertere cuncta  
propositum, nostris erroribus addere crimen?  
Cladibus inruimus nocituraque poscimus arma :  
in Pompeianis uotum est Pharsalia castris*<sup>30</sup>.

Vous vous plaisez, ô dieux du ciel, quand vous avez décidé de tout renverser, à ajouter le crime à nos erreurs<sup>31</sup> ? Nous nous ruons à la défaite et réclamons des armes qui vont nous blesser : dans le camp pompéien on fait des vœux pour Pharsale.

Ici, le poète s'associe aux soldats du camp de Pompée, tout en élargissant la référence : comme l'analyse B. Bureau, la présence du « nous » invite le lecteur à se reconnaître comme acteur de Pharsale,

[m]ais évidemment, si *nos* est coupable de Pharsale, ce n'est pas sur le mode concret de la participation à la bataille, puisque personne dans le « nous » concret de la récitation (ou de notre lecture) n'était en Thessalie en 49. Ce mode d'association ne peut être que moral et la fonction de la parole de *nos* peut être de nous y associer pleinement et non seulement sur le mode du spectacle littéraire<sup>32</sup>.

Puis, juste avant de décrire les préparatifs de la bataille, Lucain clôt la description des présages qui ont annoncé Pharsale par une nouvelle apostrophe à Pompée qui est en même temps un véritable programme de lecture<sup>33</sup>, et à ce titre abondamment commentée<sup>34</sup> :

*O summos hominum, quorum fortuna per orbem  
signa **dedit**, quorum fati caelum omne **uacauit** !  
Haec et apud seras gentes populosque nepotum,  
siue sua tantum uenient in saecula fama,  
siue aliquid magnis **nostri** quoque **cura laboris**  
nominibus prodesse potest, **cum bella legentur**,  
**spesque metusque** simul **perituraque uota** mouebunt,  
attonitique omnes ueluti uenientia fata,*

---

<sup>29</sup>Sur le contraste entre l'omniscience du narrateur qui se place pourtant comme un personnage auprès de Pompée et l'ignorance de ce dernier, voir FABER 2005, p. 342.

<sup>30</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 58-61.

<sup>31</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>32</sup>BUREAU 2011, p. 86.

<sup>33</sup>I. Meunier parle ainsi de ces vers comme d'un véritable art poétique (MEUNIER 2012, p. 280).

<sup>34</sup>Pour une étude détaillée et récente, voir notamment D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 76-87 (à propos des



*non transmissa, legent, et adhuc tibi, Magne, fauebunt*<sup>35</sup>.

Ô les plus grands des hommes, vous dont la Fortune a laissé des signes sur le globe, vous dont les destins ont occupé le ciel tout entier ! Ces guerres, chez les nations à venir et les peuples de nos neveux, soit qu'elles parviennent aux générations par leur seule renommée, soit que l'intérêt de notre œuvre puisse être de quelque utilité à ces grands noms, ces guerres, quand on les lira, exciteront à la fois des espoirs et des craintes, et des vœux superflus ; tous, frappés d'étonnement, les liront comme des destins non pas écoulés, mais près de se produire, et ils se rallieront encore, Magnus, à ton parti.

Ici, l'énonciation est claire au point de vue temporel : le poète prend pour référence le moment précis de l'écriture, décrit la guerre civile comme étant passée (*dedit, uacavit*) et envisage la réception de son poème dans le futur (*cum bella legentur*)<sup>36</sup>. Mais ce passage, qui décrit quelle doit être la posture du bon lecteur, indique que Lucain veut que nous lisions les guerres civiles en nous engageant alors même que nous en connaissons l'issue, comme si nous étions nous aussi un Romain participant à la guerre civile, un personnage mû par l'espoir et la crainte<sup>37</sup>. Il est particulièrement exemplaire du refus lucanien de l'objectivité épique : Lucain réclame au contraire un engagement entier dont l'expression de ses propres réactions doit modeler celles de son lecteur. B. Bureau explique bien quel est l'enjeu d'un tel mode de lecture : nous devons lire la guerre civile non pas seulement comme si nous étions des personnages de fiction, mais parce que ce que nous lisons est notre destin, puisque nous subissons encore les conséquences de Pharsale<sup>38</sup>.

Cette posture que Lucain demande à son lecteur fait fortement penser à celle du vieillard romain qui au livre II redoutait le conflit en train de se dessiner parce qu'il se souvient du temps de Marius et Sylla<sup>39</sup> :

---

v. 210-213).

<sup>35</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 205-213.

<sup>36</sup>Sur la manière dont Lucain construit ici la relation qui le lie en tant que poète avec son lecteur, voir CALTOT 2016, p. 268 *sqq.*

<sup>37</sup>Sur ce point, voir ORMAND 1994, p. 42 (repris dans ORMAND 2010), ainsi que DAY 2013, p. 89-90, pour qui cette volonté de faire vivre les événements au lecteur comme s'il y participait est la marque du sublime.

<sup>38</sup>BUREAU 2011, p. 87.

<sup>39</sup>Sur la manière dont le discours du vieillard préfigure les combats à venir, voir l'article fondamental de G. B. Conte, « La guerra civile nella rievocazione del popolo : Lucano II. 67-233 » (CONTE 1968), ainsi que SCHRIJVERS 1988, CALTOT 2015 et CALTOT 2016, p. 223-236. Sur les nombreux points communs entre ce discours et la parole du narrateur, voir ESTÈVES 2009 et MEUNIER 2012, p. 342-349. Alors que G. B. Conte s'attache essentiellement à étudier la dimension tragique de ce discours, I. Meunier rapproche cette posture soulignée par le narrateur du genre historique : la visée du poète n'est pas qu'étiologique, épictique ou dramatique, mais elle constitue un véritable mode d'exploration et d'interprétation du présent et du futur à la lumière de la connaissance des faits passés.

Apparaît alors une grande différence entre le discours du vieillard et celui du poète de *La Guerre civile*. Si le premier dit bien que les tyrans sont des punitions envoyées par les dieux pour châtier les Romains de leur médiocrité morale, et que, soucieux de la justice, les dieux finissent aussi par châtier les tyrans, il s'exprime avant tout sur le mode de la plainte adressée aux dieux et à la Fortune : l'apostrophe –ou l'exclamation – *degener o populus* en II, 116, qui s'applique à ceux qui, par crainte pour leur vie, acceptent de se soumettre

[...] *Sic maesta senectus  
praeteritique memor flebat metuensque futuri*<sup>40</sup>.

Ainsi pleurerait la vieillesse effrayée en souvenir du passé et dans la crainte de l'avenir.

Comme lui, Lucain sait interpréter correctement la mémoire du passé<sup>41</sup>, ouvrant la possibilité d'en tirer des leçons pour comprendre le présent<sup>42</sup>. Et en effet, c'est seulement avec la connaissance de l'issue de Pharsale que l'on peut adopter l'attitude qui convient : il faut savoir que César va remporter la bataille et devenir ainsi le fossoyeur de la *libertas* pour pouvoir s'engager du bon côté, celui de Pompée, devenu par sa défaite même le chef de la meilleure cause<sup>43</sup>, ce qui explique pourquoi les vœux ainsi formulés au cours de la lecture sont destinés à périr (*perituraque uota*). On remarque toutefois qu'à la crainte du vieillard de Rome il ajoute, en ce qui concerne ce qu'il attend de son lecteur, l'espoir (*spesque metusque*). Faut-il comprendre ici que le lecteur doit souhaiter la victoire de Pompée ? Mais cela reviendrait à vouloir mettre ce dernier à la place de César : on l'a dit, le parti de Pompée n'est légitime que tant qu'il est aussi le parti de la défaite. L'engagement auprès de Pompée est inséparable de la connaissance des suites de Pharsale : il ne s'agit pas d'espérer pour lui la victoire comme si l'on était réellement ignorant de ce qui doit advenir, mais de faire du choix du parti pompéien la conséquence de la pleine conscience de la vanité du combat. En d'autres termes, les *uota* en faveur de Pompée ne sont acceptables que s'ils sont, précisément, *peritura*.

Nous pensons ainsi que si espoir il doit y avoir, celui-ci est à envisager avant tout par rapport au présent du lecteur, qui est invité à transférer sur lui les émotions suscitées par l'histoire de Pompée<sup>44</sup>. I. Meunier s'est penchée sur la dimension oraculaire de ce passage, et elle a montré que Lucain raconte Pharsale sur le mode de la prophétie, non pas seulement pour créer un artificiel effet d'attente à propos d'événements déjà connus,

---

à Sylla et met en avant l'idée d'un peuple qui n'est plus lui-même, fait figure d'exception. Or la causalité divine est bien plus discrète lorsque Lucain reprend la main : celui-ci s'intéresse avant tout à la cause première des malheurs de Rome, à savoir les méfaits des hommes, dont l'éventuel châtement divin n'est que la conséquence. Il est alors en position de lancer directement à ses concitoyens un avertissement pour le futur : s'ils continuent de se mal conduire, ils devront subir à nouveau la guerre civile et le joug d'un tyran.

<sup>40</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, II, 232-233.

<sup>41</sup>BUREAU 2010.

<sup>42</sup>B. Effe remarque ainsi, à propos des v. 207-213, que la subjectivité du narrateur lucanien s'exprime particulièrement en lien avec sa propension à mettre en rapport les faits passés avec leurs conséquences présentes (EFFE 2004, p. 62-63).

<sup>43</sup>Voir à ce sujet l'article particulièrement éclairant de S. Franchet d'Espèrey (FRANCHET D'ESPÈREY 2009b).

<sup>44</sup>Il nous semble ainsi que ce qui se joue dans ces vers va plus loin qu'une préoccupation de Lucain de « présenter les événements d'une façon aussi vivante que possible » inspirée de l'historiographie hellénistique telle que la décrit J. Brisset (BRISSET 1964, p. 69, n. 2).

mais pour stimuler les émotions fortes – espoir et crainte, haine et compassion – qui naissent de la parole de type oraculaire : nous devons recevoir le récit de la guerre civile comme le consultant reçoit la parole du prophète qui lui annonce son avenir, c'est-à-dire comme un récit engageant notre destin<sup>45</sup>. Ce qu'a écrit B. Bureau à propos de l'expression *nostri [...] cura laboris* va dans ce sens :

[...] il [*sc.* le génitif *nostri [...] laboris*] signifie certes le labeur du poète, mais en tant qu'il fait revivre la souffrance de *nos* sur le champ de bataille, et moins de nous lecteurs / auditeurs postérieurs, que de *nos* en tant que nous appartenons à la même communauté sociale et historique que ceux qui se sont battus. Ainsi, l'avant de la bataille reste toujours avant, comme l'après de la bataille reste toujours après, avant et après cette expérience unique de la communauté trans-historique entre ceux qui ont vécu physiquement Pharsale et ceux qui le vivent dans sa recreation poétique. Il faut bien comprendre ici que la recreation poétique échappe clairement à la simple *delectatio* d'une hypotypose de faits même terribles, elle recrée dans chaque lecteur l'engagement même de la bataille : *nous* avons à choisir notre camp, non pas seulement dans la bataille de papier que nous allons lire, mais dans le monde réel où *nous* portons encore les stigmates des choix de Pharsale<sup>46</sup>.

Si, à la suite d'E. Narducci<sup>47</sup>, on pense volontiers devant un tel passage à ce que nous disent les théories anciennes de l'ἐνάργεια, propre à faire naître des émotions puissantes

---

<sup>45</sup>MEUNIER 2012, p. 280-282. Voir aussi D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 78 sur le fait que les émotions choisies par Lucain pour décrire la réception de son récit, l'espoir et la peur, sont pour les stoïciens des émotions liées à l'avenir : ainsi Lucain peut-il établir un lien avec son propre temps.

<sup>46</sup>BUREAU 2011, p. 88.

<sup>47</sup>NARDUCCI 2002, p. 92-93 et 100-104.

chez le lecteur et en particulier pitié et indignation<sup>48</sup>, M. Leigh<sup>49</sup> puis F. D'Alessandro Behr ont montré que Lucain allait en réalité au-delà. Cette dernière, en particulier, concentre ses analyses sur l'énonciation : pour elle, les apostrophes régulières du poète viennent rompre l'illusion de l'immersion dans le passé en rappelant sans cesse à l'esprit du lecteur les circonstances de l'énonciation du poème, d'autant plus que le plus souvent Lucain s'y montre en porte-à-faux vis-à-vis des personnages qui font l'action<sup>50</sup>. Dans la continuité de celle de ces deux chercheurs, notre lecture est ainsi plus optimiste que celle d'E. Narducci, qui parle à propos de *La Guerre civile* d'un « *dramma senza catarsi* »<sup>51</sup> en raison du fait que les réactions émotionnelles du lecteur qui a l'impression de vivre Pharsale ne peuvent être que vaines, puisque sans cesse l'existence du règne de Néron se rappelle à lui : il nous semble au contraire que Lucain programme aussi la

<sup>48</sup>Sur ce point en particulier, voir VASALY 1993, p. 95-98; WEBB 1997; WEBB 2009, p. 90; 143-146.

<sup>49</sup>Cf. LEIGH 1997, p. 6-40. Si nous sommes en accord avec la conclusion à laquelle parvient M. Leigh à la fin de ce premier chapitre de son ouvrage, nous sommes plus prudente en ce qui concerne l'argumentation qui la précède. En effet, sa réflexion s'ouvre sur la manière dont Lucain caractérise le mode narratif qu'il a choisi en opposition avec la vision augurale de Gaius Cornelius telle qu'elle apparaît juste avant le passage qui nous intéresse ici, soit en VII, 192-200. Or la retranscription de la prophétie qui nous est alors donnée est on ne peut plus brève (VII, 195-196) :

“*Venit summa dies, geritur res maxima*” dixit  
“*impia concurrunt Pompei et Caesaris arma*”  
[...].

“Il est venu, le jour suprême; la lutte la plus grave est engagée; les armes impies de Pompée et de César s'entre-choquent” [...].

De fait M. Leigh s'appuie essentiellement sur les autres sources anciennes dont nous disposons concernant cette scène pour déterminer comment il faut comprendre la présence de Gaius Cornelius ici, en reconstituant à partir de Plutarque, d'Aulu-Gelle et de Dion Cassius ce qui devait figurer dans la source supposée de Lucain, à savoir le livre 111 de l'*Ab Vrbe condita* que nous avons perdu (sur l'influence certaine de Tite-Live sur Lucain, voir PICHON 1912, et, plus récemment, RADICKE 2004, p. 9 *sqq.* : les deux critiques soutiennent l'idée selon laquelle il faut voir en Tite-Live la source unique de Lucain en ce qui concerne la matière historique; pour une vue plus nuancée, voir LINTOTT 1971, p. 488-489, n. 6, repris dans LINTOTT 2010). Selon le critique, il faut ainsi comprendre que Lucain met en scène une forme de narration qui relève purement de l'ἐνάρχεια – car c'est ainsi qu'elle apparaît dans ces sources extérieures –, mais qu'il entend opposer à sa propre manière de raconter. En effet, son geste narratif n'est pas que la mise en œuvre d'une codification littéraire, mais elle est empreinte d'un sens politique fort : en nous faisant revivre Pharsale mais en exprimant dans le même temps une indignation propre à rompre l'illusion de la μίμησις, Lucain entend faire appel à la conscience politique du lecteur en stimulant son attachement à la République, ou bien l'amener au constat d'une passivité complice devant le spectacle ainsi offert à ses yeux. On le voit, la thèse de M. Leigh repose ici, non pas sur la lettre de ce que l'on trouve chez Lucain, mais sur la reconstitution d'un passage perdu de Tite-Live, ce qui à notre sens ne permet pas de conclure quoi que ce soit à propos de ce passage de *La Guerre civile* : précisément, Lucain n'a pas conservé dans son propre récit la dimension fortement visuelle de la prophétie de Gaius Cornelius telle qu'elle nous est rapportée ailleurs.

<sup>50</sup>F. D'Alessandro Behr rattache cette modalité particulière de narration à la pensée stoïcienne, pour qui le récit doit effectivement créer chez celui qui le reçoit des émotions fortes propices à la persuasion, mais sans que l'immersion conduise à un abandon aux passions ainsi provoquées : ainsi le récit s'accompagne-t-il toujours d'une forme de commentaire qui doit guider celui à qui il est destiné. Voir D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 76-112, et en particulier, sur les v. 210-213 et la question de l'ἐνάρχεια, p. 76-78 et 105.

<sup>51</sup>NARDUCCI 2002, p. 100.

possibilité d'échapper à cette frustration, non pas par rapport aux événements passés, mais vis-à-vis de son présent<sup>52</sup>.

Comme en réponse au programme ainsi annoncé, Lucain semble se trouver auprès de Pompée et de ses troupes, dont il interpelle tour à tour certains éléments, dont le général lui-même :

[...] *Cornus tibi cura sinistri,  
Lentule, cum prima, quae tum fuit optima bello,  
et quarta legione **dat**ur; tibi, numine pugnae  
aduerso Domiti, dextri frons tradita Martis*<sup>53</sup>.

À toi est confié le soin de l'aile gauche, Lentulus, avec la première légion, alors la meilleure, et la quatrième ; à toi, Domitius, dont l'hostilité des dieux n'arrête pas la valeur, est remis le front de l'aile droite.

*Illuc et Libye Numidas et Creta Cydonas  
misit, Ityraeis cursus fuit inde sagittis,  
inde, truces Galli, solitum **prod**istis in hostem,  
illic pugnaces commouit Hiberia caetras.  
**Eri**pe uictori gentis et sanguine mundi  
fuso, Magne, semel totos **con**sume triumphos*<sup>54</sup>.

Là la Libye a envoyé les Numides et la Crète les Cydons ; de là prirent leur vol les flèches ityréennes ; de là, farouches Gaulois, vous vous êtes avancés contre votre ennemi habituel ; là l'Ibérie a agité les targes belliqueuses. Arrache les peuples à leur vainqueur, Magnus, perds en un jour le fruit de tous tes triomphes.

Donc, dans ces trois passages qui se succèdent, Lucain décrit le combat de Pharsale à la fois comme un fait présent<sup>55</sup> (*dat*ur), comme un fait passé (*prod*istis), et comme un fait sur le point de se produire (au travers des impératifs *eri*pe et *con*sume)<sup>56</sup>.

Après la harangue de chacun des deux chefs, la plainte de Lucain constitue un très long passage empreint de la présence du poète, émaillé d'apostrophes et de marques de la première personne (v. 385-459). L'emploi des temps verbaux est là encore tout à fait remarquable<sup>57</sup>. Le passage commence comme la narration du combat au présent (*procur*-

---

<sup>52</sup>Notre lecture est ainsi plus tranchée que celle de F. Ripoll, qui nuance la portée des v. 207-213 lorsqu'il affirme que la prise de parti du lecteur ne peut être que rétrospective, « et, à ce titre, historiquement vaine », car il aurait été bien trop imprudent pour Lucain d'aller plus loin dans le fait de favoriser une attitude hostile au Principat chez son lecteur (RIPOLL 2016b, p. 66, n. 21).

<sup>53</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 217-220.

<sup>54</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 229-234.

<sup>55</sup>Associé à l'apostrophe, ce présent semble en effet davantage un présent d'énonciation qu'un présent de narration, que la figure actualise.

<sup>56</sup>Voir LEIGH 1997, p. 323-324 (Appendix 2) sur la nécessité d'une *deixis* concordante pour pouvoir attribuer un sens temporel au présent de narration.

<sup>57</sup>J.-C. de NADAÏ a déjà analysé les v. 385-399 sous l'angle de l'emploi des temps verbaux pour y déceler la subordination de l'ordre du récit à celui du discours (de NADAÏ 2000, p. 18-20). Sur cette idée, voir p. 521 *sqq.*

*runt*, v. 387); juste après, le poète passe au futur (*facient*, v. 387) pour annoncer la teneur du crime que représentera Pharsale pour les générations à venir<sup>58</sup> :

*Ergo utrimque pari **procurrunt** agmina motu  
irarum; metus hos regni, spes excitat illos.  
Hae **facient** dextrae quidquid non expleat aetas  
ulla nec humanum reparat genus omnibus annis,  
ut uacet a ferro. Gentes Mars iste futuras  
obruet et populos aevi uenientis in orbem  
erepto natale feret. Tunc omne Latinum  
fabula nomen erit; Gabios Veiosque Coramque  
puluere uix tectae poterunt monstrare ruinae  
Albanosque lares Laurentinosque penates,  
rus uacuum, quod non habitet nisi nocte coacta  
inuitus questusque Numam iussisse senator<sup>59</sup>.*

Donc les bataillons se heurtent de part et d'autre avec un pareil mouvement de colère; la crainte d'une royauté anime les uns, l'espoir les autres. Ces bras feront ce que ne pourrait remplacer aucun âge, ce que le genre humain ne saurait réparer de toutes ses années, renoncât-il à la guerre. Ici Mars étouffera dans l'œuf les peuples futurs et emportera les peuples de la génération prête à venir sur terre, en leur ravissant le jour de leur naissance. Alors on ne connaîtra plus le nom latin que par oui-dire; des ruines couvertes de poussière pourront à peine indiquer Gabies, Véies, Cora, les Lares albains et les pénates laurentins; campagne vide qu'habite seulement, la nuit qu'il est obligé d'y passer, un sénateur contraint et mécontent que Numa l'ait ordonné ainsi.

On passe ensuite au parfait<sup>60</sup>, et le regard se fait rétrospectif sur les conséquences de la bataille :

*Non aetas haec **carpsit** edax monimentaue rerum  
putria destituit [...] <sup>61</sup>.*

Ces destructions ne sont pas l'œuvre lente du temps rongeur; ce n'est pas lui qui a laissé tomber en poussière les monuments du passé [...].

C'est alors qu'avec *uidemus* (v. 398) Lucain passe au présent et à la première personne du pluriel :

*[...] crimen ciuile **uidemus**  
tot uacuas urbes. Generis quo turba redacta est  
humani? Toto populi qui nascimur orbe,  
nec muros implere uiris nec possumus agros;  
urbs nos una capit. [...] <sup>62</sup>*

<sup>58</sup>Nous renvoyons à propos des v. 391-396 à LEIGH 1997, p. 88-91, pour qui cet « anachronisme » de Lucain renvoie aux promesses d'immortalité de Virgile en particulier et des poètes augustéens en général tout en soulignant que Rome a été détruite par la guerre qui précisément a fondé l'empire d'Auguste : « Lucan does not so much write an anti-*Aeneid* as draw out the troubling “future voices” audible in the prophecy of Anchises » (p. 89).

<sup>59</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 385-396.

<sup>60</sup>Sur le fait que le parfait latin, au-delà de la diversité des valeurs qui peuvent être les siennes dans l'ensemble de ses emplois, est fondamentalement un temps qui exprime l'antériorité, nous renvoyons à ADEMA 2008, p. 54; DALBERA 2013; DALBERA 2016a; DALBERA 2016b.

<sup>61</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 397-398.

<sup>62</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 398-402.

[...] c'est un crime des citoyens que nous voyons dans toutes ces villes désertes. Où en a été réduite la masse du genre humain ? Nous peuples qui naissons sur tout le globe, nous ne pouvons remplir d'hommes les remparts et les champs ; une seule ville est assez grande pour nous.

Parce que Lucain constate ici quel est le spectacle de l'Italie ravagée qui s'offre après Pharsale, ce « nous » semble renvoyer au poète et à ses contemporains, et le présent semble devenu un présent d'énonciation<sup>63</sup>. Néanmoins, le parfait *dedimus* quelques vers plus loin renvoie cette fois à une communauté romaine transhistorique qui réunit dans la culpabilité de Pharsale tous les Romains, ceux du passé et du présent, puisqu'il s'agit ici de vouer Rome au désastre :

[...] *Vincto fossore coluntur  
Hesperiae segetes, stat tectis putris auitis  
in nullos ruitura domus, nulloque frequentem  
ciue suo Romam, sed mundi faece repletam  
cladis eo **dedimus**, ne tanto in corpore bellum  
iam possit ciuile geri. Pharsalia tanti  
causa mali. Cedant feralia nomina Cannae  
et damnata diu Romanis Allia fastis.  
Tempora signauit leuiorum Roma malorum,  
hunc uoluit nescire diem. [...]*<sup>64</sup>

Un laboureur enchaîné cultive les moissons hespériennes ; encore debout, la maison aux toits ancestraux se délabre et, lorsqu'elle s'écroulera, ne tombera sur personne. Rome n'est plus peuplée de ses citoyens ; elle est remplie de la lie de l'univers, et nous l'avons précipitée dans une telle catastrophe que dans un si grand empire il n'y a plus assez pour faire une guerre civile. Pharsale est la cause d'un pareil malheur. Arrière, noms sinistres, Cannes et l'Allia longtemps condamnée par les fastes romains ! Rome a marqué la date de maux moins graves ; ce jour-ci, elle a voulu l'ignorer.

Pharsale est à la fois à venir et advenue ; c'est alors que le poète peut se tourner dorénavant vers *Roma*, entité qui réunit les Romains passés et présents, en l'interpellant directement sur le mode de l'adresse :

[...] *Pro tristia fata!  
Aera pestiferum tractu morbosque fluentis  
insanamque famem permissasque ignibus urbes  
moeniaque in praeceps laturos plena tremores  
hi possunt explere uiri, quos undique traxit  
in miseram Fortuna necem, dum munera longi  
explicat eripiens aeui populosque ducesque  
constituit campis, per quos tibi, **Roma**, ruenti  
ostendat quam magna **cadat**. Quo latius orbem  
possedit, citius per prospera fata cucurrit.  
Omne tibi bellum gentis dedit omnibus annis ;  
te geminum Titan procedere uidit in axem ;  
haut multum terrae spatium restabat Eoae,*

---

<sup>63</sup>Sur l'ensemble formé par les v. 389-402, voir GALTIER 2018, p. 32-40, dont la n. 50 p. 34 pour des indications bibliographiques.

<sup>64</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 402-411.

*ut tibi nox, tibi tota dies, tibi curreret aether  
 omniaque errantes stellae Romana uiderent :  
 sed retro tua fata **tulit** par omnibus annis  
 Emathiae funesta dies. Hac luce cruenta  
 effectum ut Latios non horreat India fasces,  
 nec uetitos errare Dahas in moenia ducat  
 Sarmaticumque premat succinctus consul aratrum,  
 quod semper saeuas debet tibi Parthia poenas,  
 quod fugiens ciuile nefas redituraque numquam  
 Libertas ultra Tigrim Rhenumque recessit  
 ac totiens nobis iugulo quaesita uagatur  
 Germanum Scythicumque bonum, nec respicit ultra  
 Ausoniam; uellem populis incognita nostris :  
 uulturis ut primum laeua fundata uolatu  
 Romulus infami compleuit moenia luco,  
 usque ad Thessalicas seruisses, Roma, ruinas.  
**De Brutis, Fortuna, queror.** Quid tempora legum  
 egimus aut annos a consule nomen habentis ?  
 Felices Arabes Medique Eoaque tellus,  
 quam sub perpetuis tenuerunt fata tyrannis.  
 Ex populis qui regna ferunt sors ultima nostra est,  
 quos seruire pudet. Sunt nobis nulla profecto  
 numina; cum caeco rapiantur saecula casu,  
 mentimur regnare Iouem. **Spectabit** ab alto  
 aethere Thessalicas, teneat cum fulmina, caedes!  
 Scilicet ipse petet Pholoen, petet ignibus Oeten  
 immeritaeque nemus Rhodopes pinusque Mimantis :  
**Cassius** hoc potius feriet caput! Astra Thyestae  
 intulit et subitis damnauit noctibus Argos :  
 tot similis fratrum gladios patrumque gerenti  
 Thessaliae dabit ille diem ? [...]<sup>65</sup>*

Ah! Tristes destinées! Ce que détruisent un air pestilentiel pour les poumons et les épidémies, une famine qui rend fou, les flammes maîtresses des villes, les tremblements qui abîment des murailles chargées d'habitants, de tels vides pourraient être comblés par ces hommes que de toute part la Fortune a entraînés à une mort lamentable. Ravissant les dons d'un si long passé, elle déploie peuples et chefs et les a établis dans des plaines où, au bord de l'abîme, Rome, elle puisse te montrer combien tu es grande dans ta chute. Plus loin elle a possédé l'univers, plus vite elle a parcouru les destins prospères. Toutes les guerres t'ont donné des peuples tous les ans; Titan t'a vue avancer vers les deux axes; il ne restait pas un grand espace du côté de l'Orient, pour que la nuit, pour que le jour entier, pour que l'éther courussent pour toi et que les astres en cheminant vissent romaines toutes les terres; mais elle a reculé tes destins, elle a triomphé de toutes ces années, la funeste journée de l'Émathie. Ce jour sanglant a fait que l'Inde ne frémit pas des faisceaux latins, qu'un consul ne conduit pas dans leurs murailles les Dahes arrachés à leur vie nomade et ne mène pas, court-vêtu, une charrue sarmate; la Parthie attend toujours de toi le cruel châtement qu'elle mérite et, fuyant sans esprit de retour cette guerre civile impie, la Liberté s'est retirée au-delà du Tigre et du Rhin; elle que nous avons tant de fois cherchée au péril de notre vie, est errante, dépôt précieux des Germains et des Scythes, et n'étend pas ses regards sur l'Ausonie. J'aurais voulu que mon pays ne l'eût jamais connue : depuis le jour où Romulus, ayant observé à gauche le vol du vautour, fonda ses murailles et les remplit des hôtes d'un asile décrié, jusqu'à la catastrophe thessalienne, Rome, tu n'aurais cessé d'être esclave. Ce sont des Brutus, Fortune, que je me plains. Pourquoi avons-nous vécu une période de légalité et passé des années qui tiraient leur nom d'un consul? Heureux les Arabes, les Mèdes et la terre d'Orient, que les destins ont maintenus sous une suite ininterrompue de tyrans. Parmi les peuples qui supportent les rois notre sort est le pire; car servir nous fait honte. Sans nul

<sup>65</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 411-454.



doute nous n'avons pas de dieux ; puisque les siècles sont emportés par l'aveugle hasard, c'est mensonge que la royauté de Jupiter. Il regardera du haut de l'éther les massacres thessaliens, alors qu'il tient la foudre ! Eh quoi ! Lui-même atteindra le Pholoe, atteindra de ses feux l'Æta, les bois innocents du Rhodope et les pins du Mimas ; et ce n'est pas lui, mais Cassius qui frappera cette tête ! Il a fait lever les astres pour Thyeste et condamné Argos à une nuit soudaine, et la Thessalie qui porte tant de glaives semblables de frères et de pères, il lui donnera la lumière ?

Le passage à l'apostrophe est d'autant plus frappant qu'il se fait à la fin d'une très longue phrase narrative, qui ne se transforme donc en adresse qu'au dernier moment avec le vocatif *Roma* (v. 418) qui fait tout à coup surgir Rome comme destinataire pris à témoin de son propre anéantissement. L'oscillation temporelle demeure permanente, tant dans la suite de l'adresse que dans le commentaire qui se poursuit après elle : la chute de Rome est décrite au présent (*cadat*, v. 419), Pharsale est évoquée tantôt au parfait (*tulit*, v. 426), tantôt au futur (*spectabit*, v. 447), et la mention de plusieurs Brutus (*De Brutis, Fortuna, queror*, v. 440) comme le nom de Cassius (v. 451) impliquent évidemment un point de vue postérieur à la mort de César<sup>66</sup>.

Et, pour finir, le culte des empereurs comme conséquence de la guerre civile est décrit d'une phrase à l'autre d'abord au présent (*habemus*) puis au futur (*facient*) :

[...] *Mortalia nulli  
sunt curata deo. Cladis tamen huius habemus  
uindictam quantam terris dare numina fas est.  
Bella pares superis facient ciuilia diuos  
fulminibus manes radiisque ornabit et astris  
inque deum templis iurabit Roma per umbras*<sup>67</sup>.

Pendant nous avons de ce désastre toute la vengeance que les terres ont le droit d'exercer contre les dieux. Les guerres civiles feront des défunts les égaux des dieux célestes. Rome ornera les mânes de foudres, de rayons, d'astres, et dans les temples des dieux prendra des ombres à témoin de ses serments.

Dans l'ensemble du passage, Lucain s'attache à mettre en perspective les événements de Pharsale en les liant aux funestes conséquences qui sont les leurs, mais sans jamais les reléguer dans un passé révolu. Toujours, Pharsale est sur le point de se produire, même pour celui qui vit sous le règne des empereurs : le programme des *uenientia fata est* parfaitement accompli<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup>À propos du v. 440 D. Gagliardi commente ainsi : « Non c'è dubbio che qui il poeta parli della Roma neroniana, in quanto nel giorno della battaglia di Farsàlo il secondo Bruto non aveva ancora ridonato la libertà al popolo Romano. Questa disposizione ad attualizzare il passato pone in tutta la sua rilevanza il rapporto del poema con la realtà politica degli ultimi anni del principato di Nerone » (D. GAGLIARDI 1975, p. 65).

<sup>67</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 454-459.

<sup>68</sup>Dans les vers qui suivent, alors qu'on est revenu au récit, Lucain continue de passer du présent au parfait. C'est là quelque chose que l'on retrouve régulièrement, et cela mériterait probablement une étude à part entière. Quoi qu'il en soit, les cas où de tels mélanges de temps verbaux s'accompagnent de marques

### 12.1.2.2 Le récit de Pharsale

C'est alors que le commentaire prend fin de manière tout à fait abrupte, et que l'on retourne au régime du récit. Mais très rapidement, celui-ci est interrompu une nouvelle fois, par une apostrophe lancée à Crastinus, l'homme qui a donné le signal de la bataille en lançant le premier trait :

*Di tibi non mortem, quae cunctis poena paratur,  
sed sensum post fata tuae dent, Crastine, morti,  
cuius torta manu commisit lancea bellum  
primaque Thessaliam Romano sanguine tinxit.  
O praeceps rabies! [...] <sup>69</sup>.*

Que les dieux te donnent non pas la mort, châtement réservé à tous, mais le sentiment de ta mort après le destin fatal, Crastinus, dont la main brandit la lance qui engagea le combat et la première teignit la Thessalie de sang romain. Ô rage aveugle !

Le mélange entre la malédiction lancée au subjonctif présent et le parfait *tinxit* montre la rétrospection et crée dans le même temps un effet d'attente alors que toute l'action est suspendue : Lucain fait durer ce « présent du passé ». Même une fois que la bataille bat son plein, Lucain fait le vœu que les événements changent leur cours, tout en nous offrant sur eux un regard dont le foyer est situé *post ciuilia bella* :

*[...] Vtinam, Pharsalia, campis  
sufficiat cruor iste tuis quem barbara fundunt  
pectora : non alio mutantur sanguine fontes,  
hic numerus totos tibi uestiat ossibus agros.  
Aut, si Romano compleri sanguine mauis,  
istis parce, precor; uiuant Galataeque Syriique,  
Cappadoce Gallique extremique orbis Hiberi,  
Armenii, Cilices; nam **post ciuilia bella**  
hic populus Romanus erit. [...] <sup>70</sup>*

Ah ! Pharsale, si seulement à tes plaines pouvaient suffire ces flots que versent des poitrines barbares ; les sources ne seraient pas teintées d'un autre sang ; cette masse revêtirait de ses os tous tes champs. Ou, si tu préfères qu'ils regorgent de sang romain, épargne-les, je t'en prie ; vivent les Galates, les Syriens, les Cappadociens, les Gaulois, les Ibères qui habitent les confins de l'univers, les Arméniens, les Ciliciens ; car voilà après les guerres civiles ce qui sera le peuple romain.

C'étaient alors des troupes étrangères qui s'affrontaient ; mais lorsque arrive le moment de la bataille où les combattants sont des Romains, Lucain doit s'interrompre pour ne pas se prêter à un récit qui ne serait d'aucune portée morale et qui ne ferait que stimuler une contemplation révoltante :

---

de la première et / ou de la deuxième personne, c'est-à-dire les cas où Lucain intervient sur le mode du discours, sont à notre sens particuliers en ce qu'il s'y crée une collision entre référence intra- et extradiégétique.

<sup>69</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 470-474.

<sup>70</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 535-543.

Non **illic** regum auxiliis collecta iuuentus  
bella gerit ferrumque manus mouere rogatae :  
**ille** locus fratres habuit, locus **ille** parentis.  
**Hic** furor, **hic** rabies, **hic** sunt tua crimina, Caesar.  
**Hanc** fuge, mens, partem belli tenebrisque relinque,  
nullaque tantorum discat me uate malorum,  
quam multum bellis liceat ciuilibus, aetas.  
A potius pereant lacrimae pereantque querellae :  
quidquid in **hac** acie gessisti, Roma, tacebo.  
**Hic** Caesar, rabies populis stimulusque furorum,  
ne qua parte sui pereat scelus, agmina circum  
it uagus atque ignes animis flagrantibus addit<sup>71</sup>.

Là, ce ne sont pas des guerriers formés des renforts royaux qui font la guerre; les bras qui manient le fer n'ont pas été convoqués; en ce lieu on vit des frères, en ce lieu des pères. Voilà ta fureur, voilà ta rage, voilà tes crimes, César. Ô mon esprit, fuis cette partie de la guerre et laisse-la dans les ténèbres : que je ne sois pas le chantre de pareils maux et qu'aucune génération n'apprenne de moi tout ce que se permettent les guerres civiles. Ah! Périront plutôt les larmes, périront les plaintes; tout ce que tu as fait dans ce combat, Rome, je le tairai. Là César, cause de la rage du peuple et aiguillon de ses fureurs, de peur de perdre sur quelque point de son armée le fruit de son crime, va et vient parmi les bataillons, et anime encore les cœurs enflammés.

À propos de ce passage, M. Leigh s'est penché sur la manière dont le choix des déictiques contribue à brouiller encore la situation temporelle du narrateur<sup>72</sup>. En effet, quand celui-ci s'adresse à César et à sa *mens*, la forte densité de déictiques contraste avec les différentes formes d'*ille* de la phrase précédente : le « là » objectif et distancié devient soudain un « ici » pour le poète, et le lecteur a l'impression que ce dernier intervient en tant que personnage.

À l'inverse, dans l'apostrophe à Brutus qui suit quelques vers plus loin, Lucain insiste bien sur la séparation temporelle entre temps de l'histoire et temps du récit :

*Illic plebeia contactus casside uultus  
ignotusque hosti quod ferrum, Brute, tenebas ?  
O decus imperii, spes o suprema senatus,  
extremum tanti generis per saecula nomen,  
ne rue per medios nimium temerarius hostis,  
nec tibi fatales admoueris ante Philippos,  
Thessalia periture tua. Nil proficis istic  
Caesaris intentus iugulo : nondum adtiguit arcem  
iuris et humani columen quo cuncta premuntur  
egressus meruit fatis tam nobile letum.  
Viuat et, ut Bruti procumbat uictima, regnet<sup>73</sup> !*

Là, le front couvert d'un casque plébéen, inconnu de l'ennemi, Brutus, quel fer tenais-tu ? Ô l'honneur de l'empire, ô suprême espoir du sénat, dernier nom d'une race si grande à travers les siècles, ne t'élance pas trop téméraire au milieu des ennemis et n'avance pas pour toi le jour fatal de Philippes, toi qui dois périr dans ta Thessalie. Tu perds ta peine à

---

<sup>71</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 548-559.

<sup>72</sup>LEIGH 1997, p. 99.

<sup>73</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 586-596.

t'acharner ici à la gorge de César ; il n'a pas encore atteint le sommet du pouvoir, dépassé ce faite de la grandeur humaine, d'où l'on opprime tout, pour mériter des destins une mort si fameuse. Qu'il vive et, pour tomber victime de Brutus, qu'il soit roi !

Dans le premier temps de l'apostrophe, l'immédiateté de l'adresse est annulée par l'imparfait *tenebas*, le déictique *illic* ainsi que par l'anachronisme de l'allusion au meurtre de César. Mais dans le second temps, Lucain s'adresse à Brutus en employant l'impératif comme s'il était un personnage se tenant à ses côtés, tout en possédant cependant la connaissance de son avenir<sup>74</sup> : M. Leigh parle à ce propos d'« architectonic linking of temporalities and perspectives<sup>75</sup> ». Cette proximité retrouvée persiste d'ailleurs une fois que l'on est revenu au récit, celui-ci, au présent, s'ouvrant sur *hic* :

*Hic patriae perit omne decus...*<sup>76</sup>

Ici périt tout l'honneur de la patrie...

Il semble donc que l'on soit passé, insensiblement, d'un présent d'énonciation à un présent de narration. Toutefois Lucain malmène ici les catégories. Nous sommes amenée à désigner comme présent d'énonciation un présent qui sert à décrire, aussi, des faits passés que le Lucain historique n'a évidemment pas vécus, le poète élargissant singulièrement l'arc temporel qui est le sien. En outre, seul le fait que Lucain n'ait pas été présent à Pharsale nous amène à parler de présent de narration pour le passage de récit qui suit, car en réalité, le passage du mode du discours au mode du récit se fait de façon tout à fait subtile : en effet, après *proficis* au v. 592, nous n'avons plus de marque de deuxième personne, puis le commentaire au présent se transforme en récit au présent. En d'autres termes, le commentaire et le récit, finalement très proches énonciativement, se mêlent l'un à l'autre, ce qui contribue encore à actualiser le second.

### 12.1.2.3 Après la bataille

Les interrogations douloureuses qui étreignent le poète après les combats, juste avant que Pompée ne s'enfuit du champ de bataille, réactivent la question de l'implication des Romains contemporains de Néron dans le fait que perdurent les conséquences de la guerre civile<sup>77</sup> :

---

<sup>74</sup>Voir GALTIER 2018, p. 344-349 sur le fait que l'ordre d'attendre pour frapper César donné par Lucain à Brutus a pour fonction de dédouaner ce dernier d'une éventuelle accusation pour n'avoir pas trouvé la mort à Pharsale.

<sup>75</sup>Leigh 1997, p. 108.

<sup>76</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 597.

<sup>77</sup>On se souvient du proème, qui décrit l'Italie en ruines après les guerres civiles (I, 24-32), et de la

*Maius ab hac acie, quam quod sua saecula ferrent,  
uulnus habent populi; plus est quam uita salusque  
quod perit : in totum mundi **prosternimur** aeuum.  
Vincitur his gladiis omnis quae seruiet aetas.  
Proxima quid suboles aut quid meruere nepotes  
in regnum nasci? Pauide num gessimus arma  
teximus aut iugulos? **Alieni poena timoris  
in nostra ceruice** sedet. Post proelia natis  
si dominum, Fortuna, dabas, et bella dedisses<sup>78</sup>.*

Cette bataille inflige aux peuples une blessure trop grave pour que leurs générations puissent les supporter ; c'est plus que des vies et des existences qui prennent fin, c'est pour toute la durée de l'univers que nous sommes abattus. Ces glaives triomphent de tous les âges pour les asservir. Qu'ont fait nos enfants, qu'ont fait nos descendants pour naître sujets ? Avons-nous porté les armes sans bravoure ou caché notre gorge ? C'est le châtement de la lâcheté des autres qui pèse sur notre nuque. Nés après les combats, puisque tu nous donnais un maître, Fortune, tu aurais dû nous donner aussi des guerres.

Lucain décrit les pertes dues au combat au présent à partir du v. 636. Puis on glisse insensiblement vers un autre présent, celui de l'énonciation, qui apparaît en particulier avec *nostra ceruice* – le possessif de la première personne invitant à faire le lien avec le poète lui-même<sup>79</sup>. Le pivot qui permet de passer d'une époque à une autre se situe probablement au v. 640 avec *prosternimur* : le verbe peut faire référence aux pertes immenses de Pharsale, mais aussi à la soumission des Romains devant leur empereur<sup>80</sup>. En réalité, tout ce que dit Lucain ici peut s'appliquer aux deux générations de Romains, celle qui a combattu en Thessalie, et celle qui en paie les conséquences dans la Rome impériale. Toutes deux, elles peuvent déplorer le fait que leur descendance doive vivre sous le pouvoir d'un seul. La douloureuse question *Pauide num gessimus arma / teximus aut iugulos ?* peut aussi bien émaner des Romains de -48 qui proclament ainsi qu'ils se sont battus

---

description des traces du désastre en VII, 391-399.

<sup>78</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 638-646.

<sup>79</sup>Le scholiaste des *Adnotationes super Lucanum* l'a bien senti, qui commente ainsi *in nostra* :

*IN NOSTRA id est qui post bella nascentur.*

IN NOSTRA c'est-à-dire ceux qui naîtront après les combats. [Nous traduisons.]

Voir aussi LANZARONE 2016, p. 436.

<sup>80</sup>Cf. LEIGH 1997, p. 79-80 sur le double sens de *prosternimur* (« nous sommes terrassés » ou bien « nous courbons l'échine ») et sur le fait que les v. 638-641 constituent une transition préparant dans les v. 642-647 le fait que le propos concerne les générations à venir. Les *Adnotationes super Lucanum* font aussi le lien entre la défaite de Pharsale et ses conséquences sur les générations suivantes lorsqu'elles commentent en ces termes le v. 641 :

*VINCITVR HIS GLADIIS OMNIS QVAE SERVIET AETAS in perpetuum enim aeuum prosternimur, quia his uictis omnes sunt posteri seruituri et ita erit ac si superati sint.*

VINCITVR HIS GLADIIS OMNIS QVAE SERVIET AETAS en effet nous sommes abattus pour l'éternité, parce qu'une fois ceux-ci [ceux de Pharsale] vaincus, tous ceux qui doivent venir après sont voués à la servitude, et il en sera ainsi comme s'ils avaient été eux-mêmes battus. [Nous traduisons.]

Nous sommes ainsi en désaccord avec B. Marti qui lit la première personne du pluriel comme se référant seulement aux temps néroniens (MARTI 1975, p. 85-86).

avec courage, que des Romains des années 60 ap. J.-C., qui se demandent pourquoi ils se voient privés de leur liberté alors qu'ils n'ont mené aucun combat déshonorant. Lucain mélange ainsi deux « nous » et joue sur une double focalisation. M. Leigh écrit ainsi à propos de ce passage : « The temporalities are not so much bridged as merged. The narrator engages with the battle as something continuous and present – we are all still being laid low<sup>81</sup> ». B. Bureau reprend cette idée et la met en perspective par rapport au projet poétique de Lucain :

Il ne faut donc sans doute pas alors renvoyer trop vite à une voix narrative qui serait ancrée dans l'époque des guerres civiles, les passages où *nos* constate les dégâts causés par la guerre; c'est bien chaque auditeur et la communauté qu'ils forment tous qui peuvent le faire avec cette capacité de projection temporelle que donne, *post euentum*, la conscience, soigneusement aiguillonnée par *ego*, d'appartenir au peuple dément qui a pu en arriver à Pharsale, et qui se trouve ainsi châtié dans les générations suivantes [...]<sup>82</sup>.

Le passage est rendu d'autant plus délicat à comprendre qu'il est difficile d'établir de quelle faute et de quelle peur Lucain parle ici<sup>83</sup>. On peut penser à celle de la cavalerie de Pompée, dont la fuite est décrite un peu plus haut, et désignée par le même terme, *timor*, au v. 544 (à rapprocher encore de *timendi* au v. 525) :

*Inmemores pugnae nulloque pudore timendi  
praecipites, fecere palam, ciuilia bella  
non bene barbaricis umquam commissa cateruis.  
Vt primum sonipes transfixus pectora ferro  
in caput effusi calcauit membra regentis,  
omnis eques cessit campis, glomerataque nubes  
in sua conuersis praeceps ruit agmina frenis.  
Perdidit inde modum caedes ac nulla secutast  
pugna; sed hinc iugulis, hinc ferro bella geruntur;  
nec ualet haec acies tantum prosternere quantum  
inde perire potest. Vtinam, Pharsalia, campis  
sufficiat cruor iste tuis quem barbara fundunt  
pectora : non alio mutantur sanguine fontes,  
hic numerus totos tibi uestiat ossibus agros.  
Aut si Romano compleri sanguine mauis,  
istis parce, precor; uiuant Galataeque Syrique,  
Cappadoces Gallique extremique orbis Hiberi,  
Armenii, Cilices; nam post ciuilia bella  
hic populus Romanus erit. Semel ortus in omnis  
it timor, et fatis datus est pro Caesare cursus<sup>84</sup>.*

Oublieux du combat et fuyant sans honte de leur lâcheté, ils montrèrent que l'on a tort de confier des guerres civiles à des troupes barbares. Dès que le coursier, le poitrail transpercé d'un fer, eut jeté, la tête en avant, son maître dont il piétina tous les membres, tous les

<sup>81</sup>Leigh 1997, p. 79.

<sup>82</sup>BUREAU 2011, p. 90. Voir aussi p. 86-87 sur le fait que l'emploi de la première personne du pluriel vise à provoquer une association qui n'est pas qu'esthétique mais morale aux événements de Pharsale.

<sup>83</sup>Sur la question de la responsabilité de la faute dans ce passage, voir LEIGH 1997, p. 81-82.

<sup>84</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 525-544.

cavaliers abandonnèrent le champ de bataille et la nuée amoncelée tourna bride et se précipita à toute allure sur ses propres bataillons. Le massacre alors perdit toute mesure et il ne s'ensuivit aucun combat ; mais pour livrer bataille, d'un côté on tend sa gorge, de l'autre on pousse le fer. La ligne des combattants ne peut en couler sur le sol autant qu'il en peut périr dans les camps opposés. Ah ! Pharsale, si seulement à tes plaines pouvaient suffire ces flots que versent des poitrines barbares ; les sources ne seraient pas teintes d'un autre sang ; cette masse revêtirait de ses os tous tes champs. Ou, si tu préfères qu'ils regorgent de sang romain, épargne-les, je t'en prie ; vivent les Galates, les Syriens, les Cappadociens, les Gaulois, les Ibères qui habitent les confins de l'univers, les Arméniens, les Ciliciens ; car voilà après les guerres civiles ce qui sera le peuple romain.

Dans l'apostrophe à la Fortune, cette peur est-elle donc celle des autres, *alieni*, parce qu'étrangère, les troupes ayant fui étant des *barbaricis...cateruis*? Ou est-ce celle de l'ensemble des soldats, qui n'ont pas osé défier les chefs et refuser de combattre ? Lucain parlerait alors de la peur d'autrui parce qu'elle est celle des Romains du passé, vue depuis le point de vue des Romains qui vivent sous Néron. Ou bien encore ce *timor* désigne-t-elle la fuite de Pompée, narrée juste après ce passage<sup>85</sup> ? Lucain a montré à quel point la lâcheté est difficile à définir dans la guerre civile, en ce que celle-ci renverse le système des valeurs<sup>86</sup>. Dans tous les cas, les Romains refusent de se sentir responsables. Les Romains d'aujourd'hui se désolidarisent de la faute de leurs ancêtres. Les Romains d'hier rejettent la faute sur d'autres, car il leur semble qu'ils ont accompli leur devoir, à savoir combattre, sans fuir. L'expression *alieni poena timoris* montre bien que chacun a le sentiment d'avoir fait ce qu'il fallait, et que la faute est à imputer à quelqu'un d'autre. Lucain pointe ici du doigt l'attitude qui consiste à rejeter la responsabilité sur d'autres, dans un passage où il se fait le porte-parole de deux générations de Romains à la fois.

Enfin, l'apostrophe à la Fortune porte un souhait du poète qui est pour le moins surprenant. En effet, que sont ces guerres que la Fortune aurait dû offrir à ceux qui sont nés après les combats ? Des guerres qui donneraient aux Romains l'occasion d'échapper à la servitude en combattant ? Des guerres qui leur donneraient un motif qui explique pour eux aussi la présence d'un maître, pour que le châtement ne soit plus celui d'autrui, mais bien le leur ? Le poète qui tant de fois déplore la guerre la réclame ici : est-ce donc que faire la guerre pour lutter contre le tyran est juste ? Lucain s'associe alors aux Romains qui ont combattu en -48, et complique encore la question de la responsabilité : sont-

---

<sup>85</sup>M. Leigh note que les v. 669-670 rendent cette hypothèse improbable (LEIGH 1997, p. 81) :

[...] *Nec derat robur in enses  
ire duci iuguloque pati uel pectore letum*  
[...].

Ce n'est pas que le chef manquât d'énergie pour se jeter sur les glaives ou offrir à la mort sa gorge ou sa poitrine [...].

<sup>86</sup>Cf. en 11.2 p. 639.

ils, à l'image des hommes d'Ilérda, des *uaesani*, ces Romains qui ont combattu d'autres Romains pour éviter de tomber sous le joug de César ?

Aux v. 680-727 Lucain s'adresse à Pompée dans une nouvelle apostrophe, remarquablement longue :

*Non gemitus, non fletus erat saluaque uerendus  
maiestate dolor qualem te, Magne, decebat  
Romanis praestare malis. Non impare uultu  
aspicis Emathiam : nec te uidere superbum  
prospera bellorum nec fractum aduersa uidebunt ;  
quamque fuit laeto per tres infida triumphos  
tam misero Fortuna minor. Iam pondere fati  
deposito securus abis ; **nunc** tempora laeta  
respexisse uacat ; spes numquam implenda recessit ;  
quid fueris **nunc** scire licet. **Fuge** proelia dira  
ac testare deos, nullum qui perstet in armis  
iam tibi, Magne, mori. Ceu flebilis Africa damnis  
et ceu Munda nocens Pharioque a gurgite clades,  
sic et Thessalicae post te pars maxima pugnae.  
Non iam Pompei nomen popolare per orbem  
nec studium belli, sed par quod semper habemus  
Libertas et Caesar erit, teque inde fugato  
ostendit moriens sibi se pugnasse senatus.  
Nonne iuuat pulsum bellis cessisse nec istud  
perspectasse nefas ? Spumantes caede cateruas  
**respice**, turbatos incursu sanguinis amnes,  
et soceri miserere tui. Quo pectore Romam  
intrabit factus campis felicior istis ?  
Quidquid in ignotis solus regionibus exul,  
quidquid sub Phario positus patiere tyranno,  
**crede** deis, longo fatorum **crede** fauori :  
uincere peius erat. **Prohibe** lamenta sonare,  
flere **ueta** populos, lacrimas luctusque **remitte**.  
Tam mala Pompei quam prospera mundus adoret.  
**Aspice** securus uultu non supplice reges,  
**aspice** possessas urbes donataque regna,  
Aegypton Libyamque, et terras **elige** morti<sup>87</sup>.*

Pas de gémissements, pas de pleurs, une douleur vénérable et majestueuse, celle qu'il te convenait, Magnus, d'apporter aux malheurs romains. Ton visage reste le même quand tu regardes l'Émathie : les succès guerriers ne t'ont pas vu arrogant, les revers ne te verront pas découragé ; pas plus dans la joie de tes trois triomphes que dans les tristesses la Fortune infidèle ne vient à bout de toi. Voici qu'ayant déposé le poids du destin tu t'éloignes tranquille ; maintenant tu as le loisir de faire un retour sur les temps prospères ; les espoirs chimériques sont partis, ce que tu as été on peut maintenant le savoir. Fuis les sinistres combats et atteste les dieux que de ceux qui garderont les armes à la main aucun ne meurt plus pour toi. Non seulement l'Afrique aux pertes déplorables, non seulement le coupable Munda et le désastre voisin du gouffre de Pharos, mais même la plus grande partie du combat thessalien se livreront après toi. Il ne s'agit plus du nom de Pompée, si populaire dans le monde, ni de la passion de la guerre. Les deux adversaires que nous avons toujours, ce sont la Liberté et César ; et ta fuite montre qu'en mourant le sénat s'est battu pour lui. N'es-tu pas heureux d'avoir été banni du combat et de ne pas avoir vu ce sacrilège ? Regarde les bataillons écumant de carnages, les fleuves troublés dans leur cours par l'afflux du sang et prends en pitié ton beau-père. De quel cœur entrera-t-il à Rome, lui dont ces plaines ont fait

<sup>87</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 680-711.



le bonheur ? Tout ce que tu subiras seul et exilé dans des régions inconnues, placé sous le tyran de Pharos, rends-en grâce aux dieux, rends-en grâce à la longue faveur des destins : vaincre, c'était pis. Empêche les lamentations de résonner, défends aux peuples de pleurer, rejette les larmes et les deuils. Que le monde se prosterne devant les revers de Pompée, comme devant ses succès ! Regarde les rois d'un œil tranquille et non en suppliant ; regarde les villes que tu as possédées et les royaumes que tu as donnés, l'Égypte et la Libye, puis choisis des terres pour mourir.

L'apostrophe commence au passé, alors même qu'elle adresse à Pompée une description de son propre présent :

*Non gemitus, non fletus erat saluaque uerendus  
maiestate dolor qualem te, Magne, decebat  
Romanis praestare malis. [...]*

Mais très vite, ces considérations rétrospectives se muent en discours adressé au général comme si Lucain était près de lui, impression que renforce la densité remarquable des impératifs et la répétition de l'adverbe *nunc*<sup>88</sup>. Pour autant, cela n'empêche pas Lucain de montrer à de multiples reprises que, tout en étant ainsi projeté dans le passé, il sait quel va être le destin de Pompée. Comme l'a montré A. D'Alessandro Behr, au moment où la fuite de Pompée pourrait placer le général dans la position d'un coupable, Lucain préserve la moralité de son personnage en annonçant aux v. 703-708 sa mort à venir en Égypte et donc en confirmant qu'il se trouve du côté des vaincus, c'est-à-dire qu'il ne sera pas associé par la victoire à la perte de la République. Ainsi la connaissance que possède Lucain des événements à venir permet-elle au lecteur d'interpréter correctement l'infortune du personnage<sup>89</sup>.

L'apostrophe à César des v. 803-824 est elle aussi marquée par l'immédiateté créée par les multiples impératifs et l'emploi de *nunc* :

*[...] Petimus non singula busta  
discretosque rogos : unum **da** gentibus ignem,  
non interpositis urantur corpora flammis ;  
aut generi si poena iuuat, nemus **extrue** Pindi,  
**erige** congestas Oetaeo robore siluas,  
Thessalicam uideat Pompeius ab aequore flammam.*

---

<sup>88</sup>Lucain apostrophe Pompée une nouvelle fois aux v. 726-727, et c'est toujours le même adverbe qui ouvre l'adresse :

***Nunc** tibi uera fides quaesiti, Magne, fauoris  
contigit ac fructus ; felix se nescit amari.*

C'est maintenant, Magnus, que tu as acquis la certitude de cette popularité tant cherchée et que tu en as goûté le fruit ; l'homme heureux ne sait pas qu'il est aimé.

<sup>89</sup>D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 84-85. Voir aussi GALTIER 2018, p. 161-164, qui montre très efficacement comment dans l'apostrophe Lucain surimpose au déroulement des faits historiques sa propre interprétation du destin de Pompée en mêlant description, rétrospection, prescription et prédiction de manière à transformer une série de revers politiques et militaires en un parcours qui rend manifeste « une éthique de la grandeur » (p. 163).

*Nil agis **hac** ira : tabesne cadauera soluat  
an rogos haut refert ; placido natura receptat  
cuncta sinu finemque sui sibi corpora debent.  
Hos, Caesar, populos si **nunc** non usserit ignis,  
uret cum terris, uret cum gurgite ponti ;  
communis mundo superest rogos ossibus astra  
mixturus. [...]<sup>90</sup>*

Nous ne demandons pas des bûchers individuels, des sépultures séparées ; donne un seul feu aux nations, que les flammes ne trouvent pas assez de places entre les corps qu'elles dévoreront, ou si tu veux punir ton gendre, dresse la forêt du Pinde, élève les bois entassés avec les chênes de l'Æta ; que, de la mer, Pompée voie la flamme thessalienne. Ta colère est sans effet : que la décomposition ou le bûcher détruise les cadavres, peu importe ; la nature accueille tout dans son sein tranquille et c'est à eux-mêmes que les corps sont redevables de leur propre fin. Si le feu, César, ne brûle pas maintenant ces peuples, il les brûlera avec la terre, il les brûlera avec le gouffre marin ; pour l'univers reste un bûcher commun où les astres et les ossements seront confondus.

Ici, Lucain ne fait pas vraiment montre de sa connaissance des événements à venir : ce qu'il prédit au futur n'est pas plus précis que la conflagration universelle, et, contrairement à ce qu'il a fait pour Pompée, il n'annonce pas ici son destin particulier à César. Néanmoins, dans ce contexte où précisément Lucain semble tenir un propos qui ne concerne que le temps de l'histoire, la présence de la première personne du pluriel *petimus* est surprenante : à qui renvoie-t-elle ? Qui est ce « nous » qui est concerné par le traitement que César offre aux morts de Pharsale ? Il y a ici une dimension collective dans cette demande d'honorer le corps des soldats tombés au combat, comme si Lucain parlait au nom de la morale romaine en général, selon laquelle il est inconcevable qu'un Romain ne cherche pas à offrir à des concitoyens au moins une forme minimale d'honneurs funèbres.

Le livre VII s'achève sur une apostrophe à la Thessalie suivie d'une apostrophe aux dieux :

*Thessalica infelix, quo tantum crimine, tellus,  
laesisti superos, ut te tot mortibus unam,  
tot scelerum fatis premerent ? Quod sufficit aeuum  
immemor ut donet belli tibi damna uetustas ?  
Quae seges infecta surget non decolor herba ?  
Quo non Romanos uiolabis uomere manes ?  
**Ante nouae uenient acies**, scelerique secundo  
praestabis nondum siccis hoc sanguine campos.  
Omnia maiorum **uertamus** busta licebit  
et stantis tumulos et qui radice uetusta  
effudere suas uictis conpagibus urnas :  
plus cinerum Haemoniae sulcis telluris aratur,  
pluraque ruricolis feriuntur dentibus ossa.  
Nullus ab Emathio religasset litore funem  
nauita, nec terram quisquam mouisset arator,*

<sup>90</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 803-815.

Romani bustum populi, fugerentque coloni  
umbrarum campos, gregibus dumeta carerent,  
nullusque auderet pecori permittere pastor  
uellere surgentem de nostris ossibus herbam,  
ac uelut inpatiens hominum uel solis iniqui  
limite uel glacie **nuda atque ignota iaceres**,  
si non prima nefas belli sed sola tulisses.  
O superi, liceat terras odisse nocentes.  
Quid totum premitis, quid totum absolutis orbem?  
Hesperiae clades et flebilis unda Pachyni  
et Mutina et Leucas puros **fecere Philippos**<sup>91</sup>.

Malheureuse terre thessalienne, par quel crime as-tu offensé les dieux pour être accablée par tous ces morts, toutes ces victimes d'une destinée criminelle? Combien de temps faudra-t-il pour que l'avenir oublieux te pardonne les pertes de la guerre? Quelle moisson s'élèvera dont la tige ne soit pas teinte du sang qui l'infecte? Quelle charrue pourras-tu conduire sans violer les mânes romains? Auparavant viendront de nouvelles armées et tu prêteras pour un second crime tes plaines encore humides de ce sang. Nous aurions beau retourner tous les tombeaux de nos ancêtres, les tertres élevés et ceux dont les bases vieilles et disjointes ont laissé échapper leurs urnes : il y a plus de cendres labourées dans les sillons de la terre hémonienne, plus d'ossements heurtés par les dents des hoyaux qui fouillent les campagnes. Aucun matelot n'eût attaché son câble aux rivages d'Émathie, aucun laboureur remué la terre, tombeau du peuple romain ; les paysans fuiraient ces plaines peuplées d'ombres, les troupeaux ne voudraient pas des buissons, aucun berger n'oserait permettre au bétail d'arracher l'herbe née de nos ossements ; comme ces régions que l'action d'un soleil excessif ou la glace rendent impropres à faire vivre des hommes, tu t'étendrais nue et ignorée – si tu avais été non la première mais la seule à porter le crime de la guerre. Dieux du ciel, laissez-nous haïr les terres coupables. Pourquoi accablez-vous, pourquoi absolvez-vous tout l'univers<sup>92</sup>? Le désastre de l'Hespérie et l'onde du triste Pachynum et Modène et Leucade ont purifié Philippes.

Le début de l'adresse (v. 847-854) semble émaner d'une voix qui serait chronologiquement située après la bataille de Pharsale mais avant la bataille de Philippes, puisque cette dernière est annoncée au futur (*Ante nouae uenient acies...*, v. 854). Pourtant, lorsque dans les vers qui suivent le « nous » qui intervient au v. 855 fait le constat que la terre thessalienne regorge des cadavres romains, cela laisse à penser que ce sont aux morts des deux batailles qu'il est fait référence ici, comme si Lucain déplorait avec l'ensemble de ses concitoyens cette situation lamentable. Pour finir, les derniers vers de l'apostrophe évoquent la mémoire de la Thessalie à travers les âges (*nuda et ignora iaceres*, v. 868), tandis que la possibilité qu'elle ait été la seule à porter les crimes de Rome est évoquée à l'irréel du passé, ce qui implique cette fois un locuteur dont la position chronologique soit postérieure aux diverses batailles que se sont livrées les Romains jusqu'à Actium, mentionnée avec Modène dans le dernier vers comme un fait passé (*fecere*, v. 872).

---

<sup>91</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 847-872.

<sup>92</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

### 12.1.3 Le récit du passé comme guide pour le présent

On le voit, les fréquentes intrusions d'auteur de Lucain interdisent la mise à distance du monde du récit comme d'un monde complètement coupé du moment de l'écriture et de la lecture. Le lecteur ne se perd ni ne s'oublie lui-même dans la *fabula*, car le poète maintient constamment le lien avec la Rome contemporaine, ce qui ne revient pas seulement à raconter le passé au présent pour le rendre plus vivant. Les apostrophes sont des passages privilégiés dans lesquels le régime de l'adresse instaure un espace où les époques et les personnes se rencontrent, où le présent de narration et le présent d'énonciation se rejoignent, et où par l'entremise du « nous » ou du « tu » le poète invite son lecteur à se considérer comme faisant pleinement partie du récit qu'il voit se dérouler sous ses yeux, tout en liant étroitement la sphère du passé à celle du présent par l'idée du retentissement de la première dans la seconde<sup>93</sup> : dans les adresses, Lucain commente les événements comme s'il appartenait tout à la fois au temps de Pharsale et au temps de Néron<sup>94</sup>.

On a là quelque chose qui peut faire penser à la métalepse, dont nous avons d'ailleurs parlé à propos de l'apostrophe chez Homère<sup>95</sup>. L'emploi de ce concept à propos du poème de Lucain nous semble toutefois rencontrer une limite. En effet, il suppose qu'il existe une frontière en principe étanche entre l'univers de la narration et l'univers du poète, qui serait ainsi transgressée dans le cas de la métalepse ; or les interventions du poète lucainien ne peuvent pas être lues comme l'irruption du narrateur dans un monde diégétique auquel il serait fondamentalement étranger. Si l'on considère que Lucain parle tantôt du passé de la guerre civile et tantôt de son présent comme des facettes d'une seule et même réalité – celle de Rome depuis qu'elle s'est perdue elle-même – à la manière d'un satiriste ou d'un orateur, le concept nous paraît invalide. Ajoutons que l'effet d'immersion produit par la métalepse dans les récits antiques selon I. De Jong<sup>96</sup> ne convient pas selon nous à l'épopée de Lucain. En effet, on l'a dit, le lecteur de *La Guerre civile* ne doit pas s'abîmer dans la narration au point de s'oublier lui-même : Lucain lui rappelle

---

<sup>93</sup>Dans cette perspective le proème est évidemment fortement programmatique, qui affirme que c'est à l'aune du présent qu'il faut juger le passé : cf. notre chapitre 9 (p. 423).

<sup>94</sup>Peut-être peut-on voir dans cette forme d'ubiquité temporelle une adaptation dans le temps de la vision panoptique des dieux. On pense par ailleurs à certaines apostrophes proleptiques que l'on trouve chez les prédécesseurs de Lucain, qui manifestent l'omniscience du narrateur par sa capacité à annoncer ce qui doit se passer pour le personnage apostrophé, et qui pour le lecteur sont vecteurs d'ironie tragique : voir par exemple à propos d'Homère p. 134.

<sup>95</sup>Voir p. 138 *sqq.*

<sup>96</sup>de JONG 2009, p. 115 et ALLAN, de JONG et de JONGE 2017, p. 44.

constamment que le scandale de Pharsale réside aussi dans ses conséquences ultérieures et l'invite à projeter dans son monde les réactions suscitées en lui par ce qui est dit à propos du temps de la guerre civile. Dans *La Guerre civile* est créé un espace littéraire auquel appartiennent le passé et le présent ensemble, et dans lequel lecteur et narrateur sont aussi impliqués que les personnages mais sans que soit abolie leur connaissance du présent<sup>97</sup>.

Narrateur et lecteur font alors partie de la même communauté, celle des Romains, qui est aussi celle de ceux qui ont vécu Pharsale. Par ces multiples allers-retours dans la chronologie<sup>98</sup>, Lucain fait en sorte que le « nous » ne renvoie pas qu'au niveau du récit, mais aussi, en même temps, à celui de l'histoire : il ne s'agit pas seulement comme Virgile de faire entrer le présent du poète dans le domaine de la fable, mais de ne même plus séparer les deux. Au travers de *nos*, le poète exprime les plaintes de tous ceux qui ont subi les effets de Pharsale, c'est-à-dire aussi bien les Romains qui l'ont vécue que ceux qui vivent dans une Rome devenue étrangère à la liberté républicaine : c'est l'histoire convoquée devant le tribunal de la conscience de chaque Romain. Les réactions qu'il exprime devant les agissements de ses personnages ne sont pas des réactions de papier : réagir devant Pharsale, c'est aussi réagir devant ce que Pharsale a fait naître, et réagir devant l'insuffisance morale des acteurs de Pharsale, c'est réagir devant l'insuffisance morale que partagent les Romains qui la font perdurer en acceptant de ne pas être libres.

Ainsi, à travers l'oscillation entre prospection et rétrospection, Lucain se montre véritablement *uates* en rendant clair pour son public l'enchaînement des causes et des effets

---

<sup>97</sup>De fait, notre lecture n'est pas très différente de celle R. R. Nauta, qui pourtant parle bien de métalepse à propos des apostrophes en VII, 205-213 et en VII, 590-596 : bien que nous trouvions gênante l'appellation « métalepse » en ce qu'elle implique l'idée d'une distinction préalable forte entre les niveaux narratifs, nous rejoignons l'idée que dans ces deux passages se réalise la coexistence des perspectives temporelles du passé et du présent (NAUTA 2013, p. 239-241).

<sup>98</sup>À ce propos l'on peut penser à ce que dit G. Serbat du fonctionnement du présent de narration (cf. SERBAT 1975 et SERBAT 1980), repris par S. Mellet qui en donne des illustrations littéraires (MELLET 1980) ainsi que par M. Leigh pour une application directe à l'épopée lucanienne (LEIGH 1997, p. 311-324, Appendix 2). Il défend l'idée que l'effet du présent de narration, qui actualise des faits passés, ne doit pas s'expliquer comme on le fait traditionnellement par le seul choix de ce temps verbal qu'est le présent, celui-ci n'ayant précisément pas de valeur temporelle marquée qui exprimerait nécessairement la coïncidence entre le moment où l'on raconte et le moment de ce qui est raconté (cf. *Du sublime*, XXI sur la puissance évocatrice du récit passé fait au présent). Il s'agit en réalité d'une forme verbale neutre, qui peut aussi bien être utilisée pour rapporter des faits passés. Si dramatisation il y a lorsque se voit employé le présent de narration, c'est en vertu de la variation que provoque son apparition au sein de la narration menée avec les temps du passé, propre à attirer l'attention du lecteur sur les événements ainsi rapportés – comme le fait aussi bien l'irruption d'un parfait dans un récit au présent. Or le fréquent mélange des temps qui caractérise la narration de Pharsale par Lucain peut ainsi contribuer à régulièrement actualiser le récit en le faisant surgir au premier plan sous les yeux du lecteur.

et en se proposant comme son guide dans l'interprétation des faits<sup>99</sup>. Ce sont les moments où il met en relation passé et présent qui montrent qu'il perçoit un sens pour ces événements, qui n'est pas un sens téléologique comme chez Virgile, mais le sens de la leçon tirée du passé pour le présent, ainsi que l'éclairage que les conséquences présentes apportent sur les actions, les choix, les motivations du passé<sup>100</sup>.

Ses réactions vis-à-vis de ce qui se passe dans le monde de la diégèse invitent le lecteur à adopter la même posture de réaction, à la fois à l'encontre du monde de la diégèse et du monde contemporain, que partagent poète et lecteur<sup>101</sup>. Les emplois de la première personne du pluriel au sein des passages d'adresse y concourent tout particulièrement, en créant de façon performative cette communauté de pensée et d'intérêts : la concomitance entre les pronoms de première et de deuxième personne invite à mettre en relation le destin des personnages avec celui de la communauté dont Lucain est l'un des membres. Toutefois, ce n'est pas pour justifier le scandale passé par ses conséquences présentes comme le fait Virgile lorsqu'il fait des épreuves d'Énée la condition de l'avènement de la Rome de l'âge d'or augustéen : quelle que soit sa posture chronologique par rapport à l'époque de Pharsale, il ne cesse d'exprimer son insatisfaction devant ce qu'il a à raconter, et se sert du passé pour juger le présent.

---

<sup>99</sup>Voir la section « Poetry and critical readership in the *Bellum civile* » que F. D'Alessandro Behr consacre à la manière dont Lucain entend favoriser chez son lecteur une attitude critique et engagée vis-à-vis des événements qu'il raconte et des personnages qu'il met en scène, entre distance et implication (D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 102-107). Le lecteur, qui est amené à s'impliquer dans le récit, sait à quels modèles il doit se référer parce que le poète le guide en accompagnant le récit de son exégèse, et que, par ses généralisations, il l'invite à discerner les ressemblances entre passé et présent et à comprendre le rôle crucial que peuvent avoir les décisions individuelles : « Reawakening the reader's hope, Lucan's poetry rekindles his desire to struggle against moral and political lethargy » (p. 103). Voir également le chapitre « Addressing negative characters » sur la manière dont les apostrophes adressées sont le lieu d'interventions didactiques qui incitent le lecteur à une posture critique vis-à-vis des événements et des personnages (p. 33-75).

<sup>100</sup>La dimension prophétique des interventions du narrateur, en particulier, pour ce qui nous intéresse, dans un certain nombre d'apostrophes, a été étudiée en détail par P.-A. Caltot (CALTOT 2016, p. 257-321). Celui-ci distingue différentes catégories en ce qui concerne les prophéties du narrateur : celles qui seraient à mettre au compte d'un narrateur contemporain des événements, annonçant un destin alternatif et marquées par un optimisme qui est en même temps une fuite loin de l'insupportable réalité ; celles du narrateur néronien, qui sont reconnaissables car elles portent sur la question de la mémoire poétique transmise par le récit ; celles enfin d'un narrateur omniscient, qui annoncent tout le tragique du destin à venir des personnages. Bien que nous ne reprenions pas à notre compte la diffraction entre plusieurs voix narratives (voir *infra* p. 704 *sqq.*), ses analyses n'en restent pas moins tout à fait précieuses pour ce qui est de comprendre la manière dont Lucain lie passé et présent : elles mettent en lumière la manière dont la narration lucanienne est constamment orientée vers les conséquences à venir du passé ainsi raconté.

<sup>101</sup>R. A. Faber écrit à propos des apostrophes à Pompée en VII, 212-213 et à César en IX, 985-986, dans lesquelles à chaque fois le poète s'adresse à son personnage en mettant en avant son statut de poète capable de porter sa mémoire, qu'elles rendent manifeste la distance que prend le poète vis-à-vis de son récit en soulignant sa dimension de reconstruction littéraire (FABER 2005, p. 342-343). Cela va aussi dans le sens de l'idée selon laquelle l'implication du narrateur auprès des personnages ne vise pas qu'à la dramatisation du récit : le narrateur qui se trouve aux côtés de César ou de Pompée est tout autant le narrateur qui met en forme son récit selon le projet poétique qu'il s'est donné.

Par conséquent, lorsque Lucain fait comme s'il s'interrogeait sur les événements à venir, il ne substitue pas à sa voix propre une voix autre, fictive, qui serait celle d'un personnage appartenant au passé<sup>102</sup>, mais il nous donne à entendre ce que l'on peut décrire comme une modalité temporaire de ce continuum chronologique créé par lui, et qui englobe à la fois passé et présent. Tantôt il explicite le lien, tantôt il nous place à une extrémité ou à une autre de la trajectoire temporelle qui constitue en même temps une modalité d'exploration du sens et des causes des événements. Ainsi, outre la dimension nécessairement pathétique de ce mode de présentation<sup>103</sup>, cela permet de jouer sur les différents points de vue que l'on peut adopter à leur propos : nous aussi sommes pris dans cette fiction (et c'est bien pour cela que le récit est hautement pathétique), mais nous non plus nous ne pouvons pas faire abstraction de notre connaissance effective de ce qui doit arriver. Se crée alors, nécessairement, une confrontation des deux. Les vers de Lucain lorsqu'il raconte Pharsale relèvent-ils encore du récit ? La question mérite selon nous d'être posée. Dans son article « Récit et temps verbaux », C. Touratier définit le récit de la façon suivante : « Le récit est [...] un type d'énonciation bien particulier où les références spatiotemporelles du message sont expressément dissociées du ici-maintenant du locuteur et de son destinataire<sup>104</sup> », et met en avant l'importance de la distanciation du locuteur par rapport à la situation énonciative. Or Lucain raconte de manière que lorsqu'il emploie le présent, il ne s'agisse pas d'un présent de narration, mais, bien souvent, d'un présent d'énonciation, c'est-à-dire que les faits racontés sont contemporains du moment où ils sont racontés, non pas parce que Lucain s'est trouvé à Pharsale, évidemment, mais parce que par son pouvoir de poète il est capable de faire vivre devant nous un temps qui englobe à la fois Pharsale et la Rome de Néron, étant entendu que la seconde n'est que la continuité, la prolongation de la première<sup>105</sup>.

L'enjeu de cette posture du poète telle que nous la décrivons ici est crucial, parce que ce qui apparaît à première vue comme une réaction devant le passé se révèle fonctionner

---

<sup>102</sup>Voir *infra* p. 704 *sqq.* sur l'unicité de la voix lucanienne.

<sup>103</sup>Voir BARTSCH 2010, où S. Bartsch compare la manière dont Lucain actualise constamment le passé avec l'écriture de Velleius Paterculus dans son *Histoire romaine*. Tandis que ce dernier établit par ses commentaires réguliers une continuité entre présent et passé destinée à servir l'éloge de Tibère en faisant du Prince l'aboutissement de la lignée des grands hommes de la République, Lucain se sert de procédés similaires pour montrer à quel point son époque souffre toujours de la guerre civile : « Lucan's bias is the poem's main way of demonstrating the impact of its events upon the life of its suffering narrator. Why does he seem near-rabid in his reaction to this historical topic? Because for him, it is not historical. If personal benefit or detriment is the cause of historical bias, what better way for Lucan to demonstrate his main proposition: that the life of all Romans has been effectively ruined since the moment Caesar first crossed the Rubicon ».

<sup>104</sup>TOURATIER 1989, p. 3.

<sup>105</sup>Voir aussi de NADAÏ 2000, p. 20 pour qui la narration dans *La Guerre civile* est fondamentalement

aussi pour le présent, s'il est vrai que la Rome néronienne ne fait pas preuve de meilleures qualités morales que celle de Pharsale. Or, lorsque est abordée la question de la culpabilité des Romains, c'est de manière à provoquer la réflexion, parce qu'il est difficile de prendre position à ce sujet et parce que la servitude actuelle est le résultat des fautes passées – ce qui implique aussi qu'il faut s'interroger sur le degré de culpabilité des Romains contemporains : est-ce par fatalité qu'ils subissent une servitude acquise, ou parce qu'ils sont atteints des mêmes vices que leurs ancêtres ? Par son usage de l'énonciation Lucain suggère que la Rome de 60 n'est pas dans un état plus brillant que celle de -48 : les Romains sont dans le même marasme moral, dont on a vu qu'il avait été l'une des causes de la guerre civile en les empêchant de faire obstacle aux ambitions individuelles. Si tel est le cas, cela nous amène à relire ce qu'il disait de la paix associée au règne de Néron dans le proème : la paix promise à l'issue du règne de Néron, est-ce la paix acquise par la vertu des Romains et bénéficiant de l'auguste protection du Prince, ou bien le Principat ne fait-il que maintenir le *statu quo* alors que les Romains ne sont plus capables de se gouverner eux-mêmes selon les institutions républicaines du fait de leur oubli des valeurs romaines ? Les apostrophes rendent visible le fait que les germes de la guerre civile sont toujours présents : que se passerait-il alors si les Romains se retrouvaient sans *Princeps* qui leur impose la paix ? Ainsi, Lucain, qui a su déceler les causes morales de la guerre civile chez les Romains, dévoile ce qui se cache derrière l'idéologie impériale qui fait du régime le garant de la paix civile : il sait que si ces causes sont toujours d'actualité, le retour de la guerre civile est possible. En nous montrant ce dont chacun d'entre nous est capable, et ce à quoi l'on pourrait encore souscrire, il nous met en garde contre le fait que reléguer la guerre civile dans le passé et dans le silence, comme a pu le faire Virgile, revient précisément à faire en sorte qu'elle puisse recommencer : il convient de faire acte de mémoire pour extirper de la communauté des Romains les germes de l'affrontement fratricide.

Ce lien constamment maintenu entre passé et présent nous amène à reconsidérer l'idée de l'impuissance du poète lucanien qui transparaît dans ses souhaits et dans les

---

soumise à l'ordre du discours.

<sup>106</sup>Cf. par exemple les irréels qui émaillent les adresses du poète au chant VII (v. 29-32 et 37-39 ; 645-646 ; 866-868), le souhait d'un autre destin exprimé aux v. 535-540 ou aux v. 803-824, ou encore la plainte du v. 440. Sur l'impuissance de Lucain à modifier le cours des événements, voir par exemple MASTERS 1992, p. 5-6.

Ces scénarios alternatifs font penser aux "*if-not*" situations étudiées surtout chez Homère, comme propres à souligner la tension et l'enjeu narratif tout particulier d'une scène. Les occurrences homériques sont répertoriées dans de JONG 2004, p. 17, n. 15, où l'on trouvera également des indications bibliographiques sur le sujet. Citons principalement NESSELRATH 1992, qui a étudié le procédé chez plusieurs autres



multiples passages où il exprime toute l'insatisfaction que lui procurent les événements qu'il doit raconter<sup>106</sup>. Cette modalité est visible en particulier dans la présence de multiples verbes à l'impératif dans les passages d'adresse, présence qui constitue un trait singulier des apostrophes lucaniennes par rapport à leurs antécédents dans le genre. C'est ainsi que, comme chez Homère<sup>107</sup>, les seules apostrophes dans l'*Énéide* qui contiennent un verbe à l'impératif sont adressées aux Muses pour leur demander l'inspiration<sup>108</sup>. Chez Ovide dans les *Métamorphoses*, on trouve de même des impératifs dans des passages adressés aux divinités inspiratrices<sup>109</sup>. Deux occurrences seulement échappent à ce modèle. La première se trouve au chant III, au moment où le poète fait voir l'étendue de la fierté que Cadmus retire de sa descendance :

*Iam stabant Thebae, poteris iam, Cadme, uideri  
exilio felix; soceri tibi Marsque Venusque  
contigerant; huc adde genus de coniuge tanta,  
tot natos natasque et, pignora cara, nepotes...*<sup>110</sup>

Déjà Thèbes était debout; déjà il pouvait sembler, Cadmus, que tu avais trouvé le bonheur dans ton exil; Mars et Vénus t'avaient fait l'honneur de t'accepter pour gendre; ajoutes-y la postérité que t'avait donnée une épouse de si haute naissance, tant de fils et de filles et tant de petits-fils, gages de leurs amours...

La seconde se trouve à la fin du chant IX, lorsque le poète s'adresse directement à Iphis et Ianthé après qu'Isis eut rendu possible leur union en transformant Iphis en homme :

*[...] Date munera templis,  
nec timida gaudete fide. Dant munera templis...*<sup>111</sup>

Portez vos offrandes aux temples, bannissez toute crainte et livrez-vous à la joie avec confiance. Il apportent des offrandes aux temples...

Il apparaît donc qu'en dehors de ces deux exceptions, le poète épique avant Lucain ne s'adresse à l'impératif qu'à une entité située sur le même plan énonciatif que lui, tandis que l'apostrophe épique aux personnages est un lieu où il exprime ses sentiments vis-à-vis de l'un d'entre eux, ou pose la question de ce qui doit arriver dans la suite du récit. Si par sa forme elle implique que, momentanément, poète et personnage appartiennent à la même sphère énonciative, elle ne va jamais jusqu'à créer la fiction d'une co-présence

---

auteurs épiques anciens, parmi lesquels Lucain (p. 92-106) : à son propos, H. G. Nesselrath montre que la portée dramatique et narrative du procédé s'accompagne aussi d'une réflexion philosophique sur le destin.

<sup>107</sup> *Iliade*, I, 1 ; II, 484 ; II, 761 ; XI, 218 ; XIV, 508 ; XVI, 112 et *Odyssée*, I, 1.

<sup>108</sup> I, 8 ; VII, 41 et 641 ; IX, 79, 525 et 528 ; X, 163.

<sup>109</sup> I, 3-4 ; XV, 622 et 861.

<sup>110</sup> OVIDE, *Métamorphoses*, III, 131-134.

<sup>111</sup> OVIDE, *Métamorphoses*, IX, 791-792. Pour LIBERMAN 2004, p. 78, le passage [...] *Date munera templis, / nec timida gaudete fide*. [...] est toutefois interpolé.

telle que la crée l'usage de l'impératif, celui-ci impliquant la possibilité que le destinataire réponde à l'ordre qui lui a été donné – en cela l'apostrophe ovidienne à Iphis et Ianthé est tout à fait frappante, la reprise de *date munera templis* par *dant munera templis* montrant les deux personnages obéissant au poète. Jamais poète épique ne s'est figuré ainsi comme pouvant avoir prise sur la matière de son chant.

Mais que faut-il penser de cette volonté de prise sur les événements du poète lucaïnien ? Manifestement celui-ci ne peut pas changer le cours de ceux qui ont eu lieu, et le procédé peut donc paraître souligner la vanité tragique de ces tentatives dérisoires<sup>112</sup>. Cependant, il est possible d'accorder à ces impératifs leur pleine force si l'on considère que par eux Lucain nous invite à projeter sur le présent le modèle de réaction devant les événements qu'il nous offre : si demander aux soldats de Pharsale de s'abstenir de combattre est vain, montrer que la guerre civile est le résultat du choix qu'ils ont effectué à ce moment-là, et qu'ils auraient pu ne pas effectuer, est une manière d'insister sur leur responsabilité morale, et le fait de montrer qu'il faut refuser la turpitude morale dont Pharsale est le symptôme est parfaitement légitime, surtout si cette turpitude est toujours aussi d'actualité au moment où écrit Lucain – et tel est bien le cas, puisque les Romains subissent toujours la servitude qui est née de Pharsale. En rappelant constamment que les Romains ont leur part de responsabilité dans le désastre de la guerre civile, en s'adressant à eux au moment de l'action où ils auraient été en position de changer le cours du destin, en mettant ainsi en avant la possibilité que l'histoire de Rome ait été autre si ses citoyens avaient pris des décisions différentes, Lucain nous fait entrapercevoir ce qu'aurait dû être l'histoire de Rome, en révélant tout le poids du moment de la décision<sup>113</sup>. Alors, s'il faut tirer du passé des leçons qui valent pour le présent, il est possible de lire

---

<sup>112</sup>Voir CALTOT 2016, p. 260-267, CALTOT 2017 et CALTOT 2018 (en particulier les p. 48-52) sur le rôle du destin alternatif et de l'uchronie dans l'expression des souhaits et des regrets du poète : les passages concernés sont révélateurs des conséquences littéraires du problème moral que pose la guerre civile, Lucain ne pouvant plus raconter les faits du passé à la manière de ses prédécesseurs dans le genre. Au lieu de rapporter des faits exemplaires dans un récit dont il est le garant, il est régulièrement tenté de raconter autre chose : alors qu'il est profondément insatisfait par la matière qu'il s'est donnée, imaginer un déroulement alternatif des faits constitue une échappatoire qui lui permet de s'abstraire, au moins pour un moment, de l'horreur de la guerre civile. Voir également BUREAU 2011, p. 79-80 sur le fait que dans de tels passages, Lucain peut manifester sa pleine maîtrise poétique. La réalité alternative qu'il envisage prend réellement corps dans et grâce à ses vers, comme lorsqu'en VIII, 843-845 il rêve de rapporter à Rome les cendres de Pompée afin que celui-ci devienne pour la Cité une figure tutélaire : le poème devient effectivement le tombeau de Pompée (nous reviendrons sur ce dernier point : voir p. 767 *sqq.*).

<sup>113</sup>Les analyses de K. Ludwig sur la focalisation dans *La Guerre civile* rejoignent les nôtres (LUDWIG 2014, p. 33-49) : lorsqu'il s'adresse à ses personnages, le poète n'attend aucune réponse de leur part ; il n'est décidément pas situé dans le même plan qu'eux et il ne peut pas avoir de prise sur l'action, mais en réagissant *comme* un personnage sans toutefois abandonner la connaissance supérieure qui est la sienne, il guide son lecteur pour que celui-ci interprète correctement les événements.

de tels passages comme une manière d'envisager un autre monde possible : auquel cas le regret par rapport à ce qui relève du passé n'est pas nécessairement la marque du désespoir, mais plutôt une invitation à corriger dans le présent les errances passées, le poète étant capable d'envisager l'histoire selon des angles différents et de projeter sur le présent ce qu'il sait du passé. À chaque fois qu'il prend soin de lier ce qui est dit du moment passé à sa propre époque, il invite à transposer ce qui est dit du passé, soit le fait qu'un Romain qui prend la bonne décision est capable d'empêcher le désastre civil, dans son présent. Ainsi, présenter les événements comme présents ou à venir n'amène pas à se couper du présent, dont poète et lecteur ont toujours la connaissance, y compris lorsque les faits annoncés sont destinés à ne pas se produire : ce dernier se voit placé dans une position analogue à celle des personnages, mais dans le même temps il bénéficie en plus de la connaissance du futur et des éclairages qu'apporte Lucain sur les enjeux et le sens des différents moments de la guerre civile ; ainsi peut-il « corriger » les erreurs de ses ancêtres. C'est une modalité particulière de présentation des événements qui demande au lecteur une véritable prise de position, et non pas simplement la contemplation d'un spectacle. Cette mise en scène de soi ainsi que des rapports entre soi et la matière du récit est au cœur du projet poétique de Lucain, qui établit ainsi à travers ses apostrophes une posture modèle<sup>114</sup>.

#### **12.1.4 La temporalité de la voix narrative chez Lucain : le narrateur est-il un personnage ?**

Ces analyses nous conduisent à nous pencher sur la voix du narrateur lui-même afin de préciser la manière dont il se situe temporellement par rapport à l'histoire ; il s'agit d'une question complexe, et la diversité des opinions révèle la difficulté de la critique à cerner le statut et le fonctionnement de la *uox poetae*.

B. Marti, dans son article de 1975 « Lucan's Narrative Techniques », est la première à proposer l'idée d'une distinction entre plusieurs voix poétiques chez Lucain : elle distingue le narrateur anonyme et omniscient hérité des prédécesseurs dans le genre (bien

---

<sup>114</sup>Ici Lucain rend particulièrement effective la description de l'un des effets de la figure de l'apostrophe que donne J. Culler dans l'article fondamental qu'il a donné à son propos en 1977 : « Imagine a man standing on a corner in the rain cursing buses: "Come on, damn you! It's been ten minutes!" If he continues apostrophically when other travellers join him on the corner, he makes a spectacle of himself; his apostrophes work less to establish an I-Thou relation between him and the absent bus than to dramatize or constitute an image of self. We might posit, then, a third level of reading where the vocative of apostrophe is a device which the poetic voice uses to establish with an object a relationship which helps to constitute him » (CULLER 1977, p. 63).

que chez Lucain ce narrateur-là se montre ouvertement plus subjectif, en particulier dans ses dénonciations) et, d'une part, un « authorial narrator » reflet de l'auteur historique Lucain, c'est-à-dire un citoyen romain vivant sous Néron et tout aussi prompt aux jugements personnels<sup>115</sup>, et, d'autre part, « an anonymous *persona* » qui semble contemporain de l'histoire et ignore tout des événements à venir<sup>116</sup>. Ces trois narrateurs expriment tous leur insatisfaction devant les faits de l'histoire : ce qui amène B. Marti à les distinguer, c'est, pour le narrateur néronien, les références directes à l'acte poétique (comme en VII, 552 *sqq.*) et les allusions politiques doublées d'une utilisation du « nous » propres à indiquer quelles sont les conséquences sous Néron des actes du temps de la guerre civile (comme en VII, 432 *sqq.*, en VII, 440-459, ou en VII, 642-646), et, pour le narrateur contemporain de Pharsale, les passages où il formule des vœux comme s'ils étaient propres à changer le cours des événements, de manière à présenter au lecteur l'action dans une forme d'immédiateté. Les passages que B. Marti cite à titre d'exemples sont tous des apostrophes : l'apostrophe à Jupiter et Neptune en IV, 110-120 ; celle aux soldats d'Ilerda en IV, 182-185 ; celle qui réclame aux dieux la mutinerie des soldats de César en V, 297-299. Elle rapproche cette voix de celle du chœur tragique<sup>117</sup>, qui commente les événements en annonçant un futur dont le public sait bien qu'il ne doit jamais advenir, et y voit une manière efficace d'introduire une forme de tension dramatique dans un récit dont le lecteur connaît déjà le contenu.

On voit ainsi que ce qui distingue principalement ces deux dernières voix, c'est leur degré de connaissance des faits postérieurs à la guerre civile. Depuis, cette lecture a été reprise par un certain nombre de critiques<sup>118</sup>. Récemment, E. Narducci a repris à son

<sup>115</sup>Sur l'existence d'un narrateur néronien dans *La Guerre civile*, voir déjà BRISSET 1964, p. 212-213.

<sup>116</sup>MARTI 1975, p. 82 *sqq.*

<sup>117</sup>Pour des références sur la fonction chorale du narrateur et sur les rapports entre *La Guerre civile* et le genre tragique, voir RIPOLL 2016b, p. 61, n. 1 et p. 62, n. 2, auxquelles on peut ajouter NARDUCCI 2002, p. 93 et 100 et CALTOT 2016, p. 275-277.

<sup>118</sup>Voir en particulier HENDERSON 1987, p. 135-136 (repris dans HENDERSON 1998, p. 165-211 et HENDERSON 2010); BARTSCH 1997, p. 95; RIPOLL 2010a, p. 153. J. Masters reprend l'idée en l'infléchissant du côté de la lecture méta-poétique. Sa fameuse expression à propos de la voix narrative, « fractured voice », se rapporte en effet à une entreprise volontaire de brouillage des pistes de la part de Lucain : se figurant lui-même comme un personnage ayant la capacité de réagir devant les actes et les paroles des uns et des autres, il se retrouve à son tour pris dans la tourmente, et, à l'image de Rome écartelée entre les partisans de César et ceux de Pompée, sa voix ne peut adopter de façon univoque le parti de l'un ou de l'autre (MASTERS 1992, p. 87-90 ; voir aussi FEENEY 1991, p. 282-283, chez qui l'on trouve déjà l'expression « fractured voice »). J.-C. de Nadaï propose une lecture plus radicale : pour lui, l'ensemble de ce qui est narré dans le poème est à attribuer à un poète fictif, contemporain des faits passés (de NADAÏ 2000, p. 33-38). F. Ripoll (RIPOLL 2016b, p. 63-66), enfin, ajoute encore un niveau de complexité en divisant la voix néronienne entre celle qui n'envisage le futur de Rome que de façon résolument pessimiste, et celle qui, discrètement, laisse entendre des raisons de garder encore l'espoir d'un retour de la liberté. Il réunit ensuite sous l'appellation « narrateur-coryphée » le narrateur contemporain de Pharsale et le narrateur pessimiste contemporain

compte l'idée de la tripartition de la voix du poète dans *La Guerre civile* dans l'étude qu'il a consacrée au sujet<sup>119</sup>. On a tout d'abord selon lui la voix épique traditionnelle et omnisciente, qui connaît de façon absolue l'esprit des personnages, et dont la discrétion donne l'impression que le récit se raconte de lui-même. Intervient ensuite une voix différente, difficile à distinguer en pratique de la première, et qui n'est pas la voix extra-temporelle d'un auteur en surplomb par rapport à l'histoire, mais celle d'un Romain de l'époque de Néron. Elle apparaît au travers de ses invectives ou de ses réflexions sur les conséquences catastrophiques de la guerre civile pour les générations futures, en tant que conscience qui voit dans cette situation passée les origines de la situation présente. Cette voix introduit un point de vue divergent par rapport à celui qui est valorisé par le premier narrateur : non seulement elle déplore la guerre fratricide, mais elle exprime aussi nettement sa préférence pour l'un des deux partis, celui qui aurait pu éviter à Rome de subir le joug de l'Empire. Dans le poème se confrontent ainsi deux points de vue difficilement conciliables : on lit une sorte de guerre civile à l'intérieur même de la personne du narrateur. Selon E. Narducci, Lucain n'entend pas détruire par là toute signification, mais montrer, avec un désespoir presque cynique, l'insignifiance de toutes les valeurs. Mais il ne laisse pas son lecteur désorienté face à cette aporie. En effet le poème offrirait encore une autre voix : celle d'un spectateur contemporain des événements narrés, politiquement et idéologiquement orientée de la même manière que le narrateur omniscient et que le narrateur néronien, mais ignorant des événements futurs. Cette voix, celle d'un spectateur anonyme, voudrait ainsi modifier le cours de l'histoire et lui imprimer une direction, celle du souhait de l'abandon de la guerre civile. E. Narducci lui attribue « la funzione di fornire un modello alle reazioni emotive del lettore ideale », afin d'amener le lecteur à prendre parti pour Pompée comme si l'histoire n'était pas déjà écrite. On le voit, la catégorisation ainsi proposée diffère légèrement de celle de B. Marti, mais là encore, l'ignorance des faits à venir pour le narrateur contemporain de Pharsale est cruciale.

Il faut reconnaître l'apport de ces études sur la diffraction de la voix poétique<sup>120</sup> : elles ont le mérite d'insister sur l'implication personnelle du narrateur dans son récit, et elles ont permis d'organiser la manière dont Lucain avait à cœur de présenter les

---

de Néron, les deux ayant en commun de se faire les porte-paroles de ceux qui sont spectateurs des événements sans la hauteur de vue du narrateur omniscient. Cette stratégie de brouillage des pistes s'explique pour le critique par la nécessaire prudence que devait observer Lucain : il s'agit de placer sur le devant de la scène les narrateurs désespérés pour laisser dans l'ombre celui qui, en sourdine, laisse entendre que la lutte constitue encore une voie valable.

<sup>119</sup>NARDUCCI 2002, p. 94-100.

<sup>120</sup>Sur la productivité du concept moderne de « voix » (qui se confond parfois avec celui de focalisation),

événements selon différentes perspectives selon une perspective chronologique, tantôt en les envisageant comme en train de se faire, et tantôt en les considérant de façon rétrospective sous l'angle de leurs conséquences. Cela étant, cette catégorisation nous paraît insuffisante pour ce qui est d'expliquer pourquoi Lucain se promène ainsi dans la chronologie. En effet, s'il est tout à fait vrai que Lucain envisage régulièrement les événements passés comme s'il était leur contemporain, parallèlement à cela il rappelle constamment que ce passé n'est pas un passé absolu, révolu, et il incite à voir dans le présent ce qui est une conséquence ou une répétition du passé, les mêmes causes étant toujours à l'œuvre. Autrement dit, c'est bien le même narrateur qui nous replonge dans le passé, et qui nous invite à le comparer à notre présent.

Cette tripartition des voix du narrateur selon le double critère de la chronologie et de l'omniscience ne rend pas compte de passages tels que celui-ci, que nous avons déjà relevé plus haut pour en analyser l'emploi des temps verbaux :

*Ergo utrimque pari procurrunt agmina motu  
irarum; metus hos regni, spes excitat illos.  
Hae facient dextrae quidquid non expleat aetas  
ulla nec humanum reparaet genus omnibus annis,  
ut uacet a ferro. Gentes Mars iste futuras  
obruet et populos aeui uenientis in orbem  
erepto natale feret. Tunc omne Latinum  
fabula nomen erit; Gabios Veiosque Coramque  
puluere uix tectae poterunt monstrare ruinae  
Albanosque lares Laurentinosque penates,  
rus uacuum, quod non habitet nisi nocte coacta  
inuitus questusque Numam iussisse senator.  
Non aetas haec carpsit edax monimenta que rerum  
putria non destituit; crimen ciuile uidemus  
tot uacuas urbes. Generis quo turba redacta est  
humani? Toto populi qui nascimur orbe,  
nec muros implere uiris nec possumus agros;  
urbs nos una capit. Vincto fossore coluntur  
Hesperiae segetes, stat tectis putris auitis  
in nullos ruitura domus, nulloque frequentem  
ciue suo Romam, sed mundi faece repletam  
cladis eo **dedimus**, ne tanto in corpore bellum  
iam possit ciuile geri. Pharsalia tanti  
causa mali. Cedant feralia nomina Cannae  
et damnata diu Romanis Allia fastis.  
Tempora signauit leuiorum Roma malorum,  
hunc uoluit nescire diem. [...]*<sup>121</sup>

Donc les bataillons se heurtent de part et d'autre avec un pareil mouvement de colère; la crainte d'une royauté anime les uns, l'espoir les autres. Ces bras feront ce que ne pour-

---

notamment dans les études virgiliennes, voir PARRY 1963 (repris dans PARRY 1999); CONTE 1986; FOWLER 1990; QUINT 1993; NUGENT 1992; LYNE 2001; D'ALESSANDRO BEHR 2005; PANOUSI 2009 (en particulier le dernier chapitre).

<sup>121</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 385-407.

rait remplacer aucun âge, ce que le genre humain ne saurait réparer de toutes ses années, renonçât-il à la guerre. Ici Mars étouffera dans l'œuf les peuples futurs et emportera les peuples de la génération prête à venir sur terre, en leur ravissant le jour de leur naissance. Alors on ne connaîtra plus le nom latin que par oui-dire ; des ruines couvertes de poussière pourront à peine indiquer Gabies, Véies, Cora, les Lares albains et les pénates laurentins ; campagne vide qu'habite seulement, la nuit qu'il est obligé d'y passer, un sénateur contraint et mécontent que Numa l'ait ordonné ainsi. Ces destructions ne sont pas l'œuvre du temps rongeur ; c'est un crime des citoyens que nous voyons dans toutes ces villes désertes. Où en a été réduite la masse du genre humain ? Nous peuples qui naissons sur tout le globe, nous ne pouvons remplir d'hommes les remparts et les champs ; une seule ville est assez grande pour nous. Un laboureur enchaîné cultive les moissons hespériennes ; encore debout, la maison aux toits ancestraux se délabre et, lorsqu'elle s'écroulera, ne tombera sur personne. Rome n'est plus peuplée de ses citoyens ; elle est remplie de la lie de l'univers, et nous l'avons précipitée dans une telle catastrophe que dans un si grand empire il n'y a plus assez pour faire une guerre civile. Pharsale est la cause d'un pareil malheur. Arrière, noms sinistres, Cannes et l'Allia longtemps condamnée par les fastes romains ! Rome a marqué la date de maux moins graves ; ce jour-ci, elle a voulu l'ignorer.

Sans revenir sur l'analyse que nous avons proposée plus haut, contentons-nous de remarquer ici que l'emploi du futur (*facient*) pour parler de Pharsale fait penser à un narrateur-personnage, mais que dans le même temps celui-ci manifeste sa connaissance du futur sans laisser aucune espérance, et que la peinture au futur de l'Italie ravagée se transforme sans transition marquée en constat tantôt au présent tantôt au passé de tout ce que la guerre civile a détruit. Nous rejoignons M. Leigh lorsqu'il explique qu'on ne peut pas penser ici à un narrateur qui serait projeté dans le passé, mais que les deux attitudes qui consistent à :

The future historic [...] serves to underline the extreme significance of the event. That these are future historic and not the vivid futures of a separate character or chorus is made explicit by the answering movement of perfects and presents at 7. 397-407, outlining the state of the world "in which we live"<sup>122</sup>,

et, plus loin : « Lines 387-407 introduce the notion of the narrator operating on two different stages at once. The Neronian narrator is able also to speak as if he is a character watching the drama develop<sup>123</sup> ». L'analyse qu'il ajoute sur la manière dont ces vers constituent une réponse à la vision augustéenne de l'histoire de Rome confirme encore ce point : « [...] the presence and prospection of the narrator at 387-396 is not that of a dramatically involved and naïve character, but a highly self-conscious production constantly entangled intertextually with the Augustan visions of Rome it unmasks or deplures<sup>124</sup> ». Le critique insiste donc ici sur une idée essentielle et qui à notre sens fait défaut à ce que décrivent B. Marti et E. Narducci : ni le poète ni le lecteur ne perdent de vue les conséquences de la guerre civile lorsque le spectacle de Pharsale se déploie

---

<sup>122</sup> Leigh 1997, p. 87.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 91.

sous leurs yeux comme s'ils se trouvaient sur le champ de bataille : il s'agit bien de deux postures simultanées. F. Galtier décrit très bien comment, dans le proème d'abord, puis en VII, 389-402 et en VII, 638-645 lorsque Lucain dépeint les âges de servitude qui ont suivi Pharsale<sup>125</sup> Lucain manipule la temporalité pour la soumettre à sa propre lecture politique et montre « sa volonté d'écraser la perspective temporelle » qui amène à lire le présent des années 60 à la seule lumière de Pharsale, en occultant à la fois ce qui a précédé et la suite des empereurs qui se sont succédé après Actium jusqu'à Néron : « En affirmant que les glaives ont imposé l'asservissement aux âges qui ont suivi, celui-ci établit le *regnum* mentionné au vers 643 comme la caractéristique unique et totalisante des années qui s'étendent de la bataille jusqu'à sa propre époque<sup>126</sup> ».

De même, lorsque Lucain s'adresse ainsi à Brutus sur le champ de bataille, il semble se trouver aux côtés de son personnage, mais tout en connaissant ce qui doit arriver ultérieurement :

*Illic plebeia contectus casside uultus  
ignotusque hosti quod ferrum, Brute, tenebas ?  
O decus imperii, spes o suprema senatus,  
extremum tanti generis per saecula nomen,  
ne rue per medios nimium temerarius hostis,  
nec tibi fatales admoueris ante Philippos,  
Thessalia periture tua. Nil proficis istic  
Caesaris intentus iugulo : nondum adtigis arcem  
iuris et humani columen quo cuncta premuntur  
egressus meruit fati tam nobile letum.  
Viuat et, ut Bruti procumbat uictima, regnet<sup>127</sup> !*

125

*Maius ab hac acie, quam quod sua saecula ferrent,  
uulnus habent populi; plus est quam uita salusque  
quod perit : in totum mundi prosternimur aeuum.  
Vincitur his gladiis omnis quae seruiet aetas.  
Proxima quid suboles aut quid meruere nepotes  
in regnum nasci ? Pauide num gessimus arma  
teximus aut iugulos ? **Alieni poena timoris  
in nostra ceruice sedet.** [...]*

Cette bataille inflige aux peuples une blessure trop grave pour que leurs générations puissent les supporter ; c'est plus que des vies et des existences qui prennent fin, c'est pour toute la durée de l'univers que nous sommes abattus. Ces glaives triomphent de tous les âges pour les asservir. Qu'ont fait nos enfants, qu'ont fait nos descendants pour naître sujets ? Avons-nous porté les armes sans bravoure ou caché notre gorge ? C'est le châtement de la lâcheté des autres qui pèse sur notre nuque.

<sup>126</sup>GALTIER 2018, p. 32-40. Nous voudrions seulement nuancer l'idée de l'enfermement dans une temporalité cyclique qui condamne la génération du narrateur à la répétition sans fin de l'asservissement de Rome : « Constatons [...] la cohérence de la vision lucanienne, qui enferme la génération du narrateur dans un moment historique à ce point déterminé par la défaite de Pompée, que la notion d'écoulement du temps en est comme évacuée au profit d'un effet dévastateur qui semble ne jamais connaître de fin » (p. 40) : c'est pour nous tout l'enjeu de la dimension « satirique » de la *La Guerre civile* que d'ouvrir pour le lecteur la possibilité d'échapper d'une manière ou d'une autre à l'irréversible servitude, et à l'irréversible culpabilité.

<sup>127</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 586-596.



Là, le front couvert d'un casque plébéien, inconnu de l'ennemi, Brutus, quel fer tenais-tu ? Ô l'honneur de l'empire, ô suprême espoir du sénat, dernier nom d'une race si grande à travers les siècles, ne t'élance pas trop téméraire au milieu des ennemis et n'avance pas pour toi le jour fatal de Philippes, toi qui dois périr dans ta Thessalie. Tu perds ta peine à t'acharner ici à la gorge de César; il n'a pas encore atteint le sommet du pouvoir, dépassé ce faite de la grandeur humaine, d'où l'on opprime tout, pour mériter des destins une mort si fameuse. Qu'il vive et, pour tomber victime de Brutus, qu'il soit roi !

De tels passages sont emblématiques d'une certaine posture du poète qui par la poésie peut créer un lieu où il appartient à la fois au passé et au présent.

Une contribution décisive au débat a été apportée par B. Bureau<sup>128</sup> : en réponse aux tenants d'une voix poétique diffractée entre plusieurs époques, il propose une conception de la voix narrative qui permet à notre sens de mieux rendre compte des contradictions qu'elle laisse voir. En se penchant sur la question de l'identité de celui qui dans *La Guerre civile* s'exprime à la première personne, il définit tout d'abord la voix qui dit « je », celle du *uates* qui raconte la guerre civile, la « voix-poétesse » à travers laquelle parle le poème, qui possède une conscience et dont la fonction mémorielle est conditionnée par des restrictions morales. Mais le poète ne s'en tient pas à la première personne du singulier pour se désigner : il dit aussi « nous », lorsqu'il entend s'associer avec le « tu » (ou le « il ») des personnages ou du lecteur. Ainsi, *nos* est la marque de l'inscription de *ego* dans une collectivité historico-culturelle dont font partie à la fois le récitant, le public et les personnages. B. Bureau refuse alors l'idée de la diffraction de la *uox poetae* : en tant que membre de cette collectivité, le narrateur peut participer à la fois de l'époque de Pharsale et du présent de Lucain, sans qu'il y ait besoin de définir plusieurs voix différentes. La scission temporelle entre plusieurs voix est impossible, car tous, *ego*, *nos*, destinataires intra- et extradiégétique appartiennent à la même communauté, à la fois victime et coupable des crimes de Pharsale et de ses conséquences ultérieures :

Dans cette perspective de solidarité sociale aux fautes des aïeux, la fuite honteuse des pompiens à Pharsale, marque en quelque sorte la faute originelle qui, laissant le champ libre à César, ouvre la voie aux abus de tous les Césars devenus *reges* d'un peuple de lâches. *Nos* paie, de manière à la fois juste (par solidarité sociale) et injuste (dans la logique d'une responsabilité individuelle) une faute qu'il n'a pas commise<sup>129</sup>.

Considérer qu'il y a plusieurs voix différentes qui s'expriment dans le poème lorsqu'on lit Pharsale comme en train de se produire occulte le fait que Lucain œuvre constamment à montrer la continuité entre ce passé et son présent : le tout est à rapporter *in fine* à la conscience poétique qui l'unifie pour tirer du sens de cette confrontation des perspectives temporelles.

---

<sup>128</sup>BUREAU 2011.

<sup>129</sup>*Ibid.*, p. 87.

Quelle est alors la fonction des passages où le poète semble ignorer ce qui doit arriver par la suite, jusqu'à poser la question de l'avenir ? Puisque les événements en sont connus, pourquoi raconter la guerre civile comme s'ils ne l'étaient pas ? P.-A. Caltot écrit que les souhaits formulés par le poète (et plus particulièrement par le poète contemporain des faits, puisque sa lecture s'appuie sur la tripartition des voix d'E. Narducci<sup>130</sup>) au potentiel ou à l'irréel en faveur d'un arrêt des combats lui permettent de se réfugier dans une réalité alternative, celle qu'il a sous les yeux lui étant trop insupportable<sup>131</sup> ; mais le texte n'offre en réalité aucun refuge, ni pour le narrateur, ni pour le lecteur... Les souhaits ne font que renforcer l'horreur des faits advenus, car tout le monde les a en mémoire et qu'aussitôt après ces souhaits, qui sont toujours très brefs, on revient inmanquablement à l'horreur, que Lucain ne se prive pas de décrire. L'emploi de l'irréel, en particulier, aggrave leur cruauté : cette modalité hypothétique implique par définition que l'on connaisse l'issue réelle des faits et que l'on sache bien que le souhait en question ne peut pas se réaliser.

Afin de comprendre leur fonction, il convient à notre sens de se placer du point de vue de la réception. Il ne faut pas négliger, évidemment, l'effet dramatique produit par de tels passages – souhaits ou interrogations sur la suite des événements – : ils entraînent une suspension du récit ainsi qu'un effet de retard. Mais ce qui est pour nous crucial dans de tels cas, c'est précisément l'hiatus entre d'une part l'ignorance affichée ou le souhait de quelque chose qui ne doit jamais advenir, et d'autre part la réalité des faits. Le poète sait parfaitement – et à chaque moment de son récit – quel est le déroulement de la guerre civile, et que ce qu'il souhaiterait n'arrivera jamais<sup>132</sup>. Pour autant, prières et interrogations favorisent chez le lecteur le sentiment du scandale et son envie de prise sur les événements.<sup>133</sup> Évidemment, en ce qui concerne le temps de Pharsale, cela n'est pas d'une grande utilité, hormis peut-être pour ce qui est de mettre en place une tonalité pathétique<sup>134</sup> ; mais ce processus est fondamental si Pharsale est toujours d'actualité, autrement dit si les réactions que Lucain veut entraîner chez son lecteur peuvent valoir

---

<sup>130</sup>P.-A. Caltot retient en effet cette tripartition des voix car elle est opérante pour catégoriser les prophéties du narrateur qu'il étudie : ce que le narrateur sait et ce qu'il semble ignorer, les prophéties vraies et les prophéties erronées.

<sup>131</sup>CALTOT 2016, p. 260 *sqq.*

<sup>132</sup>Il n'est donc pas question selon nous de suspension provisoire de l'omniscience du poète : celui-ci ne cesse jamais de savoir ce qu'il sait, mais il *choisit* par moment de présenter les faits comme ils ont pu apparaître aux acteurs concernés.

<sup>133</sup>Nous renvoyons ici à ce que nous avons exposé plus haut à propos des effets de l'interrogation décrits dans les traités techniques : voir p. 58 *sqq.*

<sup>134</sup>Cf. CALTOT 2016, p. 266 sur la force pathétique de la prière adressée aux soldats d'Ilerda en IV, 186-188.

aussi pour le présent qu'ils partagent. Or Lucain fait tout son possible pour empêcher son lecteur d'aborder Pharsale avec un regard distancié. C'est ainsi que, comme nous l'avons vu plus haut<sup>135</sup>, à côté des invectives contre César se met en place un usage plus complexe de l'adresse à destination des Romains, entre critique et exhortation à la réforme, qui joue sur une dialectique subtile entre l'identification et l'altérité : il s'agit de les pousser à prendre assez de recul pour s'apercevoir des fautes commises, tout en leur faisant accepter l'idée que ces fautes sont les leurs afin qu'ils puissent s'en corriger.

Dans cette perspective, distinguer plusieurs voix poétiques amène selon nous à une erreur : cela impliquerait que les acteurs du passé évoluent dans une sphère coupée de celle qui est la nôtre en tant que lecteurs. Or l'entreprise de Lucain consiste à ne jamais éloigner trop franchement le récit de nous. Il faut embrasser à la fois les doutes et l'ignorance des acteurs du passé et la connaissance des faits ultérieurs pour comprendre et juger la guerre civile. Le poète « omniscient » qui est capable d'annoncer à l'avance ce qui doit arriver<sup>136</sup> est le même que celui qui, parfois, envisage les événements comme en train de se produire. C'est ce qui se joue dans un vers comme celui-ci :

*Cladibus inruimus nocituraque poscimus arma*<sup>137</sup>.

Nous nous ruons à la défaite et réclamons des armes qui vont nous blesser.

P.-A. Caltot le relève comme un lieu exceptionnel où se confondent les trois voix poétiques qu'il distingue – celle du poète-personnage, celle du poète omniscient et celle du poète néronien – :

Ce passage tourné vers l'avenir, au début de la bataille de Pharsale, est difficile à interpréter : grande est la tentation de l'attribuer à la voix contemporaine des faits du narrateur à cause de l'emploi de la première personne dans les deux verbes coordonnés (*inruimus*; *poscimus*). Comme en d'autres endroits, le narrateur se présente en personnage du récit, en l'occurrence un soldat de Pharsale. Pourtant, il est inhabituel de voir percer un tel désenchantement (*cladibus*; *nocere*) dans cette voix du narrateur qui préfère habituellement rêver l'avenir dans un « destin alternatif ». Or, le choix de termes péjoratifs, ou du participe futur *nocitura*, laisse plutôt penser que c'est la voix omnisciente qui rapporte ces faits. Peut-être serait-ce alors un des rares passages où le narrateur omniscient s'exprime à la première personne. À moins de voir, dans cette intervention, la voix néronienne, engagée politiquement, du narrateur. Alors, il s'agirait pour le narrateur de s'investir *a posteriori*, au moyen de la première personne, pour mieux revendiquer une conception pompéienne, ou républicaine, du pouvoir, face à l'empereur Néron<sup>138</sup>.

Il s'agit pour nous au contraire d'un passage tout à fait emblématique de la manière dont Lucain orchestre sans cesse la confrontation entre le passé qu'il revit et le présent qu'il

---

<sup>135</sup>Voir notre chapitre 11 (p. 589).

<sup>136</sup>Voir CALTOT 2016, p. 275 *sqq.* sur les prophéties du narrateur.

<sup>137</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 60.

<sup>138</sup>CALTOT 2016, p. 276.

connaît, de manière à nous permettre de juger correctement chacune de ses époques à la lumière l'une de l'autre, indéfectiblement liées par une relation de cause à conséquence.

La confrontation des époques *au sein d'une même voix* est pour le poète un mode d'élucidation du réel, car Lucain ne choisit pas au hasard les faits qu'il nous donne à voir à travers le prisme d'un acteur du passé ; il les choisit en fonction du sens qu'ils vont contribuer à donner à l'ensemble de son exploration du sens de la guerre civile. Revivre les événements en étant coupé du présent néronien reviendrait à simplement reproduire la situation aveugle des acteurs du temps. Mais en même temps qu'il se transporte à Pharsale, Lucain transporte Pharsale dans son présent et invite son lecteur à en tirer une réflexion valable pour sa propre époque : il laisse voir au lecteur ce que les personnages ont pu percevoir en leur temps et ce qu'il faut en comprendre *a posteriori*, quelles sont les erreurs qu'ils ont commises et quelles en sont les causes. Revivre le passé doit servir de leçon pour savoir comment vivre le présent : c'est précisément ce que les Romains de Pharsale n'ont pas su faire, car ils ont manqué de l'éclairage apporté par la recomposition poétique qui permet de discerner et de comprendre dans les événements les mécanismes de la Fortune<sup>139</sup>. Construire un destin alternatif ne revient donc pas à ignorer les faits réels, mais invite à jouer autrement les mêmes événements quand ils se reproduisent à nouveau : si dans son présent le lecteur reconnaît des éléments de la situation passée, il peut désormais les interpréter selon le modèle que lui offre le poème<sup>140</sup>.

## 12.2 L'implication du lecteur dans le récit

Outre les apostrophes adressées aux citoyens romains, dont nous avons pu montrer qu'elles maintiennent une certaine confusion en ce qui concerne la nature intra- ou extradiégétique de leurs destinataires, on trouve quelques occurrences d'adresses à un « tu » ou à un « vous » qui n'est pas identifié, qui n'est pas caractérisé comme faisant partie de la communauté des citoyens, et qui, puisque aucun indice ne vient l'informer,

<sup>139</sup>G. B. Conte explique bien que, pour Lucain, si le lecteur de *La Guerre civile* connaît les faits, il ne les a pas encore compris : « [...] his goal is precisely to break down the barrier between the facts of his story and full awareness of their tragic significance » (CONTE 2010, p. 51, qui reprend et traduit CONTE 1966 et CONTE 1988, p. 11-23). Seule la voix du *uates* qu'est Lucain permet de raconter la guerre civile et de produire un récit capable d'avoir une portée véritable, capable d'être raconté, écouté, et compris – y compris dans ses difficultés et ses ambiguïtés, voire ses contradictions (qu'il ne masque pas, tandis que des personnages comme Appius ou Sextus Pompée qui reçoivent des paroles prophétiques pensent recevoir une réponse non ambiguë, mais qui pourtant les trompe).

<sup>140</sup>Notre lecture va ainsi un peu plus loin que celle proposée par D. Demanche, pour qui le recul du poète permet au lecteur de prendre position d'un point de vue éthique sur les événements passés seulement (DEMANCHE 2014a, p. 20).

est situé sur le même plan énonciatif que le narrateur<sup>141</sup>. Or il est frappant de voir à quel point, là encore, Lucain prend soin de rappeler que le présent ne doit pas être considéré comme coupé du passé, y compris en allant au-delà des usages du genre de l'épopée.

### 12.2.1 Les adresses au subjonctif

À côté de l'apostrophe à un personnage intradiégétique, l'adresse à une deuxième personne du subjonctif potentiel ou irréel associée à un verbe de perception ou de pensée (voire de parole, dans le cas d'Homère) est un phénomène qui revient régulièrement dans les épopées antérieures à Lucain<sup>142</sup>. Chez Homère, Apollonios, Virgile ou encore Ovide<sup>143</sup>, de telles formes invitent à la représentation visuelle ou intellectuelle en décrivant ce que le lecteur pourrait voir ou penser (ou dire) s'il se trouvait effectivement témoin de la scène dont il est question<sup>144</sup>. Elles interviennent dans des passages propres à susciter une forte émotion chez le poète et son public, ou encore dans des passages où la représentation visuelle est importante<sup>145</sup>. Ainsi, dans l'*Énéide*, c'est au moment de la description du bouclier d'Énée que se concentrent trois des quatre occurrences que compte le poème au total<sup>146</sup>. En outre, et c'est là un point fondamental pour bien saisir l'originalité de la manière lucanienne, ces formes constituent chez ses prédécesseurs les seuls lieux d'une mobilisation explicite<sup>147</sup> de son public par le poète<sup>148</sup>.

Chez Lucain, on relève quatre occurrences de ce type. La première se trouve au livre I, alors que les habitants de Rome, anticipant l'arrivée future de César et de ses légions depuis la Gaule, préfèrent fuir la ville avant même que le danger soit avéré :

*Tunc quae tuta petant et quae metuenda relinquunt  
incerti : quo quemque fugae tulit impetus, urget*

---

<sup>141</sup>Là encore, nous faisons le choix, discutable, de nous concentrer sur les adresses à la deuxième personne et de laisser de côté les – nombreuses – occurrences de première personne du pluriel hors apostrophe : voir p. 573.

<sup>142</sup>En latin, on va ainsi trouver des formes telles que *uideres*, *putes*, etc.

<sup>143</sup>Voir notre chapitre 3 (p. 121).

<sup>144</sup>Sur l'emploi de ces formules dans d'autres genres, en particulier dans la littérature didactique et l'histoire, voir GILMARTIN 1975.

<sup>145</sup>LEDENTU 2011a, p. 167 parle ainsi à propos des emplois ovidiens d'« *ekphraseis* miniaturisées ».

<sup>146</sup>VIII, 650 ; 676 ; 691. La quatrième occurrence se trouve en IV, 401.

<sup>147</sup>Les questions rhétoriques sans destinataire mobilisent elles aussi le public, mais la présence de celui-ci n'est pas grammaticalement inscrite dans le discours par l'emploi de la deuxième personne.

<sup>148</sup>Peut-être peut-on voir dans l'apostrophe d'Anchise à un *Romane* dans l'*Énéide* en VI, 851 une adresse aux Romains contemporains de Virgile, et dans les deux apostrophes de Pythagore à un « vous » dans les *Métamorphoses* en XV, 238 et 254 des adresses au lectorat d'Ovide derrière l'auditoire réuni pour écouter le personnage (sur les adresses de Pythagore à son auditoire au chant XV, voir S. M. WHEELER 1999, p. 96). Mais dans ce cas, ces adresses au public passent quoi qu'il en soit par la médiation d'un personnage.

*praecipitem populum, serieque haerentia longa  
agmina prorumpunt; **credas** aut tecta nefandas  
corripuisse faces aut iam quatiente ruina  
nutantes pendere domos; sic turba per urbem  
praecipiti lymphata gradu, uelut unica rebus  
spes foret adflictis patrios excedere muros,  
inconsulta ruit. [...]<sup>149</sup>*

Alors, sans qu'on sache quel abri sûr gagner, à quels dangers se soustraire, l'instinct de la fuite pousse chacun au hasard et chasse devant soi un peuple en déroute; en longues files, des groupes compacts se lancent en avant; vous pourriez croire<sup>150</sup> que des torches impies ont pris possession des toits ou que, secouées par une force qui les mine, les maisons vacillent et penchent déjà, tellement la foule affolée précipite ses pas à travers la ville, et comme s'il ne restait d'autre espoir aux esprits abattus que de sortir des murs de la patrie, elle se rue à l'aventure.

La seconde figure au livre VII, juste après la harangue de César à ses troupes avant Pharsale, lorsque Lucain décrit la rage du combat que ces paroles ont fait naître chez les soldats :

*Si totitem Magni soceros totidemque petentis  
urbis regna suae funesto in Marte **locasses**,  
non tam praecipiti ruerent in proelia cursu<sup>151</sup>.*

Même si vous aviez placé<sup>152</sup> dans ces sanglantes fureurs de Mars autant de gendres de Pompée, autant de prétendants à la domination de leur pays, ils ne se jetteraient pas au combat d'un élan si précipité.

La troisième occurrence est au livre VIII, après la réponse de Pompée aux Mytiléniens qui le prient de rester s'abriter dans leurs murs, et elle commente le moment où le général défait s'embarque avec Cornélie sur le navire qui doit le conduire dans sa fuite :

*[...] Cunctos mutare **putares**  
telluremque patriaeque solum [...]<sup>153</sup>.*

Vous eussiez dit<sup>154</sup> que tout le monde quittait le pays et le sol de la patrie [...].

La quatrième, enfin, au livre IX, se trouve après la harangue de Caton engageant ses hommes à affronter les dangers du désert de Libye, lorsque Lucain commente la situation géographique de la contrée que les soldats s'apprêtent à traverser :

*Tertia pars rerum Libye, si credere famae  
cuncta **uelis**; at si uentos caelumque **sequaris**,  
pars erit Europae. [...]<sup>155</sup>*

<sup>149</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 490-498.

<sup>150</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>151</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 334-336.

<sup>152</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>153</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 147-148.

<sup>154</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>155</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 411-413.

La Libye est la troisième partie du monde, si vous vous fiez en tout à l'opinion commune ; mais, si vous vous référez à ses vents et à son ciel, elle fait partie de l'Europe<sup>156</sup>.

La toute première de ces occurrences, celle qui accompagne la description de la panique des Romains devant César, est particulièrement remarquable. À première vue, elle semble bien répondre aux attentes du genre. Le sac d'une ville est en effet un type de scène particulièrement propice à l'ἐνάργεια et à son effet pathétique, comme l'expose Quintilien au livre VIII de l'*Institution oratoire*<sup>157</sup> :

*Sic <et> urbium captarum crescit miseratio. Sine dubio enim qui dicit expugnatam esse civitatem complectitur omnia quaecumque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic uelut nuntius. At si aperias haec, quae uerbo uno inclusa erant, apparebunt effusae per domus ac templa flammae et ruentium tectorum fragor et ex diuersis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque ploratus et male usque in illum diem seruati fato senes. Tum illa profanorum sacrorumque direptio, efferentium praedas repetentiumque discursus, et acti ante suum quisque praedonem catenati, et conata retinere infantem suum mater, et sicubi maius lucrum est, pugna inter uictores. Licet enim haec omnia, ut dixi, complectatur "euersio", minus est tamen totum dicere quam omnia<sup>158</sup>.*

C'est avec le même procédé que l'on accroît la pitié sur le sort des villes prises, car, sans doute, quand on dit qu'une ville a été prise d'assaut, on embrasse tout ce que comporte un tel sort, mais cette espèce d'annonce concise pénètre les cœurs moins profondément. Si l'on développe ce qui était contenu dans un seul mot, apparaîtront alors les flammes qui se répandent par les maisons et les temples, les toits qui s'écroulent avec fracas, les cris divers qui se fondent en une rumeur unique, la fuite des uns en désordre, les ultimes embrassements des autres étreignant les leurs, les lamentations des enfants et des femmes, et, maudissant le destin qui a prolongé leur vie jusque-là, les vieillards. Alors, c'est le pillage connu des biens profanes et sacrés, les assaillants courant en tous sens pour emporter leur butin ou revenir en chercher, et chacun des citoyens enchaînés poussé devant lui par le ravisseur, et la mère s'efforçant de retenir son petit enfant, et partout où le profit est le plus grand, la bataille entre les vainqueurs. Tout cela, comme je l'ai dit, peut être enfermé dans l'expression "sac d'une ville" ; cependant on dit moins en indiquant l'ensemble qu'en donnant les détails.

Le passage vaut ainsi pour compensation d'une scène qui n'est jamais advenue, puisqu'en réalité César n'a jamais détruit la Ville : avec le verbe *credas* Lucain nous donne à voir ce crime suprême que César n'est pas allé jusqu'à réaliser, mais dont l'effet est évidemment particulièrement marquant. K. Seitz remarque toutefois, à raison, que dans toute la scène de la fuite de Rome devant César le *pathos* cède la place à l'indignation<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>157</sup>Voir PAUL 1982 sur le motif littéraire de l'*urbs capta* et sa dimension pathétique, et en particulier la p. 154 sur le fait que l'on puisse lire ce passage de Lucain comme un exemple de ce motif, même si en réalité la prise de Rome n'existe ici que dans l'esprit des Romains. Voir également JOLIVET 2011, p. 2-5 sur les traitements du motif chez les historiens et dans la tradition rhétorique.

<sup>158</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, VIII, 3, 67-69.

<sup>159</sup>SEITZ 1965, p. 227-232. À son tour E. Narducci note que la description est rapidement abandonnée au profit du commentaire du poète (NARDUCCI 2002, p. 101-104), qui occupe finalement le premier plan.

Sur le lien entre ἐνάργεια et indignation, voir *Rhétorique à Herennius*, IV, 39 ; Cicéron, *De l'invention*, I,

Afin de comprendre le sens de cet emploi chez Lucain, il faut prendre en compte l'importance toute particulière de la scène dans laquelle il apparaît. En effet, ce moment se signale comme étant le premier dans l'épopée où les Romains *dans leur ensemble* se montrent coupables d'avoir permis par leur lâcheté la victoire de César. En privilégiant la sauvegarde de leur vie au détriment de la défense de Rome et des valeurs qu'elle incarne, ils rendent possible leur corruption ou leur anéantissement par César. En effet Lucain montre bien à quel point la fuite est corrélée à un défaut moral : l'ensemble de la scène (V, 484-522) montre que toute *pietas* a désormais disparu. Les sénateurs sont même parmi les premiers à être mentionnés comme fuyards, eux qui devraient incarner l'attachement à la patrie<sup>160</sup> :

[...] *Nec solum uulgi inani  
percussum terrore pauet, sed curia; et ipsi  
sedibus exiluire patres, inuisaque belli  
consulibus fugiens mandat decreta senatus.  
Tunc quae tuta petant et quae metuenda relinquunt  
incerti : quo quemque fugae tulit impetus, urget  
praecipitem populum, serieque haerentia longa  
agmina prorumpunt; credas aut tecta nefandas  
corripuisse faces aut iam quatiente ruina  
nutantes pendere domos; sic turba per urbem  
praecipiti lymphata gradu, uelut unica rebus  
spes foret adflictis patrios excedere muros,  
inconsulta ruit. [...]*<sup>161</sup>

Et non seulement le vulgaire, frappé d'une vaine terreur, s'épouvante, mais la curie ; les Pères eux-mêmes bondirent de leurs sièges et le Sénat fuyant donne aux consuls d'odieux décrets de guerre. Alors, sans qu'on sache quel abri sûr gagner, à quels dangers se soustraire, l'instinct de la fuite pousse chacun au hasard et chasse devant soi un peuple en déroute ; en longues files, des groupes compacts se lancent en avant ; vous pourriez croire<sup>162</sup> que des torches impies ont pris possession des toits ou que, secouées par une force qui les mine, les maisons vacillent et penchent déjà, tellement la foule affolée précipite ses pas à travers la ville, et comme s'il ne restait d'autre espoir aux esprits abattus que de sortir des murs de la patrie, elle se rue à l'aventure.

*Tunc* au v. 489, qui suit immédiatement la description de la fuite des Pères conscrits et qui ouvre le passage dans lequel se trouve le potentiel *credas*, est ainsi revêtu d'un sens fort, en ce qu'il établit un rapport de cause à effet entre le départ des sénateurs et le désarroi du peuple. La fuite de Pompée en conclusion du passage reprend la même idée lorsqu'elle

54, 104 ; Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 29-35. En effet, parce que le lecteur partage les mêmes valeurs que le locuteur, il va ressentir les mêmes émotions s'il est placé devant les mêmes faits.

<sup>160</sup>M. Ducos a d'ailleurs pu montrer dans Ducos 2010, p. 139 qu'il existe chez Lucain un lien étroit qui unit le Sénat et la patrie romaine : ce départ est bien révélateur de l'ampleur de l'abdication morale de la Rome de la fin de la République.

<sup>161</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 486-498.

<sup>162</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.



est présentée, si ce n'est comme la cause de la fuite collective, du moins comme un moyen pour les Romains de se dédouaner de leur couardise :

*Danda tamen uenia est tantorum, danda, pauorum :  
Pompeio fugiente timent. [...]*<sup>163</sup>

Il faut pourtant, il faut pardonner une telle panique : s'ils ont peur, c'est que Pompée fuit.

L'insistance sur le pronom *quisque*, répété plusieurs fois dans l'ensemble du passage<sup>164</sup>, les attitudes qui dénotent la rupture des liens familiaux ainsi que la fuite au hasard, non concertée, des Romains montre que le corps des citoyens n'existe plus. Lucain insiste sur le manque de force morale dont les Romains ont fait preuve à ce moment-là car c'est là pour lui l'une des raisons du champ libre laissé à César. Lorsqu'ils se figurent César plus terrible que l'ennemi gaulois, il y a là une erreur à corriger : César est bien un monstre, et il se comporte bien comme un barbare vis-à-vis de sa propre cité, mais ce sont les Romains et non pas les Gaulois qui lui prêtent main forte dans cette entreprise. Il est à

---

<sup>163</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 521-522.

<sup>164</sup>I, 484 ; 491 ; 503.

la fois la cause et le symptôme de la ruine de Rome : il a attaqué Rome, mais il n'a pu le faire et détruire la liberté des citoyens que parce que ces derniers l'ont laissé faire<sup>165</sup>.

Dans ce contexte, on comprend que l'illusion à laquelle les Romains sont en proie, celle qui les pousse à se figurer César plus proche et plus dangereux qu'il l'est en réalité et de ce fait à fuir Rome, est dotée d'une importance toute particulière. Les Romains fuient à cause d'un danger qu'ils imaginent, à cause du désastre à venir qu'ils anticipent et, ce faisant, provoquent. Or, si un verbe comme *credas* est, comme cela est attendu, l'embrayeur d'une hypotypose, il insiste bien dans le même temps sur l'artificialité de

<sup>165</sup>Une comparaison avec le récit que fait Tite-Live de la prise d'Albe par les Romains au livre I de l'*Ab Vrbe condita* et de la prise de Rome par les Gaulois en -390 au livre V fait bien voir à quel point la scène que Lucain nous donne à lire est inouïe par ce qu'elle révèle de la perte des valeurs romaines. En I, 29, les Albains s'arrêtent au seuil des maisons, tandis qu'on lit chez Lucain en I, 507-508 :

[...] *nec limine quisquam  
haesit [...]*

[...] personne ne s'arrêta sur le seuil [...]

et ils ne consentent à quitter leur cité qu'une fois que le fracas de l'armée romaine les y pousse. En V, 37, Tite-Live nous raconte comment la rumeur de l'arrivée des Gaulois entraîne la terreur à Rome, mais aussi la constitution d'une armée qui va à leur rencontre – de manière désorganisée, certes, mais on reste loin des Romains purement et simplement mis en fuite chez Lucain. En V, 38 sont justement décrites les vellétés de fuite de certains, présentées comme un comportement étranger à l'esprit romain (V, 38, 5) :

*In altera acie nihil simile Romanis, non apud duces, non apud milites erat. Paupor fugaue occupauerat animos...*

Dans l'autre camp, les Romains n'étaient plus eux-mêmes, pas plus les généraux que les soldats. Ils n'avaient en tête que la panique et la fuite...

En V, 39-41 elles sont cependant opposées au courage des citoyens demeurés dans les murs de Rome et qui se réfugient dans la citadelle du Capitole. Alors que Lucain insiste sur le fait que le seul souci de chacun est son salut individuel, les Romains dont parle Tite-Live font montre de piété envers les dieux comme envers la patrie (V, 39, 9-11) :

*Nam, cum defendi urbem posse tam parua relicta manu spes nulla esset, placuit cum coniugibus ac liberis iuuentutem militarem senatusque robur in arcem Capitoliumque concedere, armisque et frumento conlato ex loco inde munito deos hominesque et Romanum nomen defendere ; flaminem sacerdotesque Vestales sacra publica a caede, ab incendiis procul auferre, nec ante deserui cultum eorum quam non superessent qui colerent [...].*

En effet, défendre la ville avec la poignée d'hommes qui restait, il n'y fallait pas compter ; voici donc ce qu'on décréta : "avec leurs femmes et leurs enfants, les hommes d'âge militaire et les sénateurs les plus valides se retireraient au Capitole et dans la citadelle ; on y rassemblerait des armes et du blé ; et sur cette position ainsi mise en état de résister, on défendrait les dieux, le peuple et l'existence de Rome ; le flamme et les prêtresses de Vesta mettraient les objets du culte national à l'abri de la destruction et de l'incendie, et on n'abandonnerait pas le culte des dieux, tant qu'il resterait quelqu'un pour l'assurer [...]".

En V, 39-40, Tite-Live dépeint les adieux de ceux qui doivent se séparer, étant entendu que les jeunes ne quittent pas les anciens pour fuir la ville, mais pour se préparer à la défendre depuis le Capitole. En V, 40, alors que le spectacle des plébéiens s'enfuyant chacun pour soi dans les campagnes rappelle ce que décrit Lucain, la piété du flamme de Quirinus, des Vestales et du plébéien Lucius Albinus, qui font passer la protection des objets du culte avant leur salut privé, vient contrebalancer l'impression de désordre. En V, 41, enfin, le courage et la majesté des vieux patriciens stupéfiants les Gaulois n'ont rien de commun avec ce qu'on lit dans *La Guerre civile* – le contraste fortement ironique entre une telle force d'âme et chez Lucain la couardise des Pères conscrits qui s'élancent de leurs sièges est tout à fait frappant (cf. ROCHE 2009, p. 307). Alors que tout dans le récit de Tite-Live respire la piété, Lucain fait en sorte que son propre récit ne laisse voir que la disparition affligeante des valeurs romaines.

Sur le rapprochement entre ce passages de Lucain et la prise d'Albe racontée par Tite-Live, voir WUILLEUMIER et LE BONNIEC 1962, p. 92 ; SEITZ 1965, p. 224, n. 2 ; NARDUCCI 2002, p. 101-104 ; TORGERSON 2011, p. 68-70 (voir également les p. 100-102, où le récit de l'arrivée des Gaulois à Rome chez Tite-Live est comparé avec celui de l'arrivée, effective cette fois, de César à Rome au livre III de *La Guerre civile*).

la vision en question : la destruction de Rome par César n'est qu'imaginaire, et la représentation que suscite Lucain dans l'esprit du lecteur par cet emploi (celle de Rome en proie au cataclysme) redouble l'image mensongère que les Romains se sont fabriquée. Cet emploi de *credas* ne correspond donc pas à l'emploi traditionnel dans l'épopée de verbes de pensée ou de perception conjugués à la deuxième personne du singulier du subjonctif potentiel ou irréel : la faculté d'imagination à laquelle il fait référence n'est plus celle, créatrice, de l'auteur et du lecteur, mais celle, trompeuse, des Romains<sup>166</sup>. Par son apostrophe, le poète met son lecteur dans la même position qu'eux : il l'invite à se figurer une telle catastrophe alors qu'en réalité, César qui ébranle les murs n'est pas encore arrivé. Le potentiel *credas* ne vise donc pas seulement à mettre sous les yeux du lecteur une image frappante en jouant avec les facultés de son pouvoir d'imagination : il insiste sur la place de l'illusion due à la peur à laquelle pourtant se confient les Romains et il nous place dans la situation de ces derniers en nous forçant à voir à travers leurs yeux<sup>167</sup>.

Sous l'effet de la peur, les Romains, ceux qui fuient Rome comme ceux qui y restent, préfèrent leur sécurité à leurs valeurs et à leur liberté, qu'ils offrent à César : nous placer, nous lecteurs, dans la même posture de terreur devant l'arrivée d'un César plus menaçant que les barbares les plus redoutables grâce à la force pragmatique du « tu » qui apparaît dans *credas*, c'est nous mettre en position de réagir à cette image. Le lecteur doit d'abord se laisser piéger par *credas* et par sa familiarité avec les tournures du même type chez les poètes épiques qu'il connaît, avant de réaliser qu'en envisageant l'arrivée de César comme un spectacle propre à inspirer la panique et non comme un événement propre à mobiliser les forces et l'attachement à Rome de ses citoyens, il se révèle potentiellement atteint de la même faiblesse<sup>168</sup>. Paradoxalement, nous faire ressentir l'ampleur de cette

---

<sup>166</sup>Sur la dimension critique de *credas*, cf. NARDUCCI 2002, p. 104.

<sup>167</sup>Cela explique sans doute le choix du verbe *credere* plutôt que *putare* ou *uidere* : les Romains se fabriquent de toutes pièces une conviction fautive qu'ils mettent à la place du réel, laissant ainsi le champ libre à César.

<sup>168</sup>La force du *credas* lucanien apparaît bien si on le compare aux occurrences similaires que l'on trouve avant lui dans l'épopée. Ces occurrences antérieures mettent en jeu les questions de la dimension fictionnelle du texte et de la représentation que se fait le public de son contenu – de façon parfois complexe, comme ont pu l'analyser C. S. Byre (BYRE 1991) ou E. Block (BLOCK 1982) à propos de celles qu'on trouve chez Homère, Apollonios et Virgile. Ainsi va-t-on trouver chez Homère des emplois où le poète exprime ce que le public pourrait avoir l'impression de voir s'il était présent dans la scène qui est décrite, tout en montrant que cette impression serait en réalité trompeuse (voir p. 126 *sqq.*), alors que ceux qui figurent dans les *Métamorphoses* sont là pour aider le lecteur à se figurer quelque chose qui échappe à son expérience ordinaire. L'une d'entre elles, en particulier, insiste sur la dimension de vérité de l'image ainsi proposée aux yeux du lecteur, lorsque Ovide décrit la transformation des Ménades en arbres (XI, 83-84) :

[...] *porrectaque brachia ueros  
esse putes ramos et non fallare putando.*

angoisse doit nous amener à la repousser, car Lucain nous place dans la situation d'erreur des Romains tout en corrigeant cette vision<sup>169</sup> : en nous plaçant dans l'erreur, il exhibe le danger d'une réaction immédiate et d'une lecture naïve des faits, particulièrement tentantes mais aux conséquences déplorables. La constatation qui figure dans l'apostrophe à Rome des v. 519-520 résonne alors de façon particulièrement amère, en nous amenant à considérer la situation non plus de l'intérieur, mais avec le recul du poète :

*Tu tantum audito bellorum nomine, Roma  
desereris; nox una tuis non credita muris.*

Toi, au seul nom de guerre, Rome, on t'abandonne ; on n'a pas confié une seule nuit à tes murs.

Si, ici, ce n'est donc même plus la horde barbare qui fait fuir les Romains mais le seul nom de la guerre, Lucain dans son apostrophe impose face à l'erreur des Romains son discours de vérité, qui dénonce radicalement la lâcheté générale des Romains. Le choix d'utiliser le même verbe *credere* invite d'autant plus à mettre en relation ce passage avec l'apostrophe en *credas* qui précède et à percevoir en quoi il constitue un commentaire de cette dernière. Dans toute cette scène, le scandale ne réside pas tant dans le personnage de César, qui est effectivement monstrueux, ni dans ce que dit la rumeur, qui n'est absolument pas mensongère dans l'image d'hostilité et de sauvagerie qu'elle donne de lui<sup>170</sup>, que dans la réaction des Romains face à lui. Dans tout le reste de son poème, Lucain continue à le figurer en monstre, mais c'est une réaction diamétralement opposée qu'il entend provoquer : celle qui consiste à défendre la romanité face à celui qui la met en péril. On voit donc bien ici comment les apostrophes concourent à organiser la confrontation féconde entre différents points de vue.

C'est qu'en même temps que le récit des événements, Lucain doit faire l'archéologie d'une abdication morale. Ainsi, Lucain nous montre que, si César n'a pas détruit Rome ni quand ses habitants l'ont fuie, ni quand il est venu s'emparer de l'or de la cité<sup>171</sup>, et

[...] on prendrait pour de véritables branches leurs bras étendus et on ne se tromperait pas.

À ces usages Lucain ajoute une dimension politico-morale : son lecteur partage l'erreur des personnages que sont les Romains, mais cette erreur ne relève pas que du pouvoir illusoire de l'image, en ce qu'elle est étroitement liée à un comportement qui de façon problématique contrevient à celui du bon citoyen.

<sup>169</sup>Cf. MEUNIER 2012, p. 433 sur la dénonciation de la responsabilité coupable des Romains qui s'abandonnent à porter crédit à la rumeur annonçant l'arrivée de César.

<sup>170</sup>Nous sommes ici en désaccord avec ce qu'a écrit I. Meunier à propos de la rumeur qui porte la nouvelle de l'arrivée de César : pour elle, la voix de Lucain cède la place à celle de *Fama* dans les v. 392 *sqq.* (passage qui correspond au catalogue des Gaulois), et le poète cède ainsi la parole au mensonge sur le mode du discours indirect libre (*ibid.*, p. 424-433). Voir aussi nos analyses sur ces vers en 13.1 p. 737.

<sup>171</sup>III, 71-169.

que la cité elle-même ne saurait être l'enjeu réel de ces événements<sup>172</sup>, il a bien porté un coup fatal à la romanité en révélant l'inaptitude de chaque citoyen à la préserver face à lui : ce sont les valeurs incarnées par les Romains qui sont mortes alors qu'elles auraient dû se manifester par le fait qu'ils restent dans leurs murs<sup>173</sup>. Lucain nous donne à voir un spectacle qui n'a jamais existé, en même temps qu'il nous donne les moyens de comprendre de façon parfaitement claire le mécanisme psychologique d'une fuite désastreuse : le spectacle est faux, mais l'analyse qui en découle est juste. Les Romains, pris dans les événements, les ont mal interprétés, tandis que Lucain, de son point de vue de poète qui les embrasse dans leur totalité, est en mesure de les analyser correctement.

Cette occurrence d'un verbe au potentiel conjugué à la deuxième personne du singulier reprend de manière bien particulière l'usage des prédécesseurs dans le genre, et elle est exemplaire de la manière nouvelle dont Lucain entend impliquer son lecteur dans son récit, c'est-à-dire en l'invitant à partager ses interrogations sur la guerre civile. Pour ce faire, l'une des stratégies du poète consiste à nous renvoyer dans le temps de la guerre civile, non pas pour le simple plaisir de l'*euidentia*<sup>174</sup>, mais pour nous retrouver dans la même situation que les Romains de l'époque, et évaluer ce que nous aurions fait à leur place. Nous pensons ainsi qu'il ne faut pas sous-estimer la portée d'une formule comme *credas*. On le sait, les tournures de ce type sont volontiers traduites en français par un « on »<sup>175</sup>, et c'est d'ailleurs ce que fait A. Bourgery dans sa traduction pour la CUF : « **on croirait** que des torches impies ont pris possession des toits... ». Pour autant, elles sont unanimement désignées dans la critique comme étant des adresses au public ou au nar-

---

<sup>172</sup>Voir aussi en VII, 400 *sqq.*

<sup>173</sup>À l'image des Romains chez Tite-Live : voir *supra* p. 719.

<sup>174</sup>Sur l'*euidentia* chez Lucain sous un autre angle que le nôtre (le choix de Lucain de privilégier une *euidentia* de l'horrible et du monstrueux comme conséquence esthétique du scandale éthique de la guerre civile), voir de NADAI 2000, p. 49-102.

<sup>175</sup>C'est ainsi ce que préconisent A. Ernout et F. Thomas dans leur *Syntaxe latine* (ERNOUT et F. THOMAS 1993, p. 237). Pour plus de références grammaticales modernes, voir GILMARTIN 1975, p. 101 n. 9. E. Benveniste décrit également un emploi de la seconde personne qui ne se réfère pas à la personne à la personne à laquelle on s'adresse, mais qui constitue un emploi impersonnel en dehors de l'allocution : cf. BENVENISTE 1966, p. 232. Il cite ainsi plusieurs exemples de subjonctif à la deuxième personne en latin et en grec, et fait lui aussi équivaloir ce type d'emploi au « on » français. Ce qu'il écrit quelques années plus tard dans le tome II de ses *Problèmes de linguistique générale* infléchit néanmoins sa position première : « [...] immédiatement, dès qu'il [sc. le locuteur] se déclare locuteur et assume la langue, il plante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire » (BENVENISTE 1974, p. 82).

Les analyses proposées dans GAST, *et al.* 2015 sont particulièrement intéressantes pour ce qui est de comprendre comment fonctionne l'implication bien réelle du destinataire dans les énoncés généraux tournés à la deuxième personne : la deuxième personne ne crée pas l'effet de généralisation, mais elle permet au destinataire de s'impliquer de façon empathique dans le contenu de l'énoncé.

rataire<sup>176</sup> ; le fait qu'il s'agisse à chaque fois de commenter les impressions visuelles ou mentales qui seraient celles de ce « tu » devant les faits racontés montre bien que l'on n'est pas dans le cas d'un propos complètement général : il est question ici de la réception du texte<sup>177</sup>. De plus, au moment où le poète fait le choix d'employer cette tournure pour actualiser la vision décrite, le lecteur a déjà lu aux v. 24-29 du livre I que l'Italie porte encore les stigmates de la guerre civile :

*At nunc semirutis pendent quod moenia tectis  
urbibus Italiae lapsisque ingentia muris  
saxa iacent nulloque domus custode tenentur  
rarus et antiquis habitator in urbibus errat,  
horrida quod dumis multosque inarata per annos  
Hesperia est desuntque manus poscentibus aruis...*<sup>178</sup>

Et pourtant lorsque, dans les villes d'Italie, les remparts menacent les toits demi-ruinés et que d'énormes blocs gisent au pied des murs écroulés, quand les demeures sont vides de gardien et que de rares habitants errent dans les antiques cités, quand l'Hespérie est hérissée de buissons, inculte pour des années et que les bras manquent aux champs qui les réclament...

Autrement dit, Lucain maintient un lien étroit entre la situation passée ici décrite et son propre présent tel qu'il le décrit : nous pensons qu'il est possible de voir ici une volonté de superposer deux générations de citoyens, celle du temps de l'action et celle du temps du poète. Le lecteur est alors amené à se demander dans quelle mesure cette deuxième personne exprime seulement une vague généralité, ou au contraire peut être revêtue de son sens plein : y a-t-il ici une locution figée, ou bien la mobilisation d'un « tu », certes anonyme, mais pas si indéterminé que cela, et qui soit en fait chacun de ses lecteurs ? On lit d'ailleurs dans le traité *Du sublime* que le passage à la deuxième personne ne correspond pas simplement à un énoncé lancé « à la cantonade », mais qu'il correspond à une adresse à chacun pris individuellement – et de façon intéressante c'est un vers de l'*Illiade* (V, 85) qui est cité en illustration – :

Πάντα δὲ τὰ τοιαῦτα πρὸς αὐτὰ ἀπεριδόμενα τὰ πρόσωπα ἐπ' αὐτῶν ἴστησι τὸν ἀχροατὴν  
τῶν ἐνεργουμένων. Καὶ ὅταν ὡς οὐ πρὸς ἅπαντας, ἀλλ' ὡς πρὸς μόνον τινὰ λαλήσῃς,  
Τυδείδην δ' οὐκ ἂν γνοίης ποτέροισι μετεΐη,

<sup>176</sup>Sur la distinction entre récepteur effectif et récepteur construit, voir p. 47 *sqq.*

<sup>177</sup>S. M. Wheeler, dans son analyse des deuxièmes personnes du subjonctif dans les *Métamorphoses* (S. M. WHEELER 1999, p. 101-103), est très clair à propos du fait que ces formes sont « [...] the closest thing to direct address permitted in epic discourse » (p. 101). Il ajoute que leur emploi par Ovide reflète « [...] a desire to put a generalizing statement into a dialogic framework that involved the addressee directly » (p. 102). Peut-être peut-on d'ailleurs hasarder que même en français, on n'utiliserait jamais le « tu » à valeur généralisante face à quelqu'un que l'on vouvoie, comme si cette deuxième personne du singulier conservait toujours, même en arrière-plan, sa valeur d'adresse.

<sup>178</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 24-29.

ἐμπαθέστερόν τε αὐτὸν ἅμα καὶ προσεκτικώτερον καὶ ἀγῶνος ἔμπλεων ἀποτελέσεις, ταῖς εἰς ἑαυτὸν προσφωνήσεσιν ἐξεγειρόμενον<sup>179</sup>.

Tous les appels de ce genre adressés aux personnes mêmes placent l'auditeur sur la scène des événements; et si tu parles non pas à tous mais à un seul :

Tu ne saurais connaître à laquelle des deux armées appartient le fils de Tydée tu rendras l'auditeur à la fois plus vivement ému, plus attentif et tout entier à l'action, secoué, comme il l'est, par les paroles qui lui sont adressées.

Ce que décrit ici l'auteur du traité nous semble relever de ce que l'on appellerait aujourd'hui la dimension pragmatique de l'énoncé.

Parmi les trois autres occurrences d'un verbe employé à la deuxième personne du subjonctif par le poète, il en est une autre sur laquelle nous voudrions nous arrêter particulièrement, en raison de l'écart qu'elle représente par rapport à l'usage épique. Il s'agit de celle par laquelle Lucain figure la soif de combattre suscitée par la harangue de César à ses hommes :

*Si totitem Magni soceros totidemque petentis  
urbis regna suae funesto in Marte locasses,  
non tam praecipiti ruerent in proelia cursu*<sup>180</sup>.

Même si vous aviez placé<sup>181</sup> dans ces sanglantes fureurs de Mars autant de gendres de Pompée, autant de prétendants à la domination de leur pays, ils ne se jetteraient pas au combat d'un élan si précipité.

En effet, l'on ne trouve aucune autre attestation similaire de l'emploi du verbe *locare*, et ce *locasses* semble d'ailleurs être un hapax. De fait les manuscrits portent en réalité *locasset*, mais l'absence de sujet pour le verbe à la troisième personne a amené Grotius à conjecturer cette forme à la deuxième personne. À l'appui de cette correction, A. E. Housman, qui la reprend dans son édition, cite les emplois épiques traditionnels de subjonctifs à la deuxième personne, en particulier ceux que l'on trouve chez Lucain et que nous analysons ici<sup>182</sup>. H. C. Nutting<sup>183</sup>, pour sa part, ne trouve pas ce rapprochement totalement satisfaisant. En effet, il distingue à propos de ces subjonctifs les emplois généralisants, où le destinataire peut être n'importe qui, et les emplois impersonnels, où la deuxième personne ne se rapporte en réalité à aucune entité humaine : c'est à cette seconde catégorie qu'il rattache l'emploi de *locasses* chez Lucain. Ainsi établit-il plutôt un parallèle avec d'autres emplois, non épiques, qui correspondent mieux au sens complètement dépersonnalisé qu'il perçoit ici, et il cite en particulier ce passage de Pline :

---

<sup>179</sup>Du sublime, XXVI, 2-3.

<sup>180</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 334-336.

<sup>181</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>182</sup>HOUSMAN 1958.

<sup>183</sup>NUTTING 1927.

*Dedisses huic animo par corpus, fecisset quod optabat*<sup>184</sup>.

On lui aurait donné un physique à la hauteur de son courage, il aurait accompli ce qu'il souhaitait.

N. Lanzarone reprend dans son commentaire au livre VII<sup>185</sup> la justification d'A. E. Housman, et signale que *locare* est d'un emploi fréquent chez les historiens, au sens de *collocare*. Il ne commente pas davantage ce dernier point ; néanmoins, le sens tout à fait concret du verbe ne laisse pas de surprendre, et il rend à notre sens insuffisantes les explications qui précèdent. Il nous semble que, loin de se référer à un sujet de l'action impossible à déterminer, Lucain invite son lecteur à une projection mentale et le met dans la position bien précise du général d'armée qui disposerait du pouvoir de placer ses hommes à loisir. Cette manière de faire tout à fait inédite et pour le moins surprenante explique peut-être pourquoi, s'il y a bel et bien un problème de texte ici, la troisième personne *locasset* a été substituée à *locasses*.

Enfin, le passage suivant du livre IX est significatif du rôle que Lucain entend donner à son lecteur :

*Tertia pars rerum Libye, si credere fama  
cuncta uelis; at si uentos caelumque sequaris,  
pars erit Europae. [...]*<sup>186</sup>

La Libye est la troisième partie du monde, si vous vous fiez en tout à l'opinion commune ; mais, si vous vous référez à ses vents et à son ciel, elle fait partie de l'Europe<sup>187</sup>.

Celui-ci est en effet placé devant une alternative à propos de la manière dont la science géographique doit concevoir la situation de la Libye, que le poète refuse de résoudre pour lui. Or l'implication directe du lecteur par le double emploi de la seconde personne l'invite à prendre la responsabilité de statuer ici. Lucain va même plus loin : il affirme que, quel que soit le choix de son lecteur, c'est celui-là qui deviendra la réalité par le seul fait du choix effectué. Pour C. L. Catherine, on a là une définition de la posture impliquée et active que Lucain attend de son lecteur :

If this interpretation is correct, then the poet here makes a radical assertion of the reader's ability to create meaning within a text over which his narrator professes little control. Although I am aware that this interpretation may push the linguistic evidence beyond its limits, the fact remains that the poet has created a dilemma, that he has declared his inability to resolve it, and that he has left his readers to decide it for themselves<sup>188</sup>.

<sup>184</sup>PLINE LE JEUNE, *Lettres*, I, 12, 8.

<sup>185</sup>LANZARONE 2016, p. 317-318.

<sup>186</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 411-413.

<sup>187</sup>Nous modifions ici la traduction donnée dans la CUF.

<sup>188</sup>Catherine 2015, p. 355.



## 12.2.2 Les adresses à l'impératif

En quelques endroits, peu nombreux mais tout à fait remarquables par l'innovation qu'ils représentent dans le genre épique, Lucain use même de l'impératif dans ses adresses à un « tu » extradiégétique<sup>189</sup>. Le procédé apparaît dès le proème :

*O male concordēs nimiaque cupidine caeci!  
Quid miscere iuuat uires orbemque tenere  
in medio? Dum terra fretum terramque leuabit  
aer et longi uoluent Titana labores  
noxque diem caelo totidem per signa sequetur,  
nulla fides regni sociis, omnisque potestas  
inpatiens consortis erit. Nec gentibus ullis  
**credite** nec longe fatorum exempla petantur :  
fraterno primi maderunt sanguine muri<sup>190</sup>.*

Ô concorde peu sûre, aveuglement d'une passion sans limite! À quoi bon confondre vos forces et garder l'univers entre vous? Tant que la terre soutiendra l'onde et l'air la terre, tant que Titan peinera à de longs cheminements et que la nuit suivra le jour dans le ciel à travers les douze constellations, les maîtres associés d'un royaume n'auront entre eux aucune confiance, aucune domination ne pourra souffrir de partage. N'allez pas en croire là-dessus des peuples quelconques et chercher bien loin des exemples de cette loi fatale : nos premières murailles ont été tachées du sang d'un frère ; et le prix d'une telle fureur n'était pas la terre ni la mer : c'était un étroit asile qui a mis ses maîtres aux prises.

La seconde occurrence se trouve également au chant I, lorsque au début du catalogue des Gaulois libérés des légions césariennes un excursus géographique amène le poète à affirmer ne pas vouloir chercher ce qui est la cause des marées :

*Ventus ab extremo pelagus sic axe uoluet  
destituaturque ferens, an sidere mota secundo  
Tethyos unda uagae lunaribus aestuet horis,  
flammiger an Titan, ut alentes hauriat undas,  
erigat Oceanum fluctusque ad sidera ducat,  
**quaerite, quos agit mundi labor; at mihi** semper  
tu, quaecumque moues tam crebros causa meatus,  
ut superi uoluerē, **late**. [...]<sup>191</sup>*

Est-ce un vent venu de l'extrémité de l'horizon qui roule ainsi les flots pour les abandonner ensuite? L'onde de l'errante Téthys bouillonne-t-elle, mue par un astre favorable, aux époques lunaires? Titan porte-flammes, pour puiser l'onde nourricière, dresse-t-il l'océan et amène-t-il les flots jusqu'aux astres? Cherchez-le, vous que tourmente le labeur de l'univers; mais pour moi toujours, cause qui fais naître des mouvements si fréquents, suis la volonté des dieux et reste cachée.

---

<sup>189</sup>On l'a dit plus haut, Homère n'emploie l'impératif que lorsqu'il s'adresse à la Muse. Si le mode impératif est de même totalement absent des apostrophes du poète aux personnages dans l'*Énéide*, on en trouve deux occurrences dans les *Métamorphoses*, en III, 133 (*adde*) et en IX, 791 (*date*); mais, à chaque fois, le destinataire est intradiégétique : dans le premier cas il s'agit de Cadmus, et dans le second cas d'Iphis et Ianthé.

<sup>190</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 87-95.

<sup>191</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 412-419.

La troisième se trouve au livre X, alors qu'il commente l'incroyable masse des richesses que déploie Cléopâtre devant César :

[...] *Pro caecus et amens  
ambitione furor, ciuilia bella gerenti  
diuitias aperire suas, incendere mentem  
hospitis armati. Non sit licet ille nefando  
Marte paratus opes mundi quaesisse ruina :  
pone duces priscos et nomina pauperis aeui  
Fabricios Curiosque graues, hic ille recumbat  
sordidus Etruscis abductus consul aratris :  
optabit patriae talem duxisse triumphum*<sup>192</sup> .

Quel aveuglement, quel délire d'une vanité insensée, que d'étaler toutes ses richesses devant un chef de guerres civiles, que d'allumer les désirs d'un hôte armé ! Admettons que ce ne soit pas cet homme, prêt à une guerre impie pour s'enrichir par la ruine du monde ; mettez à sa place ces vieux capitaines, ces héros d'un âge de pauvreté, les Fabricius, les austères Curius ; que le convive ici couché soit ce consul que l'on tira tout sale de sa charrue étrusque : ils désireront faire à la patrie l'honneur d'un pareil triomphe.

Nous ne revenons pas sur la première occurrence, que nous avons déjà analysée plus haut comme un cas où Lucain use d'une forme inédite en contexte épique pour superposer dans son exploration des causes de la guerre civile les acteurs du passé – les triumvirs – et le lecteur invité à s'engager dans le récit<sup>193</sup>.

À propos de la seconde occurrence, où Lucain déclare au sujet de l'origine des marées refuser de se livrer aux considérations scientifiques<sup>194</sup>, elle pose en face du poète (*at mihi*) une collectivité anonyme à laquelle renvoie l'impératif *credite* et qui est définie par le désir de connaître les secrets de l'univers. Cette deuxième personne du pluriel peut ainsi se référer aux poètes qui ont fait le choix de la poésie scientifique, ou bien à tous ceux qui souhaiteraient trouver dans leurs lectures des exposés de cette nature. Or, dans l'*Énéide* et dans les *Métamorphoses*, toutes les occurrences que l'on trouve de *credite*<sup>195</sup> et de *quaerite*<sup>196</sup> sont des emplois en discours direct : une telle adresse ne s'emploie qu'entre personnes qui sont en présence l'une de l'autre, et on voit bien ici l'infraction que commet Lucain en employant cette forme à un niveau énonciatif différent, exhibant tant l'origine de sa parole poétique que la réception de celle-ci. L'adresse se fait certes

<sup>192</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 146-154.

<sup>193</sup>Voir en 9.5 p. 493.

<sup>194</sup>Nous revenons sur ce passage p. 739 *sqq.*

<sup>195</sup>*Énéide*, V, 637 (il s'agit de Junon, qui s'est introduite parmi les Troyennes sous les traits de Béroé afin de les persuader d'incendier les navires des leurs, et qui fait parler Cassandre qui lui est apparue en rêve) et *Métamorphoses*, VI, 184 (c'est ici Niobé qui s'adresse aux Thébaines).

<sup>196</sup>*Énéide*, II, 48 (Laocoon avertit ses concitoyens à propos des ruses des Grecs) ; XI, 283 (Vénulus fait parler Diomède s'adressant aux Latins) et *Métamorphoses*, X, 302 et 303 (Orphée met en garde ceux qui s'appêtent à écouter le récit de Cinyras et Myrrha) ; XIII, 173 (Ulysse s'adresse aux Grecs pour leur montrer que c'est à lui, et non à Ajax, que doivent revenir les armes d'Achille) ; XV, 254 (Pythagore à son auditoire).

à un destinataire qui se trouve dans la même sphère énonciative que lui, mais ce destinataire est absent, et il l'est d'autant plus que cette adresse vise en fait pour Lucain à manifester la particularité de sa poésie et, éventuellement, à limiter son lectorat : qui que soient ceux qui voudraient percer le mystère des marées, ils n'ont manifestement pas grand profit à tirer de *La Guerre civile*<sup>197</sup>. Cette entreprise de limitation est d'autant plus frappante que le retard de *quaerite* après l'accumulation des interrogative indirectes met le lecteur dans l'attente et lui fait penser que Lucain va effectivement traiter de la question de la cause des marées, au lieu de la reléguer en dehors du poème comme étant hors-sujet ; le rejet de *late* en fin de phrase après l'incise *ut superi uoluere* renforce encore l'effet de surprise. Sans doute faut-il mettre ce passage en rapport avec l'interdit qu'Acorée prononce sur la connaissance des sources du Nil au chant X après que César l'a interrogé à ce propos (v. 188-192 et v. 268 *sqq.*) : dans la posture que Lucain attend de son lecteur, celui-ci doit accepter de voir son attente déçue et de rester dans l'ignorance à propos de certains sujets – ce que César, de son côté, ne sait visiblement pas faire, lui qui ne s'intéresse pas au bien moral, mais aux secrets des dieux.

La troisième occurrence, quant à elle, contient une adresse à une deuxième personne du singulier, et elle est particulièrement surprenante<sup>198</sup>. Au moment où César se laisse séduire par les splendeurs de l'Orient que déploie devant lui Cléopâtre, Lucain lui oppose une série de grands hommes des temps anciens de la République – Fabricius Luscinus, Curius Dentatus, Cincinnatus –, exemples de frugalité, de désintéressement et de vertu, en les présentant devant l'esprit du lecteur de la façon la plus directe qui soit. Puisqu'il s'agit de les faire surgir de façon très visuelle (ce à quoi concourt la périphrase qui désigne Cincinnatus : *hic ille recumbat / sordidus Etruscis abductus consul aratris*), on attendrait ici pour les introduire un subjonctif potentiel tel que *uideas* ou *uideres* ; or le choix du mode impératif dans *pone* implique une relation beaucoup plus directe, frontale, entre le poète et son lecteur, le premier s'adressant au second comme s'il était effectivement devant lui. Le choix du verbe *ponere* est lui aussi remarquable, en ce que dans ses emplois en contexte épique chez Virgile et Ovide son sens est tout à fait spécifique : il s'agit toujours

---

<sup>197</sup> On pense ici à la manière dont Perse, dans sa première satire, entreprend de circonscrire son public : voir notre chapitre 5 (p. 249).

<sup>198</sup> Nous remercions S. Dubel (Université Clermont Auvergne) et C. Hunzinger (Sorbonne Université) pour l'organisation en 2017-2020 du séminaire « Scénographies de la deuxième personne » qui nous a offert l'occasion de travailler avec P.-A. Caltot (Université d'Orléans) et J. Rohman (Université Rennes II) sur la mobilisation de la deuxième personne dans l'épopée latine : c'est au cours de cette collaboration fructueuse que nous avons pu remarquer, et discuter, cette forme qui, pourtant, n'a manifestement pas attiré l'attention de la critique.

de « déposer » ou d'abandonner quelque chose<sup>199</sup>. Dans ce passage de *La Guerre civile*, le verbe *ponere* invite le lecteur à « placer » dans la scène, devant ses yeux, certains des héros des premiers temps de Rome à la place de César, comme en VII, 334-336, *locasses* l'invitait à placer un bataillon de Césars à la place des soldats. Évidemment il s'agit ici d'un acte de l'imagination, et par son emploi inattendu *pone* éveille l'attention du lecteur et met en valeur ce qui est une scène proprement incroyable : les modèles de vertu des heures les plus glorieuses de la République romaine à la table de Cléopâtre. Le sens du verbe est ici bien plus proche de celui qu'il prend par exemple dans les commentaires de Donat aux comédies de Térence, où il sert à indiquer le choix que fait le poète d'un mot ou d'une forme<sup>200</sup> : c'est à une forme d'acte littéraire que Lucain invite son lecteur. Dans une forme de raisonnement *a fortiori*, il figure la folie de Cléopâtre qui attise ainsi les désirs de son hôte César alors que même le plus austère des héros romains serait amené par un tel spectacle à désirer faire la conquête des richesses de l'Égypte. Mais, précisément, le choix d'un verbe concret pour désigner quelque chose qui relève de la pensée nous semble aller dans le sens d'un lien toujours étroitement établi par Lucain entre la matière de son récit et son lecteur, qui se trouve à même, non pas de changer le cours de l'action, mais du moins de la « toucher du doigt », sans même la médiation opérée par le mode subjonctif dans *locasses*. Ainsi, même si l'on peut imaginer que *pone* soit peut-être dans le langage commun une locution figée<sup>201</sup>, son emploi en contexte épique par la voix du narrateur est remarquable et réactive la force pragmatique de la seconde personne.

L'originalité de Lucain est flagrante si on la compare aux usages de ses prédécesseurs, qui, lorsqu'ils veulent s'adresser à leurs lecteurs, recourent volontiers à une figure auctoriale<sup>202</sup>. On pense ainsi à Anchise au chant VI de l'*Énéide* :

<sup>199</sup>Les occurrences dans l'*Énéide* sont : V, 845 (*pone caput*) ; XI, 366 (*pone animos*). Les occurrences dans les *Métamorphoses* sont : I, 737 (*pone metus*) ; III, 634 (*pone metum*) ; V, 226 (*pone metum*) ; IX, 697 (*pone [...] curas*) ; X, 408 (*pone timorem*) ; XI, 390 (*pone metus*) ; XIV, 110 (*pone [...] metum*) ; XIV, 762 (*pone [...] fastus*) ; XV, 658 (*pone metus*).

<sup>200</sup>Voir par exemple le commentaire au v. 823 des *Adelphes* :

*Dicere autem ponit pro intellegere et scire [...].*

Quant à *dicere*, il le met pour *intellegere* (comprendre) et *scire* (savoir) [...].

<sup>201</sup>À la manière d'un *adde* ou d'un *age*.

<sup>202</sup>Ovide représente sûrement le cas le plus flagrant de délégation de la parole narrative. G. Rosati écrit à ce sujet : « It has been estimated that about a third of the length of the poem, including about 60 episodes (and in increasing proportion from the beginning to the end of the poem), is narrated not by the external narrator, but by about 40 internal narrators » (ROSATI 2002, p. 271). Voir *ibid.*, n. 2 pour des indications bibliographiques.

Ne, **pueri**, ne tanta animis **adsuescite** bella  
neu patriae ualidas in uiscera **uertite** uiris [...]<sup>203</sup>.

Enfants, n'habituez pas vos cœurs à de semblables guerres, ne tournez pas contre ses propres entrailles les forces vives de votre patrie [...].

*Excudent alii spirantia mollius aera,  
credo equidem, uiuos ducent de marmore uoltus,  
orabunt causas melius, caelique meatus  
describent radio et surgentia sidera dicent;  
tu regere imperio populos, **Romane**<sup>204</sup>, memento  
(hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem,  
parcere subiectis, et debellare superbos<sup>205</sup>.*

D'autres forgeront avec plus de grâce des bronzes qui sauront respirer, je le crois du moins, ils tireront du marbre des visages vivants, ils plaideront mieux, ils figureront avec leur baguette les mouvements du ciel, diront les levers des astres ; à toi de diriger les peuples sous ta loi, Romain, qu'il t'en souviennne – ce seront là tes arts, à toi – et de donner ses règles à la paix : respecter les soumis, désarmer les superbes.

ou encore à Pythagore au chant XV des *Métamorphoses*<sup>206</sup> :

*Haec quoque non perstant, quae nos elementa uocamus;  
quasque uices peragant (animos **adhibete**), docebo<sup>207</sup>.*

Ce que nous appelons éléments n'est pas plus stable ; prêtez-moi votre attention et je vous dirai quelles sont leurs vicissitudes.

*Nec perit in toto quicquam, mihi **credite**, mundo,  
sed uariat faciemque nouat [...]*<sup>208</sup>.

Rien ne périt, croyez-moi, dans le monde entier ; mais tout varie, tout change d'aspect [...].

---

<sup>203</sup>VIRGILE, *Énéide*, VI, 832-833.

<sup>204</sup>En V, 123, le poète use du même vocatif pour s'adresser à Cluentius, et donc à un personnage intradiégétique cette fois.

<sup>205</sup>VIRGILE, *Énéide*, VI, 847-853.

<sup>206</sup>Ajoutons qu'en XV, 651-657, Ovide utilise le singulier collectif *Romane* pour s'adresser aux Romains :

*Dum dubitant, seram pepulere crepuscula lucem  
umbraque telluris tenebras induxerat orbi,  
cum deus in somnis opifer consistere uisus  
ante tuum, **Romane**, torum, sed qualis in aede  
esse solet; baculumque tenens agreste sinistra  
caesariem longae dextra deducere barbae  
et placido tales emittere pectore uoces...*

Pendant qu'ils hésitent, le crépuscule a chassé la lumière du soir et la nuit a enveloppé la terre de ses ténèbres, lorsque tu vois en songe, ô Romain, le dieu secourable se dresser devant ton lit, mais tel qu'il est toujours dans son temple ; sa main gauche tenait un bâton rustique, sa main droite caressait sa longue barbe ; d'une voix calme il prononce alors ces paroles...

Mais ici le poète reprend en fait le propos de la voix de l'oracle d'Apollon qui un peu plus haut (v. 637-640) répond avec le même vocatif aux Romains qui implorent auprès des dieux la fin de la peste qui s'est abattue sur eux : il s'agit donc en fait d'une adresse à un destinataire intradiégétique.

<sup>207</sup>OVIDE, *Métamorphoses*, XV, 237-238.

<sup>208</sup>OVIDE, *Métamorphoses*, XV, 254-255.

Il nous semble ainsi que dans *La Guerre civile* il faille mettre au compte de cette recherche constante du maintien du lien entre passé et présent ces emplois particuliers d'une deuxième personne se référant au lecteur : aux apostrophes qui sollicitent seulement une représentation visuelle ou mentale de l'ordre du spectacle et de l'immersion dans le passé, Lucain préfère des apostrophes aptes à faire réagir le lecteur devant les événements racontés. Il s'agit ici d'une invitation à se projeter dans l'action de manière bien plus concrète, comme si elle était à portée de main, et comme si, aussi, le poète était face à son lecteur. Lucain crée ainsi une forme hybride entre récit et discours où le récit devient aussi le lieu d'un examen des consciences des Romains de l'époque de Néron.

## Conclusion

Dans *La Guerre civile*, Lucain n'entend pas seulement faire le récit du conflit qui a opposé César et Pompée, mais aussi rapporter les réactions d'un Romain face à ces événements : c'est l'histoire d'une conscience confrontée à la fois à l'horreur de Pharsale et au scandale de ses conséquences. Cela l'amène à remettre en cause la narrativité de l'épopée, pour cela l'apostrophe joue un rôle fondamental : en instaurant au sein du récit la co-présence de deux régimes énonciatifs, celui du poète s'adressant à ses personnages et celui du poète s'adressant à ses concitoyens, elle crée un espace où le passé de Pharsale et le présent de Lucain se rejoignent<sup>209</sup>.

Ainsi, lors de l'épisode d'Ilerda au chant IV, on observe un double mouvement : d'une part le poète se transporte dans le temps et le lieu de l'action, et d'autre part il relie les événements du passé à la situation présente de ses contemporains. Dans les deux cas le lecteur se retrouve au milieu des événements aux côtés des personnages, mais, par rapport à ces derniers, il est doté en plus de la connaissance des conséquences des choix faits par ces mêmes personnages : il comprend les erreurs qui ont été faites et il voit devant lui, à portée de main, la possibilité d'agir pour changer le cours de l'histoire. Par l'apostrophe Lucain abolit la distance temporelle : elle crée une collusion des époques inédite dans l'épopée : son entreprise n'est pas seulement de mettre le passé en perspective en annonçant le présent, mais véritablement de créer un lieu poétique où les deux époques se rencontrent. Ainsi, il ne s'agit pas d'une simple immersion : le lecteur ne doit pas s'oublier lui-même dans le récit du passé, mais réagir en fonction de la connais-

<sup>209</sup>Cf. ce que dit J. Culler de l'apostrophe comme production d'un événement discursif : « Apostrophe is not the representation of an event; if it works it produces a fictive, discursive event » (CULLER 1977, p. 68).

sance complète des deux époques que Lucain confronte. Alors que, comme nous l'avons vu dans notre chapitre 4<sup>210</sup>, Aristote prescrit l'absence de toute allusion au contexte de l'énonciation épique en dehors du proème de manière à permettre au public de se plonger dans la fiction, Lucain, pour sa part, ne veut pas faire du passé épique un ailleurs mis à distance dans lequel on s'immergerait le temps du récit mais qui n'aurait rien à voir avec le présent. Il maintient donc fortement le lien entre présent de l'énonciation et passé épique. Le lecteur est alors incité à réagir devant les faits du passé et à transférer dans son propre présent les réactions ainsi suscitées, à l'image de Lucain qui exprime toute sa volonté de prise sur les événements : s'il ne peut pas changer le passé, du moins la réaction qui est la sienne n'est pas vouée à rester vaine<sup>211</sup>. Lucain rappelle en effet que ce sont toujours les Romains qui ont (eu) leur destin en main et qui en sont responsables. Le lecteur n'assiste plus, de loin, à un spectacle esthétique propre à provoquer chez lui des émotions fortes dirigées envers les personnages dont il contemple les actions : les émotions en question portent au moins autant sur son propre monde, qui n'est rien moins que le reflet du monde de la diégèse. C'est donc à un déplacement tout à fait intéressant de la charge pathétique du récit que l'on assiste, ainsi que l'écrit M. Leigh :

[...] what may be called the dramatic interventions of Lucan's narrator as a character at the scene of the conflict are marked by a calculated non-naturalism, one which places the weight of the pathos on the historical and political experience of the generation born too late<sup>212</sup>.

Ainsi, le poète lucanien réagit bien comme un personnage, mais non pas un personnage fictif participant à l'action du temps de Pharsale : il est un personnage de l'action commencée à Pharsale et qui se poursuit toujours sous Néron, et à ce titre, il réagit et essaie d'influer sur les événements.

C'est là à notre sens tout l'objet du dispositif énonciatif au long du récit de Pharsale au chant VII. Lucain entend créer par sa poésie une continuité temporelle entre le temps de Pharsale et son présent qui réunisse dans une même communauté tous les Romains, ceux qui ont vécu Pharsale et ceux qui vivent la permanence des causes et des conséquences politiques et morales de Pharsale. Il devient alors possible de tirer un sens des événements, qui n'est pas téléologique mais né de la relecture du passé à la lumière du présent. Lucain invite également à une certaine lecture du présent à la faveur de la

---

<sup>210</sup>P. 193.

<sup>211</sup>Nous ne rejoignons pas exactement S. Bartsch quand elle écrit que le fait que Lucain suscite tout à la fois de l'espoir et du désespoir ne débouche que sur la vanité d'un engagement sans objet (BARTSCH 1997, p. 113-114).

<sup>212</sup>Leigh 1997, p. 39.

connaissance du passé : il met en lumière le fait que la Rome présente est née de l'abdication morale du temps de Pharsale et que celle-ci est toujours d'actualité. Si les germes de la guerre civile existent toujours, si les Romains sont toujours incapables de se gouverner eux-mêmes, alors la paix née d'Actium n'est que celle imposée par la force d'une autorité que l'on comprend être similaire à celle de César.

Ces considérations nous ont amenée à revenir sur la question, fort débattue, de la voix du narrateur, une ou multiple, appartenant au passé ou au présent, omnisciente ou non : selon nous, on entend bien dans *La Guerre civile* une voix unique qui constamment confronte le point de vue de ceux qui sont dans l'histoire et le point de vue de ceux qui la connaissent de façon surplombante, de manière à prendre suffisamment de recul pour accéder à une compréhension supérieure des faits, mais sans jamais mettre le passé à distance. Le poète manifeste ainsi sa totale maîtrise sur les événements qu'il sélectionne en vue de les intégrer à son récit ainsi que sur la manière dont il les recompose poétiquement afin de permettre leur interprétation par le lecteur.

Cela l'amène à impliquer le lecteur dans le récit à un degré inédit mais aussi sous des formes inédites, par des apostrophes à Rome et des adresses à un « tu » indéterminé au subjonctif ou à l'impératif qui l'invitent à se projeter dans l'action et à adopter une posture réflexive. Lucain fait l'archéologie d'une abdication morale en nous replaçant dans l'action et en faisant appel à nos facultés de représentation et de jugement pour que nous puissions confronter les choix et les réactions des acteurs du temps avec les nôtres, à nous qui disposons d'une connaissance supérieure. Ici, la confrontation des points de vue ne débouche pas sur une justification de l'ordre des événements, mais sur la constatation de l'erreur profonde des ancêtres, contre laquelle il est toutefois possible de s'élever si l'on s'élève contre ses conséquences présentes<sup>213</sup>. Cela implique de brouiller le schéma traditionnel de l'apostrophe épique : on n'a plus le poète qui tantôt s'adresse à ses personnages, tantôt à son public, mais le poète qui s'adresse à une communauté romaine formée à la fois par ses personnages et par son public. Il pousse jusqu'à son degré suprême le principe qui veut que lorsque le poète se donne pour destinataire un personnage, le récepteur réel soit en fait l'auditeur ou le lecteur qui perçoit l'effet de sens de la figure.

<sup>213</sup>L'entreprise de Lucain se révèle donc résolument singulière par rapport à celle de Virgile telle que la décrit A. Rossi lorsqu'il analyse la manière dont celui-ci transporte son lecteur dans le passé raconté par l'*enargeia* : « it [*sc. Virgilian enargeia*] strives to create an identity between the narrated events and the experience of the "now" and to fashion powerful connections between the Roman past and the Roman



---

present. [...] The Roman reader of the *Aeneid* becomes witness to a past that collapses into its own present and that therefore establishes itself as a key to interpreting the reality of the “now” » (ROSSI 2003, p. 148-149).

## **CHAPITRE 13**

# **L'apostrophe et la mémoire épique : de la célébration des héros à la réflexion politique**



## Introduction

**N**OUS avons vu à propos de l’apostrophe épique qu’elle constituait depuis Homère un lieu privilégié pour la transmission de la mémoire des héros : par la rupture énonciative qu’elle entraîne elle met tout particulièrement en lumière le nom du personnage interpellé. Aussi y a-t-il un lien étroit entre l’apostrophe, la mémoire et la question de l’éloge : il est attendu que le poète épique apostrophe ceux de ses personnages qui *méritent* d’être ainsi placés au premier plan. Pourtant, parce que l’apostrophe est un lieu éminemment polémique chez Lucain, elle constitue dans *La Guerre civile* un lieu de mémoire problématique : comment en effet produire une bonne *fama* épique lorsque l’on raconte un sujet aussi *nefas* que la guerre civile ? Nous allons voir que Lucain est amené à reconfigurer en profondeur le rôle mémoriel de l’apostrophe, tout d’abord dans le motif du catalogue, en raison du fait qu’il se retrouve dans l’impossibilité de célébrer des Romains tuant d’autres Romains. Nous étudierons ensuite deux apostrophes funèbres particulières, celle à Curion à la fin du chant IV et celle à Pompée à la fin du chant VIII : nous verrons que dans ces dernières, le poète, maître de mémoire, transforme l’apostrophe funèbre en occasion d’une méditation politique adressée aux Romains.

### 13.1 Scènes de combat et catalogues : la mémoire paradoxale des acteurs de la guerre civile

Les scènes de combat et les catalogues sont deux grands lieux où se constitue la mémoire épique des héros<sup>1</sup>. Le poète y énumère les acteurs de son épopée en les nommant ; or la nomination est un moyen d’individualiser et de faire accéder à l’immortalité poétique : les hommes se souviendront du héros nommé aussi longtemps que le poème sera lu ou récité<sup>2</sup>. C’est aussi de préférence au cours des scènes de combat et des catalogues que les personnages sont apostrophés. Au sein de tels passages, l’apostrophe

<sup>1</sup>Les études sur la mémoire dans l’épopée sont nombreuses : nous nous contentons ici de quelques indications bibliographiques.

Sur Homère, voir BOUVIER 2002.

À propos de Virgile, citons notamment DINTER 2005 ; CLÉMENT-TARANTINO 2006 ; MAUGIER-SINHA 2011 ; RAYMOND 2011b ; RAYMOND 2011a ; HARDIE 2012, p. 78-149 ; LEDENTU 2012b ; SEIDER 2012 ; SEIDER 2013 ; LEDENTU 2014 ; RAYMOND 2016.

En ce qui concerne Lucain, on pourra se référer à : C. M. C. GREEN 1991 (repris dans C. M. C. GREEN 2010) ; GORMAN 2001 ; TAISNE 2002 ; BUREAU 2010 ; GALTIER 2010 ; RAVET 2010 ; THORNE 2010 et THORNE 2011 ; HARDIE 2012, p. 178 *sqq.*

<sup>2</sup>Sur le lien entre le nom et la constitution du héros en tant que tel, et la transmission de sa mémoire,

représente en effet un lieu particulièrement remarquable de constitution de la mémoire : non seulement le destinataire de l'adresse y est (généralement<sup>3</sup>) interpellé nommément, mais en outre la rupture énonciative du passage de la troisième à la seconde personne le place soudain au premier plan et lui confère une importance singulière, le personnage ainsi interpellé se retrouvant fortement singularisé au sein des masses guerrières qui s'affrontent.

Ainsi, sur les quinze apostrophes adressées à un personnage dans l'*Illiade*, les deux apostrophes à Ménélas du chant IV (v. 127 et v. 146) lui sont adressées au cours d'un récit de bataille, au moment où il manque d'être tué par Pandare ; celle en XIII, 603 lui est adressée alors qu'il affronte successivement plusieurs Troyens ; et l'on sait que les apostrophes à Patrocle interviennent toutes au chant XVI, qui est consacré à ses hauts faits : même si la première d'entre elles (au v. 20) se trouve avant le début du récit de ses exploits guerriers, elle annonce précisément que durant tout ce chant c'est Patrocle qui va être mis à l'honneur. Dans l'*Énéide*, c'est de même au cours des récits de combat qui émaillent la deuxième moitié du poème que sont apostrophés Nisus et Euryale (IX, 446 ; l'apostrophe ponctue la fin de leur aristie), Ismarus (X, 139), Tarchon (X, 302), Pallas (X, 507), Turnus (X, 514), Lausus (X, 793), Camille (XI, 664), Créthée (XII, 538) et Éolus (XII, 542). Nous avons également vu que c'est Virgile qui inaugure la présence d'apostrophes aux personnages dans les catalogues<sup>4</sup>. Lucain s'empare de ces lieux épiques, et, à son tour, il va en faire des lieux de réflexion sur ce que signifie pour le poète de transmettre aux hommes la mémoire des héros et des faits passés dans l'épopée<sup>5</sup>.

---

voir BOUVIER 2002, p. 21 et MAUGIER-SINHA 2011. Dans l'épopée grecque archaïque, cela est probablement à mettre en relation avec le culte des héros, le récit épique formalisant cette forme de mémoire ; voir NAGY 1981, p. 184 : « [...] by getting *kléos* he [sc. Achille] is incorporated into epic, which is presented by epic itself as an eternal extension of the lamentation sung by the Muses over the hero's death [...] ». Cette importance du nom propre des héros a amené à plusieurs études sur l'onomastique dans l'épopée, comme, sur Homère, BOUVIER 2002, p. 357 *sqq.* et KANAVOU 2015, ou, sur Virgile, O'HARA 1996, p. 71 *sqq.* ; PASCHÁLIS 1997 ; et, sur la question précise des noms propres dans les catalogues, KYRIAKIDIS 2007. Voir encore WILLCOCK 1983, qui s'intéresse largement à la question des noms des combattants dans les scènes de bataille.

<sup>3</sup>Il y a quelques exceptions dans l'*Énéide* : l'apostrophe à Umbro en VII, 759-760 ; celle à Pallas en X, 505-510 ; celle à Lausus en X, 791-793 ; celle à Camille en XI, 664-665.

<sup>4</sup>Voir p 164 *sqq.*

<sup>5</sup>Voir MAUGIER-SINHA 2011, p. 184, n. 6 sur les reprises de l'apostrophe en catalogue après Lucain, dans l'épopée flavienne.

### 13.1.1 *La Guerre civile, I, 392-465 : un catalogue hors-norme*

Le catalogue dans l'épopée est normalement l'un des lieux où le poète montre l'omniscience que lui confère la Muse, et ainsi, le lien qui l'unit à elle<sup>6</sup>. Or pour Lucain, qui n'y fait appel à aucune divinité inspiratrice, les catalogues sont au contraire un moyen d'affirmer la puissance de sa voix poétique<sup>7</sup>. Le tout premier passage de *La Guerre civile* qui s'apparente à un catalogue, quand au livre I Lucain figure César rappelant ses légions de Gaule en vue de marcher sur l'Italie (v. 392-465), illustre d'emblée la différence de son écriture en ce qui concerne la constitution de la mémoire des acteurs de la guerre civile. Il inaugure un phénomène que l'on retrouvera dans l'ensemble du poème dans les autres catalogues et dans les scènes de bataille, à savoir le déplacement de l'héroïsme : si comme Virgile Lucain se pose en maître de mémoire, la mémoire épique se voit transformée car le fait d'enregistrer les actes et les hommes du passé s'inscrit dans un projet de discours polémique vis-à-vis des Romains<sup>8</sup>.

#### 13.1.1.1 *La disparition de l'invocation aux Muses*

S'il ne figure dans ce premier catalogue aucune invocation liminaire, l'énumération s'interrompt néanmoins au v. 412 pour laisser place à une apostrophe sur les marées qui joue selon nous le rôle d'anti-invocation<sup>9</sup> :

*Ventus ab extremo pelagus sic axe uolutet  
destituatque ferens, an sidere mota secundo  
Tethyos unda uagae lunaribus aestuet horis,  
flammiger an Titan, ut alentes hauriat undas,  
erigat Oceanum fluctusque ad sidera ducat,  
quaerite, quos agitat mundi labor; at mihi semper  
tu, quaecumque moues tam crebros causa meatus,  
ut superi uoluere, late. [...]»<sup>10</sup>*

Est-ce un vent venu de l'extrémité de l'horizon qui roule ainsi les flots pour les abandonner ensuite? L'onde de l'errante Téthys bouillonne-t-elle, mue par un astre favorable, aux époques lunaires? Titan porte-flammes, pour puiser l'onde nourricière, dresse-t-il l'océan et amène-t-il les flots jusqu'aux astres? Cherchez-le, vous que tourmente le labeur de l'uni-

<sup>6</sup>Voir p. 124 *sqq.* et p. 162 *sqq.*

<sup>7</sup>MEUNIER 2012, p. 374.

<sup>8</sup>Malgré ses inexactitudes historiques et géographiques, l'exkursus sur les Gaulois se révèle ainsi fondamental dans le projet poétique à l'œuvre dans *La Guerre civile*, contrairement à ce qu'avancent certains critiques qui s'en tiennent au relevé des « erreurs » de Lucain. Cf. BEXLEY 2014 (notamment p. 379, n. 19) et CARAMICO 2015. On trouvera également des indications bibliographiques sur le passage dans C. M. C. GREEN 1991, p. 243, n. 12.

<sup>9</sup>Sur ce passage, voir aussi p. 727.

<sup>10</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 412-419.

vers; mais pour moi toujours, cause qui fais naître des mouvements si fréquents, suis la volonté des dieux et reste cachée.

Il y est bien question de la teneur du savoir dont dispose le poète, mais sur le mode de la délimitation de la matière de son poème et du champ de la connaissance qu'il va y manifester<sup>11</sup>. Nous suivons ici la lecture que fait B. Bureau du passage : « Cette façon d'autolimiter sa connaissance trace en réalité le champ de compétence du poète-ego : ego est l'homme d'un seul propos, la guerre civile et ce qui s'y rapporte, il n'est pas le poète des savantes digressions<sup>12</sup> ». I. Meunier lit l'ensemble des v. 392-465 comme un moment où le poète cède momentanément la voix à la rumeur, sur le mode du discours indirect libre<sup>13</sup>; ainsi, pour elle, l'apostrophe à *quos agitat mundi labor* n'est pas vraiment à mettre au compte de Lucain, qui prouve ailleurs (VI, 479) qu'il possède une certaine connaissance en ce qui concerne le phénomène des marées : au contraire, elle signale la non-omniscience de la voix qui s'exprime ici ainsi qu'un manque d'intérêt pour la vérité qui conviendraient davantage à la *fama* qu'au poète épique<sup>14</sup>. La portée polémique du catalogue dans son ensemble, que nous étudions juste après, invalide pour nous cette lecture. La voix qui énonce le catalogue n'est pas mensongère lorsqu'elle figure César en non-Romain : au contraire, elle nous donne à lire un portrait qui correspond tout à fait à l'image que le poète donne de César dans l'ensemble du poème, qui révèle la vérité monstrueuse du personnage, et qui souligne sa déviance par rapport à l'idéal du citoyen romain fidèle à sa patrie. B. Bureau répond indirectement à cette interprétation :

Il [sc. Lucain] n'est donc pas à proprement parler moins omniscient que ses prédécesseurs; disons qu'il est omniscient autrement, dans la mesure où il indique clairement quel est le domaine de compétence pour lequel il sait. Il est en quelque sorte un *uates* qui profère exactement ce que l'on (sans préjuger de la nature de ce "on") peut attendre de lui. Sur ce domaine, oui, il est omniscient<sup>15</sup>.

En réalité, on retrouve dans ce passage des traces de l'invocation aux Muses que Lucain refuse de faire ici. L'emploi de l'apostrophe au moment où il serait amené par

---

<sup>11</sup>Lucain respecte les frontières de son poème, contrairement aux Romains qui par leur départ pour Rome laissent la voie libre aux Gaulois, brouillent les frontières entre Romains et barbares et mettent le monde en situation de chaos (C. M. C. GREEN 1991, p. 245-246). Lorsqu'en VI, 479-480 il mentionne en son nom propre le lien entre la Lune et les marées, cette allusion est motivée et s'inscrit pleinement dans la dynamique de son récit : il s'agit de rendre sensible le pouvoir considérable des sorcières de Thessalie en affirmant qu'elles sont capables de suspendre les lois de la nature. Au contraire, lorsqu'en X, 172 *sqq.* César cherche à connaître la source du Nil, ce qui amène Acorée à aborder le sujet de l'influence de la Lune sur les mers, chercher à percer les secrets de la nature caractérise le tyran (sur cet épisode, voir MANOLARAKI 2011).

<sup>12</sup>BUREAU 2011, p. 77.

<sup>13</sup>MEUNIER 2010 et MEUNIER 2012, p. 424-433.

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 430-431.

<sup>15</sup>BUREAU 2011, p. 77.

son sujet à présenter des connaissances qui excèdent le savoir humain (le cours de ses idées l'emmenant à des considérations scientifiques sur les marées parce qu'il est en train d'évoquer des rivages maritimes) et la présence de l'interrogation rappelle ce lieu de l'épopée, mais aussi l'impératif *late* : en intimant à la cause inconnue des marées de demeurer cachée pour les hommes, Lucain évoque la révélation du savoir secret des dieux qui est normalement le résultat de l'invocation en tête de catalogue et qui rend ce dernier possible. On pense ainsi à la formule qui ouvre les deux grands catalogues de l'*Énéide*, celui des Latins au chant VII et celui des alliés d'Énée au chant X :

*Pandite nunc Helicon, deae...*<sup>16</sup>

Ouvrez cette fois, déesses, votre Hélicon...

Pour autant, si cette apostrophe est bien un substitut d'invocation, qui paradoxalement confirme aussi que c'est bien une forme de catalogue épique que nous sommes en train de lire, elle est déplacée, puisqu'elle ne se situe pas exactement au début de l'inventaire que dresse Lucain ; le retard de la principale qui fait de la phrase une apostrophe contribue aussi à la désorganisation du passage ; la succession attendue de l'adresse vers l'interrogation est inversée ; enfin, l'objet du savoir est modifié : le savoir en question qui échappe au poète ne concerne pas l'objet du catalogue – autrement dit, Lucain n'a besoin de l'aide d'aucune entité supérieure pour élaborer son catalogue, qui ne dépend que de lui. Et de fait, il a déjà affirmé dans le proème que les affaires des dieux ne l'intéressent pas. Le poète lucanien ne dispose donc pas de l'omniscience conférée par les dieux ou les Muses : ni les uns ni les autres ne garantissent son chant. Cependant, on l'a dit, son savoir n'est pas insuffisant pour traiter son sujet ; au contraire, il affirme ici restreindre son champ de savoir parce qu'il n'a pas besoin de ce savoir-là pour chanter correctement les guerres civiles. Faire d'un tel sujet un prétexte à digressions scientifiques ou y chercher des causes impossibles à saisir pour un mortel ne convient pas : il doit être traité grâce au savoir auquel Lucain a accès, c'est-à-dire les événements dans leur dimension humaine et leur retentissement dans la conscience des hommes.

### 13.1.1.2 Les Gaulois : de nouveaux héros épiques ?

Le reste du passage ne déroge pas moins aux attentes en matière de catalogue épique. Son sujet même n'est pas clair : s'agit-il d'énumérer les forces de César, ou bien les ré-

---

<sup>16</sup>VIRGILE, *Énéide*, VII, 641 et X, 163.

Voir N. M. HORSFALL 2000, p. 422 sur le sens de *pandere*, qui peut signifier le dévoilement, ainsi que



gions gauloises libérées de la présence des légions romaines, ou encore les peuples qui habitent ces régions ? Le début fait d'abord entrevoir la première solution, mais rapidement celle-ci laisse place aux deux autres<sup>17</sup> :

*Caesar, ut acceptum tam prono milite bellum  
fataque ferre uidet, nequo languore moretur  
fortunam, sparsas per Gallica rura cohortes  
euocat et Romam motis petit undique signis.  
Deseruere cauo tentoria fixa Lemanno  
castraque quae Vosegi curuam super ardua ripam  
pugnaces pictis cohibebant Lingonas armis.  
hi uada liquerunt Isarae, qui gurgite ductus  
per tam multa suo, famae maioris in amnem  
lapsus, ad aequoreas nomen non pertulit undas.  
Soluuntur flauis longa statione Ruteni;  
mitis Atax Latias gaudet non ferre carinas  
finis et Hesperiae, promoti limite, Varus;  
quaque sub Herculeo sacratus nomine portus  
urguet rupe caua pelagus (non corus in illum  
ius habet aut zephyrus; solus sua litora turbat  
circius et tuta prohibet statione Monoeci); –  
quaque iacet litus dubium quod terra fretumque  
uindicat alternis uicibus, cum funditur ingens  
Oceanus uel cum refugis se fluctibus aufert<sup>18</sup>.*

César, voyant accueillir la guerre avec tant de faveur et les destins l'entraîner, ne veut pas par sa langueur retarder la Fortune : il appelle les cohortes disséminées par les campagnes gauloises et gagne Rome en faisant de toute part lever les enseignes. Elles abandonnèrent les tentes plantées sur le bord du profond Léman et le camp placé sur le flanc arrondi des Vosges qui retenait les Lingons belliqueux aux armes peintes. D'autres laissèrent les marais de l'Isère qui, conduisant ses ondes impétueuses à travers tant de campagnes, va se perdre dans un fleuve d'une renommée plus grande et ne porte pas son nom jusqu'aux flots de la mer. Les blonds Ruthènes sont délivrés du poste longtemps placé contre eux ; le doux Atax est heureux de ne plus porter les carènes latines, aussi le Var, frontière de l'Hespérie quand les bornes en furent reculées ; et les lieux où un port consacré à la divinité d'Hercule surplombe la mer de son rocher (le corus n'a pas de droit sur lui, ni le zéphyr, seul le circius bouleverse ses rivages et défend l'accès du sûr mouillage du Monœcus) ; il en est de même du rivage incertain que la terre et les mers se disputent tour à tour quand se déverse l'immense océan ou quand ses flots remontent et s'enfuient.

Ainsi I. Meunier peut-elle commenter : « Lucain a réussi le tour de force, dont on appréciera le caractère paradoxal, consistant à transformer le dénombrement des forces césariennes en une énumération de guerriers gaulois<sup>19</sup> ». Pour comprendre le sens d'une telle confusion, il convient de remarquer à la suite d'E. E. Batinski<sup>20</sup> que le catalogue des

---

MAUGIER-SINHA 2011, p. 192-193.

<sup>17</sup>I. Meunier remarque ainsi que rapidement les Romains cessent d'être les sujets des verbes, tandis que les régions puis les peuples occupent de plus en plus le devant de la scène grammaticale (MEUNIER 2012, p. 425-426). Voir aussi BATINSKI 1992, p. 19.

<sup>18</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 392-411.

<sup>19</sup>MEUNIER 2012, p. 426.

<sup>20</sup>BATINSKI 1992, p. 20 sqq.

Gaulois est encadré par une double mention des soldats de César, à visée polémique. En effet, la catalogue s'achève sur :

*Et uos crinigeros bellis arcere Caycos  
oppositi **petitis Romam** Rhenique feroces  
**deseritis** ripas et apertum gentibus orbem<sup>21</sup>.*

Quant à vous, placés pour éloigner des combats les Chauques chevelus, vous gagnez Rome, abandonnant les rives farouches du Rhin et un monde ouvert aux nations.

La reprise de *Romam* [...] *petit* qui ouvre le catalogue par *petitis Romam* ainsi que la répétition en tête de vers de *deseruere* et *deseritis* soulignent bien la composition annulaire du passage ; mais, entre le début et à la fin, une modification singulière a été apportée par Lucain. En effet, aux v. 463-465 ce n'est plus César, mais les soldats qui se dirigent, hostiles, vers Rome : autrement dit, ils sont devenus les complices de sa folie qui le pousse à porter la main sur sa patrie. Après que César a passé le Rubicon, les voilà dorénavant coupables du même crime. Ce que nous lisons, c'est ainsi une scène de désertion<sup>22</sup> et de trahison. Et de fait, chanter la gloire des Romains ici reviendrait à louer des ennemis de Rome. Si Lucain ne peut donc pas célébrer les qualités des Romains dont il est question, il s'avère que ce sont les Gaulois qui s'en révèlent pourvus. Et c'est ainsi que ce sont ces derniers qui bénéficient dans le cours du catalogue d'une description de leurs armes, de leur apparence, de leur courage, de leurs talents à la guerre. Bien plus, c'est à eux que sont adressées les apostrophes qui émaillent le catalogue, et ils prennent ainsi la place des Romains comme personnel épique :

*Optimus excusso Leucus Remusque lacerto,  
optima gens flexis in gyrum Sequana frenis,  
et docilis rector monstrati Belga couinni,  
Aruernique ausi Latio se fingere fratres  
sanguine ab Iliaco populi nimiumque rebellis  
Neruius et caesi pollutus foedere Cottae  
et qui te laxis imitantur, **Sarmata**, bracis,  
Vangiones, Batauique truces, quos aere recuruo  
stridentes acuere tubae; qua Cinga pererrat  
gurgite, qua Rhodanus raptum uelocibus undis  
in mare fert Ararim, qua montibus ardua summis  
gens habitat cana pendentes rupe Cebennas<sup>23</sup>.*

Le Leucus et le Rème, habiles à détendre le bras, la nation séquane qui excelle à guider en cercle sa monture, le Belge, élève docile dans la conduite du char de guerre, les peuples

<sup>21</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 463-465.

<sup>22</sup>Voir BEXLEY 2014, p. 375-376 sur le fait que Lucain décrit ici un mouvement inverse au rassemblement qui se produit traditionnellement dans les catalogues de troupes. T. Baier voit dans cette manière de décrire le mouvement des troupes non pas en direction de leur destination mais depuis le lieu de leur départ une reprise du *Carmen* 64 de Catulle : voir BAIER 2001, p. 59-60.

<sup>23</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 424-435.

arvernes qui osaient se prétendre frères du Latin et nés du sang troyen; le Nervien trop souvent rebelle et souillé par le traité de Cotta égorgé, et ceux qui t'imitent, Sarmate, avec leurs larges braies : les Vangions, les farouches Bataves qu'excitaient les trompettes stridentes au cuivre recourbé; là où le Cinga laisse errer ses eaux, là où le Rhône entraîne de ses flots impétueux la Saône et la porte à la mer, où une peuplade perchée au sommet des montagnes habite les abruptes Cévennes aux blancs rochers.

*Tu quoque laetatus conuerti proelia, Treuir,  
et nunc tonse Ligur, quondam per colla decore  
crinibus effusis toti praelate Comatae;  
et quibus inmitis placatur sanguine diro  
Teutates horrensque feris altaribus Esus  
et Taranis Scythicae non mitior ara Dianae.  
Vos quoque, qui fortes animas belloque peremptas  
laudibus in longum uates dimittitis aeuum,  
plurima securi fudistis carmina, bardii.  
Et uos barbaricos ritus moremque sinistrum  
sacrorum, druidae, positis repetistis ab armis.  
Solis nosse deos et caeli numina uobis  
aut solis nescire datum; nemora alta remotis  
incolitis lucis; uobis auctoribus umbrae  
non tacitas Erebi sedes Ditisque profundi  
pallida regna petunt : regit idem spiritus artus  
orbe alio; longae, canitis si cognita, uitae  
mors media est. [...]*<sup>24</sup>

Toi aussi, tu t'es réjoui que les combats aient changé de théâtre, Trévire, et toi, Ligure, maintenant rasé, gracieux jadis avec tes cheveux flottants sur la nuque et préféré à toute la Gaule chevelue, et ceux qui apaisent par un sang horrible le féroce Teutatès, le hideux Ésus dans ses sauvages sanctuaires, Taranis aux autels non moins cruels que ceux de la Diane scythique. Vous aussi, poètes dont les éloges conduisent à l'immortalité les âmes des braves enlevés à la guerre, vous avez semé sans crainte de nombreux chants, ô bardes, et vous, druides, vous avez repris loin des armes vos rites barbares et la coutume sinistre des sacrifices. À vous seuls est donné de connaître les dieux et les puissances du ciel, ou à vous seuls de les ignorer. Vous habitez des retraites écartées; selon vous les ombres ne gagnent pas les demeures silencieuses de l'Érèbe et les pâles royaumes du Dis souterrain, un même esprit dirige nos membres dans un autre monde : la mort, si ce que vous chantez est réel, est le milieu d'une longue vie.

Quant aux Romains, ils sont finalement représentés en ennemis menés par un chef plus terrible que tous ceux que Rome a connus – et vaincus –, *uicto [...] immanior hoste* (I, 480), et les habitants de l'Italie sont épouvantés devant leur arrivée comme ils le seraient s'ils avaient face à eux des hordes de barbares<sup>25</sup>. E. M. Bexley résume bien tout le scandale contenu dans ce catalogue inversé :

That Lucan's Gauls are similarly united shows just how divided his Romans are; a catalogue focused on Gallic military aggression illustrates the paradox of Romans going into battle against their fellow citizens.

In fact, the major effect of Lucan's first catalogue is to leave readers with the image of barbarians and Romans both menacing Rome<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 441-458.

<sup>25</sup>I, 466 sqq.

<sup>26</sup>Bexley 2014, p. 379.

L'apostrophe finale aux légionnaires en poste sur la rive du Rhin, sur le ton de l'invective, laisse entrevoir l'une des conséquences les plus désastreuses de la guerre civile : la remise en cause de l'ordre (romain) du monde. Une fois que les légions de César ont déserté la Gaule pour refluer vers Rome, la voie est laissée libre pour que tous les ennemis reconfigurent le monde conquis par les Romains<sup>27</sup>. Ainsi la guerre civile n'engage-t-elle pas seulement Rome, mais, paradoxalement, elle plonge l'univers entier dans le chaos.

Au point de vue moral, commémorer la valeur des Gaulois, ce n'est pas seulement laisser percevoir au lecteur le souvenir des guerres honorables, c'est aussi laisser entendre que les citoyens de Rome sont dans un tel oubli d'eux-mêmes que ce sont les ennemis qui ont récupéré leurs valeurs perdues. La confusion soigneusement orchestrée par le poète entre Romains et Gaulois illustre tout à fait le fait qu'un sujet tel que la guerre civile ne peut se voir traité avec les codes traditionnels de l'épopée, et que ceux-ci doivent nécessairement être transformés : les Romains ne sauraient être ce peuple de héros s'illustrant dans de nobles combats par leurs qualités partagées. En conséquence de quoi l'épopée chantant la gloire de Rome cède la place au chant des bardes dans l'apostrophe qui leur est adressée à partir du v. 447 : les braves qui combattent sans craindre la mort ne sont pas les Romains, mais les Gaulois. Lucain cultive l'ambiguïté en faisant commencer son apostrophe aux bardes de manière à mettre dans l'esprit de son lecteur l'image des poètes qu'il connaît, des *uates* de l'épopée romaine capables de conférer l'immortalité aux héros dans leurs *carmina*<sup>28</sup>, tandis qu'il rejette le vocatif *bardi* en toute fin de phrase de manière à ménager la surprise et à souligner le déplacement. Alors les Romains sont, eux, laissés dans l'ombre, ce qui revient pour Lucain à refuser de célébrer leur *kléos*<sup>29</sup>.

L'on peut encore remarquer que l'on trouve dans la succession des apostrophes aux Trévires et aux Ligures, aux bardes et aux druides le syntagme *tu quoque* avec ses dérivés, *uos quoque* et *et uos*, dont on a vu plus haut qu'il était typique des catalogues virgiliens<sup>30</sup>. Ces emplois accentuent encore l'impression d'un catalogue « à l'envers », mais ce qui nous paraît surtout remarquable, c'est de voir que l'ultime apostrophe du catalogue, celle

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 381-384.

<sup>28</sup> A.-M. Taisne établit ainsi un parallèle entre l'apostrophe aux bardes et la promesse d'immortalité faite par Virgile à Nisus et Euryale (*Énéide*, IX, 446-449) : cf. TAISNE 2002, p. 18. Voir aussi ROCHE 2009, p. 295 sur le fait qu'à l'image des bardes gaulois capables d'apporter l'immortalité aux héros, Lucain promet l'immortalité poétique à César en IX, 980-986.

<sup>29</sup> C. M. C. GREEN 1991, p. 244.

<sup>30</sup> Cf. p. 166 *sqq.*

qui s'adresse aux Romains postés à la frontière du territoire des Chauques, s'ouvre elle aussi sur *Et uos...* :

*Et uos crinigeros bellis arcere Caycos  
oppositi petitis Romam Rhenique feroces  
deseritis ripas et apertum gentibus orbem*<sup>31</sup>.

Quant à vous, placés pour éloigner des combats les Chauques chevelus, vous gagnez Rome, abandonnant les rives farouches du Rhin et un monde ouvert aux nations.

Si le parallélisme avec l'apostrophe aux druides qui précède, et qui commence de la même façon, invite à lier les deux, il s'opère évidemment un changement dans le cadre de la seconde, puisqu'il ne s'agit plus de destinataires gaulois, mais romains. La confusion ainsi créée fait transition et sert à annoncer la nouvelle séquence qui s'ouvre juste après, à savoir la description de la réaction de terreur des Romains à la nouvelle de l'arrivée de César à la tête de ses troupes :

[...] terminer ainsi est particulièrement habile de la part de Lucain : le lecteur, dans l'esprit duquel se mêlent les barbares qui ne sont plus désormais soumis à la domination de César et les forces armées s'appêtant bel et bien à affronter les soldats de Pompée, reste ainsi sur l'impression d'avoir lu le dénombrement des forces de César, constituées en majeure partie de soldats gaulois<sup>32</sup> !

Lucain joue sur les ouvertures traditionnelles des apostrophes en catalogue pour intégrer les Romains aux Gaulois dans une apostrophe utilisée ici à contre-emploi.

## 13.1.2 La mémoire de la perversion de la guerre civile dans les scènes de combat et dans les catalogues

### 13.1.2.1 *Tu quoque* : des emplois surprenants

Dans la suite du poème, on retrouvera à plusieurs reprises le syntagme *tu quoque* (ou ses dérivés) utilisé à rebours de son emploi attendu<sup>33</sup>. Au livre II, il introduit l'apostrophe à Scipion qui couronne l'énumération de ceux qui dans les cités italiennes ouvrent leurs portes devant César malgré leurs réticences (v. 462 *sqq.*) :

*Tu quoque nudatam commissae deseris arcem,  
Scipio, Nuceriae, quamquam firmissima pubes  
his sedeat castris, iam pridem Caesaris armis  
Parthorum seducta metu, qua Gallica damna  
suppleuit Magnus dumque ipse ad bella uacaret,*

---

<sup>31</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, I, 463-465.

<sup>32</sup>MEUNIER 2012, p. 429.

<sup>33</sup>Voir CLÉMENT-TARANTINO 2006, p. 360 *sqq.* sur l'emploi de *tu quoque* par Virgile à propos de Caiète en VII, 1 et ses antécédents, à la fois hymniques et épigrammatiques.

### 13.1. Scènes de combat et catalogues : la mémoire paradoxale des acteurs de la guerre civile

*donavit socero Romani sanguinis usum*<sup>34</sup>.

Toi aussi, Scipion, tu dégarnis et abandonnes la citadelle de Lucérie confiée à ta garde, quoique dans ce camp soient établis de solides guerriers, depuis longtemps soustraits aux armes de César par crainte des Parthes ; avec elle Magnus répara les pertes de la Gaule et, tandis que lui-même cessait de se livrer aux travaux guerriers, donna à son beau-père du sang romain à verser.

Loin de servir l'éloge d'un personnage par la mise en relief, elle met en valeur au sein du récit de l'avancée de César la lâcheté du personnage de façon tout à fait polémique. Et, quand lui succède juste après une nouvelle apostrophe, adressée à Domitius, le syntagme *At te...* qui l'ouvre n'est plus la marque de l'énumération des héros dans un catalogue, mais il établit une confrontation entre deux attitudes complètement opposées, puisque Domitius va pour sa part tenter de résister à César<sup>35</sup> :

*At te Corfini ualidis circumdata muris  
tecta tenent, pugnax Domiti; tua classica seruat  
oppositus quondam polluto tiro Miloni*<sup>36</sup>.

Mais toi, les toits de Corfinium te retiennent derrière de solides murailles, valeureux Domitius ; à l'appel de tes clairons répond un soldat novice, jadis opposé à l'homicide Milon.

Les deux occurrences suivantes dans des apostrophes montrent encore un décalage par rapport à la glorification épique du héros guerrier.

Au livre V, Lucain apostrophe Pompée en ces termes au moment de ses adieux à Cornélie :

[...] *Dubium trepidumque ad proelia, Magne,  
te quoque fecit amor; quod nolles stare sub ictu  
fortunae, quo mundus erat Romanaque fata,  
coniunx sola fuit.* [...] <sup>37</sup>

Toi aussi, Magnus, l'amour t'a fait hésitant et tremblant devant les combats ; la seule chose que tu ne voulusses pas placer sous le coup de la fortune qui décidait de l'univers et des destins romains, ce fut ton épouse.

L'emploi de *Te quoque...* s'explique bien par le fait que juste avant, Lucain s'est adressé à Cornélie. Mais, placé ainsi en tête de vers au moment où Lucain fait de l'amour de Pompée pour son épouse l'explication de sa réticence au combat, il est possible qu'il évoque le Cydon de Virgile, dont on se rappelle qu'il occupe une place particulière par rapport aux autres sujets d'apostrophe dans les catalogues puisqu'il est figuré en amant

<sup>34</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, II, 472-477.

<sup>35</sup>Contrairement à ce qu'a écrit E. Fantham dans son commentaire (FANTHAM 1992, p. 169), la première apostrophe ne s'explique donc pas seulement par un souci de variation.

<sup>36</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, II, 478-480.

<sup>37</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 728-731.

plutôt qu'en guerrier<sup>38</sup>. Et ce, d'autant plus que l'on retrouve la même idée ensuite au chant VII, dans une adresse à Cornélie cette fois, quand Lucain expose les causes de la fuite du champ de bataille de Pharsale par Pompée au soir du combat :

[...] *Sed tu quoque, coniunx,  
causa fugae uultusque tui fatisque negatum  
te praesente mori.* [...] <sup>39</sup>

Mais il est une autre cause de sa fuite, c'est toi, son épouse, c'est ton visage, car il lui fut refusé par les destins de mourir en ta présence.

Au chant VII, le syntagme *At tu* ouvre une apostrophe à César qui intervient au cours du catalogue des présages qui annoncent les horreurs à venir lors de la bataille de Pharsale :

– *At tu, quos scelerum superos, quas rite uocasti  
Eumenidas, Caesar? Stygii quae numina regni  
infernumque nefas et mersos nocte furores,  
impia tam saeue gesturus bella litasti*<sup>40</sup> ?

– Mais toi, quels dieux célestes du crime, quelles Euménides as-tu appelés suivant le rite, César ? À quelles divinités du royaume stygien, à quels forfaits infernaux, quelles fureurs plongées dans la nuit, près de faire si cruellement des guerres impies, as-tu fait des sacrifices expiatoires ?

I. Meunier observe que cette adresse fait la transition entre les présages explicables rationnellement et ceux qui sont le fruit de la peur des hommes MEUNIER 2012, p. 390 : mis en relief par *at tu*, César et ses crimes deviennent le pivot suite auquel s'ouvre une partie du catalogue où les hommes se font d'une certaine manière coupables. Or on a vu le rôle de la peur comme l'une des causes de la compromission des Romains dans la guerre civile : au chant I, c'est sous son influence que les habitants de la cité romaine laissent la voie libre à César une fois qu'il a franchi le Rubicon à la tête de ses troupes<sup>41</sup>.

Au chant VIII, Lucain emploie de nouveau *tu quoque* dans une apostrophe à Rome :

*Tu quoque, cum saeue dederis iam templa tyranno,  
nondum Pompei cineres, o Roma, petisti;  
exul adhuc iacet umbra ducis. Si saecula prima  
uictoris timuere minas, nunc excipe saltem  
ossa tui Magni, si nondum subruta fluctu  
inuisa tellure sedent. Quis busta timebit ?  
Quis sacris dignam mouisse uerebitur umbram*<sup>42</sup> ?

---

<sup>38</sup>Voir p. 205.

<sup>39</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 675-677.

<sup>40</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 168-171.

<sup>41</sup>Voir p. 716 *sqq.*

<sup>42</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 835-841.

Toi non plus, qui as déjà consacré des temples à ton cruel tyran, Rome, tu n'as pas encore réclamé les cendres de Pompée ; l'ombre du chef git encore dans l'exil. La première génération a pu craindre les menaces du vainqueur : aujourd'hui du moins fais accueil aux restes de ton Magnus, s'ils reposent encore sur une terre odieuse sans que les flots les aient engloutis. Qui craindra son tombeau ? Qui redoutera de déranger une ombre digne des cérémonies du culte ?

Nous avons vu plus haut<sup>43</sup> que cette apostrophe place Rome sur le même plan que l'infâme terre d'Égypte qui vient d'être violemment apostrophée pour avoir porté le meurtre de Pompée. On voit bien comment ici Lucain substitue à la forme épique familière du lecteur une forme d'apostrophe mémorielle d'un autre type : *tu quoque* voit son sens modifié, et la tournure exprime dorénavant la surenchère dans l'abjection, en même temps qu'elle donne à Rome une place dans une « énumération » à deux termes des terres maudites par le poète en raison de la folie criminelle de leur peuple. À ce titre les deux territoires sont fortement opposés à la fin du livre VIII à la petite île de Phaselis, apostrophée dans la première partie du même livre lorsque Lucain relate la fuite sur mer de Pompée :

[...] *Pamphylia puppi*  
*occurrit tellus, nec se committere muris*  
*ausus adhuc ullis te primum, parua Phaselis,*  
*Magnus adit; nam te metui uetat incola rarus*  
*exhaustaeque domus populis, maiorque carinae*  
*quam tua turba fuit. [...]*<sup>44</sup>

La terre de Pamphylie se présente au vaisseau, et n'ayant pas encore osé se confier au moindre rempart, c'est toi d'abord, humble Phaselis, que Magnus gagne; car tu n'es pas à craindre avec tes habitants clairsemés et tes maisons vidées, et ta population était inférieure à l'effectif de son navire.

En effet, celle-ci mérite de rester dans les mémoires car c'est elle qui a offert à Pompée un dernier asile avant son débarquement funeste en Égypte. Dans le même temps, l'apostrophe souligne de façon terrible la misérable condition qui est maintenant celle de Pompée, car si la petite île n'est pas dangereuse, c'est uniquement car elle est moins peuplée que le navire qui porte le général romain.

Enfin, *Vos quoque* sert au chant IX à distinguer les serpents lors du récit de la traversée du désert africain par les Romains menés par Caton, en faisant d'eux les substituts des guerriers épique dans cet affrontement d'un nouveau genre<sup>45</sup> :

*Vos quoque, qui cunctis innoxia numina terris*  
*serpitis, aurato nitidi fulgore dracones,*

<sup>43</sup>Cf. p. 606 *sqq.*

<sup>44</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 249-254.

<sup>45</sup>Sur le passage des serpents comme ariste pervertie, voir GORMAN 2001, p. 279.



*letiferos ardens facit Africa; ducitis altum  
aera cum pinnis armentaue tota secuti  
rumpitis ingentes amplexi uerbere tauros;  
nec tutus spatio est elephans : datis omnia leto,  
nec uobis opus est ad noxia fata ueneno*<sup>46</sup>.

Vous aussi, qui, dans toutes nos campagnes, rampez en dieux inoffensifs, dragons étincelants des reflets de l'or, l'ardente Afrique vous rend mortels ; vous y fendez avec des ailes les hautes régions de l'air, vous suivez des troupeaux entiers, vous étouffez les puissants taureaux dans l'étreinte de vos replis ; l'éléphant lui-même n'est pas garanti par sa grosseur : vous donnez à tout la mort, et vous n'avez pas besoin, pour tuer, de poison.

### 13.1.2.2 Un Romain peut-il s'illustrer dans une guerre civile ?

Dans le reste du poème, les catalogues des troupes demeurent des lieux de la différenciation par rapport aux épopées antérieures<sup>47</sup>. Ils sont chez Lucain des « anti-catalogues », en ce qu'ils ne concernent les acteurs de la guerre civile que sur le mode du détour. Alors que les deux grands catalogues virgiliens énumèrent les guerriers des deux camps qui s'affrontent sur le sol italien et qui sont destinés à former le futur peuple romain, on ne trouve dans le poème de Lucain aucun catalogue des Romains ayant mené les combats de la guerre civile. Le catalogue des troupes de Pompée au livre III (v. 169-297) insiste sur l'origine étrangère des hommes qui les composent, au point de ne mettre en valeur par l'apostrophe, dont on a vu son importance en cours de catalogue dans la constitution de la mémoire des acteurs des événements, que des noms de peuples barbares : les Arabes (v. 247) et les Arimaspes (v. 281), auxquels il faut ajouter l'apostrophe à Pallas (v. 205), qui est interpellée au cours d'un rapide excursus mythologique qui rappelle à propos de la ville de Célènes l'histoire de Marsyas<sup>48</sup>. E. M. Bexley remarque que les peuples cités au cours du catalogue rappellent les victoires passées de Pompée pour montrer qu'en réalité

---

<sup>46</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 727-733.

<sup>47</sup>Sur la manière dont Lucain se distingue de ses prédécesseurs dans ses catalogues, nous renvoyons à la communication présentée par A. Maugier-Sinha lors du colloque « La confusion des genres dans la *Pharsale* de Lucain. L'identité de l'épopée mise en question. Perspectives littéraires, linguistiques et stylistiques » qui s'est tenu à Aix-en-Provence les 18 et 19 mai 2017, intitulée « Les catalogues de troupes dans la *Pharsale* ou le *topos* miné de l'intérieur » (à paraître dans les actes du colloque).

<sup>48</sup>Virgile associe déjà Pompée et les troupes orientales dans la prédiction d'Anchise au livre VI de l'*Énéide*, lorsque le père d'Énée décrit les deux adversaires en présence lors de la guerre civile (v. 830-831) :

*aggeribus socer Alpinis atque arce Monoeci  
descendens, gener aduersis instructus Eois*

le beau-père descendant du rempart des Alpes et du rocher de Monécus ; le gendre, en face, appuyé des peuples de l'Aurore

Lucain reprend l'idée, mais en lui donnant une autre portée : il s'agit moins de discréditer le chef romain face à César père d'Auguste que de porter un discours sur le fait que les Romains en temps de guerre civile sont devenus inférieurs aux Orientaux. Si Virgile entend discréditer Antoine et Sextus Pompée par l'orientalisation de Pompée (RAYMOND 2011b, p. 92-93), Lucain prend le contrepied du procédé avec sa représentation de César.

ces conquêtes ne vont faire que servir la guerre civile en jetant les ennemis sur Rome<sup>49</sup>. Elle remarque également dans l'abondance des noms propres de lieux géographiques en plus des noms de peuples l'évitement des noms romains, qu'elle interprète comme un refus des mentions étiologiques qui lient un lieu au nom d'un héros, ou qui donnent une ascendance illustre à des familles bien réelles de la Rome contemporaine, comme peut le faire Virgile<sup>50</sup> : c'est que, pour Lucain, les grandes lignées romaines ont disparu à Pharsale<sup>51</sup>. On trouve un second catalogue des troupes pompéiennes juste avant Pharsale, en VII, 217-232 : cette fois, ce sont les Gaulois que la figure de l'apostrophe met en valeur au v. 231. On le voit, cette insistance sur l'origine étrangère des combattants est tout à fait remarquable quand on pense à quel point Lucain souligne ailleurs la dimension civile des combats<sup>52</sup>.

V. B. Gorman, dans une étude sur l'aristie chez Lucain<sup>53</sup>, revient sur la question du lien traditionnellement établi dans l'épopée entre le nom et la mémoire : dans l'aristie, le nom du héros aussi bien que le nom des ennemis qu'il abat contribuent à sa glorification, ces derniers le faisant bénéficier de leur propre gloire une fois vaincus ; dans le même temps, celui qui est tombé se voit lui aussi conférer l'immortalité poétique parce que son nom est proféré. Or Lucain abandonne de manière générale ce motif du héros qui se distingue au cours des combats : dans *La Guerre civile*, les masses et les armes combattent anonymes. Ainsi faut-il noter l'absence de catalogue et d'aristie au moment du récit de Pharsale<sup>54</sup>. En lieu et place des noms de héros on lit tout au long de l'épisode des verbes dont les sujets sont les armes ou des entités collectives :

[...] *Odiis solus ciuilibus ensis  
sufficit et dextras Romana in uiscera ducit*<sup>55</sup>.

À elle seule l'épée suffit aux haines entre citoyens et conduit les bras dans les entrailles romaines.

*Praecipiti cursu uaesanum Caesaris agmen  
in densos agitur cuneos perque arme, per hostem*

---

<sup>49</sup>BEXLEY 2014, p. 386.

<sup>50</sup>Cf. p. 165.

<sup>51</sup>BEXLEY 2014, 395 *sqq.*

<sup>52</sup>Voir REED 2011, p. 28-29 sur le fait que dans le poème le centre du monde romain semble être déplacé en Orient. Voir aussi MARTIN 2010 sur les origines barbares des armées de César et de Pompée, en particulier sur la véracité historique de la peinture que Lucain nous donne de la première.

<sup>53</sup>GORMAN 2001.

<sup>54</sup>Ce récit se clôt néanmoins sur l'affrontement entre César et Domitius, au cours duquel ce dernier s'illustre car il meurt sans perdre sa liberté ([...] *salua /libertate perit* [...], VII, 602-603) : voir GALTIER 2009.

<sup>55</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 490-491.

*quaerit iter. [...]*<sup>56</sup>

La troupe furieuse de César se lance d'une course précipitée dans les carrés épais et se fraie un chemin à travers les armes, à travers l'ennemi.

Seuls sont distingués par l'apostrophe Crastinus (VII, 470-473) et César (VII, 551), qui sont invectivés en raison de leur rage de combattre, Pompée (VII, 585), pour souligner que contrairement aux autres grands membres de la noblesse, lui n'a pas trouvé la mort sur le champ de bataille, et enfin Brutus (VII, 586-595), dans une apostrophe paradoxale où le poète lui enjoint de ne pas chercher à s'illustrer en tuant César, puisque celui-ci doit mourir plus tard.

Et, lorsque ailleurs il se plie au motif, c'est de manière à montrer que la valeur guerrière et morale des combattants est irrémédiablement abolie ou pervertie par la guerre civile : on pense ainsi par exemple aux combattants qui sont nommés lors du récit de la bataille de Marseille dans la dernière partie du chant III, mais dont la mémoire est transmise uniquement en raison de l'horreur des blessures qu'ils infligent et reçoivent<sup>57</sup>, ou à l'aristie de Scéva<sup>58</sup>. La seconde apostrophe que le poète adresse à ce dernier montre à quel point sa vaillance exceptionnelle au combat a été mal employée, elle qui s'est révélée dans la guerre civile au lieu de se mettre au service de Rome contre des peuplades barbares à soumettre :

*Ac uelut inclusum perfosso in pectore numen  
et uiuam **magnae** speciem **Virtutis** adorant  
telaque confixis certant euellere membris  
exornantque deos ac nudum pectore Martem  
armis, Scaeuam, tuis, **felix** hoc nomine famae,  
**si** tibi durus Hiber aut si tibi terga dedisset  
Cantaber exiguis aut longis Teutonum armis.  
Non tu bellorum spoliis ornare Tonantis  
templa potes, non tu laetis ululare triumphis.  
**Infelix, quanta** dominum **uirtute** parasti<sup>59</sup> !*

Comme si une divinité était enfermée dans sa poitrine trouée, ils [sc. les compagnons d'armes de Scéva] adorent en lui l'image vivante de la grande Vertu ; ils arrachent à l'envi les traits de ses membres percés ; les dieux, Mars à la poitrine nue, sont décorés de tes armes, Scéva. Quel bonheur pour ta gloire, si celui qui te tournait le dos eût été le rude Ibère, le Cantabre aux courtes lances ou le Teuton aux longues piques. Tu ne peux orner des dépouilles de guerre les temples du dieu qui lance la foudre, ni pousser des hourrahs en de joyeux triomphes. Malheureux ! Quels prodiges de valeur pour te donner un maître !

Le passage commence comme un éloge destiné à inscrire dans la mémoire des hommes la prouesse du héros, jusqu'à ce que la proposition hypothétique *si tibi...* vienne ruiner

---

<sup>56</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 496-498.

<sup>57</sup>Voir CALONNE 2007 et ESTÈVES 2010.

<sup>58</sup>VI, 138-262.

<sup>59</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VI, 253-262.

tout ce qui précède en révélant qu'il ne s'agit pas d'un hommage effectivement adressé à Scéva, mais de celui qu'il aurait pu recevoir s'il avait mené une guerre juste : ainsi l'attribution qui lui est faite du qualificatif *felix* s'avère être en fait l'apodose impossible d'un système à l'irréel du passé. La seconde moitié de l'apostrophe est alors construite de manière à corriger la première, comme l'indiquent les reprises *magnae [...] Virtutis / quanta [...] uirtute* et *felix / infelix*. Le poète est capable de déconstruire la mémoire de ses exploits et de ne consacrer que la mémoire d'une anti-aristie, ou d'une aristie dévaluée, en superposant la fausse présentée à l'irréel et celle véritablement acquise, négative.

Lucaïn transmet de même la mémoire de la perversion de la guerre civile en IX, 700-838, dans un épisode qui est à la fois le récit sans précédent de l'affrontement entre les serpents de Libye et les restes des troupes sénatoriales menées par Caton, et un catalogue des horribles formes de mort induites par les diverses espèces de reptiles et de leurs victimes. Dans ce passage, les apostrophes aux serpents d'Afrique, au seps, à Lé-vus, mordu par un aspic, font penser aux apostrophes aux héros des récits de bataille et des catalogues virgiliens parce qu'elles s'adressent aux « protagonistes » de ce combat d'un nouveau genre. Mais les deux premières s'adressent à des reptiles monstrueux qui doivent marquer les mémoires en raison du danger qu'ils représentent pour toutes les créatures, même les plus grosses, et en raison de la cruauté des blessures qu'ils infligent, tandis que dans la troisième le soldat en question se distingue par la forme exceptionnelle que prend sa mort, lui qui périt en un instant sans même s'être rendu compte de la morsure qu'il a reçue :

*Vos quoque, qui cunctis innoxia numina terris  
serpitis, aurato nitidi fulgore dracones,  
letiferos ardens facit Africa; ducitis altum  
aera cum pinnis armentaque tota secuti  
rumpitis ingentes amplexi uerbere tauros;  
nec tutus spatium est elephans : datis omnia leto,  
nec uobis opus est ad noxia fata ueneno<sup>60</sup>.*

Vous aussi, qui, dans toutes nos campagnes, rampez en dieux inoffensifs, dragons étincelants des reflets de l'or, l'ardente Afrique vous rend mortels ; vous y fendez avec des ailes les hautes régions de l'air, vous suivez des troupeaux entiers, vous étouffez les puissants taureaux dans l'étreinte de vos replis ; l'éléphant lui-même n'est pas garanti par sa grosseur : vous donnez à tout la mort, et vous n'avez pas besoin, pour tuer, de poison.

*Cinyphias inter pestes tibi palma nocendi est :  
eripiunt omnes animam, tu sola cadauer<sup>61</sup>.*

<sup>60</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 727-733.

<sup>61</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 787-788.

Parmi les monstres du Cinyphe, à toi la palme de la malfaisance : tous ils ravissent l'existence, seul tu ravis le cadavre.

*At tibi, Laeue miser, fixus praecordia pressit  
Niliaca serpente cruor, nulloque dolore  
testatus morsus subita caligine mortem  
accipis et socias somno descendis ad umbras*<sup>62</sup>.

Quant à toi, malheureux Lévus, le serpent du Nil a figé ton sang refoulé au cœur ; sans qu'une douleur t'ait révélé la morsure, soudain t'envahit le brouillard de la mort et c'est en dormant que tu descends rejoindre les ombres de tes compagnons.

Le nom de Murrus est lui aussi mis en valeur, non pas par une apostrophe qui lui serait adressée, mais par une question rhétorique qui le mentionne à la troisième personne :

*Quid prodest miseri basiliscus cuspidem Murri  
transactus? [...]*<sup>63</sup>

Que sert au malheureux Murrus de percer un basilic avec la pointe de son javelot ?

Lucain clôt ce catalogue par la mention de deux autres animaux venimeux qui ne sont pas des serpents mais qui sont tout aussi redoutables, et qui sont eux aussi mis en avant : le scorpion par la question rhétorique

*[...] Quis fata putavit  
scorpion aut uires matura mortis habere*<sup>64</sup> ?

Qui aurait cru le scorpion maître de nos destins ou capable de tuer si vite ?

et la salpuga par l'apostrophe

*Quis calcare tuas metuat, salpuga, latebras?  
Et tibi dant Stygiae ius in sua fila sorores*<sup>65</sup>.

Qui craindrait, salpuga, de fouler aux pieds ta retraite ? À toi aussi pourtant les sœurs du Styx donnent des droits sur leurs fuseaux.

Ainsi, comme dans le récit de la bataille de Marseille, les soldats dont les noms passent dans la mémoire épique ne le méritent pas en raison d'une quelconque valeur guerrière, mais parce qu'ils ont subi une mort inouïe, qui ne peut être ni euphémisée ni apprivoisée par les procédés épiques traditionnels et qui est emblématique de la destruction du corps civique. On le voit, il ne s'agit pas de sauver la mémoire de héros qui risqueraient de tomber dans l'oubli, mais de produire une réflexion à portée collective sur tout ce que les guerres civiles ont infligé à la grandeur romaine.

---

<sup>62</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 815-818.

<sup>63</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 828-829.

<sup>64</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 833-834.

<sup>65</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 837-838.

## 13.2 Les apostrophes funèbres dans *La Guerre civile* : du tombeau à la mémoire vivante de Rome

Nous avons vu comment dans l'*Énéide* les apostrophes-épithètes pouvaient constituer des lieux privilégiés de constitution de la mémoire. Parmi les apostrophes lancées par Lucain à un personnage au moment de sa mort, deux en particulier retiennent notre attention, au cours desquelles le poète va transformer en profondeur le sens de l'entreprise virgilienne<sup>66</sup>. Il s'agit de celle à Curion à la fin du livre IV et de celle à Pompée à la fin du livre VIII : alors que les deux personnages sont privés d'une vraie sépulture<sup>67</sup>, ces passages constituent deux tombeaux poétiques qui ponctuent chacun une tétrade<sup>68</sup>. Le couple ainsi formé par ces deux épithètes est particulièrement représentatif de la manière dont Lucain use de l'apostrophe pour donner à la parole épique la portée morale et collective à laquelle il aspire.

### 13.2.1 L'apostrophe funèbre à Curion (IV, 799-824)

La fin du chant IV, avec notamment l'apostrophe que le poète lance à Curion<sup>69</sup> au moment de sa mort en Afrique, est tout à fait surprenante :

*Quid nunc rostra tibi prosunt turbata forumque,  
unde tribunicia plebeius signifer arce  
arma dabas populis? Quid prodita iura senatus  
et gener atque socer bello concurrere iussi?  
Ante iaces quam dira duces Pharsalia confert,  
spectandumque tibi bellum ciuile negatum est.  
Has urbi miserae uestro de sanguine poenas  
ferre datis, luitis iugulo sic arma, potentes.  
Felix Roma quidem ciuisque habitura beatos,  
si libertatis superis tam cura placeret,  
quam uindicta placet! Libycas en nobile corpus  
pascit aues nullo contactus Curio busto.  
At tibi nos, quando non proderit ista silere,  
a quibus omne aeui senium sua fama repellit,  
digna damus, iuuenis, merita praekoniam uitae.  
Haut alium tanta ciuem tulit indole Roma*

---

<sup>66</sup>Sur la manière dont Lucain reprend à son compte l'idée de l'immortalité conférée aux personnages par la poésie, voir NARDUCCI 2002, p. 171-180.

<sup>67</sup>ASSO 2010, p. 289. Voir aussi GALTIER 2018, p. 122 pour d'autres points communs entre les deux extraits.

<sup>68</sup>Sur la fonction structurante de la tétrade dans *La Guerre civile*, voir MARTI 1945; RUTZ 1950; MARTI 1970 (qui rapproche le fait que Lucain ponctue ses tétrades par la mort de personnages notables de la technique de composition des historiens); RADICKE 2004, p. 48-50.

<sup>69</sup>L'on trouvera de riches indications bibliographiques sur le personnage de Curion et son traitement par Lucain dans MERLI 2005.

*aut cui plus leges deberent recta sequenti.  
Perdita tunc Vrbi nocuerunt saecula, postquam  
ambitus et luxus et opum metuenda facultas  
transuerso mentem dubiam torrente tulerunt;  
momentumque fuit mutatus Curio rerum,  
Gallorum captus spoliis et Caesaris auro.  
Ius licet in iugulos nostros sibi fecerit ensis  
Sulla potens Mariusque ferox et Cinna cruentus  
Caesareaeque domus series, cui tanta potestas  
concessa est? Emere omnes, hic uendidit Urbem<sup>70</sup>.*

À quoi te sert maintenant d'avoir troublé la tribune et le forum, citadelles tribuniennes d'où tu levais l'étendard de l'émeute et donnais des armes aux peuples? À quoi d'avoir trahi les droits du sénat et fait rencontrer dans une guerre le beau-père et le gendre? Te voici gisant avant que la sinistre Pharsale mette les chefs aux prises, et le spectacle de la guerre civile t'a été refusé. Voilà le châtement sanglant que vous payez à la pauvre Rome, vous donnez votre gorge en expiation des combats, puissants<sup>71</sup>. Heureuse Rome, heureux citoyens, si les dieux avaient voulu prendre autant de soin de la liberté qu'ils ont voulu se venger<sup>72</sup>! Voici qu'un corps fameux sert de pâture aux oiseaux libyens, Curion, que ne couvrit aucun tombeau. Mais, puisque rien ne sert de taire ces faits dont la renommée brave le cours des âges, nous te donnons, jeune homme, le digne hommage qu'a mérité ta vie. Rome n'a pas produit un autre citoyen pourvu de tels dons ou à qui les lois auraient dû davantage s'il avait suivi le droit chemin. Mais des générations perdues ont nui à la Ville, après que la brigue, le luxe et la redoutable puissance des richesses ont dans leur cours emporté les esprits faibles hors de la bonne voie. Ce fut dans les événements un moment décisif quand Curion changea, captivé par les dépouilles des Gaulois et l'or de César. Malgré les droits de l'épée qu'ont acquis sur notre gorge le puissant Sylla, le féroce Marius, le sanglant Cinna et la suite de la maison césarienne, auquel fut accordé un si grand pouvoir? Tous ont acheté Rome, lui l'a vendue.

D'emblée, une question se pose : pourquoi une place si importante est-elle allouée à Curion, qui se voit doté d'une épitaphe en bonne et due forme, alors qu'il n'est en aucun cas exemplaire d'une quelconque vertu? Certes, d'autres méchants, outre César, sont placés au fil du poème sur le devant de la scène (on pense par exemple à Scéva, dont Lucain raconte longuement les exploits guerriers au livre VI), mais ici Lucain fait bénéficier Curion d'un motif épique qui est normalement le lieu de l'éloge par excellence.

### 13.2.1.1 Une épitaphe étrange pour un personnage ambigu

Curion est particulièrement intéressant car sa représentation par Lucain en fait un personnage profondément ambigu<sup>73</sup>. D'abord adversaire farouche de César, jeune homme prometteur (*Haut alium tanta ciuem tulit indole Roma / aut cui plus leges deberent recta sequenti*, v. 814-815), il s'est finalement rallié à lui en 50 en échange du paiement de

---

<sup>70</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 799-824.

<sup>71</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>72</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>73</sup>FUCECCHI 2011, p. 240-243.

ses dettes considérables<sup>74</sup>. Dans *La Guerre civile* Lucain lui confère différents rôles, de conseiller de César au livre I à jeune chef trouvant une mort dramatique sur le champ de bataille au livre IV. Son importance est ainsi plus grande que ce que l'on trouve chez les autres auteurs qui le mentionnent : I. Meunier a mis en évidence l'influence décisive sur les événements du discours qu'il prononce en I, 273-291 : c'est lui qui a convaincu César, à qui il restait encore d'ultimes scrupules, d'aller jusqu'au crime suprême contre la patrie<sup>75</sup>. Ainsi est-il un parangon du Romain criminel qui incarne la nouvelle parole du temps, qui se soucie plus de ses effets que de la morale, et même, un véritable *auctor* de la guerre civile<sup>76</sup>. Pourtant, il est aussi un homme doté d'un talent oratoire certain et un chef militaire qui a su montrer du courage face à l'ennemi, y compris lorsque la situation s'est trouvée désespérée.

Cette ambiguïté constitutive du personnage se retrouve dans son éloge funèbre, qui mêle l'éloge au blâme, comme le note à juste titre P. Asso<sup>77</sup>. L'organisation de son épitaphe est ainsi tout à fait singulière. Elle commence, de façon inhabituelle, sur le ton de l'invective : *Quid nunc rostra tibi prosunt turbata forumque...*<sup>78</sup>. Ce début est d'autant plus abrupt que l'on attendrait ici un vocatif qui indiquerait l'identité du destinataire vers lequel se tourne soudain Lucain, nom ou qualificatif : même si le sens général du passage ne laisse pas de doute à ce sujet (Curion a été nommé à la troisième personne un peu plus haut, au v. 793, et il est clair que le contenu de l'apostrophe se rapporte à lui), c'est là l'usage, surtout lorsque commence un hommage funèbre<sup>79</sup>. Mais rapidement Lucain se tourne vers un nouveau destinataire et apparaît une deuxième personne du pluriel au v. 805 (*uestro*), accompagnée du vocatif *potentes* au vers suivant. Aux v. 807-810 le poète se livre à une considération générale sur le devenir tant de Rome que du corps de Curion abandonné aux bêtes sauvages, puis il revient au v. 811 au régime de l'adresse : *At tibi nos...* À partir du v. 814, enfin, il se consacre de nouveau à la réflexion, sur le destin de Curion, cette fois, mais rapporté aussi à la situation politique et morale de Rome, en mêlant troisième personne et première personne du pluriel. Autrement dit, alternent ici l'hommage et l'invective, et le souvenir particulier de Curion et la méditation générale sur l'état de la Cité. En outre, si par deux fois dans cette fin du chant IV (v. 810 et 819),

---

<sup>74</sup>Voir Appien, *Les Guerres civiles à Rome*, II, 26 et Plutarque, *César*, 29, 3.

<sup>75</sup>MEUNIER 2012, p. 138-172. Voir aussi SAYLOR 1982, p. 177.

<sup>76</sup>Lucain le qualifie explicitement ainsi en IV, 739. Voir MARTI 1970, p. 15-16 et MEUNIER 2012, p. 234-235.

<sup>77</sup>Asso 2010, p. 284.

<sup>78</sup>*Ibid.*, p. 284-285.

<sup>79</sup>La comparaison avec ce que fait Virgile est frappante : cf. p. 164 *sqq.*



le nom de Curion est mentionné, c'est à chaque fois à la troisième personne et non au vocatif : le poète refuse de le consacrer par la forme attendue de l'apostrophe-épitaphe, et la mémoire de ce nom n'apparaît donc qu'au sein des réflexions générales qu'il mène sur la double déchéance morale du général et de Rome elle-même.

L'hommage funèbre est pourtant bien présent : il se trouve dans l'apostrophe des v. 811-813, qui en comporte plusieurs marqueurs<sup>80</sup> et qui vaut ainsi pour compensation de l'absence de sépulture pour Curion, ainsi que dans le début de la phrase qui suit :

*At tibi nos, quando non proderit ista silere,  
a quibus omne aevi senium sua fama repellit,  
digna damus, iuuenis, merita praefera uitae.  
Haut alium tanta ciuem tulit indole Roma  
aut cui plus leges deberent **recta sequenti**<sup>81</sup>.*

Mais, puisque rien ne sert de taire ces faits dont la renommée brave le cours des âges, nous te donnons, jeune homme, le digne hommage qu'a mérité ta vie. Rome n'a pas produit un autre citoyen pourvu de tels dons ou à qui les lois auraient dû davantage s'il avait suivi le droit chemin.

Mais alors que le lecteur pense lire ici un éloge funèbre traditionnel à la manière virgilienne<sup>82</sup> celui-ci s'achève de façon tout à fait abrupte sur la chute décevante *recta sequenti*. Dans le respect du droit chemin réside en effet la condition pour que Curion ait pu faire éclore toutes les qualités potentielles qui lui aient été données – mais c'est précisément la voie qu'il n'a pas choisie. Peut-être faut-il alors comprendre juste après l'adverbe *tunc* comme exprimant un lien de cause à conséquence entre cette erreur morale de Curion et la peinture d'une Rome en proie à la brigandage et à l'amour des richesses, l'exemple de Curion étant suffisamment retentissant pour faire tomber après lui tous les scrupules moraux :

*Perdita **tunc**<sup>83</sup> Vrbi nocuerunt saecula, postquam  
ambitus et luxus et opum metuenda facultas  
transuerso mentem dubiam torrente tulerunt [...]<sup>84</sup>.*

---

<sup>80</sup>Voir ASSO 2010, p. 289-290 : *non proderit ista silere* est une variation de *non silebo* que l'on trouve en latin mais aussi en grec comme formule panégyrique, de même pour *digna [...] praefera uitae*. On peut ajouter que le début de l'apostrophe, *At tibi...*, vient souligner fortement la reprise de l'allocution, mettant d'autant plus en valeur ce nouveau mouvement textuel (voir FRANCHET D'ESPÈREY 2009a, notamment p. 131-132, sur l'emploi dans la poésie élégiaque du syntagme *at tu* et de ses dérivés comme « embrayeur d'allocution »).

<sup>81</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 811-815.

<sup>82</sup>Voir *infra* p. 760 sqq. sur le parallèle avec l'apostrophe à Lausus dans l'*Énéide*.

<sup>83</sup>L'édition de *La Guerre civile* par D. R. Shackleton Bailey porte *nunc* à la place de *tunc* (SHACKLETON BAILEY 1997). P. ASSO (ASSO 2010), en revanche, fait le même choix que les éditeurs de la CUF (BOURGERY et PONCHONT 1930).

<sup>84</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 816-818.

Mais des générations perdues ont nui à la Ville, après que la brigade, le luxe et la redoutable puissance des richesses ont dans leur cours emporté les esprits faibles hors de la bonne voie.

Ce passage de l'éloge au blâme, si soudain et si inattendu au regard des usages du genre, matérialise parfaitement la perte dramatique du sens de la romanité qui touche les Romains du temps. Il faut alors noter l'importance singulière du participe *mutatus* au v. 819, qui se trouve d'ailleurs placé à la coupe :

[...] *momentumque fuit* <sup>P</sup> ***mutatus*** *Curio rerum,*  
*Gallorum captus spoliis et Caesaris auro*<sup>85</sup>.

Ce fut dans les événements un moment décisif quand Curion changea, captivé par les dépouilles des Gaulois et l'or de César.

Ce moment où Curion a *changé* marque la défaite définitive de la droiture éthique face à l'appât des richesses.

Alors, au v. 821, la première personne du pluriel qui était déjà apparue au v. 811 (*At tibi nos...*) et qui à cet endroit-là était un « nous » d'auteur change soudain de sens :

*Ius licet in iugulos nostros sibi fecerit ensis*  
*Sulla potens Mariusque ferox et Cinna cruentus*  
*Caesareaeque domus series, cui tanta potestas*  
*concessa est? Emere omnes, hic uendidit Urbem*<sup>86</sup>.

Malgré les droits de l'épée qu'ont acquis sur notre gorge le puissant Sylla, le féroce Marius, le sanglant Cinna et la suite de la maison césarienne, auquel fut accordé un si grand pouvoir ? Tous ont acheté Rome, lui l'a vendue.

Une fois que Curion a été isolé comme cause fondamentale (ou comme symptôme aigu ?) d'une déchéance généralisée, « nous » devient la communauté des victimes de ses choix malheureux, dans une question sans destinataire qui vise à créer un consensus entre poète et lecteur. Au travers de ce « nous » au sens nouveau, le poète s'associe à la *fama* collective de Curion pour en révéler ou en infléchir le sens : sa mémoire ne doit pas être seulement celle d'un chef militaire ayant connu la défaite et la mort en raison de ses erreurs militaires et de la supériorité des ennemis comme c'est le cas chez César<sup>87</sup>, mais celle d'un homme emblématique d'une époque marquée par la perte des valeurs morales, et qui n'a fait que contribuer à aggraver cette corruption devenue commune. Dans la question que pose le poète et la réponse qu'il y donne immédiatement, il inscrit

---

<sup>85</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 819-820.

<sup>86</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 821-824.

<sup>87</sup>Cf. César, *Guerre civile*, II, 23-42.

ainsi Curion dans la lignée de Sylla, Marius, Cinna et la suite de la maison césarienne pour faire de lui l'acmé de cette liste<sup>88</sup>.

### 13.2.1.2 Curion, nouveau Lausus ?

Au cœur de ces vers consacrés à la mort de Curion, un passage en particulier constitue une réécriture manifeste de l'apostrophe du poète virgilien à Lausus qui précède la mort du jeune homme et celle qu'Énée lance à son adversaire une fois celui-ci vaincu :

*Hic mortis durae casum tuaque optima facta,  
si qua fidem tantost operi latura uetustas,  
non equidem nec te, **iuuenis** memorande, **silebo***<sup>89</sup>.

Non, l'événement de cette dure mort, ton généreux exploit – si notre foi doit s'assurer sur l'antique mémoire de ce haut fait –, toi surtout, jeune homme, si digne de notre souvenir, je ne saurais vous quitter en silence.

*“Quid tibi nunc, miserande puer, pro laudibus istis,  
quid pius Aeneas tanta dabit **indole dignum** ? [...]”*<sup>90</sup>

“Que te donner maintenant, malheureux enfant, en rapport avec ce que tu vaux ? Le pieux Énée, que te donnera-t-il qui soit digne d'un si noble cœur ? [...]”

*At tibi nos, quando non proderit ista **silere**,  
a quibus omne aevi senium sua fama repellit,  
**digna** damus, **iuuenis**, merita praefonia uitae.  
Haut alium tanta ciuem tulit **indole** Roma  
aut cui plus leges deberent recta sequenti*<sup>91</sup>.

Mais, puisque rien ne sert de taire ces faits dont la renommée brave le cours des âges, nous te donnons, jeune homme, le digne hommage qu'a mérité ta vie. Rome n'a pas produit un autre citoyen pourvu de tels dons ou à qui les lois auraient dû davantage s'il avait suivi le droit chemin.

Comme l'écrit M. Leigh<sup>92</sup>, l'apostrophe à Lausus, tout comme celles à Nisus et Euryale (IX, 446-449) et à Pallas (X, 409-411), souligne au moment de la mort du personnage que ses qualités exceptionnelles vont permettre à sa mémoire de survivre, ce qui permet de donner du sens à l'histoire et d'y faire adhérer le lecteur. Si Lausus en particulier constitue une référence de choix pour le personnage de Curion, c'est qu'il est lui aussi, dans

---

<sup>88</sup>P. Asso commente en ces termes la question [...] *cui tanta potestas / concessa est ?* [...] : « The enumeration of *potentes* from Marius to the Caesars makes Curio disappear as small fry in their company » (Asso 2010, p. 292). Pour nous au contraire, Curion est très loin de faire pâle figure à côté de ces noms fameux qui représentent le pouvoir tyrannique : Lucain lui confère ici une puissance encore supérieure à tous les autres, eux qui n'ont pu qu'acheter Rome, lorsque lui a été en mesure de la vendre. Voir AHL 1972, p. 1003, repris dans AHL 1976, p. 115.

<sup>89</sup>VIRGILE, *Énéide*, X, 791-793.

<sup>90</sup>VIRGILE, *Énéide*, X, 825-826.

<sup>91</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 811-813.

<sup>92</sup>LEIGH 1997, p. 19-21.

une certaine mesure, ambigu : il est un combattant valeureux, mais il est aussi un ennemi d'Énée. Ainsi l'apostrophe qu'il reçoit est-elle motivée par le fait qu'elle est nécessaire pour que le lecteur perçoive bien l'héroïsme du personnage et que, tout ennemi d'Énée qu'il soit, il puisse être vu comme une figure positive<sup>93</sup>. De fait, la référence à Lausus met d'autant plus en lumière tout le scandale que représente Curion : à l'image du héros virgilien, il aurait pu être un personnage positif malgré son engagement dans le mauvais parti, en raison de ses qualités guerrières qu'il a prouvées en affrontant avec courage la mort sur le champ de bataille, mais son égarement moral fait que, de bon Romain, il devient un modèle de méchanceté.

L'écart est frappant entre les qualités de Curion, exaltées par ce parallèle fameux, et ce qu'il en a fait effectivement dans l'histoire de la guerre civile. En l'interpellant par le vocatif *iuuenis*, alors que le qualificatif correspond assez mal à son âge au moment de sa mort (surtout si on le met en regard avec la jeunesse de Lucain au moment où il a composé *La Guerre civile*)<sup>94</sup>, Lucain rend encore plus frappant le décalage entre Lausus et lui<sup>95</sup>, et montre à quel point le dispositif mémoriel de l'*Énéide* ne convient plus à propos de la Rome de la guerre civile : Lucain rappelle la figure de Lausus à son lecteur pour mieux lui montrer à quel point la référence convient mal à Curion<sup>96</sup>. Ainsi que l'écrit F. Galtier, « [l]a subversion de l'éloge à laquelle se livre Lucain épouse de fait la ligne d'une trajectoire subvertie par la perversité de son temps<sup>97</sup> ».

Il faut remarquer encore que par rapport à Lausus Curion se voit privé par Lucain de l'épithète *memorande* : pourquoi alors transmettre la mémoire du personnage, si celui-ci n'est pas « mémorable » ? Ailleurs, Lucain est tout à fait en mesure de taire ce qu'il ne souhaite pas raconter. Ainsi, on sait que c'est le silence qu'il choisit lorsqu'il est question de rapporter le combat fratricide à Pharsale<sup>98</sup> :

---

<sup>93</sup>BLOCK 1986, p. 162-163.

<sup>94</sup>Curion devait avoir alors entre trente-cinq ans et quarante ans : si l'adjectif peut encore s'appliquer à lui (il semble correspondre à un âge compris entre vingt et quarante-cinq ans), il accentue tout de même sa jeunesse de façon notable. Sur le sens et l'emploi en apostrophe de *iuuenis* en général, voir DICKEY 2002, p. 196-197. Sur son emploi chez Lucain à propos de Curion, voir MERLI 2005, p. 118-120 et ASSO 2010, p. 270-271 et p. 290.

<sup>95</sup>En cela Curion constitue un autre exemple de ce que P.-A. Caltot (CALTOT 2016, p. 268 *sqq.*) nomme la « mémoire pervertie du *kléos* » à propos de l'apostrophe en IX, 980-986 où Lucain promet à César une mémoire maudite (sur ce passage, voir *infra* p. 785).

<sup>96</sup>Il ne nous semble donc pas que l'objet de Lucain soit ici de conférer à son personnage « [...] the glamor and pathos of Virgil's ill-fated young warriors », pas plus que « a Virgilian ephebic charm », comme l'écrivent L. Thompson et R. T. Bruère (THOMPSON et BRUÈRE 1970, p. 172).

<sup>97</sup>GALTIER 2018, p. 122.

<sup>98</sup>Sur ce choix comme expression du conflit qui déchire Lucain devant raconter l'ineffable, voir W. R. JOHNSON 1987, p. 97-99 et MASTERS 1992, p. 89-90.

*A potius pereant lacrimae pereantque querellae :  
quicquid in hac acie gessisti, Roma, tacebo*<sup>99</sup>.

Ah ! périssent plutôt les larmes, périssent les plaintes ; tout ce que tu as fait dans ce combat, Rome, je le tairai.

Mais alors que Virgile refuse le silence à propos de Lausus en raison des exploits du jeune héros (*nec te [...] silebo*), dans le cas de Curion la tournure [...] *quando non proderit ista silere*, / *a quibus omne aevi senium sua fama repellit* implique que le silence ait été la tentation première de Lucain : le personnage ne mérite pas la gloire épique, et contrairement à ce que signifie la litote virgilienne, dans son cas le silence eût été plus souhaitable. Mais, contrairement à Lausus, Curion est un personnage de l'histoire récente qui possède quoi qu'il en soit sa renommée propre en dehors du poème de Lucain : ce dernier est donc tributaire de ce que l'on dit à son propos, et en particulier de ce que les partisans de César peuvent vouloir transmettre à propos d'un homme qui fut l'un de ses alliés et qui a fait preuve de courage dans la défaite<sup>100</sup>. Il doit donc s'employer à corriger cette mémoire, ou plutôt, il est attentif à ce que l'on se souvienne de lui correctement. N'étant plus celui qui reçoit et met en forme le savoir des Muses, il nous transmet la mémoire de Curion comme une lecture de l'histoire de Rome, qui ne dépend que de lui et dont la portée est collective<sup>101</sup>.

### 13.2.1.3 Derrière l'épithète, la réflexion politique

Comme on l'a vu, la fin du chant IV à partir du v. 799 est consacrée à entériner dans la mémoire épique la mort de Curion, mais Lucain y fait alterner l'apostrophe-épithète et une méditation plus large sur ce qu'a signifié le destin du Romain pour la Cité tout entière<sup>102</sup>. La première interruption de l'adresse à Curion est celle aux *potentes* :

*Has urbi miserae uestro de sanguine poenas  
ferre datis, luitis iugulo sic arma, potentes*<sup>103</sup>.

---

<sup>99</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 555-556.

<sup>100</sup>Notre lecture de *sua fama* au v. 812 est donc plus neutre que celle de F. Galtier, pour qui cette mémoire préexistante à *La Guerre civile* est forcément négative en raison de l'échec du personnage (GALTIER 2018, p. 122).

<sup>101</sup>On voit bien là encore à quel point Lucain s'écarte de Virgile. Alors que dans l'*Énéide* l'apostrophe du poète à Lausus est suivie par celle qu'Énée cette fois adresse à son adversaire mort, faisant passer celui-ci de *memorande* à *miserande* (X, 825), Lucain lorsqu'il change de point de vue par l'emploi de la première personne du pluriel endosse celui du peuple romain tout entier, qui fait de Curion le pire criminel qui soit : l'expression de la pitié d'Énée cède le pas à une réflexion politique désabusée.

<sup>102</sup>Le contraste est ainsi frappant entre la brièveté de la scène du suicide de Curion et la longueur de la méditation qui en découle.

<sup>103</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 805-806.

Voilà le châtement sanglant que vous payez à la pauvre Rome, vous donnez votre gorge en expiation des combats, puissants<sup>104</sup>.

P. Asso identifie ces nouveaux destinataires aux chefs des deux factions qui s'affrontent, César et Pompée<sup>105</sup>. Pourtant plusieurs éléments nous incitent à en élargir le référent. Le premier d'entre eux est la place de ces deux vers : mentionnant le châtement des *potentes*, ils interviennent juste après la description du corps de Curion gisant sur le champ de bataille, et il nous semble ainsi que ce sort qui lui est réservé est compris dans *has poenas*. Lucain élargit ici le champ et faisant de Curion un exemple de ce qui attend tous les citoyens romains de premier plan qui visent une quelconque forme de pouvoir personnel. L'étude qu'a menée J. Hellgouarc'h sur le terme *potentes* est éclairante :

[...] la valeur politique de *potentes* est relativement imprécise. Ce qui est net, c'est son caractère péjoratif; d'autre part, au point de vue social, il ne peut désigner en fait que des membres de la noblesse, c'est-à-dire des hommes possédant les *opes*. Mais la couleur politique de ces derniers varie suivant l'écrivain qui utilise le mot; ce qui est certain en tout cas, c'est qu'il qualifie tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, tendent à faire peser sur leurs concitoyens une tyrannie personnelle ou une tyrannie de groupe<sup>106</sup>.

Le choix de ce vocatif en particulier permet une forme d'anonymat qui fait des v. 805-806 une forme d'avertissement contre toute forme d'ambition indue.

Nous rejoignons ici complètement I. Meunier lorsqu'elle souligne la place tout sauf anecdotique du personnage de Curion dans l'ensemble de la tétrade formée par les quatre premiers livres de *La Guerre civile*. Après que le poète s'est interrogé dans le proème sur les origines de la guerre civile, Curion se révèle depuis son discours à César au livre I jusqu'à sa perte à la fin du livre IV comme l'une des causes principales du conflit, d'une part en raison de son influence concrète sur le déroulement des événements, et d'autre part parce qu'il représente une illustration parfaite de la dégradation générale des mœurs de la Rome des derniers temps de la République :

En définitive, qu'il s'agisse du proème – qui présente une analyse globalisante –, ou de la conclusion du livre IV du *De bello ciuili* – construite exclusivement autour de la personne de l'ancien tribun –, l'origine de la guerre civile est toujours associée à l'idée d'un changement éthique d'importance, d'une mutation radicale des mœurs, d'une métamorphose définitive du comportement et de la morale<sup>107</sup>.

Curion est exceptionnel par l'ampleur du retournement de son destin, mais il est surtout l'émanation d'une époque, et c'est bien ce sur quoi Lucain insiste dans les vers qui closent le livre IV :

---

<sup>104</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>105</sup>ASSO 2010, p. 287.

<sup>106</sup>HELLEGOUARC'H 1963, p. 242. Voir aussi p. 238-241.

<sup>107</sup>MEUNIER 2012, p. 146.

*Ius licet in iugulos nostros sibi fecerit ensis  
Sulla potens Mariusque ferox et Cinna cruentus  
Caesareaeque domus series, cui tanta potestas  
concessa est ? Emere omnes, hic uendidit Urbem*<sup>108</sup>.

Malgré les droits de l'épée qu'ont acquis sur notre gorge le puissant Sylla, le féroce Marius, le sanglant Cinna et la suite de la maison césarienne, auquel fut accordé un si grand pouvoir ? Tous ont acheté Rome, lui l'a vendue.

Aussi préférons-nous maintenir pour *mentem dubiam* au v. 818 la traduction par le pluriel « les esprits faibles », contrairement à I. Meunier qui préfère la traduction par un singulier :

Contrairement à ce que l'on lit dans la traduction de la CUF ou dans celle de P. Asso (2010), la *mentem dubiam* désigne précisément Curion et non les “esprits faibles” ou les “weak souls” en général. Le singulier de l'expression et le fait que les vers qui la précèdent et la suivent immédiatement sont consacrés exclusivement à ce personnage laissent peu de doute, me semble-t-il, sur l'interprétation du vers 818<sup>109</sup>.

En effet, la mention des *perdita [...] saecula* au v. 816 ouvre selon nous la possibilité d'une généralisation du propos au-delà de la seule personne de Curion : l'accent est bien mis sur lui, mais Lucain laisse entendre qu'il n'est qu'un exemple – particulièrement édifiant – parmi d'autres.

Au fur et à mesure que l'on avance dans cet « hommage » funèbre, le propos se fait d'ailleurs de plus en plus polémique, dans le sens où sa cible s'élargit dans ces tout derniers vers. Le passage que nous avons relevé *supra* du « nous » d'auteur (v. 811) au « nous » de la communauté transhistorique des Romains dans *Ius licet in iugulos nostros...* (v. 821) nous fait sortir de la référence à la seule époque de la guerre civile, tandis que la question [...] *cui tanta potestas / concessa est ? [...] aux v. 823-824*, par sa tournure passive sans complément d'agent, laisse envisager, potentiellement, une forme de responsabilité générale à cette licence délétaire. En outre, plusieurs reprises lexicales ou thématiques invitent à lire en parallèle les quatre derniers vers avec l'apostrophe aux *potentes* :

*Has urbi miserae uestro de sanguine poenas  
ferre datis, luitis iugulo sic arma, potentes*<sup>110</sup>.

Voilà le châtement sanglant que vous payez à la pauvre Rome, vous donnez votre gorge en expiation des combats, puissants<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 821-824.

<sup>109</sup>MEUNIER 2012, p. 142, n. 407.

<sup>110</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 805-806.

<sup>111</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

*Ius licet in iugulos nostros sibi fecerit ensis  
Sulla potens Mariusque ferox et Cinna cruentus  
Caesareaeque domus series, cui tanta potestas  
concessa est? Emere omnes, hic uendidit Urbem*<sup>112</sup>.

Malgré les droits de l'épée qu'ont acquis sur notre gorge le puissant Sylla, le féroce Marius, le sanglant Cinna et la suite de la maison césarienne, auquel fut accordé un si grand pouvoir ? Tous ont acheté Rome, lui l'a vendue.

Ces reprises font passer d'une mise en cause de la soif de pouvoir des factieux de la classe sénatoriale à une méditation sur les conséquences pour l'ensemble de la communauté des Romains de l'action de ces *potentes* dénués de scrupules et de respect pour les lois de la République au fil de l'histoire de la Cité.

Ce que fait ici Lucain du personnage de Curion apparaît d'autant plus intéressant quand on le compare avec un passage de Virgile qu'il réécrit manifestement ici. Au chant VI, Énée rencontre parmi tous les criminels qui peuplent le Tartare l'un d'eux que la Sibylle lui décrit en ces termes :

*Vendidit hic auro patriam dominumque potentem  
imposuit [...]*<sup>113</sup>.

Celui-ci a vendu sa patrie pour de l'or et lui a imposé un maître tout-puissant [...].

En réalité, l'identité de ce *hic* auquel il est fait allusion ici est débattue. Curion n'est que l'un de ceux auxquels songe Servius, et de fait c'est peut-être bien Lucain lui-même qui l'a influencé :

*Etiam haec licet generaliter dicantur, habent tamen specialitatem : nam Lasthenes Olynthum Philippo vendidit, Curio Caesari xxvii. s. Romam : de quo Lucanus "Gallorum captus spoliis et Caesaris auro"*<sup>114</sup>.

Bien que ces mots puissent être énoncés dans un sens général, ils peuvent cependant s'appliquer à des cas particuliers : en effet, Lasthénès vendit Olynthe à Philippe, et Curion vendit Rome à César pour 2, 7 millions de sesterces, à propos duquel Lucain écrit "captivé par les dépouilles des Gaulois et l'or de César". [Nous traduisons.]

Parmi les commentateurs modernes, J. Perret par exemple considère que Virgile ne fait dans sa description du Tartare qu'un catalogue des différentes catégories du crime, sans allusion précise<sup>115</sup>. Par ailleurs, reconnaître Curion derrière cette périphrase reviendrait à voir César dans le « maître tout-puissant » mentionné ici : un tel degré de polémique

---

<sup>112</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IV, 821-824.

<sup>113</sup>VIRGILE, *Énéide*, VI, 621-622.

<sup>114</sup>SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide ad VI*, 621.

<sup>115</sup>VIRGILE 1978, p. 66, n. 1. Pour des discussions plus fournies et un exposé plus complet des débats au sujet de ce passage de Virgile, voir A. POWELL 1998, p. 89-91 et, surtout, R. F. THOMAS 2001, p. 89-92.



serait somme toute surprenant de la part de Virgile<sup>116</sup>. Quoi qu'il en soit, Lucain a visiblement repris la phrase de Virgile, et par sa reprise il fait sonner franchement cette dernière comme une allusion à Curion<sup>117</sup>, ou il fait entrevoir derrière son Curion tous les criminels dignes du Tartare évoqués par le Mantouan. Ainsi, que l'allusion ait été volontaire ou non dans l'*Énéide*, Lucain fait de Curion un représentant de cette lie de l'humanité méritant les pires châtiments. Bien plus, en le faisant apparaître comme un élément de toute une lignée depuis Marius et Sylla jusqu'à la *Caesareaque domus series*<sup>118</sup>, et après la mention des *perdita [...] saecula*, il se livre à une condamnation autrement plus féroce.

Ainsi, dans cette fin du chant IV de *La Guerre civile*, la portée mémorielle de la voix poétique se transforme. Si le poète entreprend de faire un « éloge » funèbre de cette nature, c'est parce que lui aussi souffre des conséquences des actes de Curion. Le changement radical des mœurs dont il est question dans le passage se retrouve dans l'entreprise poétique de Lucain : on passe d'un éloge funèbre d'épopée tel qu'attendu à une réflexion amère sur les causes de la guerre civile, et la voix de mémoire de l'épopée se transforme en une réflexion politique désabusée qui consacre la mémoire des méchants. En effet, la cause de la guerre civile réside dans les individus et dans l'atmosphère générale de perte des repères moraux qui a laissé à certains le pouvoir d'influer sur la destinée de Rome. En fin de compte, l'épithète de Curion est polémique non seulement parce qu'elle met en lumière un méchant, mais aussi – et surtout ? – parce qu'elle se double d'un discours plus général qui établit un diagnostic bien noir sur la Rome du temps. L'affrontement privé d'un beau-père et d'un gendre auquel il est fait prudemment allusion dans l'*Énéide* (VI, 830-831) est bien dans le poème de Lucain un conflit civil qui met en jeu la cité tout entière.

---

<sup>116</sup>Il est néanmoins bien possible qu'il existe chez Virgile des formes d'irrévérence par rapport au discours attendu y compris en ce qui concerne des contemporains : voir par exemple FARRON 1980 sur César et Pompée, ou encore RAYMOND 2011b à propos d'une possible allusion polémique à Gallus dans l'*Énéide* en VI, 858 (mais, il est vrai, Gallus n'est pourtant pas le père divinisé du Prince...).

<sup>117</sup>Ainsi S. Casali écrit-il à propos de ce passage de l'*Énéide* : « This unnamed character is clearly identified by Lucan with Curio » (CASALI 2011, p. 106, n. 84). Voir aussi BERRY 1992, p. 417, n. 6 et R. F. THOMAS 2001, p. 90 et p. 92.

Peut-être faut-il voir d'ailleurs une forme d'insolence de Lucain envers Virgile qui par la forme de l'apostrophe funèbre et par la longueur de cet épilogue du chant IV brandit le nom que son prédécesseur préférerait – possiblement – taire.

<sup>118</sup>Sur le fait que la *Caesareaque domus series* comprend au moins aussi Auguste, voir Galtier 2018, σσ. 101–102.

## 13.2.2 L’apostrophe funèbre à Pompée (VIII, 803-872) : le tombeau de Pompée, du tertre au poème

### 13.2.2.1 La désorganisation de l’apostrophe funèbre

La scène des funérailles de Pompée occupe toute la fin du livre VIII, depuis le v. 712 jusqu’au v. 872. Comme cela est attendu, le poète s’y adresse directement au général sur le mode de l’apostrophe afin de lui rendre hommage, rappelant par là les passages en forme d’épithètes que l’on trouve dans l’*Énéide*<sup>119</sup>. Mais il est tout à fait surprenant de voir qu’en réalité les adresses à Pompée, loin de constituer les seules apostrophes dans un passage qui est pourtant dédié au personnage, s’inscrivent dans un riche réseau d’adresses à différents destinataires. Ainsi, l’ensemble qui commence au v. 781 et qui se poursuit jusqu’à la fin du chant VIII est presque entièrement tourné à la deuxième personne, mais ce sont plusieurs destinataires qui s’y succèdent.

La première apostrophe qu’on y lit est adressée à Cordus<sup>120</sup>, qui rend au cadavre de Pompée les honneurs funèbres en secret de peur d’un châtement venant de César :

*Quam metuis, demens, isto pro crimine poenam,  
quo te fama loquax omnis accepit in annos?  
Condita laudabit Magni socer impius ossa.  
I modo securus ueniae fassusque sepulchrum  
posce caput. [...] <sup>121</sup>*

Quelle peine, insensé, crains-tu pour ce crime qui fera connaître ton nom dans toute la suite des âges par les cent voix de la renommée ? Un beau-père impie te félicitera d’avoir enseveli les restes de Magnus. Va seulement, assuré du pardon, avouer ces funérailles et réclamer la tête.

Un peu plus loin Lucain se tourne vers la Fortune, puis vers la *temeraria dextra* de Cordus :

*[...] Placet hoc, Fortuna, sepulchrum  
dicere Pompei, quo condi maluit illum,  
quam terra caruisse socer? Temeraria dextra,  
cur obicis Magno tumulum manesque uagantis  
includis? Situs est qua terra extrema refuso  
pendet in Oceano : Romanum nomen et omne  
imperium Magno tumuli est modus; obrue saxa  
crimine plena deum : si tota est Herculis Æte*

---

<sup>119</sup>Cf. p. 164 sqq.

<sup>120</sup>Comme l’indiquent les éditeurs de Lucain dans la CUF, ce personnage est inconnu par ailleurs (BOURGERY et PONCHONT 1930, p. 120, n. 1). Chez Plutarque (*Vie de Pompée*, 80), c’est un affranchi de Pompée du nom de Philippe, aidé d’un ancien soldat du général, qui s’est chargé de rendre les derniers honneurs au cadavre du chef romain.

<sup>121</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 781-785.

*et iuga tota uacant Bromio Nyseia, quare  
unus in Aegypto Magni lapis? Omnia Lagi  
arua tenere potest. [...]*<sup>122</sup>

Est-ce là qu'il te plaît, Fortune, d'appeler le tombeau de Pompée, ce lieu où son beau-père aime mieux le voir enseveli que privé de sépulture? Main téméraire, pourquoi l'obstacle d'un tombeau à Magnus, pourquoi cette prison à ses mânes errants? Il repose sur la terre, jusqu'aux lieux extrêmes où elle flotte dans l'océan qu'elle refoule : le nom romain, l'empire entier, telle est pour Magnus la mesure du tombeau ; enfonce une pierre pleine du crime des dieux : si l'Æta tout entier appartient à Hercule, si les hauteurs de Nysa sont toutes pleines de Bromius, pourquoi Magnus n'a-t-il dans l'Égypte qu'une pierre? C'est toute l'étendue des campagnes de Lagus qu'il peut occuper.

Immédiatement après, il interpelle Pompée, ce qui est rendu tout à fait clair par le vocatif *Magne* du v. 805. Pourtant, dans les vers qui suivent, il prend bien soin de n'utiliser aucune marque qui rattache le propos de façon certaine à la personne du général en tant que deuxième personne :

*[...] Si nullo caespite nomen  
haeserit, erremus populi cinerumque tuorum,  
Magne, metu nullas Nili calcemus harenas.  
Quod si tam sacro dignaris nomine saxum,  
adde actus tantos monumentaque maxuma rerum,  
adde trucidis Lepidi motus Alpinaque bella  
armaque Sertori reuocato consule uicta  
et currus quos egit eques, commercia tuta  
gentibus et pauidos Cilicas maris; adde subactam  
barbariem gentesque uagas et quidquid in Euro  
regnum Boreaue iacet. Dic semper ab armis  
ciuilem repetisse togam, ter curribus actis  
contentum multos patriae donasse triumphos*<sup>123</sup>.

S'il n'y avait pas une motte de pierre où ton nom restât attaché, nous irions incertains, nous autres peuples, et, par crainte de marcher sur ta cendre, ô Magnus, jamais nous ne foulerions les sables du Nil. Que si tu juges une pierre digne de recevoir un nom si auguste, ajoutes-y tous ces hauts faits et les témoignages éclatants de ces actions; ajoutes-y la révolte du farouche Lévide, et la campagne des Alpes, et Sertorius forcé de déposer les armes après le rappel d'un consul, et le char de triomphe qui fut conduit en simple cavalier, les échanges assurés entre les nations et les Ciliciens réduits à redouter la mer; ajoute la barbarie soumise, ainsi que les peuples nomades et tout ce qui s'étend de royaumes sous l'Eurus et sous Borée. Dis que, toujours, aux armes succédait la toge du citoyen, et que, la satisfaction d'avoir conduit trois fois le char du triomphateur étant suffisante, la patrie fut dispensée de beaucoup d'autres triomphes<sup>124</sup>.

Dès *Quod si tam sacro dignaris nomine saxum...*, le destinataire, toujours mobilisé par des marques de deuxième personne, semble plutôt être Cordus, puisque le poète y indique ce qu'il conviendrait de faire figurer dans l'hommage rendu à Pompée; pourtant, aucun nouveau vocatif ne vient indiquer le changement de destinataire comme cela est

---

<sup>122</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 793-803.

<sup>123</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 803-815.

<sup>124</sup>Dans tout ce passage nous avons modifié la traduction de la CUF de manière à rétablir les ambiguïtés

normalement le cas lorsque deux apostrophes se succèdent<sup>125</sup>. Le scholiaste des *Adnotationes super Lucanum* relève d'ailleurs l'ambiguïté : *DIGNARIS o Pompei uel tu Corde*. Ici, donc, la liste des titres de gloire de Pompée est à mettre au compte du poète : ce sont les hauts faits d'un général au service de la grandeur de Rome, mais c'est aussi l'attitude d'un citoyen soucieux de ne pas s'élever plus haut que ce qu'il doit. Il destine cette liste à Pompée / Cordus juste avant de poser explicitement la question de l'épithète qui peut convenir à ce souvenir et de la valeur qu'il convient d'accorder au nom de Pompée. Il en arrive alors à affirmer l'inadéquation entre l'hommage qui conviendrait et l'inscription funéraire gravée par Cordus, *Hic situs est Magnus* (v. 793), faisant du poème le lieu de l'hommage véritablement juste :

*Quis capit haec tumulus? Surgit miserabile bustum  
non ullis plenum titulis, non ordine tanto  
fastorum, solitumque legi super alta deorum  
culmina et extractos spoliis hostilibus arcus  
haut procul est ima Pompei nomen harena  
depressum tumulo, quod non legat aduena rectus,  
quod nisi monstratum Romanus transeat hospes*<sup>126</sup>.

Quel est le tombeau qui contient tous ces titres ? Il ne se dresse qu'une misérable sépulture, que ne couvre même pas le moindre de ses titres, une si grande série de charges dont il remplit les fastes ; et ce nom de Pompée, qu'on avait l'habitude de lire au fronton des édifices consacrés aux dieux et sur les arcs élevés avec les dépouilles des ennemis, s'abaisse presque au niveau du sable, sur un tertre, si bas que l'étranger ne saurait le lire debout, que le voyageur romain passerait sans le remarquer si on ne le lui montrait pas.

Ainsi l'humble sépulture édifiée par Cordus ne convient pas pour Pompée, non pas en raison de sa modestie, mais parce que sa forme la rend incapable de transmettre la bonne mémoire de Pompée, à savoir ce qu'il représente par ses actes : un Romain au service de sa patrie et respectueux de son statut de citoyen. On voit alors tout l'intérêt de ce doute institué par Lucain au sujet du destinataire des v. 806-815 : il superpose au geste funéraire de Cordus sa propre voix dans le but de corriger un hommage insuffisant, en même temps qu'il adresse directement au mort l'éloge funèbre que celui-ci mérite.

Les deux apostrophes suivantes surprennent par leur place dans le récit des funérailles de Pompée. Il s'agit d'une double invective lancée d'abord à l'Égypte puis à Rome :

*Noxia ciuili tellus Aegyptia fato,  
haut equidem inmerito Cumanae carmine uatis  
cautum, ne Nili Pelusia tangeret ora  
Hesperius miles ripasque aestate tumentis.  
Quid tibi, saeua, precer pro tanto crimine, tellus?*

---

présentes dans le texte latin.

<sup>125</sup>Comparer avec VIII, 550.

<sup>126</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 816-822.

*Vertat aquas Nilus, quo nascitur, orbe retentus,  
et steriles egeant hibernis imbribus agri,  
totaque in Aethiopum putres soluaris harenas.  
Nos in templa tuam Romana accepimus Isim  
semideosque canes et sistra iubentia luctus  
et, quem tu plangens hominem testaris, Osirim :  
tu nostros, Aegypte, tenes in puluere manes.  
Tu quoque, cum saeuo dederis iam templa tyranno,  
nondum Pompei cineres, o Roma, petisti;  
exul adhuc iacet umbra ducis. Si saecula prima  
uictoris timuere minas, nunc excipe saltem  
ossa tui Magni, si nondum subruta fluctu  
inuisa tellure sedent. [...]*<sup>127</sup>

À quel malheur te vouer<sup>128</sup>, terre cruelle, pour un pareil crime ? Que le Nil fasse retourner ses eaux, retenu dans la zone où il prend sa source ; que tes champs stériles aient besoin des pluies de l'hiver ; puisses-tu tout entière te dissoudre en sables inconsistants comme ceux de l'Éthiopie. Nous, dans nos temples de Rome, nous avons reçu ton Isis, tes chiens demi-dieux, tes sœurs appelant aux deuils, et celui que tes pleurs témoignent n'être qu'un homme, Osiris : toi, l'Égypte, tu tiens nos mânes dans la poussière. Toi non plus, qui as déjà consacré des temples à ton cruel tyran, Rome, tu n'as pas encore réclamé les cendres de Pompée ; l'ombre du chef gît encore dans l'exil. La première génération a pu craindre les menaces du vainqueur : aujourd'hui du moins fais accueil aux restes de ton Magnus, s'ils reposent encore sur une terre odieuse sans que les flots les aient engloutis.

L'adresse à Pompée reprend ensuite :

*Forsitan aut sulco sterili cum poscere finem  
a superis aut Roma uolet feralibus austris  
ignibus aut nimiis aut terrae tecta mouenti,  
consilio iussuque deum transibis in urbem,  
Magne, tuam, summusque feret tua busta sacerdos.  
Nam quis ad exustam Cancro torrente Syenen  
ibit et imbrifera siccis sub Pliade Thebas  
spectator Nili, quis rubri stagna profundi  
aut Arabum portus mercis mutator Eoae,  
Magne, petet, quem non tumuli uenerabile saxum  
et cinis in summis forsan turbatus harenis  
auertet manesque tuos placare iubebit  
et Casio praeferre Ioui ? Nil ista nocebunt  
famae busta tuae : templis auroque sepultus  
uilior umbra fores. **Nunc est pro numine summo  
hoc tumulo Fortuna iacens** : augustius aris  
uictoris Libyco pulsatur in aequore saxum.  
Tarpeis qui saepe deis sua tura negarunt  
inclusum Tusco uenerantur caespate fulmen.  
Proderit hoc olim, quod non mansura futuris  
ardua marmoreo surrexit pondere moles.  
Pulueris exigui sparget non longa uetustas*

---

<sup>127</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 827-840.

Nous choisissons de considérer que l'apostrophe commence au v. 827, car il n'est pas certain que les v. 823-826 en fassent partie : en l'absence de marques de deuxième personne, l'expression

*Noxia ciuili tellus Aegyptia fato...*

Terre d'Égypte, infectée par le crime de la guerre civile...

peut être lue comme une exclamation.

<sup>128</sup> Nous modifions ici la traduction de la CUF, « Quel malheur te vouer... ».

*congeriem, bustumque cadet, mortisque peribunt  
argumenta tuae. [...]*<sup>129</sup>

Peut-être un jour, quand Rome voudra demander aux dieux un terme à la stérilité de ses sillons, aux vents du midi désastreux, à des chaleurs excessives ou à des tremblements de terre, le conseil et l'ordre des dieux te ramèneront dans ta ville, ô Magnus, et le prêtre suprême portera ta dépouille. Et quel admirateur du Nil ira donc voir Syène brûlée par les feux du Cancer, et Thèbes desséchée même sous les Pléiades humides, quel trafiquant de produits orientaux gagnera la mer Rouge ou les ports des Arabes, sans se détourner, Magnus, vers la pierre vénérable de ton tombeau et ta cendre peut-être dispersée à la surface du sable, et sans chercher à apaiser tes mânes, te préférant à Jupiter du mont Casius ? Non, cette humble sépulture ne sera pas tort à ta renommée : enfermé dans nos temples et dans l'or, tu serais une ombre de moins de prix. Maintenant, gisant sous ce tombeau, la Fortune est comme une divinité suprême : elle est plus auguste que les autels du vainqueur, la pierre battue des vagues au bord de la mer de Libye. Souvent ceux qui ont refusé leur encens aux dieux tarpéiens adorent le tertre étrusque enfermant les débris de la foudre. Ce sera dans l'avenir un avantage pour toi, que du marbre, dressé pour durer à jamais, n'ait point fait peser sur toi sa masse altière. Pour disperser l'amas de ta chétive poussière, il ne faudra pas un long temps ; ta sépulture tombera, les témoignages de ta mort se perdront.

La fin de ce passage pose problème. Si l'on voit bien que l'apostrophe se poursuit jusqu'au v. 869, comme le montre le possessif *tuae*, il y a un problème de texte aux v. 860-861. Alors que l'édition de Lucain dans la CUF porte *Nunc es pro numine summo / hoc tumulo, Fortuna, iacens*, nous avons reproduit et traduit ici le texte donné par l'édition de J. Duff<sup>130</sup> (qui fait disparaître la deuxième personne et le vocatif *Fortuna*) parce qu'il s'agit du choix le plus fréquemment retenu par les éditeurs modernes<sup>131</sup> et parce qu'il fait l'économie d'une émendation du texte donné par les meilleurs manuscrits. Le passage y est traduit par « Fortune, lying in this tomb, is now at last a supreme deity » et est assorti de la note suivante : « Fortune is here identified with her favourite, Pompey »<sup>132</sup>. En réalité, la

---

<sup>129</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 846-869.

<sup>130</sup> DUFF 1928. J. Duff suit ici notamment l'édition d'A. E. Housman (HOUSMAN 1958).

<sup>131</sup> MAKOWSKI 1975, p. 204.

<sup>132</sup> La première leçon bénéficie de l'autorité d'Hosius, mais elle pose problème du point de vue du sens : il est surprenant que Lucain passe subitement de Pompée à la Fortune, parce qu'alors il lui adresse des paroles que la logique voudrait voir adressées à Pompée (c'est bien son corps qui est étendu sous une simple pierre). Pour cette raison, W. B. Anderson trouve préférable de suivre les meilleurs manuscrits, qui portent la leçon *est* à la place de *es*, mais de faire de *Fortuna* un vocatif au lieu d'un nominatif, contrairement au choix de J. Duff : *Nunc est pro numine summo / hoc tumulo, Fortuna, iacens* (ANDERSON 1914). L'apostrophe serait alors une forme de défi lancé à la Fortune, que le poète avait déjà interpellée aux v. 793-795 pour lui reprocher le tombeau si pauvre de Pompée sur la plage égyptienne, à un moment où précisément il annonce que ce tombeau ne nuira pourtant pas à sa renommée. Nous pourrions ainsi traduire par : « Le voilà maintenant enseveli sous ce tombeau, Fortune, comme une divinité suprême ». On trouve la même solution, avec des arguments similaires, dans MAKOWSKI 1975.

T. Gärtner (GÄRTNER 2009, p. 433-435) est revenu récemment sur le problème en pointant les difficultés d'interprétation que continuent de poser les principales solutions ainsi présentées, et en défendant une autre lecture encore, proche de celle de D. R. Shackleton Bailey (voir SHACKLETON BAILEY 1997, p. 225 : *Nunc es pro numine summo. / Hoc tumulo, Fortuna, iaces ?* – l'apparat critique indiquant que derrière la Fortune il faut comprendre Pompée) : *Nunc es pro numine summo. / Hoc tumulo, fortuna, iaces ?* Ainsi T. Gärtner explique-t-il que *fortuna* désigne ici le destin personnel de Pompée, et non pas la déesse de la Fortune.

fragilité des arguments des uns et des autres, associée à la faiblesse des renseignements prodigués par les manuscrits, rend le problème particulièrement difficile à trancher ici. Il nous semble prudent de laisser de côté la question de la présence ou non d'une adresse aux v. 860-861 ainsi que celle de son éventuel destinataire, et de nous en tenir pour le sens général du passage à ce qui constitue le fonds commun des différentes lectures : Pompée, ou bien son destin, enseveli sous le sable égyptien, est institué par Lucain en divinité qui, dès le début du chant suivant, va pouvoir guider l'action de Brutus et, surtout, de Caton<sup>133</sup>. Ainsi le poète établit-il une distinction fondamentale entre d'une part le cadavre de Pompée et d'autre part ce qu'il représente désormais maintenant qu'il a perdu face à César, à savoir le parti de la liberté. S'il est déplorable que son corps n'ait pas reçu les honneurs qui convenaient, cela ne peut l'empêcher quoi qu'il en soit de devenir une forme de symbole dont la puissance se manifeste par son nom.

### 13.2.2.2 De l'éloge funèbre adressé à Pompée à l'invective éthico-politique lancée aux Romains

On le voit, l'éloge funèbre de Pompée est sans cesse interrompu, tout comme l'était déjà l'épithète de Curion à la fin du chant IV, et son allure générale est pour le moins étrange : non seulement il comporte des adresses à des destinataires multiples, mais en outre le ton de l'invective y est bien présent, que ce soit contre Cordus, la Fortune, l'Égypte ou Rome : seul Pompée y échappe. Ce décalage entre la fin du livre VIII globalement conçu comme une épithète pour Pompée et son contenu effectif interroge le rôle de l'apostrophe comme lieu de mémoire : si sans cesse l'hommage funèbre est entrecoupé par des apostrophes destinées à d'autres allocutaires que le destinataire de cet hommage, c'est parce que fondamentalement son sujet excède la seule personne de Pompée et qu'au-delà de sa fonction de célébration il doit fonctionner comme un support de réflexion pour le lecteur sur la *pietas* des Romains et comme une invitation à se départir de leurs faux cultes : certes, il faut honorer Pompée, mais, surtout, il faut l'honorer en tant que Romain et à la façon romaine, c'est-à-dire en manifestant son identité romaine. Ici, Pompée est avant tout un citoyen romain qui s'est opposé au tyran, et ne pas l'honorer revient aussi à renoncer à sa propre romanité : la double apostrophe à l'Égypte et

---

<sup>133</sup>N. Lévi commente ainsi : « [...] la Fortune, dont le jeu malfaisant a causé la mort de Pompée, et à laquelle la tombe de celui-ci semble fournir une matérialisation même, peut être considérée de façon réversible comme un dieu, voire le dieu tout-puissant et donc provident, et se substitue même à lui en son absence ou son apparente incurie : c'est à elle qu'on doit la majesté du souvenir de Pompée, qui vaut pour un don de la providence » (LÉVI 2006, p. 85).

à Rome place la question de l'hommage rendu ou non à Pompée sur le terrain à la fois éthique et politique de la romanité<sup>134</sup>, et ainsi, Lucain introduit dans la forme de l'éloge funèbre une forme de discours moral destiné au moins autant à célébrer les qualités dont Pompée a fait preuve qu'à remettre en cause l'attitude de ses concitoyens qui, précisément, s'éloigne de ces qualités. En effet, ne pas l'honorer, c'est agir à la manière d'un Égyptien plutôt qu'à la manière d'un Romain : c'est préférer au respect dû à un général de Rome l'adoration de divinités trompeuses, celles venues d'Orient ou figures de tyrans divinisées (faut-il penser à Auguste et à sa lignée au-delà de César ?). En se représentant lui-même en tant que poète au moment où il condamne les croyances détestables venues de l'Égypte et adoptées par Rome puis lorsqu'il exprime le souhait de pouvoir rapporter en Italie les cendres de Pompée, il laisse entendre que la *Roma* interpellée entre ces deux moments est aussi celle de ses contemporains<sup>135</sup> :

*Quid tibi, saeua, precer pro tanto crimine, tellus*<sup>136</sup> ?

À quel malheur te vouer<sup>137</sup>, terre cruelle, pour un pareil crime ?

[...] *Satis o nimiumque beatus,  
si mihi contingat manes transferre reuulsos  
Ausoniam, si tale ducis uiolare sepulchrum*<sup>138</sup> !

Assez heureux, oh ! trop heureux, s'il m'était donné de transporter en Ausonie les mânes arrachés là-bas, de profaner un tombeau si peu digne du héros !

Alors surgit au milieu de l'hommage rendu à Pompée une prise à partie tout à fait frontale. La place de l'apostrophe à Rome dans l'économie générale de l'éloge funèbre de Pompée est importante : elle a pour effet d'actualiser tout ce qui suit – le retour de Pompée à Rome, sa transfiguration en divinité tutélaire de la Cité –, c'est-à-dire d'inciter le lecteur à faire advenir dans son présent le culte de Pompée<sup>139</sup>.

---

<sup>134</sup>Voir GALTIER 2018, p. 99-100.

<sup>135</sup>Voir BUREAU 2011, p. 95 sur l'articulation d'*ego* et de *nos* dans les v. 827-834 : un tel passage est emblématique d'une forme de posture satirique du poète lucanien qui à la fois, en tant qu'*ego*, exprime tout son dégoût face aux crimes de l'Égypte, et, en tant que *nos*, participe forcément de la communauté romaine coupable de complaisance envers les mœurs égyptiennes. Voir aussi DANGEL 2009, p. 159-160, qui décrit ainsi le chant personnel de Lucain qui entend « rétablir la mémoire de Pompée, dans sa légitimité romaine » : « Aussi l'épopée du Mal absolu continue-t-elle de remplir sa fonction générique première, si ce n'est au prix d'une revisitation : c'est la voix poétique auctoriale qui opère, à titre privé, l'acte de refondation d'un héroïsme chanté d'une manière posthume. L'immortalité donnée par le poète devient ainsi supérieure à la Mémoire historique. Aristote disait en effet déjà que la poésie est plus philosophique que l'histoire. ».

<sup>136</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 827.

<sup>137</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF, « Quel malheur te vouer... ».

<sup>138</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 843-845.

<sup>139</sup>Voir GALTIER 2018, p. 124 sur le fait que la rupture énonciative qu'entraîne l'apostrophe remet l'his-



### 13.2.2.3 La transfiguration de Pompée au service de l'identité romaine

Il faut alors se pencher sur la manière dont Pompée est figuré ici pour comprendre l'importance cruciale de la fin du chant VIII. Il n'est plus question comme dans les épitaphes épiques antérieures de proférer le nom d'un héros qui mérite de passer à la postérité en raison de ses exploits en le mettant en valeur par la forme de l'adresse : Lucain semble ici distinguer l'homme acteur des événements historiques et l'idée de Pompée telle que la transmet le poème, et c'est finalement l'homme transfiguré en une forme de divinité que Lucain célèbre. La puissance mémorielle de la parole poétique ne consiste pas comme chez Virgile à porter la mémoire de personnages ne disposant d'aucune *fama* extérieure au poème, mais à consacrer le souvenir d'une figure qui se base sur un personnage historique, mais qui est fondamentalement fabriquée par le poète<sup>140</sup>. En effet, si la figure de Pompée est importante ici, c'est avant tout par le sens que le poète sait tirer du personnage historique. Alors que l'immortalité historique n'existe pas – Pompée, son cadavre et les témoignages concrets de son action vont disparaître –, Lucain proclame ici celle apportée par la poésie et se fait le dépositaire de son nom et de sa fortune, mais de façon particulière : le Pompée dont Lucain transmet la mémoire est *son* Pompée, c'est-à-dire un nom débarrassé des difficultés posées par son engagement dans la guerre civile et par sa fuite à Pharsale, un étendard sous lequel les partisans des valeurs romaines sont invités à se ranger. En ce sens, l'œuvre de mémoire virgilienne est transformée, et la désorganisation du système d'allocution de l'apostrophe funèbre que nous avons signalée est selon nous le signe de cette reconfiguration.

En effet, la manière dont Pompée apparaît à la fin du chant VIII semble la conclusion d'un mouvement amorcé au moment du récit de la sa défaite à Pharsale dans la longue apostrophe des v. 680-721 du chant VII :

*Non gemitus, non fletus erat saluaque uerendus  
maiestate dolor qualem te, Magne, decebat  
Romanis praestare malis. Non impare uultu  
aspicis Emathiam : nec te uidere superbum  
prospera bellorum nec fractum aduersa uidebunt;  
quamque fuit laeto per tres infida triumphos  
tam misero Fortuna minor. Iam pondere fati  
deposito securus abis; nunc tempora laeta  
respexisse uacat; spes numquam implenda recessit;*

---

toire dans la perspective de la mémoire extradiégétique : « La temporalité du récit, jusqu'alors refermée sur le déroulement de l'action, est, l'espace de quelques vers, ouverte par l'interpellation de Lucain, qui s'exprime dans le temps de l'énonciation, sur un "après" où s'affirme le jugement des générations présentes et à venir ».

<sup>140</sup>Cf. GALTIER 2018, p. 118.

*quid fueris nunc scire licet. Fuge proelia dira  
ac testare deos, nullum qui perstet in armis  
iam tibi, Magne, mori. Ceu flebilis Africa damnis  
et ceu Munda nocens Pharioque a gurgite clades,  
sic et Thessalicae post te pars maxima pugnae.  
**Non iam Pompei nomen populare per orbem  
nec studium belli, sed par quod semper habemus  
Libertas et Caesar erit, teque inde fugato  
ostendit moriens sibi se pugnasse senatus.**  
Nonne iuuat pulsum bellis cessisse nec istud  
perspectasse nefas? Spumantes caede cateruas  
respice, turbatos incursu sanguinis amnes,  
et soceri miserere tui. Quo pectore Romam  
intrabit factus campis felicior istis?  
Quidquid in ignotis solus regionibus exul,  
quidquid sub Phario positus patiere tyranno,  
crede deis, longo fatorum crede fauori :  
uincere peius erat. Prohibe lamenta sonare,  
flere ueta populos, lacrimas luctusque remitte.  
Tam mala Pompei quam prospera mundus adoret.  
Aspice securus uultu non supplice reges,  
aspice possessas urbes donataque regna,  
Aegypton Libyamque, et terras elige morti<sup>141</sup>.*

Pas de gémissements, pas de pleurs, une douleur vénérable et majestueuse, celle qu'il te convenait, Magnus, d'apporter aux malheurs romains. Ton visage reste le même quand tu regardes l'Émathie : les succès guerriers ne t'ont pas vu arrogant, les revers ne te verront pas découragé ; pas plus dans la joie de tes trois triomphes que dans les tristesses la Fortune infidèle ne vient à bout de toi. Voici qu'ayant déposé le poids du destin tu t'éloignes tranquille ; maintenant tu as le loisir de faire un retour sur les temps prospères ; les espoirs chimériques sont partis, ce que tu as été on peut maintenant le savoir. Fuis les sinistres combats et atteste les dieux que de ceux qui garderont les armes à la main aucun ne meurt plus pour toi. Non seulement l'Afrique aux pertes déplorables, non seulement le coupable Munda et le désastre voisin du gouffre de Pharos, mais même la plus grande partie du combat thessalien se livreront après toi. Il ne s'agit plus du nom de Pompée, si populaire dans le monde, ni de la passion de la guerre. Les deux adversaires que nous avons toujours, ce sont la Liberté et César ; et ta fuite montre qu'en mourant le sénat s'est battu pour lui. N'es-tu pas heureux d'avoir été banni du combat et de ne pas avoir vu ce sacrilège ? Regarde les bataillons écumant de carnages, les fleuves troublés dans leur cours par l'afflux du sang et prends en pitié ton beau-père. De quel cœur entrera-t-il à Rome, lui dont ces plaines ont fait le bonheur ? Tout ce que tu subiras seul et exilé dans des régions inconnues, placé sous le tyran de Pharos, rends-en grâce aux dieux, rends-en grâce à la longue faveur des destins : vaincre, c'était pis. Empêche les lamentations de résonner, défends aux peuples de pleurer, rejette les larmes et les deuils. Que le monde se prosterne devant les revers de Pompée, comme devant ses succès ! Regarde les rois d'un œil tranquille et non en suppliant ; regarde les villes que tu as possédées et les royaumes que tu as donnés, l'Égypte et la Libye, puis choisis des terres pour mourir.

S'opère ici au moment de sa fuite la première étape de la transformation de l'homme Pompée en figure : son nom est remplacé en tant qu'adversaire de César par la Liberté. Lucain montre bien ici le pouvoir de sa parole poétique, capable de transformer un moment douteux moralement en un moment de transfiguration qui fait de Pompée un héros

---

<sup>141</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 680-711.

de la liberté<sup>142</sup> : ce qu'il faut retenir de Pompée, ce n'est pas tant son nom en tant que personnage historique, mais sa fonction dans l'histoire, telle que la donne à voir Lucain au sein de l'enchaînement des causes et des conséquences qu'il fait émerger du chaos des événements particuliers. Une fois que Pompée a été défait, ses hommes ne combattent plus *pour* lui, mais *contre* cette figure du tyran qu'est César, autrement dit pour préserver la liberté de Rome et empêcher que celle-ci soit dominée par la force d'un seul<sup>143</sup> ; pour sa part, Pompée devient une figure exemplaire de gloire éthique, car en perdant à Pharsale puis en étant assassiné sur décision de Ptolémée, et en acceptant ce destin, il a montré son renoncement à toute forme excessive d'ambition politique et de recherche de l'intérêt personnel. Le moment de sa mort parachève cette trajectoire ainsi redéfinie positivement par Lucain : le général ne peut devenir une figure positive qu'une fois mort, c'est-à-dire une fois que son destin, achevé, aura montré qu'il n'a pas été un tyran<sup>144</sup>. Alors que Pompée vivant pouvait à tout instant être le miroir de César, il est, une fois mort, l'opposant par excellence, et Lucain re-sémantise en ce sens la fameuse *magni nominis umbra* qui le définissait en I, 135.

Ainsi, même si Lucain n'a pas d'autre choix que de raconter l'échec de Pompée<sup>145</sup> et la monstruosité de César, il a en tant que poète la possibilité de le faire de manière à produire un récit moral capable de rappeler à ses lecteurs ce qu'est la romanité, son récit redevenant alors *fas*. Pompée ne s'est pas montré particulièrement vertueux ni clairvoyant avant Pharsale ; en revanche, ce qui lui est arrivé, ce qu'ont signifié son combat

---

<sup>142</sup>F. Galtier résume très clairement l'opération : « Si, d'un point de vue factuel, Pompée connaît l'effondrement, ce que Lucain appelle sa *ruina*, d'un point de vue moral, il en tire une forme d'élévation » (GALTIER 2018, p. 164).

<sup>143</sup>Caton reviendra sur cette idée : voir son discours en IX, 256-283.

<sup>144</sup>Sur le fait que Pompée doit être mort pour atteindre la grandeur, voir AHL 1976, p. 56 ; FEENEY 1986 (repris dans FEENEY 2010) ; FRANCHET D'ESPÈREY 2009b ; EASTON 2011 ; THORNE 2011, p. 378 *sqq.* ; DEMANCHE 2015-2016, p. 116-118 ; GALTIER 2018, p. 155-175.

<sup>145</sup>S. Bartsch propose une synthèse claire et commode sur les ambiguïtés du personnage de Pompée dans l'ensemble de l'œuvre, qui ont parfois pu faire penser que les endroits où Lucain en faisait l'éloge étaient ironiques (BARTSCH 1997, p. 73-100 ; pour une lecture ironique des passages positifs à propos de Pompée, voir par exemple MASTERS 1992). Pour la critique, la solution permettant de ne pas taxer le poème d'incohérence réside dans l'évolution du personnage du narrateur, qu'il faut distinguer de Lucain et qui est tantôt cynico-nihiliste et tantôt ardent républicain (p. 91). L'article de F. Ripoll « Y a-t-il une unité du personnage de Pompée dans la *Pharsale* ? » (RIPOLL 2010b) complète cet état de la question (p. 156-158) et revient sur les contradictions de la critique moderne concernant le personnage : celles-ci sont levées si l'on considère qu'il est construit selon une logique dramatique qui fait de lui un héros tragique confronté à un terrible revirement du destin, dans une perspective à la fois politique et poétique de mythification d'un représentant de la République finissante (à la suite de F. M. Ahl, pour qui Pompée est le représentant de l'État romain juste avant sa chute, soit à la fois une figure de la *libertas* républicaine et une figure marquée par l'imperfection, marquée par les vices du temps : voir AHL 1976, p. 155 ; 188-189). En effet, la trajectoire de Pompée comme celle du régime républicain des derniers temps sont propres à inspirer la pitié du poète comme du lecteur. Voir encore BARRIÈRE 2016, p. XXXV-XXXVI.

puis sa défaite face à César doivent servir de base de réflexion pour les Romains venus après la guerre civile : la transmission du nom et de la mémoire de Pompée est capitale, car c'est elle qui doit guider moralement et politiquement les Romains<sup>146</sup>.

#### 13.2.2.4 Le grand nom de l'ombre de Pompée

Et en effet, il y a une insistance manifeste sur la question du nom :

[...] *Situs est qua terra extrema refuso  
pendet in Oceano : Romanum nomen et omne  
imperium Magno tumuli est modus; obrue saxa  
crimine plena deum : si tota est Herculis Æte  
et iuga tota uacant Bromio Nyseia, quare  
unus in Aegypto Magni lapis? Omnia Lagi  
arua tenere potest. Si nullo caespite nomen  
haeserit, erremus populi cinerumque tuorum,  
Magne, metu nullas Nili calcemus harenas.  
Quod si tam sacro dignaris nomine saxum,  
adde actus tantos monumentaque maxuma rerum,  
adde trucidis Lepidi motus...*<sup>147</sup>

Est-ce là qu'il te plaît, Fortune, d'appeler le tombeau de Pompée, ce lieu où son beau-père aime mieux le voir enseveli que privé de sépulture? Main téméraire, pourquoi l'obstacle d'un tombeau à Magnus, pourquoi cette prison à ses mânes errants? Il repose sur la terre, jusqu'aux lieux extrêmes où elle flotte dans l'océan qu'elle refoule : le nom romain, l'empire entier, telle est pour Magnus la mesure du tombeau ; enfonce une pierre pleine du crime des dieux : si l'Æta tout entier appartient à Hercule, si les hauteurs de Nysa sont toutes pleines de Bromius, pourquoi Magnus n'a-t-il dans l'Égypte qu'une pierre? C'est toute l'étendue des campagnes de Lagus qu'il peut occuper. S'il n'y avait pas une motte de pierre où ton nom restât attaché, nous irions incertains, nous autres peuples, et, par crainte de marcher sur ta cendre, ô Magnus, jamais nous ne foulerions les sables du Nil. Que si tu juges une pierre digne de recevoir un nom si auguste, ajoutes-y tous ces hauts faits et les témoignages éclatants de ces actions ; ajoutes-y la révolte du farouche Lévide...<sup>148</sup>.

La mémoire de Pompée doit vivre à travers son nom, lui dont seul le *nomen Romanum* peut donner la mesure<sup>149</sup>. Ainsi, de façon tout à fait surprenante, le poète rappelle régulièrement Pompée au premier plan en continuant à l'apostropher même après sa mort et ses funérailles, ce qui contrevient à l'usage des « apostrophes de clôture » décrites par F. Galtier à la suite de S. Franchet d'Espèrey, qui « [...] solennisent le moment critique où les protagonistes s'apprêtent à quitter définitivement la scène<sup>150</sup> » :

---

<sup>146</sup>Cf. ce qu'écrit M. Thorne sur la fonction didactique des institutions romaines de la mémoire qui font du défunt un *exemplum* : « The ultimate point of many of the Roman memory institutions is to call forth the viewer to modify his or her behavior in response to the enactment of memory » (THORNE 2011, p. 371).

<sup>147</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 793-808.

<sup>148</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>149</sup>Sur l'évolution de Pompée qui d'homme devient essentiellement un nom, voir FEENEY 1986 (repris dans FEENEY 2010) et W. R. JOHNSON 1987, p. 71. Voir aussi ce qu'en dit S. Bartsch : cf. *infra* p. 780. Sur la manière dont Pompée lui-même utilise son propre nom dans les chants VII et VIII, voir de NADAÏ 2000, p. 254-262.

<sup>150</sup>GALTIER 2018, p. 124.

[...] *Qui duro membra senatus  
calcarat uultu, qui sicco lumine campos  
uiderat Emathios, uni tibi, Magne, negare  
non audet gemitus. [...]*<sup>151</sup>

Et lui qui, le visage dur, a foulé aux pieds les corps des sénateurs, qui, les yeux secs, a regardé les champs de l'Émathie, à toi seul, ô Magnus, il n'ose pas refuser des plaintes.

[...] *Tua profuit umbra,  
Magne, tui socerum rapuere a sanguine manes  
[ne populus post te Nilum Romanus haberet]*<sup>152</sup>.

Ton ombre, ô Magnus, sert à ton beau-père, tes mânes le sauvèrent du meurtre. [Il ne fallait pas qu'après toi le peuple romain tînt le Nil.]

*Tantum animi delicta dabant, ut colla ferire  
Caesaris et socerum iungi tibi, Magne, iuberet,  
atque haec dicta monet famulos perferre fideles  
ad Pompeianae socium sibi caedis Achillam,  
quem puer inbellis cunctis praefecerat armis  
et dederat ferrum nullo sibi iure retento  
in cunctos in seque simul. [...]*<sup>153</sup>

Ses crimes lui [sc. à Pothin] donnaient tant de cœur, qu'il ordonna de frapper le cou de César et de joindre à toi, Magnus, ton beau-père; il charge des serviteurs fidèles de porter ces mots à son complice dans l'assassinat de Pompée, Achilles, placé à la tête de toutes les troupes par un faible enfant qui, sans se réserver aucun droit, lui avait remis le fer contre tous et contre lui-même à la fois.

[...] *Quid plus te, Magne, recepto  
ausa foret Lagea domus? [...]*<sup>154</sup>

En t'accueillant, ô Magnus, qu'eût osé de plus la maison de Lagus?

*Altera, Magne, tuis iam uictima mittitur umbris;  
nec satis hoc Fortuna putat. Procul absit ut ista  
uindictae sit summa tuae! [...]*<sup>155</sup>

C'est déjà la seconde victime envoyée, Magnus, à ton ombre; mais ce n'est pas assez pour la Fortune. Nous préservent les dieux que ce soit là toute ta vengeance!

Ces apostrophes rappellent constamment les circonstances de la mort de Pompée : en temps de guerre civile, la corruption morale dont l'Égypte est exemplaire menace les valeurs de Rome, car un tel conflit est un symptôme de sa déliquescence en même temps qu'il l'aggrave. Pompée représente dorénavant la victime du crime de l'immoralité orientale sur un citoyen romain. Dans le même temps, le poète compare sa mort avec celle

---

<sup>151</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 1043-1046.

<sup>152</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 6-8.

<sup>153</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 6-8.

<sup>154</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 413-414.

<sup>155</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, X, 524-526.

à venir de César : au citoyen mis à mort de façon ignominieuse par un dégénéré s'oppose le tyran qui doit mourir sous les coups d'un bras romain. Pompée apparaît alors comme l'étalon à l'aune duquel on peut évaluer la portée morale ou immorale des actes de la guerre civile qui vont suivre sa mort. Les personnages eux-mêmes reprennent à leur compte l'importance du nom de Pompée, d'abord Pompée lui-même par la bouche de Cornélie, puis Caton dans un éloge funèbre<sup>156</sup> qui synthétise les propos du poète à propos du général romain :

*“Me cum fatalis leto damnauerit hora,  
excipite, o nati, bellum ciuile, nec umquam,  
dum terris aliquis nostra de stirpe manebit,  
Caesaribus regnare uacet. Vel sceptrum uel urbes  
libertate sua ualidas inpellite fama  
**nominis**; has uobis partes, haec arma relinquo.  
Inueniet classes quisquis Pompeius in undas  
uenerit, et noster nullis non gentibus heres  
bella dabit; tantum indomitos memoresque paterni  
iuris habete animos. Vni parere decebit,  
si faciet partes pro libertate, Catoni<sup>157</sup>.”*

“Lorsque l'heure marquée par le destin m'aura condamné à mourir, prenez en main, ô mes fils, la guerre civile, et que jamais, tant qu'il restera sur la terre quelqu'un de notre race, il ne soit permis aux Césars de régner. Tout ce qu'il y a de sceptres ou de cités fortes de leur liberté, soulevez-les au bruit de mon nom; voilà le parti, voilà les armes que je vous laisse. Il se trouvera des flottes pour tout Pompée qui se présentera sur les ondes, il n'y aura pas de peuple qui n'accepte de notre héritier la guerre; conservez seulement des cœurs indomptables et fidèles à l'autorité paternelle. Il n'y a qu'un homme à qui vous deviez obéir, s'il prend le parti de la liberté, c'est Caton.”

*“Cuius obit” inquit “multum maioribus impar  
nosse modum iuris, sed in hoc tamen utilis aeuo,  
cui non ulla fuit iusti reuerentia; salua  
libertate potens, et solus plebe parata  
priuatus seruire sibi, rectorque senatus,  
sed regnantis, erat. Nil belli iure poposcit,  
quaeque dari uoluit, uoluit sibi posse negari.  
Inmodicas possedit opes, sed plura retentis  
intulit. Inuasit ferrum, sed ponere norat;  
praetulit arma togae, sed pacem armatus amaui;  
iuuit sumpta ducem, iuuit dimissa potestas.  
Casta domus luxuque carens corruptaque numquam  
fortuna domini. **Clarum et uenerabile nomen  
gentibus**, et multum nostrae quod proderat urbi.  
Olim uera fides Sulla Marioque receptis  
libertatis obit : Pompeio rebus adempto  
nunc et ficta perit. Non iam regnare pudebit,  
nec color imperii nec frons erit ulla senatus.  
[...]<sup>158</sup>”*

---

<sup>156</sup>Sur le discours de Caton comme *laudatio* ou comme *oratio funebris*, voir GALTIER 2018, p. 181-182.

<sup>157</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 87-97.

<sup>158</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 190-207.

“Un citoyen est mort, dit-il, qui, sans connaître aussi bien que nos ancêtres la limite du droit, fut cependant un exemple utile en cet âge où s'est perdu tout respect de la justice ; puissant, il ne porta pas atteinte à la liberté, et seul, quand le peuple était prêt à l'accepter pour maître, il resta simple citoyen ; c'était le chef du sénat, mais du sénat souverain. Il ne s'arrogea rien par le droit de la guerre ; ce qu'il voulait qu'on lui donnât, il voulait qu'on pût le lui refuser. Il posséda des richesses excessives, mais il en versa plus au trésor qu'il n'en garda pour lui. Il saisit le fer, mais il savait le déposer ; il préféra les armes à la toge, mais, sous les armes, il aima la paix ; général, il prenait avec joie le pouvoir : il le quittait sans regret. Sa maison fut chaste, fermée au luxe, et ne se laissa jamais corrompre par la fortune du maître. C'était un nom illustre et révérend des peuples, un nom qui fit beaucoup pour la gloire de notre cité. Jadis, par le retout triomphal de Marius et de Sylla, la foi sincère en la liberté périt : Pompée une fois enlevé au monde, l'image même en est aujourd'hui perdue. On ne rougira plus de régner ; il n'y aura plus de déguisement à la tyrannie, plus d'apparence même de sénat. [...]”

Toutefois, S. Bartsch remet en question la validité de la thèse selon laquelle Pompée devient par sa mort un personnage constitué en modèle par Lucain, son nom devenant une sorte d'emblème<sup>159</sup> : selon elle, une telle attitude du poète ne saurait être crédible pour le lecteur, en raison des faiblesses passées de Pompée. Or l'apostrophe à Rome qui interrompt l'éloge de Pompée à la fin du livre VIII contribue selon nous à comprendre comment s'opère cette transformation de Pompée en personnage (presque) idéal : quelles qu'aient été les erreurs de Pompée de son vivant – la plus grave étant bien sûr son implication dans la guerre civile –, il peut devenir une figure positive une fois vaincu dans la mesure où il devient alors un guide pour rappeler aux Romains ce que signifient la liberté, la piété, la romanité. Cette transformation, voire cette transfiguration, n'annulent aucunement les fautes antérieures du personnage. De fait Caton constitue un modèle

---

<sup>159</sup>BARTSCH 1997, p. 183, n. 51. Voir aussi p. 114-116 sur le fait qu'après sa mort Pompée, tout comme la Liberté, ne devient rien de plus qu'un nom et une ombre : cela n'empêche pas à notre sens que ces deux noms demeurent des idéaux qu'il convient de suivre (c'est d'ailleurs ce que dit Caton lui-même lorsqu'il brandit le double souvenir de Pompée et de la liberté républicaine pour engager ses hommes à poursuivre le combat). Précisément, une partie des apostrophes lucaniennes vise à inciter le lecteur à leur rendre une réalité : si la mémoire de ce qu'est vraiment Rome ne réside plus que dans le poème de Lucain, le poète se donne pour tâche de la raviver. Sur la puissance de la mémoire capable de rendre la vie à ce qui a disparu, voir THORNE 2011, p. 368-371 : « For the Romans, an intimate connection exists between *memoria* and *vita*, and it is this connection that underlies so much of the imperial Roman anxiety over remembering the pre-Caesarian Republic » (p. 368). À propos du souvenir des morts à travers les rites funéraires en particulier M. Thorne écrit : « A dead person cannot be revived, but the *meaning* which that person's life conveys to the rest of the living community is actively shaped by the ways chosen to commemorate the dead » (p. 370). Un peu plus loin (p. 371), il décrit comment le *monumentum* entend provoquer une réaction de la part de celui qui le voit : « It is true that the monument solicits the response of actively remembering, but this call to remember is not merely for its own sake. The ultimate point of many of the Roman memory institutions is to call forth the viewer to modify his or her behavior in response to the enactment of memory ». Aux p. 372-374, le critique développe l'idée selon laquelle *La Guerre civile* dans son entier constitue un *monumentum* invitant le lecteur à agir, et il conclut : « If the people can remember Rome and memorialize it, despite its defeat in civil war, then it can continue to have life in a very real way by inspiring those who live on after it and they can thereby continue to shape Rome's future » (p. 381).

En ce qui concerne Pompée, on l'a dit, sa transformation en ombre et en nom était précisément la condition pour qu'il devienne le symbole de la liberté et que l'on puisse dépasser à son sujet l'aporie inhérente à la guerre civile, qui veut que l'engagement comme l'abstention constituent des fautes morales. Ainsi, c'est à partir du moment de sa mort que Pompée est régulièrement qualifié de *sacer*, l'adjectif étant

pour le lecteur : dans sa conversation avec Brutus au livre II il prend le parti de Pompée tout en étant bien conscient du fait qu'il représente lui aussi un danger pour la légalité républicaine, comme César<sup>160</sup>, tandis qu'au livre IX il sait voir dorénavant dans le personnage l'étendard de la liberté<sup>161</sup>. Lucain est loin de se contredire ici : il fait plutôt montre de subtilité, lorsqu'il accepte de percevoir les faiblesses qu'a manifestées durant sa vie celui que sa mort a consacré comme figure exemplaire<sup>162</sup>.

Alors, si le *monumentum* qu'est le poème est le seul capable de rendre à Pompée l'hommage qui lui est dû<sup>163</sup>, ce n'est pas seulement parce que tous les tombeaux matériels – simple pierre sur le rivage égyptien ou temple d'or et de marbre à Rome – sont destinés à subir l'usure du temps<sup>164</sup> : c'est aussi que celle que façonne Lucain dans ses vers est le seul qui soit capable de transmettre une mémoire *juste* de ce que fut Pompée<sup>165</sup>. Le tombeau édifié par Cordus à la fin du livre VIII ne convient pas au général, non pas parce qu'il est trop humble et trop fragile, mais parce que sa mémoire doit être celle construite par le poème<sup>166</sup> : une sépulture semblable à celle de César rapprocherait

---

à prendre dans son sens positif : voir BARTSCH 1997, p. 80.

<sup>160</sup>II, 235-325.

<sup>161</sup>Pour S. Bartsch, l'hommage rendu à Pompée par Caton en IX, 190-214 puis le discours adressé à ses soldats révoltés en IX, 256-283 comportent des piques contre le général défunt (BARTSCH 1997, p. 84). F. Galtier répond à cette lecture (GALTIER 2018 p. 181-182, et en particulier la n. 177) : Caton, incarnation de la vertu et de la vérité, ne peut produire qu'un hommage honnête de Pompée, c'est-à-dire qui reconnaisse aussi ses faiblesses. Celles-ci ne sont d'ailleurs que les conséquences d'une époque en proie à la déliquescence morale. Nous pouvons ajouter que dans le discours aux soldats révoltés, dans lequel S. Bartsch voit une condamnation de l'ambition de Pompée voulant régner sur ses hommes comme un roi, c'est avant tout contre l'amour de la servitude dont ces derniers font preuve que Caton s'élève : ce sont eux qui sont coupables de se comporter en serviteurs devant les puissants et de faire de ceux-ci des maîtres. De fait un tel propos rejoint ici celui que nous avons analysé chez Lucain : quelle que soit l'ambition de celui qui aspire à régner seul, il a besoin que les Romains prêtent la main à son ascension – volontairement ou par lâcheté, ou encore par erreur de jugement (voir notre chapitre 11 p. 589).

<sup>162</sup>S. Bartsch note bien que faire de Pompée un personnage univoquement positif au mépris de la vérité historique ferait courir à Lucain le risque de s'aliéner son lecteur (BARTSCH 1997, p. 85).

<sup>163</sup>Voir GOWING 2005, p. 87-88 et THORNE 2011 sur le fait que le poème de Lucain est un *monumentum* permettant de perpétuer la mémoire de Pompée.

<sup>164</sup>GALTIER 2018, p. 106-109.

<sup>165</sup>Voir BUREAU 2011, p. 79-80 sur la fonction performative du culte rendu à Pompée et à Caton : *La Guerre civile* est le vrai tombeau de Pompée, et le poète a le pouvoir d'enterrer la divinité du personnage. Voir également THORNE 2011, p. 370 : « The two memory institutions particularly significant to Lucan's story of the death of Rome are the *funus* and the funeral *monumentum*, both of which employ the power of the *exemplum*. Funerals mark the rite of passage of a person into death, but as a cultural institution they function primarily for the benefit of those who are still living. A dead person cannot be revived, but the *meaning* which that person's life conveys to the rest of the living community is actively shaped by the ways chosen to commemorate the dead ».

<sup>166</sup>Nous sommes donc en désaccord avec l'idée soutenue dans DEMANCHE 2015-2016, p. 111 selon laquelle Lucain transmettrait à la postérité le souvenir de l'humiliation de Pompée tout en souhaitant paradoxalement l'oubli total.



de toute manière Pompée de la figure du tyran<sup>167</sup>, mais Lucain lui rend les honneurs dignes d'un citoyen respectueux des limites qui accompagnent la citoyenneté romaine. Ce faisant il reconstruit le signifié du nom de Pompée. Dans la brève épitaphe que Cordus trace au charbon de bois, le nom *Magnus* est à peine lisible, tant la pierre qui la porte est petite et le nom près du sol. Or, comme l'écrit F. Galtier, « on sait l'importance accordée par les Romains à la lecture du nom gravé sur la stèle. Lire le nom c'est, en le prononçant, faire revivre le mort dans le souvenir des vivants. Que la cendre se disperse, que s'efface l'épitaphe, et la stèle redeviendra une simple pierre<sup>168</sup> ». Lucain au contraire continue à en maintenir la présence dans son poème même après que le personnage a disparu de l'intrigue, à la manière de la pierre funéraire qui en portant le nom du défunt invite les passants à le prononcer pour en prolonger la mémoire. Il réalise alors le vœu formulé en VIII, 843-845, celui de ramener un jour en personne les mânes de Pompée à Rome :

[...] *Satis o nimiumque beatus,*  
*si mihi contingat manes transferre reuulsos*  
*Ausoniam, si tale ducis uiolare sepulchrum*<sup>169</sup> !

Assez heureux, oh ! trop heureux, s'il m'était donné de transporter en Ausonie les mânes arrachés là-bas, de profaner un tombeau si peu digne du héros !

### 13.2.2.5 La mémoire du poème face à la mémoire officielle

À ce titre, l'apostrophe comme lieu de mémoire est en fait le lieu d'une reconstruction polémique de la mémoire<sup>170</sup>. Comme l'a très clairement montré F. Galtier<sup>171</sup>, tout le discours de Lucain au sujet du devenir de César et de Pompée après leur mort respective est en porte-à-faux vis-à-vis de l'idéologie officielle qui impose aux habitants de Rome la présence d'un César divinisé et relègue dans de lointaines provinces africaines les dépouilles de ses adversaires. À César, à qui il est rendu un culte et qui bénéficie d'un

---

<sup>167</sup>L'humilité du tombeau de Pompée est favorable à la mémoire du grand homme, car elle s'oppose aux grands tombeaux des pharaons et d'Alexandre : Lucain confronte ainsi la *fama* de Pompée qui sera transmise aux hommes et la fausse immortalité des apothéoses impériales (GALTIER 2010). Voir en IX, 148-164 le discours de Sextus Pompée qui, indigné du traitement qui a été infligé au corps et à la tête de son père, envisage de faire jeter dans les eaux du Nil les corps abrités dans les tombeaux égyptiens, et en X, 14-52, la visite de César au tombeau d'Alexandre à Pella.

<sup>168</sup>*Ibid.*, p. 201. Voir aussi GALTIER 2018, p. 81-90 sur la fonction mémorielle du tombeau à Rome et l'inaptitude de celui édifié par Cordus pour ce qui est de remplir cette fonction.

<sup>169</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 843-845.

<sup>170</sup>Nous renvoyons ici aux études d'A. M. Gowing (GOWING 2005, p. 82-101) et de M. Thorne (THORNE 2011) sur la manière dont Lucain entend construire une mémoire autre de la guerre civile, qui échappe à la mainmise imposée par les Césars.

<sup>171</sup>GALTIER 2018, p. 95-103.

temple à Rome, Lucain ne promet rien d'autre que de demeurer dans le Styx, avec tous les morts tombés à Pharsale et privés par lui de sépulture :

[...] *Quocumque tuam fortuna uocabit  
hae quoque sunt animae : non altius ibis in auras,  
non meliore loco Stygia sub nocte iacebis*<sup>172</sup>.

Partout où la Fortune appellera ton âme, ces âmes aussi y sont : tu n'iras pas plus haut dans les airs, tu ne seras pas couché sur une meilleure place dans les ténèbres du Styx.

Il décrit son culte comme celui d'un tyran lorsqu'il reproche ce culte à Rome :

*Tu quoque, cum saeuo dederis iam templa tyranno...*<sup>173</sup>

Toi non plus, qui as déjà consacré des temples à ton cruel tyran...

Enfin il dénie toute réalité aux apothéoses de l'époque impériale ainsi que tout lien entre la grandeur des honneurs funèbres rendus au mort et son éventuelle admission dans l'éther :

*Bella pares superis facient ciuilia diuos  
fulminibus manes radiisque ornabit et astris  
inque deum templis iurabit Roma per umbras*<sup>174</sup>.

Les guerres civiles feront des défunts les égaux des dieux célestes. Rome ornera les mânes de foudres, de rayons, d'astres, et dans les temples des dieux prendra des ombres à témoin de ses serments.

[...] *non illuc auro positi nec ture sepulti  
perueniunt.* [...] <sup>175</sup>

[...] ce n'est point l'or d'une urne ni l'encens d'une sépulture qui les [sc. les mânes] fait parvenir là-bas [sc. dans l'éther].

À l'inverse, il redonne une place à Rome au nom de Pompée par le biais de la diffusion de son poème, il décrit au début du chant IX le catastérisme qu'il refuse à César<sup>176</sup>, et, alors qu'il établit lui-même un parallèle entre sa misérable sépulture en Égypte et celle de Caton en Libye, il consacre ce dernier comme celui qui mérite au plus haut point de recevoir le titre de père de la patrie et d'être honoré à l'égal des dieux :

[...] *et sacrum paruo nomen clausura sepulchro*

---

<sup>172</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 816-817.

<sup>173</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 835.

<sup>174</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 457-459.

<sup>175</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 10-11.

<sup>176</sup>Voir aussi GALTIER 2018, p. 175-180 sur le legs de Pompée et le fait qu'il constitue chez Lucain une réponse au thème de la vengeance de César exploité par Octavien.

*inuasit Libye securi fata Catonis*<sup>177</sup>.

[...] la Libye, qui doit enfermer ce nom si auguste dans un humble tombeau, s'est emparée de la destinée de Caton plein de confiance.

*Ecce parens uerus patriae, dignissimus aris,  
Roma, tuis, per quem numquam iurare pudebit,  
et quem, si steteris umquam ceruice soluta,  
nunc, olim, factura deum es. [...]*<sup>178</sup>

Le voici, le vrai père de la patrie, le plus digne, ô Rome, de tes autels, celui par qui ce ne sera jamais une honte de jurer, celui que, si jamais, maintenant ou quelque jour, tu relèves une tête libre, tu placeras parmi les dieux.

Au souvenir des personnages que le parti vainqueur contraint la communauté à prendre en charge s'oppose celui construit par le poème<sup>179</sup>. En effet, Lucain souligne par deux fois la volonté de César que Pompée soit enseveli en Égypte, dans son apostrophe à Cordus puis dans celle à la Fortune :

*Quam metuis, demens, isto pro crimine poenam,  
quo te fama loquax omnis accepit in annos ?  
Condita laudabit Magni socer impius ossa.  
I modo securus ueniae fassusque sepulchrum  
posce caput. [...]*<sup>180</sup>

Quelle peine, insensé, crains-tu pour ce crime qui fera connaître ton nom dans toute la suite des âges par les cent voix de la renommée ? Un beau-père impie te félicitera d'avoir enseveli les restes de Magnus. Va seulement, assuré du pardon, avouer ces funérailles et réclamer la tête.

*[...] Placet hoc, Fortuna, sepulchrum  
dicere Pompei, quo condi maluit illum,  
quam terra caruisse socer ? [...]*<sup>181</sup>

Est-ce là qu'il te plaît, Fortune, d'appeler le tombeau de Pompée, ce lieu où son beau-père aime mieux le voir enseveli que privé de sépulture ?

F. Galtier explique cette volonté par le fait qu'une sépulture, en attestant la mort de Pompée, interdit tout espoir de son retour, et que sa situation géographique éloignée de Rome affaiblit l'aura politique du personnage. Lucain se fait d'ailleurs tout à fait explicite sur l'interdiction de rapporter à Rome les cendres de Pompée née des craintes de César, dont le pouvoir était trop fragile :

---

<sup>177</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 409-410.

<sup>178</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 601-604.

<sup>179</sup>GALTIER 2018, p. 118.

<sup>180</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 781-785.

<sup>181</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 793-795.

[...] *Si saecula prima*  
*uictoris timuere minas...*<sup>182</sup>

La première génération a pu craindre les menaces du vainqueur...

Évidemment, la manière dont est construite la mémoire de Pompée à la fin du livre VIII contraste fortement avec l’apostrophe fameuse à César sur les ruines de Troie au chant IX<sup>183</sup>, où le poète affirme pouvoir manipuler à son gré la mémoire de César et lui promet une *fama* déshonorante, tout à fait opposée à celle que César avait tenté de se construire pour lui-même, et en même temps éternelle :

*O sacer et magnus uatum labor, omnia fato*  
*eripis et populis donas mortalibus aeuum.*  
*Inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;*  
*nam, si quid Latiis fas est promittere Musis,*  
*quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,*  
*uenturi me teque legent; Pharsalia nostre*  
*uiuēt, et a nullo tenebris damnabimur aeuo*<sup>184</sup>.

Œuvre sacrée, œuvre sublime des poètes ! Tu dérobes tout au destin, tu donnes aux peuples mortels l’éternité des âges. Ne te laisse pas, César, gagner par l’envie devant ces consécration de la gloire ; car, s’il est permis de faire une promesse aux Muses latines, aussi longtemps que vivront les honneurs du chantre de Smyrne, la postérité lira mes vers et ton histoire ; notre Pharsale vivra, et jamais siècle ne nous condamnera aux ténèbres.

L’épisode troyen révèle l’erreur de César : celui-ci recherche une forme de gloire qui passe par la victoire et la suprématie militaires, même si c’est au prix de la destruction des valeurs de la nation romaine, et il croit ainsi que ses exploits peuvent le hisser au rang d’un Achille ou d’un Alexandre. Or Lucain lui promet une autre forme de renommée, celle conférée par le poète qui comprend en profondeur les événements et qui n’a pas oublié son sens moral : là où César veut rebâtir Troie, Lucain entend refonder Rome. Il peut alors se présenter comme un Homère romain, c’est-à-dire comme le fondateur d’une épopée proprement romaine, contrairement à Virgile qui a raconté l’histoire de Rome sur un mode malhonnête. De même que Troie n’existe plus que dans la mémoire

---

<sup>182</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VIII, 837-838.

<sup>183</sup>Sur ce passage abondamment commenté, nous renvoyons notamment à GRISET 1954 ; RAMBAUD 1960, p. 155-156 ; THOMPSON et BRUÈRE 1968, p. 18-19 (repris dans THOMPSON et BRUÈRE 2010) ; VON ALBRECHT 1970, p. 272 et p. 276 ; AHL 1976, p. 219-222 et p. 326-332 ; NARDUCCI 1979, p. 75-78 ; CIECHANOWICZ 1982 ; M. LAUSBERG 1985, p. 1584-1586 ; ZWIERLEIN 1986 (repris et traduit dans ZWIERLEIN 2010) ; W. R. JOHNSON 1987, p. 118-122 ; O’HIGGINS 1988, p. 216-217 ; BARTSCH 1997, p. 55-56 ; LEIGH 1997, p. 16 *sqq.* ; HERSHKOWITZ 1998, p. 197 ; de NADAÏ 2000, p. 332-335 ; ROSSI 2001 ; TAISNE 2002, p. 18 ; WICK 2004, p. 419 ; GOWING 2005, p. 90 *sqq.* ; BUREAU 2010, p. 82-86 ; RAVET 2010, p. 58-61 ; THORNE 2010, p. 205-210 ; DINTER 2012, p. 87 ; MEUNIER 2012, p. 289-290 et surtout p. 365-373 ; DAY 2013, p. 90-92 ; CALTOT 2016, p. 268-271 ; JOSEPH 2017, p. 130-137 ; GALTIER 2018, p. 113-118 et p. 205.

<sup>184</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 980-986.

transmise par Homère, de même Lucain est le dépositaire de la mémoire de Rome<sup>185</sup> ; mais celle-ci est une mémoire vivante, car Lucain peut encore s'adresser aux Romains et tenter de la faire revivre dans l'histoire.

## **Conclusion**

Dans ce lieu éminemment épique qu'est le catalogue, l'apostrophe a traditionnellement pour rôle de mettre en avant certains noms de héros afin d'en transmettre la mémoire à la postérité. Cependant, Lucain construit dans ses catalogues une mémoire épique paradoxale qui repose sur un déplacement de l'héroïsme. La présence même d'un catalogue est en effet paradoxale dans un récit de guerre civile : comment mettre en avant des héros qui sont nécessairement aussi des ennemis de Rome ? Lucain est alors amené à déconstruire le lieu du catalogue, de diverses manières.

Tout d'abord, il y refuse l'aide surnaturelle des Muses, alors que ses prédécesseurs y avaient systématiquement recours : il est le seul responsable du contenu du catalogue, et donc du choix de ceux dont il entérine la mémoire par l'apostrophe – choix qui dépend de sa volonté de relater les événements sous l'angle de leur retentissement dans la conscience des hommes. Dans le catalogue du livre I, il choisit ainsi de mettre en avant les Gaulois, choix paradoxal s'il en est : ce sont eux qui récupèrent l'héroïsme dont les Romains ne sont plus capables. Dans ses autres catalogues, Lucain met en scène l'impossibilité pour un Romain de s'illustrer de façon positive en tant que héros d'une guerre civile, soit qu'il interpelle des représentants de peuples étrangers, des personnages négatifs ou des créatures maléfiques, soit qu'il emploie des formes typiques de l'apostrophe en catalogue hors catalogue. L'absence de mise en valeur des noms propres de héros dans les catalogues, sauf pour une poignée d'hommes qui vont rester dans les mémoires non pour leurs exploits mais en raison de l'horreur que leur corps a subie, est aussi tout à fait remarquable. Ses catalogues sont de fait des anti-catalogues.

Si comme on le voit Lucain refuse l'apostrophe à des héros romains dans ses catalogues, nous avons étudié en revanche deux apostrophes funèbres où il s'attache longuement à construire et à transmettre la mémoire d'hommes romains individualisés, et qui se font écho : il s'agit de celle à Curion qui clôt le chant IV et de celle à Pompée qui clôt le chant VIII. L'apostrophe à Curion est surprenante en ce qu'elle ne vise pas

---

<sup>185</sup> THORNE 2011.

à faire l'éloge du personnage, comme on l'attendrait en un tel lieu, mais à prononcer à son sujet un blâme qui donne matière à penser au sujet de la crise des valeurs romaines qu'illustre la guerre civile. On a là un retournement complet des codes épiques, qui en réalité correspond tout à fait au personnage et à la situation. C'est que Curion est bel et bien un personnage exemplaire, mais qui illustre le gâchis d'un Romain aux qualités incontestables et promis à un avenir brillant. Le passage est par ailleurs révélateur du fait que les apostrophes de Lucain sont des lieux où se manifeste sa maîtrise totale de la mémoire de ses personnages : il *choisit* de mettre l'accent sur Curion car sa mort est l'occasion d'engager une réflexion politique à l'échelle de Rome tout entière. En effet, Curion n'est que le symptôme d'une dégradation généralisée des mœurs : Lucain, qui en est bien conscient, transforme l'apostrophe funèbre qu'il lui consacre en avertissement à portée collective.

En ce qui concerne Pompée, il s'agit d'un personnage profondément ambigu et complexe dont le destin finit par s'ordonner au moment de sa mort, là encore avec le concours de l'apostrophe du poète qui sait nous montrer ce à quoi nous devons porter notre attention pour en tirer des éléments féconds propres à alimenter notre réflexion sur les événements. Au moment de prononcer l'éloge funèbre du général, il distingue l'acteur des événements historiques, qui a parfois fait des choix discutables, et l'homme transfiguré selon sa volonté de poète, et destiné à devenir une figure tutélaire et un guide dans le reste du poème, dans lequel, de façon surprenante, il sera encore bien présent alors même qu'il ne peut plus jouer de rôle dans l'action. Lucain sélectionne, agence et commente les faits de manière à faire de Pompée, adversaire de César, le défenseur de la liberté : une fois qu'il est mort, il n'est plus le chef représentant d'un parti, mais un étendard. Cette mémoire se présente explicitement comme polémique face à la mémoire officielle. Lucain oppose l'hommage à Pompée, orienté vers la défense de la liberté, et le culte des empereurs, signe de la soumission des Romains, culte trompeur que nulle valeur morale particulièrement exemplaire ne justifie. Lucain confronte ainsi la mémoire officielle de Pompée et celle qu'il reconstruit dans son poème, qui devient performative : « [...] [I]l fonde ici poétiquement un espoir : à défaut d'être vraie dans le réel, la félicité de Pompée est au moins vraie dans la parole. Dire cette félicité, c'est dire ce qui est, ou alors faire être ce qui n'est pas ; c'est reconnaître la providence, ou du moins la faire advenir<sup>186</sup>. » À ce titre le poème est le véritable tombeau de Pompée, parce qu'il est plus durable que

<sup>186</sup>LÉVI 2006, p. 84.

n'importe quel tombeau physique, et parce qu'il est tout à fait conforme à la mémoire qu'il faut garder du personnage. Mais c'est le lieu d'une mémoire vivante : il n'est pas seulement question de célébrer la mémoire d'un héros, mais de faire de cette célébration un moment capable de nourrir la réflexion sur ce que signifie être un citoyen romain. En effet, dans cette apostrophe longue et complexe, il ne se contente pas de s'adresser au général assassiné, mais il se tourne vers l'Égypte et vers Rome, de manière à inscrire sa mort dans une méditation bien plus large sur ce que c'est que Rome.

---

## **QUATRIÈME PARTIE**

---

---

**L'interlocution dans l'épopée et la satire sous Néron :  
un marqueur de subversion politique**

---





# Introduction

À ce terme de notre étude, il apparaît qu'en ce qui concerne leur usage de l'interlocution Perse et Lucain reprennent des éléments déjà présents chez leurs prédécesseurs pour en proposer un traitement singulièrement différent, instaurant ainsi un dialogue avec leurs modèles. On trouve en effet chez les deux poètes une entreprise volontaire de renouvellement du genre dans lequel ils s'inscrivent, à travers un traitement anormal de l'interlocution pourtant admise et attendue au sein du discours satirique chez Perse, qui amène à la confusion constante entre source et cible de la critique et à une dilution radicale des pôles de l'échange didactique, et, chez Lucain, sous la forme d'incursions du discursif dans le narratif qui teintent l'ensemble du poème d'une dimension polémique inédite. Le problème qui est posé par l'interlocution est d'ailleurs présenté dès le début de leur ouvrage par les deux poètes : Perse en fait d'emblée dans ses premiers vers le cœur de sa poétique, et Lucain dans le proème de *La Guerre civile* pose les jalons d'un fonctionnement nouveau de l'apostrophe épique.

Chez l'un comme chez l'autre, l'interlocution possède une double fonction : elle est à la fois une force de composition et le lieu de la dissolution des repères attendus par le lecteur. L'ordre qu'elle crée est celui de l'inscription de la première personne dans le récit épique, et celui de la dynamique de l'échange satirique. Pour autant, l'usage de l'interlocution excède chez eux deux les limites génériques. Perse ôte à son lecteur les repères que l'on trouvait encore chez Horace en ce qui concerne la polarisation du discours satirique ; et, en affirmant de plus en plus la place de l'apostrophe au fil de son poème, Lucain s'éloigne de la discrétion de ses prédécesseurs. Au-delà de sa fonction structurante, l'interlocution est donc le signe d'une prise de distance vis-à-vis de la matière de l'épopée et de la satire, et du déplacement de l'intérêt des deux genres vers l'interlocution elle-même. Celle-ci se voit dotée d'une fonction particulière : elle dépasse la relation interne qui unit la voix du poète et son allocutaire intradiégétique et elle est revêtue d'une por-

tée polémique, dans la mesure où elle permet d'adresser le discours critique du poète au destinataire extradiégétique.

Ce sont alors les figures d'autorité satirique et épique qui se trouvent déconstruites, ou construites autrement. Parce que comme on l'a dit la source et la cible de la critique sont constamment confondues chez Perse, le discours critique de la satire prend une portée tout à fait radicale : tout le monde est impliqué dans l'erreur, jusqu'au maître de sagesse. Une fois cette figure d'autorité extérieure déconstruite, le lecteur des *Satires*, s'il est suffisamment compétent pour ce faire, n'a pas d'autre choix que de devenir à lui-même son propre maître, en acceptant de se soumettre lui-même à la critique en suivant le modèle que lui donne Perse, celui du dialogue intérieur. On le voit, ce qui semble à l'origine un problème seulement poétique peut prendre une portée politique. En effet, dans la question de la possibilité du discours d'autorité il y a fondamentalement la question de la liberté. Dans *La Guerre civile*, l'usage des figures de l'adresse par Lucain, s'il existe déjà en germe chez ses prédécesseurs, représente une franche rupture parce qu'il accentue le côté oratoire de ces figures : loin de s'en tenir à la réserve du narrateur homérique ou même virgilien, il multiplie les adresses au destinataire extradiégétique et il exprime avec spontanéité toute la force de son indignation à propos de la situation de Rome ayant perdu sa liberté, que son public partage avec ses personnages à l'intérieur du récit. Il use à plein de la dimension pragmatique des figures de l'adresse telle qu'elle est déjà perçue par les auteurs des traités de rhétorique (et que les analyses modernes confirment, tant à propos de l'apostrophe que de l'interrogation) : il s'agit par leur emploi non pas d'assurer l'ordre épique, mais de remettre en question et de persuader en provoquant des émotions puissantes, déploration et indignation. Si donc le poète ne peut entretenir avec ses personnages intradiégétiques qu'une relation d'ordre fictif, il entreprend résolument de mobiliser, d'interpeller, voire d'ébranler son lecteur. Lucain enfonce clairement les limites de ce qui fait, sous certaines conditions, de l'apostrophe un marqueur générique : l'apostrophe est possible en épopée, mais l'usage qu'il en fait dans *La Guerre civile* n'est pas épique.

Cette présence d'un discours « critique », dont la cible peut être selon les cas un personnage intradiégétique nommé, un « vous » anonyme et général, le lecteur lui-même et les concitoyens du poète, voire, peut-être, le Prince, nous amène à nous poser finalement la question du degré d'irrévérence que ces deux œuvres manifestent vis-à-vis du pouvoir impérial mais aussi vis-à-vis des Romains dans leur ensemble, et de la place

qu'y occupe la liberté de parole : dans quelle mesure le discours critique de Lucain ou de Perse s'inscrit-il dans les limites de ce qui est attendu et de ce qu'il est permis de dire dans la Rome néronienne ? Leur propos politico-moral est-il irrévérencieux, voire subversif, et si oui, quelles sont les stratégies littéraires qu'ils ont déployées pour le rendre, malgré tout, dicible, et lisible ? Ce que nous lisons aujourd'hui comme irrévérencieux ne l'était pas forcément pour le lecteur néronien, et il est possible que des insolences évidentes pour le public romain nous échappent aujourd'hui : afin d'évaluer quelle pouvait être la part d'irrévérence des œuvres de notre corpus, il nous faut tout d'abord les replacer dans le contexte de la liberté de parole et de ses limites à Rome, en particulier sous le Principat de Néron : ce sera l'objet de notre chapitre 14. Puis, dans notre chapitre 15, nous étudierons en quoi l'interlocution en particulier peut constituer dans les œuvres de Perse et de Lucain un marqueur de subversion littéraire et politique, ce qui nous amènera à nous demander en quoi les *Satires* et *La Guerre civile* sont, précisément, subversives : nous verrons ainsi les différents moyens par lesquels ils font de leurs refus esthétiques un chemin indiqué au lecteur vers une forme de résistance politique. Nous pourrons alors expliquer selon cette perspective leur choix générique, notamment celui de l'épopée, qui n'est normalement pas un genre destiné à la critique politique et morale : à travers l'usage particulier que Perse et Lucain font de l'interlocution, il s'agit en effet de créer une nouvelle épopée et une nouvelle satire, dotées de moyens nouveaux, qui leur permette d'élaborer des outils critiques acceptables dans la Rome qui est la leur.



## **CHAPITRE 14**

**Le champ de la liberté de parole : que peut-on écrire à Rome sous Néron ?**



## Introduction

**N**OUS avons vu que par bien des aspects Perse et Lucain usaient de l’apostrophe épique et de l’interlocution satirique de manière polémique, d’un point de vue littéraire tout d’abord : leur usage particulier des figures de l’adresse s’inscrit mal dans les codes de leurs genres respectifs. Mais en outre, l’un comme l’autre n’hésitent pas à mettre en cause l’ensemble de leurs concitoyens en raison de leur incapacité à vivre en Romains libres, politiquement et moralement. Il nous reste maintenant à déterminer dans quelle mesure leur entreprise poétique pouvait être subversive à Rome. Pour cela, il nous faut comprendre le contexte de l’écriture et de la réception des œuvres de notre corpus sous l’angle de la liberté de parole et de ses limites : qu’était-il permis de dire dans la Rome de Néron ? était-il acceptable de dire directement aux Romains qu’ils se montraient indignes de leurs propres valeurs ? dans quelle mesure les œuvres de Perse et de Lucain étaient-elles subversives ? Notre réflexion fait écho aux questions que pose R. M. Rosen en conclusion de sa synthèse sur le franc-parler chez Lucilius et l’ambiguïté d’Horace à son égard : « How much [...] can the satirist actually get away with saying? When will the trope of transgression – generically indicated and sought after by a knowing audience of satire – become *actual* transgression? »<sup>1</sup>. Pour répondre à ces questions, il va nous falloir tout d’abord retracer l’histoire de la liberté de parole, afin de cerner quelle était la position des Romains vis-à-vis de l’attaque polémique : était-elle acceptable ? sous quelles conditions ? Nous verrons ensuite comment la liberté de parole était encadrée dans la Rome impériale, en particulier à l’époque du règne de Néron : y avait-il un espace pour la polémique politique ? était-il pensable de remettre en question l’idée de liberté du peuple romain, voire la personne même du Prince ?

---

<sup>1</sup>ROSEN 2012, p. 39.



## 14.1 Usages et limites de l'attaque nominative en Grèce et à Rome

### 14.1.1 La *παρρησία* de l'Athènes démocratique du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

#### 14.1.1.1 La *παρρησία* à l'assemblée et au théâtre

La tradition antique de la liberté de parole remonte à ce pouvoir de « tout dire » qu'est la *παρρησία* dont dispose chaque citoyen de l'Athènes démocratique du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. En effet, en vertu de l'égalité en droits de tous les citoyens de la cité, chacun peut exprimer librement son avis à l'Assemblée<sup>2</sup>. De cette prérogative politique découle un autre usage de la *παρρησία* : le citoyen a droit au franc-parler à l'Assemblée mais aussi bien devant cette forme d'assemblée civique qu'est la représentation théâtrale. C'est ainsi qu'Aristophane ne se privait pas dans ses comédies de railler nommément certains de ses concitoyens – l'exemple le plus fameux est évidemment celui du Socrate des *Nuées* – : il s'agit là de la pratique de l'*onomasti kômôdein*<sup>3</sup>

Le pseudo-Xénophon rapporte toutefois qu'il existait une certaine limite à la tolérance des Athéniens pour le franc-parler dans les comédies :

Κωμωδεῖν δ' αὐ καὶ κακῶς λέγειν τὸν μὲν δῆμον οὐκ ἔωσιν, ἵνα μὴ αὐτοὶ ἀκούωσι κακῶς·  
ιδίᾳ δὲ κελεύουσιν, εἴ τις τινα βούλεται, εὖ εἰδότες ὅτι οὐχὶ τοῦ δήμου ἔσται οὐδὲ τοῦ  
πλήθους ὁ κωμωδούμενος ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, ἀλλ' ἢ πλούσιος ἢ γενναῖος ἢ δυνάμενος [...]  
4.

De même, ils ne permettent pas que le peuple fasse l'objet d'une satire comique ni que l'on dise du mal de lui, pour éviter d'entendre dire du mal d'eux-mêmes. Mais, du côté des particuliers, ils encouragent tous les amateurs, sachant bien que celui qui fait l'objet d'une satire comique n'appartient généralement pas ni au peuple ni à la multitude, mais qu'il est riche ou noble ou puissant [...].

On voit ici une distinction opérée entre le franc-parler dont le sujet est le peuple athénien dans son ensemble, qui ne serait pas acceptable, et le franc-parler qui concerne les individus, qui est parfaitement toléré<sup>5</sup>. Comme le montre l'analyse qu'a menée B. Delignon

<sup>2</sup>Voir Platon, *La République*, VIII, 557 b et Polybe, *Histoires*, II, 38, qui à propos des Achéens lie étroitement égalité entre les citoyens et *παρρησία* comme fondements de la démocratie. Sur l'articulation entre la *παρρησία* et la citoyenneté ainsi que sur les pratiques et les limites de la *παρρησία*, voir CARTER 2004 et SAXONHOUSE 2005. Sur le fait qu'il existait malgré tout certaines limites à la *παρρησία*, voir KONSTAN 2012.

<sup>3</sup>Sur ce sujet, nous renvoyons par exemple à KANAVOU 2011, p. 13-15.

<sup>4</sup>PSEUDO-XÉNOPHON, *Constitution des Athéniens*, II, 18.

<sup>5</sup>Comme nous allons le voir, les poètes de notre corpus vont, pour leur part, et compte tenu des conditions législatives et politiques qui sont les leurs, préférer la critique à portée générale à l'attaque nominative lorsqu'il s'agit de parler de leurs contemporains – ce qui ne rend pas leur propos moins polémique,

sur le sujet<sup>6</sup>, il apparaît que la première forme de franc-parler est limitée dans la mesure où elle n'est possible qu'en l'absence de tout auditoire étranger, devant lequel la cité risquerait sinon de perdre la face<sup>7</sup>. Dans le cas de la seconde, le choix des cibles est soumis aux limites imposées par la dépendance matérielle des poètes aux grands d'Athènes, mais aucun encadrement juridique ni aucune poursuite judiciaire ne vient contrevenir à leur liberté de parole : l'attaque nominative au théâtre est permise, et la *παρρησία* est une prérogative à laquelle les Athéniens manifestent leur attachement.

#### 14.1.1.2 La *παρρησία* des philosophes

Progressivement, et parallèlement au déclin de la démocratie athénienne, la *παρρησία* évolue vers un sens plus privé lorsqu'il est repris dans un cadre philosophique<sup>8</sup>. Chez Platon et Aristote d'abord, le terme désigne la franchise dans le cadre des échanges entre amis, en particulier en vue du progrès intellectuel et moral de l'interlocuteur<sup>9</sup>. La *παρρησία* devient ensuite une notion d'importance pour trois écoles : le cynisme, le stoïcisme et l'épicurisme<sup>10</sup>. Pour les cyniques en particulier, la *παρρησία* revêt une portée morale qui en même temps nous fait retrouver une certaine dimension publique, voire politique, de la notion : le pouvoir de tout dire à quiconque est une prérogative du sage parvenu à se libérer suffisamment des passions pour ne pas craindre même le tyran<sup>11</sup> : la *παρρησία* devient également la parole non dissimulée<sup>12</sup>. Dans ces situations-là aussi, elle est regardée comme une notion positive.

---

d'ailleurs.

<sup>6</sup>DELIGNON 2006, p. 29-44.

<sup>7</sup>On a donc bien des comédies où le peuple est pris à partie (cf. la parabase des *Acharniens*, des *Cavaliers* et des *Guêpes*) : autant de pièces qui ont été représentées aux Lénéennes, qui étaient réservées aux Athéniens, tandis qu'on ne trouve rien de tel dans les pièces qui ont été représentées lors des Dionysies, dont le public était plus large.

Sur l'espace dévolu au franc-parler dans la comédie, voir HALLIWELL 1991 ; SOMMERSTEIN 2004 ; HARTWIG 2015.

<sup>8</sup>Sur la récupération de la *παρρησία* politique par les écoles de philosophie, voir SCARPAT 1964 ; DELIGNON 2006, p. 40, n. 34 ; I. ILDEFONSE 2012, et sur le lien entre *παρρησία*, franchise et amitié, voir KONSTAN 1996 et LAURAND 2012b.

<sup>9</sup>Voir Platon, *Gorgias*, 487 a-d ; Aristote, *Éthique à Nicomaque*, IV, 1124 b, 28-30 et *Rhétorique*, II, 1382 b, 20.

<sup>10</sup>Sur la *παρρησία* stoïcienne, voir par exemple AUBERT-BAILLOT 2015, et, sur l'usage de la *παρρησία* chez les épicuriens, voir GIOVACCHINI 2010, qui confirme son importance certaine dans la pratique philosophique du Jardin comme outil de la réforme morale.

<sup>11</sup>Voir Plutarque à propos de la crainte éprouvée par Démétrios de Phalère devant la *παρρησία* de Cratès le Cynique dans le traité sur *Les Moyens de distinguer le flatteur d'avec l'ami* (69 C). Sur cette anecdote, voir FOUCAULT 2015, p. 175. Sur la *παρρησία* cynique, voir LAURAND 2019.

<sup>12</sup>FOUCAULT 2009.

Néanmoins, il ne faut pas en conclure que cette *παρρησία* « philosophique » dans l'échange didactique ne soit limitée en aucune façon. En effet, lorsque l'on se donne pour devoir de dire la vérité dans un échange entre individus, de parler librement, de tout dire sans rien cacher, cela implique de parler de façon transparente, sans recours à un quelconque discours figuré : la *παρρησία* implique la sincérité, et la franchise peut ainsi mener à l'injure. Or S. Husson montre que Platon, pour sa part, exclut cette dernière du champ du dialogue socratique, car elle met en péril l'échange entre les interlocuteurs : Socrate pratique une stratégie de l'esquive alors qu'il met ses interlocuteurs devant les failles de leurs raisonnements, en désamorçant l'injure et en se rendant insaisissable en se présentant constamment comme un élève désireux d'apprendre<sup>13</sup>. Les cyniques, en revanche, qui ne pratiquent pas l'échange dialectique, n'hésitent pas à en user sans égards pour leur destinataire : le refus des conventions sociales n'est pas dans une liberté d'expression sans limites, mais ne pas s'interdire l'injure est un moyen du progrès moral, quand celle-ci permet de dire à l'autre ses défauts pour l'inciter à les corriger. En effet, la *παρρησία* implique de dire ce que l'on estime être vrai, quels qu'en soient les risques<sup>14</sup>. Mais, comme le conclut S. Husson, cet usage s'inscrit dans une forme bien particulière de philosophie « totale » où le sage cynique, qui met en adéquation sa pensée et son mode de vie, est le premier à s'exposer à l'invective directe, ce qui est pour lui le moyen de rendre l'injure acceptable :

En quoi mordre ses amis peut-il permettre de les sauver ? Sans doute, si nous détachions l'injure cynique du mode de vie qui la porte, celle-ci perdrait-elle toute sa valeur et ne serait qu'un acte de misanthropie. C'est bien parce que le cynique commence par s'exposer lui-même à l'injure et montre comment la supporter, qu'il peut l'administrer également à autrui, afin de l'engager à devenir son égal.

L'histoire de la notion de *παρρησία* dans le monde grec fournit des éléments très intéressants pour ce qui est de comprendre la méfiance qui sera celle des Romains vis-à-vis de l'attaque nominative : que celle-ci s'inscrive dans un contexte public ou bien privé, elle met en danger la réputation de sa cible et elle fait courir le risque d'une rupture de communication entre émetteur et destinataire. C'est ainsi que la triple question de la légitimité, des modalités et des limites de la *παρρησία* suscite toujours l'intérêt dans la pensée antique bien après les époques classique et hellénistique, jusqu'à l'époque impériale. Malgré les difficultés que pose la reconstitution du *Περὶ παρρησίας* de Philodème de Gadara, on voit qu'il existe chez lui toute une réflexion sur la bonne et la mauvaise

---

<sup>13</sup>HUSSON 2014.

<sup>14</sup>Voir FOUCAULT 2009, p. 14 sur le courage de la *παρρησία*, pour celui qui parle comme pour celui qui

παρρησία (frg. 7 Konstan), ainsi que sur la question de savoir si le maître peut lui aussi être le destinataire de la παρρησία<sup>15</sup>. J. Giovacchini parle ainsi d'une réflexion sur la verticalité de son usage<sup>16</sup>. Or elle montre aussi que contrairement à l'hypothèse qui a pu être émise, il n'existe visiblement pas de forme spécifiquement épicurienne de la παρρησία : ce dont témoigne le traité de Philodème ne relève pas d'une supposée originalité épicurienne en la matière, mais plutôt de la constitution d'un ensemble de lieux communs en ce qui concerne la liberté de parole, que l'on retrouve aussi d'une certaine manière chez Plutarque<sup>17</sup>. Ainsi, les méfaits de la franchise immodérée constituent le sujet de toute la seconde partie du traité sur *Les Moyens de distinguer le flatteur d'avec l'ami* de Plutarque<sup>18</sup> : lorsqu'il ne respecte pas certaines recommandations, le discours du parrhésiate devient inaudible et manque son but. Et, précisément, les *Satires* de Perse semblent s'inscrire tout à fait dans cette réflexion générale : par son maniement si spécial de l'énonciation qui conduit à confondre sans cesse les positions du maître et de l'élève, le satiriste se montre sensible aux problèmes posés dans le domaine de la leçon de morale par les excès de la liberté de parole et par la dissymétrie, voire la hiérarchie, qu'elle est susceptible d'instaurer entre celui qui en use et celui qui la reçoit (même si, nous allons le voir, d'autres contraintes spécifiquement romaines, à la fois politiques et littéraires, concourent également à expliquer le fonctionnement particulier de ses poèmes).

### 14.1.2 L'attaque nominative à Rome : contexte législatif et politique

Pour comprendre quelle est la place accordée à l'attaque nominative en contexte romain, il faut tout d'abord avoir à l'esprit que, au moment où elle commence à être théorisée et encadrée (selon les sources dont nous disposons du moins), soit au début de la République, la situation politique à Rome est bien différente de celle de l'Athènes démocratique du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C., notamment parce que la participation individuelle

---

accepte de recevoir le discours du parrhésiate.

<sup>15</sup>Voir par exemple le frg. col. XIIb Konstan sur le fait que celui qui est l'élève du sage peut aussi vouloir user de παρρησία à l'égard de ce dernier, qui ne semble cependant pas devoir le tolérer.

<sup>16</sup>GIOVACCHINI 2010, p. 303.

<sup>17</sup>Malgré quelques points de désaccords, l'article de V. Laurand « La *parrhêsia* chez Épicure, vertu risquée de l'amitié » (LAURAND 2012a) complète utilement cette étude, en particulier sur la question des risques inhérent à l'exercice de la παρρησία en philosophie : afin de ne pas empêcher l'échange, la παρρησία devient un « [...] savoir technique, [...] sans possible théorisation, dont l'application dépend entièrement des circonstances et repose sur l'habileté du parrhésiate » (p. 38). Sur la technicisation nécessaire de la παρρησία, en contexte cynique cette fois, voir aussi LAURAND 2019.

<sup>18</sup>§ 25 *sqq.*

de chaque citoyen à la vie publique y est remplacée par la prééminence considérable de l'aristocratie lors des prises de parole publiques et au cours des sessions de vote<sup>19</sup>. Cela implique tout à la fois une certaine méfiance de la classe dirigeante vis-à-vis du reste du peuple romain qu'il faut contenir, et une participation bien moins évidente de chaque citoyen aux débats publics : ainsi l'attaque nominative est-elle pour le moins encadrée.

#### 14.1.2.1 L'attaque nominative sous la République

L'évolution de sa place à Rome est délicate à reconstituer, et la question est encore fortement discutée ; on tend néanmoins à s'accorder sur le fait qu'elle est marquée par une ancienne et constante réprobation, d'un point de vue juridique tout d'abord. Dans son étude sur « Le droit romain et la polémique »<sup>20</sup>, M. Ducos s'est attachée à retracer l'histoire de la répression de l'attaque personnelle, et elle la décrit comme l'une des préoccupations de la cité depuis ses origines jusqu'à l'Empire : « elle [sc. la polémique] révèle ce que la cité peut accepter ou refuser, car s'il n'existe pas un "délit de polémique", l'atteinte personnelle ou la diffamation ne sauraient être tolérées sans limites<sup>21</sup> ».

Déjà au v<sup>e</sup> siècle av. J.-C., la loi des XII Tables condamne de la peine de mort les formes de *malum carmen* – c'est du moins ce qu'affirment Cicéron et Horace – :

*Nostrae contra duodecim tabulae cum perpauca res capite sanxissent, in his hanc quoque sancendam putauerunt, si quis occentaussit siue carmen condidisset quod infamiam faceret flagitiumue alteri<sup>22</sup>.*

Nos lois des XII Tables, au contraire, qui ne prévoyaient cependant la mort que pour un très petit nombre de crimes, réclamèrent ce châtement, entre autres, pour celui qui avait soit chanté, soit composé un poème de nature à déshonorer autrui par un scandale.

[...] *quin etiam lex poenae lata, malo quae nollet carmine quemquam describi; uertere modum, formidine fustis ad bene dicendum delectandumque redacti<sup>23</sup>.*

[...] bien mieux, on porta une loi et une peine pour interdire que personne fût dessiné en des vers méchants. Les poètes changèrent leur manière par crainte du bâton, réduits à ne plus médire et à charmer.

Toutefois, les termes qu'emploient les deux auteurs pour désigner l'objet de l'interdiction sont bien délicats à interpréter. Pour M. Ducos, l'*occentatio* serait une pratique codifiée

---

<sup>19</sup>DELIGNON 2006, p. 44.

<sup>20</sup>DUCOS 2003.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 283.

<sup>22</sup>CICÉRON, *La République*, IV, 11.

<sup>23</sup>HORACE, *Épîtres*, II, 1, 152-155.

dans le cadre du charivari au cours duquel la diffamation serait tolérée en vertu de la *licentia* autorisée lors des jours de fête, tandis qu'elle serait interdite le reste du temps, c'est-à-dire lorsqu'elle est susceptible de mettre en danger l'ordre public. Mais il semble plutôt que le texte de loi vise à l'origine des pratiques magiques, conformément à l'emploi de *carmen* au sens d'« incantation », « mauvais sort » dans un fragment de la loi des XII Tables cité cette fois par Pline<sup>24</sup> : l'expression *malum carmen* n'aurait été interprétée que plus tard comme désignant des poèmes injurieux. Quoi qu'il en soit, ce double témoignage, qu'il constitue ou non un contresens par rapport au texte de la loi des XII Tables, montre bien que la condamnation de l'attaque nominative est une idée familière pour un Romain de l'époque.

Par la suite, la notion d'injure verbale se précise de plus en plus. À la fin du III<sup>e</sup> siècle se développe la notion d'*iniuria*, qui se cantonne d'abord à l'injure physique, pour concerner ensuite également l'injure verbale à la fin du II<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, l'*iniuria uerbis* ne mène pas forcément à des poursuites ; seules les atteintes orales sont d'abord sanctionnées, et encore, de façon incertaine. L'évolution vers une répression des paroles et des écrits diffamatoires se fait grâce à un édit du préteur, mais la difficulté est de déterminer précisément lequel. Ce serait peut-être, selon un passage de Cicéron difficile à interpréter<sup>25</sup>, la *Lex Cornelia de iniuriis* de 81 – toujours en vigueur sous l'Empire – qui, devant la multiplication des libelles et des écrits satiriques, aurait formalisé le délit, sans toutefois rendre les sanctions systématiques : on y recourt quand il lèse des hommes publics dans l'exercice de leurs fonctions politiques. C'est ensuite avec l'édit du préteur *Ne quid infamandi causa fiat...* que les hommes privés sont également protégés contre l'*infamia*.

#### 14.1.2.2 L'attaque nominative sous l'Empire

Sous l'Empire, la répression des écrits polémiques devient une procédure étatique : ceux-ci constituent non seulement un délit privé, mais aussi un *crimen*, propre à entraîner des poursuites publiques. Cette évolution date sûrement de l'époque d'Auguste. On lit

---

<sup>24</sup>PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXVIII, 4 :

*Quid ? Non et legum ipsarum in XII Tabulis uerba sunt : "Qui fruges excantassit", et alibi : "Qui malum carmen incantassit" ?*

Hé quoi ? ne lit-on pas dans les lois même des Douze Tables, ces propres mots : "Celui qui aura jeté un sort sur les moissons..." et ailleurs : "Celui qui aura prononcé une malédiction" ?

Sur ce débat, voir DELIGNON 2006, p. 53.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 54-56 sur l'édit du préteur à l'origine de l'extension du grief d'*iniuria* à la diffamation verbale.

en effet chez Tacite que c'est à cette époque que l'*iniuria de uerbis*, de délit privé, devient un délit public :

*Primus Augustus cognitionem de famosis libellis specie legis eius tractauit, commotus Cassii Seueri libidine, qua uiros feminasque inlustres procacibus scriptis diffamauerat*<sup>26</sup>.

Auguste le premier se couvrit de cette loi [la loi *de maiestate*] pour engager une instruction contre les libelles scandaleux, indigné par la licence de Cassius Severus, qui, s'en prenant à des hommes et à des femmes de rang illustre, les avait diffamés dans des écrits insolents.

Chez Suétone, on apprend qu'Auguste a fait promulguer une loi qui condamne les auteurs des pamphlets anonymes, quelles qu'en soient les cibles :

*Etiam sparsos de se in curia famosos libellos nec expauit et magna cura redarguit ac ne requisitis quidem auctoribus id modo censuit, cognoscendum posthac de iis, qui libellos aut carmina ad infamiam cuiuspiam sub alieno nomine edant*<sup>27</sup>.

Il ne s'effraya même pas des pamphlets dirigés contre lui que l'on répandait dans la curie, mais il prit grand soin de les réfuter et, sans même en faire rechercher les auteurs, il proposa seulement que l'on informât contre les gens qui publieraient sous un nom emprunté des libelles ou des poèmes pour diffamer qui que ce fût.

Désormais, les attaques orales ou écrites ne sont plus un délit isolé, mais elles sont incluses dans la notion de *maiestas* : au-delà de la simple diffamation privée, c'est la question de la liberté de parole qui est en jeu, ainsi que le problème du refus d'une soumission totale au Prince<sup>28</sup>. La *Lex Iulia de maiestate* vient élargir la portée de la *Lex Cornelia de maiestate*, qui, déjà, condamnait les atteintes à la majesté du peuple romain<sup>29</sup> : sous l'Empire, la loi concerne toutes les offenses factuelles, orales ou écrites qui atteignent le nom ou la personne du Prince, ses prédécesseurs ou sa famille. La reconstitution ainsi proposée par M. Ducos de l'évolution de la législation romaine au sujet des attaques polémiques montre donc comment cette évolution, bien qu'incertaine parfois, est orientée de la cité à l'individu puis au Prince, et de l'oral vers l'écrit<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup>TACITE, *Annales*, I, 71.

<sup>27</sup>SUÉTONE, *Auguste*, 55.

<sup>28</sup>Voir *infra* en 14.2 p. 811.

<sup>29</sup>Sur ce point, voir aussi DÍAZ DE VALDÉS 2009, p. 137-138.

<sup>30</sup>Néanmoins, il ne faudrait pas en conclure que la liberté de parole aurait fait l'objet d'une répression législative rigoureuse et absolue sous Auguste. B. Delignon a en effet montré de façon très claire que les mesures que le Prince a prises en vue de la limiter sont en réalité fort ambiguës (DELIGNON 2006, p. 79-89). Dans la droite ligne de sa communication politique qui affirme qu'il est à la fois le restaurateur de la concorde civile et le garant de la *libertas*, il affirme ne réprimer que les propos qui sont susceptibles de mettre en danger la première, et toujours de manière à préserver autant que possible la seconde. C'est ainsi, par exemple, qu'il annonce condamner avant tout les attaques contre les personnages de premier plan, parce que ceux-ci incarnent la *dignitas* de l'État romain, et non pas seulement celles qui portent contre lui-même. De même, il manifeste à de multiples reprises une tolérance surprenante envers certaines critiques à son égard, et on ne connaît finalement que peu de cas de sanctions à l'encontre d'adversaires ayant critiqué le Prince publiquement. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur cette ambiguïté

### 14.1.3 L'attaque nominative à Rome : contexte rhétorique et littéraire

#### 14.1.3.1 L'attaque nominative dans les traités de rhétorique

D'un point de vue rhétorique, la position vis-à-vis de l'attaque nominative telle qu'on la retrouve dans les principales sources qui sont les nôtres sur le sujet, Cicéron et Quintilien, est également ambiguë. Il est néanmoins nécessaire de l'examiner afin de déterminer comment les Anciens pensaient cette notion, surtout dans le contexte juridique répressif de l'Antiquité : si l'*iniuria uerbis* est condamnée, la *uituperatio* a toutefois sa place – réduite malgré tout – dans le cas des discours judiciaires ou politiques, quand il est besoin de persuader de la « qualité » de l'adversaire et de se défendre contre les attaques venant de la partie adverse. Dans ce cadre-là, l'attaque directe contre l'adversaire constitue même un type d'argument : l'argument *ad personam*, par lequel on cherche à discréditer son opposant en tant qu'individu respectable, droit moralement et compétent<sup>31</sup>. Il s'agit donc de savoir comment manier l'attaque nominative sans risquer de s'aliéner celui que l'on veut persuader et donc sans risquer la rupture de communication.

**Chez Cicéron** L'analyse que M. Baratin consacre à la place de la polémique<sup>32</sup> dans les traités de rhétorique romains<sup>33</sup> fait apparaître que Cicéron place la guerre au cœur de la rhétorique<sup>34</sup>, et que chez lui l'attaque *ad personam* est l'un des ressorts importants de la métaphore guerrière – ce qui explique pourquoi ce développement sur la notion de polémique nous intéresse ici. Cicéron désigne ainsi les trois catégories qui permettent d'emporter la conviction : *docere, conciliare, mouere*. Mais celles-ci ne sont pas complémentaires : la première seule fait appel au raisonnement, tandis que les deux autres, liées

---

fondamentale dans l'attitude d'Auguste vis-à-vis du franc-parler, qui est révélatrice de l'attitude tout aussi ambiguë qui est celle des Romains en général à la fin de la République et dans les premiers temps de l'Empire : on se méfie des excès et des outrances auxquels il peut mener lorsqu'il ne connaît aucune limite, mais on voit aussi dans la liberté de parole un signe de *libertas* politique. Si l'on ne peut nier qu'il y ait eu au cours de l'histoire de Rome une évolution en ce qui concerne la tolérance vis-à-vis de l'attaque nominative et que le passage de la République au Principat ait eu des conséquences en matière de liberté de parole, nous allons voir que malgré tout un certain espace lui est ménagé.

<sup>31</sup>Sur l'argument *ad personam* et la distinction avec l'argument *ad hominem*, voir l'étude de G. Declercq (DECLERCQ 2003). Sur la place et l'usage de l'argument *ad personam* dans les traités anciens de rhétorique, voir DELIGNON 2006, p. 47-50.

<sup>32</sup>Il est utile de comparer la manière dont les Anciens ont pu concevoir la polémique avec l'étude de la notion dans son acception moderne telle qu'on la trouve dans KERBRAT-ORECCHIONI 1980a.

<sup>33</sup>BARATIN 2003.

<sup>34</sup>Voir *De l'orateur*, II, 71-72.



à ἡθός et au πάθος, font appel aux passions. S'il y a donc opposition dans le domaine rhétorique, ce n'est pas entre le civil et le guerrier, mais entre le rationnel et le passionnel. Dans la mesure où, dans le système de Cicéron, c'est le juge-auditeur qui est visé par les catégories propres à persuader, Cicéron peut poser la métaphore guerrière au cœur de la rhétorique, mais sans la développer, parce que dans la rhétorique antique il s'agit moins d'abattre l'adversaire que de le faire abattre : il faut convaincre l'auditeur de formuler une condamnation, et donc ne pas prendre le risque de lui déplaire en contrevenant par des attaques contre l'adversaire à l'*urbanitas*<sup>35</sup> qui doit caractériser l'orateur<sup>36</sup>. Cicéron fait alors du rire la meilleure manière de faire naître les sentiments (*mouere*) du juge et de le détacher d'une relation rationnelle aux faits sans paraître soi-même antipathique, bien plus efficace que le fait de chercher à soulever la haine contre son adversaire<sup>37</sup>. L'injure, pour être permise et efficace, doit surtout susciter le rire, celui du juge évidemment<sup>38</sup> :

*Sed aliud est male dicere, aliud accusare. Accusatio crimen desiderat, rem ut definiat, hominem ut notet, argumento probet, teste confirmet ; maledictio autem nihil habet propositi praeter contumeliam quae si petulantius iactatur, conuicium, si facetius urbanitas nominatur*<sup>39</sup>.

Mais autre chose est de médire, autre chose d'accuser. Une accusation implique un grief qui définisse le fait, qui marque un homme, qui convainque une preuve, qui confirme par témoins ; la médisance, au contraire, ne se propose que l'outrage ; lancée de façon plus agressive, elle se nomme insulte, plus spirituelle, malice.

Cicéron condamne la *petulantia uerborum* parce qu'en tant que violence verbale, elle « [...] dénote un dérèglement général de l'individu, incapable de contrôler son discours, ses passions et sa personne même<sup>40</sup> ». Cependant, il y a bel et bien une place chez lui pour une véritable rhétorique de la *uituperatio*, du blâme direct de l'adversaire, dans laquelle l'orateur va chercher à produire par son discours la puissance, la violence, la grandiloquence qui sont propres à persuader, et ce, aussi bien dans les discours judiciaires que politiques. Ainsi G. Achard écrit-il : « Cicéron consacre de fait une grande place à la *uituperatio* dans l'ensemble de ses discours politiques et lui confère une vive intensité :

---

<sup>35</sup>Voir DELIGNON 2006, p. 226-229 sur les liens entre l'*urbanitas* et la liberté de parole.

<sup>36</sup>*De l'orateur*, II, 236.

<sup>37</sup>En cela, on pense évidemment à l'entreprise du satiriste : aussi les écrits de Cicéron sont-ils utiles y compris pour les analyses qui sont les nôtres, bien que leur portée soit avant tout rhétorique.

Sur le rire oratoire, voir GUÉRIN 2011, vol. 2, p. 145 *sqq.* Voir aussi GUÉRIN 2008 et GUÉRIN 2019.

<sup>38</sup>La moquerie doit néanmoins porter seulement sur des défauts véniels de l'adversaire, et non sur ses crimes ou sur les maheurs qui le touchent sans qu'il en soit responsable, et, évidemment, elle ne doit pas s'avérer blessante pour l'auditeur : voir Cicéron, *De l'orateur*, II, 237-239 sur les limites dans lesquelles il faut la cantonner.

<sup>39</sup>CICÉRON, *Pour Caelius*, III, 6.

<sup>40</sup>GUÉRIN 2011, vol. 2, p. 285.

intensité qui peut paraître outrée, mais dont la virulence est générale dans la rhétorique de la fin de la République<sup>41</sup>. »

**Chez Quintilien** Avec Quintilien, on observe une évolution fondamentale par rapport à Cicéron : en divisant la catégorie du *mouere* entre ῥῆθος et πάθος, il disjoint le premier de la catégorie du *delectare* (qui correspond au *conciliare* cicéronien). L'opposition entre *docere* et *mouere* disparaît ; chacun est doté d'un lieu bien spécifique au sein du discours : on commence par informer (la preuve et la réfutation sont le lieu du *docere*), puis on amplifie à travers le pathétique (la péroration est le lieu du *mouere*) – le *delectare* étant réservé à l'élocution, à la mémoire et à l'action. On n'a donc plus d'opposition entre le rationnel et le passionnel. Mais il divise la catégorie de l'auditeur entre la foule et les juges : la première est du côté du plaisir, tandis que les seconds sont du côté de la recherche de la vérité rationnelle<sup>42</sup> ; or ce sont avant tout ces derniers que l'orateur doit tâcher de convaincre. Cela l'amène alors à dénoncer les comportements agressifs contre les adversaires – en faisant de l'*eloquentia canina* une *turpis uoluptas* –, dus seulement au désir de se faire applaudir de la foule au lieu de chercher à emporter l'adhésion rationnelle des juges :

*At quidam, etiam si forte susceperunt negotia paulo ad a dicendum tenuiora, extrinsecus adductis ea rebus circumlinunt, ac si defecerunt alia conuiciis implent uacua causarum, si contingit, ueris, si minus, fictis, modo sit materia ingenii mereaturque clamorem dum dicitur. Quod ego adeo longe puto ab oratore perfecto ut eum ne uera quidem obiecturum nisi id causa exigit credam. Ea est enim prorsus "canina", ut ait Appius, "eloquentia", cognituram male dicendi subire : quod facientibus etiam male audiendi praesumenda patientia est<sup>43</sup>.*

Certains cependant, même si d'aventure, ils se sont chargés d'affaires un peu trop minces pour prétendre à l'éloquence, les enrobent dans des développements extérieurs aux faits, et, à défaut d'autres ressources, comblent les vides des plaidoiries avec des invectives, fondées, si la chance le veut ainsi, sinon, imaginées, pourvu qu'elles fournissent matière à leur talent et gagnent des exclamations, lorsqu'ils parlent. Pour moi, je juge cette conduite indigne de l'orateur parfait, au point que je ne crois pas qu'il doive se permettre ces attaques, même fondées, à moins que la cause le demande. Il faut en effet avoir vraiment une éloquence "canine", comme dit Appius, pour se charger du rôle du procureur et de la médisance ; d'ailleurs ceux qui agissent ainsi doivent même s'attendre à subir la réciprocité.

Finalement, chez Quintilien, l'agressivité verbale n'est pas nettement définie ; il pose néanmoins le cadre de l'interprétation de la polémique : en réinterprétant Cicéron, il

---

<sup>41</sup>ACHARD 1981, p. 187. Plus généralement sur la rhétorique de l'invective chez Cicéron, voir l'ensemble de la seconde partie « Le "uituperare". L'art de la vitupération » aux p. 186 sqq.

Sur les limites de la violence oratoire chez Cicéron, voir GUÉRIN 2009a.

<sup>42</sup>M. Baratin établit à ce propos un lien entre la dépolitisation de la Rome de l'époque de Quintilien et cette tendance à privilégier les juges comme destinataires premiers au détriment de la foule.

<sup>43</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, XII, 9, 8.

crée un espace pour ce que nous appelons « polémique », en cherchant à caractériser la relation guerrière qui unit le locuteur et son destinataire. Une charge négative est alors attribuée à la polémique : par les pratiques agressives, l'orateur cherche le plaisir de l'auditoire, non le respect dû aux juges, et l'attaque remplace la recherche de la vérité. Son objet doit être bien moins d'égratigner l'adversaire pour établir sa supériorité aux yeux du public que de chercher à emporter l'adhésion des juges<sup>44</sup>. C. Pepe cerne bien le problème soulevé par Quintilien<sup>45</sup> : le mauvais orateur qui se livre à l'agressivité verbale avec excès, c'est-à-dire sans que la cause le demande (*nisi id causa exiget*), oublie de prendre en compte la réception du discours par le juge, qui est *in fine* la seule instance qui discrimine par son verdict le discours approprié du discours inacceptable. Or s'il oublie la mesure, il se décrédibilise lui-même et son discours avec lui, comme le montre ce passage qui se trouve un peu après celui que nous venons de citer :

*Super omnia perit illa quae plurimum oratori et auctoritatis et fi dei adfert modestia si a uiro bono in rabulam latratoremque conuertitur, compositus non ad animum iudicis sed ad stomachum litigatoris*<sup>46</sup>.

Par-dessus tout disparaît cette modération qui donne à l'orateur le plus d'autorité et de crédit, si d'homme de bien il se transforme en un braillard et un aboyeur, qui ne se règle pas sur les dispositions du juge, mais sur la rancœur de son client.

On assiste là à un déplacement très intéressant de l'idée du fonctionnement polémique de l'art oratoire :

[...] la métaphore de la guerre s'atténue en une métaphore à la fois concurrent [sic] et contiguë, celle de la compétition, ou pour le dire autrement de la lutte soumise à des règles et surtout au jugement d'un arbitre ou d'un jury : les coups bas, inconvenants, déplacés, pèsent sur la victoire finale, précisément parce que c'est le jugement porté par l'auditoire sur la technique de ce même combat, c'est-à-dire sur les modalités d'exercice de la polémique, qui autorise leur évaluation ou leur annulation, et non, comme à la guerre, l'issue même de l'affrontement, à savoir la "mort", la destruction d'un des deux adversaires en présence<sup>47</sup>.

L'orateur doit vaincre l'adversaire « à la loyale », et pour obtenir la victoire tous les moyens ne sont pas bons.

**Ambiguïté de la position des Romains vis-à-vis de l'attaque nominative** Ainsi, les termes latins qui la définissent montrent que la polémique se caractérise essentiellement par la violence et l'agressivité dans l'attaque contre la réputation d'un homme. En tant que mise en cause de la personne visée, elle ne saurait être acceptable au sein

---

<sup>44</sup>Sur la méfiance de Quintilien vis-à-vis de l'attaque *ad personam*, voir DELIGNON 2006, p. 49-50.

<sup>45</sup>PEPE 2010, p. 60-62.

<sup>46</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, XII, 9, 12.

<sup>47</sup>PEPE 2010, p. 62-63.

des relations usuelles entre citoyens. La particularité de cette notion à Rome est qu'elle constitue un délit non pas privé, mais public. C'est ce point qui permet la gradation au cours de l'histoire de la répression de l'attaque nominative qui va de l'individu à la Cité, puis au Prince : la notion de polémique prend peu à peu un sens politique, et peut désigner les différentes formes d'irrévérence vis-à-vis du pouvoir.

Malgré tout, l'idéal du franc-parler des Grecs reste théoriquement une notion positive, attachée à l'idéal républicain de la *libertas* politique<sup>48</sup>, et ce chez Cicéron<sup>49</sup>, mais encore chez Quintilien<sup>50</sup>. C'est en effet ce même terme de *libertas* qu'ils utilisent principalement tous deux pour traduire le grec *παρρησία*<sup>51</sup>, qui renvoie tout d'abord à la liberté politique du citoyen, puis au droit d'attaquer quelqu'un nommément en public : la *libertas* désigne alors liberté de parole. Tout comme le terme grec, celui de *libertas* recouvre à la fois la notion de liberté politique et celle du franc-parler : ainsi, B. Delignon explique cette préférence de Cicéron et de Quintilien pour *libertas* plutôt que pour *licentia* par la connotation politique de la première<sup>52</sup>. L'auteur de la *Rhétorique à Herennius* choisit de son côté le terme *licentia* pour décrire la figure qui consiste à dire avec franchise la vérité à quelqu'un que l'on doit respecter ou craindre, qu'il assortit de deux exemples qui sont tous deux des adresses directes et collectives, aux Romains et aux juges<sup>53</sup>. Juste après, il décrit l'élaboration rhétorique de la *licentia*, et met en avant les différentes stratégies qui permettent d'en atténuer la dimension agressive. On voit là toute l'ambiguïté de la position romaine vis-à-vis de la polémique, à la fois appréciée au moins en théorie, mais réprouvée en pratique lorsqu'elle devient excessive. Cette prudence soigneusement calculée dans le maniement du franc-parler, en particulier lorsqu'il prend la forme de l'attaque nominative, est visiblement une spécificité toute romaine, absente des traités grecs, et qui s'explique par la méfiance de l'orateur romain devant les réactions de l'auditoire, qu'il faut éviter de heurter<sup>54</sup>.

---

<sup>48</sup>Sur les implications politiques du terme *libertas*, voir *infra* p. 812 *sqq.*

<sup>49</sup>Cicéron, *Brutus*, 173 ; 267 ; 324 ; 332.

<sup>50</sup>Quintilien, *Institution oratoire*, X, 1, 104.

<sup>51</sup>Quintilien use aussi de l'expression *libera oratio* : cf. *Institution oratoire*, IX, 2, 27.

<sup>52</sup>DELIGNON 2006, p. 45, n. 51.

<sup>53</sup>*Rhétorique à Herennius*, IV, 36.

<sup>54</sup>DELIGNON 2006, p. 50-52.

### 14.1.3.2 La satire : un genre de choix pour l'attaque nominative ?

B. Delignon conclut ainsi au sujet de la possibilité de l'attaque nominative dans le genre satirique : « Dans ce contexte, les attaques nominatives des poètes, que ne légitimaient pas les nécessités d'un procès et qui ne relevaient pas de la *uituperatio*, devaient être mal accueillies<sup>55</sup> ». Mais s'il y a bien tout un appareil moral et législatif pour la museler, l'attaque nominative à Rome s'inscrit malgré tout dans une longue tradition qui remonte à deux sources : l'inspiration iambique des Grecs d'une part, et l'inspiration italienne d'autre part<sup>56</sup>. Au sein de l'histoire littéraire romaine, Lucilius est le grand représentant de cette double tradition. Les fragments que nous avons conservés de ses *Satires* montrent qu'il ne reculait pas devant les attaques agressives nominatives, associant ainsi virulence et liberté de parole<sup>57</sup>. La satire est à Rome le genre par excellence de la *libertas*, et Horace<sup>58</sup> ainsi que Perse<sup>59</sup> revendiquent tous deux la filiation qui les unit à lui<sup>60</sup>. Lorsque Perse fait de sa première satire le lieu de la défense identitaire de la grande poésie latine et de la virilité romaine, et le lieu de la critique de la poésie hellénisante à la mode, il s'inscrit toujours dans le cadre de l'inspiration italienne.

Mais déjà, Lucilius avait infléchi l'agressivité de l'héritage grec en abandonnant l'iambe des œuvres mordantes d'Archiloque pour lui préférer l'hexamètre dactylique<sup>61</sup>. En outre,

---

<sup>55</sup>DELIGNON 2006, p. 52.

<sup>56</sup>DELIGNON et ROMAN 2009, p. 23-24.

<sup>57</sup>Nous renvoyons ici à notre chapitre 2 (p. 75).

<sup>58</sup>Voir par exemple la satire II, 1, 62-79.

<sup>59</sup>La *Vita Persi* indique ainsi que l'envie d'écrire des satires serait venue au poète suite à la lecture du livre X des *Satires* de Lucilius :

*Sed mox ut a schola magistrisque deuertit, lecto Lucili libro decimo uehementer saturas componere instituit, cuius libri principium imitatus est, sibi primo, mox omnibus detracturus cum tanta recentium poetarum et oratorum insectatione, ut etiam Neronem principem illius temporis inculpauerit.*

Mais bientôt, lorsqu'il eut quitté l'école et ses maîtres, la passion de composer des satires lui vint à la lecture du livre X de Lucilius, dont il imita le début afin de se moquer dans un premier temps de lui-même, mais aussi de tout le monde, avec tant de verve à l'encontre des poètes et des orateurs contemporains qu'il s'en prit même à Néron, qui était l'empereur à cette époque. [Nous traduisons.]

Celui-ci est d'ailleurs nommément mentionné dans la satire I comme modèle de verve polémique (v. 114-115) :

[...] *Secuit Lucilius urbem,  
te, Lupe, te, Muci, et genuinum fregit in illis.*

Lucilius a déchiré la ville, toi, Lupus, toi, Mucius, et sur ceux-là il s'est cassé une molaire.

<sup>60</sup>Comme on l'a vu (voir p. 88 *sqq.*), l'attitude d'Horace vis-à-vis de son prédécesseur dans le genre est néanmoins complexe et pour le moins ambiguë : d'autres passages sont pour lui l'occasion de refuser certains aspects de l'héritage de Lucilius (voir le début de la satire I, 4, où Lucilius est certes loué comme l'héritier du franc-parler des poètes de la comédie ancienne des Grecs, mais où Horace ne manque pas de critiquer son style, et surtout le début de la satire I, 10), ce qui manifeste plus largement l'ambivalence – bien romaine, nous venons de le voir – de sa position vis-à-vis de la *libertas*.

<sup>61</sup>J. Dangel et A. Videau notent dans leur étude sur l'écriture polémique à Rome au début de l'Empire

même dans ses attaques nominatives, il s'en prend à des personnages ouvertement réprouvés, soit condamnés par un jugement officiel, soit complètement discrédités aux yeux de l'opinion publique. En ce sens, il se fait malgré tout le porte-parole d'un certain discours officiel. Il inaugure ainsi une tradition du genre satirique vis-à-vis du franc-parler : celle de l'équilibre entre prudence et irrévérence, équilibre fragile et renouvelé à chaque nouvelle génération de satiriste. À travers la conjugaison de cette tradition inhérente au genre satirique et de son inflexibilité au fil de l'histoire, on voit à quel point la liberté de parole est une notion glissante, qui exige de la satire qu'elle maintienne un équilibre délicat entre prudence et irrévérence, et entre propos polémique et politique d'une part, didactique et moral (privé) d'autre part. Il n'en demeure pas moins que la satire (à côté de l'iambe et de l'épigramme) est bien le genre attendu pour la polémique, le genre par excellence de l'interrogation sur la possibilité de la liberté de parole. Dans son étude sur la manière dont Horace dans ses *Satires* récupère et combine des références multiples pour recréer et adapter pour le contexte de la Rome d'après Actium l'équivalence entre satire, attaque nominative, liberté de parole et liberté politique<sup>62</sup>, B. Delignon a bien montré que, plutôt que genre de l'irrévérence, la satire est le lieu où se trouve problématisée l'irrévérence. Elle ne se livre pas tout entière à la polémique ouverte comme le pamphlet, mais, par sa réflexion sur les modalités et les limites du franc-parler à Rome et par la nature particulière de sa composition, elle ouvre un espace pour une forme d'irrévérence voilée et qui peut s'exprimer à divers degrés, plus ou moins subversifs par rapport au discours officiel, plus ou moins agressifs vis-à-vis des concitoyens. Elle est donc plutôt le lieu de l'irrévérence problématique, celle qui doit concilier liberté de parole et parole encadrée.

## 14.2 La polémique politique dans la Rome impériale

Dans le contexte romain, l'attaque violente contre un individu identifié pose problème. Malgré tout, l'attaque nominative a pu trouver sa place au fil de l'histoire de Rome, dans les écrits littéraires notamment (par exemple chez Lucilius, qui, on l'a vu, ne

---

que le couple iambe / *rabies* n'a pas droit de cité à Rome (DANGEL et VIDEAU 2003, p. 109). En réalité, Horace se revendique ouvertement d'Archiloque dans ses *Épodes* (cf. *Épîtres*, I, 19, 23-25), et si la polémique chez celui-ci est personnelle et non politique, les épodes VII et XVI, adressées toutes deux aux Romains, ont bien cette portée chez Horace. Cependant, il distingue bien son écriture de la satire et celle de l'épode : cf. *Épîtres*, II, 2, 59-62.

<sup>62</sup>DELIGNON 2006.

se prive pas de recourir aux attaques *ad personam*<sup>63</sup>, ou encore chez Catulle). Nous avons vu cependant que le passage de la République à l'Empire a vu l'extension du domaine de la polémique inacceptable : les offenses contre le Prince sont condamnées, les écrits polémiques ne constituant plus seulement un délit privé, mais pouvant entraîner des poursuites publiques. Quelles ont été les conséquences de ce bouleversement politique en matière de liberté de parole ? Dans quelle mesure était-il possible de tenir sous l'Empire<sup>64</sup> un discours politique dirigé contre le Prince ou contre le régime ? Sous l'Empire, malgré la place dominante de la poésie de cour et les liens étroits entre le Prince et le domaine littéraire<sup>65</sup>, il y a bien un espace qui lui est laissé par la loi et par l'usage (cadre judiciaire sous certaines conditions, anonymat des écrits, puissance personnelle ou patronage influent : autant de cas où la parole polémique pouvait ne pas être sanctionnée), et de ce fait la tradition des écrits polémiques à Rome persiste même après la fin de la République. À cette époque, le statut de la parole polémique est fortement ambigu, et c'est ce que montre A. Suspène dans son analyse de la place du poète irrévérencieux dans la société impériale<sup>66</sup> : Ovide est exilé, Lucain doit se suicider ; pour autant, la force de la beauté littéraire et de l'admiration du Prince peuvent permettre une certaine existence pour la liberté de parole.

### 14.2.1 La liberté de parole comme signe de liberté politique sous l'Empire : une liberté sans limites ?

On l'a vu, en tant que droit de chaque citoyen à la parole, la *παρρησία* est inscrite à l'origine dans le contexte politique de la démocratie athénienne ; par analogie, la *libertas* à Rome peut désigner le régime politique dans lequel la liberté de parole est de mise. Certes, la *libertas* romaine, au sens du franc-parler, ne correspond pas exactement à la *παρρησία* des Grecs. Ce terme est traduit en latin tantôt par *libertas*, tantôt par *licentia* ; le premier terme porte en lui l'idée positive de la *libertas* politique, tandis que le second,

---

<sup>63</sup>Bien qu'en réalité il faille relativiser quelque peu la violence des attaques luciliennes : voir p. 79 *sqq.* Cela n'empêche pas Quintilien de faire du satiriste le poète par excellence du franc-parler (*Institution oratoire*, X, 1, 94) :

*Nam et eruditio in eo mira et **libertas** atque inde acerbitas et abunde salis.*

Car sa culture est admirable ainsi que son indépendance, et cela lui donne de l'âpreté et infiniment de piquant.

<sup>64</sup>Nous considérons ici les premiers temps de l'Empire, principalement l'époque des Julio-Claudiens.

<sup>65</sup>Ces liens sont évidemment initiés sous Auguste : sur ce point, nous renvoyons à LE DOZE 2014.

<sup>66</sup>DELIGNON et ROMAN 2009.

qui implique l'idée d'un franc-parler excessif, a une connotation plus négative<sup>67</sup> : il y a derrière l'idée du franc-parler une tension entre la manifestation d'une forme de liberté politique et l'agressivité héritée notamment de la *παρρησία* cynique, après que la récupération de la *παρρησία* politique par les écoles de philosophie a conféré au terme un sens moral. Mais l'origine politique de la liberté de parole explique pourquoi les empereurs des premiers temps de l'Empire se sont attachés à montrer qu'ils la respectent : il faut affirmer que la liberté de parole est toujours de mise à Rome, car celle-ci est étroitement liée à la liberté politique<sup>68</sup>.

En effet, le Principat, et avec lui la fiction de la *respublica restituta*, implique le maintien du consensus<sup>69</sup>, et celui-ci passe par le maintien d'une certaine liberté de parole : P. Le Doze a ainsi montré que celle-ci a été mise à profit par Auguste afin d'établir la légitimité de son pouvoir et de maintenir la concorde<sup>70</sup>. S'il est vrai qu'Auguste s'est bien servi de la législation qui l'encadre, cela ne signifie pas pour autant que l'on puisse parler à propos de son règne de contrôle de la parole : il faut bien avoir à l'esprit toute l'ambiguïté de la position romaine vis-à-vis de la liberté de parole, selon laquelle la parole débridée est une entrave à la liberté et à la dignité des citoyens<sup>71</sup>. En outre, si Auguste s'est bel et bien servi de la loi pour réprimer certains écrits polémiques, il ne s'agit que de cas à la fois très précis et très rares<sup>72</sup>. Dans un tel contexte, l'utilisation de la *Lex maiestatis* marque un souci d'apaisement politique plutôt qu'une volonté de censure<sup>73</sup>.

<sup>67</sup>Voir WIRSZUBSKI 1968, p. 7-8 et HELLEGOUARC'H 1963, p. 558-559 sur l'opposition entre *libertas* et *licentia*.

<sup>68</sup>Voir V. Arena (ARENA 2012), qui insiste sur le fait que la *libertas* républicaine n'implique pas automatiquement la liberté de parole au sens de la *παρρησία* – les problèmes posés à Rome par l'attaque nominative le montrent bien. Elle représente avant toute chose la non-soumission à une autorité arbitraire intérieure ou extérieure – ce qui implique la *dignitas* du Sénat, la protection par la loi, la possibilité de participer aux élections, etc. –, et elle protège des excès de la force et de la tyrannie. Un changement s'opère toutefois au moment de l'avènement d'Auguste : parce qu'il faut se situer dans la continuité du régime précédent, la *libertas* verbale devient un signe de *libertas* politique, ce qui est probablement favorisé par le souvenir de la *παρρησία* des Grecs. Réciproquement, comme le montrent les témoignages des historiens anciens, l'absence de *libertas* verbale est vue comme un signe de tyrannie.

<sup>69</sup>Voir WALLACE-HADRILL 1982 sur la réalité de la *ciuilitas* du Prince, qui consiste à faire du nouveau régime la continuité de la République et affirmer que le pouvoir du Prince repose sur le consensus. Voir aussi MICHEL 1969, p. 47 et WICKERT 1969 sur la fiction sur laquelle repose le Principat et sur le fait que les empereurs revendiquaient le fait de défendre la liberté, et HURLET et MINEO 2009 pour une synthèse récente sur les modalités de la *respublica restituta*, sa place dans le discours officiel d'Auguste et sa réception dans la littérature de l'époque.

<sup>70</sup>LE DOZE 2016.

<sup>71</sup>*Ibid.*, p. 91. I. Cogitore résume ainsi : « La liberté, dans son instabilité, frôle sans cesse l'excès, qui est son écueil majeur et la cause de la peur qu'elle provoque chez les conservateurs romains » (COGITORE 2009, p. 145).

<sup>72</sup>LE DOZE 2014, p. 129. Pour P. Le Doze, cela vaut même pour l'exil d'Ovide, qui aurait été motivé par une inimitié dans laquelle les écrits littéraires occuperaient une place tout-à-fait secondaire (p. 125 *sqq.*).

<sup>73</sup>*Ibid.*, p. 220-221.



Ce qui est en jeu ici, c'est le respect de la *dignitas* des personnes, dont le souci est cohérent avec la politique augustéenne de restauration. Horace s'en fait écho dans sa satire II, 1, où son échange avec Trebatius montre que léser verbalement les grands relève de la diffamation, et constitue donc attaque contre la majesté du peuple romain<sup>74</sup>. Bien plus : en ce qui concerne les pamphlets contre sa propre personne, Auguste se serait montré remarquablement tolérant<sup>75</sup>.

Pour autant, la liberté de parole sous l'Empire n'est pas sans limites. Au moment de sa fondation, la *libertas* politique défendue par Octave (contre Marc Antoine) entre en concurrence avec la *libertas* verbale lorsque celle-ci risque de mettre en danger la concorde. Après les guerres civiles, la dimension polémique de la *libertas* fait de cette dernière quelque chose de dangereux : toute polémique entre Romains peut ramener à la situation des guerres civiles. Il existe donc désormais deux sortes de limites à la *libertas dicendi*, la loi d'une part, et la société d'autre part : un discours susceptible de provoquer la *discordia ciuilis* risque d'être inaudible.

Et de fait, on a bel et bien des traces d'une répression de la parole, dont les exemples les plus mémorables sont ceux d'Ovide et de Lucain, que nous avons déjà mentionnés. Néanmoins, ce processus de répression demeure très difficile à comprendre. La situation est d'autant plus complexe qu'en réalité, toutes les formes d'expression susceptibles de froisser le Prince ne se voyaient pas traiter selon la loi : le déplaisir de celui-ci pouvait suffire à maintenir une forme de contrôle. Il y a donc une réelle difficulté à statuer sur le contrôle exercé sous l'Empire sur la production littéraire : la condamnation de certains écrits en vertu de leur insolence pouvait n'être qu'un prétexte en cas de sentiments d'inimitié du Prince<sup>76</sup>. Si comme l'écrit A. Suspène « l'épanouissement naturel de la poésie impériale, cela reste la poésie de cour, ou du moins une poésie de l'adhésion et de l'assentiment<sup>77</sup> », tout ce qui ne fait pas explicitement l'éloge du Prince est potentiellement menacé. Ovide aurait été considéré comme dangereux, non pas pour avoir exprimé une franche hostilité envers le régime, mais parce qu'« il s'obstine à construire un univers

---

<sup>74</sup>Voir également KENNEDY 1997, p. 31 sur la manière dont Horace a contribué à rendre compatible avec une forme de pouvoir autocratique le terme *libertas*, dont le sens est mouvant, en particulier lorsqu'après la mort de César il est utilisé par des factions adverses qui souhaitent en récupérer le sens positif : par ses réflexions sur les excès de la liberté de parole chez Lucilius notamment, il a retravaillé cette notion de manière à en faire un signe de liberté politique et à la rendre compatible avec le nouveau fonctionnement politique mis en place par Auguste.

<sup>75</sup>Voir Suétone, *Auguste*, 51, 55 et 56.

<sup>76</sup>SUSPÈNE 2009, p. 20-23.

<sup>77</sup>*Ibid.*, p. 23.

mental sur lequel le Prince n'avait pas de prise et où s'épanouissaient des contre-valeurs embarrassantes<sup>78</sup> » : l'irrévérence pouvait être ressentie comme telle en se manifestant autrement que sous la forme de l'attaque nominative<sup>79</sup>. La liberté de parole sous l'Empire hérite d'une tradition républicaine, mais en réalité elle repose entièrement sur la volonté du Prince, qui peut à son gré la limiter ou la tolérer, voire l'encourager<sup>80</sup>.

La liberté de parole ne correspond donc pas à ce que nous appellerions aujourd'hui la liberté d'expression. Même si l'idée moderne de censure ne convient pas parce qu'il n'est alors nullement question d'un appareil d'État dévolu à cette fonction, mais également parce que dans certaines circonstances la libre parole pouvait être tolérée, voire encouragée pour que le Prince puisse montrer qu'il n'était pas un tyran, celle-ci est en fait encadrée et limitée, si ce n'est par un code écrit strict, du moins par une forme d'auto-contrôle né de la conscience des risques possibles d'une parole totalement débridée<sup>81</sup>. Parce que dans sa dimension politique, elle correspond à la parole qui permet au citoyen de prendre une part effective à la chose publique, il ne faut pas qu'elle en arrive à prendre des formes qui reviendraient à un pouvoir sur l'autre par la force. Il faut aussi prendre en compte le fait que ce qui est en jeu dans les situations effectives de contrôle de la part du pouvoir, c'est davantage la mise en scène du contrôle que le contrôle lui-même. A. Suspène est ainsi amené à décrire un adoucissement de la répression de la parole après la période triumvirale<sup>82</sup> : on peut finalement parler en ce qui concerne cette époque-là de tolérance, contrôlée par quelques manifestations exceptionnelles et spectaculaires qui rappellent que l'on ne peut pas écrire n'importe quoi<sup>83</sup>. De fait, même les

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>79</sup> Voir BENOIST 2009 pour des exemples de motifs de condamnation sous l'Empire, et RUTLEDGE 2009, p. 47 *sqq.* pour des exemples de polémique contre le Prince, des Julio-Claudiens aux Flaviens.

<sup>80</sup> Voir DÍAZ DE VALDÉS 2009, p. 136 *sqq.* : dans la mesure où la liberté de parole sous l'Empire n'est plus un droit garanti par la loi, mais seulement une pratique tolérée, elle dépend entièrement de la clémence du Prince.

<sup>81</sup> S'il existe bien dans la Rome du Haut-Empire des moyens de contrôle vis-à-vis de la production littéraire qui émanent du Prince – outre les condamnations à l'exil ou à la mort, on trouve à plusieurs reprises chez Ovide la mention du retrait des bibliothèques publiques (*Tristes*, I, 1, 68 ; II, 7-8 ; III, 1, 59-82), et chez Suétone celle de l'autodafé (*Auguste*, 31) – l'opinion publique apparaît également comme une force de contrôle importante : parce qu'ils ne peuvent pas se permettre de la heurter en ravivant dans les esprits le traumatisme des guerres civiles, les écrivains de l'époque savent qu'ils doivent observer une certaine prudence. E. J. Watts propose une synthèse efficace sur l'articulation complexe durant tout le premier siècle entre la liberté de parole promue par les empereurs sous peine de passer pour des tyrans et l'auto-contrôle comme mode de régulation du discours politique (WATTS 2014, p. 159-161). Voir également BENOIST 2009 sur l'inadéquation du modèle censure / parole d'opposition réprimée / littérature courtisane, dont la persistance des œuvres condamnées constitue une preuve des plus significatives.

<sup>82</sup> SUSPÈNE 2009, p. 25.

<sup>83</sup> Dans la satire, on voit d'ailleurs bien la mise en scène d'un auto-contrôle (chez Horace en II, 1 lorsque Trebatius met le satiriste en garde, et chez Perse dans sa première satire : cf. p. 833 *sqq.*), qui devient un

exemples concrets de répression ne constituent pas forcément une indication fiable au sujet de ce qui était acceptable ou non. A. Suspène conclut ainsi son étude sur le contrôle de la liberté de parole à la fin de la République et au début de l'Empire en insistant sur la variation des formes d'irrévérence et de réception ou de condamnation de l'irrévérence, qui rend la réaction du pouvoir devant tel écrit polémique impossible à prévoir.

Il est donc extrêmement difficile de cerner exactement ce qu'il était possible de dire et ce qui contrevenait aux limites de la liberté de parole dans la Rome impériale. Les sources écrites qui témoignent d'un encadrement de la liberté de parole consistent en quelques textes de loi, assez vagues, et certains témoignages, éventuellement orientés. D'autres montrent qu'au début de l'Empire, le Prince devait garantir la liberté de parole, ce qu'il met volontiers en scène. Quoi qu'il en soit, certains événements montrent qu'il existait des limites à ne pas franchir, qui ne sont jamais explicitées et qui sont mouvantes d'époque en époque, parfois même au long d'un même règne, selon les circonstances politiques<sup>84</sup>. A. Suspène souligne à ce propos un point crucial<sup>85</sup> : la complexité et l'ambiguïté de la figure du Prince sous l'Empire, qui n'est pas définie institutionnellement, rend d'autant plus difficile pour nous modernes la compréhension des interactions entre pouvoir et littérature. L'*Apocoloquintose* est un bon exemple des difficultés posées par la polémique dans les premières décennies de l'Empire : le poème est évidemment polémique vis-à-vis de Claude, mais l'irrévérence s'applique après la mort de l'empereur, et elle sert l'éloge de celui qui vient après. On peut donc considérer qu'il existe bel et

---

lieu satirique et dont il est difficile de déterminer s'il est à mettre en rapport avec un danger effectif, ou s'il représente un simple héritage de la prudence républicaine vis-à-vis de l'attaque trop violente.

<sup>84</sup>Pour un état de la recherche moderne au sujet de la position des auteurs augustéens vis-à-vis du Prince, notamment en vue de dépasser la traditionnelle dichotomie entre les auteurs pro-Auguste et anti-Auguste, voir par exemple KENNEDY 1997 ; HEYWORTH 2007 ; BENOIST 2009 ; G. WILLIAMS 2009 ; LEDENTU 2011b ; LE DOZE 2014 ; ZIOGAS 2015 (sur les rapports complexes entre les artistes et le Prince dans les débuts de l'Empire, entre compétition et identification) ; GIUSTI 2016 ; LE DOZE 2016 ; PANDEY 2018, p. 7. Sur la liberté d'expression sous le Principat, voir RUTLEDGE 2009. Voir également COGITORE 2009, où on lit que, tout au long du premier siècle de notre ère, la poésie romaine continue à célébrer l'amour de la *libertas* – y compris sous sa forme de liberté de parole –, mais en ayant tendance à la dépolitiser, ce qui est pour I. Cogitore le signe que la poésie « semble se ranger du côté du pouvoir en restreignant la place de la liberté » (p. 149). Enfin, voir KER 2009, p. 255-256 pour une synthèse très claire concernant ce qui change avec la mise en place du Principat en matière d'interactions entre littérature et politique : la conscience du risque que constitue une trop grande liberté de parole ; des modalités nouvelles dans l'interaction entre l'auteur et son public, nées de la disparition des performances rhétoriques publiques au profit de l'espace semi-public de la déclamation scolaire et de la *recitatio* ou de l'espace privé de l'écriture ; la suspicion qui pèse dorénavant sur la production littéraire et influe sur son interprétation en raison des contradictions inhérentes au régime entre langage et réalité ; des fonctions nouvelles allouées à l'activité littéraire qui devient un lieu de négociation politique avec le pouvoir, et qui, dès lors, peut permettre d'intégrer l'entourage de l'empereur ou au contraire causer la disgrâce, ou bien acquérir une forme d'autorité symbolique pour l'élite dépossédée de son autorité politique.

<sup>85</sup>SUSPÈNE 2009, p. 15.

bien un espace de liberté, même sous l'Empire, mais que cet espace est impossible à circonscrire de façon exacte et définitive, et qu'il y pèse toujours la menace de la sanction : durant au moins tout le premier siècle, si la liberté de parole est une marque de non-tyrannie, écrivains et empereurs doivent négocier l'articulation entre contrôle et liberté de parole selon des critères qui ne sont probablement jamais explicités ni même fixés de façon rigoureuse.

### 14.2.2 La polémique politique sous Néron

Notamment parce que le fonctionnement institutionnel du Principat n'est pas réglé par une forme de constitution, l'on ne saurait analyser la place de la polémique sous l'Empire en envisageant ce dernier comme un tout immuable. Nous devons nous placer dans le contexte historico-politique précis qui nous intéresse ici, à savoir la Rome de Néron, pour tenter de comprendre quelles sont les conditions politiques qui ont servi de cadre à l'écriture de Perse et de Lucain : dans le contexte de négociation constante entre autorité de l'Empereur et pratique de la liberté de parole qui marque les premiers temps de l'Empire, pourquoi est-ce sous Néron en particulier que l'on observe une telle rupture dans l'usage de l'interlocution satirique et de l'apostrophe épique, propre à ouvrir une forme particulière d'espace pour le franc-parler et la critique politique ?

La question est délicate, car, malgré l'impression que l'on peut avoir au premier abord lorsque l'on pense au sort de Lucain, la position de Néron vis-à-vis de la liberté de parole est loin d'être claire. D'après Suétone, il a su faire preuve d'une grande tolérance vis-à-vis des insultes<sup>86</sup> dont il pouvait être l'objet<sup>87</sup> :

*Mirum et uel praecipue notabile inter haec fuerit nihil eum patientius quam maledicta et conuicia hominum tulisse, neque in ullos leniorem quam qui se dictis aut carminibus lacessissent exstitisse<sup>88</sup>.*

Ce qui, au milieu de tout cela, peut sembler extraordinaire et particulièrement digne de remarque, c'est que Néron ne supporta rien avec plus de patience que les insultes et les injures, et fit preuve d'une indulgence toute particulière à l'égard des gens qui le déchiraient en paroles ou en vers.

L'historien explique un peu plus loin cette patience, soit par le mépris de l'opinion publique, soit par la crainte d'en exciter la colère<sup>89</sup>. Nous avons vu en effet que sous le

---

<sup>86</sup>Mais il s'agit donc là de *licentia*, et non de *libertas*. Supporter les insultes n'est pas la preuve que l'on n'agit pas en tyran, car la *licentia* n'est pas la parole qui rend possible l'échange politique.

<sup>87</sup>Voir aussi WALLACE-HADRILL 1982, p. 39 pour des exemples illustrant la patience de Néron.

<sup>88</sup>SUÉTONE, *Néron*, 39.

<sup>89</sup>Dion Cassius, qui rapporte lui aussi des épigrammes dirigées contre Néron, explique de la même façon

régime du Principat, et selon la fiction politique qui le fonde, le prince se doit de manifester sa clémence, s'il ne veut pas risquer d'apparaître, non comme un dirigeant choisi par les citoyens, mais comme un tyran tout-puissant et arbitraire<sup>90</sup>.

Pourtant, alors qu'Auguste s'est attaché à montrer qu'il respectait au moins pour une large part la liberté de parole, Tacite affirme que la situation évolue franchement sous Tibère, qui détourne l'usage ancien de la *Lex maiestatis*<sup>91</sup>. Ajoutons que, toujours d'après Tacite, Tibère a été facilement accepté à la succession d'Auguste, ce qui laisse penser que le Principat était alors déjà chose admise<sup>92</sup>. Lorsque Néron arrive au pouvoir, il semble donc que le changement de régime soit acté. Or, nous allons le voir, Perse et Lucain posent la question du degré de *libertas* accordé sous Néron : on n'est plus dans la situation d'Octavien qui doit faire passer des changements politiques favorisant son pouvoir personnel pour une restauration de la liberté républicaine, et la République elle-même semble désormais bien loin. Tacite fait de son règne le moment où le consensus est mis à mal, jusqu'à aboutir à une franche répression<sup>93</sup> : il met ainsi en scène la lutte sous Néron entre la liberté d'un côté et le pouvoir impérial de l'autre, dans un contexte où les sénateurs s'opposent au pouvoir du Prince<sup>94</sup>. Évidemment, il s'agit là d'un propos orienté ; mais la construction de la légende noire de Néron témoigne à tout le moins d'une forme de gouvernement de plus en plus autocratique et d'un conflit avec l'aristocratie sénatoriale.

Dans son étude *Nero: the End of a Dynasty*, M. T. Griffin explique en effet de manière chronologique ce qui apparaît comme une contradiction dans l'attitude du Prince vis-à-vis de la liberté de parole<sup>95</sup>. Même si certains signes ont préfiguré la période tyrannique à venir durant les « bonnes » années de son règne (comme la progression du pouvoir des affranchis de l'entourage de Néron au détriment de celui du Sénat<sup>96</sup>), il semble qu'il

---

l'absence de répression à leur rencontre : cf. *Histoire romaine*, LXI, 15.

<sup>90</sup>P. Jal a d'ailleurs pu montrer qu'une part de polémique contre Auguste était possible sous Néron (JAL 1957).

<sup>91</sup>*Annales*, I, 72. Voir sur ce point SUSPÈNE 2009, p. 23 et LE DOZE 2016, p. 91.

<sup>92</sup>*Annales*, I, 1 et I, 3.

<sup>93</sup>Voir BENOIST 2009, p. 56.

<sup>94</sup>Voir par exemple *Annales*, XIV, 48 *sqq.* Voir encore l'*Histoire romaine* de Dion Cassius (LXI, 15), où l'on peut lire Thræsea disant clairement que la liberté de parole est limitée par Néron.

<sup>95</sup>M. T. GRIFFIN 1984. On trouve également l'idée chez F. M. Ahl (AHL 1976, p. 35 *sqq.*), pour qui le règne de Néron aurait connu deux phases, dont la première aurait été marquée par une grande tolérance qui aurait eu des conséquences désastreuses, et qui aurait ainsi conduit l'Empereur à se montrer beaucoup plus répressif. La première phase du règne aurait offert une telle liberté qu'elle aurait permis la répression de la conspiration de Pison : du fait de l'opposition ouverte des conjurés, il aurait été aisé de tous les connaître et de les condamner.

<sup>96</sup>En réalité, la dégradation du rôle du Sénat est antérieure à l'avènement de Néron ; mais celui-ci a

y ait eu un véritable tournant autour de l'année 62 : la relation entre le Prince et les sénateurs a été minée par la tension idéologique qui oppose la liberté et le pouvoir d'un seul<sup>97</sup>. Parallèlement à cette dégradation progressive des relations de Néron avec le Sénat, on observe une dégradation de ses relations avec les *Annaei*<sup>98</sup>, ouvrant la voie à une lecture polémique des œuvres de Lucain comme de Sénèque, qui serait passé des écrits protreptiques et optimistes à une critique amère et cachée<sup>99</sup>. Peut-on pour autant parler de l'existence d'une opposition littéraire dans la Rome néronienne ? M. T. Griffin répond à cette question par la négative : « A literary opposition conceived in terms of factions locked in political conflict with each other as supporters and opponents of the Emperor cannot be established for Nero's reign<sup>100</sup> ». Pour elle, il est certes bien possible qu'il y ait eu des allusions hostiles à Néron dans la littérature contemporaine, mais dans ce qui nous est parvenu, on ne trouve pas l'expression d'une hostilité franche. Les tragédies de Sénèque, par exemple, comprennent bien sûr des attaques contre la tyrannie, mais pas de références particulièrement claires à Néron. De même, l'existence d'une opposition stoïcienne semble douteuse, en particulier en raison de la diversité des vues politiques des stoïciens : le danger que ceux-ci représentaient serait surtout une construction de l'entourage de Néron. L'opposition au Prince serait donc une question d'individus et non de doctrine<sup>101</sup>.

Dans quelle mesure peut-on alors essayer de déterminer s'il y a eu dans les œuvres de Perse et de Lucain des éléments qui ont effectivement été perçus comme polémiques, et réprimés à ce titre ? Il s'agit là encore de quelque chose de difficile. Contre Perse, il n'y eut aucune répression, du moins selon les informations qui nous sont parvenues<sup>102</sup>.

---

clairement échoué à restaurer son importance et son indépendance (M. T. GRIFFIN 1984, p. 83-94). Voir OSGOOD 2017 sur les relations complexes entre Néron et le Sénat.

<sup>97</sup>M. T. GRIFFIN 1984, p. 83-96. Voir aussi p. 100-118 sur l'évolution du pouvoir de Néron vers la tyrannie et ses différentes manifestations.

<sup>98</sup>Sur le franc-parler dont Sénèque a pu faire preuve devant Néron, voir par exemple Tacite, *Annales*, XV, 61, 1.

<sup>99</sup>Sur le pouvoir politique de Lucain et sa relation avec Néron, voir AHL 1976, p. 35 *sqq.*; voir aussi RUDICH 1997, en particulier sur la *dissimulatio* qui a prévalu durant le règne de Néron.

<sup>100</sup>M. T. Griffin 1984, p. 156.

<sup>101</sup>Voir WIRSZUBSKI 1968, p. 143-147 sur les rapports entre stoïcisme et *libertas*, et M. T. GRIFFIN 1984, p. 171-177 sur la persécution à laquelle ont dû faire face les stoïciens, peut-être initiée par le désir de Néron de se venger de Thræsea Paetus. Sur ce dernier, voir WIRSZUBSKI 1968, p. 138-143 : alors que Tacite (*Annales*, XVI, 21-35) rapporte que Thræsea a été condamné à mort parce qu'il incarnait la vertu et l'opposition politique, C. Wirszubski soutient que sa faute principale résidait dans son indépendance d'opinion par rapport à Néron, propre à mener à une remise en cause du consensus nécessaire au régime.

<sup>102</sup>Ce que rappelle, à juste titre, KIMMERLE 2015, p. 101-102. Voir aussi M. T. GRIFFIN 1984, p. 156, pour qui Perse n'aborde la question de la vie politique que sous l'angle de la démocratie grecque et de la conquête de la popularité (cf. sa satire IV); nous reviendrons plus bas sur ce dernier point (voir p. 852 *sqq.*).

En ce qui concerne Lucain, Suétone rapporte que Néron a quitté un jour l'une de ses lectures<sup>103</sup>, Tacite que Néron lui a interdit par jalousie de réciter son œuvre<sup>104</sup>, Dion Cassius que Néron lui a interdit de composer des vers (ποιεῖν) en raison des éloges que ceux-ci lui attireraient<sup>105</sup>. Ajoutons encore que dans ses *Silves* (II, 7), Stace fait de Lucain un champion de la liberté face au tyran Néron<sup>106</sup>, et que dans sa première satire, Juvénal fait prononcer à l'interlocuteur du satiriste la mise en garde suivante :

“Pone Tigellinum : taeda lucebis in illa  
qua stantes ardent qui fixo pectore fumant,  
et latum media sulcum deducis harena.”<sup>107</sup>

“Représente un Tigellin : tu flamberas, torche vivante, comme ceux qui, debout, la poitrine fixée au poteau, ne sont plus que flamme et fumée ; et voici que, cadavre traîné dans l'arène, tu y traces un large sillon !”

Or Tigellin est le nom d'un favori de Néron<sup>108</sup>, ce qui laisse penser que ce passage décrit la restriction de la liberté de parole sous son règne.

Peut-on toutefois réellement parler de censure politique ? Il faut opposer à cette idée le fait que Néron n'a pas interdit la circulation de son œuvre, ni n'en a ordonné la destruction. En outre, le règne de Néron représente un moment tout à fait particulier de l'Empire, en ce que l'Empereur est aussi poète et mêle ainsi les dimensions politique et esthétique à un point encore inédit, qui va bien au-delà des interactions usuelles entre le pouvoir et la production littéraire<sup>109</sup>. Cela complique encore l'appréciation des limites de la liberté de parole à cette époque. Nous avons abordé plus haut, à propos des problèmes soulevés par le proème de *La Guerre civile*, la question de la date et des raisons de la brouille survenue entre lui et Néron : notre ignorance de la chronologie exacte de l'écriture de la *La Guerre civile* et de l'évolution de la relation entre Lucain et Néron rend difficile, si ce n'est impossible, l'établissement de toute certitude<sup>110</sup>. S'il est vrai qu'Ovide a été exilé non pas tant au motif de l'irrévérence de sa poésie que parce qu'il agaçait

---

<sup>103</sup>SUÉTONE, *Vie de Lucain*, § 4.

<sup>104</sup>TACITE, *Annales*, XV, 49.

<sup>105</sup>DION CASSIUS, *Histoire romaine*, LXII, 29.

<sup>106</sup>Sur la réception politique de Lucain par Stace, voir REBEGGIANI 2018, p. 65 sqq.

<sup>107</sup>JUVÉNAL, *Satires*, I, 155-157.

<sup>108</sup>C'est ce que nous rapporte Tacite dans ses *Annales* (XIV, 51). B. Baldwin remet toutefois en question la présence même de ce nom et propose une autre *lectio*, *Tigillinum*, qui ne serait alors plus une référence précise à quelqu'un d'identifié (BALDWIN 1967, p. 307-308).

<sup>109</sup>D'après SUSPÈNE 2009, p. 26-27, la sociabilité littéraire des aristocrates, dans laquelle la coopération littéraire est de mise, fait que le pouvoir de jugement littéraire du Prince s'inscrit dans ce qui est pensé comme un cadre privé.

<sup>110</sup>Voir p. 457 sqq.

plus généralement le Prince, il semble difficile d'appliquer le même raisonnement à Lucain, pour qui les explications semblent étroitement mêlées<sup>111</sup>. Pour N. Kimmerle, on ne peut même pas affirmer qu'il y ait eu une franche répression de la liberté de parole sous Néron : celui-ci, artiste avant tout, aurait fini par se désintéresser de la politique ; fondamentalement, il n'y aurait pas non plus d'opposition ouverte de la part de Lucain, même si, certes, le sujet de la guerre civile est en soi un sujet subversif et dangereux<sup>112</sup>. On voit ainsi la difficulté qu'il y a à statuer sur les prétextes précis qui ont motivé l'opposition qui a finalement séparé Néron et Lucain, opposition pourtant entérinée par la condamnation à mort du poète.

Finalement, la réception de Lucain et plus largement de l'époque de Néron dans les générations qui suivent immédiatement constitue pour nous un miroir déformant : peut-être sommes-nous particulièrement sensibles à la dimension polémique de la production littéraire de l'époque parce que nous savons le sort de Sénèque et de Lucain après la conjuration de Pison, et parce que nous sommes tributaires de la manière dont, très vite après sa mort, la figure de Néron a été récupérée comme l'exemple parfait du tyran, comme en témoigne unanimement toute l'historiographie ancienne. Cependant, quel que soit le degré de réalité de ce qui lui a été imputé, on voit bien que tout au long du premier siècle de l'Empire, la reconstruction *a posteriori* de la mémoire des bons et des mauvais empereurs fait de la liberté de parole un critère de choix, utilisé notamment à charge contre Néron après son règne.

## Conclusion

La liberté de parole en contexte littéraire et politique s'inscrit dans l'Antiquité dans une tradition qui remonte à la *παρρησία* de l'Athènes du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C., prérogative à laquelle les citoyens d'Athènes sont fermement attachés et qui permet de « tout dire » à l'assemblée d'une part, et au théâtre d'autre part, y compris lorsqu'il s'agit de s'en prendre à un concitoyen identifié. Après l'âge d'or de la démocratie athénienne, la notion est récupérée par la philosophie : elle devient une forme de franc-parler qui peut s'appliquer à n'importe qui, y compris au tyran, face auquel le sage demeure toujours libre, et par lequel le sage peut pointer les défauts de ses disciples afin qu'ils puissent s'efforcer de les corriger. Apparaît alors une réflexion sur une dérive possible de la *παρ-*

<sup>111</sup>M. T. GRIFFIN 1984, p. 157-160.

<sup>112</sup>KIMMERLE 2015, p. 89 *sqq.*



ρησία : parce qu'elle elle en danger la réputation de sa cible, elle fait courir le risque d'une rupture de communication entre émetteur et destinataire, d'autant plus si elle se fait trop agressive et qu'elle confine à l'injure.

Dans le contexte romain, la situation est plus compliquée encore. Accepté et même loué en théorie en raison notamment de l'héritage grec, le franc-parler est en pratique soumis à un cadre restrictif. Au point de vue juridique, l'attaque nominative est semblée-t-elle condamnée dès les débuts de l'époque républicaine. L'attitude d'Auguste à son propos est révélatrice de son statut ambigu : parce qu'elle hérite de la *παρρησία* des Grecs, elle est associée à la liberté politique et en ce sens elle est connotée positivement, et Auguste ne peut donc pas afficher un encadrement strict de la liberté de parole ; mais parce qu'elle est polémique elle est susceptible de mettre en péril la concorde civile, ce qui pousse Auguste à ne pas lui laisser le champ entièrement libre – celui lui permet dans le même temps d'encadrer ce que l'on dit de lui : sous l'Empire, les offenses contre le Prince sont condamnées. On retrouve dans les traités de rhétorique la même hésitation : la *libertas*, liberté de parole, est aussi la liberté politique, et la première est un élément incontournable de la seconde ; cependant, toute attaque nominative confinant à l'agressivité, à la violence et à l'excès est à réprover. Dans ce contexte, la satire, qui comme on l'a vu présente volontiers toute une réflexion sur les modalités et les limites de la bonne critique, apparaît comme un genre de choix pour le franc-parler polémique, d'autant plus que la *libertas* satirique hérite aussi de la dimension morale de la *παρρησία* des philosophes : celui-ci y est présent et explicitement revendiqué, mais à partir d'Horace (pour ce que l'on en sait : notre connaissance fort limitée des *Satires* de Lucilius interdit d'être catégorique) il y est aussi toujours manié avec une grande prudence.

Sous l'Empire, le lien établi dans la Rome républicaine entre liberté de parole et liberté politique existe toujours, et il est revendiqué tant par les opposants au Prince que par le Prince lui-même : montrer que l'on respecte la liberté de parole, c'est montrer que la liberté politique est toujours de mise et que l'on n'est pas un tyran. Aussi existe-t-il toujours, même après la fin de la République, un certain espace pour la liberté de parole, y compris quand elle se fait polémique vis-à-vis du Prince, et dont il se présente lui-même comme le garant. Cependant, les limites de la liberté de parole sont floues, mouvantes, toujours soumises à l'appréciation particulière de l'empereur. La menace indéfinissable qui pèse perpétuellement sur la libre expression constitue probablement un mécanisme d'autorégulation efficace. Il apparaît finalement qu'est polémique le discours

qui manifeste un écart entre le discours communément admis ou attendu et le discours effectivement prononcé, ce qui peut prendre différentes formes : la critique de la personne du Prince ou de sa famille, celle du régime impérial, le rappel des atrocités des guerres civiles, l'attaque nominative contre un contemporain identifié, l'attaque collective contre le peuple romain, la promotion de valeurs nouvelles étrangères au discours officiel, etc. Mais comment définir et repérer cet écart ? Le cadre de la loi donne des indications ; mais l'éventail des possibilités est grand, de même que celui des formes de répression, dont la radicalité et la violence ne sont pas forcément proportionnelles à la gravité de l'attaque. En ce qui concerne plus précisément l'époque de Néron, les sources anciennes, systématiquement à charge, ne doivent pas nous faire exagérer la portée de la répression de la liberté de parole : nous avons de multiples preuves d'une certaine libéralité de l'Empereur en la matière.



## CHAPITRE 15

# *Libertas* littéraire et *libertas* politique chez Lucain et Perse



## Introduction

LES limites de la liberté de parole dans la Rome de Néron sont particulièrement difficiles à cerner : si des exemples de la tolérance du Prince nous ont été transmis, on a aussi connaissance de faits qui montrent des formes de répression envers la polémique dirigée contre lui et / ou contre le régime impérial. Quoi qu'il en soit, la liberté de parole est à Rome, et à plus forte raison sous l'Empire, étroitement associée à la liberté politique. Dans ces conditions, est-il possible d'user de la liberté de parole pour dire que la Rome du Principat n'est pas libre, ou bien pour critiquer le Prince, ou encore ses concitoyens ? Nos analyses précédentes nous conduisent à répondre à cette question par l'affirmative, mais en ajoutant qu'il devait être nécessaire d'observer une certaine prudence afin de ne pas outrepasser la frontière, toujours floue et mouvante, entre ce que l'on peut dire et ce que l'on ne peut pas dire. En ce qui concerne Perse et Lucain, nous pensons que précisément leurs usages si particuliers de l'interlocution représentent pour eux une manière de porter un discours polémique à l'encontre des Romains tout en restant en-deçà de la frontière de l'inacceptable. Afin de préciser le rôle de l'interlocution comme marqueur de subversion politique dans les *Satires* et dans *La Guerre civile*, nous voudrions maintenant établir ce qu'elle permet de dire et en quoi elle peut servir la volonté de nos deux poètes de s'affranchir des contraintes qui pouvaient peser sur l'expression politique dans la Rome de Néron. Cela nous amènera dans un premier temps à remettre en question la pertinence de certaines lectures qui ont pu être faites de ces poèmes comme œuvres codées, dont le contenu serait à décrypter par le lecteur averti. Nous pourrions ensuite réévaluer la dimension polémique des *Satires* tout d'abord, puis de *La Guerre civile*, en analysant la manière dont l'interlocution opère un déplacement du contenu vers une forme et une méthode polémiques, en amenant le lecteur à s'engager dans sa lecture, à s'interroger sur ce qu'est la liberté, et en fin de compte à remettre en question toute autorité extérieure.

### 15.1 Des œuvres codées ?

De même qu'il faudrait lire dans l'éloge de Néron du début de *La Guerre civile* des allusions moqueuses à son obésité ou à son strabisme<sup>1</sup>, les commentateurs anciens voient

<sup>1</sup>Cf. p. 453.

dans la satire I de Perse<sup>2</sup> plusieurs allusions polémiques aux prétentions littéraires de l'Empereur<sup>3</sup>, pensent déceler Néron et Sénèque derrière Alcibiade et Socrate dans la satire IV<sup>4</sup>, et suggèrent une allusion au Prince derrière Midas dans la fameuse question du v. 121 de la satire I

*Aurículas asini quis non habet? [...]*

Qui n'a pas des oreilles d'âne ?

Cornutus aurait en effet conseillé à Perse d'amender la version originelle

*Aurículas asini Mida rex habet. [...]*

Le roi Midas a des oreilles d'âne.

ou l'aurait amendée lui-même après la mort du poète, la mention explicite du roi Midas constituant une allusion trop claire et donc trop imprudente à Néron<sup>5</sup>. Et, après l'assassinat d'Agrippine en 59, ne faut-il pas voir de la malice dans la mention d'Oreste à la toute fin de la satire III<sup>6</sup> ? Suétone rapporte en effet le contenu d'épigrammes anonymes qui usent de ce parallèle contre Néron<sup>7</sup> :

---

<sup>2</sup>Sur les recherches d'allusions politiques polémiques chez Perse, voir ROLLER 2012, p. 285-286.

<sup>3</sup>Les v. 4-5 seraient une attaque contre un Néron efféminé et trop enclin à passer d'une femme à une autre :

*Ne mihi Polydamas et Trioades Labeonem  
praetulerint? [...]*

Tu crains que Polydamas et les Troyennes ne me préfèrent Labéon ?

On sait que lorsque Cicéron emploie le nom Polydamas (*Lettres à Atticus*, II, 5 ; VII, 1 ; VIII, 16), c'est pour désigner de manière détournée Caton, ainsi qu'Atticus : en d'autres termes, il permet de faire allusion à quelqu'un d'importance que l'on ne veut pas nommer. K. Freudenburg rappelle d'ailleurs la fascination de Néron pour les thèmes troyens (FREUDENBURG 2001, p. 155-158). Sur le nom Polydamas, voir aussi RAMSAY 1918, p. 316, n. 1 et CONINGTON et NETTLESHIP 1967, p. 3, n. 4. À propos du passage en I, 29-30

*Ten cirrorum centum dictata fuisse  
pro nihilo pendes? [...]*

Avoir été un sujet de dictées pour cent jouvenceaux bouclés, compteras-tu, toi, cela pour rien ?

on lit dans le *Commentum Cornuti* qu'il s'agit d'une attaque masquée contre le Prince, qui avait ordonné que ses vers fussent récités dans les écoles. Les vers à la mode stigmatisés par le satiriste en tant qu'exemples de mauvaise poésie en I, 93 *sqq.* constituent peut-être eux aussi une charge contre Néron : pour certains critiques, qui suivent en cela les indications des scholies, ce sont des vers du Prince lui-même que Perse cite ici (voir BARDON 1975, p. 31-33 ; SULLIVAN 1978 ; SULLIVAN 1985, p. 74-114). Et lorsqu'en I, 120-122 le poète déclare donner la préférence à ses satires plutôt qu'à une *Iliade*, la charge peut être contre Néron, qui aurait écrit un poème sur Troie. On trouve par ailleurs deux fois la mention du nom d'Attis dans le passage des v. 92-106 ; or Dion Cassius rapporte que Néron joua lui-même le personnage sur scène (cf. *Histoire romaine*, LXI, 20).

<sup>4</sup>Voir *infra* p. 852 *sqq.*

<sup>5</sup>Voir la *Vita Persi*, § 10. Le *Commentum Cornuti* ajoute que la mention de Midas pouvait viser à la fois Claude et Néron car ils avaient tous deux de grandes oreilles.

<sup>6</sup>Sur l'assimilation de Néron à Oreste, voir LEFEBVRE 2019, p. 219-220. E. Champlin suggère même que Néron aurait joué en personne le personnage d'Oreste sur scène en vue de légitimer l'assassinat d'Agrippine (CHAMPLIN 2005, p. 97-101).

<sup>7</sup>SUÉTONE, *Néron*, 39.

Νέρων Ὀρέστης Ἀλκμέων μητροκτόνος

Néron, Oreste, Alcmeon : matricides

Νεόψηφον· Νέρων ἰδίαν μητέρα ἀπέκτεινε

Nouvel avis : Néron a tué sa propre mère

tout comme Dion Cassius<sup>8</sup> et le discours de C. Julius Vindex que l'historien grec nous donne à lire compare Néron à Thyeste, Œdipe, Alcmeon et Oreste<sup>9</sup>.

Devant les difficultés que pose la polémique ouverte, l'une des principales solutions pour tenir malgré tout un discours polémique est en effet l'utilisation du codage<sup>10</sup> : pour d'autres œuvres de l'époque, on retrouve cette même volonté de rechercher des allusions cachées derrière les noms, les personnages et les faits que chez Perse et Lucain<sup>11</sup>. J. Amat note ainsi dans l'introduction de son édition des *Bucoliques* de Calpurnius Siculus que celles-ci ont souvent été comprises comme des œuvres à clefs, stimulant la curiosité des commentateurs avides de découvrir qui se cachait derrière chaque pseudonyme : Calpurnius Siculus aurait en effet camouflé derrière ses personnages toute l'élite littéraire de son temps – Perse, Lucain, Sénèque, Phèdre, Néron lui-même, etc.<sup>12</sup>. De même, on a vu dans les noms des personnages des *Bucoliques d'Einsiedeln* des pseudonymes divers, et, comme pour le proème de Lucain, plusieurs commentateurs lisent l'éloge de la première pièce comme une louange excessive et ironique<sup>13</sup>. Dans la lignée des études de F. M. Ahl sur le discours figuré comme moyen de critique du Prince et / ou du régime impérial<sup>14</sup>, A. Suspène décrit bien la dialectique complexe dans laquelle s'inscrit toute stratégie de codage<sup>15</sup>. D'une part le code doit être compris par le public auquel il est adressé, mais il

<sup>8</sup>DION CASSIUS, *Histoire romaine*, LXI, 16.

<sup>9</sup>DION CASSIUS, *Histoire romaine*, LXIII, 22.

<sup>10</sup>Cette idée de dissimulation et de double discours s'éloigne de la franchise sincère et éloignée des artifices de la rhétorique de la *παρηρησία* (cf. p. 799 *sqq.*).

<sup>11</sup>Sur la passion du public impérial pour la recherche de « sous-textes », voir BARTSCH 1994 dans son troisième chapitre.

<sup>12</sup>P. XXIV-XXVIII. Voir aussi, sur la dimension politique de certaines pièces de Calpurnius Siculus, KARAKASIS 2016, p. 15-119.

<sup>13</sup>Voir l'introduction de J. Amat dans son édition p. 138-141; AMAT 1998; MERFELD 1999; et, pour d'autres références bibliographiques, KIMMERLE 2015, p. 102, n. 171. L. Cordes a tout récemment consacré une étude approfondie à la manière dont les discours panégyriques tenus sur Néron et Domitien de leur vivant ont pu subir par la suite un « re-codage » posthume qui a permis de les réinterpréter *a posteriori* comme des discours critiques, notamment en raison de l'ambivalence de certains arguments utilisés en faveur de l'éloge des deux empereurs (CORDES 2017).

<sup>14</sup>Voir AHL 1984b et AHL 1984a.

<sup>15</sup>DELIGNON et ROMAN 2009, p. 27-28.



peut l'être aussi par le Prince<sup>16</sup>. Mais, précisément, le double discours lui permet de sauver la face en ce qu'il laisse exister la possibilité qu'il n'y ait pas d'attaque dirigée contre lui, ce qui explique une certaine tolérance : dans le cas d'un discours polémique fondé sur le double entendre, toute censure d'un écrit ambigu revient aussi pour le pouvoir à révéler le fait que l'écrit en question porte bien sur lui<sup>17</sup>. En outre l'empereur doit laisser une certaine liberté de parole se déployer pour manifester la clémence qui doit être la sienne. Or si l'époque augustéenne est tout à fait représentative de cette tension entre tolérance et contrôle de la parole, nous avons vu que celle-ci se retrouvait également sous le règne de Néron.

Toutefois, les traces que nous possédons de telles recherches sont postérieures aux œuvres elles-mêmes, et sujettes à caution<sup>18</sup>. En ce qui concerne les notes polémiques de la satire I, G. G. Ramsay notamment rejette avec véhémence ces recherches obstinées

---

<sup>16</sup>Quintilien témoigne ainsi des réserves émises par certains à propos de l'équivoque et du discours à double entente (*Institution oratoire*, V, 10, 70 et IX, 2, 67-70) :

*Interim duo ita proponuntur ut utrumlibet electum idem efficiat, quale est : "Philosophandum <est, etiam si non est philosophandum">, et illud uulgatum : "Quo schema, si intellegitur ? quo, si non intellegitur ?" et "Mentietur in tormentis qui dolorem pati potest, mentietur qui non potest".*

Parfois, on présente deux propositions, telles qu'elles aboutissent à la même conséquence, quelle que soit celle qui a été choisie : "Il faut raisonner en philosophe, <même s'il n'y a pas lieu de philosopher">, et cette autre bien connue : "À quoi bon parler par figure, si l'on est compris ? À quoi bon, si l'on n'est pas compris ?" et : "Au milieu des tortures, mentira qui peut supporter la douleur ; mentira aussi qui ne peut la supporter".

*Sed schematum condicio non eadem est : quamlibet enim apertum, quod modo et aliter intellegi possit, in illos tyrannos bene dixeris, quia periculum tantum, non etiam offensa uitatur ; quod si ambiguitate sententiae possit eludi, nemo non illi furto fauet. Vera negotia numquam adhuc habuerunt hanc silentii necessitatem, sed aliam huic similem uerum multo ad agendum difficiliorem, cum personae potentes obstant sine quarum reprehensione teneri causa non possit. Ideoque hoc parcius et circumspectius faciendum est, quia nihil interest quo modo offendas, et aperta figura perdit hoc ipsum quod figura est. Ideoque a quibusdam tota res repudiatur, siue intellegatur siue non intellegatur. Sed licet modum adhibere, in primis ne sint manifestae. Non erunt autem si non ex uerbis dubiis et quasi duplicibus petentur, quale est in suspecta nuru : "Duxi uxorem quae patri placuit" ; aut, quod est multo ineptius, compositionibus ambiguis, ut in illa controuersia in qua infamis amore filiae uirginis pater raptam eam interrogat a quo uitiata sit : "Quis te, inquit, rapuit ?" "Tu, pater, nescis ?".*

Mais les conditions qui régissent l'emploi des figures ne sont pas les mêmes : nous pouvons bien parler contre les tyrans en question aussi ouvertement que nous le voulons, pourvu que ce que l'on dit puisse s'interpréter aussi d'une autre manière, car il s'agit seulement d'éviter le danger, non l'offense ; si le danger peut être évité grâce à l'ambiguïté du trait, il n'est personne qui n'applaudisse à cette dérobade. Dans les affaires vraies, jamais encore on n'a connu cette nécessité de silence, mais il en est une autre, qui est analogue, bien plus embarrassante pour plaider, lorsque l'orateur s'oppose à des personnages influents, qu'il doit blâmer pour soutenir sa cause. Il faut donc le faire avec plus de ménagement et de circonspection, parce que si on les offense, peu importe comment, et que la figure, si on la découvre, cesse par le fait même d'être une figure. Voilà pourquoi certains rhéteurs répudient complètement ce procédé, qu'on se fasse entendre ou non. Il est loisible pourtant d'en user avec précaution, pourvu, tout d'abord, que les figures ne soient pas voyantes. Elles ne le seront pas, si elles ne sont pas tirées d'expressions douteuses, et, pour ainsi dire, à double sens, comme dans l'affaire de la bru suspecte : "J'ai épousé la femme qui plaisait à mon père", ou bien, il ne convient pas que la figure dépende, ce qui est encore plus ridicule, de tours ambigus, comme dans le thème de controverse, où un père, décrié pour la passion qu'il porte à sa fille non mariée, lui demande le nom de son ravisseur : "Qui t'a déshonorée ?" — "Comment, mon père, toi, tu ne le sais pas ?".

<sup>17</sup>Ainsi, lorsque comme le rapporte Dion Cassius Caligula ou Domitien condamnent à l'exil ou à la mort un rhéteur ayant parlé en leur présence contre les tyrans, ils se révèlent comme tels (cf. *Histoire romaine*, IX, 2, 67).

<sup>18</sup>Il est fort probable que les biographies et commentaires anciens de Perse et de Lucain tirent de leurs poèmes ce qui est présenté comme des renseignements biographiques, renseignements que, selon un raisonnement circulaire, on utilise comme outils d'interprétation des textes.

d'allusions à Néron, alléguant le fait que le sens des *Satires* ne doit pas être recherché en dehors du texte<sup>19</sup>. Pour K. Freudenburg, ceux qui ont vu dans ce poème des allusions polémiques à Néron l'ont fait avant tout parce qu'une telle attente est programmée à la fois par une certaine mémoire de Néron et par le code générique de la satire : « They were ideologically ready, and generically set up (by P's naming these poems *Saturae*), to see it that way [...]»<sup>20</sup>. » Quant à la mention d'Oreste comme modèle de fou furieux, elle est avant tout topique. Certes, Perse aurait pu tout aussi bien choisir une autre figure de la folie qui n'ait pas le mauvais goût d'être *aussi* matricide, comme Hercule. Mais, finalement, la lecture qui voit Néron derrière Oreste ne nous paraît pas apporter beaucoup plus que ce que le fonctionnement du poème dans son ensemble dit déjà : si nous sommes *tous* coupables des vices qui y sont pointés du doigt, Néron l'est aussi, en tant qu'il est un homme. Nous aurons l'occasion de revenir sur la satire IV, à propos de laquelle nous pensons que, quand bien même elle comprendrait de réelles allusions masquées (ce dont on ne peut être assuré), celles-ci ne suffisent pas à épuiser l'analyse du fonctionnement de la critique dans ce poème. Néanmoins, si ces recherches des sous-entendus impertinents ne sauraient attester de façon certaine les intentions réelles des écrivains de la période néronienne<sup>21</sup>, elles témoignent à travers ces recherches des passages à clefs de l'atmosphère du temps<sup>22</sup> (ou de la réception de l'époque néronienne par les générations suivantes), traversée par la tension entre l'existence d'une certaine liberté de parole et les freins politiques à celle-ci. On l'a dit<sup>23</sup>, la liberté de parole sous le Principat dépend pour une bonne part de la volonté de chaque empereur qui, selon les situations et les personnes, peut choisir de se montrer remarquablement tolérant ou, au contraire, condamner un homme pour avoir tenu un discours qui ne nous paraît, à nous lecteurs modernes, qu'une allusion très vague et à la portée polémique discutable : on peut à tout le moins en conclure que dans un tel contexte, la prudence est de mise, et

<sup>19</sup>RAMSAY 1918, p. xxxii. Voir aussi JAHN 1843, p. LXXXI : pour O. Jahn, Perse s'en prend à Néron avant tout parce qu'il était le meilleur représentant des vices de son époque en général.

<sup>20</sup>Freudenburg 2001, p. 171.

<sup>21</sup>À quoi s'ajoute le fait que nos sources sont peu nombreuses et partiales : en ce qui concerne Perse et Lucain en particulier, nos renseignements historiques (sur le bannissement de Lucain, sur la conjuration de Pison, etc.) sont pour le moins imprécis, *La Guerre civile* est inachevée, les *Satires* sont fort brèves, et pour l'un comme pour l'autre poète, nous ne leur connaissons que ces seules œuvres.

<sup>22</sup>Quelques générations avant, Virgile et les poètes du cercle de Mécène eux-mêmes n'étaient pas épargnés par de tels soupçons : c'est ainsi que Donat nous apprend dans la *Vita Vergili* que Marcus Vipsanius Agrippa a accusé l'auteur de l'*Énéide* de *cacozelia latens*, soit d'opposition cachée – idée reprise à l'époque moderne et étendue aux autres poètes augustéens par J.-Y. Maleuvre, sans que ces analyses soient convaincantes.

<sup>23</sup>Voir en 14.2 p. 811.

qu'il est plus avisé de veiller à ménager une susceptibilité potentiellement chatouilleuse. Quelle que soit la réalité de ce que nous dit la *Vita Persi* au sujet de l'émendation des *Satires* opérée par Cornutus, l'anecdote témoigne de cette nécessité de la prudence.

Nous pensons de fait qu'il existe bel et bien chez Lucain comme chez Perse une volonté de s'affranchir des contraintes qui pouvaient peser sur l'expression politique dans la Rome de Néron. L'un des thèmes centraux de l'œuvre de chacun est celui de la liberté : liberté vis-à-vis des cadres génériques, liberté vis-à-vis de l'idéologie politique. Quand Lucain pose le problème de la *libertas* politique, et quand Perse pose celui de la *libertas* éthique et de la liberté de parole, tous deux expriment leur refus d'une autorité imposée de l'extérieur. La limite entre le discours autorisé et le discours irrévérencieux étant floue, toujours soumise au bon vouloir de l'empereur, nous pensons que plutôt que le recours à des formes de codage, il faut voir dans leurs poèmes d'autres formes de détournement, qui ouvrent un espace pour l'expression d'une certaine indépendance vis-à-vis du pouvoir.

## 15.2 Chez Perse

### 15.2.1 Le danger du franc-parler dans la Rome de Néron

#### 15.2.1.1 La création et la réception littéraires sous le principat de Néron

Si la réalité des entreprises de camouflage relevées par les commentateurs anciens nous semble peu convaincante, la satire I de Perse peut nous aider à préciser les contraintes qu'a pu subir l'écriture poétique sous Néron : dans le cadre de l'écriture satirique, le poète se doit de préciser son rapport au franc-parler, car, comme nous l'avons vu<sup>24</sup>, celui-ci est attendu dans la satire, mais n'est acceptable que dans une certaine mesure<sup>25</sup>. Comment donc Perse distingue-t-il *libertas* et *licentia*, en vue de rendre son propos à la fois critique et audible ? Il n'existe aucune frontière clairement établie entre les deux notions, et c'est à l'usage et selon l'appréciation de chacun que l'on peut dire si tel propos relève de l'une ou de l'autre : « [...] *libertas* is used to denote an exercise of freedom of which

---

<sup>24</sup>Voir notre chapitre 2 p. 75.

<sup>25</sup>Sur l'importance pour les satiristes de se situer par rapport à la liberté de parole, qui plus est à l'époque impériale, voir ROSEN 2012, même si à notre sens l'étude est trop catégorique lorsqu'elle fait de la prudence d'Horace un simple jeu esthétique, tandis que seuls Perse et Juvénal auraient eu à faire face à de véritables contraintes politiques pesant sur leur franc-parler : B. Delignon a bien montré en quoi le contexte politique des années précédant et suivant Actium impliquait certaines précautions (voir DELIGNON 2006, notamment dans toute sa première partie).

the speaker approves, while *licentia* denotes an exercise of freedom of which the speaker does not approve<sup>26</sup> ». Aussi le satiriste doit-il tâcher de contraindre la réception que l'on pourra faire de ses poèmes en traçant lui-même, explicitement, cette frontière, de manière à ouvrir un espace pour la *libertas* acceptable en reléguant hors de son recueil la mauvaise *licentia* :

Typically, the satirist claims a moral superiority that is located in *libertas*, namely, speaking the often unpalatable truth about society, while fending off criticisms that he is indulging in *licentia*, namely exploiting his platform to give offense. This means that satire can elicit approval for its brave honesty or disapproval for its offensiveness, depending on your point of view. But the tension between these two terms does not, I suggest, invite or involve a compromise. Rather, it is a dynamic tension that the satirists exploit by reviving the threat of *licentia* in order to assert their exercise of *libertas*. The incompatibility between these concepts is never really resolved and never could be; it would hardly be satire if it did not take a few of the risks ordained by *licentia*<sup>27</sup>.

Par ailleurs, on sait que depuis Lucilius et son refus des sujets sans rapport avec l'actualité, notamment mythiques ou merveilleux comme dans la tragédie et l'épopée, le rapport avec le contemporain du poète est l'une des caractéristiques fortes du genre. Cela implique qu'à chaque génération le satiriste va être amené à repenser le genre pour le faire coïncider avec ce qui sera la matière de son œuvre, c'est-à-dire le monde qu'il a sous les yeux.

En ce sens, la satire I de Perse est fondamentale, car elle pose le problème de la création et de la réception littéraires sous le principat de Néron. La mise en garde de l'interlocuteur nous montre qu'alors écrire des satires est dangereux :

*“Sed quid opus teneras mordaci radere uero  
auriculas? Videsis ne maiorum tibi forte  
limina frigescant; sonat hic de nare canina  
litera.” [...]»<sup>28</sup>*

“Mais quel besoin d'écorcher par le mordant de la vérité des oreilles délicates? Prends garde que d'aventure le seuil des palais ne devienne pour toi de glace; là gronde du nez la lettre canine.”

En effet, la trop grande agressivité du satiriste pose manifestement problème. Mais la fin du passage est ambiguë : à quoi correspond *hic*, cet endroit où l'on entend le grondement de la lettre canine? À première vue il s'agit du propos du satiriste, dont l'interlocuteur

<sup>26</sup>S. M. Braund 2004b, p. 409.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 410.

<sup>28</sup>PERSE, *Satires*, I, 107-110.

vient justement de relever le mordant<sup>29</sup>. Mais dans toute la réplique, l'allitération en [r]<sup>30</sup> vient redoubler la mention de la *canina / litera* : *hic* peut ainsi renvoyer au seuil des palais des grands, qui savent se défendre. Auquel cas, l'interlocuteur fait entendre au poète la menace qui pèse sur lui au moment où il le met en garde, tout en prévenant du fait qu'elle ne sera qu'une réponse légitime à son agressivité. Perse renverse alors l'accusation : ce n'est plus son propos qui doit être taxé d'agressivité, mais l'intervention bête et méchante de son opposant.

Ce passage prend tout son sens lorsqu'on le confronte aux vers d'Horace dont Perse s'est inspiré, dans lesquels Trebatius s'adresse en ces termes au poète<sup>31</sup> :

[...] *O puer, ut sis  
uitalis metuo et maiorum nequis amicus  
frigore te feriat. [...]*<sup>32</sup>

Mon enfant, je me demande avec frayeur comment tu pourras vivre ; j'ai peur qu'un de tes puissants amis ne te frappe par la glace de son accueil.

Dans le monde de Perse, le souci tout paternel de Trebatius laisse la place à l'objection malveillante d'un interlocuteur anonyme, mais, surtout, la substitution de *maiorum [...]* *limina* chez Perse à l'expression *maiorum [...]* *amicus* d'Horace déplace la réflexion et la tire du côté des rapports entre pouvoir et poésie par l'évocation des palais des puis-

---

<sup>29</sup>D'ailleurs, comme le rappelle S. Tzounakas (TZOUNAKAS 2005, p. 560-561), l'image du grognement du chien se trouve déjà chez Lucilius (XXX, 24 Charpin) :

<... > *inde canino ricto oculisque  
inuolem <... >*

puis, avec les grognements et les yeux d'un chien, je veux lui sauter dessus

et chez Horace, lorsque le poète répond à la mise en garde de Trebatius contre les sanctions encourues par celui qui compose des satires (II, 1, 83-85) :

[...] *Esto, si quis mala; sed bona si quis  
iudice condiderit laudatus Caesare? Si quis  
opprobriis dignum latrauerit, integer ipse?*

De méchants vers, soit ; mais s'il en a composé de bons qui ont eu dans César un juge favorable ? s'il n'a aboyé, irréprochable lui-même, qu'après un homme digne d'être noté d'infamie ?

<sup>30</sup>Allitération d'autant plus frappante qu'elle succède aux citations des vers à la mode aux v. 92 *sqq.* qui, emblématiques d'une poésie « coulante », contiennent nombre de sonorités liquides : voir FREUDENBURG 2001, p. 173 *sqq.* Sur ces citations, voir KISSEL 1990, p. 234-237 et 241-248.

<sup>31</sup>Plus exactement, les vers de Perse condensent ce passage d'Horace et un autre tiré de la satire I, 4 (v. 78 *sqq.*), où un interlocuteur anonyme reproche au poète de chercher volontairement à blesser dans ses vers. Horace lui répond en niant toute volonté de méchanceté : seul le souci de la droiture morale le pousse à user de franchise à propos des comportements déviants, comme le faisait son propre père pour l'éduquer. En outre, il n'hésite pas à se passer lui-même au crible de l'examen de conscience. Sur ce passage et, plus largement, sur la polémique avec le destinataire, voir DELIGNON 2006, p. 373-377. Voir également S. M. BRAUND 2004b, p. 419 sur le schéma toujours identique de la mise en garde adressée au satiriste contre les excès de sa critique suivie de la défense de la parole satirique par le poète (et que l'on retrouve dans la première satire de Juvénal).

<sup>32</sup>HORACE, *Satires*, II, 1, 60-62.

sants<sup>33</sup>. En outre l'image de la dent du chien qui déchire figure évidemment l'agressivité du satiriste, mais elle rappelle aussi les cyniques et, avec eux, l'idée d'une certaine irrévérence vis-à-vis du pouvoir. Perse évoque ainsi de façon ambivalente la dimension politique de sa satire : en disant la menace de sanction qui pèse sur la satire quand elle se fait politique, Perse fait preuve de liberté de parole en ce qu'il dit aussi que celle-ci est impossible, et donc que le Prince n'est pas aussi clément qu'il devrait l'être. Il transforme par là la stratégie qu'adopte Horace, par laquelle celui-ci présente ses *Satires* comme se cantonnant au domaine moral et privé et laisse de côté la dimension politique du genre.

Or dans ce même passage Perse revendique la présence de la parole polémique dans ses *Satires*. À en croire l'interlocuteur, il n'y a pas que l'agressivité du discours du satiriste qui pose problème, mais aussi son contenu de vérité. Bien plus, l'expression *mordaci [...] uero* montre que c'est avant tout cette vérité qui est sentie comme agressive, et non pas tant la forme de son propos. Dans la Rome de Perse, le discours attendu est un discours affirmant de façon mensongère que tout va bien, et il n'est pas possible de *tout* dire, y compris la vérité gênante, ce qui revient à dire que la liberté de parole n'existe pas. Ce problème du discours de vérité traverse toute cette première satire. Plus haut, Perse fait dire au patricien qu'il met en scène récitant ses vers devant ses convives

[...] "*Verum [...] amo, uerum mihi dicite de me*"<sup>34</sup>.

"Je suis amoureux de la vérité, dites-moi la vérité sur moi".

avant de montrer que dans un tel contexte, où le public est dépendant de la générosité de leur hôte qui se pique de poésie, aucune franchise n'est possible. Puis, aux v. 90-91, il met la sincérité du propos plus haut que la virtuosité technique :

[...] *Verum nec nocte paratum  
plorabit qui me uolet incuruasse querella.*

Ce sont des lamentations sincères et non point étudiées la nuit que j'exige de celui qui voudra me courber sous sa plainte.

Pourtant Perse semble dans un premier temps céder devant la mise en garde de son interlocuteur lorsqu'il lui répond :

[...] *Per me equidem sint omnia protinus alba;  
nil moror; euge omnes, omnes bene, mirae eritis res;*

<sup>33</sup>À travers le terme *amicus*, Horace fait ici très probablement référence à sa relation avec Mécène : le patronage d'un grand fait que le poète n'a pas à craindre les réactions des autres puissants. Voir LE DOZE 2016, p. 91-93 sur l'importance de l'égalité dans l'exercice de la liberté de parole, et de là l'importance du garant. Perse, de son côté, ne s'abrite derrière personne.

<sup>34</sup>PERSE, *Satires*, I, 55.

*hoc iuuat. "Hic, inquis, ueto quisquam faxit oletum."  
Pinge duos anguis : "Pueri, sacer est locus, extra  
meite"; **discedo**. [...]<sup>35</sup>*

Pour mon compte, j'accorde tout de suite que tout est blanc ; pas d'objection : bravo, tous ! Parfait, tous ! Vous allez devenir des merveilles ; ceci m'enchanté. "Je défends, dis-tu, qu'on fasse ici des ordures." Fais peindre deux serpents : "Garçons, l'endroit est sacré ; pissez ailleurs." Je m'écarte.

C'est qu'il assimile l'agressivité qu'on lui reproche à l'insolence du petit garçon qui souille un endroit sacré ; or, contrairement à ce que croit son interlocuteur, il ne recherche pas l'insolence pour le plaisir de l'insolence. Ce *discedo* n'est pas un aveu d'impuissance ni l'annonce d'une quelconque résignation au silence : il ne veut pas dire que Perse va modifier sa poésie pour se plier à ce que l'on attend de lui, mais qu'il s'écarte, c'est-à-dire qu'il prend un autre chemin, détourné. Ce chemin, c'est celui de ses prédécesseurs satiriques et comiques, qu'il va décrire juste après<sup>36</sup>. En effet, dans les vers qui suivent, il définit une autre forme d'irrévérence, proprement satirique et placée sous le patronage de Lucilius, d'Horace et des poètes de la comédie ancienne des Grecs, qui passe par le détour et par le rire. De fait, la voix du satiriste ne gronde pas : elle murmure et elle rit. Perse a compris qu'il ne devait pas faire preuve d'un mordant trop vif, surtout contre les grands, et que l'attaque trop franche, aussi insolente que des enfants qui urinent sur un lieu sacré, est impossible.

Toutefois l'autorité de Lucilius est introduite par Perse de manière particulière. Juste après le passage de la satire II, 1 que nous avons cité plus haut, Horace répond à l'avertissement de Trebatius en développant l'exemple de Lucilius et de la tolérance de Scipion et de Lélius :

*[...] Quid? Cum est Lucilius ausus  
primus in hunc operis componere carmina morem,  
detrahere et pellem, nitidus qua quisque per ora  
cederet, introrsum turpis, num Laelius aut qui  
duxit ab oppressa meritum Karthagine nomen  
ingenio offensi aut laeso doluere Metello  
famosisque Lupo cooperto uersibus? Atqui  
primores populi arripuit populumque tributim,  
scilicet uni aequus uirtuti atque eius amicis.*

---

<sup>35</sup>PERSE, *Satires*, I, 110-114.

<sup>36</sup>Sur la présentation particulière de Lucilius et Horace par Perse, voir TZOUNAKAS 2005, qui conclut que celui-ci se situe dans la lignée de ses deux prédécesseurs pour mieux souligner la spécificité de sa poésie : « [...] Persius suggests that reading his work demands a different approach and therefore a different, albeit small, readership. Thus he hints at his own separate place in the satiric tradition, a place which sets him apart from his predecessors » (p. 571). Comme nous allons le voir, cela nous semble plus convaincant que la position de G. C. Fiske (FISKE 1913, p. 36) pour qui Perse cherche à combiner l'invective lucilienne avec la grâce horatienne. De même, nous ne croyons pas qu'il se contente de rendre Horace plus piquant

*Quin ubi se a uolgo et scaena in secreta remorant  
uirtus Scipiadae et mitis sapientia Laeli,  
nugari cum illo et discincti ludere, donec  
decoqueretur holus, soliti. [...]»<sup>37</sup>*

Quoi ? Lorsque Lucilius a osé le premier composer des vers dans le genre de ceux-ci et arracher l'enveloppe brillante dont chacun, paradant sous les regards, recouvrait sa laideur intérieure, est-ce que Lélius ou celui qui tira de la destruction de Carthage un surnom mérité prirent ombrage de son talent ? Ou bien le virent-ils avec chagrin déchirer Métellus et charger Lupus de vers flétrissants ? Et pourtant il a pris à partie les premiers du peuple et le peuple lui-même, tribu par tribu, tout en épargnant, cela va sans dire, la vertu seule et les seuls amis de la vertu. Bien plus, lorsque la vertu de Scipion et la sagesse aimable de Lélius s'étaient retirées à l'écart, loin de la foule et hors de la scène, les deux amis avaient l'habitude de badiner avec Lucilius et de détacher leur ceinture pour jouer avec lui en attendant que les légumes fussent cuits.

Or Perse, lui, qui vit dans une Rome où il ne pourra trouver ni Scipion, ni Lélius, ni Mécène, évoque Lucilius en ne conservant de lui que le côté offensif et, surtout, pour souligner son échec<sup>38</sup> :

*[...] Secuit Lucilius urbem,  
te, Lupe, te, Muci, et genuinum fregit in illis»<sup>39</sup>.*

Lucilius a déchiré la ville, toi, Lupus, toi, Mucius, et sur ceux-là il s'est cassé une molaire.

Selon lui, la raison de cet échec réside dans les cibles de Lucilius, qui sont des adversaires politiques du satiriste à la fois identifiées et contemporaines<sup>40</sup> : on a ici l'un des très rares exemples dans le recueil d'apostrophes nominatives et désignant des cibles de la critique<sup>41</sup>.

### 15.2.1.2 Comment contourner les limites de la liberté de parole ?

**Le rire** Sous Néron, donc, l'attaque nominative telle que la pratique Lucilius est un danger, et Perse choisit par conséquent de s'en tenir à des cibles anonymes. En outre, il annonce qu'il va suivre la voie d'Horace, celle du rire :

*Omne uaferrimum ridenti Flaccus amico  
tangit et admissus circum praecordia ludit  
callidus excusso populum suspendere naso»<sup>42</sup>.*

en empruntant à Lucilius la rudesse de son style, comme le soutient R. A. Harvey. (HARVEY 1981, p. 3-5).

<sup>37</sup>HORACE, *Satires*, II, 1, 62-74.

<sup>38</sup>Pour d'autres lectures de ce passage, voir TZOUNAKAS 2005, p. 561-563.

<sup>39</sup>PERSE, *Satires*, I, 114-115.

<sup>40</sup>L. Cornelius Lentulus Lupus est sévèrement critiqué dans le *concilium deorum* du livre I des *Satires* de Lucilius, au cours duquel les dieux font de lui le responsable de tous les malheurs présents de Rome, ainsi qu'au livre XXVIII. P. Mucius Scaevola, allié de T. Gracchus, est attaqué par Lucilius au livre II. Voir p. 79 *sqq.*

<sup>41</sup>Sur le traitement de l'attaque nominative chez Perse, voir p. 302 *sqq.*

<sup>42</sup>PERSE, *Satires*, I, 116-118.



Flaccus met malicieusement le doigt sur tous les défauts de son ami en le faisant rire et, ayant ses entrées aux alentours du cœur, il s’y joue, lui qui excelle à accrocher le public à son nez secoué spasmodiquement.

Il évoque l’aspect moral de l’œuvre d’Horace (*omne uitium*), mais il montre dans le même temps qu’elle est pour lui non une fin, mais un moyen vers quelque chose de plus subtil. L’expression *excusso populum suspendere naso*, reprise à Horace ([...] *naso suspendis adunco / ignotos [...]*)<sup>43</sup>, « froncer dédaigneusement les narines devant les hommes sans naissance », implique une certaine ambivalence dans son œuvre : par son talent, Horace parvient à se concilier celui-là même dont il se moque. Cela apparaît jusque dans le traitement que Perse fait subir à l’expression horatienne originelle : en substituant *excusso* à *adunco*, qui exprimait de manière péjorative la raillerie méprisante, il met en valeur le rire d’Horace tout en ne reniant pas sa propension à la moquerie et à un discours franc. Mais la prudence est absolument nécessaire, et Perse explique en ces trois vers les détours qui rendent acceptables le propos d’Horace : la subtilité (*uafer et callidus*) et le fait de faire rire celui à qui l’on dit la vérité. Le jeu sur le *cognomen* Flaccus<sup>44</sup> que partagent Horace et Perse ainsi que la reprise de l’idée du rire un peu plus loin au v. 122 avec *hoc ridere meum* montrent bien que Perse reprend à son compte la manière horatienne.

**La nécessité du secret** Mais c’est encore manifestement insuffisant<sup>45</sup>, et il propose alors une solution supplémentaire pour éviter dans la satire les périls de l’offense en affirmant la nécessité du secret :

*Me muttire nefas? Nec clam, nec cum scrobe, nusquam?  
Hic tamen infodiam – uidi, uidi ipse, libelle – :  
“Auriculas asini quis non habet?” Hoc ego opertum,  
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo  
Iliade. [...]*<sup>46</sup>

Sera-ce pour moi sacrilège de souffler mot? Même en secret, même en parlant à un trou, où que ce soit? Je vais pourtant enterrer quelque chose – je l’ai vue, vue de mes yeux, mon opusculé – : “Qui n’a pas des oreilles d’âne?” Ce mystère de ma pensée, ce rire qui est mien, si nul soit-il, je ne te le vends pas, moi, pour une Iliade.

Horace décrit déjà l’idée de confier son secret à un livre comme étant empruntée à Lucilius :

---

<sup>43</sup>HORACE, *Satires*, I, 6, 5-6.

<sup>44</sup>Sur le sens que peut prendre ce *cognomen* dans le poème, voir TZOUNAKAS 2005, p. 563-564.

<sup>45</sup>M. B. Roller suggère que, peut-être, il faut voir Auguste ou Mécène derrière le singulier *amicus*, ce qui soulève encore une fois la question de la liberté de parole dans le cadre de la relation entre patron et client (ROLLER 2012, p. 291) : la parole du satiriste est-elle plus libre parce qu’il peut profiter de la protection d’un plus puissant, ou est-elle contrainte par la déférence qu’il lui doit?

<sup>46</sup>PERSE, *Satires*, I, 119-123.

[...] *Me pedibus delectat claudere uerba  
 Lucili ritu, nostrum melioris utroque.  
 Ille uelut fidis arcana sodalibus olim  
 credebat libris neque, si male cesserat, usquam  
 decurrens alio neque, si bene; quo fit ut omnis  
 uotiuua pateat ueluti descripta tabella  
 uita senis. [...]*<sup>47</sup>

Mon plaisir, à moi, c'est d'enfermer des mots dans les pieds d'un vers, à la façon de Lucilius, qui valait plus que nous deux. Celui-là, jadis, confiait ses secrets à ses écrits comme à des compagnons fidèles; et, dans les traverses comme dans le succès, jamais il ne cherchait d'autre recours; de sorte que la vie du vieillard s'y déploie toute, tracée comme sur un tableau votif.

Mais Perse insiste bien davantage sur cette idée du secret à travers un renchérissement dans le vocabulaire : à *arcana* chez Horace répondent chez Perse *clam*, *cum scrobe*, *infodiam*, *opertum*, le tout concentré en trois vers seulement. Devant l'impossibilité de la liberté de parole et le fait que les Romains ne sont plus aptes à entendre un discours de réforme morale, on passe d'un genre adressé à un public à une satire « intériorisée ». Cette insistance sur l'idée de quelque chose de « recouvert » constitue pour le lecteur une invitation à le découvrir. Le passage entremêle l'idée du livre comme dépositaire du secret de Lucilius et l'histoire de Midas de manière à brouiller les pistes à propos de la liberté de parole. Contrairement au barbier de Midas qui ignorait que les roseaux trahiraient son secret, Perse sait parfaitement qu'en choisissant la forme du livre, sa parole va pouvoir être diffusée, et il ajoute donc au mythe cette idée de diffusion publique *volontaire*<sup>48</sup>. En même temps, la surimposition de l'histoire de Midas à ce qu'Horace nous dit de Lucilius permet de dire que dorénavant cette diffusion de la parole ne va plus de soi et introduit l'idée d'un rapport problématique entre l'autorité politique et la parole de vérité. On l'a vu, cette idée est présente dès la mise en garde de l'interlocuteur aux v. 107-110 : il ne faut pas risquer de heurter les oreilles des grands personnages en leur disant la vérité. Déjà figure ici le terme *auricula*, également en début de vers : il y a manifestement insistance. Et quelle que soit la réalité de ce que nous dit la *Vita Persi* au sujet d'une éventuelle correction du texte, c'est quoi qu'il en soit le signe d'une réception du passage comme ayant une portée politique.

Il nous semble cependant que la portée du passage va au-delà de la seule personne de Néron, et que loin d'atténuer la violence de la critique, la tournure *quis non*, associée à l'absence de la mention du roi, la rend d'autant plus radicale. En effet, la forme de la phrase programme évidemment la réponse selon laquelle *tout le monde* partage le

<sup>47</sup>HORACE, *Satires*, II, 1, 28-34.

<sup>48</sup>Sur ce point, voir aussi DELIGNON 2011, p. 10-11.

même mal. Les puissants ont des oreilles d'âne, avec lesquelles ils préfèrent écouter des mensonges caressants plutôt que la désagréable vérité, mais c'est aussi le cas du *populus* dans son ensemble<sup>49</sup>, qui goûte volontiers la mauvaise littérature du temps, artificielle et vide de contenu, et qui est tout aussi incapable d'entendre la moindre vérité morale sur lui-même : il y a surimposition entre l'attaque dirigée contre les puissants suggérée par l'histoire de Midas et l'attaque dirigée contre les Romains dans leur ensemble construite dans toute la satire. En effet, depuis l'annonce dans les premiers vers de la question *Auriculas asini quis non habet ?* par

*Nam Romae est quis non hac...*<sup>50</sup>

Car, à Rome, qui n'est atteint de cette...

jusqu'à la fin du poème, Perse dénonce Rome comme étant tout entière pétrie de vices, ce qui la rend vulnérable car elle est devenue incapable de bien juger. Ainsi, en écrivant *Auriculas asini quis non habet ?* Perse réalise la synthèse des deux grands thèmes de la satire I : la charge littéraire contre la mauvaise poésie (et contre les mauvais poètes, et contre le mauvais public), et la charge politique contre les ridicules des grands et la complaisance servile des autres<sup>51</sup>. S'explique alors la transition étrange entre les considérations poétiques des v. 92-106 où il cite des vers à la mode et la mise en garde de l'interlocuteur sur les dangers de la parole polémique aux v. 107-110, qui subitement déplace le propos vers le politique par la mention des *maiorum [...] / limina* : il n'y a pas rupture ici, car tout est lié, l'incapacité des Romains à bien juger, leur incapacité à tenir un discours sincère, leur incapacité à accepter la critique – tout cela dénote en fin de compte leur incapacité à maintenir la possibilité de la liberté de parole. On a là une belle illustration des effets que permet la composition relâchée de la satire : dans ce poème Perse semble passer d'un sujet à l'autre sans qu'il y ait forcément une cohérence très serrée, alors qu'en réalité il ne fait qu'aborder le même problème selon des angles différents. L'entremêlement du littéraire, du moral et du politique fait que la charge ouverte contre le défaut de jugement des Romains dans le premier domaine finit par porter, aussi, sur leur comportement dans les deux autres, alors que Perse met tout de même sa parole à

---

<sup>49</sup>*Quis populi sermo est ? [...]* (« Quel est le langage du public ? »), écrit Perse en I, 63.

<sup>50</sup>PERSE, *Satires*, I, 8.

Nous rejoignons ici la lecture que font plusieurs critiques modernes (parmi les plus récents, voir HENDERSON 1999, p. 238 ; FREUDENBURG 2001, p. 158 ; RECKFORD 2009, p. 20) qui font de *Auriculas asini quis non habet ?* la fin de la question qui avait été laissée en suspens au v. 8.

<sup>51</sup>Nous pensons ici aux scènes de récitation de cette satire I : voir *infra* p. 851 *sqq.* Sur la représentation par Perse de la récitation épique et sa portée éthique, voir **markus\_performing\_2000**.

l'abri en s'épargnant une critique éthico-politique trop franche. Ce qui apparaît en fin de compte, c'est que si Rome est soumise à un tyran, personne n'est capable de s'opposer à lui et personne n'est capable d'entendre la vérité à son propre sujet pour pouvoir se réformer - on sait en effet que chez Perse l'oreille est une voie de choix pour la critique<sup>52</sup>. Néron se représentait volontiers comme poète, et peut-être y a-t-il polémique dans le fait d'ouvrir son recueil sur l'idée selon laquelle tout le monde à Rome a des oreilles d'âne ; mais la charge est contre l'ensemble des Romains, qui ne sont plus capables de faire fonctionner la vie publique correctement. Perse nous apprend avant tout que nous sommes tous coupables de vice : parmi « nous » figure nécessairement le Prince, si l'on considère que rien ne vient l'infirmier ; et il est vrai que même un roi peut avoir des oreilles d'âne, et que celui qui veut s'occuper des affaires de la cité ne doit pas échapper à l'examen de son âme par lui-même, comme le montrera la satire IV. Mais c'est là le lot de tout homme, et Néron n'est ni plus, ni moins concerné que chacun d'entre nous : il l'est parce qu'il est homme, et non parce qu'il est l'individu qu'il est, ou parce qu'il est empereur de Rome. La critique se fait bien plus franche, directe, violente, que la bonhomie affichée par Horace dans ses satires.

**Le patronage des poètes de l'ancienne comédie** Perse continue ensuite de se situer par rapport à question du franc-parler lorsqu'il revendique le patronage des trois grands poètes de la comédie ancienne, Cratino, Eupolis et Aristophane :

[...] *Audaci quicumque adflate Cratino  
iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,  
aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis*<sup>53</sup>.

Qui que tu sois, qui as senti le souffle de l'audacieux Cratino, que font pâlir les colères d'Eupolis et celles du très grand vieillard, jette aussi un regard sur ceci : tu vas peut-être entendre quelque chose d'assez bien mijoté.

Après avoir affirmé sa différence par rapport à Lucilius, et tout en imitant Horace qui lui aussi loue la virulence de la comédie ancienne au tout début de sa satire I, 4, il revendique sa différence par rapport à ce dernier en refusant de reprendre sa douceur : les deux métaphores, celle de l'écriture « concentrée » et celle de l'oreille purifiée par la vapeur, lui permettent d'affirmer l'audace et l'énergie de sa propre écriture satirique. Horace s'inscrit certes dans la lignée de l'*archaia*, mais en ce qui concerne, affirme-t-il, ses thèmes moraux : il entend donc en évacuer la dimension politique – c'est du moins ainsi qu'il

<sup>52</sup>Voir en particulier BRAMBLE 1974, p. 26-29 et 139.

<sup>53</sup>PERSE, *Satires*, I, 123-125.

présente son entreprise poétique<sup>54</sup>. Or c'est justement ce que Perse ne fait pas, qui ne fait intervenir la référence aux trois comiques qu'après avoir signalé à plusieurs reprises qu'il est bien question de politique (avec la mention du seuil des palais, de Lucilius, de Midas). Mais là encore, il demeure très prudent : c'est ainsi que l'on peut interpréter le refus de nommer Aristophane à côté de Cratinos et d'Eupolis, le premier étant parmi les trois le comique à la portée la plus politique et polémique :

Il n'y a bien sûr aucun risque réel à le nommer et par cette périphrase, Perse ne cherche pas à se protéger de la vindicte de l'empereur. Mais en l'utilisant précisément pour Aristophane, il suggère la difficulté qu'il y a à parler vrai et à nommer les choses par leur nom, notamment lorsqu'il s'agit de parler vrai comme Aristophane le fit<sup>55</sup>.

B. Delignon analyse en outre l'ambiguïté introduite par le choix des termes *adflate* et *palles* :

De la même manière, le souffle que reçoit le lecteur de Perse en lisant Cratinos est à double entente : "*adflare*" s'emploie aussi bien pour désigner le souffle de la divinité qui inspire la Sybille que le souffle de Jupiter qui envoie sa foudre sur terre, et le lecteur "*adflatus*" peut être inspiré par les audaces politiques de Cratinos autant qu'il peut être terrifié par elle. Et c'est finalement cette dernière interprétation qui l'emporte, puisque Perse utilise le terme de "*palles*" pour les lecteurs d'Eupolis et que *palleo* signifie exclusivement "pâlir d'effroi"<sup>56</sup>.

Ainsi le bon lecteur pour Perse est-il à la fois celui qui souhaite la liberté de parole de l'ancienne comédie et de la satire, celui sur qui elle a un effet et celui qui en sait le danger. On s'éloigne là aussi d'Horace pour qui la *libertas* de la comédie ancienne est de bon aloi car elle est lointaine<sup>57</sup> : chez Perse, sa force est encore tout à fait vivace.

**Le lecteur idéal de Perse** Cette première satire constitue par conséquent un véritable manifeste, dans lequel Perse explicite la manière dont sa satire se situe par rapport à la liberté de parole, dans les limites de ce qui est permis dans la Rome de Néron. Il en ressort une double affirmation : d'une part celle de sa volonté de tenir malgré tout un discours polémique, et d'autre part celle de la nécessité de conserver une prudence certaine. Les idées polémiques ne peuvent être avancées que masquées, dissimulées, et c'est au lecteur compétent, celui dont l'oreille est suffisamment affinée, de savoir les mettre au jour.

C'est ainsi que la première satire s'achève sur une définition du lecteur idéal dont plusieurs éléments évoquent l'irrévérence devant le pouvoir :

[...]  
*inde uaporata lector mihi ferueat aure,*

---

<sup>54</sup>DELIGNON 2006, p. 191-205 et 351 *sqq.*

<sup>55</sup>DELIGNON 2011, p. 11.

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>57</sup>DELIGNON 2006, p. 525.

*non hic, qui in crepidas Graiorum ludere gestit  
sordidus et lusco qui possit dicere "Lusce",  
seque aliquem credens, Italo quod honore supinus  
fregerit heminas Arreti aedilis, iniquas,  
nec qui abaco numeros et secto in puluere metas  
scit risisse uafes, multum gaudere paratus,  
si cynico barbam petulans nonaria uellat;  
his mane edictum, post prandia Callirhoen do*<sup>58</sup>.

Que le lecteur s'échauffe là l'oreille avant de s'enflammer avec moi ; que ce ne soit pas ce sot qui frétille de plaisanter sur les souliers des Grecs, être malpropre, capable de traiter de borgne un borgne, qui se prend pour un personnage, parce que, se rengorgeant dans une magistrature italienne, il a fait comme édile briser à Arretium des demi-setiers faux, ni le malin qui sait se moquer des chiffres et des cônes tracés sur l'abaque dans la poussière, tout prêt à s'amuser énormément, si une femme effrontée de la neuvième heure tire la barbe à un cynique. Pour ceux-là, le matin l'édit, après le déjeuner Callirhoé : tel est mon cadeau.

Celui qui trace chiffres et formes géométriques dans la poussière est Archimède, qui n'a pas cédé devant la force brutale des soldats venus l'interrompre dans ses calculs pour le contraindre au moment de la prise de Syracuse<sup>59</sup>. Les *crepidae* des Grecs sont des sandales portées par les philosophes comme par les acteurs de comédie<sup>60</sup> : elles réunissent donc à la fois les poètes de l'ancienne comédie qui viennent d'être cités et la figure du philosophe cynique en particulier<sup>61</sup>, qui apparaît explicitement à l'avant-dernier vers. La mention du cynique arrive en effet en dernier : elle a été préparée par ce qui précède et elle vise à établir une légitimité de la parole potentiellement agressive de celui qui entend dire la vérité, cynique ou satiriste. Perse commence par déclarer que sa polémique n'est pas celle de la moquerie grossière de celui qui ne s'en prend qu'aux victimes toutes désignées (le Grec, le borgne), qui moque pour se moquer et se contente d'énoncer des évidences vides de contenu moral (celui qui traite le borgne de borgne, la courtisane), qui se laisse étourdir par des honneurs publics dérisoires et parle depuis une position de supériorité qu'il ne mérite pas (*seque aliquem credens...*), qui méprise le savoir et la sagesse : sa poésie n'est pas une poésie servile qui ne dit que ce que l'on veut bien entendre<sup>62</sup>. Puis il dissocie la figure du cynique de la *petulantia* qu'on pourrait lui reprocher, en attribuant

<sup>58</sup>PERSE, *Satires*, I, 126-134.

<sup>59</sup>Cf. KISSEL 1990, p. 282-283. Voir aussi DELIGNON 2011, p. 12 sur Archimède comme figure de la *libertas*.

<sup>60</sup>Ce sont les scholies qui nous renseignent sur les différents sens du mot (le *Commentum Cornuti ad I*, 127 et ZETZEL 2005, p. 207) ; en ce qui concerne l'usage de ces sandales au théâtre, elles parlent de tragédie. W. Beare a toutefois montré qu'il était plus probable que la *fabula crepidata* soit une forme comique d'héritage grec (BEARE 1939), ce qui fait bien plus sens ici.

<sup>61</sup>Le fait que les *crepidae* soient, dans la vie quotidienne, des sandales portées notamment par les esclaves (*ibid.*, p. 167), nous semble confirmer cette identification, qui concorde avec la pauvreté et le mépris des convenances des cyniques.

<sup>62</sup>Cf. FREUDENBURG 2001, p. 183 : Perse refuse tous les lecteurs qui attendent de lui une critique inoffensive.

cette dernière à la courtisane et en la rejetant comme insolence puérile et vaine. C'est là une étape importante en cette fin de première satire, car si la figure du cynique est volontiers réhabilitée sous l'Empire comme figure de la liberté et de l'opposition face au tyran – sa liberté morale lui permettant de se montrer parfaitement indifférent aux promesses comme aux menaces –, elle hérite tout de même d'une réputation d'agressivité et de mépris des convenances qui faisait d'elle un repoussoir sous la République<sup>63</sup>. Alors Perse peut récupérer de la figure du cynique l'irrévérence envers le pouvoir. Ainsi, il circonscrit soigneusement la polémique de ses satires pour échapper au reproche d'une trop grande agressivité, tout en refusant la facilité de se plier au discours attendu<sup>64</sup>.

Dans cette première satire Perse semble donc affirmer que dorénavant les questions éthiques et littéraires remplacent la polémique politique impossible. Mais en dépit de l'absence dans ses *Satires* d'allusions politiques directes et identifiables de façon univoque, le seul fait de retracer l'histoire de la libre parole dans le genre et de dire son impossibilité à son époque est déjà une forme de franc-parler politique, surtout après qu'Horace a établi dans ses *Satires* un lien étroit entre franc-parler et liberté politique<sup>65</sup>.

## 15.2.2 La critique politique dans les *Satires*

### 15.2.2.1 De la liberté philosophique et morale à la liberté politique

Après avoir posé cela dans la première satire, dont la portée programmatique est très forte, le reste du recueil peut s'attacher à proposer un idéal de la liberté comme l'affranchissement des contraintes du vice. Et de fait, comme le rappelle G. G. Ramsay dans l'introduction de son édition des *Satires*<sup>66</sup>, le satiriste n'explique pas un seul instant le déclin littéraire qu'il observe par la disparition des libertés publiques, mais par la décadence morale de la cité. Pourtant, il a au moins deux opportunités pour le faire : les premiers mots de la satire IV, entre Socrate et Alcibiade, suggèrent un dialogue à teneur

---

<sup>63</sup>Sur la réception du cynisme sous la République, voir p. 94, et sur la réception du cynisme sous l'Empire, voir p. 409.

<sup>64</sup>La conclusion à laquelle parvient S. M. Braund à propos du franc-parler satirique nous semble tout à fait juste : « In conclusion, then, satire likes to claim an old-fashioned *libertas* in tune with the old Italian spirit and inspired by the social satire of Greek Old Comedy. But its detractors find only *licentia*. And there is no way to decide which label is correct. Satire knows that it can incur censorship and censure – and that it can sidestep censorship and censure, if it is clever enough. Satire likes to have it both ways. It draws attention to the tension between *libertas* and *licentia* not to resolve that tension but to replay it, over and over » (S. M. BRAUND 2004b, p. 426.

<sup>65</sup>Nous renvoyons ici à DELIGNON 2006.

<sup>66</sup>RAMSAY 1918, p. xxviii-xxx.

politique, mais elle devient ensuite une discussion sur la connaissance de soi ; et la satire V se caractérise par une absence remarquable de toute allusion à la vie publique, alors même qu'elle se donne explicitement pour thème la liberté. Et si dans la satire III on lit une prière adressée à Jupiter pour lui demander de punir les tyrans (*Magne pater diuum, saeuos punire tyrannos / haut alia ratione uelis...*<sup>67</sup>, « Père puissant des dieux, daigne punir simplement ainsi les tyrans impitoyables... »), les exemples de tyrans qui suivent sont éloignés dans le temps comme dans l'espace, puisqu'il s'agit de Phalaris et de Damoclès<sup>68</sup>. Pour A. Cucchiarelli, Perse est ainsi amené à prôner une liberté seulement philosophique<sup>69</sup>.

Mais sous l'Empire, la liberté philosophique dans les cercles stoïciens semble prendre une signification plus franchement politique, la première étant la seule forme possible de la seconde, jusqu'à se confondre avec elle<sup>70</sup>. La satire V insiste lourdement sur le fait que le fait de devenir un citoyen romain ne garantit pas la liberté pour l'affranchi : les Romains ne seront libres que le jour où ils auront acquis la liberté intérieure. D'ici là, la liberté qu'offre le maître n'est qu'un simulacre, et le Principat n'est pas *forcément* un mode de gouvernement qui garantit la liberté : il ne suffit pas que l'Empereur laisse penser que les Romains sont libres pour qu'ils le soient réellement, tant qu'ils demeurent les jouets de leurs passions. Nous pensons ainsi qu'il existe bel et bien un lien entre critique morale et critique politique dans les *Satires* : ce que Perse pointe du doigt, c'est l'inaptitude de chacun au gouvernement, de soi comme des autres<sup>71</sup>. Dans sa réflexion sur l'autorité au sens large, il montre au fil de son recueil que celui qui détient le pouvoir n'est ni celui qui est courtoisé et soumet les autres par ses largesses (le récitant de la satire I), ni celui qui dispose d'une place ou de la force (le magistrat ou le soldat qui s'en prend à Archimède à la fin de première satire), ni celui qui est acclamé par la foule (Alcibiade

<sup>67</sup>PERSE, *Satires*, III, 35-36.

<sup>68</sup>PERSE, *Satires*, III, 39-43 :

*Anne magis Siculi gemuerunt aera iuuenti  
et magis auratis pendens laquearibus ensis  
purpureas subter ceruices terruit, "Imus,  
imus praecipites" quam si sibi dicat et intus  
palleat infelix, quod proxima nesciat uxor ?*

L'airain du taureau de Sicile a-t-il gémi plus douloureusement et l'épée suspendue aux lambris dorés a-t-elle causé plus d'épouvante à la nuque ornée de pourpre qu'elle menaçait, que si le coupable se dit "Nous allons, nous allons à l'abîme" et s'il pâlit intérieurement, l'infortuné, d'une chose que tout près de lui sa femme ignore ?

<sup>69</sup>CUCCHIARELLI 2005, p. 77.

<sup>70</sup>Sur Perse, le stoïcisme et l'opposition politique, voir RECKFORD 2009, p. 124 *sqq.*

<sup>71</sup>Ainsi P. Le Doze écrit-il qu'il existe à Rome un lien très étroit entre les qualités morales et la capacité à bien diriger les affaires de l'État : si tous, simples citoyens et empereurs, sont incapables d'incarner les valeurs de Rome, la Cité court à sa perte (LE DOZE 2015).



dans la satire IV), pas plus que celui qui donne des ordres (le maître de l'esclave dans la satire V) : quiconque est soumis à ses passions et incapable d'une introspection lucide ne dispose d'aucune autorité légitime<sup>72</sup>. À l'inverse, la vraie liberté est une forme d'autonomie qui a aussi un sens politique, puisqu'elle implique, non pas forcément la résistance active, mais du moins la non-reconnaissance de l'autorité de principe de l'empereur : la satire IV avec l'exemple d'Alcibiade rappelle bien que celui qui détient le pouvoir politique n'a aucune autorité réelle s'il est moralement défaillant. Lorsque par l'interlocution Perse déconstruit la figure d'autorité extérieure à soi, il proclame que la liberté intérieure passe nécessairement par l'affranchissement de l'autorité du prince et il crée une forme d'indépendance vis-à-vis de la tyrannie. Dans la continuité de J. Henderson, qui explique que parce que le pouvoir de Néron s'insinue partout, Perse entend cultiver la seule chose qui puisse lui échapper, à savoir l'intériorité de chacun (« the Self »)<sup>73</sup>, K. Freudenburg décrit en ces termes la spécificité de la satire selon Perse :

The poems of Persius [...] look the way they look because they were produced under Nero: six small hexameter poems and a choliambic Prologue, truncated, veiled, and safely "philosophical". This is the new look of non-suicidal satire under a tyrant, poems that turn inside, to problems of the human heart, not just because the dogmatic young man who wrote them thinks those problems matter, but especially because the larger social and political problems "out there" in Nero's Rome are now off limits<sup>74</sup>.

Alors, est-ce par désintéret pour la vie publique du temps que Perse s'abstient autant que possible de toute référence polémique à la Rome néronienne ? Peut-on penser que si ses *Satires* s'en tiennent à une réflexion qui ne soit pas pleinement ancrée dans la réalité politique qui est la sienne, c'est qu'il entendait produire un discours moral général sans portée précise ? Plusieurs éléments nous semblent interdire une telle hypothèse. D'une part, on l'a vu, le discours de Perse prend la forme de considérations générales parce qu'un discours plus précis qui nommerait des cibles à la fois identifiées et contemporaines est tout simplement impossible à tenir dans cette Rome-là, ce qu'il ne se prive pas de dire. Mais, d'autre part, c'est aussi que Perse ne *veut* pas fixer l'identité de ses cibles, parce que le mal est par trop répandu et que sa critique se doit donc d'être adressée à tout le monde. Il ne s'agit pas seulement de s'en prendre à un « tu » ou à un « vous » universel, mais d'affirmer qu'absolument tout le monde la mérite, et que personne n'y

---

<sup>72</sup>Nous renvoyons ici aux analyses de G. Reydams-Schils, qui montre comment le stoïcisme impérial promeut l'intériorisation de la figure du maître : le sage sert de modèle, mais sur ce modèle chacun doit parvenir à être à soi-même son propre maître, l'examen moral devant ultimement se faire au sein de la conscience de chacun (REYDAMS-SCHILS 2005, p. 15 *sqq.* et REYDAMS-SCHILS 2011, p. 317 *sqq.*).

<sup>73</sup>HENDERSON 1999, p. 246-247.

<sup>74</sup>Freudenburg 2001, p. 125.

échappe – pas même d’ailleurs celui qui la profère. Nous pensons ainsi qu’il y a une implication étroite entre cette posture de Perse face à la liberté politique et au franc-parler d’une part et la forme de ses satires, en particulier du point de vue de l’interlocution, d’autre part.

### 15.2.2.2 La mise en accusation de tous les Romains

A. Suspène écrit que, contraint par l’espace trop limité laissé au franc-parler sous l’Empire, Perse se contente de « mordre à vide » et de s’en prendre à des vices généraux : il voit chez lui la continuation du projet d’Horace, celui d’une satire adoucie, essentiellement préoccupée de morale, cantonnée à une irrévérence inoffensive<sup>75</sup>. Nous ne croyons pourtant pas que Perse renonce à la polémique et au franc-parler de la satire : l’absence d’attaque nominative peut amener dans son cas à une critique beaucoup plus radicale, en même temps qu’elle se fait, certes, plus compatible avec les limites étroites, labiles et difficiles à cerner de la liberté de parole sous l’Empire.

**Une cible bien concrète** Dès la satire I il définit la cible de sa critique. À côté de son refus de nommer, il ne se prive pas d’y répéter des déictiques qui montrent qu’il parle de ce qu’il a sous les yeux : *ecce* (v. 30), et même *ecce modo* (v. 69); *hic* (v. 32 et 127); *nunc* (v. 36, 37, 38, 39, 64, 76). Ces déictiques se concentrent essentiellement dans la description de la récitation qui vient agrémenter la fin d’un repas :

[...] *Ecce inter pocula quaerunt*  
*Romulidae satiri, quid dia poemata narrent;*  
*hic aliquis, cui circum umeros hyacinthina laena est,*  
*rancidulum quiddam balba de nare locutus*  
*Phyllidas, Hypsipylas, uanum et plorabile siquid*  
*eliquat ac tenero subplantat uerba palato.*  
*Assensere uiri : nunc non cinis ille poetae*  
*felix? Non leuior cippus nunc inprimit ossa?*  
*Laudant conuiuiae : nunc non e manibus illis,*  
*nunc non e tumulo fortunataque fauilla*  
*nascentur uiolae? [...]*<sup>76</sup>

Tout-à-coup, parmi les rasades, les descendants bien repus de Romulus veulent savoir ce que racontent les poèmes divins ; là-dessus un individu, les épaules enveloppées d’un manteau couleur d’hyacinthe, se met à débiter avec un bégaiement nasal une méchante œuvrette faisandée, distille des Phyllis, des Hypsipylés, , tout le répertoire vide et larmoyant, et son palais ramolli donne aux mots des crocs-en-jambe. Approbation de l’auditoire viril : maintenant la cendre illustre du poète s’est-elle pas heureuse ? Le cippe ne pèse-t-il pas maintenant moins lourdement sur ses os ? Éloges des convives : est-ce que maintenant de ces mânes glo-

<sup>75</sup>DELIGNON et ROMAN 2009, p. 26.

<sup>76</sup>PERSE, *Satires*, I, 30-40.

rieux, est-ce que maintenant de ce tombeau et de ces heureux restes calcinés ne vont pas naître des violettes ?

À travers le discours indirect libre le *nunc* des convives se superpose au *nunc* du poète, et l'actualisation de la scène est d'autant plus sensible que le détail de la description la rend particulièrement vivante. La présence répétée du nom d'Attius Labéon dans ce premier poème, dont nous avons vu qu'elle était remarquable parce qu'usuellement Perse ne se donne pas de cibles contemporaines et identifiées<sup>77</sup>, concourt aussi à ancrer le propos *hic et nunc*.

**L'aristocratie sénatoriale** B. Delignon, dans une étude sur la représentation de l'aristocratie sénatoriale chez Perse<sup>78</sup>, a également pu montrer que si les allusions à la politique sont absentes, il y a dans les *Satires* une véritable réflexion sur le politique<sup>79</sup>, en particulier dans les passages où Perse met en scène des membres de l'aristocratie en situation de récitation<sup>80</sup>. Perse y montre l'impossibilité du discours de vérité dans le cadre d'une relation inégalitaire comme dans le cas où l'hôte demande à ses convives de donner leur avis sur ses vers, et il confère une portée éthico-politique au lieu commun littéraire de la flatterie associés à la récitation : le mensonge et la duplicité deviennent des caractéristiques inhérentes à cette classe. Il dénonce également l'inanité politique de l'aristocratie sous l'Empire, qui ne peut plus agir concrètement et se voit réduite à tourner à vide. Enfin il apparaît que la noblesse ne sait plus faire preuve des qualités morales attendues du citoyen romain, et que son activité rhétorique ne peut plus produire que des textes artificiels dont sont absentes les valeurs des temps ancestraux de Rome. Puisque Perse

---

<sup>77</sup>Cf. p. 302 *sqq.*

<sup>78</sup>DELIGNON 2011.

<sup>79</sup>Pour la distinction entre la politique et le politique, voir DELIGNON 2006, p. 139 : le politique désigne ce qui a trait à la vie publique, tandis que la politique recouvre les luttes de pouvoir qui animent la vie publique. Voir également ROLLER 2012, p. 286-287 (et p. 311 pour des indications bibliographiques) où se voit retracée l'évolution de l'analyse « politique » des *Satires* dans la critique moderne. L'auteur décrit en ces termes celle qui a cours dans les études sur la satire romaine depuis les années 1990 : « In line with the general evolution of usage, Latin literary critics increasingly spoke of a text's "politics" when considering how it represents arenas of competition, and the distribution of power, beyond the governmental frame. Also discernible in this period was a growing scholarly interest in what texts do politically (mostly, but not only, in the broadened sense of the word): for texts not only represent, but also may intervene in, struggles for power. Hence they can be means by which authors pursue their interests, by contesting with others the distribution of power in a given arena [...]. Regarding Persius and Juvenal, scholars grew increasingly interested in how satire represents, engages with, and helps to construct the ideologies of the society in which it is produced ». Il devient ainsi possible d'étudier la dimension politique des *Satires* de Perse même si celui ne s'adonne pas aux références précises à l'actualité politique du temps. Voir encore l'introduction du volume *Writing Politics in Imperial Rome* (DOMINIK, GARTHWAITE et ROCHE 2009), et en particulier les p. 2-3, sur les différentes manières d'appréhender la notion de « politique » dans les études sur la littérature latine impériale.

<sup>80</sup>Il s'agit des passages suivants : I, 13 *sqq.* ; I, 48 *sqq.* ; I, 69 *sqq.* ; III, 44 *sqq.*

viser l'aristocratie patricienne, il est difficile de ne pas avoir en tête que le Prince en est lui-même l'un des membres, et on sait en outre que Néron était poète. Mais, on l'a dit, rien de précis dans les *Satires* ne renvoie à lui, du moins rien que nous ne puissions déceler aujourd'hui<sup>81</sup> : on n'a pas de raison de penser que Néron est exclu de la cible, puisque rien ne nous le dit, mais elle dépasse manifestement sa seule personne. On peut néanmoins penser que sous son règne en particulier, problématiser ainsi la relation entre poésie, pouvoir, sincérité et droiture morale ne va pas de soi : il s'agit d'une forme de remise en cause de quelque chose qui était au cœur de sa représentation publique et de sa manière de gouverner<sup>82</sup>. En outre, il n'est pas innocent que Perse s'en prenne de façon répétée à l'aristocratie sénatoriale en particulier, c'est-à-dire à la classe qui avait la responsabilité des affaires publiques sous la République et qui en a été privée au moment de l'instauration de l'Empire.

**La culpabilité collective de tous les Romains...** Mais, ailleurs, le propos se fait plus généralisant. À côté du vocatif *uos o, patricius sanguis* en I, 61, la première satire est ainsi émaillée d'expressions qui montrent que le poète vise les Romains dans leur ensemble : *Polydamas et Troiades* (v. 4), *turbida Roma* (v. 5), *Romae* (v. 8), *Romulidae* (v. 31), *Romule* (v. 87). On pense aussi à des apostrophes comme

[...] *Petite hinc puerique senesque...*<sup>83</sup>

Venez chercher là, enfants et vieillards...

qui dans la satire V montre les implications plus larges des bonnes leçons que Cornutus prodigue à son disciple Perse.

La cible de Perse dans son recueil oscille en fait constamment entre cible individuelle et cible collective. Cela apparaît à travers le travail sur les pronoms : l'alternance entre les deuxièmes personnes du singulier et du pluriel permet à la fois au poète de viser tous les Romains, et d'amener chacun à se sentir impliqué personnellement. La variété des « tu » et de leurs référents, du potentiel indéterminé au « tu » nommé précisément, permet encore d'élargir le spectre des personnes visées. Mais le « tu » protéiforme qui

<sup>81</sup>Il est possible que des allusions dans les descriptions des récitants ou dans les vers cités nous échappent ; mais il faut reconnaître que leur présence serait bien imprudente : même un poète réputé pour son franc-parler politique comme Juvénal choisit le détour lorsqu'il s'agit de s'en prendre non plus à l'époque dévoyée de Domitien mais à la Rome de l'*optimus Princeps* Trajan, et ainsi la partie la plus insolente de son propos doit être reconstruite par le lecteur (cf. DELIGNON 2009, p. 249 *sqq.*).

<sup>82</sup>M. T. GRIFFIN 1984, p. 146-163.

<sup>83</sup>PERSE, *Satires*, V, 64.

se rencontre chez Horace<sup>84</sup> est utilisé de manière différente : alors qu'il demeure identifiable chez ce dernier même au fil de ses métamorphoses, son identité est tellement vague chez Perse qu'il peut atteindre chaque lecteur et l'amener à se sentir concerné. L'indétermination du « tu », comme par exemple en I, 44 (*Quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci*, « Qui que tu sois, ô toi, à qui je viens de donner contre moi la parole ») est telle que le lecteur doit se demander si celui qui apparaît dans la suite renvoie toujours à l'interlocuteur fictif, ou s'il doit se sentir concerné lui-même :

*Sed recti finemque extremumque esse recuso  
"Euge" tuum et "Belle" [...]*<sup>85</sup>.

Mais que "Bravo!" et "Joli!" dans ta bouche soient et la fin et le degré suprême du bien, c'est ce que je nie [...].

L'alternance entre des interlocuteurs aux contours aussi imprécis que dans ce cas et des interlocuteurs dont l'identité est tout à fait précise et restreinte permet de faire se relâcher les défenses du lecteur, de faire croire qu'un autre est visé pour ensuite lui faire admettre un autre « tu » qui l'implique.

Les subjonctifs potentiels participent aussi de cette entreprise de définition d'un destinataire aussi large que possible. Au début de la troisième satire, le verbe *credas* permet de superposer l'expression de la généralité et la visée d'un interlocuteur individuel, car, dans le contexte d'adresse à une deuxième personne du singulier qui est celui du passage, les deux sont possibles, et seul le choix que le lecteur peut faire change le sens :

*[...] Turgescit uitrea bilis,  
findor ut..." Arcadiae pecuaria rudere credas*<sup>86</sup>.

"[...] Ma bile brillante comme verre se gonfle, j'éclate, au point que..." au point que tu croirais<sup>87</sup> entendre braire les troupeaux de l'Arcadie.

Un peu plus loin dans la même satire, le potentiel *uideas* permet la transition entre la deuxième personne du singulier qui précède et la deuxième personne du pluriel qui suit ; là encore, il peut se lire comme un « tu » réel et superposer tout à la fois la cible du satiriste, l'expression de la généralité, et le regard critique auquel le satiriste fait appel :

*Est aliquid quo tendis et in quod dirigis arcum,  
an passim sequeris coruos testaque lutoque,  
securus quo pes ferat, atque ex tempore uiuis ?  
Elleborum frustra, cum iam cutis aegra tumebit,*

---

<sup>84</sup>Voir p. 103 sqq.

<sup>85</sup>PERSE, *Satires*, I, 48-49.

<sup>86</sup>PERSE, *Satires*, III, 8-9.

<sup>87</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

*poscentis uideas; uenienti occurrite morbo  
et quid opus Cratero magnos promittere montis<sup>88</sup> ?*

As-tu un but où tu tendes et vers lequel tu diriges ton arc ou poursuis-tu çà et là les corbeaux en leur lançant et des tessons et de la boue, sans te demander où te conduisent tes pas, et vis-tu au gré des circonstances ? Des gens qui réclameront en pure perte l'ellébore, quand déjà se gonflera leur peau malade, tu peux en voir<sup>89</sup> ; dès que vient le mal, courez au devant et quel besoin alors de promettre à Craterus d'énormes montagnes ?

D'autres passages encore mélangent le particulier et les considérations générales. C'est le cas dans la première scène de récitation de la satire I. Le tout premier mot, *scribimus*, semble d'abord renvoyer au poète lui-même et fait penser à un « nous » d'auteur ; pourtant, juste après, le balancement *ille / hic* donne à la scène une portée générale, avant que l'apparition de la deuxième personne (*conlueris*) désigne une cible individuelle :

*Scribimus inclusi, numeros ille, hic pede liber,  
grande aliquid quod pulmo animae praelargus anhelet.  
Scilicet haec populo pexusque togaque recenti  
et natalicia tandem cum sardonysche albus  
sede leges celsa, liquido cum plasmate guttur  
mobile conlueris, patranti fractus ocello,  
tunc neque more probo uideas nec voce serena  
ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum  
intran et tremulo scalpuntur ubi intima uersu<sup>90</sup>.*

Nous nous calfeutrons pour écrire, celui-là en vers, celui-ci affranchi de la mesure, quelque chose de grandiose destiné à être exhalé par un poumon prodigue de son souffle. Évidemment, en lisant cela au public, bien peigné, en toge neuve, avec, enfin, la sardoine du jour anniversaire de ta naissance, tout blanc, assis dans une chaire élevée, quand tu auras gargarisé ton gosier agile de modulations coulantes, brisé, l'œil noyé de plaisir, tu pourras voir les Titus colossaux se trémousser d'une façon indécente et la voix altérée, tandis que la poésie leur entre dans le flanc et que le trémolo du vers chatouille leurs parties intimes.

Si un tel procédé contribue à impliquer le satiriste dans sa propre critique, il sert aussi à saper les défenses du lecteur par ce jeu d'oscillation entre proximité (le lecteur peut être impliqué, le poète aussi) et distance (créée par la violence de la critique). Ainsi, alors que Lucilius engage une responsabilité politique individuelle par le biais des apostrophes nominatives lorsqu'il se fait polémique, Perse engage une responsabilité collective. Il a l'air de sortir de la polémique, mais c'est en réalité pour lui donner une portée plus forte : il ne veut pas nommer, pour engager une responsabilité générale ; même le « je » et le « tu » observateurs du vice deviennent eux aussi coupables. Ce dernier exemple est en fait emblématique de la pratique de Perse tout au long du recueil, qui vise à impliquer tout le monde individuellement, en pratiquant sans cesse des allers-retours entre l'adresse

<sup>88</sup>PERSE, *Satires*, III, 60-65.

<sup>89</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>90</sup>PERSE, *Satires*, I, 13-21.

précise et le propos plus général. Le propos ne se dissout pas dans la généralité, mais il est adressé à chacun, personne ne pouvant échapper à la critique : la différence peut paraître subtile, alors qu'en réalité la critique chez Perse devient incroyablement radicale. Elle ne concerne pas « le paresseux » ou « l'impie » ou « l'avare » en général, mais elle désigne chaque individu comme étant coupable de vice. Ce que Perse indique, c'est une méthode que chacun doit s'appliquer à soi-même : collectivement parce que tout le monde est coupable, individuellement car la remise en question et la voix de la sagesse doivent provenir de l'intérieur de soi<sup>91</sup>.

La satire IV illustre bien comment à notre sens la portée polémique de la satire à la façon de Perse va au-delà de l'attaque ciblée contre la seule personne du Prince. On a dit que ce poème a été commenté sous l'angle de la charge cachée contre Néron, dont Alcibiade serait le masque<sup>92</sup>. Or s'il est effectivement polémique, c'est à notre sens d'une manière qui excède les limites d'une attaque politique contre le Prince. Certes, les paroles de Socrate touchent au domaine politique (le premier thème qu'il aborde, c'est en effet celui des affaires publiques, et *Rem populi tractas...* sont les premiers mots de la satire et en donnent le ton, avant même l'indication nous apprenant l'identité du locuteur). Dans l'expression *dicenda tacendaue* et dans la peinture d'Alcibiade imposant le silence à la foule, c'est la question de la liberté de parole qui se voit peut-être soulevée<sup>93</sup>; l'opposition entre *maiestate manus* d'un côté, et *plebecula, turbae, blando [...] popello* de l'autre peut faire écho à la mainmise du pouvoir du Prince sur le peuple dans la Rome impériale :

*Scilicet ingenium et rerum prudentia uelox  
ante pilos uenit, dicenda tacendaue calles;  
ergo, ubi commota feruet **plebecula** bile,  
fert animus calidae fecisse silentia **turbae**  
**maiestate manus**; quid deinde loquere? "Quirites,  
hoc, puta, non iustum est, illud male, rectius illud."  
Scis etenim iustum gemina suspendere lance  
ancipitis librae, rectum discernis, ubi inter  
curua subit uel cum fallit pede regula uaro,  
et potis es nigrum uitio praefigere theta?  
Quin tu igitur, summa nequidquam pelle decorus,  
ante diem **blando** caudam iactare **popello***

---

<sup>91</sup>Nous ne sommes donc pas d'accord avec H. Bardon qui écrit que Perse « ne généralise que pour mieux individualiser » (BARDON 1975, p. 46), dans le sens où sa philosophie ne s'adresserait qu'à quelques privilégiés.

<sup>92</sup>La lecture historique de ce poème, qui remonte au moins à I. Casaubon (voir NISBET 1970, p. 59), repose sur des rapprochements assez vagues (que K. Freudenburg recense dans FREUDENBURG 2001, p. 190-191); elle est néanmoins soutenue par des critiques récents : *ibid.*, p. 191 ; RECKFORD 2009, p. 105 et p. 202, n. 6.

<sup>93</sup>Même si dans ce passage, on comprend que Socrate décrit Alcibiade comme sachant ce qu'il faut dire ou taire *pour subjuguier le peuple*.

*desinis, Anticyras melior sorbere meracas*<sup>94</sup> ?

Sans doute le talent et la connaissance des choses te sont venus au galop avant le poil, tu es ferré sur ce qu'il faut dire ou taire; aussi, lorsque la bile en mouvement, la populace s'enflamme, tu te sens porté à imposer silence à la foule échauffée par un geste majestueux de la main; que diras-tu ensuite? "Quirites, ceci, par exemple, n'est pas juste, cela est mal, voici qui est plus honnête." Est-ce qu'en effet tu sais mettre en suspens le juste sur le double plateau de la balance instable, discernes-tu le droit, lorsqu'il se glisse parmi ce qui ne l'est pas ou malgré les indications décevantes d'une règle au pied cagneux, es-tu capable d'accoler au vice le noir thêta? Cesse donc, puisque tu n'as que la vaine beauté de l'épiderme, de remuer prématurément la queue devant le petit peuple qui te flatte, quand il vaudrait mieux pour toi avaler des Anticyres toutes pures.

Et, si l'on considère qu'Alcibiade est Néron, parvenu au pouvoir dans la fleur de l'âge, et encore sous l'influence du maître de sagesse Sénèque dans ses jeunes années, Perse alors désignerait sa mère, Dinomaché, pour en réalité viser Agrippine. Enfin, le fait que le passage le plus politique de cette satire IV (v. 1-22) se trouve dans les vers qui font explicitement partie du discours de Socrate<sup>95</sup> peut inciter à confirmer sa portée polémique : en déplaçant le propos politique dans l'Athènes du V<sup>e</sup>, Perse userait d'un stratagème visant à mettre l'attaque à distance pour se mettre à l'abri. Autrement dit, à la lecture du début de la satire IV, Néron s'insinue partout dans notre esprit si on le laisse faire<sup>96</sup>.

Certes, des éléments nous y invitent peut-être, mais voir Néron en tant que cible du poème revient aussi à ne pas nous voir nous. Et, si l'on exclut la possibilité d'une allusion cachée à Néron, le lecteur peut se laisser facilement aveugler par la mise en scène de Socrate et d'Alcibiade et croire qu'il n'est pas concerné par la critique de la satire. Or, comme on l'a vu<sup>97</sup>, le propos se généralise franchement dans la suite, lorsqu'il n'est plus fait mention ni de Socrate ni d'Alcibiade, et le propos politique se mue en propos moral : la transition au v. 23

*Vt nemo in sese temptat descendere...*

Comme personne n'essaie de descendre en soi-même...

indique le passage au domaine du for privé et l'élargissement à tout le monde. En réalité les deux formes de critique, la critique dirigée contre Néron et la critique dirigée contre tout le monde, ne sont pas exclusives. Si la *libertas* républicaine est morte, si le franc-parler est devenu impossible et si l'on ne peut plus tenir un discours politique qui ait

<sup>94</sup>PERSE, *Satires*, IV, 4-16.

<sup>95</sup>Voir p. 374 *sqq.* sur les difficultés d'attribution de la parole à partir du v. 23.

<sup>96</sup>Ainsi cette satire IV est-elle pour K. Freudenburg un piège pour les anti-néroniens : nuançant l'idée selon laquelle Alcibiade serait un masque derrière lequel se cacherait Néron, le critique pense que les allusions à Néron sont volontaires mais que la critique de Perse vise aussi le lecteur qui, en s'attardant sur ce leurre que sont les vices du Prince, s'aveugle sur les siens (FREUDENBURG 2001, p. 191-195).

<sup>97</sup>Voir p. 374 *sqq.*



une portée réelle, c'est que Rome a à sa tête un homme qui n'est pas sage, et si une telle situation est possible, c'est parce que chaque Romain partage sa folie : Perse est polémique, non pas seulement parce qu'il s'en prend à Néron, mais aussi parce qu'il s'en prend à tout le monde, jusqu'au sage dont le conseil aux puissants ne peut être en réalité qu'un leurre, tant le philosophe lui-même est dépourvu de vraie sagesse, comme le montre la réversibilité du couple formé par Socrate et Alcibiade. Alors il ne reste plus qu'à rentrer en soi-même et s'appliquer sa franchise à sa propre personne.

... **Jusqu'à la culpabilité du maître lui-même** La pratique si particulière de l'interlocution chez Perse fait en sorte que personne ne puisse se sentir à l'abri de la critique. En effet, en faisant constamment osciller les pôles de l'énonciation, l'émetteur et le récepteur, Perse crée une réversibilité de la critique. L'interlocution, avec ses pôles brouillés, est là pour renvoyer les Romains dos à dos : les vicieux ne sont plus opposés aux vertueux, mais tous sont susceptibles de faire partie de la première catégorie, et donc, tous sont susceptibles d'être responsables de la situation politique actuelle. Apparaît alors une autre dimension politique des *Satires* : Perse se montre politique en montrant que la décadence de Rome est due à la responsabilité de tous et de chacun. Dire les vices pour le poète revient à dire la responsabilité politique de ses contemporains, et c'est ainsi au peuple romain tout entier qu'il s'en prend. Le passage d'un interlocuteur à un autre ne sont pas le signe d'un relâchement du travail du poète : il attire explicitement l'attention sur la manière dont il construit la cible de sa critique<sup>98</sup>.

Perse crée ainsi une réversibilité de la critique, en même temps qu'il permet à un propos didactique en apparence de revêtir une portée polémique si on le place dans la bouche de l'autre interlocuteur : il fait du didactique un moyen d'habiller le polémique et de le rendre acceptable. Il lui est en effet possible de superposer les deux modalités dans la mesure où elles impliquent une relation duelle inscrite dans l'adresse à un interlocuteur :

---

<sup>98</sup>La comparaison avec la manière d'Horace dans ses propres *Satires* révèle bien la différence de Perse. Comme l'a montré B. Delignon, Horace crée pour ses *Satires* un espace ambivalent entre privé et public, aussi bien en ce qui concerne les modalités de la diffusion de son propos (la *recitatio* auprès de ses amis du cercle de Mécène, à la fois réservée aux proches et pourtant performance mondaine, sociale, dont on parle ; le livre publié, qui s'adresse évidemment à tout le monde, mais qui grâce à la forme du *sermo* donne aussi au lecteur l'impression que le satiriste s'adresse à lui comme le ferait un ami lors d'une conversation privée) qu'en ce qui concerne ses cibles (à propos desquelles il mêle soigneusement les considérations éthiques et privés aux considérations politiques et publiques) : voir DELIGNON 2006, p. 107-187. Perse, lui, joue sur cette image qu'Horace a cherché à donner de lui-même et restreint encore davantage la diffusion envisagée de ses satires (dans la satire I, il enferme sa moquerie dans son livre comme on enterre un secret, et de toute manière personne ne le lira, puisque personne n'est capable d'entendre la vérité sur soi ; ailleurs, il met en scène des échanges privés comme le commerce entre Cornutus et lui-même dans la satire V) et, dans le même temps, il élargit sa cible à l'humanité tout entière.

celui que l'on instruit, ou celui que l'on attaque. Mais le dialogue didactique de bon ton tel qu'on peut le lire chez Horace, dans la satire II, 1 par exemple, est dorénavant impossible. Dans celle-ci, on l'a vu, l'interlocuteur du satiriste est le juriste Trebatius, figure amicale et paternelle qui représente la voix de la sagesse. Après ses conseils et ses mises en garde adressés au poète au sujet des dangers de l'écriture satirique quand elle est trop mordante, il finit par se ranger de son côté et à admettre la légitimité de la satire<sup>99</sup>. Mais surtout, par son échange avec le poète, il permet à ce dernier de prendre un parti et de le revendiquer fermement en exposant ses arguments. Chez Perse, au contraire, l'interlocuteur de la première satire représente le parti contraire à celui du poète, la voix populaire en ce qui concerne les goûts esthétiques. Les apostrophes *uetule* (v. 22) et *calue* (v. 56) l'éloignent au possible de la figure du sage<sup>100</sup>, et s'opposent au *pater optime* (v. 12) adressé à Trebatius qu'on lit chez Horace. De fait il est loin de permettre au raisonnement d'avancer lorsque à son tour il interroge Perse sur la nécessité d'écrire des satires<sup>101</sup> : le poète garde la même ligne du début à la fin et l'interlocuteur n'évolue pas davantage, au point d'être ensuite abandonné au profit de la voix du poète lui-même ; c'est en effet elle qui à partir du v. 114 apporte une conclusion à la réflexion sur la place du franc-parler à Rome, tandis que c'est Trebatius qui a le dernier mot chez Horace.

Les vers 63-68 de la première satire, dont la distribution des répliques est fortement discutée par la critique<sup>102</sup> sont parfaitement emblématiques de ce glissement du didactique vers le polémique :

*Quis populi sermo est? Quis enim nisi carmina molli  
nunc demum numero fluere, ut per leue seueros  
effundat iunctura unguis? Scit tendere uersum  
non secus ac si oculo rubricam derigat uno.  
Sitne opus in mores, in luxum, in prandia regum  
dicere, res grandis nostro dat Musa poetae.*

Quel est le langage du public? Quel en effet, sinon qu'aujourd'hui seulement les poèmes coulent d'un rythme moelleux, de sorte que les joints laissent courir sur une surface lisse des ongles exigeants? On sait donner au vers l'alignement, tout comme si on dirigeait d'un seul

<sup>99</sup>*Ibid.*, p. 221-223 et 381-383 sur les justifications que donne Horace à son écriture satirique dans ce poème.

<sup>100</sup>R. A. Harvey commente ainsi ces deux termes : « *uetule*, a contemptuous diminutive, points to the decrepitude brought on by vicious practices » (HARVEY 1981, p. 23) et : « *calue*, a clownish title [...]. [Editors] often see overtones of moral disapproval in the word, but such a view seems both obtrusive and unnecessary. By means of blatant personal insults, P. is concerned to reduce to a figure of absurdity the vain and corrupting poet-patron » (p. 33).

<sup>101</sup>I, 107-110.

<sup>102</sup>Nous choisissons ici de reproduire le texte sans marque de ponctuation indiquant la distribution de la parole entre le poète et son interlocuteur afin de laisser possible une lecture ouverte.

œil le cordeau. Est-il besoin de parler contre les mœurs, contre le luxe, contre les déjeuners des rois, la Muse fait cadeau d'idées grandioses à notre poète.

Ce passage critique la littérature contemporaine du poète, mais identifier l'origine de cette critique est un problème : soit le propos provient du satiriste, et ce qu'il décrit est péjoratif, soit il provient de son interlocuteur, et auquel cas celui-ci, en croyant donner une explication, condamne la production littéraire de son temps sans même s'en rendre compte. Si c'est l'interlocuteur qui parle, on est devant un vrai dialogue qui permet un échange ; lui aussi détient un savoir, même s'il doit se retourner contre lui ; si c'est le poète qui parle, son propos sur le *populi sermo* est ironique. *Nostro* au v. 68 peut ainsi être à la fois un pluriel poétique qui désigne le satiriste, ou bien un véritable pluriel qui désigne la communauté à laquelle appartient l'interlocuteur. Le problème vient du fait qu'entre le satiriste et son interlocuteur, ce qui est positif pour l'un est négatif pour l'autre : l'expression *res grandis* au v. 68 fait ainsi écho à *grande aliquid* au v. 14 qui moque la grandiloquence du texte lu par le récitant, et elle peut donc être lue dans un sens sérieux et positif comme dans un sens ironique et négatif. Toute communication est ainsi rendue impossible, car les mêmes termes ont pour l'un et pour l'autre des sens contraires, et toute explication sincère de l'interlocuteur peut être reprise de manière ironique par le satiriste en tant que lieu commun du monde contemporain. Le lecteur, lui, peut percevoir l'ironie grâce aux passages dépourvus d'équivoque, comme lorsque Rome tout entière est qualifiée de *turbida* (v. 5), ou quand le poète use d'apostrophes péjoratives à l'encontre de son interlocuteur ou des Romains. L'ambiguïté ne porte pas sur la position du poète et sur celle de l'interlocuteur ; mais elle permet d'interroger le jugement esthétique, puisque l'on s'aperçoit que tous deux peuvent finalement user des mêmes catégories de jugement. Cela interroge donc également l'identité de la cible : Perse instaure une réversibilité de la critique<sup>103</sup>.

Pour autant, le lecteur est bien conduit à suivre le jugement du poète ; mais cette réversibilité l'oblige à prendre conscience du fait que pour donner sens au texte il est obligé de prendre position et de faire un choix qui ne soit pas simplement imposé par le point de vue du satiriste. L'affrontement des voix a pour but de créer une dynamique *via* la circulation de la parole entre deux pôles qui oscillent sans cesse, dynamique qui lui permet de renouveler la satire du vice : il ne s'agit pas d'amener le destinataire vers le choix

---

<sup>103</sup>Cette réversibilité est d'autant plus sensible que l'ouverture de la satire V met Perse lui-même dans une position qui fait penser à celle des mauvais poètes de la satire I, lorsque Cornutus lui conseille de préférer la voix de la satire à la grandiloquence de la tragédie.

conscient de la vertu, en critiquant l'attitude à rejeter et en louant l'attitude à suivre, mais de révéler quels sont les processus psychologiques du vice. À travers la circulation particulière de la parole qu'il crée, dans laquelle les rôles sont fragiles et évoluent constamment, il dessine, non pas ce que l'on est ou ce que l'on doit être, mais ce que l'on fait. L'être y apparaît en action et comme le terrain d'une bataille, et la non-définition des partenaires de la conversation satirique peut ainsi donner lieu à sa représentation. On peut voir chacun de ces partenaires comme l'une des facettes de l'être qui se heurtent entre elles, plus que comme le dialogue entre le maître de vertu et son élève. Ainsi, la voix qui à un moment donné peut résonner comme celle de la sagesse peut quelques vers plus loin se voir invalidée. De cette manière, Perse évite la facilité de la présentation d'un modèle à suivre. Il évite aussi la polarisation trop nette de la satire comme critique de l'autre par celui qui incarne la norme : l'altérité des voix peut se faire entendre à l'intérieur d'un même individu.

## 15.3 Chez Lucain

### 15.3.1 Présence et sens de la *libertas* dans *La Guerre civile*

Chez Lucain, le problème de la *libertas* est posé clairement, au point que le terme ou d'autres de la même famille sont présents dans chacun des livres de *La Guerre civile*<sup>104</sup>. La *Libertas* est même allégorisée au livre VII et mise en scène fuyant Rome, dans un passage où la perspective qui s'offre à Rome suite à la guerre civile est la chute et l'asservissement<sup>105</sup>. La soumission que connaît la cité est explicitement opposée au temps de la République :

[...]  
*usque ad Thessalicas seruisses, Roma, ruinas.*  
*De Brutis, Fortuna, queror. Quid tempora legum*

<sup>104</sup>Les occurrences sont les suivantes : I, 172 ; 270 ; 672 ; II, 145 ; 280 ; 282 ; 303 ; 562 ; III, 114 ; 138 ; 145 ; 146 ; 349 ; 522 ; IV, 227 ; 384 ; 476 ; 578 ; 808 ; V, 53 ; VI, 106 ; 301 ; VII, 264 ; 375 ; 433 ; 580 ; 603 ; 612 ; 696 ; 818 ; VIII, 340 ; 371 ; 491 ; 455 ; 648 ; IX, 30 ; 91 ; 97 ; 193 ; 205 ; 265 ; 333 ; 453 ; 558 ; 566 ; 1108 ; X, 25 ; 95 ; 235 ; 514.

<sup>105</sup>LUCAIN, *La guerre civile*, VII, 432-436 :

[...] *fugiens ciuile nefas redituraque numquam*  
*Libertas ultra Tigrim Rhenumque recessit*  
*ac totiens nobis iugulo quaesita uagatur*  
*Germanum Scythicumque bonum, nec respicit ultra*  
*Ausoniam; uellem populis incognita nostris.*

[...] fuyant sans esprit de retour cette guerre civile impie, la Liberté s'est retirée au-delà du Tigre et du Rhin ; elle que nous avons tant de fois cherchée au péril de notre vie, est errante, dépôt précieux des Germains et des Scythes, et n'étend pas ses regards sur l'Ausonie ; j'aurais voulu que mon pays ne l'eût jamais connue.

*egimus aut annos a consule nomen habentis?  
Felices Arabes Medique Eoaque tellus,  
quam sub perpetuis tenuerunt fata tyrannis.  
Ex populis qui regna ferunt sors ultima nostra est,  
quos seruire pudet. [...]*<sup>106</sup>

[...] Rome, tu n'aurais cessé d'être esclave. Ce sont des Brutus, Fortune, que je me plains. Pourquoi avons-nous vécu une période de légalité et passé des années qui tiraient leur nom d'un consul? Heureux les Arabes, les Mèdes et la terre d'Orient, que les destins ont maintenant sous une suite ininterrompue de tyrans. Parmi les peuples qui supportent les rois notre sort est le pire; car servir nous fait honte.

Après Pharsale, c'est d'ailleurs la *Libertas* elle-même qui remplace Pompée en tant qu'adversaire de César dans les paroles du poète, le vainqueur de la bataille symbolisant alors la tyrannie et la servitude :

*[...] Ceu flebilis Africa damnis  
et ceu Munda nocens Pharioque a gurgite clades,  
sic et Thessalicae post te pars maxima pugnae.  
Non iam Pompei nomen populare per orbem  
nec studium belli, sed par quod semper habemus  
Libertas et Caesar erit [...]*<sup>107</sup>.

Non seulement l'Afrique aux pertes déplorables, non seulement le coupable Munda et le désastre voisin du gouffre de Pharos, mais même la plus grande partie du combat thessalien se livreront après toi. Il ne s'agit plus du nom de Pompée, si populaire dans le monde, ni de la passion de la guerre. Les deux adversaires que nous avons toujours, ce sont la Liberté et César [...].

César est ainsi l'ennemi par excellence de la *libertas* républicaine, conçue comme le contraire de la servitude<sup>108</sup> et de la tyrannie, et le fondateur de la lignée dynastique de la *Caesareaeque domus series*<sup>109</sup>.

Et il est vrai qu'en outre Lucain ne distingue jamais César de Néron après le proème : on ne voit qu'une continuité après César fossoyeur de la liberté. Lucain parle en IV, 823 de la *Caesare[ae] domus series*, « la suite de la maison césarienne », en VI, 809 des *Romanorum manes [...]* *deorum*, « les mânes des dieux romains », que le cadavre parlant du chant VI demande aux descendants de Pompée de fouler aux pieds, ou encore en VII, 459 des ombres des empereurs divinisés que l'on prend à témoin des serments<sup>110</sup>. S'il existe

---

<sup>106</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 439-445.

<sup>107</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 691-696.

<sup>108</sup>C'est ainsi que le cadavre momentanément ramené d'entre les morts par Érictho au chant VI décrit Caton l'Ancien dans les Enfers pleurant *non seruituri [...]* *fata nepotis*, « les destins de son petit-fils qui ne veut pas être esclave » (v. 790).

Voir LYASSE 2003 sur le fait que, fondamentalement, la *libertas* s'oppose à la servitude. Voir également ROLLER 2001 dans son chapitre 1 (p. 17 *sqq.*), et plus spécialement les p. 54 *sqq.*, sur la manière dont Lucain s'oppose à l'idéologie césarienne.

<sup>109</sup>IV, 823.

<sup>110</sup>Voir ROCHE 2009, p. 4-5 sur le fait que dans les passages où Lucain fait allusion à la Rome contem-

une possibilité que Néron soit finalement l'exception dans la lignée des Princes, absolument rien ne le dit dans le poème en dehors de l'éloge du proème<sup>111</sup>. La comparaison avec Virgile et Ovide est parlante : lorsque apparaît chez eux la continuité de César à Auguste, les crimes du premier sont largement éludés<sup>112</sup>.

Mais au-delà de la critique du liberticide qui transparait, Lucain s'en prend aussi à ceux qui ont permis sa prise de pouvoir, ainsi qu'à ses héritiers. En effet, c'est Rome tout entière qui est coupable de sa propre sujétion : on sait que selon la fiction républicaine qui fonde l'Empire, ce sont les *ciues* et le Sénat qui confèrent ses pouvoirs au *Princeps*; Lucain ajoute à cela l'idée d'une culpabilité morale par laquelle les Romains, devenus incapables de continuer à faire vivre les valeurs sur lesquelles repose la liberté républicaine, ont livré la Patrie aux guerres de faction et, pour finir, à l'asservissement. Lucain insiste sur la rupture qu'a représentée le moment de la guerre civile : le gouvernement qui en est né n'est pas, contrairement à ce qu'affirme l'idéologie augustéenne, la restauration et la continuité de la *res publica*, mais bien une nouvelle forme de *statu quo* rendue nécessaire par la corruption morale généralisée qui ôte aux Romains la capacité à se gouverner eux-mêmes. Ainsi, au regard de l'entreprise fondatrice de l'idéologie impériale qui consiste à faire du présent la continuité du passé<sup>113</sup>, le fait que Lucain affirme que Pharsale est un moment de rupture est fortement polémique : si comme le montre bien l'étude détaillée qu'a consacrée C. Wirszubski à la notion de *libertas* à Rome sous la République et sous l'Empire montre bien que la portée polémique de la *libertas* comme mot d'ordre de l'opposition politique sous l'Empire est difficile à cerner<sup>114</sup>, affirmer que cette *libertas* est morte va à l'encontre du discours officiel. C'est ainsi le double scandale

---

poraine, celle-ci apparaît comme une tyrannie où la liberté a fait place à la servitude (III, 112; III, 137; III, 145; IV, 808; VII, 433 *sqq.*; VII, 695 *sqq.*).

<sup>111</sup>Et nous avons vu que l'éloge pouvait être à double tranchant : cf. en 9.3 p. 446. Signalons par ailleurs l'ambiguïté de la fin de la prédiction de Nigidius Figulus au livre I à propos des suites de la guerre civile (v. 670) :

*Cum domino pax ista uenit. [...]*

C'est avec un maître que vient cette paix.

Ce *dominus* désigne-t-il César, Auguste, ou Néron, même ? R. T. Bruère penche plutôt pour une allusion à Auguste, à cause du mot *pax* (BRUÈRE 1950, p. 226-227) ; mais R. J. Getty, par exemple, est en désaccord avec lui (GETTY 1955 *ad loc.*). Pour des indications bibliographiques sur la question, voir NARDUCCI 2002, p. 143.

<sup>112</sup>Voir chez Virgile dans l'*Énéide* en I, 286-296 ; VI, 788-807 ; VIII, 671-728, et chez Ovide dans les *Métamorphoses* en XV, 818-839.

<sup>113</sup>WIRSZUBSKI 1968, p. 127.

<sup>114</sup>Il s'agit là en effet d'un terme aux sens multiples et qui a pu être récupéré de diverses façons : il peut désigner la liberté de l'individu (dont la liberté de parole, mais aussi la protection contre les abus de pouvoir), celle du Sénat, la constitution républicaine (*ibid.*, p. 125). Il semble cependant qu'il ait tendance après Tibère à désigner plutôt la *libertas Senatus* (p. 138). Il est difficile en tout cas d'établir une adéquation nécessaire entre *libertas* et volonté d'un retour à la République (p. 125 *sqq.*). Sous l'Empire, le souhait du

politique des crimes de César et des forfaits de Rome qui est à l'origine de la reconfiguration de l'apostrophe épique par Lucain, Rome devenant à la fois destinataire et coupable.

Néanmoins, nous ne pensons pas qu'il soit possible de tirer une quelconque certitude de cet attachement manifesté par Lucain pour la *libertas* concernant les modalités précises de ce à quoi il aspirait politiquement parlant : les études sur la *libertas* dans la

---

rétablissement de la République n'avait rien d'évident, pas même pour les opposants politiques au Prince : pour certains, il était suffisant que ce soit le Sénat qui choisisse celui qui doit être à la tête de l'État. Cela s'explique notamment par le fait que, dans ses derniers moments, la République avait montré ses faiblesses, et que des hommes comme Caton ou Brutus avaient de leur côté manifesté une certaine absence de sens politique et de clairvoyance. Il pouvait donc être tout à fait concevable de ne pas voir dans le régime impérial autre chose que la garantie des traditions et de la grandeur romaines, héritées de cette période glorieuse et héroïque, mais aussi révolue, que représentait la République. L'étude de C. Wirszubski montre que, dans le contexte de la pensée romaine pour qui la *libertas* pouvait être conçue positivement (comme le fait de pouvoir faire quelque chose) ou négativement (comme le fait de ne pas être empêché), Auguste a tiré le mot du côté de la définition négative : il libère les Romains de la tyrannie des factions et de la force arbitraire, et leur offre paix, prospérité et sécurité. En ce sens la *libertas* offerte par Auguste s'oppose ainsi à la *licentia*, c'est-à-dire à la *libertas* excessive qui a mené aux guerres de factions. Il semble qu'en réaction l'aristocratie sénatoriale ait défendue ses prérogatives en se basant sur le sens positif de la *libertas* (COGITORE 2011, p. 17-73). Plus généralement, le conflit entre *libertas* et Principat correspond moins à un conflit entre républicains et monarchistes qu'à la volonté de défendre deux idées qui ont survécu à la République et qui sont devenues des principes affichés du nouveau régime : la supériorité de la loi sur toute forme de pouvoir ; l'État comme souci commun du peuple. Il ne faut pas non plus oublier que, en dehors de l'aristocratie sénatoriale, l'immense majorité de la population de l'Empire n'était pas impliquée dans les décisions politiques et souffrait concrètement des guerres de factions : dans ces conditions, la promesse de paix et de sécurité faite par le nouveau régime était plus que séduisante. La présence à la tête de l'Empire d'un homme souhaitant le bien général valait mieux que les conflits humainement et économiquement destructeurs des différents clans sénatoriaux souhaitant préserver leurs intérêts privés que la loi ne parvenait pas à contenir. C'est d'ailleurs cette raison qu'allègue Tacite lorsqu'il explique le ralliement rapide des provinciaux à l'idée du changement de régime (voir *Annales*, I, 2, 2).

Sur la *libertas* à Rome, voir également HELLEGOUARC'H 1963, p. 542 *sqq.* et BLEICKEN 1972.

<sup>115</sup>Voir par exemple WIRSZUBSKI 1968, p. 97 *sqq.*

Cette idée demeure valable plusieurs décennies plus tard : dans l'une de ses épigrammes, Martial associe Nerva à plusieurs champions de la liberté, y compris Brutus et Caton (XI, 5), et de même Tacite au début de sa *Vie d'Agricola* (III, 1) fait de son règne le début d'une ère, continuée sous Trajan, où la liberté et le Principat sont enfin compatibles. L'exemple de Trajan montre d'ailleurs que la valeur personnelle du Prince prévaut sur celle du régime. Ainsi est-il légitime sous son règne de critiquer la tyrannie de Domitien, quand cela sert à proclamer Trajan *optimus Princeps*.

C'est aussi le cas pour Néron dans une certaine mesure : voir la synthèse sur les sources contemporaines (essentiellement littéraires) qui se trouve dans GRAU 2015, p. 25-100, qui montre que lui aussi a pu apparaître comme une figure idéale, *optimus Princeps* digne d'Auguste, garant d'un nouvel âge d'or. Et la tradition républicaine peut être exaltée si l'on considère qu'elle doit guider le prince dans son action effective et qu'elle est de ce fait compatible avec le Principat. D'ailleurs, B. Mineo rapproche les vues politiques de Tite-Live, c'est-à-dire la possibilité d'un exercice modéré du pouvoir par le Prince en collaboration avec le Sénat de manière à garantir paix civile, respect des lois et restauration du *mos maiorum*, de celles de Lucain : « La philosophie politique de Tite-Live restera de ce fait un outil de référence dans l'avenir pour penser l'histoire et proposer des réponses politiques aux crises du moment : le *princeps* républicain livien reste ainsi une référence de poids au moment de la mort de Claude, lors de l'accession de Néron, et inspire peut-être en partie la conception de l'histoire de Lucain » (MINEO 2010). Pour J. Brisset (BRISSET 1964, p. 196-204), il est même clair que Lucain, comme son oncle Sénèque, distinguait tyrannie et Principat et était tout à fait convaincu de la coexistence possible de la liberté et du régime impérial, celui-ci étant le seul capable de garantir pour Rome la paix et la prospérité (à la condition toutefois que l'empereur incarne parfaitement l'idéal stoïcien du *rex iustus* : voir p. 221).

<sup>116</sup>MARTINDALE 1984 (repris dans MARTINDALE 2010).

communication d'Auguste montrent bien que l'opposition entre Principat et liberté ne va pas de soi et qu'il était possible à Rome d'accommoder *libertas* et présence d'un *Princeps* à la tête de l'Empire<sup>115</sup>. Pour C. Martindale<sup>116</sup>, qui, à raison selon nous, fait preuve de beaucoup de prudence et de mesure dans l'exploitation de ce qui nous est parvenu tant par le poème que par les biographies anciennes de Lucain, on peut à tout le moins considérer que celui-ci était manifestement attaché à une *libertas Senatus* que le critique définit ainsi : « [...] in practice what the "opposition" wanted was *senatoria libertas*, respect for the views of the Senate, freedom of speech for senators, perhaps one might add a role for the Senate in the choice of Prince [...]»<sup>117</sup>. Les travaux des historiens montrent qu'au fil du règne de Néron ses relations avec le Sénat se sont dégradées de plus en plus, mais que d'un point de vue plus général cette *libertas Senatus* ait été dans l'esprit de Lucain compatible ou non avec la présence d'un Prince à la tête de l'État reste impossible à déterminer selon nous<sup>118</sup>. Quoi qu'il en soit, il semble bien qu'en ce qui concerne le cas particulier de Néron (et de sa lignée), celui-ci ait pu scandaliser Lucain au fur et à mesure qu'il s'est éloigné du modèle du *Princeps senatus*, comme tendent à le montrer certaines allusions à des éléments précis de la politique de Néron présentes dans *La Guerre civile*<sup>119</sup>. Parmi elles, l'exemple le plus évident est probablement la critique de l'Orient, qui est sûrement à mettre en parallèle avec le philhellénisme de l'Empereur.

<sup>117</sup>Martindale 1984, p. 71. Voir aussi Conte 1966 (repris dans Conte 1988, pp. 11-23 et traduit dans Conte 2010), pour qui Lucain était davantage attaché à cette *libertas Senatus* qu'au retour de la République.

<sup>118</sup>C'est que, comme le souligne M. Hammond, après quatre-vingt-dix ans de régime impérial la question n'était sûrement plus tant de choisir entre République et Empire, mais plutôt de plaider en faveur du rôle du Sénat dans les affaires publiques et d'un pouvoir impérial qui respecte son rôle (HAMMOND 1963). Ainsi, pour M. T. Griffin (M. T. GRIFFIN 1984, p. 159), la position politique de Lucain correspond ainsi à la position sénatoriale classique des débuts de l'Empire : la République et la liberté sont préférables, mais le Principat est nécessaire au maintien de la stabilité et de la paix. De ce fait elle penche pour l'idée d'une opposition de nature avant tout littéraire de Lucain contre Néron : sa participation à la conjuration de Pison n'aurait pas été motivée par le souhait d'un retour à la République, mais plutôt par une réaction d'orgueil, et si contrôle il y avait de la part du Prince sur la production poétique du temps, celui-ci portait sur la qualité des œuvres et sur leur succès et non pas sur la dimension polémique de leur contenu. V. Rudich défend une idée assez similaire (RUDICH 1993, p. 88-90) : tiraillé entre d'une part sa proximité avec Néron, son désir de faire carrière et sa place à la cour, et d'autre part ses sensibilités sénatoriales, Lucain aurait eu à faire preuve de dissimulation dès son plus jeune âge, mais, manquant de fermeté politique, il aurait pris part à la conjuration de Pison avant tout en raison de la querelle personnelle qui l'opposait à Néron. Toutefois, cette hypothèse d'un désaccord seulement littéraire et privé entre le Prince et le poète sous-estime à notre sens la portée largement politique du poème.

<sup>119</sup>Pour P. Jal (JAL 1982), il convient de relativiser largement l'idée d'un parallèle entre l'époque de la guerre civile telle qu'elle est dépeinte dans le poème et l'époque de Lucain : au moment probable de la naissance du projet poétique de *La Guerre civile*, soit vers 60-63, Néron était très aimé du peuple, son règne était exempt de graves troubles politiques, sa cruauté ne s'exerçait que dans son entourage proche, il bénéficiait de la fidélité de l'armée et des prétoriens, et la pensée stoïcienne s'accommodait très bien du régime. Cependant, comme nous allons le voir, ce que Lucain pouvait reprocher à Néron n'était sans doute pas de cet ordre.



J. Brisset a ainsi consacré tout un chapitre de son livre sur les idées politiques de Lucain à l'hostilité de celui-ci à l'orientalisme incarné par Néron<sup>120</sup> : pour elle, Lucain « [...] n'a eu en aucune façon l'intention d'écrire un pamphlet contre le régime impérial<sup>121</sup> », mais c'est bien contre le mode de gouvernement particulier mis en place par Néron, forme de tyrannie orientalisante et ennemie de toute indépendance du Sénat, qu'il aurait souhaité s'élever<sup>122</sup>.

### 15.3.2 Caton et le sens politique du poème

L'analyse menée par I. Cogitore sur la double représentation de Caton et de la *libertas* dans *La Guerre civile* permet bien de comprendre en quoi le propos de Lucain au sujet de la *libertas* n'est pas conventionnel, mais porteur d'une dimension effectivement polémique<sup>123</sup>. Sa reconstitution de l'histoire des représentations de Caton après sa mort montre qu'il est une figure dont il est dangereux de parler lorsqu'on l'associe aussi avec l'idée de liberté. De ce fait, il tend à devenir un modèle de vertu, déconnecté des réalités politiques et de son opposition à César. Ainsi, chez Sénèque le Rhéteur,

[i]l est un symbole du passé républicain, sa grandeur même et son héroïsme servent désormais à embellir le passé de Rome et favoriser la glorification du destin de la Ville, destin qui culmine avec le Principat. [...] Sa mort même sert à une sorte de rédemption de la politique par la philosophie : l'homme intègre, choisissant la mort, devient un philosophe, au détriment de l'homme politique qui faisait ce choix pour marquer son opposition à César<sup>124</sup>.

Or Lucain redonne à la figure de Caton toute sa portée politique en réactivant son rapport avec la *libertas*, en particulier au livre IX de *La Guerre civile* où il prend toute son ampleur et sa force politique de défenseur de la *res publica* :

---

<sup>120</sup>BRISSET 1964, p. 193-223.

<sup>121</sup>*Ibid.*, p. 215.

<sup>122</sup>Voir également REED 2011, p. 28-30 (sur l'Orient comme fondamentalement opposé à l'identité romaine dans *La Guerre civile*) et J. TRACY 2014, notamment p. 259-273. Pour une synthèse récente sur les origines et la diversité des manifestations du philhellénisme de Néron, voir MRATSCHEK 2013 ; sur l'influence décisive des monarchies hellénistiques sur son règne, voir VAN OVERMEIRE 2012. Voir encore CROISILLE 1982, qui relève deux passages qui seraient des charges implicites contre Néron, II, 234-325 et IX, 186-217, et REBEGGIANI 2018, p. 163 *sqq.* sur la réception de Lucain dans les *Silves*, qui montre que pour Stace du moins, *La Guerre civile* est certes anti-néronienne, mais non pas anti-impériale (même si évidemment il faut prendre en compte le fait que cela lui permet de reprendre Lucain à son compte en faisant de Néron un repoussoir sous le règne de Domitien).

Toutefois, J. Brisset (BRISSET 1964, p. 188-190) repère d'autres possibles allusions contemporaines qui seraient en réalité favorables à Néron, y compris dans la fin de l'œuvre telle qu'elle nous est parvenue. Cela étant, elle ne considère pas que cela remette en question l'idée que *La Guerre civile* soit une œuvre d'opposition, ces quelques passages étant bien inférieurs en nombre aux attaques du poète : leur présence contredit surtout pour elle l'idée d'un changement d'opinion de Lucain vis-à-vis du Prince entre le début de son travail d'écriture et le moment de sa mort.

<sup>123</sup>COGITORE 2010.

<sup>124</sup>*Ibid.*, p. 172.

La *libertas* est ainsi ce qui définit Caton selon Lucain. De la sorte se dessine une nouvelle équation, annulant celle que posaient les textes du début du Principat (Caton = suicide = liberté) : ici on lit Caton = guerre civile = liberté. C'était rendre à Caton son statut politique, le signaler comme l'Opposant à la tyrannie, l'étendard de la *libertas* et l'incarnation de la guerre civile, qui est une guerre pour la liberté<sup>125</sup>.

Dorénavant Caton peut à la fois continuer et transcender Pompée, car il combat non pas pour un parti, mais pour Rome et pour la liberté<sup>126</sup>. Cela apparaît dès les premiers vers du livre IX, où l'âme de Pompée trouve refuge dans l'âme de Caton et où celui-ci prend le parti de poursuivre le combat :

*Hinc super Emathiae campos et signa cruenti  
Caesaris ac sparsas uolitaui in aequore classes  
et scelerum uindex in sancto pectore Bruti  
sedit et inuicti posuit se mente Catonis.  
Ille, ubi pendebant casus dubiumque manebat,  
quem dominum mundi facerent ciuilia bella,  
oderat et Magnum, quamuis comes isset in arma  
auspiciis raptus patriae ductuque senatus;  
at post Thessalicas clades iam pectore toto  
Pompeianus erat. Patriam tutore carentem  
exceptit, populi trepidantia membra refouit,  
ignauis manibus proiectos reddidit enses  
nec regnum cupiens gessit ciuilia bella  
nec seruire timens. Nil causa fecit in armis  
ille sua : totae post Magni funera partes  
libertatis erant; quas ne per litora fusas  
colligeret rapido uictoria Caesaris actu,  
Corcyrae secreta petit ac mille carinis  
abstulit Emathiae secum fragmenta ruinae<sup>127</sup>.*

De là il plane sur les champs de l'Émathie, sur les enseignes sanglantes de César, sur les flottes disséminées par les mers, et, vengeur du crime, il se repose dans l'auguste sein de Brutus et s'établit dans l'âme de l'indomptable Caton. Ce héros, tandis que l'événement était en suspens et qu'il restait un doute sur le maître qu'allaient donner au monde les guerres civiles, haïssait même Magnus, bien qu'il eût suivi ses armes, entraîné par les auspices de la patrie et l'exemple du sénat ; mais le désastre de Thessalie avait fait de lui un pur pompéien. La patrie avait perdu son défenseur : il l'embrassa ; le peuple tremblait d'angoisse : il le réchauffa ; aux mains défaillantes il rendit l'épée qu'elles avaient laissé tomber ; il conduisit la guerre civile, sans désir du pouvoir, sans crainte de servir. Il ne fit rien, sous les armes, pour sa propre cause : le parti tout entier, après la mort de Magnus, fut à la liberté ; ce parti, dispersé le long des côtes, une manœuvre rapide de César victorieux pouvait l'enlever : il gagna les retraites de Corcyre, et, sur mille navires, emporta avec lui les débris de la ruine d'Émathie.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 175. *Contra* KIMMERLE 2015, p. 268-302 qui dans le chapitre 6 de son étude considère seulement que sous l'Empire le sens même du mot *libertas* évolue et se dépolitise de plus en plus pour se restreindre à la *libertas* philosophique qu'illustre justement Caton.

<sup>126</sup> Voir aussi D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 128-131 sur la constitution de Caton en figure de la résistance politique, qui passe à la fois par la résistance spirituelle et par la résistance active, quoique vaine.

<sup>127</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 15-33.

C'est d'ailleurs bien lui que Pompée, par la bouche de Cornélie dans son éloge funèbre, consacre comme le dépositaire principal de son testament politique et engage à continuer la lutte contre César :

[...] Vni parere decebit,  
si faciet partes pro libertate, Catoni<sup>128</sup>.

Il n'y a qu'un homme à qui vous deviez obéir, s'il prend le parti de la liberté, c'est Caton.

Ce qui apparaît ici, c'est que la manière dont on interprète le personnage de Caton a partie liée avec la manière dont on conçoit le sens général du poème, notamment dans sa dimension politique : une fois qu'il est acquis que César est un monstre et après l'élimination de Pompée, l'éloge de Caton au livre IX en lien avec sa défense de la *libertas* semble indiquer qu'il faut lire *La Guerre civile* comme un appel à la gouvernance par un sage. Or la critique moderne est fortement divisée au sujet de Caton<sup>129</sup>. Jusqu'en 1987, on ne remet pas en question l'idée que Caton soit présenté dans *La Guerre civile* comme un personnage positif : si Lucain présente l'adversaire de César et le champion de la Rome républicaine sous un jour positif, c'est que *La Guerre civile* est un poème critique dirigé contre Néron et / ou le régime impérial<sup>130</sup>. Mais la parution cette année-là des deux études de J. Henderson<sup>131</sup> et de W. R. Johnson<sup>132</sup> a inauguré une lecture bien plus négative du personnage, contre lequel on souligne essentiellement la vanité de son action. On pointe son excès fanatique et inhumain : que ce soit lorsqu'il allume chez Brutus l'amour de la guerre ou quand il entame avec ses hommes sa marche dans le désert de Libye sans avoir peur du danger, il n'est pas sans rappeler la folie furieuse de César lui-même. Le combat où il s'illustre, au livre IX, s'avère finalement absurde et vain : l'héroïsme stoïcien, placé dans le contexte de la guerre civile, ne peut en fin de compte que déboucher sur l'inefficacité et, pour ses hommes, sur des souffrances aussi inutiles qu'intolérables. Il est certes un sage stoïcien, mais dans ce monde de la guerre civile qui bouleverse tout et dans lequel *uirtus* et *furor* tendent à se confondre, la reconnaissance de sa vertu comme

---

<sup>128</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 96-97.

<sup>129</sup>Pour un état de la question bien plus complet que celui que nous ne présentons ici que très partiellement, nous renvoyons aux études suivantes : D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 113-116 ; THORNE 2010, p. 14 sqq. ; CATERINE 2015, p. 339-350 ; BARRIÈRE 2016, p. XXXVII-LVI.

<sup>130</sup>Évidemment, le non-achèvement du poème constitue un obstacle de taille à notre compréhension des vues politiques de Lucain. Pour les différentes hypothèses proposées par la critique au sujet de ce qui devait constituer la fin de *La Guerre civile*, nous renvoyons à l'état de la question clair et récent présenté dans CALTOT 2016, p. 10, n. 8. Pour notre part, nous considérons comme très hasardeuses ces tentatives de reconstitution d'un texte qui n'a jamais été écrit.

<sup>131</sup>HENDERSON 1987, repris dans HENDERSON 1998, p. 165-211 et HENDERSON 2010.

<sup>132</sup>W. R. JOHNSON 1987.

telle pose problème. L'éloge que Lucain fait de lui – et qui arrive à contretemps, bien après le l'acmé de Pharsale – serait alors à comprendre de façon ironique : le poète nous proposerait une vision parodique de l'idéal stoïcien, marque de son amère désillusion vis-à-vis de l'impuissance du stoïcisme dans la Rome de Néron. Les lectures qui s'inscrivent dans cette lignée<sup>133</sup> présentent l'intérêt d'attirer l'attention sur certains problèmes, certaines résistances du texte. Toutefois les excès de la déconstruction et de l'application d'approches post-modernistes anachroniques ne sont pas entièrement convaincants, et confinent parfois à l'hypercritique.

Depuis une époque récente, une partie de la critique tend à accepter la présence des contradictions à l'œuvre dans le poème sans chercher à les réduire artificiellement et s'attache à en tirer parti pour éclairer son fonctionnement<sup>134</sup>. A. Rolim de Moura écrit ainsi :

The aesthetic achievement of Lucan's portrait of Cato goes beyond both the burlesque cartoon and the stereotyped idealisation of a Stoic saint. The character resists categorisation and keeps secret an inner reality that defies both the critics and the poet himself. Apparently Lucan and his anxious and ignorant narrator fail to consummate the image of the hero as something definitely good or evil, or to ascribe a clear significance to a trajectory that breaks off so enigmatically: simultaneously the object of the highest hopes and the cause of most painful disappointment, Cato is maybe the subtlest figure in Lucan's epic<sup>135</sup>.

N. Kimmerle prend également acte des contradictions multiples dans le poème, ce qui l'amène à analyser le narrateur lucanien en tant que narrateur non fiable, non pas en ce qui concerne le cours des événements, mais au point de vue axiologique<sup>136</sup>. Elle en arrive à la conclusion que s'il faut admettre l'incapacité des membres de la classe sénatoriale à se comporter autrement que comme *famuli* asservis volontaires devant César, le Principat peut bien être conçu comme le meilleur intermédiaire entre la République et la tyrannie, si tant est que le Prince est un bon prince<sup>137</sup>. En ce sens, le poème est tout à fait représentatif de l'idéologie de son temps, et l'impossibilité d'en tirer un sens univoque

<sup>133</sup>Citons notamment MASTERS 1992; BARTSCH 1997; HERSHKOWITZ 1998; SKLENÁŘ 2003, p. 59 *sqq* ; et, plus récemment, MIRA SEO 2011 et TIPPING 2011.

<sup>134</sup>Dans son ouvrage de 2007 consacré à la contradiction dans l'épopée antique, *Inconsistency in Roman Epic: Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, J. J. O'Hara a bien montré la place que tient la contradiction dans l'épopée, et ce, depuis Homère, remettant ainsi en question la fameuse distinction opérée par Bakhtine entre le roman qui serait polyphonique et l'épopée monodique : il convient d'affronter cette contradiction, sans chercher ni à l'éluder ni à la résoudre artificiellement. Celle-ci met en jeu la position de l'énonciateur, ainsi que les questions de l'autorité, de l'auctorialité et de la complexité du monde, que l'épopée antique se refuse précisément à simplifier : nous devons faire de même lorsque nous la lisons. À propos de Lucain, voir en particulier p. 131-142.

<sup>135</sup>Rolim de Moura 2010a, p. 88.

<sup>136</sup>KIMMERLE 2015.

<sup>137</sup>*Ibid.*, p. 298.

reflète les contradictions intrinsèques à la mise en place du Principat dans ses premiers temps : les principes républicains ne conviennent plus, mais on continue à les regarder comme des idéaux alors même que le régime n'est plus à remettre en question<sup>138</sup>. Finalement, Lucain ne fait donc que témoigner de son acceptation de la transition inéluctable de la République vers la stabilisation d'un nouveau système de valeurs. Toutefois, le modèle herméneutique du narrateur non fiable ne nous paraît pas complètement adapté pour rendre compte du fonctionnement de la narration lucanienne. En effet, cette lecture élude la place si sensible de l'indignation exprimée par le poète : celui-ci ne se contente pas de mettre en compétition des points de vue irréconciliables de manière à nous maintenir dans une sorte de suspension du jugement politique, mais il pousse le lecteur à la réaction. Malgré les problèmes insolubles posés par la guerre civile et les contradictions qu'ils induisent, nous considérons que la voix du poète conserve une fonction organisatrice des différents points de vue en vertu de la perspective temporelle qui est la sienne et de sa capacité à embrasser d'un seul regard la guerre civile et ses conséquences dans son présent. Si les personnages nous montrent différents « états de vérité », selon leur point de vue, la voix du poète impose, non pas une opinion, mais du moins le régime de l'indignation<sup>139</sup>.

Dans sa thèse de doctorat<sup>140</sup> puis dans son article « *Si Credere Velis: Lucan's Cato and the Reader of the Bellum Civile* »<sup>141</sup>, C. L. Catherine entreprend lui aussi de dépasser l'opposition décidément inconciliable entre les lectures « optimistes » de Caton, qui soutiennent l'idée d'un éloge sincère de la part du poète, et les lectures « pessimistes », qui refusent de voir dans le personnage autre chose qu'une parodie de héros stoïcien. En faisant coexister ces potentialités de lecture, Lucain programme une forme de suspension du jugement : « Lucan intentionally frustrates our ability to evaluate Cato »<sup>142</sup>. Le critique analyse comment au livre IX, à propos de certaines questions scientifiques ou mythologiques, Lucain exprime son incapacité à établir lui-même un propos de vérité et laisse ainsi au lecteur le soin de statuer (c'est ce que nous avons vu notamment à propos

---

<sup>138</sup>KIMMERLE 2015, p. 302.

<sup>139</sup>Voir LUDWIG 2014, p. 187 sur le fait que chez Virgile, la voix narrative ne cherche pas vraiment à contrôler la manière dont le lecteur doit évaluer les voix autres que celle-là car le lecteur partage avec le poète l'idée selon laquelle le destin promis à la nation romaine, aboutissement ultime des événements racontés, est quelque chose de positif ; Lucain, en revanche, indique régulièrement à son lecteur comment il doit évaluer les discours et les perceptions des personnages en raison du caractère problématique des événements racontés et de leurs conséquences.

<sup>140</sup>CATHERINE 2014, p. 175 *sqq.*

<sup>141</sup>CATHERINE 2015.

<sup>142</sup>*Ibid.*, p. 351.

de l’apostrophe au lecteur sur l’appartenance géographique de la Libye à l’Europe ou à l’Afrique en IX, 411-413<sup>143</sup>), et applique cela à la *fama* de Caton évoquée juste avant que le chef et ses hommes n’affrontent les reptiles africains :

[...] *Si ueris magna paratur  
fama bonis et si successu nuda remoto  
inspicitur uirtus, quidquid laudamus in ullo  
maiorum, fortuna fuit. [...]*<sup>144</sup>

Si les vrais hommes de bien ont seuls droit à la plus haute gloire, et si l’on considère la vertu toute nue, sans aucun égard au succès, tout ce que nous vantons chez l’un quelconque de nos ancêtres ne fut qu’un don de la fortune.

Mais nous voyons une objection ici : si Lucain peut se permettre de rejeter hors de son champ de connaissance ce qui excède le sujet de son poème (c’est d’ailleurs aussi le cas dans l’apostrophe en I, 412-419 à propos des marées<sup>145</sup>), la *fama* de Caton est au contraire au cœur de son sujet. La question qui suit immédiatement ce passage fait bien appel à la faculté de jugement du lecteur, mais celle-ci est programmée pour conclure, avec le poète, que Caton a effectivement gagné par sa vertu le titre de héros, en dépit de l’échec de sa campagne africaine :

[...] *Quis Marte secundo,  
quis tantum meruit populorum sanguine nomen*<sup>146</sup> ?

À qui les faveurs de Mars, à qui le sang des peuples méritèrent-ils un si grand nom ?

On a bien ici « a radical redefinition of *fama* », ainsi que l’écrit P. Hardie<sup>147</sup>. À notre sens, l’analyse soignée et serrée de C. L. Catherine amoindrit de fait un peu trop la place de l’éloge de Caton. Il nous semble plutôt que le poète ne laisse pas en concurrence équitable deux visions du personnage, mais qu’il privilégie tout de même l’éloge tout en soulevant avec franchise les difficultés qu’il pose. Il nous paraît en effet difficile d’occulter le fait que ce qui est loué chez Caton est cohérent avec l’attachement à la liberté, la haine de la servitude, l’amour de Rome exprimés par le poète. Caton est bel et bien un héros, mais il a vécu dans un temps qui pour son malheur ne tolérait ni ne comprenait plus l’héroïsme. Cela étant, nous sommes tout à fait en accord avec l’accent mis par C. L. Catherine sur le pôle de la réception dans le fonctionnement de l’œuvre (en lien avec l’attention portée aux effets du texte sur le destinataire favorisée par la formation

<sup>143</sup>Cf. p. 725.

<sup>144</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 593-596.

<sup>145</sup>Cf. p. 727 et p. 739 *sqq.*

<sup>146</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 596-597.

<sup>147</sup>HARDIE 2012, 185-86.

rhétorique) et avec l'idée d'une collaboration nécessaire du lecteur, qui doit quoi qu'il en soit établir sa propre lecture. Mais là encore, nous voudrions nuancer l'analyse. La difficulté du lecteur à prendre parti provient pour le critique du fait que Lucain le place dans la position des acteurs de la guerre. Or ce n'est pas complètement vrai : il le met bien en position de réagir comme s'il vivait les événements, mais il bénéficie en plus du recul de l'histoire et de la recomposition des événements par le poète<sup>148</sup>. De cette manière Lucain peut orienter son lecteur, c'est-à-dire lui fournir des éléments supplémentaires aptes à alimenter son jugement, même s'il lui laisse le dernier mot parce que la guerre civile est par nature incompatible avec une lecture univoque des événements. Or ce que montre pour nous la recomposition poétique, c'est que le parti de Caton, aussi imparfait qu'il soit, est encore le meilleur (ou le moins pire) à prendre.

Les difficultés qui sont ainsi mises au jour par tout un pan de la critique ne suffisent pas selon nous à soutenir l'idée d'une déconstruction irrémédiable du sens ni à invalider l'éloge explicite et massif que Lucain fait de Caton, en particulier au chant IX : ce n'est pas parce que la geste de Caton est parfois problématique que la résistance que représente le personnage est invalidée. Certes son action a impliqué de prendre part au combat civil et en outre elle a été inefficace, mais on voit mal comment Lucain aurait pu tordre la vérité historique au point de rendre cette action effective contre César, et un combat pour vain qu'il soit peut être digne d'éloge s'il est juste (et c'est bien ainsi que Lucain le qualifie en IX, 293 : *iusti [...] Martis*) : le fait que Caton jette ses hommes dans les épreuves inouïes du désert africain, et même qu'il s'y empresse, se justifie si l'on pense

---

<sup>148</sup>La recomposition poétique apparaît magistralement dans les différents passages qui, en annonçant la mort à venir de César, concourent à une recréation d'une forme de téléologie. Dans l'apostrophe à Brutus en VII, 587-596 en particulier, Lucain recrée un enchaînement de cause à conséquence en se plaçant dans le passé et en faisant comme s'il ne connaissait pas la suite des événements, tout en manifestant qu'il la connaît puisqu'il annonce le tyrannicide des Ides de mars :

*Illic plebeia contactus casside uultus  
ignotusque hosti quod ferrum, Brute, tenebas?  
O decus imperii, spes o suprema senatus,  
extremum tanti generis per saecula nomen,  
ne rue per medios nimium temerarius hostis,  
nec tibi fatales admoueris ante Philippos,  
Thessalia periture tua. Nil proficis istic  
Caesaris intentus iugulo : nondum adtigis arcem  
iuris et humani columen quo cuncta premuntur  
egressus meruit fatis tam nobile letum.  
Vivat et, ut Brutus procumbat uictima, regnet!*

Là, le front couvert d'un casque plébéien, inconnu de l'ennemi, Brutus, quel fer tenais-tu ? Ô l'honneur de l'empire, ô suprême espoir du sénat, dernier nom d'une race si grande à travers les siècles, ne t'élance pas trop téméraire au milieu des ennemis et n'avance pas pour toi le jour fatal de Philippes, toi qui dois périr dans ta Thessalie. Tu perds ta peine à t'acharner ici à la gorge de César ; il n'a pas encore atteint le sommet du pouvoir, dépassé ce faite de la grandeur humaine, d'où l'on opprime tout, pour mériter des destins une mort si fameuse. Qu'il vive et, pour tomber victime de Brutus, qu'il soit roi !

En d'autres termes, il réclame qu'arrive ce qu'il sait devoir arriver.

qu'il poursuit l'idéal de la liberté. La glorification épique n'empêche ni la nuance ni la complexité, et il ne nous semble pas absurde de voir en Caton à la fois un défenseur de la liberté et quelqu'un qui a échoué, pour avoir vécu dans une époque où les héros comme lui n'avaient plus leur place. Une telle représentation se justifie d'autant plus que la guerre civile est une guerre particulière qui pose des problèmes moraux impossibles à résoudre. Bien plus, la proximité du personnage avec César<sup>149</sup> peut se lire comme une volonté de faire de Caton une « correction » de César. En effet, le problème posé par ce dernier ne réside ni dans son énergie ni dans sa détermination à partir au combat (caractéristiques que partagent les deux personnages), mais dans ce qu'il en fait et dans ce pour quoi il combat : Caton montre aussi ce à quoi ressemble un chef romain qui met ces qualités au profit non pas de son intérêt personnel, mais de la patrie et de la liberté. La conclusion à laquelle parvient C. Martindale à propos de ce que représente Caton dans le poème nous paraît fort juste. Pour le critique, la *libertas* chez Lucain peut revêtir un sens individuel et un sens politique, et Caton montre qu'il est possible de continuer à faire vivre la première forme de liberté lorsque la seconde est devenue impossible sous la forme d'une liberté philosophique qui n'est pourtant pas sans implications politiques :

*Libertas* in the *Bellum Civile* is sometimes the Republican constitution and sometimes the spiritual freedom that the *sapiens*, in Lucan's somewhat pessimistic version of Stoicism, alone can achieve, as a last resort if necessary by suicide. The two concepts meet in the figure of Cato, and it may be felt that the freedom of the mind is even more important to Lucan than the freedom of the state. [...] Even under a monstrous tyrant the means of escape lay ever to hand [...] <sup>150</sup>.

### 15.3.3 Le poète de *La Guerre civile* comme dépositaire de la geste de Caton

Dans quelle mesure est-il donc possible de s'appuyer sur le personnage de Caton pour essayer de comprendre ce que signifie *La Guerre civile* dans sa dimension politique ? Notre propre analyse du fonctionnement de l'apostrophe dans le poème nous conduit à une réponse principalement initiée par F. D'Alessandro Behr : tout en considérant qu'il est exclu d'y voir une œuvre de propagande dogmatique, nous pensons que l'attitude et les paroles de Caton constituent dans une certaine mesure une forme de modèle de la bonne réaction face à la guerre civile et à ses conséquences.

<sup>149</sup>Ou même avec Alexandre : voir MAES 2009. Dans son étude sur la réception du personnage chez Lucain (CELOTTO 2018, p. 329 *sqq.*), G. Celotto montre toutefois que s'il constitue un modèle pour César, Pompée et Caton, c'est de manière à faire de ce dernier « the anti-Alexander » (p. 349).

<sup>150</sup>Martindale 1984, p. 72 (repris dans Martindale 2010).



### 15.3.3.1 Caton, modèle de Lucain

La voix du poète lucanien se présente ainsi comme un relais du personnage, de même que le poème en continue la geste. F. D'Alessandro Behr a en effet analysé en quoi la voix du narrateur présente des points communs avec celle de Caton dans sa harangue en IX, 256-283<sup>151</sup>. Elle montre que le narrateur comme Caton ont tous deux à cœur d'user de la parole pour persuader et pousser les autres à l'action, et que pour ce faire ils utilisent des techniques similaires qui provoquent des émotions puissantes propres à engager leur public. C'est ainsi que la réception du discours de Caton par ses hommes, où il ranime leur ardeur pour la cause de la liberté et de la patrie, ressemble singulièrement à la réception que Lucain lui-même souhaite pour son poème :

*O summos hominum, quorum fortuna per orbem  
signa dedit, quorum fati caelum omne uacauit!  
Haec et apud seras gentes populosque nepotum,  
siue sua tantum uenient in saecula fama,  
siue aliquid magnis nostri quoque cura laboris  
nominibus prodesse potest, cum bella legentur,  
spesque metusque simul perituraque uota mouebunt,  
**attonitique** omnes ueluti uenientia fata,  
non transmissa, legent, et adhuc tibi, Magne, fauebunt<sup>152</sup>.*

Ô les plus grands des hommes, vous dont la Fortune a laissé des signes sur le globe, vous dont les destins ont occupé le ciel tout entier ! Ces guerres, chez les nations à venir et les peuples de nos neveux, soit qu'elles parviennent aux générations par leur seule renommée, soit que l'intérêt de notre œuvre puisse être de quelque utilité à ces grands noms, ces guerres, quand on les lira, exciteront à la fois des espoirs et des craintes, et des vœux superflus ; tous, frappés d'étonnement, les liront comme des destins non pas écoulés, mais près de se produire, et ils se rallieront encore, Magnus, à ton parti.

[...] *Dixit et omnes  
haud aliter medio reuocauit ab aequore puppes  
quam, simul effetas linquunt examina ceras  
atque oblita faui non miscent nexibus alas,  
sed sibi quaeque uolat nec iam degustat amarum  
desidiosa thymum, Phrygii sonus increpat aeris,  
**attonitae** posuere fugam studiumque laboris  
floriferi repetunt et sparsi mellis amorem :  
gaudet in Hyblaeo securus gramine pastor  
diuitias seruasse casae. Sic uoce Catonis  
inculcata uiris iusti patientia Martis<sup>153</sup>.*

Il dit, et ses paroles ramenèrent tous les vaisseaux qui gagnaient la mer : ainsi des essaims d'abeilles, abandonnant les cellules où elles sont écloses, oublient leurs rayons, et, au lieu d'entrelacer leurs ailes, volent chacune de son côté, et, par paresse, cessent de butiner le

---

<sup>151</sup>D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 113-161.

<sup>152</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 205-213.

<sup>153</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, IX, 283-293.

thym amer ; le son de l'airain phrygien retentit ; frappées de stupeur<sup>154</sup>, elles ont suspendu leur fuite, et reprennent leur ardeur à chercher parmi les fleurs le miel qu'elles aiment en extraire : sur le gazon de l'Hybla, le pâtre rassuré se réjouit d'avoir conservé les richesses de sa cabane. De même la voix de Caton a fait rentrer dans les cœurs la résolution de souffrir avec constance une juste guerre.

Certes, le parallèle textuel est mince en volume, mais l'extrait du livre VII est d'une telle importance programmatique qu'il est difficile de ne pas y penser lorsqu'on arrive à la conclusion du discours de Caton. Dans les deux cas, nous avons « [...] a model of poetical reception in which a rational response and an emotional reaction are not diametrically opposed<sup>155</sup> », c'est-à-dire que l'émotion créée par le poème ou le discours ne pousse pas à une réaction inconsidérée, mais à adopter au contraire le bon comportement. Caton apparaît finalement comme un modèle de la réaction idéale devant les événements, que F. D'Alessandro Behr nomme « critical spectatorship » : Caton humanise la sagesse stoïcienne en se montrant non pas indifférent devant la ruine du monde et les souffrances de ses soldats, mais capable de contrôler ses sentiments par la raison pour ne pas se laisser aliéner par ses passions<sup>156</sup>.

Or il y a aussi dans le discours de Caton des points communs intéressants avec l'usage de l'apostrophe par Lucain lui-même. Alors que les soldats de Caton, las de combattre et prêts à se soumettre à la loi du vainqueur de Pharsale, prévoient une tentative de désertion, leur général les arrête en faisant valoir le fait que c'est dorénavant pour la liberté (et non plus pour Pompée) qu'ils se battent. Afin d'aiguillonner leur honneur de Romains, il emploie à leur encontre deux vocatifs qui ne sont pas sans rappeler ceux que l'on trouve dans la bouche du poète : *o degeneres* (v. 268) et *o famuli turpes* (v. 274). On pense ainsi à la fois à la manière dont Lucain confronte sans cesse les valeurs romaines du *mos maiorum* à la corruption orientale qui les menace (et l'on se souvient qu'en VIII, 693 c'est Ptolémée qui est interpellé par *degener*) et à son indignation répétée devant l'état de servitude des Romains après Pharsale.

Cette particularité du discours de Caton ressort d'autant plus si on le compare avec un autre discours similaire, celui que César adresse à ses soldats au livre V (v. 319-364) dans le même contexte de mutinerie. Avant même la harangue de César, Lucain se dissocie fortement de son personnage en faisant précéder son discours d'une apostrophe qui lui est adressée :

<sup>154</sup>Nous modifions ici la traduction de la CUF.

<sup>155</sup>D'Alessandro Behr 2007, p. 123.

<sup>156</sup>*Ibid.*, p. 160-161.

*Non pudet, heu, Caesar, soli tibi bella placere  
iam manibus damnata tuis? Hos ante pigebit  
sanguinis? His ferri graue ius erit? Ipse per omne  
fasque nefasque rues? Lassare et disce sine armis  
posse pati, liceat scelerum tibi ponere finem.  
Saeue, quid insequeris? Quid iam nolentibus instas?  
Bellum te ciuile fugit. [...] <sup>157</sup>*

Ah! n'as-tu pas honte, César, d'être le seul à aimer des guerres que réprouvent maintenant leurs propres mains? Ceux-ci seront avant toi dégoûtés du sang? Ils trouveront lourd le droit du fer? Et toi, tu vas te ruer sur tout, bien ou mal. Lasse-toi, apprends à vivre sans armes, qu'il soit permis de mettre fin à tes crimes. Cruel, que poursuis-tu? Pourquoi presser des gens qui se refusent? La guerre civile te fuit.

Puis, afin d'étouffer leur révolte, César mobilise dans sa réponse à ses hommes des arguments complètement différents de ceux de Caton : plein de morgue, il compte avant tout effrayer les mutins en leur laissant voir son mépris et sa colère à leur rencontre, et il finit en les menaçant. De façon remarquable, il les interpelle par le vocatif *ignauī* [...] *Quirites* au v. 358 de manière à souligner le fait qu'ils trahissent leur serment<sup>158</sup>. Mais il y a ici une ambiguïté : si le choix du terme et son emploi antiphrastique font penser que César leur reproche de manquer à leur devoir envers leur patrie, tout le reste du discours montre bien qu'il n'envisage pas ses troupes autrement que dans une étroite dépendance à leur chef, et s'il voit dans la guerre le moyen d'obtenir la victoire, la gloire, la conquête, la défense de Rome et des valeurs qu'elle représente n'est jamais évoquée.

La réaction que provoque ce discours enragé est la suivante :

*[...] Tremuit saeua sub uoce minantis  
uulgi iners unumque caput tam magna iuuentus  
priuatum factura timet, uelut ensibus ipsis  
imperet inuito moturus milite ferrum.  
Ipse pauet, ne tela sibi dextraeque negentur  
ad scelus hoc, Caesar; uicit patientia saeui  
spem ducis, et iugulos, non tantum praestitit ensis.  
Nil magis adsuetas sceleri quam perdere mentis  
atque perire tenet. Tam diri foederis ictu  
parta quies, poenaque redit placata iuuentus <sup>159</sup>.*

Ces cruelles paroles de menaces firent trembler la foule immobile ; des guerriers si nombreux redoutent une seule tête qu'ils pourraient renvoyer à la vie privée, comme si elle avait sur les épées même assez de pouvoir pour les mettre en mouvement malgré le soldat. César lui-même redoute que les traits et les bras ne lui soient refusés pour un pareil crime ; la soumission surpassa l'espoir du chef impitoyable et fit tendre non seulement les glaives, mais les gorges. Rien ne possède plus ces âmes accoutumées au crime que la soif de faire périr et de périr. La conclusion de ce traité sinistre fit renaître le calme, et le châtement ramena les guerriers apaisés.

---

<sup>157</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 310-316.

<sup>158</sup> Tacite commente indirectement ce vocatif en ce sens par l'intermédiaire de Germanicus qui fait référence au discours de César dans l'un de ses propres discours : cf. *Annales*, I, 42.

<sup>159</sup> LUCAIN, *La Guerre civile*, V, 364-373.

On ne saurait mieux figurer la différence fondamentale de l'effet qu'entraîne chacun de ces deux discours sur leur auditoire : celui de Caton rend les Romains à eux-mêmes comme les abeilles sont rendues à leur tâche, tandis que celui de César les aliène encore davantage et que le calme retrouvé est celui d'une soumission abjecte<sup>160</sup>.

S'il est exclu de voir dans *La Guerre civile* une œuvre de propagande dogmatique, nous rejoignons l'idée développée par M. A. Thorne selon laquelle l'une des fonctions principales du Caton de Lucain est de représenter la mémoire de ce qu'a été Rome avant les Césars, du temps de la *libertas* :

Memory has the power to preserve (and thus in a way resurrect) the dead. Accordingly, memory also has the power to maintain opposition to a foe by resurrecting its opponent. The single most powerful memorial to the Republic that passed away with Caesar's victory is the figure of Cato, and thus the power of the Cato legend upon subsequent generations always acted through the power of memory<sup>161</sup>.

Dans cette perspective, Caton ne doit plus être évalué à l'aune de ses accomplissements et de ses échecs, et il ne s'agit plus de se demander s'il incarne effectivement une figure de la sagesse et de la vertu : sa représentation dans le poème doit être interprétée selon ce que sa mémoire peut apporter aux générations suivantes. Le récit de sa défaite par Lucain est alors vu comme un *monumentum* préservant et transmettant la mémoire de ce que fut Rome afin que, peut-être, elle redevienne un jour ce qu'elle a été.

Le poète de *La Guerre civile* ne peut donc plus adopter la posture du *uates* virgilien : si l'on reprend ce que disent les rhéteurs du sens des figures de l'adresse<sup>162</sup>, on constate que la voix du poète chez Lucain se rapproche davantage de celle de l'orateur, et que son récit se teinte de la dimension du discours politique<sup>163</sup>. Hermogène rapproche en effet l'apostrophe du discours politique dans son développement sur la *σεμνότης*<sup>164</sup>. Plus loin, il lie la rupture de la continuité du discours – qui caractérise les passages d'adresse insérés dans le récit épique – avec la sincérité, *l'ἀλήθεια*<sup>165</sup>, qui est créée entre autres

<sup>160</sup>Nous sommes ici en désaccord avec C. L. Catherine qui voit dans le parallèle entre les deux discours aux troupes mutinées un argument en faveur de la remise en question de Caton comme personnage positif : si en effet il faut à notre sens les lire ensemble, c'est que le discours de Caton est une correction de celui de César en conformité avec les valeurs romaines (CATHERINE 2015, p. 348-349).

<sup>161</sup>Thorne 2010, p. 29.

<sup>162</sup>Voir en 1.2 p. 53.

<sup>163</sup>P. Le Doze, lorsqu'il analyse le sens de l'appellation *uates* que se donnent les poètes augustéens (LE DOZE 2014, p. 467 *sqq.*), insiste néanmoins sur le fait que, se sentant investis d'une mission, celle de dispenser aux hommes une vérité supérieure, ils entendent véritablement « influencer sur le pouvoir temporel et la société de leur temps » (p. 479). Mais l'on ne saurait trouver chez eux la combinaison de verve et d'adresse directe qui caractérise l'écriture de Lucain.

<sup>164</sup>HERMOGÈNE, *Les Catégories stylistiques du discours*, 242.22-251.20.

<sup>165</sup>Celle-ci est développée en 352.19-363.22.

par l'expression de l'indignation. Elle est décrite comme un signe de spontanéité lié au πάθος. Hermogène donne l'exemple des injures introduites directement, c'est-à-dire sans métadiscours, et confirme ainsi le rapport avec l'usage de l'adresse que l'on observe chez Lucain. L'apostrophe et l'apostrophe interrogative sont données comme des figures du discours spontané lié à l'invective. C'est en effet davantage de cette dernière que de l'appel à la pitié que semble participer la voix poétique chez Lucain : l'ἀλήθεια est plus adaptée à l'expression de la colère qu'à l'appel à la pitié. Il s'agit alors de faire descendre dans l'esprit du lecteur les sentiments ainsi exprimés par le poète ; c'est le rôle que Quintilien attribue à l'appel aux sentiments quand il définit la catégorie du *pathos*<sup>166</sup> – catégorie à laquelle fait appel Lucain quand il recourt aux émotions vives et violentes de la colère et de la plainte – : l'appel aux sentiments ne doit pas seulement montrer la nature douloureuse des maux qui sont tels, mais aussi faire apparaître comme accablant ce qui est habituellement tenu pour tolérable, et faire naître un sentiment que le juge n'éprouve pas (ou l'amplifier s'il existe)<sup>167</sup>. Face à ceux qui préfèrent taire la guerre civile et la reléguer dans le domaine de la mise à distance, voire de l'oubli, Lucain nous la montre, dans toute sa violence, et le récit ne se contente pas de transmettre une suite d'événements, mais devient déclencheur d'émotion : le lecteur est amené à se sentir individuellement concerné par ce qui lui est raconté et à en faire une affaire personnelle. Par l'apostrophe Lucain parvient ainsi à exprimer l'émotion du poète pour qu'elle puisse émouvoir le lecteur, tout comme l'orateur se montre ému pour émouvoir les juges au moment de la péroraison<sup>168</sup> ; la reconfiguration poétique qu'il impose à l'épopée lui permet d'en faire aussi une œuvre politique par laquelle il peut opposer la *libertas* républicaine et la tyrannie de la lignée des Césars<sup>169</sup>.

### 15.3.3.2 Lucain, au-delà de Caton

Néanmoins, Lucain ne se contente pas d'être un double de Caton. Ce dernier, aussi attaché à la liberté qu'il soit, n'a qu'une vision limitée des événements. Lucain, lui, dis-

---

<sup>166</sup>Voir aussi p. 583.

<sup>167</sup>Dans l'*Institution oratoire* (VI, 2), Quintilien définit par là la catégorie du *pathos*, par opposition à celle de l'*êthos*, domaine des émotions calmes et mesurées. Alors que la première suscite un trouble chez le destinataire, la seconde incline à la bienveillance : on comprend bien l'utilité que peut avoir pour Lucain la première catégorie.

<sup>168</sup>Voir aussi D'ALESSANDRO BEHR 2007, p. 165, qui cite l'apostrophe aux personnages parmi les différents moyens utilisés par Lucain pour pousser le lecteur à prendre la position d'un juge vis-à-vis des événements.

<sup>169</sup>On pense ici bien sûr à la fameuse sentence de Quintilien à propos de Lucain (*Institution oratoire*, X, 1, 90) :

pose du recul de l'histoire. Ce changement de perspective est très important. La capacité d'embrasser à la fois les erreurs des acteurs des faits passés, les conséquences de leurs actions, les problèmes, voire les dilemmes qui demeurent l'amène à adopter une modalité narrative particulière : en racontant la guerre civile il tire son épopée vers le discours, mais à la dimensions oratoire se superpose la dimension satirique. Cela se voit particulièrement bien dans le commentaire qui suit le combat de Pharsale au chant VII :

*Maius ab hac acie, quam quod sua saecula ferrent,  
uulnus habent populi; plus est quam uita salusque  
quod perit : in totum mundi **prosternimur** aeuum.  
Vincitur his gladiis omnis quae seruiet aetas.  
Proxima quid suboles aut quid meruere nepotes  
in regnum nasci ? Pauide num gessimus arma  
teximus aut iugulos ? **Alieni poena timoris**  
**in nostra ceruice sedet.** Post proelia natis  
si dominum, Fortuna, dabas, et bella dedisses<sup>170</sup>.*

Cette bataille inflige aux peuples une blessure trop grave pour que leurs générations puissent les supporter ; c'est plus que des vies et des existences qui prennent fin, c'est pour toute la durée de l'univers que nous sommes abattus. Ces glaives triomphent de tous les âges pour les asservir. Qu'ont fait nos enfants, qu'ont fait nos descendants pour naître sujets ? Avons-nous porté les armes sans bravoure ou caché notre gorge ? C'est le châtimeut de la lâcheté des autres qui pèse sur notre nuque. Nés après les combats, puisque tu nous donnais un maître, Fortune, tu aurais dû nous donner aussi des guerres.

Comme Caton, Lucain est révolté par l'idée que le Romains fassent preuve de lâcheté et soient asservis et comme lui il considère que le combat est une réponse adéquate à la perte de la liberté. Mais tout en indiquant une voie à suivre il interroge et en appelle à l'engagement du lecteur qui doit prendre part à la réflexion et proposer sa propre réponse à ces questions qui dans le poème n'en trouveront aucune : dorénavant impliqué, celui-ci peut construire et interpréter la mémoire de la guerre civile grâce au récit de Lucain, au lieu de se voir imposer une mémoire collective qui en gomme d'autorité les difficultés, les aspérités, les dissonances.

Plus généralement, l'insistance de Lucain sur la culpabilité des Romains, sans qui l'ascension de César n'aurait pas été possible, n'a pas été suffisamment mise en valeur à notre sens en ce qui concerne le sens politique de *La Guerre civile*. Si comme nous l'avons dit<sup>171</sup> l'idée du maintien de la *libertas* même sous le Principat était chose concevable, et

---

*Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus.*

Lucain est ardent et passionné, et plein d'éclat dans ses pensées, mais, pour dire ce que je pense, il est un meilleur modèle pour les orateurs que pour les poètes.

Sur le sens de cette déclaration, voir AHL 2010, p. 1-3 et ESTÈVES 2013.

<sup>170</sup>LUCAIN, *La Guerre civile*, VII, 638-646.

<sup>171</sup>Voir en 14.2 p. 811.

si l'on considère que les éléments présents dans *La Guerre civile* ne nous permettent pas de déterminer si Lucain était davantage scandalisé par la présence de Néron à la tête de l'État ou par le principe même du régime impérial, le poème montre que la communauté des citoyens doit retrouver les valeurs qui ont fondé la nature et le fonctionnement de son rôle politique selon le consensus républicain. En effet, à Rome, la *libertas* n'est pas pensée comme la liberté consubstantielle à chaque homme en tant que droit fondamental, mais elle représente fondamentalement un cadre restrictif (plus que permissif) qui garantit le contrôle des droits et des prérogatives de chacun à l'intérieur du groupe social, et ce afin d'éviter que quiconque ne détienne un pouvoir qui serait abusif<sup>172</sup>. Quelle que soit la « constitution » en vigueur<sup>173</sup>, c'est la vertu du peuple romain seule qui peut faire barrage aux ambitions individuelles dévorantes. Le gouvernement de l'État romain doit être encadré par des limites fixées non pas par le bon-vouloir d'un maître plus ou moins éclairé, mais par le peuple romain lui-même selon les valeurs héritées des Anciens<sup>174</sup>. F. M. Ahl résume ainsi l'idée qu'incarne le Caton de Lucain : « [...] a state can only be free as long as a substantial number of people are prepared to make freedom their personal, philosophical goal, not just a slogan. A free state is an association of free individuals [...] »<sup>175</sup>. » *A contrario*, la guerre civile est l'exemple absolu de l'abdication morale sous la conduite d'un furieux – les Romains ont rendu César possible, et celui-ci a stimulé leurs pires instincts –, et la promptitude des Romains à accepter la force et le pouvoir d'un seul supprime toute possibilité de garde-fou vis-à-vis de la tyrannie<sup>176</sup>. Cette importance de l'idée du contrôle mutuel, seul garant d'un mode de gouvernement qui ne soit pas un asservissement, peut expliquer les injonctions de Lucain pour que la communauté des citoyens de Rome reprenne ce rôle, ce qui passe notamment par le retour à une vertu morale dont on a vu qu'elle correspondait bien à la conception aristocratique de l'activité politique sous la République, en tant que moyen de régulation des oppositions

---

<sup>172</sup>Voir WIRSZUBSKI 1968, *passim*.

<sup>173</sup>Le terme « constitution » est en réalité impropre ici : le passage de la République à l'Empire s'est fait sans changement de constitution officiel. Sur la continuité affichée par Auguste entre le fonctionnement de l'État au temps de la République et celui du Principat, voir HURLET et MINEO 2009.

<sup>174</sup>Voir WIRSZUBSKI 1968, p. 171 : sous la République, la *libertas* politique est un ensemble de droits garantis par la loi ; sous l'Empire, ce n'est plus la loi, mais la volonté du Prince qui en est garante (sur ce point, voir DUCOS 1977) : il ne s'agit plus d'une garantie institutionnelle pour tous, mais d'une liberté désormais accordée à titre individuel selon le bon-vouloir d'un seul. Elle devient donc un cadeau, et non plus un droit, ce qui l'amène, en fin de compte, à disparaître.

<sup>175</sup>Ahl 1976, p. 278.

<sup>176</sup>Or la menace de la guerre civile plane toujours : l'interrègne entre Caligula et Claude, période de forte discorde civile, montre que les Sénateurs n'ont pas réussi à s'accorder en faveur du retour à la République (*ibid.*, p. 126).

politiques au sein des grandes familles<sup>177</sup>. C'est pourquoi Lucain s'attache à mettre au jour les défaillances morales des Romains qui au moment de Pharsale ont atteint leur paroxysme.

Pourtant, comme le rappelle Quintilien, le sujet même de la guerre civile est dangereux à aborder<sup>178</sup> : après Actium, on redoute plus que tout le retour de l'affrontement fratricide. Mais Lucain montre qu'il y a là une erreur de jugement. Son exploration des causes de la guerre le conduit à mettre en lumière la responsabilité des Romains, et aussi à comprendre que ces causes sont toujours d'actualité. Or refuser de parler de la guerre civile revient dans ce cas à empêcher que ses causes soient traitées : depuis Auguste, rien ne garantit plus la paix en dehors de l'autorité du Prince, et c'est donc prendre le risque d'un retour de la guerre civile si le Prince se révèle incapable de la maintenir – ce qui arrivera nécessairement s'il est un mauvais empereur. Ainsi, si Lucain prend le risque de raconter la guerre civile, ce n'est pas pour réactiver de vieilles querelles internes, comme les Romains pourraient le redouter : bien au contraire, il s'agit d'amener les Romains à extirper d'eux-mêmes les égarements qui sont susceptibles de les ramener à la guerre civile. Le récit de la guerre civile doit donc, nécessairement, se doubler d'un discours moral de type satirique qui conduise les Romains à accepter de considérer leur part de responsabilité, et, ultimement, à se réformer. C'est pourquoi son poème est un discours qui leur est adressé directement (souvenons-nous de l'apostrophe liminaire en I, 8-12 : le poète n'adresse ses vers à personne d'autre qu'aux citoyens de Rome).

Nous nous proposons alors de lire le poème comme une mise à l'épreuve des Romains, c'est-à-dire que le dispositif énonciatif de l'apostrophe conduit à évaluer la nature de la relation entre Néron et la communauté des citoyens : s'agit-il d'une collaboration reposant sur le consensus, ou d'une soumission devant un pouvoir autoritaire et illégitime ? Dans cette Rome nouvelle, les Romains vivent-ils en étant responsables d'eux-mêmes ? C'est ainsi une véritable réflexion sur le pouvoir que Lucain engage : si les Romains ont

<sup>177</sup>Voir p. 617 *sqq.*

<sup>178</sup>QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 2, 67 :

*Ex his quod est primum frequens in scholis est. Nam et pactiones deponentium imperium tyrannorum et post bellum civile senatus consulta finguntur et capital est obicere ante acta, ut quod in foro non expedit illic nec liceat.*

Le premier cas [lorsque l'on doit user du discours figuré parce qu'il est trop peu sûr de s'exprimer ouvertement] se présente souvent dans les écoles, où l'on imagine en effet des conditions fixées par les tyrans pour déposer le pouvoir et des sénatus-consultes votés après une guerre civile, et, comme c'est un crime capital d'objecter ce qui est passé, ce qui ne convient pas au forum n'est pas permis non plus dans les écoles

Voir LEDENTU 2009 sur les conséquences des guerres civiles sur l'écriture historique, et LEDENTU 2014 sur les problèmes posés aux poètes par le traitement de ce sujet à l'époque augustéenne : le silence sur le sujet est un élément-clé de l'idéologie des premiers temps de l'Empire.



abandonné leur identité romaine, le règne de Néron est alors une tyrannie<sup>179</sup>. Que l'auteur historique Lucain ait voulu ou non un retour à la République, ce qu'il décrit dans *La Guerre civile* est une abdication de la part des citoyens de leur rôle politique. Le fait que Néron soit au pouvoir n'est que le symptôme du fait que les Romains sont incapables depuis la guerre civile de maintenir la paix et le fonctionnement normal de l'État, ce qui a conduit à ce qu'un chef plus fort que les autres impose son ordre<sup>180</sup>, qui peut être bon comme mauvais. Or c'est là que réside tout le problème : certes le pouvoir du Prince n'est pas forcément despotique, mais du fait de sa nature il *risque* de l'être. La question de savoir si le poème est ou non une charge contre Néron passe alors au second plan. Il convient aussi à notre sens de reconsidérer l'idée de double lecture, de sens caché dans lequel résiderait la dimension polémique du poème : il ne s'agit pas tant de double entendre ou d'ironie que de résistance vis-à-vis du discours officiel. *La Guerre civile* n'est ni un libelle ni un pamphlet à clefs, mais un espace de liberté et d'interrogation, ou, pour reprendre l'idée de M. Leigh, une méditation<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup>M. B. Roller met en lumière une idée importante (ROLLER 2001, p. 213 *sqq.*) à propos de la *libertas* : les études sur le sujet (dont notamment celle de C. Wirszubski que nous avons citée *supra* : WIRSZUBSKI 1968) tendent généralement à se focaliser sur sa dimension politique et oublient de prendre en compte l'origine du terme, qui est l'opposition entre maître et esclave. Ainsi, lorsqu'elle pense la *libertas*, la mentalité romaine projette cette relation maître / esclave dans le domaine politique (voir aussi ARENA 2012 dans son premier chapitre). En l'absence d'indices clairs et univoques en ce qui concerne les positions politiques précises de Lucain, cette perspective peut aider à mieux comprendre son projet. Si l'on admet que, derrière toute acception plus précise du terme, il y a l'idée générale de ne dépendre d'aucun maître, on comprend que Lucain fait de son épopée un discours visant à convaincre ses lecteurs de prendre la responsabilité d'eux-mêmes, quelles qu'en soient les modalités pratiques. Si le fait que son propos demeure relativement vague s'explique certainement par une prudence qui était nécessaire, on peut y voir aussi une volonté de laisser le lecteur opérer son propre diagnostic sur l'état de Rome : le joug sous lequel « nous » nous trouvons est-il celui du tyran Néron, ou celui de notre propre incapacité à maintenir par nous-mêmes la paix et la légalité républicaines ? À ce titre la confrontation avec Perse est éclairante, qui nous rappelle constamment que le maître peut prendre des figures très diverses, et que l'esclavage et la liberté ne sont pas forcément là où l'on croit.

<sup>180</sup>L'idée de la nécessité du pouvoir d'un seul en raison de l'incapacité des Romains à se gouverner se retrouve chez d'autres auteurs impériaux, chez Sénèque (voir *De la clémence*, I, 1) et chez Tacite (voir les *Histoires*, I, 1 et I, 16). Elle est même déjà présente chez Virgile et Ovide lorsqu'ils assimilent Auguste à Jupiter en tant que garant, à l'échelle du cosmos, de l'absence de chaos et de l'ordre du monde. Voir la synthèse faite à ce sujet par S. Rebggiani dans REBGGIANI 2018, p. 155 *sqq.* et p. 166 *sqq.* On peut également se reporter à CORNWELL 2017, qui montre dans son chapitre 2 qu'à l'époque des guerres civiles, la paix peut aussi être vue comme une forme de résignation devant une prise de pouvoir par la force, et qu'elle constitue donc une idée au sens ambivalent ; les chapitres 4 et 5 montrent ensuite que la paix sous Auguste devient étroitement liée au *Princeps* : il faut un homme seul à la tête de l'État pour maintenir la paix, qui est aussi synonyme de sécurité. La paix devient ainsi sous l'Empire avec Auguste un mot d'ordre à l'appui de son pouvoir.

<sup>181</sup>Le critique écrit ainsi que Lucain présente une position délibérément ambiguë à propos de Pompée : dans ce poème, ni la célébration ni la disculpation ne sont univoques. Ainsi, il ne serait pas juste de réduire *La Guerre civile* à une œuvre de propagande anti-Néron ou anti-régime : « A serious republican voice is there to be found, but only if the poem is freed from the false integrations of propaganda and given full scope as a disillusioned, excoriating meditation on the experience of "history" » (LEIGH 1997, p. 157).

Cela vaut aussi bien pour l'éloge de Néron dans le proème : il est difficile de penser qu'un éloge ironique

Nous avons vu plus haut comment Lucain orchestre la confrontation entre passé de la guerre civile et présent de Néron, et à quel point il prend soin de construire la mémoire de ses personnages<sup>182</sup>. Nous rejoignons tout à fait A. M. Gowing lorsqu'il écrit :

In Lucan's view, *libertas* depends on memory, on the capacity and opportunity to *remember* – for in the absence or suppression of memory, we lack the necessary motivation to fight for freedom. In a world dominated by a memory-destroying Caesar, *libertas* cannot exist<sup>183</sup>.

Pour lui, il y a dans l'acte de mémoire même une forme de résistance politique, car le règne de Néron se distingue de celui de ses prédécesseurs par le fait que le discours officiel prend de plus en plus de distance vis-à-vis de l'idée de la République : « In a regime whose theme was innovation, not restoration, celebrating the Republican past simply had no place in the agenda »<sup>184</sup>. Lucain, qui construit soigneusement la mémoire de ses personnages, présente un César qui n'est pas seulement le général ayant mené la guerre civile contre Pompée, mais qui incarne tout ce qu'un bon Romain, et à plus forte raison un *Princeps*, ne doit pas être – on pense ici à la belle formule de J. Brisset, « César, c'est l'éternelle tyrannie aux mille formes<sup>185</sup> » – ; or il présente cette figure aux Romains en les invitant continûment à confronter le présent à ce passé. Dès lors faire mémoire du passé est polémique : il faut brandir et contempler l'image de César pour déterminer si Néron est un nouveau César ou si au contraire il en annule les crimes.

Dans ces conditions, le choix fait par Lucain du genre épique pour adresser un propos polémique à ses contemporains s'explique davantage. À première vue, il s'agit certes d'un choix hautement paradoxal<sup>186</sup>. En effet, l'action épique se situe normalement dans le hors-temps des exploits héroïques, ou du moins dans le temps passé dans le cas de l'épopée historique romaine. Contrairement à la satire, l'épopée n'a pas pour but de rendre compte d'un ici et d'un maintenant, mais d'expliquer les origines du présent. Il s'agit dans l'écriture de l'épopée d'offrir une trace des hauts faits d'un passé mythique,

---

ait pu trouver sa place dans une épopée comme celle de Lucain. Partout ailleurs, la polémique lorsqu'elle touche à la Rome contemporaine du poète se fait plus subtile : elle ne joue jamais sur l'ironie par anti-phrase, mais sur la superposition du passé et du présent. Cela n'empêche pas que l'éloge de Néron porte effectivement une charge polémique, qui naît de la confrontation entre la réalité de l'histoire et ce vestige du discours officiel impérial. La recherche récente sur le genre panégyrique montre qu'il y a là un aspect finalement assez classique du fonctionnement de l'éloge, qui célèbre autant qu'il contraint le destinataire à se conformer à ce qu'il dit de lui (cf. par exemple PERNOT 1993a et WHITE 1998) : si le destinataire ne correspond pas à cette image, l'éloge se tourne, volontairement ou par la force des choses, en blâme.

<sup>182</sup>Voir notre chapitre 12 (p. 665) et notre chapitre 13 (p. 735).

<sup>183</sup>Gowing 2005, p. 95.

<sup>184</sup>*Ibid.*, p. 98.

<sup>185</sup>BRISSET 1964, p. 216.

<sup>186</sup>Voir par exemple GORMAN 2001, p. 263-264.

et non de s'atteler, à l'instar de la satire, à une entreprise de réforme morale. Quand dans la satire les valeurs de la société sont discutées, elles se voient célébrées dans l'épopée. Le héros épique, lui, est un homme idéal qui surpasse la réalité<sup>187</sup>. Choisir l'épopée, c'est donc choisir d'écrire dans un genre qui n'a normalement pas à voir avec la polémique.

Or, par cette évasion hors de la réalité contemporaine, Lucain se met précisément à l'abri des reproches : à première vue, ce qu'il décrit n'a rien à voir avec la Rome de Néron. Néanmoins, cela ne l'empêche pas de tenir un discours sur, ou plutôt contre, cette Rome-là<sup>188</sup>. En choisissant le genre de l'épopée historique, il garde un pied dans le réel et le daté, contrairement à l'*Énéide* qui décrit un passé pré-historique. Bien plus, en choisissant précisément la période de la guerre civile, il donne à voir la naissance de l'Empire. Ainsi, tout en décrivant les racines de la situation qu'il vit en réalité, il parle de cette situation qui en est issue. L'oscillation apparente de la situation temporelle du narrateur permet de ne pas cantonner la critique au seul moment passé : la voix du narrateur, quand elle incrimine Rome, incrimine à la fois celle qui a tué la République lors de la guerre civile et celle qui en accepte la conséquence, la servitude. Le choix du genre épique peut ainsi être lu comme un détour, détour d'autant plus efficace qu'il inscrit le propos orienté du poète dans le cadre de la vérité épique objective : la position personnelle du poète se voit dotée de la force de la parole épique et atteint à la qualité de parole fondatrice.

En outre, le traitement particulier que Lucain fait subir à l'apostrophe épique participe aussi de cette stratégie de prudence : à côté des passages d'adresse qui rendent si

---

<sup>187</sup> Ainsi, B. Marti a pu lire *La Guerre civile* comme une allégorie monumentale où l'histoire n'est qu'incidente et passe au second plan, tandis que le lecteur doit chercher dans le texte, parmi les personnages et leur évolution, des symboles mettant en scène la pensée stoïcienne de Lucain : César, Caton ou Pompée dépasseraient au sein du poème les personnages historiques que nous connaissons, pour devenir des archétypes idéaux, du vice, de la vertu, du *proficiens* (MARTI 1945).

<sup>188</sup> Le détour par le passé comme moyen d'expression polémique n'est certes pas une innovation de Lucain : Cicéron par exemple le met déjà en scène dans le *Brutus*. En effet, dès le seuil du dialogue (§ 11), il pose l'interdit qui règne au moment de sa rédaction, en pleine ascension de César : en ces temps éminemment troublés, toute réflexion sur l'actualité politique est exclue. Mais, comme l'analyse M. Jacotot, il parvient à contourner ce problème d'une part en établissant un lien étroit entre liberté républicaine et art oratoire, et d'autre part en retraçant l'histoire de l'éloquence de manière à pouvoir aborder aussi, de façon détournée et en arrière-plan, la question des affaires publiques (JACOTOT 2014).

Parmi les poètes qui viendront après Lucain, on pense aussi au programme que se donnera Juvénal à la fin de sa première satire, quand il proclamera que ses poèmes vont montrer ce qu'il est possible de dire aux Romains quand on s'en prend aux morts, autrement dit quand on s'en prend aux morts pour viser les vivants (I, 170-171) :

[...] *Experiar quid concedatur in illos,  
quorum Flaminia tegitur cinis atque Latina!*

Eh bien ! Je veux voir ce qu'on peut se permettre contre ceux dont la cendre repose le long de la voie Flaminia et de la voie Latine !

Sur ce passage, voir DELIGNON 2008, p. 451-453 et DELIGNON 2009, p. 250-251.

visible la portée morale du poème, les passages où les marques du discours se dissolvent peu à peu dans le récit<sup>189</sup> teintent insidieusement ce dernier du point de vue personnel du poète. Cette subjectivité apparaît donc non seulement dans les passages d'adresse, qui mettent ouvertement en scène la présence du « je » à travers l'adresse au « tu », mais aussi dans le récit lui-même. L'épopée se fait donc aussi polémique, pour ramener les Romains à ce qu'ils sont : le chant épique célèbre les valeurs de Rome en même temps qu'il montre qu'elles ont été abandonnées, afin de pouvoir les restaurer. Aussi l'épique ne disparaît-il pas au profit du satirique : la dimension satirique de l'entreprise de Lucain est indissociable de son récit épique, et le poète crée véritablement une synthèse originale des deux genres<sup>190</sup>.

## 15.4 Interlocution et discours figuré : la méthode de l'interlocution

En oscillant entre cible individuelle et cible collective, Perse et Lucain rendent possible la mise en cause de tous les Romains : ceux-ci ont le régime qu'ils méritent, tous dans leur ensemble. Et en même temps, la construction de l'interlocution permet à chacun parmi les lecteurs de se sentir visé individuellement. Il s'agit continuellement de démontrer comment le public ainsi que le poète lui-même sont impliqués dans l'erreur qu'ils observent. Bien plus, ils parviennent aussi à viser, outre leurs allocutaires, les destinataires que sont leurs lecteurs, ainsi que le public lors des récitations : grâce au fonctionnement de l'interlocution, les niveaux intradiégétique et extradiégétique s'entremêlent. Ni Lucain ni Perse ne cherchent à limiter la portée de leur œuvre<sup>191</sup>. Bien au contraire, ils élargissent le plus possible le nombre de leurs destinataires potentiels par de mul-

---

<sup>189</sup>Cf. p. 521 *sqq.*

<sup>190</sup>Dans son étude sur les rapports entre épopée et tragédie dans la littérature latine, J. Dangel décrit l'épopée lucanienne comme un parfait exemple d'hybridation des genres réussie. Elle écrit à propos de l'hommage rendu par le poète à Pompée à la fin du chant VIII, qui vise à « rétablir la mémoire de Pompée, dans sa légitimité romaine » : « Aussi l'épopée du Mal absolu continue-t-elle de remplir sa fonction générique première, si ce n'est au prix d'une revisitation : c'est la voix poétique auctoriale qui opère, à titre privé, l'acte de refondation d'un héroïsme chanté d'une manière posthume. L'immortalité donnée par le poète devient ainsi supérieure à la Mémoire historique » (DANGEL 2009, p. 159-160). De la même façon, tout en insérant du satirique dans son poème, Lucain ne renonce pas, loin s'en faut, à l'écriture d'une épopée : contrairement à ce que l'on pourrait penser, les deux genres ne sont pas antagonistes, mais leur alliance est productive. Cependant, J. Dangel insiste sur l'inexorable pessimisme du poème ; or, si la tragédie la marque de son empreinte et révèle la force du drame de l'histoire, nous pensons que la présence de la satire dans l'épopée indique une lumière possible.

<sup>191</sup>Cela n'est pas contradictoire avec ce que nous avons vu dans notre chapitre 5 (p. 249) à propos de l'exigence extrême de Perse en ce qui concerne le public de ses *Satires* : bien peu de lecteurs sont capables

tiples superpositions, entre l'observateur et la cible, entre le vicieux et le vertueux, entre le singulier et le pluriel, entre le passé et le présent, entre la distanciation et la proximité : l'interlocution empêche le lecteur de s'extraire de la cible. La récitation est alors le moment où la voix du poète devient celle de l'auteur, où chaque membre de l'auditoire devient un allocataire, et où la littérature parvient à critiquer la réalité.

Tous deux insistent ainsi sur la nécessité incontournable pour chaque Romain de se soumettre à un examen moral. De là une poétique qui invite, bien que par des moyens parfois différents, adaptés au genre que chacun pratique, à une réaction de remise en question : les Romains ne se comportent plus comme ils le devraient, et il est urgent de les bousculer afin qu'ils portent de nouveau les valeurs qui devraient les définir et qu'ils devraient incarner. Ainsi, leur propos est bien polémique dans le sens où il se confronte au lecteur, où il provoque une friction, où il entend provoquer une réaction qui doit transformer son destinataire<sup>192</sup>. À l'image de la satire, l'épopée devient un genre de la remise en question car, pour refonder la romanité, elle doit amener les Romains à réaliser que cette romanité s'est perdue. Or un tel propos est délicat à tenir : il est très différent d'attaquer une cible indéterminée, et de dire à tous ses contemporains que leur comportement est dégénéré : on a vu qu'à Rome l'agressivité mal dosée reste un repoussoir.

En cela l'usage que font Perse et Lucain de l'interlocution se rapproche par ses effets du discours figuré tel qu'il est théorisé par les Anciens, comme moyen d'exprimer son opposition publiquement dans un contexte où la liberté de parole est encadrée<sup>193</sup>, et en particulier par le traité *Du style* de Démétrios<sup>194</sup>, qui l'indique comme nécessaire dans les situations où le discours véhément ( $\delta\epsilon\iota\nu\acute{o}\varsigma$ )<sup>195</sup> est impossible parce que trop dangereux

---

de comprendre et d'apprécier sa poésie, mais tous devraient le faire et se sentir concernés par la critique qu'elle porte.

<sup>192</sup>Cela ne correspond pas tout à fait à la polémique telle que la définit C. Kerbrat-Orecchioni dans un article fourni sur le sujet (KERBRAT-ORECCHIONI 1980a, repris dans KERBRAT-ORECCHIONI 1980b), en particulier parce que, malgré une certaine violence verbale, ni *La Guerre civile* ni les *Satires* ne visent la disqualification ni l'annihilation de leur adversaire. Le lien entre polémique et question d'actualité sur lequel insiste R. Amossy (AMOSSY 2014, p. 45-70) convient également mal à l'une comme à l'autre œuvre, dont la portée excède largement les circonstances de leur composition.

<sup>193</sup>Pour des références antiques et un état de la question sur les approches modernes du discours figuré, voir ASCANI 2006, p. xx-xlv.

<sup>194</sup>§ 287-295. Voir CHIRON 2003b sur le fait que Démétrios, avec pseudo-Denys d'Halicarnasse, s'intéresse aux implications du discours figuré dans la réalité du discours politique, contrairement aux autres théoriciens du discours figuré, davantage orientés vers la déclamation : dans celle-ci les enjeux sont différents dans la mesure où la recherche du succès conduit à rendre visibles les figures pour se faire applaudir, car c'est précisément parce qu'il les reconnaît que le public les salue. Sur le discours figuré dans la déclamation, voir DESBORDES 1993 et FRANCHET D'ESPÈREY 2016.

<sup>195</sup>Sur la définition du style véhément, voir CHIRON 2001, p. 48-57. Voir aussi LOMBARDO 2006, qui plaide

ou contraire à la convenance. G. Lombardo en donne une définition économique : « Le *sermo figuratus* est, en quelque sorte, le “style diplomatique”, dont on se sert lorsqu'on a l'intention [...] d'exhorter ou bien de réprimander quelqu'un, sans en froisser la susceptibilité<sup>196</sup> ». Il ne se réduit pas à l'usage de ce que nous appelons aujourd'hui les figures de style, ni à l'implicite, mais il consiste fondamentalement dans le fait de déguiser son intention<sup>197</sup> : il ne s'agit plus d'un propos, mais d'une intention masquée, c'est-à-dire que c'est l'effet illocutoire du discours qui est polémique, et non pas son contenu. Il s'agit donc d'une démarche tout autre que celle qui consisterait à laisser sous-entendre, implicitement, un contenu caché que le lecteur devrait mettre au jour pour restituer le sens plein du propos<sup>198</sup>. Ainsi A. Ascani insiste-t-elle fortement sur la dimension pragmatique, et non sémantique, du discours figuré<sup>199</sup>. Comme le souligne P. Chiron, il n'est donc plus question de savoir si oui ou non le public savait décoder ce qu'il lisait ou entendait. En effet, le fonctionnement pragmatique du discours figuré exclut la connivence et ne nécessite pas le décodage conscient du destinataire pour que le texte agisse tout de même sur celui-ci, car l'émetteur entend davantage changer le comportement de son interlocuteur que lui dire *quelque chose* : « Le sens figuré doit rester caché, mais ce n'est pas vain. Si l'orateur réussit, il a mené l'autre à son insu à une opinion ou à une action<sup>200</sup> ». De ce fait il insiste fortement sur « la délégation de l'élaboration du sens<sup>201</sup> » comme mode de fonctionnement du discours figuré, à côté des modalités de présentation des données et des éléments de contexte : c'est elle en effet qui garantit le sentiment de liberté du destinataire qui a l'impression d'être parvenu seul à la conclusion qui est la sienne (alors qu'en réalité tout le discours est construit de manière à l'y amener : le discours figuré est une forme de manipulation).

Chez Perse et chez Lucain<sup>202</sup>, ce n'est évidemment pas la dimension critique de leur œuvre qui est masquée, mais la profondeur et la portée de cette critique. Le traitement

---

d'ailleurs plutôt pour une traduction de *δενότης* par « style puissant ».

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Sur les moyens stylistiques du discours figuré répertoriés chez Démétrios, voir CHIRON 2001, p. 227-228.

<sup>198</sup> Sur la confusion qu'opère justement F. M. Ahl dans son fameux article « The Art of Safe Criticism in Greece and Rome » (AHL 1984a) entre le discours figuré et cette forme de dissimulation (qui correspond plutôt à ce que Quintilien nomme l'*emphasis*, cf. *Institution oratoire*, IX, 2, 64), voir ASCANI 2006, p. xxxii.

<sup>199</sup> *Ibid.*, en particulier aux p. 29-34.

<sup>200</sup> CHIRON 2003b, p. 150.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>202</sup> Nous avons en Quintilien au moins un témoin de l'adaptation de la théorie grecque à la déclamation et au discours judiciaire à Rome (*Institution oratoire*, IX, 2, 65 *sqq.*) : il justifie l'usage du discours figuré quand il s'agit de se mettre à l'abri du danger ou de respecter la bienséance, et en envisage encore un

particulier de l’apostrophe chez Lucain introduit une forme de discours figuré, en ce que l’épopée devient discours incitant à une prise de position et / ou à une réaction politique sans toutefois se présenter comme tel. Lucain ne se contente plus d’exalter les héros et les valeurs du passé républicain, mais il invoque un changement. Lorsqu’il use du détour en critiquant les erreurs du passé de manière à amener son lectorat contemporain à se sentir concerné et à réagir, il opère une forme de changement de modalité énonciative : derrière le récit assertif du passé, la critique vise l’exhortation pour le présent, le lien entre le passé et son propre présent devant se faire dans l’esprit du lecteur. L’interlocution dit que la situation actuelle entraîne de l’insatisfaction : c’est donc bousculer le *statu quo*. Grande est la différence avec la fin de la préface de Tite-Live, par exemple, alors même que sous certains aspects (la déploration de l’incapacité des Romains de son temps à se préserver des méfaits du luxe et des plaisirs) elle rappelle des passages de *La Guerre civile* :

*Ceterum aut me amor negotii suscepti fallit, aut nulla unquam res publica nec maior nec sanctior nec bonis exemplis ditior fuit, nec in quam ciuitatem tam serae auaritia luxuriaque immigrauerint, nec ubi tantus ac tam diu paupertati ac parsimoniae honos fuerit. Adeo quanto rerum minus, tanto minus cupiditatis erat : nuper diuitiae auaritiam et abundantes uoluptates desiderium per luxum atque libidinem pereundi perdendique omnia inuexere*<sup>203</sup>.

Au reste, si ma passion pour mon entreprise ne m’abuse, jamais État ne fut plus grand, plus pur, plus riche en bons exemples ; jamais peuple ne fut aussi longtemps inaccessible à la cupidité et au luxe et ne garda aussi profondément ni aussi longtemps le culte de la pauvreté et de l’économie : tant il est vrai que moins on avait de richesses, moins on les désirait ; au lieu que de nos jours avec les richesses est venue la cupidité, et avec l’affluence des plaisirs le désir de perdre tout et de se perdre soi-même dans les excès du luxe et de la débauche.

On ne trouve pas chez l’historien d’exhortation directe à la réaction, à la prise de position du lecteur, contrairement à ce qui se passe chez Lucain. Dans une perspective plus restreinte, limitée à la seule personne de Néron, peut-être peut-on déceler dans *La Guerre civile* l’application des trois moyens de blâme indirect contre le tyran que décrit Démétrios lorsque la prudence est de mise<sup>204</sup>. Lorsque Lucain blâme César pour son *hybris* et sa cruauté, son propos peut impliquer un blâme contre le tyran qu’a permis César,

---

troisième usage, absent de la tradition avant lui, qui est ornemental (pour P. Chiron, cet ajout s’explique par le fait que Quintilien considère aussi l’emploi du discours figuré dans la déclamation, donc dans une pratique artificielle : cf. CHIRON 2003b, p. 166). S’il en cantonne la pratique à l’exercice scolaire quand il est compris dans sa dimension de polémique politique contre le tyran, il en décrit aussi un usage dans la rhétorique « réell » lorsque l’orateur se voit empêché de gagner son procès sans blesser des personnages puissants (*personae potentes*). Sur la théorie du discours figuré chez Quintilien, voir CHIRON 2001, p. 230 *sqq.* et surtout FRANCHET D’ESPÈREY 2016.

Sur des exemples pratiques de discours figuré dans la littérature romaine d’époque impériale, voir AHL 1984a.

<sup>203</sup>TITE-LIVE, *Histoire romaine*, préface, 11-12.

<sup>204</sup>*Du style*, § 292-295. Sur ces moyens, voir CHIRON 2003a.

à savoir Néron. En effet, selon Démétrios, stigmatiser un autre tyran ayant commis les mêmes fautes est un moyen de blâme indirect contre le tyran lui-même. Démétrios donne comme seconde stratégie possible contre le tyran le fait de louer des personnages ayant agi à son opposé : Pompée et surtout Caton sont bien dans le poème des contrepoints du personnage de César. La troisième stratégie qu'indique Démétrios est le fait de louer le tyran pour les comportements opposés à l'attitude tyrannique dont il a pu faire preuve : ce serait le rôle du vœu de paix universelle formulé par le poète dans l'éloge de Néron, qui est aussi un douloureux rappel, en creux, des dissensions fratricides qui ont fondé l'Empire romain (notons d'ailleurs les expressions *genus humanum* et *gens omnis* en I, 60 et 61).

Chez Perse, le discours adressé à personne s'avère concerner tout le monde, et la critique du satiriste invite chacun à s'examiner soi-même. Dans sa thèse consacrée au discours figuré, A. Ascani accorde une place importante à Socrate en particulier et au discours philosophique en général<sup>205</sup>, ainsi que le faisait déjà Démétrios, car il pose un problème de taille – qui concerne aussi le genre satirique – : comment modifier le comportement fautif de son destinataire sans l'offenser ? Ainsi derrière l'ingénuité et la forme dialogique de Socrate se cache une volonté largement protreptique : Socrate mène son interlocuteur là où il l'entend par l'interrogation et l'ironie, sans que celui-ci en soit conscient<sup>206</sup>. Chez Perse, l'interlocution amène le lecteur à devenir à soi-même son propre maître, et c'est donc sur lui que repose la responsabilité de cette démarche. Le lecteur voit le poète se blâmer lui-même, ou se faire blâmer, en raison du fait qu'il est aveugle à ses propres fautes : il est à la fois le modèle en ce qu'il se blâme lui-même, et l'anti-modèle. Du point de vue psychologique, on a ici quelque chose d'assez similaire aux déplacements préconisés par Démétrios lorsqu'il recommande de reprocher à un autre tyran la faute que le tyran que l'on veut blâmer a commise, ou de louer un autre tyran pour le comportement opposé : dans les deux situations, il s'agit d'amener le destinataire, tyran ou lecteur, à s'identifier à celui qu'on loue ou qu'on blâme sans avoir à s'y risquer soi-même<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> ASCANI 2006, p. 68-74.

<sup>206</sup> Sur le traitement par Perse de la forme du dialogue socratique, voir en 8.2 p. 370.

<sup>207</sup> Sur le fonctionnement psychologique du discours figuré, voir CHIRON 2003b.



## Conclusion

Peut-on donc parler de liberté de parole chez Perse et Lucain, et comment la définir ? Comme la diversité des formes analysée dans l'ouvrage *Le Poète irrévérencieux : modèles hellénistiques et réalités romaines*<sup>208</sup> le montre bien, il est très difficile de donner une définition unique de tout ce qui peut en relever : celle-ci recouvre en effet des formes aussi diverses que l'irrévérence, l'insolence, la moquerie, la caricature, l'invective, polémique, la subversion, l'injure, la diffamation, la résistance à l'autorité, l'opposition politique, l'indépendance d'esprit, le refus de tenir le discours imposé. Aussi n'avons-nous pas voulu la circonscrire en amont, mais partir avant tout des textes. Il apparaît au terme de notre étude que l'on décèle dans les œuvres de ces deux poètes une forme d'indépendance vis-à-vis du discours officiel qui en soi n'est pas forcément polémique, mais qui dans certains cas en arrive à la critique politique : c'est fondamentalement cette idée d'indépendance qui nous semble la plus juste. Nous pensons ainsi que la portée subversive de leur œuvre réside sûrement davantage dans le traitement de remise en question qu'ils font subir à leurs genres respectifs que dans un discours explicitement hostile au Prince. Ainsi, la *libertas* des *Satires* et de *La Guerre civile* se définit moins par un contenu que par une méthode. Par le biais de l'interlocution, Perse et Lucain placent l'affrontement au cœur de leur œuvre, ce qui leur permet de proposer autre chose qu'un seul point de vue univoque : devant l'impossibilité de l'opposition ouverte dans la littérature néronienne, on observe un déplacement du contenu vers une forme et une méthode polémiques.

En ce qui concerne Perse et la satire, l'exemple d'Horace nous montre que franc-parler ne signifie pas forcément remise en question du régime : sans être soumise à l'étroit carcan de la partisanerie servile, sa liberté de parole se porte contre les ennemis d'Octave et les critères du jugement éthico-politique qu'il adopte sont ceux qui vont dans le sens de la politique de celui-ci<sup>209</sup>. Certes, lorsqu'il commence la rédaction de ses *Satires*, la période est suffisamment troublée pour que l'on puisse considérer qu'il fait preuve d'un courage politique bien réel en s'engageant aux côtés d'Octave avant sa victoire d'Actium et en ne se privant pas de s'en prendre à certains de ses ennemis politiques, et en adoptant le genre du franc-parler à un moment où le maître-mot est la restauration de la concorde civile. Mais si la poétique de l'ambiguïté qu'il développe, pour reprendre

---

<sup>208</sup>DELIGNON et ROMAN 2009.

<sup>209</sup>DELIGNON 2006, p. 62-189.

l'expression de B. Delignon<sup>210</sup>, reflète bien les difficultés et les contradictions du moment où s'opère la transition entre République et Principat, on ne peut pas dire qu'elle relève de la franche polémique, dans le sens où précisément elle vise à en adoucir les aspects les plus dérangeants<sup>211</sup>. Toutefois, il offre à ses successeurs des pistes précieuses pour infléchir davantage le genre de la satire dans la voie d'un franc-parler plus polémique, où se développe une liberté de parole plus insolente et qui bouscule davantage leurs lecteurs. Aussi Perse inaugure-t-il une forme franchement polémique de la satire impériale, qui n'est ni la satire lucilienne étroitement liée aux conflits politiques du temps, ni la satire horatienne qui pratique l'équilibre entre le franc-parler et la conversation de bon ton pour ne pas aller trop loin dans l'attaque. Perse est politique à deux niveaux, qui ont tous deux partie liée avec son usage de l'interlocution. D'une part, il pose la question de la liberté de parole en choisissant d'écrire des satires, genre par excellence du franc-parler : l'interlocution chez lui vise à brouiller les pistes car la liberté de parole sous Néron est fort limitée, et user d'une interlocution de ce type revient à signifier que la liberté n'est pas de mise. D'autre part, il met en accusation tous les Romains, en montrant que la décadence politique est une responsabilité de tous et de chacun : l'interlocution avec ses pôles brouillés aboutit à une mise en cause générale et radicale à laquelle personne ne peut échapper et qui fait de tous les Romains les responsables de la situation politique. Dans ses *Satires*, le lecteur est ainsi invité à porter toute son attention à la confrontation entre une voix normative et à la force de désintégration du mélange des interlocuteurs. Cette confrontation invalide les formes de discours autres que la satire comme le dialogue socratique. Perse reconfigure la conversation satirique, mais affirme en même temps la force du genre, qui apparaît comme le seul à permettre ce travail. Sans sa liberté et son ton informel, le poète ne pourrait pas reconfigurer à ce point la forme dialogique. Le satiriste exprime également son refus de l'idée selon laquelle la pensée doit être accessible, et refuse par là la forme du *sermo pedestris* d'Horace. Alors même que dans l'*Épître aux Pisons* Horace lie la concision et l'obscurité ([...] *Brevis esse laboro, / obscurus fio. [...]*)<sup>212</sup>, « Je tâche d'être court, je deviens obscur », Perse revendique cette esthétique car il s'agit pour lui de stimuler l'intelligence du lecteur (selon la doctrine stoïcienne, les alliances de mots surprenantes stimulent ainsi la réflexion), de lui refuser tout confort, et de faire

<sup>210</sup>Nous renvoyons ici au titre de son ouvrage *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*.

<sup>211</sup>Ainsi B. Delignon parle-t-elle de « l'irrévérence inoffensive » d'Horace (DELIGNON 2009, p. 248-249).

<sup>212</sup>HORACE, *Épître aux Pisons*, 25-26.

le tri entre les bons et les mauvais lecteurs : la satire, en remettant en question le genre, amène aussi le lecteur à une remise en question. Pour donner du sens aux poèmes, il faut recomposer une distribution des voix, et, ainsi, s'engager. Perse ne prescrit pas la manière de le faire, mais cette liberté est déjà polémique, en ce qu'elle ouvre la voie à autre chose que la seule vue officielle. La reconfiguration du discours critique qu'il propose implique une indépendance de l'individu vis-à-vis de l'autorité d'autrui, la seule liberté véritable étant l'état du sage qui sait s'affranchir de tout ce qui est susceptible de contraindre sa droiture morale.

En ce qui concerne Lucain, nous avons vu qu'il est extrêmement difficile d'établir à la fois fermement et précisément quelles pouvaient être ses idées politiques, pour reprendre le titre d'un ouvrage fameux de J. Brisset<sup>213</sup>. Cependant tout son poème montre à quel point il tient à l'idée selon laquelle les Romains doivent jouer le rôle politique qui est normalement le leur en tant que citoyens, et pour cette raison la *libertas* constitue dans *La Guerre civile* un enjeu de premier plan : la guerre civile représente le moment où celle-ci a durablement disparu pour les Romains, en raison de l'action de César représenté comme l'ennemi par excellence de la liberté, mais aussi en raison de l'incapacité des Romains eux-mêmes à la défendre. Cette manière de présenter la guerre civile comme un moment de rupture irrémédiable dans l'histoire de Rome, et donc la Rome des temps post-césariens comme autre chose que la Rome de la République, contrevient au consensus idéologique du Haut-Empire. De même, son propos est polémique lorsqu'il défend l'idée d'un conflit politique qu'il faut continuer à mener en faveur de la *libertas*, conflit incarné tout particulièrement par Caton. Certes, Lucain ne présente pas son personnage comme un héros univoque : son action soulève des questions, d'une part parce que l'engagement dans une guerre civile est nécessairement problématique, et d'autre part parce que le général a finalement échoué dans sa lutte contre le tyran César. Mais le fait que son portrait soit nuancé n'empêche pas selon nous que Lucain le représente dans son poème comme un modèle à suivre dans le combat pour la liberté. Aussi pensons-nous que *La Guerre civile* est précisément pour Lucain un lieu où il se fait le relais de Caton : à son tour il entend refuser résolument la disparition de la liberté et inciter ses concitoyens à faire de même. Il ose également se montrer polémique en rappelant aux Romains la réalité désagréable de leur responsabilité. La manière dont il les mobilise tout au long de son poème doit les amener à un examen critique d'eux-mêmes, et plus généralement

---

<sup>213</sup>BRISSET 1964.

du fonctionnement du régime impérial : après que César a détruit la République avec le concours de la lâcheté et de l'immoralité des Romains de l'époque, la paix qui a suivi est-elle ou non la continuité de cette situation ? La Rome impériale est-elle en paix parce que les Romains ont retrouvé la capacité à se gouverner eux-mêmes, le Prince étant le garant de cette paix retrouvée, ou bien est-ce que l'Empereur impose son pouvoir en despote car les Romains ont complètement abandonné leur rôle politique ? Pour porter un tel discours, Lucain choisit le genre de l'épopée alors que ce n'est pas le lieu attendu de la polémique, car le chant épique est propre à la célébration des valeurs de Rome que son public doit retrouver.

Chez Perse comme chez Lucain, les procédés de l'adresse ont pour effet de bousculer le *statu quo* et de pousser leur public à la remise en question de soi afin d'atteindre au progrès moral et de retrouver les valeurs romaines. Mais, on l'a vu, un discours trop franchement polémique adressé aux Romains risquerait d'être mal perçu. Aussi peut-on à notre sens assimiler leur pratique au discours figuré qu'ont théorisé les Anciens comme moyen d'exprimer son opposition publiquement dans un contexte où la liberté de parole est encadrée. Il ne s'agit pas de masquer un propos polémique que le lecteur doit décoder, mais plutôt de déguiser son intention : le fonctionnement du discours figuré est avant tout pragmatique, l'émetteur entendant changer le comportement de son interlocuteur sans d'ailleurs que cela nécessite le concours du destinataire. Celui-ci doit en effet parvenir à ce changement en ayant l'impression d'y être arrivé par lui-même, alors qu'il s'agit du résultat du discours qui a agi sur lui. Perse et Lucain, tout deux, masquent la profondeur et la portée de la critique dans leur œuvre, c'est-à-dire que le *statu quo* en vigueur n'est pas satisfaisant et que tout le monde, absolument tout le monde, doit se soumettre à l'examen. En invitant le lecteur à être à lui-même son propre maître, leurs deux œuvres l'incitent à manifester une forme de liberté qui consiste dans l'indépendance vis-à-vis de toute autorité extérieure, y compris, potentiellement, celle du Prince.



# **Conclusion générale**



À la même époque, sous Néron, deux œuvres à qui la critique prête une dimension de polémique morale et politique, y compris contre l'Empereur lui-même, présentent un usage bien singulier de l'interlocution, marqué par un fort écart avec ce que l'on trouve chez les prédécesseurs dans leurs genres respectifs : dans ses *Satires*, Perse use à un point inédit d'une interlocution obscure dans laquelle il est très difficile de comprendre qui parle à qui, ce qui a pour effet de brouiller l'orientation de la critique satirique ; dans *La Guerre civile*, Lucain n'hésite pas à prendre à partie ses personnages et même son public – les Romains –, faisant de l'épopée, genre de la célébration des héros, un genre propre à exprimer l'indignation. Nous nous sommes donc demandé quel rapport pouvait exister entre ces deux éléments : puisque l'interlocution permet l'expression par l'émetteur de son jugement par rapport à son destinataire, y a-t-il dans cette alliance du polémique et de la transformation des formes d'interlocution attendues une caractéristique de ces deux œuvres ? pourquoi est-ce à la même époque, et à cette époque précisément, que l'on trouve chez deux poètes et dans deux genres différents un trait d'écriture similaire ? Il s'agit donc de renoncer à décrire cette étrangeté que présente l'interlocution dans les œuvres de notre corpus comme un ensemble de traits rhétoriques gratuits, ou bien, pire, comme le résultat d'une maladresse stylistique, comme cela a pu être fait dans la critique, mais bien de l'élucider en confrontant ces deux œuvres à la fois entre elles et avec le contexte historico-politique de leur écriture. Or dans la Rome impériale, la liberté de parole est encadrée, surtout lorsqu'il s'agit de se montrer critique vis-à-vis du régime, du Prince ou encore des Romains. Nous avons alors voulu comprendre dans quelle mesure l'interlocution constitue dans les *Satires* de Perse et dans *La Guerre civile* de Lucain un moyen de choix pour créer un espace pour la liberté de parole dans le contexte historique et politique de la Rome de Néron. Cela implique à la fois de confronter ces usages de l'interlocution à ceux que l'on trouve chez les grands modèles épiques et satiriques, d'analyser la dimension polémique de ces usages si particuliers, et de situer l'entreprise poétique de Lucain et de Perse dans le cadre de l'espace alloué à la liberté de parole sous Néron.

Nous avons fait le choix d'une définition assez extensive, mais aussi précise, de l'interlocution : nous étudions toutes les formes d'adresse à une deuxième personne à condition que l'adresse soit marquée explicitement, c'est-à-dire que le texte présente une forme de deuxième personne (vocatif, verbe conjugué, pronom, possessif), ou bien que l'on ait une phrase à la forme interrogative, considérant que celle-ci est bien une forme



de mobilisation d'un destinataire. Dans le cadre de la satire, cela nous conduit à étudier la dynamique d'un discours satirique qui prend bien souvent la forme d'un dialogue entre deux voix ou plus. Dans l'épopée, en revanche, nous nous sommes limitée à l'étude de l'interlocution émanant exclusivement de la voix du poète : autrement dit, nous y étudions ce que la critique désigne communément comme les apostrophes du poète.

Afin de déterminer dans quelle mesure ce que l'on trouve chez Perse et chez Lucain en matière d'interlocution déçoit les attentes génériques, nous avons voulu commencer par établir quel pouvait être l'horizon d'attente pour le lecteur contemporain de l'écriture de notre corpus en matière d'interlocution dans le genre de la satire et dans le genre de l'épopée, tant théoriquement grâce aux traités de rhétorique et aux commentaires anciens que pratiquement par l'examen des modalités d'interlocution chez les grands modèles des deux genres.

Si l'interlocution n'est pas théorisée en tant que telle dans l'Antiquité, les définitions de ses différentes manifestations qu'on lit dans les traités de rhétorique antiques préfigurent déjà les points fondamentaux dégagés à son sujet par la linguistique moderne. La mobilisation du destinataire est déjà dotée pour les Anciens d'une dimension pragmatique : analysée dans le cadre oratoire du discours judiciaire ou politique, elle est liée à l'attaque de l'adversaire, à la création du *pathos*, et à la dimension persuasive du discours.

Il est alors possible de tirer des ouvrages des rhéteurs anciens une catégorisation générique et d'élaborer un horizon d'attente pour chacune des manifestations de l'interlocution en ce qui concerne la satire, genre de la polémique, et l'épopée, genre de la narration des hauts faits. En effet, certaines figures sont liées avec ce que l'on attend dans la satire, à savoir la forme du *sermo* et le ton polémique : c'est le cas de l'apostrophe et de l'*interrogatio*. Dans l'épopée, on attend davantage des figures qui amplifient la grandeur du propos, telles que l'*exclamatio*. Mais, la narration épique devant être de façon générale impersonnelle, on attend dans l'épopée que les moments où le poète laisse éclater sa spontanéité soient rares, brefs et justifiés, par exemple par la dimension dramatique du moment où ils interviennent. Dans ce cas, les figures de l'interlocution concourent à programmer les réactions du lecteur. On le voit, une certaine ambiguïté réside dans l'emploi des figures de l'interlocution, que les auteurs peuvent tirer tantôt du côté de la grandeur, tantôt du côté de la véhémence : Lucain notamment va pouvoir en tirer profit, en multipliant les commentaires personnels devant des situations qui provoquent son émotion et en opérant un glissement de la grandeur vers le polémique.

Par ailleurs, les traités de rhétorique nous montrent dès l'Antiquité la complexité de la notion de destinataire : bien avant l'élaboration de la distinction entre discours et récit et la théorisation du double niveau énonciatif de l'œuvre littéraire, on lit chez les Anciens l'existence conjointe de deux destinataires pour le discours qui use de l'interlocution : le destinataire au premier degré, celui qui est interpellé, et celui qui est réellement visé à travers l'adresse au premier, à savoir le juge à convaincre. Étudier l'interlocution, c'est donc à la fois étudier ses manifestations formelles à l'intérieur des cadres génériques qui nous intéressent, étudier leurs significations, et enfin étudier les différents jeux mis en place sur l'identité du destinataire visé.

Notre étude des manifestations de l'interlocution satirique chez les prédécesseurs de Perse et de l'apostrophe épique chez les prédécesseurs de Lucain confirme que du point de vue des pratiques leur emploi est très différent dans ces deux genres. L'interlocution est attendue dans la satire, notamment sous la forme de l'échange dialogique, balisé par des indications textuelles de manière que le lecteur sache toujours qui parle et à qui, qui critique et qui est critiqué. L'interlocution y sert en effet la double visée didactique et polémique du satiriste. De Lucilius à Horace, on constate dans le traitement de l'interlocution toute une réflexion sur l'articulation de ces deux pôles : tandis que sous la République, en plein cœur des controverses parfois violentes de la période des Gracques, Lucilius ne recule pas devant la prise à partie directe d'adversaires politiques, la satire horatienne s'inscrit pleinement dans la volonté d'Octave de restaurer la concorde civile après Actium. C'est ainsi qu'Horace s'emploie par divers procédés à adoucir le ton polémique de la satire : ses poèmes n'abandonnent pas ce qui fait malgré tout partie du code du genre, mais ils le mettent à distance, le camouflent derrière des propos moraux de bon ton, refusent l'agressivité et montrent que le satiriste lui-même n'échappe pas aux défauts communément partagés chez les hommes. Cela passe par la délégation de la parole, l'identité flottante pour ne pas dire insaisissable du destinataire, ou encore l'auto-dérision du satiriste qui désamorce la polémique en se l'appliquant à lui-même. Au cœur de l'interlocution satirique, il y a donc une réflexion manifeste sur les limites de la parole satirique et sur le mode du bon discours didactique, qui prend des formes différentes selon le contexte historico-politique dans lequel s'inscrit chaque poète.

Dans l'épopée, en revanche, le narrateur épique, qui doit s'effacer autant que possible derrière son récit, ne doit pas laisser ses commentaires personnels prendre le pas sur sa narration, pas plus qu'il ne doit interpellé directement son public. En effet, l'épo-

pée étant caractérisée dans l'Antiquité par son mode d'énonciation mixte mêlant récit du poète et discours direct des personnages, les Anciens se montrent particulièrement attentifs à la distinction entre ce qui relève de l'un et de l'autre : les commentaires du poète, notamment sous la forme de l'apostrophe, constituent des irrutions du régime du discours dans le régime normalement narratif de la parole du narrateur, et à ce titre ils risquent de rompre l'illusion fictionnelle du récit, ou encore d'entraîner des confusions énonciatives parce qu'on peut les prendre pour une prise de parole d'un personnage. Néanmoins, il existe bel et bien une forme spécifiquement épique de l'apostrophe, mise en œuvre dès Homère, en particulier dans l'*Illiade*. En effet, le poète peut en certains lieux brefs et clairement circonscrits s'adresser aux divinités de l'inspiration qui sont les garantes de son chant, à ses personnages, ou bien à un « tu » indéterminé qui se réfère peut-être, mais de manière discrète, à son public (sous la forme de verbes de pensée ou de perception à la deuxième personne et au subjonctif potentiel, ou sous la forme de questions rhétoriques dépourvues de destinataire exprimé) : ces interruptions du cours du récit sont attendues lorsqu'il entend souligner le caractère particulièrement dramatique ou pathétique d'une situation, célébrer la grandeur d'un héros et l'inscrire dans la mémoire épique, ou, de manière plus générale, guider les réactions du lecteur ou de l'auditeur en attirant son attention sur certains aspects du récit. De rare et brève chez Homère, l'apostrophe se fait plus fréquente et sensiblement plus longue dans l'épopée latine : Virgile ainsi qu'Ovide lui accordent une place importante. L'étude des textes en diachronie montre par ailleurs qu'au fil de l'histoire du genre, d'Homère à Virgile et Ovide en passant par Apollonios, l'apostrophe fonctionne de plus en plus comme un lieu où le poète peut confronter des points de vue discordants : alors il cesse momentanément de manifester sa connaissance et sa compréhension supérieures des faits, mais il prête la voix à la souffrance ou aux difficultés que peuvent susciter les événements, pour le personnage qui les subit ou bien pour le lecteur qui les contemple. Cependant, ces moments ne sont jamais que transitoires : fondamentalement, l'apostrophe confirme l'ordre épique et le sens dont le poète est le garant. Les textes théoriques anciens se font d'ailleurs l'écho de cette évolution, qu'ils intègrent : alors que dans la lignée des prescriptions d'Aristote certains commentateurs hellénistiques sont heurtés par l'anomalie énonciative que constitue l'apostrophe dans l'épopée, il apparaît qu'aux alentours de l'époque de l'écriture de *La Guerre civile*, et ensuite chez les commentateurs tardifs, elle soit plutôt vue comme un lieu de choix pour l'expression de la subjectivité du poète et

de son émotion devant des faits grandioses, scandaleux ou pathétiques, ainsi que pour l'inscription de certains noms de héros dans la mémoire poétique. Dès lors, la rupture énonciative qu'elle entraîne est justement pensée comme garante de son aspect remarquable et donc de son efficacité.

Cette catégorisation générique de l'usage de l'interlocution se voit mise à mal chez Lucain et chez Perse, et ce, à plusieurs niveaux de son fonctionnement. Tous deux s'inscrivent dans une certaine continuité en reprenant certains éléments propres au genre de manière à s'inscrire dans celui-ci, mais s'ils reprennent des éléments déjà présents chez leurs prédécesseurs, c'est pour en proposer un traitement singulièrement différent, et ainsi instaurer un dialogue avec leurs modèles.

L'interlocution pose problème chez Perse dans ses *Satires* et chez Lucain dans *La Guerre civile* en ce que précisément, elle déçoit les attentes génériques du lecteur telles que nous les avons définies. Ces attentes génériques étant différentes, le problème de l'interlocution se pose différemment chez nos deux poètes, mais chez les deux, il est posé de manière explicite et manifeste : il ressort de l'étude de leurs premiers vers que l'un comme l'autre donnent dès le début de leur œuvre une place de choix à l'interlocution et qu'ils revendiquent l'usage inattendu qu'ils en font. Cela invalide à notre sens les lectures qui se contentent d'évacuer la question de la singularité de l'interlocution chez ces deux auteurs au prétexte qu'elle ne serait chez Perse que le défaut d'un style encore immature et chez Lucain un procédé dépourvu de sens réel, simple manie d'écriture acquise en cours de rhétorique. L'interlocution pose donc un problème réel, incontournable et qui implique d'être analysé de manière systématique : elle représente un procédé au cœur de la poétique de Perse comme de Lucain parce qu'elle soulève la question de la portée polémique ainsi que de l'identité des destinataires et des cibles de chaque œuvre. Il ne s'agit donc pas simplement de repérer ces anomalies ni de se contenter de décrire un usage hors-norme, mais d'interroger chez chacun les fonctions d'un usage de l'interlocution qui pour singulier qu'il soit n'en est pas moins volontaire et assumé.

La première satire de Perse est programmatique parce qu'elle montre d'emblée au lecteur que celui-ci va devoir lutter tout au long de sa lecture du recueil pour identifier qui parle à qui et donc quelle voix constitue la voix d'autorité dans chaque poème. Les tout premiers vers, dans lesquels, faute de balisage, il est impossible de délimiter avec certitude les répliques et de déterminer qui parle à qui, constituent d'ailleurs un échantillon tout à fait représentatif de l'obscurité que l'on reproche souvent à Perse. Mais cette

satire montre également au lecteur que cette difficulté que lui impose le poète n'est pas gratuite : la Rome de Perse est dévoyée au point que le jugement esthétique mais aussi moral de ses concitoyens est faussé, de sorte que le satiriste doit reconfigurer le schéma didactique traditionnel de la leçon délivrée par un maître à son élève. Il poursuit donc les réflexions de ses prédécesseurs autour de la double question du mode du bon discours didactique et de la place de la polémique dans la satire, en y apportant des réponses nouvelles afin d'éviter le double risque de l'inefficacité et du dogmatisme.

On l'a dit, on trouve déjà chez Horace des formes d'interlocution qui visent à contourner les dangers du dogmatisme et de l'agressivité qui selon le poète lui-même risqueraient de rendre sa critique moins légitime et moins acceptable. Mais Perse choisit une solution autrement plus radicale. Dans chacun de ses poèmes le balisage de l'interlocution est rendu volontairement flou : le début et la fin des passages d'interlocution ainsi que les changements d'interlocuteur sont rarement signalés explicitement et avec toutes les informations nécessaires pour que le lecteur se repère vraiment, beaucoup des personnes verbales et des pronoms qui se rapportent aux acteurs de l'interlocution sont privés de référent précis, et bien souvent les apostrophes grammaticales sont de sens très général, ce qui conduit à ne pas savoir qui est visé exactement. En brouillant ainsi l'identité du satiriste et celle des pôles de l'interlocution en général, au point que le lecteur ne parvienne plus à distinguer avec certitude les paroles du maître ou du sage et celles de l'élève ou du vicieux, il va jusqu'à remettre en cause sa propre posture d'autorité : il ne s'agit pas seulement de montrer qu'il peut être lui aussi soumis à la critique, mais de mettre le lecteur en position de ne plus savoir si telle réplique est une parole du sage ou la démonstration de l'erreur du vicieux, et, finalement, si le sage est réellement sage. En effet, dans les *Satires* de Perse, même l'auto-ironie horatienne ne fonctionne plus vraiment, ou plus exactement comme telle : chez lui, elle n'est plus qu'un possible interprétatif qui s'offre au lecteur confronté à diverses possibilités de lecture, sans qu'il soit assuré qu'elle soit la bonne, ou la seule. Perpétuellement, le lecteur doit choisir entre plusieurs solutions s'il veut reconstituer un cadre suffisant pour donner un sens au texte : ce faisant, il s'engage, car c'est lui qui attribue telle ou telle réplique au sage ou bien à celui qui est dans l'erreur. Le texte joue alors le rôle de révélateur de la psychologie et de la moralité du lecteur, ce dont le lecteur compétent, conscient de ce fonctionnement, saura tirer parti pour scruter ses propres défauts. En effet, puisque la répartition des voix est floue, c'est lui qui a la responsabilité d'attribuer tel comportement similaire au sien

au modèle ou bien au contre-modèle, et c'est donc lui qui a aussi la responsabilité de se compter lui-même au nombre des sages ou des vicieux : ce faisant il se révèle à lui-même sa lucidité, son aveuglement ou encore sa mauvaise foi. De fait, alors que les éditeurs modernes de Perse ont à cœur d'éclaircir autant que possible l'organisation des échanges entre les différentes voix qui se font entendre dans les *Satires*, peut-être pourrait-on imaginer que la meilleure manière de maintenir autant que possible ce fonctionnement du texte serait de proposer une édition qui ne fixe pas la distribution des répliques par le marquage typographique.

Perse remet donc profondément en question le fonctionnement didactique du genre satirique, au point que l'on se demande si réellement la satire telle qu'il la pratique peut effectivement délivrer le moindre enseignement moral. Cependant nous avons pu dégager dans les satires III, IV et V une forme de parcours au cours duquel Perse explore différentes modalités énonciatives et sape les uns après les autres les mauvais exemples de discours moral, pour finalement parvenir à épurer la parole satirique et à refonder la possibilité de l'échange didactique. Ainsi, dans les satires III et IV tout particulièrement, il déconstruit l'idée même de voix d'autorité en montrant les dangers du dogmatisme et de l'agressivité dirigée contre autrui, ce qui passe par son usage si singulier de l'interlocution. En effet, les obscurités du texte concernant la répartition des répliques montrent la difficulté qu'il y a à voir ses propres défauts : si le lecteur en arrive à se demander qui parle, si la voix de celui qui fait la leçon se confond avec la voix de sa cible, c'est précisément que le donneur de leçon ressemble à sa victime. Pour autant Perse ne refuse pas la parole critique voire agressive : elle est même au contraire un moyen de choix lorsqu'on l'utilise envers soi-même, en raison de son efficacité pour ce qui est de débusquer en soi la moindre trace de vice et d'hypocrisie. Pour lui l'échange dialogique est donc bien la seule forme efficace vers le progrès moral (nous avons d'ailleurs montré que l'interlocution représente aussi une force de structuration dans les *Satires*, chaque poème étant structurée par l'alternance des vignettes à la troisième personne et de leur application à une deuxième personne), mais le bon dialogue didactique est un dialogue intérieur entre soi et soi, dans lequel la position du maître et celle de l'élève sont brouillées car chacun est à la fois son propre élève et son propre maître et car aucune vérité ne peut nous être délivrée de l'extérieur. Les voix qui échangent et s'affrontent n'ont plus besoin d'être incarnées, ni même identifiées : elles deviennent les voix du vice et du sens moral qui s'affrontent à l'intérieur de chaque conscience. Pour parvenir au progrès moral, il ne faut

pas un maître qui de l'extérieur pointe nos défauts et nous somme de les corriger, mais un modèle qui nous fasse voir la méthode à suivre afin que nous puissions l'appliquer à nous-mêmes. C'est pourquoi la satire V ne nous donne pas à lire un dialogue entre le maître Cornutus qui délivrerait doctement sa leçon et son disciple Perse qui la recevrait : au contraire, les voix de l'un et de l'autre s'y mêlent intimement, pour échanger avec des interlocuteurs divers. Et, à son tour, comme Cornutus l'a fait pour lui, Perse nous guide en nous engageant tous individuellement à adopter la méthode qu'il nous présente.

De la même façon que Perse avec sa première satire, le proème de *La Guerre civile* lance des pistes de lecture capitales concernant l'usage que va faire Lucain de l'apostrophe dans l'ensemble de son épopée. Il commence par supprimer ce marqueur générique qu'est l'apostrophe à la Muse, qu'il remplace par une surprenante adresse liminaire aux *ciues* de Rome en forme de prise à partie : elle montre que le poète ne va pas s'en tenir à son rôle de voix narrante aussi effacée que possible, mais qu'au contraire il va sans cesse commenter l'action, n'hésitant pas à tenir vis-à-vis des événements et de ses personnages une position critique encore inédite dans l'épopée. Lucain s'inscrit donc dans la continuité de l'histoire du genre épique, au cours de laquelle le poète tend de plus en plus à se présenter comme le responsable de son propre chant et non plus comme le simple porte-parole des Muses ; cependant il pousse cette posture jusqu'à sa limite en évinçant complètement ces dernières. En outre, cette adresse annonce la confrontation constante dans *La Guerre civile* entre temps de l'action et temps de l'écriture : le sujet de ce poème n'est pas le passé lointain du mythe, mais un cataclysme qui a bouleversé Rome et dont le poète comme ses concitoyens endurent toujours les conséquences. On voit alors se dessiner la portée politique de l'épopée lucanienne : il y a dans la guerre civile qui a opposé César et Pompée une responsabilité communément partagée, celle des Romains qui ont abdicé leurs valeurs morales et ont ainsi laissé la voie libre à la brigue et aux ambitions personnelles. Laissant donc de côté l'élucidation de la causalité divine, propre à aplanir sûrement trop facilement la dimension scandaleuse des faits en les subsumant sous l'idée d'un dessein supérieur, Lucain va s'efforcer de mettre au jour les responsabilités humaines. Il s'implique dans l'histoire, et il implique son public avec lui. Notre étude du fonctionnement de l'apostrophe dans le proème permet alors de résoudre à notre sens un problème herméneutique de taille au sujet de *La Guerre civile*, qui est le sens à donner à la présence de l'éloge adressé à Néron en tête d'un poème qui à de multiples reprises décrit la Rome d'après les guerres civiles comme soumise à une servitude apparemment

sans fin. Le lien qu'établit Lucain dans le proème entre le drame de la guerre civile et le règne de Néron qui en a résulté s'inscrit parfaitement dans ce qui constitue un mécanisme d'exploration du sens des événements nouveau dans l'épopée : s'il refuse de tirer des dieux une quelconque téléologie qui donnerait le sens des événements et dont il serait l'interprète inspiré, il va aller chercher ce sens dans l'enchaînement des causes et des conséquences humaines jusqu'à son propre présent, c'est-à-dire que c'est la qualité ou l'échec du règne de Néron qui va permettre de déterminer, *a posteriori*, si la guerre civile fut une catastrophe irrémédiable ou alors un mal pour un bien. On comprend alors pourquoi le poète finit par faire du Prince sa nouvelle Muse, car c'est bien de lui qu'il va tirer le sens des faits, comme Homère pouvait tirer des déesses le sens de la colère d'Achille, ou Virgile celui des épreuves d'Énée : Lucain prend résolument ses distances avec les processus d'élucidation de l'épopée antérieure. L'entreprise qu'il se donne est néanmoins difficile : le poème nous donne à lire le récit de la conscience poétique de Lucain qui se débat avec elle-même pour s'extraire de l'incompréhensible et du scandaleux des événements. Or l'apostrophe, lieu traditionnellement privilégié de l'expression de la subjectivité et des réactions du poète épique, devient chez lui un moyen de choix en vue de ce travail entre affirmation du jugement du poète et questionnement du sens des événements : son rôle en tant que guide des réactions du lecteur devient autrement plus complexe. Ce regard tout en lucidité jeté sur les événements implique pour Lucain d'adopter une posture qui le rapproche de celle du poète satirique, consistant à inciter chaque citoyen romain à considérer en toute honnêteté la responsabilité qui est la sienne. Cette épopée nouvelle, c'est donc aussi une épopée profondément romaine, soit qu'elle doive chanter la défaite des valeurs de Rome afin d'appeler à leur résurgence, soit qu'elle en célèbre la renaissance.

Dans l'ensemble du poème, l'*éthos* attendu pour le poète est complètement bouleversé : à la voix du poète épique se mêlent celles de l'orateur, du poète tragique, et même celle du satiriste. Au point de vue formel, les apostrophes sont bien plus nombreuses et en moyenne bien plus longues que chez ses prédécesseurs. Surtout, le brouillage des frontières entre discours et récit dans les apostrophes est tout à fait remarquable : via l'apostrophe, le discours et les commentaires personnels du poète infusent dans le récit à un point encore inédit dans l'épopée. Or dans ses commentaires Lucain n'hésite pas à s'adresser à ses concitoyens romains : alors que quand on trouve dans les épopées précédentes des adresses au public, il n'y a jamais d'apostrophe grammaticale permettant



de donner corps au destinataire, et alors que l'effet de ces occurrences est uniquement dramatique, visant à souligner le côté exceptionnel de l'action, Lucain interpelle les Romains tout à fait directement et les implique dans son récit à la manière de la prise à partie polémique de l'orateur qui cherche à convaincre. Le poète de *La Guerre civile* s'adresse aux citoyens de Rome, et non pas seulement aux personnages de la *fabula* : de telles adresses au public contreviennent donc largement à la convention épique selon laquelle sphère de l'énoncé et sphère de l'énonciation sont distinctes, et qui veut que la situation du poète faisant son récit pour son public demeure dans l'ombre. Plus généralement, Lucain fait un usage bien plus oratoire qu'épique des figures de l'adresse : même adressées aux personnages, les apostrophes prennent volontiers le ton de l'indignation ou de la déploration au lieu du ton de la célébration ; par ses questions rhétoriques, il met en lumière les problèmes que pose l'action et invite son public à collaborer à l'élaboration du sens d'un récit dont les événements sont scandaleux et particulièrement difficiles à comprendre, mais aussi à accepter.

La confrontation des points de vue orchestrée par l'apostrophe va alors bien plus loin que chez ses prédécesseurs : elle provoque une véritable réflexion morale. La problématisation du point de vue surplombant du poète dans l'épopée, au lieu d'être un procédé pathétique ou permettant au poète d'affirmer la justesse de l'ordre des événements tout en intégrant les éventuels points de vue discordants, est utilisée par Lucain de manière à remettre en question les choix de ses personnages au point de vue de la politique et de la morale : il met en lumière des erreurs commises à l'encontre des valeurs que doit observer tout vrai citoyen romain et il corrige des attitudes qu'il déplore à la manière du satiriste qui pointe les défauts de sa cible en s'adressant directement à elle, bien plus que comme Homère quand il exprime sa pitié pour les personnages qui ont à subir leur destin, ou même comme Virgile quand il semble partager la douleur de l'un de ses héros. Cette confrontation des points de vue doit conduire le lecteur à prendre position à la lumière de la connaissance de l'enchaînement des événements qui l'éclaire sur les conséquences de ces erreurs pour lui-même et pour tout le peuple romain, et non pas seulement à compatir à distance avec un personnage en déplorant le malheur de sa destinée individuelle. Cela nous a amenée à reconsidérer le lien parfois établi par la critique avec la satire : la voix lucanienne est proche de la voix du satiriste non pas seulement parce qu'elle invective des méchants tels que César ou Ptolémée ou parce qu'elle se livre à des imprécations morales générales contre l'appât des richesses ou les dangers de l'Orient, mais parce que

Lucain se fait la voix de la communauté des Romains, dont il partage la culpabilité mais qu'il essaie aussi de guider et même de réformer, entre prudence et franc-parler. C'est cette position difficile à tenir du poète qui réagit devant les faits et qui, sans plus posséder l'omniscience du poète épique, s'efforce de dégager le sens d'événements révoltants qui semblent en être dépourvus, qui explique à notre sens les multiples contradictions que l'on retrouve dans le poème, à la fois entre poète et personnages et au sein même du discours du poète – ce qui invalide à notre sens les lectures déconstructionnistes ou nihilistes qui ont pu être faites de *La Guerre civile*.

On l'a vu, le lien entre passé et présent par l'intermédiaire de l'apostrophe s'accroît au fil de l'histoire du genre épique et dans l'épopée romaine il acquiert, avec Virgile en particulier, une signification idéologique, l'histoire y étant mise au service de la justification d'un destin national, celui de la domination romaine. Mais Lucain traite ce lien de manière bien particulière. Par ses apostrophes il abolit la distance entre passé et présent, non pas pour le plaisir de l'immersion du lecteur qui s'oublierait ainsi lui-même dans la fiction, mais pour impliquer celui-ci dans la réalité bien concrète du passé tout en lui rappelant constamment les conséquences de ces événements dans son présent. Le lecteur est alors invité à transposer dans le présent les réactions qui ont été suscitées chez lui par le spectacle du passé : fort de la connaissance et de la compréhension supérieures que lui donne le poète, il est dorénavant capable de ne pas réitérer les erreurs des ancêtres. En effet, réagir devant Pharsale, c'est aussi réagir devant ce que Pharsale a fait naître, et réagir devant l'insuffisance morale des acteurs de Pharsale, c'est réagir devant l'insuffisance morale que partagent les Romains qui la font perdurer en acceptant de ne pas être libres. Contrairement à ce qui se passe chez Virgile, le présent glorieux ne sert pas à justifier les éventuels scandales du passé, mais passé et présent s'éclairent mutuellement : le regard jeté sur les errances du passé sert à juger le présent, et réciproquement.

Dans ces conditions, la fonction mémorielle de l'apostrophe épique se voit bouleversée. Lucain reconfigure le motif de l'apostrophe en catalogue : il est impossible pour un Romain de s'illustrer en tant que héros dans le cadre d'une guerre contre des concitoyens, et Lucain ne peut donc pas agrémenter ses catalogues de troupes par les noms des guerriers qui auraient mérité d'être célébrés en tant que héros épiques. L'apostrophe comme vecteur de mémoire est alors mise au service d'un discours de nature politique : l'absence des noms de héros mis au premier plan pour leurs exploits signe la disparition de la grandeur de Rome. Lucain reprend en revanche à son compte un autre motif en

lien avec la mémoire, celui de l'apostrophe funèbre, mais là encore, il lui confère une dimension politique extrêmement forte. C'est ainsi que les épitaphes à Curion et à Pompée sur lesquelles s'achèvent respectivement le chant IV et le chant VIII de *La Guerre civile* sont émaillées d'apostrophes qui montrent à ses lecteurs romains dans quel sens l'un et l'autre, le contre-modèle Curion et le nouveau symbole de la liberté Pompée, doivent donner lieu à une méditation morale, politique et collective. Lucain, maître de la mémoire de ses personnages, construit celle-ci en sélectionnant les faits et en mettant l'accent sur ce qui doit nourrir une réflexion politique à l'échelle de Rome tout entière.

Sous tous ces aspects, l'épopée lucanienne représente un aboutissement de l'évolution des pratiques qui ont conduit à faire de l'apostrophe épique un lieu de réaction du poète devant la matière de son récit, mais son entreprise excède finalement les limites du genre : chez lui l'apostrophe se fait polémique, le récit du passé est en prise directe avec le présent, le poète s'interroge sur le sens des événements au lieu de le dévoiler à son lecteur, et la narration est tirée du côté du discours oratoire, de la tragédie et de la satire. Finalement, il ne s'agit plus pour le poète épique de confirmer un ordre, mais d'appeler à une prise de conscience et à une réaction de la part de son public. Si l'entreprise de Lucain hérite de l'usage que font ses prédécesseurs de l'apostrophe comme lieu de confrontation des points de vue, nul avant lui n'est allé aussi loin dans l'interrogation des valeurs et de l'histoire collectives, qui bouleverse l'œuvre épique de célébration. Au-delà de la portée collective de l'épopée, qui demeure toujours vraie dans un poème qui entend refonder la romanité, Lucain s'attache à pousser chacun de ses lecteurs à s'interroger, à prendre en charge son examen moral et celui de la cité afin d'adopter la posture qui lui paraît la plus juste face aux événements racontés.

Chez Perse comme chez Lucain, les passages d'interlocution sont donc un lieu privilégié de la mise en scène et de la construction de la figure du poète, qui permet de mettre en valeur les préoccupations de ce dernier : par l'interlocution la voix du poète peut interagir avec la matière de son poème et se situer par rapport à elle. Le poète satirique, qui devrait représenter le surplomb moral de son discours, devient sa propre cible, et même, la cible de sa cible, tandis que le narrateur épique, qui devrait s'effacer, s'affirme, et affirme le refus de la matière de son poème. Si les formes et les emplois de l'interlocution sont différentes chez l'un et chez l'autre poète, leurs effets présentent des points communs, qui s'expliquent par la proximité historique, politique et intellectuelle des deux écrivains : ils concourent à déstabiliser le lecteur en lui refusant les repères aux-

quels il est habitué et à remettre en question les figures d'autorité satirique et épique : le lecteur doit lutter pour repérer et délimiter les interventions de ce repère usuel qu'est la *uox poetae*, et le sens plein du texte ne peut donc apparaître qu'avec son concours. Bien plus, dans les deux œuvres, l'usage de l'apostrophe excède les limites traditionnelles de l'apostrophe littéraire telle qu'elle fonctionne généralement dans les œuvres de fiction, où elle prend généralement la forme de l'adresse à un absent, à une allégorie, à un destinataire fictif : Perse et Lucain transfèrent à l'épopée et à la satire des éléments de fonctionnement des figures de l'adresse déjà perçus par les Anciens en contexte oratoire notamment. En effet, la satire selon Perse déplace la question traditionnelle de la liberté de parole selon les contraintes de l'époque pour offrir, sous couvert de l'abandon de l'attaque nominative – qui semblait pourtant avant lui constituer un marqueur générique de la satire –, une remise en cause dont la radicalité est encore inédite : en ne précisant pas l'identité de ses cibles, et en oscillant constamment entre public et privé, entre particulier et universel, Perse fait de tous ses destinataires des cibles potentielles, aux deux niveaux, intradiégétique et extradiégétique, de l'œuvre littéraire. Lucain tire l'épopée du côté de l'*oratio* et de la satire, et peut ainsi en faire un réquisitoire contre la Rome dans laquelle il vit en créant un continuum temporel qui réunit le poète, ses cibles de l'époque passée et ses destinataires dans le moment présent. L'interlocution opère donc dans l'épopée de Lucain une remise en question générique qui n'est pas un simple jeu formel. En effet, remettre en question l'épopée telle qu'on l'a lue jusque-là par une certaine hybridation des genres, c'est en élargir les possibilités expressives, déconstruire la voix du narrateur épique pour reconstruire autre chose : elle se voit dotée d'une nouvelle fonction, qui n'est plus l'affirmation et la confirmation d'un ordre, mais une remise en cause politique. Chez l'un comme chez l'autre poète, l'interlocution amène à dépasser la relation interne au texte qui unit simplement le poète et son interlocuteur fictif, et la portée de leur œuvre se voit dès lors multipliée : elle vise l'allocutaire intradiégétique, le destinataire de l'exercice de la *recitatio*, et l'ensemble universel des lecteurs. L'adresse n'est plus seulement rhétorique, mais le public devient un interlocuteur, et même une cible : la manière de l'orateur à la tribune, le poète s'adresse à lui directement pour lui parler, bien souvent sur le ton de la polémique, de la Rome qui est la leur.

Afin de comprendre dans quelle mesure cette entreprise poétique a pu revêtir une fonction subversive en quelque manière au point de vue politique, nous avons alors voulu situer nos analyses littéraires dans le contexte plus large du règne de Néron et

du degré de liberté de parole qui était alors alloué. Or la liberté de parole est encadrée dans la Rome impériale, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de se montrer critique vis-à-vis du régime en général ou bien du Prince en particulier, mais aussi lorsqu'il s'agit de porter atteinte aux Romains eux-mêmes. En effet, de manière générale, la polémique ouverte est malvenue à Rome, tant au plan législatif et politique qu'au plan rhétorique et littéraire ; et, à l'époque impériale, le spectre des guerres civiles fait que l'on regarde d'un œil particulièrement suspicieux tout discours susceptible de provoquer, de réveiller, d'attiser les dissensions internes. Le contexte du règne de Néron en particulier est complexe en ce qui concerne la liberté de parole et les relations du Prince avec l'élite, notamment stoïcienne. En ce qui concerne Lucain, son implication dans la conjuration de Pison et la condamnation au suicide qui a suivi semblent attester à la fois son opposition à l'Empereur et la gravité des conséquences qu'une telle attitude peut entraîner : il apparaît que quiconque veuille faire preuve de franc-parler dans la Rome de Néron doit du moins faire preuve de prudence. Toutefois, le Principat dans ses premières décennies ne repose pas sur une assise idéologique et institutionnelle fermement établie : chaque empereur l'actualise selon sa propre personnalité, sa propre interprétation et le contexte politico-intellectuel qui est le sien ; mais afin de ne pas contrevenir au consensus qui fonde le régime, celui selon lequel le Prince est le garant de la liberté pour les citoyens romains, il ne peut pas verrouiller complètement l'expression politique. Aussi ne peut-on pas envisager le règne de Néron à l'image des régimes totalitaires modernes qui savent imposer une forme de contrôle sur les esprits par une entreprise volontaire de propagande et par une répression organisée, avec l'idée d'une opposition politique qui soit d'une part constituée et d'autre part muselée. Ainsi, s'il semble bien qu'il y ait eu au fil des années une dégradation des relations entre Néron et l'élite sénatoriale entre autres autour de la question du rôle politique accordé au Sénat, la limite entre ce que l'on pouvait dire et ce qui faisait encourir le risque d'une sanction potentiellement capitale demeure très difficile à placer, d'autant plus qu'elle a sûrement été mouvante dans le temps. Devant l'étendue de la gamme des manifestations d'une subversion politique sous Néron et devant l'imprécision des renseignements que l'histoire nous a transmis, que ce soit au sujet des conditions et des limites de la liberté de parole ou bien des positions politiques précises de Perse et de Lucain, nous avons alors choisi de nous fier en premier lieu à ce que l'on trouve dans les textes eux-mêmes.

À travers le traitement que les deux poètes font subir à leurs genres respectifs, le lecteur doit comprendre que dans la Rome de Néron les voix de leurs prédécesseurs Lucilius, Horace ou Virgile ne conviennent plus. On se trouve devant des œuvres qui semblent continuer la tradition, mais qui en réalité invitent à une subversion de l'écriture et de la lecture : la subversion de la forme vient traduire la subversion des idées. En effet la remise en question littéraire se double chez eux d'une remise en question politique : s'ils veulent critiquer la Rome de Néron, tous deux doivent se montrer particulièrement prudents. Le détour est indispensable, et il passe par le refus de l'épopée et de la satire de la fin de la République et du début de l'Empire : ce refus est aussi celui des valeurs qui les fondent. Pour Lucain et pour Perse, créer une nouvelle épopée et une nouvelle satire, c'est refuser le monde des valeurs esthétiques et morales du monde qui est le leur, et c'est critiquer la Rome de Néron tout en ayant l'air de ne se situer que sur le plan littéraire. Assurément, ce lien entre polémique littéraire et polémique politique n'est pas évident ; il est cependant inscrit au cœur de *La Guerre civile* et des *Satires* à travers la question de la *libertas*, à la fois liberté politique et liberté de parole.

Chez Perse, cela passe par une réflexion approfondie autour de la notion d'autorité. Bien plus que son prédécesseur Horace, Perse remet cette idée en question : l'autorité du satiriste et du sage philosophe se voit mise à mal en vue de montrer qu'il est impossible de tirer la sagesse et la liberté de quelqu'un d'autre de soi. Alors que, traditionnellement, la satire confronte la voix de la norme éthique avec ceux qui en dévient, les *Satires* de Perse sont marquées par le refus de toute autorité extérieure, ce qui passe par le brouillage de la position énonciative de l'*auctor* moral. Ce renouveau nécessaire du genre satirique n'est pas seulement un moyen de l'adapter à une génération nouvelle : les remises en question littéraires et esthétiques qu'il implique peuvent prendre une valeur politique et polémique. Perse s'attache ainsi longuement à montrer dans sa première satire combien l'écriture est le reflet d'un style de vie. Avec lui, la satire se caractérise par une syntaxe et une pensée heurtées qui rompent avec le genre tel qu'on le lisait jusque-là ; cette nouvelle et étrange posture du satiriste apparaît comme la conséquence de l'urgence de la situation : la fameuse *iunctura acris* de Perse (V, 14) est le signe de l'indignation pressante du satiriste. Ainsi, les *Satires* de Perse sont politiques et polémiques d'une part parce qu'en brouillant les pistes en matière d'interlocution et donc en désorientant la critique satirique, il suggère que le franc-parler n'est plus de mise, et d'autre part parce qu'il ose mettre en accusation tous les Romains, la décadence politique et morale qui

touche Rome étant de la responsabilité de tous et de chacun : personne n'est à l'abri, ni l'élite sénatoriale, ni même l'Empereur, qui est tout autant concerné par cette inaptitude au gouvernement de soi, et des autres. En affirmant ainsi que tous les Romains sont coupables, que pour s'acheminer vers le progrès moral il faut s'affranchir de toute autorité extérieure, et qu'enfin la seule liberté n'est ni celle offerte par la loi, ni celle offerte par le maître ou le Prince, mais bien celle du sage, il guide ses lecteurs vers une indépendance polémique de l'individu vis-à-vis de l'autorité d'autrui. Par cette invitation à la vraie liberté Perse opère donc un déplacement de la liberté politique dont le Prince est censé être le garant vers la liberté intérieure qui lui fait concurrence.

En ce qui concerne Lucain, nous avons dit qu'il déconstruit la narrativité de l'épopée en déplaçant l'intérêt de son récit vers l'interlocution et la double relation entre le poète et ses destinataires intradiégétiques d'une part, et entre le poète et ses destinataires extradiégétiques d'autre part. Ce qui était en germe chez les poètes antérieurs depuis Homère, Lucain le pousse à son paroxysme : il incite son lecteur à confondre ensemble la sphère de l'énoncé et la sphère de l'énonciation. Chez lui, il existe une forme de franc-parler qui prend volontiers la forme de l'invective ; il s'emporte régulièrement contre les méfaits de l'Orient, il fait du temps des grands héros de la Rome républicaine un âge d'or et il affirme sa haine de la servitude : c'est là un discours conventionnel et qui fait consensus, du moins dans un certain environnement socio-culturel. Pour le Prince, condamner un tel discours reviendrait à se mettre en porte-à-faux vis-à-vis de l'esprit romain. Mais ce qui rend le franc-parler de Lucain particulièrement insolent, c'est le fait qu'outre les grands coupables du passé il porte sur l'ensemble des Romains, depuis le temps de Pharsale jusqu'au temps de Néron, tous étant coupables tant d'insuffisance morale que de son corollaire, la servitude volontaire – ce à quoi il ajoute, en outre, la possibilité d'envisager que le Prince règne mal. Au lieu de faire de *La Guerre civile* un manifeste ou un pamphlet politique, Lucain en fait plutôt un espace de liberté, qui, ne pouvant dénoncer ouvertement, remet en question et interroge, ce qui déjà est polémique, puisqu'il n'adhère pas explicitement au discours officiel et qu'il nous laisse envisager la possibilité d'un autre discours. Au lieu de la révolte explicite, on lit le refus d'adopter de manière univoque le point de vue attendu, celui du consensus idéologique sur lequel repose le régime impérial et qui veut que le Prince soit à la fois le garant de la paix et de la liberté politique pour les Romains. Alors que chez Virgile la remise en question est transitoire, elle devient l'objet de Lucain. L'épopée acquiert cette dimension, éminemment satirique, en empruntant à

la satire son mode particulier d'interlocution. En effet, lorsque l'on souhaite refonder les valeurs romaines tout en critiquant ceux qui les mettent à mal, c'est vers la tradition proprement romaine du discours politico-moral qu'il faut se tourner, autrement dit vers le genre satirique, éminemment romain parce qu'il n'a pas d'ancêtre grec si l'on en croit Quintilien<sup>1</sup>, mais surtout parce qu'il a pour matière les valeurs romaines. Au cœur de l'entreprise de Lucain il y a une interrogation vis-à-vis du pouvoir impérial et de sa compatibilité avec la liberté et les valeurs romaines : quels dangers représente-t-il ? vers quel abus peut-il dériver ? que signifie la présence d'un Prince à la tête de l'État concernant la capacité des Romains à se gouverner ? sa légitimité repose-t-elle sur le consensus, la force, la terreur ? Finalement, Lucain nous parle au moins autant des Romains que de Néron : il nous dit que le pouvoir de ce dernier repose sur eux et que ce sont eux qui ont le pouvoir d'en faire une tyrannie, ou autre chose. Lucain confie à chacun le soin de déterminer si la présence d'un Prince à la tête de Rome est compatible ou non avec les valeurs romaines : est-ce que le Principat est un symptôme ? À l'issue de la lecture de *La Guerre civile*, renverser ou supporter Néron peuvent peut-être paraître deux solutions également envisageables ; mais quelle que soit la solution choisie, elle doit l'être par des Romains responsables d'eux-mêmes et qui agissent non pas par lâcheté et / ou abandon d'eux-mêmes, mais en vue de la restauration ou du maintien de la liberté et de la romanité, à l'image de Caton. Par le biais de l'insertion d'une interlocution de nature satirique dans l'épopée, Lucain fait de celle-ci le lieu d'une réflexion sur le pouvoir : en quoi les Romains sont-ils responsables d'eux-mêmes ? s'ils ont été responsables de la perte de leur liberté, peuvent-ils être responsables de leur lutte pour la regagner ? À la manière du satiriste, il se donne une double posture de critique et de guide afin d'inciter les Romains à retrouver une identité perdue.

Lucain va donc au-delà de la simple programmation de la lecture par le biais du narrateur qui exprime le sentiment que doit à son tour ressentir le lecteur : il donne une méthode de lecture des événements, c'est-à-dire le refus de l'impartialité et la prise de conscience, et il propose des pistes de lecture, mais sans en imposer une seule. En manifestant à ce point ses réactions face au spectacle qui se déroule devant lui, et en y opposant celles des acteurs du temps, le poète lucanien dénonce les seconds et se propose comme modèle pour son lecteur : celui-ci aussi se doit de réagir devant les événements

---

<sup>1</sup>Les premiers vers de la satire I, 4 d'Horace, dans lesquels le poète fait de Lucilius et de lui-même les héritiers de la comédie ancienne des Grecs, montrent qu'il y a dans l'affirmation de Quintilien une part de construction.



que lui soumet le poète. Les contradictions que l'on relève dans l'œuvre et l'impossibilité de définir pour le poète une position politique fixe sont une manière d'amener le lecteur à réfléchir par lui-même, au lieu d'adopter passivement le point de vue univoque qu'on lui propose. Plutôt que de proposer un message, Lucain affirme son refus d'être la voix d'autorité qui va confirmer le discours idéologique du Prince : il est une voix de la remise en question, la portée de son œuvre dépendant de l'éventuel sursaut des Romains. Alors, tout en racontant le moment où la liberté s'est vue abattue, et avec elle la romanité, il fonde une romanité nouvelle *via* une épopée à dimension civique. Son épopée n'est pas romaine à la manière de Virgile, c'est-à-dire par le choix d'une *matière* romaine, mais elle l'est par l'interaction entre sa matière – la ruine de Rome – et sa manière de raconter, en portant un discours politico-moral adressé aux Romains, qui est propre à susciter le désir de la liberté (plus forcément politique, mais du moins individuelle, par la réaction née de la lecture dans le secret des consciences) et, partant, le désir du retour à la romanité<sup>2</sup>.

Pour saisir ce lien tissé par Perse et par Lucain entre polémique littéraire et polémique politique, il faut accepter de suivre le chemin qu'ils ouvrent devant nous : l'inconfort auquel ils confrontent tous deux leur lecteur doit amener ce dernier à une lecture active capable de repérer ce lien esquissé. Pour l'y amener, ils font de l'interlocution le lieu où s'inscrivent la confrontation et l'affrontement dans leur œuvre : le lecteur est dès lors sommé de choisir, et donc de s'engager. Pour autant, s'il est déstabilisé, il n'est pas laissé sans guide de lecture. Mais, nous l'avons dit, la polémique ouverte est délicate, et prescrire un point de vue univoque à adopter serait contradictoire avec leur œuvre de remise en question de la figure d'autorité, que celle-ci soit politique ou littéraire. L'interlocution devient alors le sujet principal des poèmes de Lucain et de Perse parce que la forme importe au moins autant que le contenu : finalement, ce que l'un et l'autre proposent, c'est avant tout une méthode à appliquer, au sein de deux œuvres suffisamment ouvertes pour ne faire que suggérer au lecteur compétent ce que doit être son travail de lecture.

Ainsi, alors que la critique antérieure n'a envisagé les rapports entre satire et épopée impériales que sous l'angle des thèmes que les deux genres peuvent avoir commun, ou bien sous l'angle de la parodie de l'épopée dans la satire, considérant que fondamenta-

---

<sup>2</sup>N. Lévi parle à ce propos de la « providence intérieure » dont Lucain fait la seule réponse possible au scandale de la guerre civile, qui atteint un degré tel qu'il conduit à remettre en question l'existence de la providence divine : que les dieux répondent ou non des actions des hommes, que les hommes soient ou non capables de bien agir sans l'appui des dieux, la seule voie possible est de créer un espace où le bien triomphe (LÉVI 2006). Lucain s'attache donc à maintenir l'existence, ou à tout le moins la possibilité, de la liberté et de la droiture éthique qui doit nécessairement l'accompagner, et ce faisant il ne se contente pas de ménager un espace fictionnel : il met aussi tout en œuvre pour le faire advenir dans la réalité.

lement les deux genres ont des objectifs et des moyens qui seraient très différents, l'on voit que *via* l'interlocution satire et épopée évoluent sous l'Empire vers une réflexion commune à la fois politique, philosophique et morale sur le pouvoir, qui vise à ramener les Romains à ce qu'ils sont. Dans une même entreprise qui dépasse les frontières génériques, les œuvres de Perse et de Lucain montrent l'émergence d'un discours polémique à l'égard de la figure impériale elle-même, dont elles interrogent la compatibilité avec la romanité : tous deux manifestent par là leur refus de l'intégration de la culture à la politique qui a prévalu sous Auguste<sup>3</sup> : sans forcément s'opposer frontalement au régime, ils prennent de la distance vis-à-vis de lui, et au lieu d'affirmer que tout est bien, ils invitent à l'évaluer honnêtement par l'examen critique. Les étrangetés dans l'usage que font Perse et Lucain de l'interlocution s'expliquent par un projet similaire de renouvellement de leurs genres respectifs visant à ouvrir un espace pour la liberté de parole dans un contexte politique qui limite cette dernière. L'interlocution joue en cela un rôle fondamental car l'œuvre poétique est aussi un discours adressé, aux Romains et, après Actium, au Prince : elle peut effectivement fonctionner comme un marqueur de subversion à la fois poétique et politique car elle permet au poète de mobiliser son public, de l'engager à une lecture active, de remettre en question les figures d'autorité et l'ordre admis, et d'initier une prise de distance critique qui touche, aussi, la Rome de son temps et l'ensemble des lecteurs eux-mêmes. Perse et Lucain se constituent en tant que modèles à suivre pour la mise en œuvre d'une méthode de lecture du monde : face à l'autorité politique, les deux poètes remettent cette dernière en question et construisent à travers leur poème une autorité poétique qui lui fait concurrence.

Évidemment, c'est alors la question du rôle concret qu'ont pu avoir les *Satires* et *La Guerre civile* qui se pose. Or leur influence reste difficile à mesurer, parce que nous n'avons que très peu de traces de leur réception effective dans la société romaine<sup>4</sup>. Surtout, on l'a dit, Perse et Lucain n'entendaient pas forcément inciter à la révolution, mais surtout maintenir la possibilité d'un discours qui ne soit pas *que* le reflet du discours officiel. En ce qui concerne Lucain en particulier, il a pu aussi avoir le projet, du moins

<sup>3</sup>Cf. MORFORD 1967, p. 86 qui donne les deux raisons suivantes pour expliquer pourquoi, alors même que Néron et son entourage ont voulu présenter ce règne comme un nouvel âge d'or augustéen, il ne s'est trouvé aucun Virgile pour y prêter la main : d'une part la jalousie littéraire du Prince, incapable de supporter un rival ; d'autre part sa tendance à l'autocratie, propre à entraîner des résurgences républicaines.

<sup>4</sup>On sait du moins que les deux œuvres ont connu le succès. Pour K. Freudenburg, le succès qu'ont connu les *Satires* à leur publication, que nous avons déjà mentionné p. 320, s'explique par le fait que Perse a écrit ce que les Romains attendaient de lire (FREUDENBURG 2001, p. 132). Cela demeure néanmoins aussi difficile à confirmer qu'à infirmer. Sur la réception favorable qu'a connue Lucain dans l'Antiquité, voir SANFORD 1931.

au début de la rédaction de son épopée, d'apporter son conseil au Prince, comme en témoigne la dédicace à Néron dans le proème. En outre, l'irrévérence peut aussi jouer un rôle avant tout littéraire : en faire preuve peut être une manière de se faire un nom dans les milieux de l'opposition, notamment stoïciens. En effet, comme le rappelle A. Cucchiarelli, le stoïcisme véhicule des connotations anti-impériales précises à l'époque de Néron<sup>5</sup> : la simplicité de mœurs prônée par la doctrine stoïcienne et son dogmatisme apparaissent comme une réaction envers les débauches de la cour et la déliquescence morale de la Rome de Néron. D'après la *Vita Persi*, on compte beaucoup d'anti-néroniens parmi les fréquentations de Perse, au premier rang desquels les stoïciens Sénèque et Thræsea Paetus, qui se sont tous deux trouvés en opposition ouverte avec Néron : de fait, la majorité des maîtres et des amis de Perse se sont vus contraints au suicide ou à l'exil. Quant à Lucain, qui est le propre neveu de Sénèque, il a peut-être été l'ami de Perse<sup>6</sup>, et, tout comme ce dernier, il a été le disciple de Cornutus, toujours d'après la *Vita Persi*. On pense alors à ce que P. Le Doze nomme à propos des poètes augustéens « la pédagogie du modèle »<sup>7</sup> : s'adresser à l'aristocratie afin qu'elle serve de modèle vis-à-vis des autres couches sociales est un moyen de faire en sorte que le discours poétique puisse avoir une influence sensible sur la communauté des Romains malgré une audience somme toute limitée. Il donne précisément comme exemple les œuvres d'Horace qui ont la forme de *sermones* à la tonalité moralisatrice (les *Satires*, les *Épodes* et les *Épîtres*), propres à encourager le lecteur au travail sur lui-même – en particulier celui appartenant à l'élite : les chevaliers, les sénateurs, Auguste.

Il nous semble du moins que l'on dispose d'indices montrant que le lectorat antique a pu être sensible aux effets des innovations présentes dans les *Satires* et dans *La Guerre civile* en matière d'interlocution satirique et épique mises au service de la polémique politique : il y a chez Juvénal, et à plus forte raison chez Claudien, un véritable « mélange des genres » qui à notre sens tire parti de la rupture opérée par Perse et Lucain avec leurs modèles, propre à ouvrir à la satire et à l'épopée de nouvelles perspectives. Par exemple, Juvénal dans sa satire IV, la fameuse satire dite « du turbot de Domitien », se rapproche de la voix narrative de l'épopée non pas seulement pour le jeu parodique, mais bien dans une visée de polémique politique, comme l'a analysé D. Sweet<sup>8</sup>. Le critique montre que

---

<sup>5</sup>CUCCHIARELLI 2005, p. 75-77.

<sup>6</sup>Voir sur ce point p. 3.

<sup>7</sup>LE DOZE 2014, p. 479 *sqq.*

<sup>8</sup>SWEET 1979.

les deux épisodes qui constituent ce poème, la moquerie à l'encontre de Crispinus et la charge contre Domitien, sont là pour porter une même attaque sous deux angles différents : après l'échec de la vitupération dans laquelle le satiriste, de question rhétorique en question rhétorique, s'étouffe de rage, il choisit d'appliquer à Domitien une autre forme de critique, qui passe par l'épique. Ainsi, après la transition que représente l'invocation à Calliope et aux Muses (v. 34-36), la colère se fait entendre de nouveau, mais cette fois la critique est davantage maîtrisée et masquée. Comme chez Lucain, l'indignation et la vitupération transparaissent sous la composition épique, et la narration se voit émaillée de questions rhétoriques et d'exclamations : le détachement du narrateur épique n'est plus de mise. Toutefois, ce n'est jamais le tyran lui-même qui se voit directement pris à partie, tout comme Lucain ne pouvait pas s'en prendre directement à Néron. Finalement, pour D. Sweet, l'abandon de l'invective directe signe la nécessité politique de la prudence, en même temps que la transition de l'invective à l'épique correspond aussi au passage à une cible plus élevée : c'est là la critique politique qui convient contre le tyran. Près de trois siècles plus tard, Claudien concentre et réactive à son tour cette double influence générique de la satire et de l'épopée dans les différents poèmes de son œuvre politique. Dans ses épopées, ses épopées satiriques, ses invectives et ses panégyriques, il multiplie les apostrophes et les questions rhétoriques – la critique donne d'ailleurs à leur abondance la même explication rapide qu'à propos de Lucain, en en faisant un travers rhétorique – et brouille les frontières des passages d'interlocution afin de mêler prises de parole personnelles et récit épique et de donner à ses éloges et à ses attaques la dimension de la vérité impersonnelle. Ainsi fait-il de ses œuvres les lieux d'un discours politique dans lequel il désigne avec véhémence les modèles à suivre et les contre-modèles à bannir. Il resterait donc à évaluer la fortune des rapprochements génériques observés sous Néron en montrant que cette redéfinition des usages épiques et satiriques de l'interlocution dans une perspective polémique n'est pas anecdotique, et que, loin d'être circonscrite à cette époque, elle représente une impulsion féconde qui offre aux poètes des générations suivantes les moyens de nouvelles stratégies polémiques.





# Autorité politique, autorité poétique : l'interlocution au service de la liberté de parole dans les *Satires* de Perse et *La Guerre civile* de Lucain

## Résumé

Dans la Rome impériale, la liberté de parole est encadrée, surtout lorsqu'il s'agit de se montrer critique vis-à-vis du régime, du Prince ou encore des Romains. Dans ces conditions, comment parvenir à tenir malgré tout un discours contestataire ? Cette thèse se propose de montrer comment Perse dans ses *Satires* et Lucain dans *La Guerre civile* font de l'interlocution un moyen privilégié pour créer un espace pour la liberté de parole dans le contexte politique du règne de Néron. En effet, tous deux présentent en la matière un usage marqué par un fort écart avec leurs prédécesseurs : Perse brouille l'identité des interlocuteurs du dialogue didactique de manière à remettre en question la figure d'autorité du maître, invitant son lecteur à l'autonomie ; Lucain introduit dans l'épopée, genre de la célébration, une interlocution polémique qui rappelle davantage les prises à partie de l'orateur ou du satiriste, et qui sont destinées au moins autant à son public qu'à ses personnages. La remise en cause du fonctionnement attendu des genres de la satire et de l'épopée élargit leurs possibilités d'expression et permet de tenir un double discours, de bon ton en apparence, mais aussi porteur d'irrévérence : satire et épopée évoluent vers une réflexion commune à la fois politique, philosophique et morale sur le pouvoir. Au-delà des questions de poétique, cette thèse traite donc de la question cruciale des liens entre littérature et politique à Rome : la poésie et la fiction ont-elles le pouvoir de remplacer l'éloquence politique quand celle-ci se voit réprimée ? Face à l'autorité politique, Perse et Lucain construisent à travers leur poème une autorité poétique qui lui fait concurrence.

**Mots-clés :** apostrophe ; énonciation ; épopée ; interlocution ; intertextualité ; liberté de parole ; Lucain ; Néron ; Perse ; poétique des genres ; polémique ; politique ; rhétorique ; satire

# Political Authority, Poetic Authority: Interlocution in the Service of Freedom of Speech in Persius' *Satires* and Lucan's *Civil War*

## Summary

In Imperial Rome, freedom of speech is limited, especially when it comes to being critical of the regime, the Prince or the Romans. In this context, how can one manage to hold a protest speech? This thesis proposes to show how Persius in his *Satires* and Lucan in *Civil War* make interlocution a means to create a space for free speech in the political context of Nero's reign. In these two works, the use of interlocution is marked by a significant departure from the practice of Persius' and Lucan's predecessors: Persius blurs the identity of the interlocutors in the didactic dialogue in such a way as to question the authority figure of the teacher as well as of the master, inviting his reader to autonomy; Lucan uses in epic, the genre of celebration, polemical apostrophes that are more reminiscent of the orator's or satirist's practice, and which are directed at least as much at his audience as at his characters. By questioning the expected functioning of the genres of satire and epic Persius and Lucan broaden the range of what they are able to say and make it possible to hold a double discourse, which appears to be respectable but also carries irreverence: satire and epic evolve towards a common political, philosophical and moral reflection on power. Beyond questions of poetics, this thesis therefore deals with the crucial question of the links between literature and politics in Rome: do poetry and fiction have the power to replace political eloquence when it is repressed? Through their poems, Persius and Lucan construct a poetic authority to contend with the political one.

**Keywords:** apostrophe; enunciation; epic; interlocution; intertextuality; freedom of speech; Lucan; Nero; Persius; genre; polemic; politics; rhetoric; satire

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 022 – Mondes anciens et médiévaux

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études latines



# SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE 022 – Mondes anciens et médiévaux**

**Laboratoire de recherche EA 1491 EDITTA –  
Édition, Interprétation, Traduction des Textes Anciens**

## THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études latines

Présentée et soutenue par

**Charlotte TOURNIER**

le 14 novembre 2020

**Autorité politique, autorité poétique :  
l'interlocution au service de la liberté de parole  
dans les *Satires* de Perse et *La Guerre civile* de Lucain  
– Volume 2 –**

### **Sous la direction de :**

M. Jean-Christophe JOLIVET – Professeur des Universités, Sorbonne Université  
M. Bruno BUREAU – Professeur des Universités, Université Jean Moulin – Lyon 3

### **Membres du jury :**

Mme Séverine CLÉMENT-TARANTINO – Maîtresse de conférences, Université de Lille  
Mme Bénédicte DELIGNON – Professeure des Universités, ENS de Lyon  
M. Matthew LEIGH – Professor, St Anne's College, Oxford  
M. Jordi PIÀ COMELLA – Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3  
M. François RIPOLL – Professeur des Universités, Université Toulouse – Jean Jaurès  
Mme Régine UTARD – Maîtresse de conférences HDR, Sorbonne Université





# **Annexes**



## Annexe A : Relevé des passages d'interlocution dans les Satires de Perse

Référence	Longueur (en nombre de vers) <sup>1</sup>	Référence	Longueur (en nombre de vers)
-----------	---	-----------	------------------------------------

<b>Satire I</b>			
v. 2-7	6	v. 79-84	6
v. 11	1	v. 84-85	1
v. 12	0,5	v. 87-90	3
v. 15-30	15,5	v. 96-98	3
v. 36-37	2	v. 103-104	1,5
v. 38-40	2,5	v. 107-110	4
v. 40-43	3,5	v. 111	1
v. 44-57	14	v. 112-114	2
v. 58-60	3	v. 115	1
v. 61-62	2	v. 119	1
v. 63-65	2,5	v. 120	1
v. 73-75	2,5	v. 121	0,5
v. 75	0,5	v. 122	1
v. 76-78	3		

<b>Satire II</b>			
v. 1-4	4	v. 39-40	2
v. 7-14	6	v. 41-47	7
v. 15-30	16	v. 61-63	3
v. 37-38	2	v. 68-69	1

<b>Satire III</b>			
v. 1-7	7	v. 64-66	2,5
v. 7-8	1,5	v. 67-76	10

<sup>1</sup> Pour définir le début et la fin des passages d'interlocution, nous avons choisi de délimiter autour des marques de deuxième personne des unités syntaxiques autonomes, sans forcément tenir compte de la ponctuation moderne. Afin de fausser le moins possible nos comptes, nous avons choisi de ne pas compter un vers complet lorsqu'une portion de vers seulement relève de l'interlocution. En cas de doute sur les frontières d'un passage d'apostrophe, et donc sur sa longueur, nous avons retenu le nombre de vers le plus petit.

v. 8-9	2	v. 78-85	8
v. 15-30	16	v. 88-97	10
v. 35-37	3	v. 107-118	12
v. 52-64	12,5		

<b>Satire IV</b>			
v. 1-22	22	v. 43-52	9,5
v. 25-41	17		

<b>Satire V</b>			
v. 5-6	2	v. 100-101	1,5
v. 10-18	9	v. 104-125	21,5
v. 21-29	8,5	v. 126	1
v. 36-37	1,5	v. 127-132	5,5
v. 45-51	7	v. 132-141	9
v. 62-64	2,5	v. 143-153	10,5
v. 64-65	1,5	v. 154-160	7
v. 66-67	1	v. 161-162	1,5
v. 70-72	3	v. 163-166	3,5
v. 79-80	1,5	v. 167-168	1,5
v. 81	0,5	v. 168	0,5
v. 83-85	2,5	v. 169-174	5,5
v. 85-87	2,5	v. 176-177	1,5
v. 88-90	3	v. 179	0,5
v. 91-92	2	v. 179-191	12,5
v. 95	1		

<b>Satire VI</b>			
v. 1-6	5,5	v. 26-79	54
v. 9-11	3	v. 80	1
v. 18-19	1		

	<b>Nombre total de vers</b>	<b>Nombre de vers relevant de l'interlocution</b>	<b>Pourcentage de vers relevant de l'interlocution</b>
<b>Satire I</b>	134	84,5	63%
<b>Satire II</b>	75	41	55%
<b>Satire III</b>	118	84,5	72%
<b>Satire IV</b>	52	48,5	93%
<b>Satire V</b>	191	132	69%
<b>Satire VI</b>	80	64,5	81%



## Annexe B : Relevé des apostrophes dans l'Énéide

Référence	Destinataire(s)	Longueur (en nombre de vers) <sup>1</sup>
-----------	-----------------	---

Chant I		
v. 8-11	<i>Musa</i>	3,5
v. 11	question rhétorique	0,5

Chant IV <sup>2</sup>		
v. 65	<i>uatum ignarae mentes</i> (ou est-ce une exclamation ?)	0,5
v. 65-66	question rhétorique	1,5
v. 283-284	questions rhétoriques	2
v. 296	question rhétorique	0,5
v. 401	<i>cernas</i>	1
v. 408-411	<i>Dido</i>	4
v. 412	<i>improbe Amor</i>	1

Chant V		
v. 121-123	<i>Romane Cluenti</i>	3
v. 495-497	<i>o clarissime [...] / Pandare</i>	3
v. 563-567	<i>Polite</i>	5
v. 835-842	<i>Palinure</i>	8

Chant VI		
v. 30-31	<i>Icare</i>	1,5
v. 249-251	<i>Proserpina</i>	2,5

<sup>1</sup> Pour définir le début et la fin des passages d'interlocution, nous avons choisi de délimiter autour des marques de deuxième personne des unités syntaxiques autonomes, sans forcément tenir compte de la ponctuation moderne. Afin de fausser le moins possible nos comptes, nous avons choisi de ne pas compter un vers complet lorsqu'une portion de vers seulement relève de l'interlocution. En cas de doute sur les frontières d'un passage d'apostrophe, et donc sur sa longueur, nous avons retenu le nombre de vers le plus petit.

<sup>2</sup> Nous laissons de côté les chants II et III, dans lesquels la narration est prise en charge par Énée (de II, 3 à III, 715).



v. 264-267	<i>di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes / et Chaos et Phlegethon [loca nocte tacentia late]</i>	4
------------	---	---

<b>Chant VII</b>		
v. 1-4	<i>Aeneia nutrix Caieta</i>	4
v. 37-41	<i>Erato diua</i>	4,5
v. 49-50	<i>Saturne</i>	2
v. 385-391	le poète rapporte à Bacchus les paroles prononcées par Amata	7
v. 641-646	<i>deae diuae</i>	6
v. 681-685	<i>Amasene pater</i>	5
v. 733-736	<i>Oebale</i>	3,5
v. 744-747	<i>Vfens</i>	4
v. 759-760	apostrophe à Umbro	1,5
v. 793-802	<i>Tiberine</i>	10

<b>Chant VIII</b>		
v. 81-85	<i>maxuma Iuno</i>	5
v. 643	<i>Albane</i>	0,5
v. 649-651	<i>aspiceres</i>	3
v. 675-677	<i>uideres</i>	3
v. 691-692	<i>credas</i>	1,5

<b>Chant IX</b>		
v. 67-68 <sup>3</sup>	question rhétorique	2
v. 77-79	<i>o Musae</i>	2
v. 399-401	questions rhétoriques	3
v. 446-449	<i>fortunati ambo</i>	4
v. 525-528 (le v. 529 est extrapolé)	<i>o Calliope (diuae)</i>	5 (6)

<sup>3</sup> Nous suivons ici l'édition de H. R. Fairclough, qui fait des v. 67-68 une interrogation qui exprime sous la forme du discours indirect libre les pensées de Turnus. J. Perret ne fait pas ce choix pour le texte latin, mais il traduit le passage par une interrogation directe.

<b>Chant X</b>		
v. 139-142	<i>Ismare</i>	4
v. 163-165	<i>deae</i>	3
v. 185-188	<i>Ligurum ductor fortissime bello</i> puis : <i>Cupauo</i>	4
v. 198-201	<i>Mantua</i>	3
v. 302	<i>Tarchon</i>	0,5
v. 315-316	<i>Phoebe</i>	1,5
v. 316-317	question rhétorique	1
v. 324-330	<i>Cydon</i>	6,5
v. 390-396	<i>gemini</i> <i>Daucia, Laride Thymberque, simillima proles</i> <i>Thymbre</i> <i>Laride</i>	7
v. 401-404	<i>optime Teuthra</i>	4
v. 409-411	<i>Palla</i>	2,5
v. 507-509	<i>o dolor atque decus magnum rediture parenti</i>	3
v. 513-515	<i>Turne</i>	2,5
v. 541-542	<i>rex Gradiue</i>	1,5
v. 791-793	<i>iuuenis memorande</i>	3

<b>Chant XI</b>		
v. 664-665	<i>aspera uirgo</i>	2

<b>Chant XII</b>		
v. 486	question rhétorique	0,5
v. 500-503	question rhétorique	3
v. 503-504	<i>Iuppiter</i>	2
v. 538-540	<i>Graium fortissime Cretheu</i>	2,5
v. 542-547	<i>Aeole</i>	6

	Nombre total de vers	Nombre de vers relevant de l' apostrophe	Pourcentage de vers relevant de l' apostrophe	Nombre d' apostrophes	Longueur moyenne des apostrophes	Nombre d' apostrophes de plus de cinq vers
<b>Chant I</b>	756	4	1%	2	2 vers	0
<b>Chant IV</b>	705	10,5	1%	7	2 vers	0
<b>Chant V</b>	871	19	2%	4	5 vers	1
<b>Chant VI</b>	901	8	1%	3	3 vers	0
<b>Chant VII</b>	817	47,5	6%	10	5 vers	3
<b>Chant VIII</b>	731	13	2%	5	3 vers	0
<b>Chant IX</b>	818	16	2%	5	3 vers	0
<b>Chant X</b>	908	47	5%	15	3 vers	2
<b>Chant XI</b>	915	2	0%	1	2 vers	0
<b>Chant XII</b>	952	14	1%	5	3 vers	1

	Nombre de vers relevant du discours direct	Pourcentage de vers relevant du discours direct	Nombre de vers relevant de l' apostrophe et du discours direct	Pourcentage de vers relevant de l' apostrophe et du discours direct
<b>Chant I</b>	317	42%	321	42%
<b>Chant IV</b>	340,5	48%	351	50%
<b>Chant V</b>	229	26%	248	28%
<b>Chant VI</b>	478,5	53%	486,5	54%
<b>Chant VII</b>	184,5	23%	232	28%
<b>Chant VIII</b>	338	46%	351	48%
<b>Chant IX</b>	254	31%	270	33%
<b>Chant X</b>	269,5	30	316,5	35%
<b>Chant XI</b>	402	44%	404	44%
<b>Chant XII</b>	277	29%	291	31%

<b>Nombre total de vers dans l'Énéide</b>	8374
<b>Nombre de vers relevant de l'apostrophe</b>	181
<b>Pourcentage de vers relevant de l'apostrophe</b>	2%
<b>Nombre d'apostrophes</b>	57
<b>Longueur moyenne des apostrophes</b>	3 vers
<b>Nombre d'apostrophes de plus de cinq vers</b>	7
<b>Nombre de vers relevant du discours direct</b>	3090
<b>Pourcentage de vers relevant du discours direct</b>	37%
<b>Nombre de vers relevant de l'apostrophe et du discours direct</b>	3271
<b>Pourcentage de vers relevant de l'apostrophe et du discours direct</b>	39%



## Annexe C : Relevé des apostrophes dans *La Guerre civile*

Référence	Destinataire(s)	Longueur (en nombre de vers) <sup>1</sup>
-----------	-----------------	---

Chant I		
v. 8-9	<i>o ciues</i>	2
v. 10-12	question rhétorique (ou exclamation ?)	3
v. 21-23	<i>Roma</i>	3
v. 24-31	<i>tu, Pyrrhe ferox</i>	8
v. 33-38	<i>o superi</i>	5,5
v. 41-58	Caesar (Néron)	18
v. 63-66	apostrophe à Néron	4
v. 84-86	<i>Roma</i>	2,5
v. 87-89	<i>o male concordēs nimiaque cupidine caeci</i>	2,5
v. 93-95	<i>nec / [...] credite</i>	2,5
v. 107-108	<i>Arsacidae</i>	2
v. 114-120	apostrophe à Julie	7
v. 121-123	<i>Magne</i>	3
v. 123-124	apostrophe à César	2
v. 126	question rhétorique	0,5
v. 412-417	<i>quos agitat mundi labor</i>	6
v. 417-419	<i>tu, quaecumque moues tam crebros causa meatus</i>	3
v. 430 (?) (apostrophe incidente)	<i>Sarmata</i>	1
(v. 438-440) (passage extrapolé)	<i>(Meduana)</i>	(3)
v. 441-443	<i>tu [...] Treuir, et nunc tonse Ligur</i>	3

<sup>1</sup> Pour définir le début et la fin des passages d'interlocution, nous avons choisi de délimiter autour des marques de deuxième personne des unités syntaxiques autonomes, sans forcément tenir compte de la ponctuation moderne. Afin de fausser le moins possible nos comptes, nous avons choisi de ne pas compter un vers complet lorsqu'une portion de vers seulement relève de l'interlocution. En cas de doute sur les frontières d'un passage d'apostrophe, et donc sur sa longueur, nous avons retenu le nombre de vers le plus petit.

v. 447-449	<i>uos quoque, qui fortes animas belloque peremptas / laudibus in longum uates dimittitis aeuum, / [...] bardi</i>	3
v. 450-458	<i>et uos, [...] / [...] druidae</i>	8,5
v. 463-465	<i>et uos crinigeros bellis arcere Caycos / oppositi</i>	3
v. 493-495	<i>credas</i>	2
v. 519-520	<i>tu [...], Roma</i>	2

<b>Chant II</b>		
v. 4-6	<i>rector Olympi</i>	2,5
v. 14	suite de l'apostrophe à Jupiter	1
v. 472-477	<i>Scipio</i>	13
v. 478-480	<i>pugnax Domiti</i>	3
v. 622-624	<i>Corcyra</i>	3
v. 699-701	<i>Fortuna</i>	2,5
v. 725-733	<i>Magne</i>	8,5

<b>Chant III</b>		
v. 120-121	<i>pars uilissima rerum / [...] opes</i>	1
v. 155-164	<i>Roma</i> puis : <i>mores [...] auorum</i>	9,5
v. 199-210	<i>Pallas</i>	12
v. 247-248	<i>Arabes</i>	2
v. 280-281	<i>Arimaspe</i>	1,5
v. 447-448	question rhétorique	1

<b>Chant IV</b>		
v. 22-23	apostrophe au Cinga	1,5
v. 110-120	<i>o summe parens mundi</i> puis : apostrophe à Neptune	11
v. 182-187	<i>uaesane</i>	5
v. 189-191	<i>o rerum mixtique salus, Concordia, mundi / et sacer orbis amor</i>	2,5
v. 254-259	<i>Caesar</i>	5,5
v. 305-306	<i>quaesitae [...] aquae</i>	1,5
v. 319-320	<i>o fortunati, fugiens quos barbarus hostis / fontibus immixto strauit per rura ueneno</i>	2
v. 321-324	<i>Caesar</i>	3,5

v. 373-378	<i>o prodiga rerum / luxuries numquam paruo contenta paratis / et quaesitorum terra pelagoque ciborum / ambitiosa fames et lautae gloria mensae</i>	5
v. 580-581	<i>mors</i>	1,5
v. 689-690	<i>Roma</i>	3,5
v. 791-792	<i>superi</i>	2
v. 799-804	apostrophe à Curion	6
v. 805-806	<i>potentes</i>	2
v. 811-813	<i>iuuenis</i>	3
v. 821-824	question rhétorique	3,5

<b>Chant V</b>		
v. 58-62	<i>Ptolemaee puer</i>	4,5
v. 77-78	<i>Parnasse</i>	2
v. 86-93	question rhétorique	7,5
v. 169-175	<i>Phoebe</i>	6,5
v. 186-189	<i>Appi</i>	2,5
v. 198-208	<i>custodes tripodes fatorum arcanaque mundi</i> puis : <i>Paeon</i>	10,5
v. 224-236	<i>Appi demens</i> (ou est-ce une exclamation ?)	12,5
v. 297-299	<i>o superi</i>	3
v. 300	question rhétorique	1
v. 310-316	<i>Caesar saeue</i>	6,5
v. 391-392	question rhétorique	
v. 471-475	<i>Magne</i>	4,5
v. 527-529	<i>o uitae tuta facultas / pauperis angustique lares</i> <i>et o munera nondum / intellecta deum</i>	2
v. 529-531	question rhétorique	2
v. 597-600	<i>Core</i>	4
v. 711-713	<i>Nile</i>	3
v. 722-727	<i>Cornelia</i>	6
v. 728-731	<i>Magne</i>	3
v. 805-806	apostrophe à Pompée, ou bien à Cornélie	1



<b>Chant VI</b>		
v. 196-197	<i>uaesani</i>	2
v. 248-250	<i>Scaeva</i>	2,5
v. 253-262	<i>Scaeva infelix</i>	10
v. 301-303	<i>Roma</i>	2
v. 303-305	<i>Caesar</i>	2
v. 312-313	<i>Roma</i>	2
v. 361-366	<i>Oeneu</i>	5,5
v. 388-394	<i>Monyche</i> puis : <i>Rhoete ferox</i> puis : <i>Phole</i> puis : <i>senex Chiron</i>	7
v. 492-499	question rhétorique	7,5

<b>Chant VII</b>		
v. 19-24	apostrophe à Pompée	5,5
v. 24-25	<i>castrorum uigiles</i>	1,5
v. 28	question rhétorique	1
v. 29-44	<i>Magne</i>	16
v. 58-59	<i>o superi</i>	2
v. 134-137	question rhétorique	3
v. 168-171	<i>Caesar</i>	4
v. 185-187	question rhétorique	2,5
v. 207-213	<i>Magne</i>	7
v. 217-219	<i>Lentule</i>	2
v. 219-220	<i>numine pugnax aduerso Domiti</i>	1,5
v. 231-232	<i>truces Galli</i>	2
v. 233-234	<i>Magne</i>	2
v. 334-336	<i>locasses</i>	3
v. 399-400	question rhétorique	1
v. 412-439	<i>Roma</i>	28
v. 440	<i>Fortuna</i>	0,5
v. 440-441	question rhétorique	1,5
v. 454-455	question rhétorique (ou exclamation ?)	1,5
v. 470-473	<i>Crastinus</i>	4
v. 474	<i>o praeceps rabies</i>	0,5
v. 489-490	question rhétorique	1,5

v. 535-540	<i>Pharsalia</i>	5
v. 551	<i>Caesar</i>	1
v. 552-554	<i>mens</i>	3
v. 556	<i>Roma</i>	1
v. 585	<i>Magne</i>	0,5
v. 586-587	<i>Brute</i>	2
v. 587-593	<i>o decus imperii, spes o suprema senatus, / extremum tanti generis per saecula nomen</i>	7
v. 642-644	question rhétorique	2,5
v. 645-646	<i>Fortuna</i>	1,5
v. 675-677	<i>tu quoque, coniux</i>	2
v. 680-719	<i>Magne</i>	40
v. 721-723	<i>tu Caesar</i>	2
v. 726-727	<i>Magne</i>	2
v. 746-750	question rhétorique	4,5
v. 803-824	<i>Caesar</i>	21,5
v. 832-834	<i>uos quae Nilo mutare soletis / Threicias hiemes</i>	2
v. 847-854	<i>Thessalica infelix</i>	8
v. 866-868	suite de l'apostrophe à la Thessalie	3
v. 869-870	<i>o superi</i>	2

<b>Chant VIII</b>		
v. 31-32	question rhétorique	1,5
v. 40-54	<i>Cornelia</i>	14,5
v. 147-148	<i>putares</i>	2
v. 249-254	<i>parua Phaselis</i>	5
v. 256-257	question rhétorique	1,5
v. 542-546	<i>o superi</i>	4,5
v. 547-550	<i>ciuilia bella</i>	4
v. 550-560	<i>Ptolemae inpure ac semiuir puer inprobe</i>	11
v. 600-604	<i>Fortuna</i>	4
v. 606-608	<i>Magne</i>	1,5
v. 608-610	question rhétorique	2,5
v. 676-678	<i>degener atque operae miles Romanae secundae</i>	2,5
v. 686	<i>Fortuna [...] Romana</i>	1
v. 692-699	<i>ultima Lageae stirpis perituraque proles, / degener, incestae sceptris cessure sorori</i>	7,5

v. 699-700	question rhétorique	1,5
v. 781-785	<i>demens</i>	4,5
v. 793-795	<i>Fortuna</i>	2,5
v. 795-800	<i>temeraria dextra</i>	5
v. 800-802	question rhétorique	2
v. 803-815	<i>Magne</i>	12,5
v. 816	question rhétorique	1
v. 827-834	<i>saeva [...] tellus</i>	8
v. 835-841	<i>tu quoque. [...] o Roma</i>	7
v. 846-860	<i>Magne</i>	14,5
v. 860-861	<i>Fortuna</i>	1

<b>Chant IX</b>		
v. 34-35	question rhétorique	2
v. 39-47	<i>Palinure</i>	8
v. 411-413	<i>uelis sequaris</i>	2,5
v. 538-542	<i>quaecumque es Libyco gens igne dirempta</i>	4,5
v. 596-597	question rhétorique	1,5
v. 601-604	<i>Roma</i>	3,5
v. 637-639	question rhétorique	2
v. 688-689	question rhétorique	1
v. 706	question rhétorique	1
v. 727-733	<i>aurato nitidi fulgore dracones</i>	7
v. 787-788	apostrophe au seps qui a mordu un soldat de Caton	2
v. 815-818	<i>Laeue miser</i>	4
v. 828-829	question rhétorique	1,5
v. 833-834	question rhétorique	1,5
v. 837-838	<i>salpuga</i>	2
v. 980-981	<i>sacer et magnus uatum labor</i>	2
v. 982-986	<i>Caesar</i>	5
v. 1043-1046	<i>Magne</i>	3
v. 1046	<i>o sors durissima fati</i>	0,5
v. 1047-1062	<i>Caesar perfide</i>	15
v. 1108	<i>o bona libertas</i>	0,5

<b>Chant X</b>		
v. 6-8	<i>Magne</i>	2,5
v. 70-72	<i>Antoni</i>	2
v. 77-81	<i>Iulia</i>	4,5
v. 151-152	<i>pone</i>	1,5
v. 341-342	<i>fata</i>	1,5
v. 343-344	question rhétorique	1,5
v. 347-348	<i>Magne</i>	2
v. 410-411	question rhétorique	1,5
v. 413-414	<i>Magne</i>	1
v. 425-427	<i>Ptolemaee</i>	2,5
v. 445-448	<i>Mulciber</i>	4
v. 463-464 (?) (apostrophe incidente)	<i>Ptolemaee</i>	2
v. 472-478	<i>tot monstros Aegypte nocens</i>	6
v. 524-526	<i>Magne</i>	2,5
v. 542-546	<i>Epidamne</i>	5

<b>Occurrences de la première personne du pluriel en dehors des passages d'adresse à une deuxième personne et des questions rhétoriques</b>			
I, 2	VII, 60	VII, 640	IX, 429-430
I, 559	VII, 398	VII, 645	IX, 480
I, 793	VII, 400-407	VII, 865	IX, 595
V, 112	VII, 441	VIII, 459	IX, 707
V, 386	VII, 444-447	VIII, 842-843	X, 49-50
VI, 572	VII, 455	IX, 14	X, 67-69
VI, 650	VII, 631	IX, 423	X, 259

	Nombre total de vers	Nombre de vers relevant de l' apostrophe	Pourcentage de vers relevant de l' apostrophe	Nombre d' apostrophes	Longueur moyenne des apostrophes	Nombre d' apostrophes de plus de cinq vers
<b>Chant I</b>	695	97	14%	25	4 vers	6
<b>Chant II</b>	736	33,5	5%	7	5 vers	2
<b>Chant III</b>	762	27	4%	6	5 vers	2
<b>Chant IV</b>	824	59	7%	16	4 vers	3
<b>Chant V</b>	815	82	10%	18	5 vers	6
<b>Chant VI</b>	830	40,5	5%	9	5 vers	4
<b>Chant VII</b>	872	202	23%	41	5 vers	8
<b>Chant VIII</b>	872	122,5	14%	25	5 vers	7
<b>Chant IX</b>	1108	70	6%	21	3 vers	3
<b>Chant X</b>	546	40	7%	15	3 vers	1

	Nombre de vers relevant du discours direct	Pourcentage de vers relevant du discours direct	Nombre de vers relevant de l' apostrophe et du discours direct	Pourcentage de vers relevant de l' apostrophe et du discours direct
<b>Chant I</b>	176	25%	273	39%
<b>Chant II</b>	372	51%	405,5	55%
<b>Chant III</b>	134,5	18%	161,5	21%
<b>Chant IV</b>	170,5	21%	229,5	28%
<b>Chant V</b>	290	36%	372	46%
<b>Chant VI</b>	177	21%	217,5	26%
<b>Chant VII</b>	200,5	23%	402,5	46%
<b>Chant VIII</b>	435	50%	557,5	64%
<b>Chant IX</b>	326,5	29%	396,5	36%
<b>Chant X</b>	218,5	40%	258,5	47%

<b>Nombre total de vers dans <i>La Guerre civile</i></b>	8060
<b>Nombre de vers relevant de l’apostrophe</b>	773,5
<b>Pourcentage de vers relevant de l’apostrophe</b>	10%
<b>Nombre d’apostrophes</b>	183
<b>Longueur moyenne des apostrophes</b>	4 vers
<b>Nombre d’apostrophes de plus de cinq vers</b>	42
<b>Nombre de vers relevant du discours direct</b>	2500,5
<b>Pourcentage de vers relevant du discours direct</b>	31%
<b>Nombre de vers relevant de l’apostrophe et du discours direct</b>	3724
<b>Pourcentage de vers relevant de l’apostrophe et du discours direct</b>	41%



## Annexe D : *Quis furor* dans la littérature latine

La première occurrence à notre connaissance du syntagme *Quis furor* se trouve chez Tibulle (*Élégies*, I, 10, 33). Nous sommes dans le contexte de la topique *recusatio militiae* élégiaque : le *furor* dont il est question ici est celui qui consiste à devancer l'heure de sa mort en allant combattre. Il est cependant remarquable que figure déjà dans le passage l'idée, que l'on retrouvera dans le texte lucanien, d'une culpabilité générale des hommes (capables de tourner leurs armes contre eux-mêmes), et non pas seulement celle du *primus* qui a apporté l'épée au genre humain. La faute commune est même plus grave que celle de ce dernier. Il n'est en effet pas seulement question ici du regret de l'âge d'or et de la paix qui le caractérise : outre l'infléchissement personnel qui caractérise le passage, la guerre en général est vue comme une pratique suicidaire, en ce que les hommes tournent contre eux-mêmes les armes qu'ils devraient destiner seulement aux bêtes sauvages. De façon assez similaire, en III, 9, 7 dans le *Corpus Tibullianum*, *Quis furor* sert à déplorer la folie qui prend l'amant de la poétesse quand au lieu de s'abandonner à l'amour il préfère s'adonner à la chasse en dépit des blessures que cette activité occasionne<sup>1</sup>.

Virgile emploie à son tour l'expression *Quis tantus furor* au livre IV des *Géorgiques* (v. 495) : il est placé dans la bouche de la pauvre Eurydice emportée de nouveau dans les Enfers, qui demande quelle est la folie qui a à la fois frappé Orphée et causé son propre malheur. Lorsque l'expression se voit déplacée par Virgile dans l'épopée, c'est pour exprimer la stupéfaction et la colère d'Ascagne à l'annonce par Eumèle de l'incendie de la flotte des compagnons d'Énée par les femmes désireuses de voir s'arrêter là leurs pérégrinations :

“*Quis furor iste nouus? Quo nunc, quo tenditis*” inquit,  
“*heu, miserae ciues? [...]*”<sup>2</sup>

“Quelle est cette étrange folie? Que voulez-vous donc? Mais quoi? Ah! malheureuses citoyennes”, dit-il.

De même que chez Tibulle, on voit ici l'expression de quelque chose d'inouï. Les Troyennes détruisant la flotte de leur propre camp, c'est à elles qu'est adressée l'interrogation douloureuse d'Ascagne : interpellées par l'apostrophe *miserae ciues*, elles sont désignées comme coupables, dans un discours qui met en opposition le combat contre des étrangers et le combat contre des compagnons. Nous lisons ici les prémices de ce que l'on

<sup>1</sup>Sur l'attribution de ce poème à Sulpicia, voir PARKER 1994 et FABRE-SERRIS 2006.

<sup>2</sup>VIRGILE, *Énéide*, V, 670-671.



trouvera chez Lucain : la violence guerrière se voit dénoncée et se révèle scandaleuse parce qu'elle se retourne contre la communauté, et apparaît pour la première fois l'association entre le syntagme *Quis furor* et l'apostrophe au vocatif *ciues*, « probably used by Virgil to remind the characters of their civilian duty<sup>3</sup> ». Il faut encore citer comme intertexte au v. 8 de *La Guerre civile* l'apostrophe lancée par Laocoon aux Troyens au livre II de l'*Énéide*, et qui vise à les mettre en garde contre le cheval offert par les Grecs :

*O miseri, quae tanta insania, ciues<sup>4</sup> ?*

Malheureux citoyens, telle démence est-elle possible ?

En plus de l'idée du suicide d'une nation<sup>5</sup>, nous lisons là une scène où un personnage clairvoyant se retrouve impuissant à empêcher la ruine de sa cité<sup>6</sup>.

Après Virgile, le réemploi de *Quis furor* en contexte élégiaque par Ovide semble déplacé, le poète l'utilisant à chaque fois pour des fautes vénielles : dans l'*Art d'aimer* (III, 172), alors que le poète trouve insensé de porter sur soi des vêtements qui valent une fortune, et au livre III des *Amours* (III, 14, 7), lorsque l'amoureux jaloux, mais impuissant à forcer sa maîtresse à lui rester fidèle, voudrait bien qu'au moins la faute reste cachée – s'y adonner au grand jour, voilà qui est une folie. Dans les *Métamorphoses*, l'expression est à mettre au compte de Penthée en III, 531 : il s'étonne de voir les Thébains saisis d'effroi en entendant le cortège de Bacchus, eux que n'effraient pas les bruits des combats, et entend donc les exhorter à se battre. À propos de cette occurrence P. Hardie établit d'ailleurs un lien avec le début du poème de Lucain, en raison du contexte commun de guerre civile<sup>7</sup>. L'expression se trouve aussi dans un passage où se voit durement châtié l'orgueil de Niobé, qui n'a pas su tirer la leçon du malheur d'Arachné (VI, 170). Mais Ovide n'en use pas pour souligner cet orgueil : au contraire, il place ces mots dans la bouche de la fille de Tantale, qui invective les Thébaines pour préférer honorer les dieux que l'on ne voit pas aux dieux que l'on voit – autrement dit, Niobé elle-même, qui voudrait être honorée à l'égal d'une déesse en vertu de son bonheur et de sa fortune sans borne. Le *furor* semble en réalité être celui de cette femme qui se pense ainsi au faite de la gloire mais qui s'apprête à être anéantie – peut-être comme Rome elle-même telle que

---

<sup>3</sup>Maes 2005, p. 15.

<sup>4</sup>VIRGILE, *Énéide*, II, 42.

<sup>5</sup>P. A. Roche écrit à propos de ces deux intertextes tirés de l'*Énéide* : « These allusions bring to Lucan's apostrophe nuances of suicidal behaviour that is either born of possession by malevolent supernatural forces or is inadvertent » (ROCHE 2009, p. 35).

<sup>6</sup>Voir HERSHKOWITZ 1998, p. 198-199 sur le double écho virgilien chez Lucain.

<sup>7</sup>HARDIE 1990, p. 225, n. 9.

Lucain la représente ? Dans ces divers emplois du syntagme, il y a manifestement un jeu chez Ovide sur le contexte choisi par Tibulle et celui choisi par Virgile : cette forme de subversion constitue un jalon important concernant l'appropriation et le renouvellement de l'expression.

Dans *La Guerre civile*, le syntagme *Quis furor* devient l'emblème de la destruction de soi-même<sup>8</sup>. On retrouve la même cristallisation de sens chez Sénèque. Outre les occurrences de l'expression dans la *Consolation à Polybius* (IX, 2) et *De la vie heureuse* (XXVII), ses emplois dans les tragédies de l'oncle de Lucain sont particulièrement significatives. Dans *l'Hercule sur l'Æta* (v. 439), la nourrice interroge Déjanire au sujet de la fureur qui est la sienne alors qu'elle veut faire périr son époux – fureur que Déjanire dit avoir appris d'Hercule lui-même. Dans *Phèdre* (v. 1156), Thésée demande à son épouse la raison de son désespoir alors qu'elle s'apprête à se tuer elle-même. Dans *Thyeste* (v. 339), le chœur déplore la fureur qui pousse les deux frères Thyeste et Atrée à chercher à se détruire mutuellement. Dans *Les Phéniciennes* (v. 557), Jocaste reproche à Polynice sa fureur à combattre Étéocle.

Les reprises qui sont faites de l'expression après Lucain attestent une tendance similaire : les réutilisations ultérieures consacrent la valeur de l'expression. Stace condense au livre II de la *Thébaïde* (II, 213) les expressions *quis furor*, *quae tanta licentia* et *bella canere* à propos du projet d'alliance de Polynice qui va marquer le début de la guerre fratricide avec Étéocle. Au livre XI, *Quis furor ?* est le cri de Jocaste au moment où ses deux fils s'apprêtent à s'affronter (XI, 329)<sup>9</sup>. Elle espère ainsi arrêter Étéocle, en mettant en avant la folie de celui qui va combattre son propre frère alors qu'il est dans la cité, au milieu des siens qui cherchent à l'en détourner, tandis que Polynice, seul et incité au combat par Adraste, se rend peut-être moins compte du crime impie à venir : si Étéocle va au devant de son frère, il sera, lui, pleinement coupable, car conscient de ce qui est en jeu. Chez Valérius Flaccus (VII, 36), Éétès présente à Jason son expédition comme révoltante, lui qui a osé venir jusqu'en son royaume pour le dépouiller. Chez Silius Italicus (XV, 33), *Quis furor* retrouve ses origines élégiaques en étant placée dans la bouche de la Volupté qui veut détourner Scipion du combat, mais son discours est illégitime, et lui-même empreint de folie : la Vertu va finalement inciter le général au combat, car dans ce cas précis il est juste et légitime. Enfin, Dracontius concentre au premier vers de la

<sup>8</sup>Peut-être peut-on établir un rapprochement avec un passages des *Controverses* de Sénèque le Rhéteur : en II, 1, on lit *Quae tanta uos pestis...* dans le contexte d'un conflit privé présenté comme une guerre civile.

<sup>9</sup>HERSHKOWITZ 1998, p. 58.

cinquième de ses pièces profanes (la *Controversia de statua uiri fortis*) citation virgilienne et citation lucanienne : *Quis furor iste nouus, quae tanta licentia ferri*, dans une attaque qui entend précisément poser la question du maintien ou de la rupture de la paix civile, qui sera au cœur de toute la pièce<sup>10</sup>.

Signalons pour finir deux emplois parodiques de *Quis furor*, qui sont intéressants en ce qu'ils entérinent le lien entre l'expression et l'idée du scandale absolu : Martial l'emploie dans l'une de ses épigrammes (I, 21) pour blâmer son ami qui n'a pas observé les bonnes manières lors d'un dîner; et on la trouve chez Pétrone au chapitre 108 du *Satiricon* dans le discours grandiloquent par lequel Tryphène rétablit la paix après la bagarre générale déclenchée sur le navire où se sont embarqués Encolpe, Eumolpe et Giton<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup>BUREAU 2006.

<sup>11</sup>Sur le fait qu'on a peut-être là un indice du fait que le roman aurait été écrit peu après *La Guerre civile*, voir ROSE 1966, p. 382.

# Bibliographie

La section « Sources primaires » de cette bibliographie indique les éditions de référence que nous avons suivies pour les textes et les traductions des textes latins et grecs : nous avons ordinairement utilisé les volumes de la Collection des Universités de France. Les modifications que nous avons apportées dans nos citations sont systématiquement indiquées en notes. En ce qui concerne les textes pour lesquels il n'existe pas d'édition scientifique proposant une traduction française, les traductions que nous donnons sont personnelles, comme nous l'avons indiqué également en notes. Outre les éditions de référence, les autres éditions commentées que nous avons utilisées (notamment pour leur apparat critique) figurent dans la section « Sources secondaires ».

## Corpus

### ***La Guerre civile de Lucain : éditions, scholies, commentaires anciens et commentaires modernes***

**Notre édition de référence pour le texte et la traduction de *La Guerre civile de Lucain* est celle d'A. Bourgery (pour le tome 1) et d'A. Bourgery et M. Ponchont (pour le tome 2) dans la CUF (2003).**

ARNOUL D'ORLÉANS, *Arnulfi Aurelianensis glosule super Lucanum*, éd. B. M. MARTI, Rome, 1958.

ASSO P., *A Commentary on Lucan, De bello civili IV: Introduction, Edition and Translation*, Berlin ; New York, 2010.

BARRATT P., *M. Annaei Lucani Belli Civilis, Liber V. A Commentary*, Amsterdam, 1979.

BARRIÈRE F., *Édition critique, traduction et commentaire du livre II du Bellum civile de Lucain*, Université Paris Ouest Nanterre, 2013.

— *Lucain. La guerre civile. Chant II*, Paris, 2016.

- BERTI E., *M. Annaei Lucani Bellum civile liber X*, Florence, 2000.
- La Guerre civile : la Pharsale. Tome I : Livres I-V*, éd. A. BOURGERY, Paris, 1927.
- La Guerre civile : la Pharsale. Tome II : Livres VI-X*, éd. A. BOURGERY et M. PONCHONT, avec la coll. de P. JAL, Paris, 1930.
- Civil War*, éd. S. M. BRAUND, Oxford, 1999.
- DILKE O. A. W., *De bello civili : liber VII*, Cambridge, 1960.
- The Civil War*, éd. J. DUFF, Cambridge, MA ; Londres, 1928.
- Adnotationes super Lucanum*, éd. J. ENDT, Leipzig, 1909.
- Gli scolii a Lucano ed altra scoliastica latina*, éd. P. ESPOSITO, Pise, 2004.
- ESPOSITO P., *Bellum civile (Pharsalia) : libro IV*, Naples, 2009.
- « Early and Medieval Scholia and Commentaria on Lucan », dans *Brill's Companion to Lucan*, éd. P. ASSO, Leyde ; Boston, 2011, p. 453-463.
- FANTHAM E., *De bello civili. Book II*, Cambridge ; New York, 1992.
- GAGLIARDI D., *Belli civilis liber septimus*, Florence, 1975.
- *Belli civilis liber primus*, Naples, 1989.
- GETTY R. J., *De Bello Ciuili, Liber I*, Cambridge, 1955.
- M. Annaei Lucani Belli civili libri decem*, éd. C. HOSIUS, Leipzig, 1913.
- M. Annaei Lucani Belli civilis libri decem*, éd. A. E. HOUSMAN, Oxford, 1958.
- HUNINK V., *Bellum Civile Book III, a Commentary*, Amsterdam, 1992.
- Bellum civile. La Pharsale, chant I*, éd. P. LACROIX et Y. QUINTIN, Paris, 1995.
- LANZARONE N., *M. Annaei Lucani Belli civilis liber VII*, Florence, 2016.
- LEJAY P., *M. Annaei Lucani De Bello civili liber primus*, Paris, 1894.
- LUCAIN et MARTIN DE TROPPEAU, *Pharsale, XIV<sup>e</sup> siècle*, URL : [bibliotheque-numerique.bibliotheque-agglo-stomer.fr/idviewer/18135/1](http://bibliotheque-numerique.bibliotheque-agglo-stomer.fr/idviewer/18135/1).
- MANCINI A., *La battaglia di Farsalo : saggio di commento a Lucano, Bellum Civile VII*, Bari, 2016.
- MATTHEWS M., *Caesar and the Storm: a Commentary on Lucan "De bello civili", Book 5, Lines 476-721*, Oxford ; Berne ; Berlin [etc.], 2008.
- POSTGATE J. P., *M. Annaei Lucani De bello civili liber VII*, Cambridge, 1896.
- ROCHE P. A., *De bello civili. Book 1*, Oxford, 2009.
- *Lucan. De Bello Ciuili. Book VII*, Cambridge, 2019.
- SEEWALD M., *Studien zum 9. Buch von Lucans Bellum civile : mit einem Kommentar zu den Versen 1-733*, Berlin ; New York, 2008.

*M. Annaei Lucani De bello civili libri X*, éd. D. R. SHACKLETON BAILEY, Stuttgart ; Leipzig, 1997.

*La Guerre civile : VI 333 - X 546*, éd. J. SOUBIRAN, Toulouse, 1998.

*Lucan*, éd. C. TESORIERO, avec la coll. de F. MUECKE et T. NEAL, Oxford, 2010.

*M. Annaei Lucani Commenta Bernensia*, éd. H. USENER, Hildesheim, 1967.

*Marci Annaei Lucani Pharsali*, éd. C. F. WEBER, t. III, Leipzig, 1831.

WICK C., *M. Annaeus Lucanus Bellum civile. Liber IX*, 2 t., München ; Leipzig, 2004.

*Bellum ciuile. Liber primus*, éd. P. WUILLEUMIER et H. LE BONNIEC, Paris, 1962.

## **Les *Satires* de Perse : éditions, scholies, commentaires anciens et commentaires modernes**

**Notre édition de référence pour le texte et la traduction des *Satires* de Perse est celle d'A. Cartault dans la CUF (2003).**

*The Satires of Persius*, éd. W. BARR, trad. par G. LEE, Liverpool, 1987.

BEIKIRCHER H., *Kommentar zur VI. Satire des A. Persius Flaccus*, Vienne ; Cologne, 1969.

*Juvenal and Persius*, éd. S. M. BRAUND, Cambridge, MA ; Londres, 2004.

*Satire*, éd. L. CANALI et M. PELLEGRINI, Milan, 2003.

*Satires*, éd. A. CARTAULT, Paris, 1921.

*A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*, éd. W. V. CLAUSEN, Oxford, 1992.

*Commentum Cornuti in Persium*, éd. W. V. CLAUSEN et J. E. G. ZETZEL, Munich ; Leipzig, 2004.

*Juvénal et Perse. Œuvres*, éd. H. CLOUARD, Paris, 1934.

*The Satires of A. Persius Flaccus*, éd. J. CONINGTON et H. NETTLESHIP, Hildesheim ; Zürich [etc.], 1967.

HARVEY R. A., *A Commentary on Persius*, Leyde, 1981.

*Perse : Satires*, éd. L. HERRMANN, Bruxelles, 1962.

*Auli Persii Flacci Satirarum liber cum scholiis antiquis*, éd. O. JAHN, Hildesheim, 1843.

*The Satires*, éd. J. R. JENKINSON, Warminster, 1980.

*Saturarum liber*, éd. W. KISSEL, Berlin ; New York, 2007.

*The Satires of Persius*, éd. W. S. MERWIN, trad. par W. S. ANDERSON, Londres, 1981.

*A. Persius Flaccus Saturae. Accedunt uaria de Persio iudicia saec. XIV-XX*, éd. O. NIKITINSKI, Munich ; Leipzig, 2002.

PAUTRAT B., *Satires*, Paris, 1995.

*Juvenal and Persius*, éd. G. G. RAMSAY, Londres ; New York, 1918.

## Sources primaires

### Sources primaires grecques

- APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques. Tome I : Chants I-II*, éd. F. VIAN et É. DELAGE, Paris, 1974.
- *Argonautiques. Tome II : Chant III*, éd. F. VIAN et É. DELAGE, Paris, 1980.
- *Argonautiques. Tome III : Chant IV*, éd. F. VIAN et É. DELAGE, Paris, 1981.
- ARISTOPHANE, *Les Thesmophories. Les Grenouilles*, éd. V. COULON et H. VAN DAELE, Paris, 1928.
- ARISTOTE, *Poétique*, éd. J. HARDY, Paris, 1932.
- *Rhétorique. Tome II : Livre II*, éd. M. DUFOUR, Paris, 1938.
- *Rhétorique. Tome I : Livre I*, éd. M. DUFOUR, Paris, 1968.
- *Éthique à Nicomaque*, éd. J. TRICOT, Paris, 2007.
- *Rhétorique. Tome III : Livre III*, éd. M. DUFOUR et A. WARTELE, Paris, 2011.
- CALLIMAQUE, *Les Origines - Réponses aux Telchines - Élégies - Épigrammes - Iambes et pièces lyriques - Hécélé - Hymnes*, éd. É. CAHEN et É. DELAGE, Paris, 1922.
- DÉMÉTRIUS, *Du style*, éd. P. CHIRON, Paris, 1993.
- Scholia graeca in Homeri Odysseam*, éd. W. DINDORF, 2 t., Oxford, 1855.
- Scholia graeca in Homeri Iliadem*, éd. W. DINDORF, 6 t., Oxford, 1887.
- DIOGÈNE LAËRCE, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, éd. M.-O. GOULET-CAZÉ, *et al.*, avec la coll. de M. PATILLON, Paris, 1999.
- *Lives of Eminent Philosophers*, éd. T. DORANDI, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 2013.
- DION CASSIUS, *Roman History. Books 61-70*, éd. E. CARY et H. B. FOSTER, Cambridge, MA ; Londres, 1925.
- DION DE PRUSE, *Discourses 1-11*, éd. J. W. COHOON, Cambridge, MA ; Londres, 1932.
- *Discourses 37-60*, éd. H. L. CROSBY, Cambridge, MA ; Londres, 1946.
- ÉPICURE, *Lettre à Ménécée*, éd. P.-M. MOREL, Paris, 2009.
- Scholia graeca in Homeri Iliadem (scholia uetera)*, éd. H. ERBSE, 6 t., Berlin, 1969.
- ERNST N., *Die D-Scholien zur Odyssee*, Universität zu Köln, 2004.
- EUSTATHE, *Eustathii commentarii ad Homeri Odysseam*, éd. M. VAN DER VALK, 2 t., Leipzig, 1960.
- *Eustathii commentarii ad Homeri Iliadem*, éd. M. VAN DER VALK, 4 t., Leyde, 1971.



- HERMOGÈNE, *L'Art rhétorique*, éd. M. PATILLON, Paris, 1997.
- HÉSIODE, *Théogonie. Les Travaux et les jours. Le Bouclier*, éd. P. MAZON, Paris, 1928.
- HOMÈRE, *L'Odyssée. Tome I : Chants I-VII*, éd. V. BÉRARD, Paris, 1924.
- *L'Odyssée. Tome II : Chants VIII-XV*, éd. V. BÉRARD, Paris, 1924.
- *L'Odyssée. Tome III : Chants XVI-XXIV*, éd. V. BÉRARD, Paris, 1924.
- *Iliade. Tome I : Chants I-VI*, éd. P. MAZON, avec la coll. de P. CHANTRAINE, P. COLLART et R. LANGUMIER, Paris, 1937.
- *Iliade. Tome II : Chants VII-XII*, éd. P. MAZON, avec la coll. de P. CHANTRAINE, P. COLLART et R. LANGUMIER, Paris, 1937.
- *Iliade. Tome III : Chants XIII-XVIII*, éd. P. MAZON, avec la coll. de P. CHANTRAINE, P. COLLART et R. LANGUMIER, Paris, 1937.
- *Iliade. Tome IV : Chants XIX-XXIV*, éd. P. MAZON, avec la coll. de P. CHANTRAINE, P. COLLART et R. LANGUMIER, Paris, 1938.
- Scholies à Apollonios de Rhodes*, éd. G. LACHENAUD, Paris, 2010.
- Du sublime*, éd. H. LEBÈGUE, Paris, 1939.
- Apollonii Argonautica*, éd. R. MERKEL et H. KEIL, Leipzig, 1854.
- PHILODÈME DE GADARA, *Philodemus. On Frank Criticism*, éd. D. KONSTAN, et al., Atlanta, 1998.
- PHILODÈME DE GADARA et ARISTOTE, *Philodemus, On Poems, Books 3–4, with the Fragments of Aristotle On Poets*, éd. R. JANKO, Oxford, 2011.
- PINDARE, *Tome III. Néméennes*, éd. A. PUECH, Paris, 1923.
- *Tome I. Olympiques*, éd. A. PUECH, Paris, 1949.
- PLATON, *Œuvres complètes. Tome III, 2<sup>e</sup> partie : Gorgias - Ménon*, éd. M. CROISSET, avec la coll. de L. BODIN, Paris, 1923.
- *Œuvres complètes. Tome VI : La République. Livres I-III*, éd. É. CHAMBRY, Paris, 1932.
- *Œuvres complètes. Tome VII, 2<sup>e</sup> partie : La République. Livres VIII-X*, éd. É. CHAMBRY, Paris, 1934.
- PLUTARQUE, *Vies. Tome VIII : Sertorius - Eumène. Agésilas - Pompée*, éd. R. FLACELIÈRE et É. CHAMBRY, Paris, 1973.
- *Vies. Tome IX : Alexandre - César*, éd. R. FLACELIÈRE et É. CHAMBRY, Paris, 1975.
- *Œuvres morales. Tome I, 1<sup>re</sup> partie : Introduction générale. Traités 1-2 De l'éducation des enfants - Comment lire les poètes*, éd. J. IRIGOIN, et al., Paris, 1987.
- *Œuvres morales. Tome I, 1<sup>re</sup> partie : Traités 1 et 2*, éd. A. PHILIPPON, et al., Paris, 1987.

- *Œuvres morales, Tome I, 2<sup>e</sup> partie. Traités 3-9. Comment écouter - Moyens de distinguer le flatteur d'avec l'ami - Comment s'apercevoir qu'on progresse dans la vertu - Comment tirer profit de ses ennemis - De la pluralité d'amis - De la fortune - De la vertu et du vice*, éd. R. KLAERR, A. PHILIPPON et J. SIRINELLI, Paris, 1989.
- POLYBE, *Histoires. Tome II : Livre II*, éd. P. PEDECH, Paris, 1970.
- PS.-PLUTARQUE, *De Homero*, éd. J. F. KINDSTRAND, Leipzig, 1990.
- PS.-XÉNOPHON, *Constitution des Athéniens*, éd. D. LENFANT, Paris, 2017.
- Scholia D in Iliadem*, éd. H. VAN THIEL, Cologne, 2000.
- Greek Epic Fragments: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, éd. M. L. WEST, Cambridge, MA ; Londres, 2003.

## Sources primaires latines

- Rhétorique à Herennius*, éd. G. ACHARD, Paris, 1989.
- ÆLIUS DONAT, *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti*, éd. B. BUREAU et C. NICOLAS, 2009-2012, URL : <http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/commentaires.html> (visité le 05/04/2020).
- Consolation à Livie. Élégies à Mécène. Bucoliques d'Einsiedeln*, éd. J. AMAT, Paris, 1997.
- APPIEN, *Les Guerres civiles à Rome. Livre II*, éd. J.-J. COMBES-DOUNOUS, C. VOISIN et P. TORRENS, Paris, 1994.
- CALPURNIUS SICULUS et PS.-CALPURNIUS SICULUS, *Bucoliques. Éloge de Pison*, éd. J. AMAT, Paris, 1991.
- CATULLE, *Poésies*, éd. S. VIARRE et G. LAFAYE, Paris, 1923.
- CÉSAR, *Guerre civile. Tome I : Livres I-II*, éd. P. FABRE et A. BALLAND, Paris, 1936.
- CICÉRON, *La République. Tome II: Livres II-VI*, éd. E. BRÉGUET, Paris, 1921.
- *Brutus*, éd. J. MARTHA, Paris, 1923.
- *De l'Orateur. Tome II : Livre II*, éd. E. COURBAUD, Paris, 1928.
- *De l'Orateur. Tome III : Livre III*, éd. E. COURBAUD et H. BORNECQUE, Paris, 1930.
- *Correspondance. Tome I : Lettres I-LV*, éd. L.-A. CONSTANS, Paris, 1934.
- *Discours. Tome XV : Pour Caelius - Sur les provinces consulaires - Pour Balbus*, éd. J. COUSIN, Paris, 1962.
- *Correspondance. Tome V : Lettres CCLXXIX-CCLXXXIX*, éd. J. BEAUJEU, P. JAL et J. BAYET, Paris, 1964.
- *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, éd. A. YON, Paris, 1964.

- CICÉRON, *Les Devoirs. Tome I : Introduction - Livre I*, éd. M. TESTARD, Paris, 1965.
- *De l'invention*, éd. G. ACHARD, Paris, 1994.
- DRACONTIUS, *Œuvres. Tome III : La Tragédie d'Oreste - Poèmes profanes I-V*, éd. J. BOUQUET et É WOLFF, Paris, 1995.
- ENNIUS, *Annales*, éd. N. L. J. MEUNIER, Louvain-La-Neuve, 2019.
- HORACE, *Odes et Épodes*, éd. F. VILLENEUVE, Paris, 1929.
- *Satires*, éd. F. VILLENEUVE, Paris, 1932.
- *Épîtres*, éd. F. VILLENEUVE, Paris, 1934.
- JUVÉNAL, *Satires*, éd. P. de LABRIOLLE et F. VILLENEUVE, avec la coll. de J. GÉRARD, Paris, 1921.
- Grammatici Latini*, éd. H. KEIL, t. VII, Leipzig, 1855.
- Grammatici Latini*, éd. H. KEIL, t. I, Leipzig, 1857.
- Grammatici Latini*, éd. H. KEIL, t. IV, Leipzig, 1857.
- Grammatici Latini*, éd. H. KEIL, t. V, Leipzig, 1857.
- LUCILIUS, *Satires. Tome I : Livres I-VIII*, éd. F. CHARPIN, Paris, 1978.
- *Satires. Tome II : Livres IX-XXVIII*, éd. F. CHARPIN, Paris, 1979.
- *Satires. Tome III : Livres XXIX-XXX et fragments*, éd. F. CHARPIN, Paris, 1991.
- LUCRÈCE, *De la Nature. Tome I : Livres I-III*, éd. A. ERNOUT, Paris, 1920.
- *De la Nature. Tome II : Livres IV-VI*, éd. A. ERNOUT, Paris, 1921.
- MARTIAL, *Épigrammes. Tome I : Livres I-VII*, éd. H. J. IZAAC, Paris, 1930.
- *Épigrammes. Tome II, 1<sup>re</sup> partie : Livres VIII-XII*, éd. H. J. IZAAC, Paris, 1934.
- *Épigrammes. Tome II, 2<sup>e</sup> partie : Livres XIII et XIV*, éd. H. J. IZAAC, Paris, 1934.
- NAEVIUS, *Cn. Naeui Bellum Poenicum*, éd. E. FLORES, Naples, 2011.
- OVIDE, *L'Art d'aimer*, éd. P. HEUZÉ et H. BORNECQUE, Paris, 1924.
- *Métamorphoses. Tome I : Livres I-V*, éd. G. LAFAYE, Paris, 1925.
- *Métamorphoses. Tome II : Livres VI-X*, éd. G. LAFAYE, Paris, 1928.
- *Les Amours*, éd. H. BORNECQUE, Paris, 1930.
- *Métamorphoses. Tome III : Livres XI-XV*, éd. H. LE BONNIEC et G. LAFAYE, Paris, 1930.
- *Les Fastes. Tome I : Livres I - III*, éd. R. SCHILLING, Paris, 1993.
- *Les Fastes. Tome II : Livres IV-VI*, éd. R. SCHILLING, Paris, 1993.
- PÉTRONE, *Le Satiricon*, éd. A. ERNOUT, Paris, 1923.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXVIII*, éd. A. ERNOUT, Paris, 1962.
- PLINE LE JEUNE, *Lettres. Tome I : Livres I-III*, éd. H. ZEHACKER, Paris, 2009.

- PS.-ACRON et PORPHYRION, *Acronis et Porphyronis commentarii in Q. Horatium Flaccum*, éd. F. HAUTHAL, t. I, Berne, 1864.
- *Acronis et Porphyronis commentarii in Q. Horatium Flaccum*, éd. F. HAUTHAL, t. II, Berne, 1866.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire. Tome I : Livre I*, éd. J. COUSIN, Paris, 1975.
- *Institution oratoire. Tome II : Livres II-III*, éd. J. COUSIN, Paris, 1976.
- *Institution oratoire. Tome III : livres IV et V*, éd. J. COUSIN, Paris, 1976.
- *Institution oratoire. Tome IV : Livres VI-VII*, éd. J. COUSIN, Paris, 1976.
- *Institution oratoire. Tome V : Livres VIII et IX*, éd. J. COUSIN, Paris, 1978.
- *Institution oratoire. Tome VI : Livres X et XI*, éd. J. COUSIN, Paris, 1979.
- *Institution oratoire. Tome VII : Livre XII et Index*, éd. J. COUSIN, Paris, 1980.
- SALLUSTE, *La Conjuration de Catilina. La Guerre de Jugurtha. Fragments des Histoires*, éd. A. ERNOUT, Paris, 1941.
- SÉNÈQUE, *Dialogues. Tome III : Consolations*, éd. R. WALTZ, Paris, 1923.
- *Des bienfaits. Tome II : Livres V-VII*, éd. F. PRÉCHAC, Paris, 1928.
- *Dialogues. Tome II : De la vie heureuse - De la brièveté de la vie*, éd. A. BOURGERY, Paris, 1930.
- *Lettres à Lucilius. Tome I : Livres I-IV*, éd. H. NOBLOT et F. PRÉCHAC, Paris, 1945.
- *Lettres à Lucilius. Tome II : Livres V-VII*, éd. H. NOBLOT et F. PRÉCHAC, Paris, 1947.
- *Lettres à Lucilius. Tome V : Livres XIX-XX*, éd. H. NOBLOT et F. PRÉCHAC, Paris, 1964.
- *Tragédies. Tome I : Hercule furieux - Les Troyennes - Les Phéniciennes - Médée - Phèdre*, éd. F.-R. CHAUMARTIN, Paris, 1996.
- *De la clémence*, éd. F.-R. CHAUMARTIN, Paris, 2005.
- *Tragédies. Tome II : Œdipe - Agamemnon - Thyeste*, éd. F.-R. CHAUMARTIN, Paris, 2011.
- SÉNÈQUE LE RHÉTEUR, *Controverses et Suasoirs*, éd. H. BORNECQUE, 2 t., Paris, 1909.
- SÉNÈQUE et PS.-SÉNÈQUE, *Tragédies. Tome III : Hercule sur l'Œta - Octavie*, éd. F.-R. CHAUMARTIN, Paris, 1999.
- SERVIUS, *Seruii grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina commentarii*, éd. G. THILO et H. HAGEN, 3 t., Hildesheim, 1961.
- SILIUS ITALICUS, *La Guerre punique. Tome I : Livres I-IV*, éd. G. DEVALLET et P. MINICONI, Paris, 1979.
- *La Guerre punique. Tome II : Livres V-VIII*, éd. G. DEVALLET, P. MINICONI et J. VOLPILHAC-LENTHÉRIC, Paris, 1981.

- SILIUS ITALICUS, *La Guerre punique. Tome III : Livres IX-XIII*, éd. G. DEVALLET, *et al.*, Paris, 1984.
- *La Guerre punique. Tome IV : Livres XIV-XVII*, éd. G. DEVALLET et M. MARTIN, Paris, 1992.
- SIMPLICIUS, *Simplicii in Aristotelis Physicorum. Libros quattuor priores. Commentaria*, éd. H. DIELS, Berlin, 1882.
- STACE, *Silves. Tome I : Livres I-III*, éd. H. J. IZAAC et H. FRÈRE, Paris, 1943.
- *Silves. Tome II : Livres IV-V*, éd. H. J. IZAAC et H. FRÈRE, Paris, 1943.
- *Achilléide*, éd. J. MÉHEUST, Paris, 1971.
- *Thébaïde. Tome II : Livres V-VIII*, éd. R. LESUEUR, Paris, 1991.
- *Thébaïde. Tome I : Livres I-IV*, éd. R. LESUEUR, Paris, 1993.
- *Thébaïde. Tome III : Livres IX-XII*, éd. R. LESUEUR, Paris, 1994.
- SUÉTONE, *Vie des douze Césars. Tome II : Tibère - Caligula - Claude - Néron*, éd. H. AILLOUD, Paris, 1931.
- *Vie des douze Césars. Tome I : César - Auguste*, éd. H. AILLOUD, Paris, 1981.
- TACITE, *Annales. Tome I : Livres I-III*, éd. P. WUILLEUMIER, Paris, 1923.
- *Annales. Tome IV : Livres XIII-XVI*, éd. P. WUILLEUMIER, Paris, 1924.
- *Vie d'Agriola*, éd. E. de SAINT-DENIS, Paris, 1942.
- *Histoires. Tome I : Livre I*, éd. J. HELLEGOUARC'H, H. LE BONNIEC et P. WUILLEUMIER, Paris, 1987.
- TÉRENCE, *Comédies. Tome I : Andrienne - Eunuque*, éd. J. MAROUZEAU, Paris, 1942.
- *Comédies. Tome III : Héclyre - Adelphe*, éd. J. MAROUZEAU, Paris, 1949.
- *Comédies. Tome II : Heautontimoroumenos - Phormion*, éd. J. MAROUZEAU, Paris, 1984.
- TIBERIUS DONAT, *Interpretationes uergilianae*, éd. H. GEORGES, 2 t., Stuttgart, 1969.
- TIBULLE, *Élégies*, éd. M. PONCHONT, Paris, 1926.
- TITE-LIVE, *Histoire romaine. Tome I : Livre I*, éd. J. BAYET et G. BAILLET, Paris, 1940.
- *Histoire romaine. Tome V : Livre V*, éd. J. BAYET et G. BAILLET, Paris, 1954.
- VALERIUS FLACCUS, *Argonautiques. Tome I : Chants I-IV*, éd. G. LIBERMAN, Paris, 1997.
- *Argonautiques. Tome II : Chants V-VIII*, éd. G. LIBERMAN, Paris, 2002.
- VIRGILE, *Géorgiques*, éd. E. de SAINT-DENIS, Paris, 1926.
- *Énéide. Tome I : Livres I-IV*, éd. J. PERRET, Paris, 1977.
- *Énéide. Tome II : Livres V-VIII*, éd. J. PERRET, Paris, 1978.
- *Énéide. Tome III : Livres IX-XII*, éd. J. PERRET, Paris, 1980.

## Sources secondaires

- ACHARD G., *Pratique rhétorique et idéologie politique dans les discours "Optimates" de Cicéron*, Leyde, 1981.
- ACOSTA-HUGUES B., *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley ; Los Angeles ; Londres, 2002.
- ADEMA S. M., *Discourse Modes and Bases. A Study of the Use of Tenses in Vergil's Aeneid*, Vrije Universiteit Amsterdam, 2008, URL : <https://research.vu.nl/en/publications/discourse-modes-and-bases-a-study-of-the-use-of-tenses-in-vergils>.
- AHL F. M., « Hercules and Curio: Some Comments on Pharsalia, IV, 581-824 », *Latomus*, 31-4 (1972), p. 997-1009.
- *Lucan: an Introduction*, Ithaca ; Londres, 1976.
- « The Art of Safe Criticism in Greece and Rome », *American Journal of Philology*, 105-2 (1984), p. 174-208.
- *The Rider and the Horse: Politics and Power in Roman Poetry from Horace to Statius*, dans *Aufstieg und Niedergang der römischer Welt II*, 1984, t. 32.1, p. 40-124.
- « Quintilian and Lucan », dans *Lucan's Bellum Civile : Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, éd. N. HÖMKE et C. REITZ, Berlin, 2010, p. 1-15.
- AHL F. M. et ROISMAN H. M., *The Odyssey Re-Formed*, Ithaca, 1996.
- ALLAN R. J., DE JONG I. J. F. et DE JONGE C. C., « From Enargeia to Immersion: The Ancient Roots of a Modern Concept », *Style*, 51-1 (2017), p. 34-51.
- ALLEN-HORNBLOWER E., « Revisiting the Apostrophes to Patroclus in *Iliad* 16 », dans *Donum natalicium Digitaliter Confectum Gregorio Nagy Septuagenario a discipulis collegis familiaribus oblatum (Festschrift in honor of Professor Gregory Nagy)*, 2012, URL : <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4702> (visité le 31/08/2018).
- ALLONCLE-PERY A., « De la rhétorique à la poétique dans Lucain, *Pharsale*, IX, 950 - X », *Vita Latina*, 164-1 (2001), p. 45-56.
- « Rhétorique et guerres civiles dans la *Pharsale* de Lucain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*-1 (2004), p. 188-203.
- ALTHEIM F., « *Fatum* und *Fortuna* bei Lucan », dans *Römische Religionsgeschichte*, Baden-Baden, 1953, t. 2, p. 284-293.
- AMAT J., « Humour et ironie dans les *Bucoliques* de Calpurnius Siculus et les *Carmina Einsidlensia* », *Revue des Études Latines*, 76 (1998), p. 192-199.

- AMBÜHL A., *Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im Bellum civile*, Berlin ; Munich ; Boston, 2015.
- AMOSSY R., *Apologie de la polémique*, Paris, 2014.
- ANDERSON W. S., « Notes on Lucan VIII », *The Classical Quarterly*, 8-2 (1914), p. 105-111.
- « Studies in Book I of Juvenal », *Yale Classical Studies*, 15 (1957), p. 33-90.
- « The Programs of Juvenal's Later Books », *Classical Philology*, 57-3 (1962), p. 145-160.
- *Anger in Juvenal and Seneca*, Berkeley ; Los Angeles, 1964.
- *Essays on Roman Satire*, Princeton ; Guildford, 1982.
- AQUIEN M. et MOLINIÉ G., *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, 1996.
- ARENA V., « Roman Oratorical Invective », dans *A Companion to Roman Rhetoric*, éd. W. J. DOMINIK et J. HALL, Malden ; Oxford ; Victoria, 2007, p. 149-160.
- *Libertas and the Practice of Politics in the Late Roman Republic*, Cambridge ; New York, 2012.
- ARMISEN-MARCHETTI M., « *Ex insano insanior* : la parodie de la consolation dans la *Satire II*, 3 d'Horace », dans *Aere perennius : en hommage à Hubert Zehnacker*, éd. J. CHAMPEAUX et M. CHASSIGNET, Paris, 2006, p. 343-354.
- ARNAUD P., « L'apothéose de Néron-Kosmokrator et la cosmographie de Lucain au premier livre de la *Pharsale* (I, 45-66) », *Revue des Études Latines*, 65 (1987), p. 167-193.
- ARRIVÉ M., « Histoire, discours : retour sur quelques difficultés de lecture », *Lynx. Revue des linguistes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense [en ligne]*, 9 : Émile Benveniste. Vingt ans après (1997), p. 159-168, URL : <http://linx.revues.org/1028> (visité le 16/12/2013).
- ASCANI A., *De sermone figurato quaestio rhetorica : per un' ipotesi di pragmatica linguistica antica*, Vrije Universiteit Amsterdam, 2006.
- ASSO P., « The Intrusive Trope: Apostrophe in Lucan », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 61 (2008), p. 161-173.
- AUBERT-BAILLOT S., « Un cas particulier de franc-parler (παρρησία) : le parler droit (εὐθυρρημοσύνη) des Stoïciens », 33-1 (2015), p. 71-96.
- AUSTIN R. G., « *Ille Ego Qui Quondam...* » *The Classical Quarterly*, 18-1 (1968), p. 107-115.
- AYGON J.-P., « L'exclamation dans la rhétorique antique », *Pallas*-75 (2007), p. 125-150.

- BAIER T., *Valerius Flaccus : Argonautica Buch VI, Einleitung und Kommentar*, Munich, 2001.
- BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1987.
- BAKKER E. J., *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*, Ithaca, 1997.
- « Storytelling in the Future: Truth, Time, and Tense in Homeric Epic », dans *Written Voices, Spoken Signs*, éd. E. J. BAKKER et A. KAHANE, Cambridge ; Londres, 1997, p. 11-36.
- BALDWIN B., « Cover-Names and Dead Victims in Juvenal », *Athenaeum*, 45 (1967), p. 304-312.
- The Art of Veil Speech. Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes*, éd. H. BALTUSSEN et P. J. DAVIS, Philadelphie, 2015.
- BARATIN M., « La polémique et les traités de rhétorique dans l'Antiquité romaine », dans *La Parole polémique*, éd. G. DECLERCQ, M. MURAT et J. DANGEL, Paris, 2003, p. 255-262.
- BARCHIESI A., « Palinure e Caieta. Due epigrammi virgiliani (Aen. V, 870 sg. ; VII, 1-4) », *Maia*, 31 (1994), p. 3-11.
- BARDON H., *Les Empereurs et les lettres latines : d'Auguste à Hadrien*, Paris, 1968.
- « Perse, ou l'homme du refus », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 53-1 (1975), p. 24-47.
- BARRIÈRE F., « Note à Lucain, *Bellum ciuile* II, 292 », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, Tome LXXXVII-2 (2013), p. 7-14.
- « Parler des dieux et parler aux dieux chez Lucain (*Bellum ciuile*, I-II) », dans, Société Ernest Renan, 2013.
- BARTHES R., « La mort de l'auteur », *Manteia*-5 (1968), p. 61-67.
- Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*, éd. S. BARTSCH, Cambridge ; Londres, 1994.
- BARTSCH S., *Ideology in Cold Blood: a Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge, 1997.
- « Lucan and Historical Bias », dans *Lucain en débat : rhétorique, poétique et histoire*, éd. O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac ; Paris, 2010, p. 21-31.
- « Ethical Judgement and Narratorial Apostrophe in Lucan's *Bellum Civile* », dans *Götter und menschliche Willensfreiheit : Von Lucan bis Silius Italicus*, éd. T. BAIER, Munich, 2012, p. 111-132.
- « Persius, Juvenal, and Stoicism », dans *A Companion to Persius and Juvenal*, éd. S. M. BRAUND et J. OSGOOD, Malden ; Oxford ; Chichester, 2012, p. 217-238.



- BARTSCH S., « Persius' Socrates and the Failure of Pedagogy », dans *The Philosophizing Muse: The Influence of Greek Philosophy on Roman Poetry*, éd. D. KONSTAN et M. GARANI, Newcastle, 2014, p. 245-268.
- « Senecan Selves », dans *The Cambridge Companion to Seneca*, éd. S. BARTSCH et A. SCHIESARO, Cambridge, 2015, p. 187-198.
- BASORE J. W., « Direct Speech in Lucan as an Element of Epic Technique », *Transactions of the American Philological Association*, 35 (1904), p. 35-94.
- BATINSKI E. E., « Lucan's Catalogue of Caesar's Troops: Paradox and Convention », *The Classical Journal*, 88-1 (1992), p. 19-24.
- BEARE W., « Crepidata, Palliata, Tabernaria, Togata », *The Classical Review*, 53-5/6 (1939), p. 166-168.
- BECK D., *Homeric Conversation*, Washington ; Cambridge ; Londres, 2005.
- *Speech Presentation in Homeric Epic*, Austin, 2012.
- BENOIST S., « Fragments de mémoire : en quête de paroles condamnées », dans *Le Poète irrévérencieux : modèles hellénistiques et réalités romaines*, éd. B. DELIGNON et Y. ROMAN, Lyon ; Paris, 2009, p. 49-64.
- BENVENISTE É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966.
- *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, 1974.
- BERKOWITZ G., *Semi-Public Narration in Apollonius' Argonautica*, Louvain ; Paris ; Dudley, 2004.
- BERNSTEIN N. W., « Persona, Identity, and Self-Presentation in Roman Declamation », dans *Self-Presentation and Identity in the Roman World*, éd. A. GAVRIELATOS, Newcastle upon Tyne, 2017, p. 1-16.
- BERRY D. H., « The Criminals in Virgil's Tartarus: Contemporary Allusions in *Aeneid* 6.621-4 », *The Classical Quarterly*, 42-2 (1992), p. 416-420.
- BEXLEY E. M., « Lucan's Catalogues and the Landscape of War », dans *Geography, Topography, Landscape: Configurations of Space in Greek and Roman Epic*, éd. M. SKEMPIS et I. ZIOGAS, Berlin, 2014, p. 373-403, URL : [https://www.academia.edu/4915706/Lucans\\_Catalogues\\_and\\_the\\_Landscape\\_of\\_War](https://www.academia.edu/4915706/Lucans_Catalogues_and_the_Landscape_of_War) (visité le 02/07/2018).
- BEYE C. R., « Homeric Battle Narrative and Catalogues », *Harvard Studies in Classical Philology*, 168 (1964), p. 345-373.

- BIGGS T., « *Lucanus Admiratur Adeo Scripta Flacci: Lucan and Persius* », dans *Lucan's Imperial World. The Bellum Civile in its Contemporary Contexts*, éd. L. ZIENTEK et M. A. THORNE, Londres ; New York, 2020.
- BILLERBECK M., « La réception du cynisme à Rome », *L'Antiquité classique*, 51 (1982), p. 151-173.
- *Stoizismus in der römischen Epik neronischer und flavischer Zeit*, dans *Aufstieg und Niedergang der römischer Welt II*, 1986, t. 32.5, p. 3116-3151.
- BIOW D., « Epic Performance on Trial: Virgil's *Aeneid* and the Power of Eros in Song », *Arethusa*, 27-2 (1994), p. 223-246.
- BLEICKEN J., *Staatliche Ordnung und Freiheit in der römischen Republik*, Kallmünz, 1972.
- BLOCK E., « The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil », *Transactions of the American Philological Association*, 112 (1982), p. 7-22.
- « Narrative Judgment and Audience Response in Homer and Vergil », *Arethusa*, 19 (1986), p. 155-169.
- BOHNENKAMP K. E., « Zum Nero-Elogium in Lucans *Bellum Civile* », *Museum Helveticum*, 34-4 (1977), p. 235-248.
- BOND H. P., « The Characterisation of the Interlocutors in Horace, *Satires* 2.3 », *Prudentia*, 19 (1987), p. 1-21.
- BOND R. P., « Horace on Damasippus on Stertinius on... » *Scholia*, 7 (1998), p. 82-108.
- BONNER C., « The Use of Apostrophe in Homer », *The Classical Review*, 19-8 (1905), p. 383-386.
- « The Homeric Apostrophe: an Explanation », *The Classical Review*, 20-4 (1906), p. 202.
- BONNER S. F., « Lucan and the Declamation Schools », *The American Journal of Philology*, 87-3 (1966), p. 257-289.
- « Lucan and the Declamation Schools », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 69-106.
- BOOTH W. C., « The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy* », *Publications of the Modern Language Association*, 67 (1952), p. 163-184.
- *The Rhetoric of Fiction*, Chicago ; New York, 1961.
- BORZSÁK S., « Lucans Caesar in "Übersturm" (*Phars.* V 476ff.) » Dans *Festschrift Robert Muth zum 65. Geburtstag (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 22)*, Innsbruck, 1983, p. 25-32.

- BOUCHARD E., *Du Lycée au Musée : théorie poétique et critique littéraire à l'époque hellénistique*, Paris, 2016.
- « The Self-Revealing Poet: Lyric Poetry and Cultural History in the Peripatetic School », dans *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext*, éd. B. CURRIE et I. C. RUTHERFORD, Leyde, 2019, p. 182-202.
- BOUVIER D., *Le Sceptre et la lyre : l'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, 2002.
- BRAMBLE J. C., *Persius and the Programmatic Satire: a Study in Form and Imagery*, Cambridge, 1974.
- BRAUND S. H., *Beyond Anger: a Study of Juvenal's Third Book of Satires*, Cambridge ; New York [etc.], 1988.
- BRAUND S. M., *Roman Verse Satire*, Oxford ; New York ; Toronto [etc.], 1992.
- « *Libertas* or *licentia*? Freedom and Criticism in Roman Satire », dans *Free Speech in Classical Antiquity*, éd. I. SLUITER et R. M. ROSEN, Leyde ; Boston, 2004, p. 409-428.
- « Introduction », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 1-13.
- BRÉCHET C., « Le *De audiendis poetis* de Plutarque et le procès platonicien de la poésie », *Revue de philologie de littérature et d'histoire anciennes*, 73-2 (1999), p. 209-244.
- BREED B. W., « Lucilius' Books », dans *Lucilius and Satire in Second-Century BC Rome*, éd. B. W. BREED, E. KEITEL et R. WALLACE, Cambridge, 2018, p. 57-78.
- BRENA F., « L'éloge di Nerone nella Pharsalia : moduli ufficiali e riflessione politica », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*-20/21 (1988), p. 133-145.
- BRIAND M., « À propos de *νήπιος* dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* : ambiguïtés et variations auctoriales, entre récit et performativité », dans *Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, éd. E. RAYMOND, Lyon ; Paris, 2011, p. 195-213.
- BRISSET J., *Les Idées politiques de Lucain*, Paris, 1964.
- BRUÈRE R. T., « The Scope of Lucan's Historical Epic », *Classical Philology*, 45-4 (1950), p. 217-235.
- BUREAU B., « Les pièces profanes de Dracontius. Mécanismes de transfert et métamorphoses génériques », *Interférences [en ligne]*-4 (2006), URL : <http://ars-scribendi.ens-lyon.fr/IMG/pdf/Bureau.pdf> (visité le 09/10/2016).
- « *Lucanus [...] uidetur historiam composuisse, non poema*. Lucain, l'histoire et la mémoire poétique », dans *Lucain en débat : rhétorique, poétique et histoire*, éd. O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac ; Paris, 2010, p. 77-90.

- 
- « Quand il n’y a plus de honte à parler de soi. *Ego* et ses avatars dans le poème de Lucain », dans *Vox poetarum. Manifestations auctoriales dans l’épopée gréco-latine*, éd. E. RAYMOND, Lyon ; Paris, 2011, p. 73-96.
- BYRE C. S., « The Narrator’s Addresses to the Narratee in Apollonius Rhodius’ *Argonautica* », *Transactions of the American Philological Association*, 121 (1991), p. 215-227.
- CAIRNS F., « Propertius 3.4 and the *Aeneid* Incipit », *The Classical Quarterly*, 53-1 (2003), p. 309-311.
- CALAME C., « Entre oralité et écriture. Énonciation et énoncé dans la poésie grecque archaïque », *Semiotica*–43 (1983), p. 245-273.
- *Le Récit en Grèce ancienne : énonciations et représentations de poètes*, Paris, 1986.
- *Masques d’autorité : fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris, 2005.
- « Pragmatique de la fiction : quelques procédures de *deixis* narrative et énonciative en comparaison », dans *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d’une interdisciplinarité*, éd. J.-M. ADAM et U. HEIDMANN, Genève, 2005, p. 119-143.
- CALONNE N., « Enjeux poétiques et idéologiques de la représentation du corps dans la *Pharsale* de Lucain »–1 (2007), URL : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/8165efffd7b2ffabfb4473d132e3c640/camena-01-n-calonne-tires-a-part.pdf> (visité le 20/06/2019).
- CALTOT P.-A., « Virgile, modèle de Lucain au chant II de la *Pharsale* : effets de palimpseste et écriture de l’anticipation », *Camenucae [en ligne]*–13 (2015), URL : [http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/CALTOT\\_PDF.pdf](http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/CALTOT_PDF.pdf) (visité le 08/11/2019).
- *Voix du poète, voix du prophète. Poétique de la prophétie dans la Pharsale de Lucain*, Université Paris 4 - Sorbonne, 2016.
- « Élaboration du “destin alternatif” dans la *Pharsale* de Lucain. Dédoublage de la *persona* du narrateur et manipulation poétique de l’histoire », dans *Tours et détours de la parole dans la littérature antique*, éd. C. HUNZINGER, G. MÉROT et G. VASSILIADÈS, Bordeaux, 2017, p. 173-185.
- « L’uchronie comme échappatoire devant le *nefas* dans la *Pharsale* de Lucain, en miroir des tragédies de Sénèque », dans *Antiques uchronies : quand les Grecs et Romains imaginent des histoires alternatives*, éd. A. GRANDAZZI et A. QUEYREL-BOTTINEAU, Dijon, 2018, p. 47-65.
- CANTER H. V., « *Fortuna* in Latin Poetry », *Studies in Philology*, 19-1 (1922), p. 64-82.

- CARAMICO G., « Paesaggio e strategia narrativa nell'*excursus* gallico di Lucan. 1, 392-465 », dans *Lecture e lettori di Lucano. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Fisciano 27-29 marzo 2012*, éd. P. ESPOSITO et C. WALDE, avec la coll. de N. LANZARONE et C. STOFFEL, Pise, 2015, p. 99-135.
- CARIOU M., « Le *topos* de l'ineffable dans les catalogues poétiques », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, LXXXVIII-2 (2014), p. 27-58.
- CARTER D. M., « Citizen Attribute, Negative Right: a Conceptual Difference between Ancient and Modern Ideas of Freedom of Speech », dans *Free Speech in Classical Antiquity*, éd. I. SLUITER et R. M. ROSEN, Leyde ; Boston, 2004, p. 197-220.
- CARTOUX A., « Phoébus et Phaéthon dans les *Métamorphoses* : la mythologie ovidienne comme miroir du Prince inversé », *Interférences [en ligne]*-11 (2018), URL : <http://journals.openedition.org/interferences/6395> (visité le 08/08/2018).
- CASALI S., « Mercurio a Ilerda : *Pharsalia* 4 ed *Eneide* 4 », dans *Interpretare Lucano : miscellanea di studi*, éd. L. NICASTRI et P. ESPOSITO, Naples, 1999, p. 223-236.
- « Nisus and Euryalus: Exploiting the Contradictions in Virgil's *Doloneia* », *Harvard Studies in Classical Philology*, 102 (2004), p. 319-354.
- « The *Bellum Civile* as an Anti-*Aeneid* », dans *Brill's Companion to Lucan*, éd. P. ASSO, Leyde ; Boston, 2011, p. 81-109.
- CATERINE C. L., *A Crisis of Interpretation: Contradiction, Ambiguity, and the Reader of Lucan's Bellum Civile*, University of Virginia, 2014.
- « *Si Credere Velis*: Lucan's Cato and the Reader of the *Bellum Civile* », *Arethusa*, 48-3 (2015), p. 339-367.
- CELOTTO G., « Alexander the Great in Seneca's Works and in Lucan's *Bellum Civile* », dans *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*, éd. K. R. MOORE, Leyde, 2018, p. 325-354.
- CHAHOUA A., « Idiom(s) and Literariness in Cassical Literary Criticism », dans *Colloquial and Literary Latin*, éd. E. DICKEY et A. CHAHOUA, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 2010, p. 42-64.
- « The Language of Latin Verse Satire », dans *A Companion to the Latin Language*, éd. J. CLACKSON, Malden ; Oxford ; Chichester, 2011, p. 367-383.
- CHAMPLIN E., *Nero*, Cambridge, MA ; Londres, 2005.
- CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, 2002.

- CHATMAN S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca ; Londres, 1978.
- « In Defense of the Implied Author », dans *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca ; Londres, 1990, p. 74-89.
- CHIRON P., *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps.-Démétrios de Phalère) : essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Paris, 2001.
- « Le logos eskhématismenos, ou discours figuré », dans *La Parole polémique*, éd. G. DECLERCQ, M. MURAT et J. DANGEL, Paris, 2003, p. 223-254.
- « Les rapports entre persuasion et manipulation dans la théorie rhétorique du discours figuré », dans *Argumentation et discours politique : Antiquité grecque et latine, Révolution française, monde contemporain*, éd. S. BONNAFOUS, D. DUCARD et C. LÉVY, Rennes, 2003, p. 165-174.
- CICHORIUS C., *Untersuchungen zu Lucilius*, Berlin, 1908.
- CIECHANOWICZ J., « Das Problem der Apostrophe IX 980-986 in der *Pharsalia* von Marcus Annaeus Lucanus », *Eos*, 70 (1982), p. 265-275.
- CIZEK E., *L'Époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leyde, 1972.
- CLAY D., « The Theory of the Literary *Persona* in Antiquity », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*—40 (1998), p. 9.
- CLAY J. S., « The Education of Perses: From "Mega Nepios" to "Dion Genos" and Back », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*—31 (1993), p. 23-33.
- CLÉMENT-TARANTINO S., *Fama ou la renommée du genre : recherches sur la représentation de la tradition dans l'Énéide*, Université Charles de Gaulle - Lille 3, 2006.
- « La voix d'Aréthuse : réflexions sur Virgile, *Énéide* III, v. 694-715 », dans *Actes du XV<sup>e</sup> congrès de l'Association Guillaume Budé*, 2007, p. 497-508.
- « *Vox poetae, persona poetae* : le point de vue des commentateurs anciens d'Homère et de Virgile », dans *Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, éd. E. RAYMOND, Lyon ; Paris, 2011, p. 103-122.
- « Amours virgiliennes. L'invocation à Érato (*Énéide* 7, 37) », dans *Amor Romanus. Amours romaines*, éd. J.-M. FONTANIER, Rennes, 2016, p. 27-44.
- COFFEY M., *Roman Satire*, Londres, 1976.
- « Generic Impropriety in the High Style: Satirical Themes in Seneca and Lucan », dans *Satura lanx. Festschrift für W. A. Krenkel zum 70. Geburtstag*, éd. C. KLODT, Hildesheim, 1996, p. 81-93.

- COGITORE I., « *Libertas* et ses enjeux, entre littérature et politique », dans *Le Poète irrévérencieux : modèles hellénistiques et réalités romaines*, éd. B. DELIGNON et Y. ROMAN, Lyon ; Paris, 2009, p. 135-149.
- « Caton et la *libertas* : l'apport de Lucain », dans *Lucain en débat : rhétorique, poétique et histoire*, éd. O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac ; Paris, 2010, p. 168-177.
- *Le Doux nom de liberté : histoire d'une idée politique dans la Rome antique*, Bordeaux ; Pessac, 2011.
- COLLINGE N. E., « A Conversation in Persius », *The Classical Review (New Series)*, 17–02 (1967), p. 132-132.
- P. Vergili Maronis opera. The Works of Virgil*, éd. J. CONINGTON et H. NETTLESHIP, t. III, Londres, 1871.
- CONTE G. B., « Il proemio della *Pharsalia* », *Maia*, 18 (1966), p. 42-53.
- « La guerra civile nella rievocazione del popolo : Lucano II. 67-233 », *Maia*-20 (1968), p. 224-253.
- *Memoria dei poeti e sistema letterario : Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Turin, 1985.
- *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin poets*, trad. par C. SEGAL, Ithaca ; Londres, 1986.
- *La guerra civile di Lucano : studi e prove di commento*, Urbin, 1988.
- « Proems in the Middle », dans *Beginnings in Classical Literature*, éd. F. M. DUNN et T. COLE, Cambridge, 1992, p. 147-160.
- *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic*, éd. S. J. HARRISON, trad. par E. FANTHAM et G. W. MOST, Oxford ; New York ; Auckland [etc.], 2007.
- « The Proem of the *Pharsalia* », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 46-58.
- CORBEILL A., *Controlling Laughter: Political Humor in the Late Roman Republic*, Princeton, 1996.
- « Ciceronian Invective », dans *Brill's Companion to Cicero: Oratory and Poetic*, éd. J. M. MAY, Leyde ; Boston ; Cologne, 2002, p. 198-217.
- CORDES L., *Kaiser und Tyrann. Die Kodierung und Umkodierung der Herrscherrepräsentation Neros und Domitians*, Berlin, Boston, 2017.
- CORNWELL H., *Pax and the Politics of Peace: Republic to Principate*, Oxford ; New York, 2017.

- COURCELLE P., « La figure du philosophe d'après les écrivains latins de l'Antiquité », *Journal des savants*, 1-1 (1980), p. 85-101.
- CROISILLE J.-M., « Caton et Sénèque face au pouvoir : Lucain, *Pharsale*, II, 234-325 ; IX, 186-217 », dans *Neronia 1977. Actes du I<sup>er</sup> colloque de la SIEN (Clermont-Ferrand, 27-28 mai 1977)*, éd. J.-M. CROISILLE et P.-M. FAUCHÈRE, Clermont-Ferrand, 1982, p. 75-82.
- CUCCHIARELLI A., « Speaking from Silence: the Stoic Paradoxes of Persius », dans *The Cambridge Companion to Roman Satire*, éd. K. FREUDENBURG, Cambridge ; New York, 2005, p. 62-80.
- CULLER J., « Apostrophe », *Diacritics*, 7 (1977), p. 59-69.
- CUYPERS M. P., « Apollonius of Rhodes », dans *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, éd. I. J. F. DE JONG, R. NÜNLIST et A. M. BOWIE, Leyde ; Boston, 2004, p. 43-62.
- D'ALESSANDRO BEHR F., « The Narrator's Voice: a Narratological Reappraisal of Apostrophe in Virgil's *Aeneid* », *Arethusa*, 38-2 (2005), p. 189-221.
- *Feeling History: Lucan, Stoicism, and the Poetics of Passion*, Columbus, 2007.
- DALBERA J., « Le parfait de l'indicatif latin. De la langue au discours : une alchimie délicate », *L'Information grammaticale*-138 (2013), p. 48-53.
- *Le parfait de l'indicatif latin. Analyse linguistique à partir d'un corpus narratif romanesque*, Louvain ; Paris, 2016.
- « Parfait et/ou aoriste ? Le cas du parfait de l'indicatif latin », *Cahiers Chronos : Aoristes et parfaits*, 28 (2016), p. 17-31.
- DANGEL J., « L'héritage des genres grecs à Rome : épopée et tragédie, une genericité traversière ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*-2 (2009), p. 146-164.
- DANGEL J. et VIDEAU A., « L'écriture polémique à Rome au début de l'Empire », dans *La Parole polémique*, éd. G. DECLERCQ, M. MURAT et J. DANGEL, Paris, 2003, p. 105-130.
- DAY H. J. M., *Lucan and the Sublime: Power, Representation and Aesthetic Experience*, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 2013.
- DE BRASI D., « Socrates and Alcibiades as "Satiric Heroes": The Socrates of Persius », dans *Socrates and the Socratic Dialogue*, éd. A. STAVROU et C. MOORE, Leyde, 2017, p. 727-743.
- DE JONG I. J. F., *Narrators and Focalizers: the Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam, 1987.



- DE JONG I. J. F., « Homer and Narratology », dans *A New Companion to Homer*, éd. I. MORRIS et B. B. POWELL, Leyde ; New York ; Cologne, 1997, p. 305-325.
- *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, 2001.
- « Homer », dans *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, éd. I. J. F. DE JONG, R. NÜNLIST et A. M. BOWIE, Leyde ; Boston, 2004, p. 13-24.
- « Aristotle on the Homeric Narrator », *The Classical Quarterly (New Series)*, 55–2 (2005), p. 616-621.
- « Metalepsis in Ancient Greek Literature », dans *Narratology and Interpretation : the Content of Narrative Form in Ancient Literature*, éd. J. GRETHLEIN et A. RENGAKOS, Berlin ; New York, 2009, p. 87-115.
- DE JONG I. J. F. et NÜNLIST R., « Epilogue. Narrators, narratees, and narratives in ancient Greek literature », dans *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, éd. I. J. F. de JONG, R. NÜNLIST et A. M. BOWIE, Leyde ; Boston, 2004, p. 545-553.
- Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, éd. I. J. F. de JONG, R. NÜNLIST et A. M. BOWIE, Leyde ; Boston, 2004.
- DE NADAÏ J.-C., *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain. La crise de la représentation dans la poésie antique*, Louvain ; Paris, 2000.
- DECLERCQ G., « Avatars de l'argument *ad hominem* », dans *La Parole polémique*, éd. G. DECLERCQ, M. MURAT et J. DANGEL, Paris, 2003, p. 327-376.
- DEL GIOVANE B., « Dressing Philosophy with *Sal Niger*. Horace's Role in Seneca's Approach to the Diatribic Tradition », dans *Horace and Seneca. Interactions, Intertexts, Interpretations*, éd. M. STÖCKINGER, K. WINTER et A. T. ZANKER, Berlin ; Boston, 2017, p. 27-52.
- DELARUE F., « La Guerre civile de Lucain : une épopée plus que pathétique », *Revue des Études Latines*–74 (1996), p. 212-230.
- « Sénèque lecteur d'Ovide et le *Traité du sublime* », *Interférences [en ligne]*–4 (2006).
- DELIGNON B., *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain ; Paris ; Dudley, 2006.
- « Pourquoi commencer et comment finir ? Contraintes et libertés poétiques et politiques dans la satire de Juvénal et dans l'épigramme de Martial », dans *Commencer et finir : débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, éd. B. BUREAU et C. NICOLAS, 2 t. Lyon ; Paris, 2008, p. 445-464.

- 
- « L'irrévérence du satiriste : de la morale à la politique », dans *Le Poète irrévérencieux : modèles hellénistiques et réalités romaines*, éd. B. DELIGNON et Y. ROMAN, Lyon ; Paris, 2009, p. 243-256.
  - « La représentation de l'aristocratie sénatoriale chez Perse : portrait à charge ou à décharge ? », *Camenaë [en ligne]*–9 (2011), URL : [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/ARTICLE\\_3\\_B-\\_DELIGNON.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/ARTICLE_3_B-_DELIGNON.pdf) (visité le 02/01/2016).
  - « La figure du *doctor ineptus* dans les *Satires* d'Horace : enjeux philosophiques et enjeux poétiques », *Revue des Études Latines*–90 (2013), p. 164-179.
  - « L'iambe dans l'œuvre d'Horace : représentation et fonction d'une forme poétique singulière », *Camenaë [en ligne]*–18 (2016), URL : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/26a16ba6e823d4ff96b312354603cc6d/camenaë-18-01-benedicte-delignon.pdf> (visité le 22/06/2020).
- Le Poète irrévérencieux : modèles hellénistiques et réalités romaines*, éd. B. DELIGNON et Y. ROMAN, Lyon ; Paris, 2009.
- DEMANCHE D., « Fatalité et liberté au cœur de la guerre civile. Enjeux éthiques et poétiques des modalisations du réel dans la *Pharsale* de Lucain », dans *Zetesis - Actes des colloques de l'association - Modalisations du réel : nécessité, possibilité, contingence*, 2014, URL : <https://zetesis.hypotheses.org/files/2015/04/5Demanche.pdf> (visité le 04/02/2018).
- « Outrance, obscurité et stoïcisme : le sens philosophique des oeuvres de Lucain et de Perse », *Camenulae [en ligne]*–11 (2014), URL : <http://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/03demanchesbatdef.pdf> (visité le 22/06/2020).
  - « La mort de Pompée dans la *Pharsale* de Lucain : l'infamie transfigurée », *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*–31-32 (2015), p. 101-118.
- DENOOZ J., « L'interjection dans un corpus d'auteurs latins », dans *Paper on Grammar IX 2 (Actes du 12<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique Latine)*, éd. G. CALBOLI, 2005, p. 843-852.
- DEREMETZ A., « Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle », *Dictynna [en ligne]*–1 (2004), URL : <http://dictynna.revues.org/159> (visité le 30/11/2012).
- DESBORDES F., « L'énonciation dans la rhétorique antique : les "figures de pensée" », *Histoire Épistémologie Langage*, 8–2 (1986), p. 25-38.
- « Le texte caché : problèmes figurés dans la déclamation latine », *Revue des Études Latines*, 71 (1993), p. 73-86.

- DESSEN C. S., *Iunctura Callidus Acri: a Study of Persius' Satires*, Urbana ; Chicago ; Londres, 1968.
- DÉTRIE C., *De la non-personne à la personne : l'apostrophe nominale [en ligne]*, Paris, 2007, URL : <http://books.openedition.org/editions-cnrs/5494>.
- DEWAR M., « Laying It on with a Trowel: The Proem to Lucan and Related Texts », *The Classical Quarterly*, 44-1 (1994), p. 199-211.
- DÍAZ DE VALDÉS J. M., « Freedom of Speech in Rome », *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 31 (2009), p. 125-139.
- DICK B. F., « The Technique of Prophecy in Lucan », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 94 (1963), p. 37-49.
- « *Fatum* and *Fortuna* in Lucan's *Bellum Civile* », *Classical Philology*-62 (1967), p. 235-242.
- DICKEY E., *Latin Forms of Address: from Plautus to Apuleius*, Oxford ; New York, 2002.
- DILKE O. A. W., « Lucan's Political Views and the Caesars », dans *Neronians and Flavians*, éd. D. R. DUDLEY, Londres ; Boston, 1972, p. 62-82.
- DINTER M. T., « Epic and Epigram: Minor Heroes in Virgil's *Aeneid* », *The Classical Quarterly (New Series)*, 55-1 (2005), p. 153-169.
- « Epic from Epigram: The Poetics of Valerius Flaccus' *Argonautica* », *American Journal of Philology*, 130-4 (2009), p. 533-566.
- *Anatomizing Civil War: Studies in Lucan's Epic Technique*, Ann Arbor, 2012.
- DOBBIN R. F., « Julius Caesar in Jupiter's Prophecy, *Aeneid*, Book 1 », *Classical Antiquity*, 14-1 (1995), p. 5-40.
- Writing Politics in Imperial Rome*, éd. W. J. DOMINIK, J. GARTHWAITE et P. A. ROCHE, Leyde, 2009.
- DUBEL S., « Changements de voix : sur l'apostrophe au personnage dans l'*Iliade* », dans *Vox poetae. Manifestations actoriales dans l'épopée gréco-latine*, éd. E. RAYMOND, Lyon ; Paris, 2011, p. 129-144.
- « Définir le dialogue antique comme *mimésis*, entre forme théâtrale et conversation : des *sokratikoi logoi* (Aristote) au style du dialogue (Ps.-Démétrios) », dans *Representations in Dialogue. Dialogue in Representations*, éd. A. LÉTOURNEAU, F. COOREN et N. BENCHERKI, Montréal, 2011, p. 249-264.
- DUCKWORTH G. E., « The Significance of Nisus and Euryalus for *Aeneid* IX-XII », *The American Journal of Philology*, 88-2 (1967), p. 129.

- DUCOS M., « La liberté chez Tacite : droits de l'individu ou conduite individuelle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*–2 (1977), p. 194-217.
- « Le droit romain et la polémique », dans *La Parole polémique*, éd. G. DECLERCQ, M. MURAT et J. DANGEL, Paris, 2003, p. 282-296.
- « Le Sénat dans l'épopée de Lucain », dans *Lucain en débat : rhétorique, poétique et histoire*, éd. O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac ; Paris, 2010, p. 137-148.
- DUE O. S., « Lucain et la philosophie », dans *Lucain : sept exposés suivis de discussions. Entretiens sur l'Antiquité Classique de la Fondation Hardt*, éd. M. DURRY, Vandœuvres-Genève, 1970, t. XV, p. 203-232.
- DUMONT A.-M., « L'Éloge de Néron (Lucain, *Bellum Ciuile*, I, 33-66) : pour une lecture stoïcienne », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*–1 (1986), p. 22-40.
- DUPONT-ROC R., « *Mimésis* et énonciation », dans *Écriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*, Paris, 1976, p. 6-11.
- Aristote. La Poétique*, éd. R. DUPONT-ROC et J. LALLOT, Paris, 1980.
- DUPONT F., « *Recitatio* and the Reorganization of the Space of Public Discourse », dans *The Roman Cultural Revolution*, éd. T. N. HABINEK et A. SCHIESARO, Cambridge, 1997, p. 44-60.
- DURET L., « Néron-Phaéton ou la témérité sublime », *Revue des Études Latines*–66 (1986), p. 139-155.
- EARL D. C., *The Moral and Political Tradition of Rome*, Londres, 1967.
- EASTON S., « Why Lucan's Pompey Is Better Off Dead », *The Classical Journal*, 107–2 (2011), p. 212-223.
- EDWARDS C., *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge, 1993.
- EDWARDS M. W., *Homer: Poet of the Iliad*, Baltimore, 1987.
- *The Iliad: a Commentary. Volume 5: Books 17-20*, éd. G. S. KIRK, Cambridge, 1991.
- EFFE B., « Epische Objektivität und auktoriales Erzählen. Zur Entfaltung emotionaler Subjektivität in Vergils *Aeneis* », *Gymnasium*–90 (1983), p. 171-186.
- *Epische Objektivität und subjektives Erzählen : "auktoriale" Narrativik von Homer bis zum römischen Epos der Flavierzeit*, Trier, 2004.
- EHLERS W. W., « Zur Rezitation des Satiren des Persius », dans *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, éd. G. VOGT-SPIRA, Tübingen, 1990, p. 171-181.
- Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, éd. U. E. EISEN et P. VON MÖLLENDORFF, Berlin, Boston, 2013.

- ELLIOTT J., *Ennius and the Architecture of the Annales*, Cambridge, 2013.
- ELSE G. F., *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge, MA ; Londres, 1963.
- ENDT J., « Der Gebrauch der Apostrophe bei den lateinischen Epikern », *Wiener Studien*, 27 (1905), p. 106-129.
- ERNOUET A. et MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris, 2001.
- ERNOUET A. et THOMAS F., *Syntaxe latine*, Paris, 1993.
- ESTÈVES A., « Les témoins anonymes de l'histoire dans la *Pharsale* de Lucain », *Interférences [en ligne]*-5 (2009), URL : <http://interferences.revues.org/905> (visité le 07/04/2014).
- « *Horrida bella* de l'*Énéide*, *mortes insolitae* de la *Pharsale*. Des ébauches virgiliennes à la débauche lucanienne : étude d'une filiation poétique dans l'écriture de l'horreur guerrière », *Mosaïque [en ligne]*-3 (2010), URL : [http://revuemosaïque.net/wp-content/uploads/2010/07/3-4\\_esteves.pdf](http://revuemosaïque.net/wp-content/uploads/2010/07/3-4_esteves.pdf) (visité le 12/08/2013).
- « Lucain vu par Quintilien (*Institution oratoire*, X. 1. 90) : style épique ou style oratoire ? », dans *Poètes et orateurs dans l'Antiquité. Mises en scène réciproques*, éd. H. VIAL, Clermont-Ferrand, 2013, p. 321-333.
- FABER R. A., « The Adaptation of Apostrophe in Lucan's *Bellum Ciuile* », dans *Studies in Latin Literature and Roman History*, éd. C. DEROUX, Bruxelles, 2005, t. 12, p. 334-343.
- FABRE-SERRIS J., *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux I<sup>er</sup> siècles avant et après J.-C.* Lausanne, 1998.
- « Sulpicia : une autre voix féminine dans les *Héroïdes* ? Propositions de lecture des lettres 4 et 15 », *Revue des Études Latines*-83 (2006), p. 120-139.
- Aeneid: Books 7-12. Appendix Vergiliana*, éd. H. R. FAIRCLOUGH, avec la coll. de G. P. GOOLD, Cambridge, MA ; Londres, 1918.
- FANTHAM E., « The Angry Poet and the Angry Gods: Problems of Theodicy in Lucan's Epic of Defeat », dans *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*, éd. S. M. BRAUND et G. W. MOST, Cambridge ; New York, 2007, p. 229-249.
- « Caesar's Voice and Caesarian Voices », dans *Lucan's Bellum Civile: Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, éd. N. HÖMKE et C. REITZ, Berlin, 2010, p. 53-70.
- « A Controversial Life », dans *Brill's Companion to Lucan*, éd. P. ASSO, Leyde ; Boston, 2011, p. 3-20.

- FANTUZZI M. et HUNTER R. L., *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge, 2004.
- FARRON S., « *Aeneid* VI, 826–835 (the Vision of Julius Caesar and Pompey) as an Attack on Augustan Propaganda », *Acta Classica*, 23 (1980), p. 53-68.
- FEENEY D. C., « "Stat Magni Nominis Vmbra". Lucan on the Greatness of Pompeius Magnus », *The Classical Quarterly*, 36–1 (1986), p. 239-243.
- *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1991.
- « "Stat Magni Nominis Vmbra": Lucan on the Greatness of Pompeius Magnus », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 346-354.
- FERRI R. et PROBERT P., « Roman Authors on Colloquial Language », dans *Colloquial and Literary Latin*, éd. E. DICKEY et A. CHAHOUD, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 2010, p. 12-41.
- FISKE G. C., « Lucilius and Persius », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 40 (1909), p. 121-150.
- « Lucilius, the *Ars Poetica* of Horace, and Persius », *Harvard Studies in Classical Philology*, 24 (1913), p. 1-36.
- *Lucilius and Horace: a Study in the Classical Theory of Imitation*, Westport, 1920.
- FONTAINE M., « Propertius 3.4, 1.1, and the *Aeneid* Incipit », *The Classical Quarterly*, 54–2 (2004), p. 649-650.
- FONTANIER P., *Les Figures du discours*, Paris, 1977.
- FORDYCE C. J., *Aeneidos. Libri VII-VIII*, Oxford, 1977.
- FOUCAULT M., *Le Gouvernement de soi et des autres, II. Le courage de la vérité. Cours au Collège de France, 1983-1984*, éd. F. GROS, F. EWALD et A. FONTANA, Paris, 2009.
- « La Parrêsia », *Anabases*–16 (2015).
- FOWLER D., « Deviant focalisation in Virgil's *Aeneid* », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 36 (1990), p. 42-63.
- « On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 39 (1997), p. 3-34.
- « On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies », dans *Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin*, Oxford ; New York, 2000, p. 115-137.
- FRAENKEL E., « Lucan als Mittler des antiken Pathos », *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 4 (1924), p. 229-257.

FRAENKEL E., *Horace*, Oxford, 1966.

- « Lucan as the Transmitter of Ancient Pathos », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 15-45.

FRANCHET D'ESPÈREY S., « *Quis furor, o ciues ? Le furor et la Furie comme code poétique de la guerre civile à Rome* », dans *Fondements et crises du pouvoir*, éd. S. FRANCHET D'ESPÈREY, et al., Bordeaux ; Paris, 2003, p. 429-440.

- « Le proème de l'*Énéide* comme seuil », *Revue des Études Anciennes*, 108-2 (2006), p. 493-515.

- « Réception et transmission des modèles : l'*Énéide* comme modèle aux époques néronienne et flavienne », dans *Réceptions antiques. Lecture, transmission, appropriation intellectuelle*, éd. L. CICCOLINI, et al., Paris, 2006, p. 73-86.

- « Rhétorique et poétique chez Quintilien : à propos de l'apostrophe », *Rhetorica*, 24-2 (2006), p. 163-185.

- « Le statut du *tu* dans le monologue tibullien », dans *Jeux de voix : énonciation, intertextualité et intentionnalité dans la littérature antique*, éd. D. MAL-MAEDER, et al., Berne, 2009, p. 119-139.

- « Lucain et le problème de la victoire dans la guerre civile : une théologie de la défaite ? », dans *Pouvoir des hommes, pouvoir des mots, des Gracques à Trajan. Hommages au Professeur Paul-Marius Martin*, éd. O. DEVILLERS et J. MEYERS, Louvain ; Paris, 2009, p. 351-366.

- « Introduction », dans *Lucain en débat : rhétorique, poétique et histoire*, éd. O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac ; Paris, 2010, p. 13-18.

- « La *controuersia figurata* chez Quintilien (*Inst.* 9.2.65-99). Quelle figure pour quel plaisir? », dans *Reading Roman Declamation: the Declamations Ascribed to Quintilian*, éd. M. T. DINTER, C. GUÉRIN et M. MARTINHO, Berlin [etc.], 2016, p. 51-90.

FRATANTUONO L., *A Commentary on Virgil Aeneid XI*, Bruxelles, 2009.

- *Madness Triumphant: A Reading of Lucan's Pharsalia*, Lanham, 2012.

FRATANTUONO L. M. et SMITH R. A., *Virgil, Aeneid 5: Text, Translation and Commentary*, Leyde ; Boston, 2015.

FREDERICKSMEYER H. C., « An Observation on the Programmatic Satires of Juvenal, Horace and Persius », *Latomus*, 49 (1990), p. 792-800.

FREUDENBURG K., *The Walking Muse: Horace on the Theory of Satire*, Princeton, 1993.

- 
- *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge ; New York ; Oakleigh [etc.], 2001.
- « *Horatius Anceps: Persona and Self-revelation in Satire and Song* », dans *A Companion to Horace*, éd. G. DAVIS, Chichester ; Oxford ; Malden, 2010, p. 271-290.
- « The Afterlife of Varro in Horace's *Sermones*. Generic Issues in Roman Satire », dans *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*, éd. T. PAPANGHELIS, S. J. HARRISON et S. FRANGOULIDIS, Berlin ; Boston, 2013, p. 297-336.
- FRONTISI-DUCROUX F., *La Cithare d'Achille : essai sur la poétique de l'Iliade*, Rome, 1986.
- FUCECCHI M., « Partisans in Civil War », dans *Brill's Companion to Lucan*, éd. P. ASSO, Leyde ; Boston, 2011, p. 237-256.
- FUENTES GONZÁLES P. P., *Les Diatribes de Télès*, Paris, 1998.
- FUSILLO M., *Il tempo delle Argonautiche : un' analisi del racconto in Apollonio Rodio*, Rome, 1985.
- GAGLIARDI P., « Due apostrofi virgiliane (*Aen.* 9, 446-449 e 10, 791-793) », *Atti dell'Accademia Pontaniana di Napoli*, 55 (2006), p. 43-69.
- « La madre di Eurialo e il suo lamento: qualche spunto di riflessione », *Sileno*, 34 (2008), p. 79-112.
- GALLI MILIĆ L., « Manilius et l'éloge de Néron (*Lucan.* 1, 33-66) : quelques considérations intertextuelles sur le *proemium* du *Bellum ciuile* », dans *Lucan and Claudian: Context and Intertext*, éd. V. BERLINCOURT, L. GALLI MILIĆ et D. NELIS, 2016, p. 107-125.
- « Poétique du *furor* et intertextualité dans le *Bellum ciuile* », dans *Présence de Lucain*, éd. F. GALTIER et R. POIGNAULT, Clermont-Ferrand, 2016.
- GALTIER F., « La trajectoire de Lucius Domitius Ahenobarbus chez Lucain », *Interférences [en ligne]*-5 (2009), URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/interferences/901> (visité le 20/06/2019).
- « Un tombeau pour un grand nom : le traitement de la dépouille de Pompée chez Lucain », dans *Lucain en débat : rhétorique, poétique et histoire*, éd. O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac ; Paris, 2010, p. 193-202.
- « L'*imago* de Caton dans le livre 2 de la *Pharsale* », dans *Lucan and Claudian: Context and Intertext*, éd. V. BERLINCOURT, L. GALLI MILIĆ et D. NELIS, Heidelberg, 2016, p. 77-92.
- *L'Empreinte des morts : relations entre mort, mémoire et reconnaissance dans la Pharsale de Lucain*, Paris, 2018.



- GÄRTNER T., « Zwei kritische Notizen zur lucanischen Erzählsequenz über den Tod des Pompeius », *Latomus*, 68-2 (2009), p. 433-437.
- GAST V., DERINGER L., HAAS F. et RUDOLF O., « Impersonal Uses of the Second Person Singular: A Pragmatic Analysis of Generalization and Empathy Effects », *Journal of Pragmatics*-88 (2015), p. 148-162.
- GAUCHER S., *La Représentation de Lucilius chez Cicéron et Varron : influence des contextes et des pratiques de la citation sur la construction d'une figure littéraire*, École Normale Supérieure de Lyon, 2018.
- GENETTE G., « Frontières du récit », *Communications*, 8-66 (1966), p. 152-163.
- *Figures III*, Paris, 1972.
- *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979.
- *Nouveau discours du récit*, Paris, 1983.
- GEORGACOPOULOU S., *Aux frontières du récit épique : l'emploi de l'apostrophe du narrateur dans la Thébaïde de Stace*, Bruxelles, 2005.
- GEORGE D. B., « Lucan's Cato and Stoic Attitudes to the Republic », *Classical Antiquity*, 10-2 (1991), p. 237-258.
- GEORGE E. V., « Poet and Characters in Apollonius Rhodius' Lemnian Episode », *Hermes*, 100 (1972), p. 47-63.
- GIANGRANDE G., « On the Use of the Vocative in Alexandrian Epic », *The Classical Quarterly*-62 (1968), p. 52-59.
- GIBSON C. A., « Punitive Blinding in *Aeneid* 3 », *The Classical World*, 92-4 (1999), p. 359-366.
- GILMARTIN K., « A Rhetorical Figure in Latin Historical Style: The Imaginary Second Person Singular », *Transactions of the American Philological Association*, 105 (1975), p. 99-121.
- GIOVACCHINI J., « La nouvelle reconstruction du rouleau du *Franc-parler* de Philodème permet-elle encore de postuler l'existence d'une *parrhèsia* spécifiquement épicurienne ? », dans *Miscellanea papyrologica Herculansia. Volumen 1*, éd. A. ANTONI, et al., Pise ; Rome, 2010, p. 293-314.
- GIUSTI E., « Did Somebody Say Augustan Totalitarianism? Duncan Kennedy's "Reflections", Hannah Arendt's *Origins*, and the Continental Divide over Virgil's *Aeneid* », *Dictynna [en ligne]*-13 (2016), URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/1282> (visité le 15/12/2019).

- GLINATSISS R., *La Place de l'Épître aux Pisons dans l'œuvre d'Horace : vers une reconstitution de la poésie horatienne*, Université Charles de Gaulle - Lille 3, 2010.
- GOEBEL G. H., « Rhetorical and Poetical Thinking in Lucan's Harangues (7.250-382) », *Transactions of the American Philological Association*, 111 (1981), p. 79.
- GOLDBERG S. M., « Lucilius and the *poetae seniores* », dans *Lucilius and Satire in Second-Century BC Rome*, éd. B. W. BREED, E. KEITEL et R. WALLACE, Cambridge, 2018, p. 39-56.
- GOLDHILL S., *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge ; New York ; Port Chester [etc.], 1991.
- GOLDSCHMIDT N., *Shaggy Crowns: Ennius' Annales and Virgil's Aeneid*, Oxford ; New York, 2013.
- GORMAN V. B., « Lucan's Epic *Aristeia* and the Hero of the *Bellum Civile* », *The Classical Bulletin*, 96-3 (2001), p. 263-290.
- GOWERS E., « Persius and the Decoction of Nero », dans *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, éd. J. MASTERS et J. ELSNER, Londres, 1994, p. 131-150.  
— *Horace. Satires I*, Cambridge, 2012.
- GOWING A. M., *Empire and Memory: The Representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 2005.
- GOYET F., « The Meaning of *Apostrophe* in Longinus's *On the Sublime* (16, 2) », dans *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, éd. C. VAN ECK, *et al.*, Leyde, 2012, p. 13-32.
- GRAU D., *Néron en son temps. Une figure de l'histoire*, Paris, 2015.
- GREEN C. M. C., « *Stimulos Dedit Aemula Virtus*: Lucan and Homer Reconsidered », *Phoenix*, 45-3 (1991), p. 230-254.  
— « *Stimulos Dedit Aemula Virtus*: Lucan and Homer Reconsidered », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 149-183.
- The Argonautika*, éd. P. GREEN, Berkeley, 2007.
- GRIFFIN J., « Homeric *Pathos* and Objectivity », *The Classical Quarterly*, 26-2 (1976), p. 161-187.
- GRIFFIN M. T., *Nero: the End of a Dynasty*, Londres, 1984.

- GRIFFIN M. T., « Le mouvement cynique et les Romains : attraction et répulsion », dans *Le Cynisme ancien et ses prolongements*, éd. M.-O. GOULET-CAZÉ et R. GOULET, Paris, 1993, p. 241-258.
- GRILLO A., « Invective, *Amicitia*, and *Virtus* », dans *Lucilius and Satire in Second-Century BC Rome*, éd. B. W. BREED, E. KEITEL et R. WALLACE, Cambridge, 2018, p. 279-291.
- GRIMAL P., « L'éloge de Néron au début de la *Pharsale* est-il ironique ? », *Revue des Études Latines*–39 (1960), p. 296-305.
- « Le poète et l'histoire », dans *Lucaïn : sept exposés suivis de discussions. Entretiens sur l'Antiquité Classique de la Fondation Hardt*, éd. M. DURRY, Vandœuvres-Genève, 1970, t. XV, p. 53-117.
- GRISSET E., « Lucanea I - Le due Farsaglie », *La Parola del passato. Rivista di studi classici*–2 (1954), p. 109-113.
- « Lucanea VI - L'Invettiva », *La Parola del passato. Rivista di studi classici*–4 (1956), p. 28-33.
- GRUEN E. S., « Lucilius and the Contemporary Scene », dans *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca, 1992, p. 272-317.
- GUARD T., « Cicéron : l'orateur, l'histoire et l'identité romaine », *Cahiers des études anciennes*–XLVI (2009), p. 227-248, URL : <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/180> (visité le 14/01/2020).
- GUÉRIN C., « L'élaboration de la notion rhétorique de *persona* au 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C. : antécédents grecs et enjeux cicéroniens », *L'Information littéraire*, 59–2 (2007).
- « *Convicium est, non accusatio* : invective, rire et agression dans le *Pro Caelio* », *Vita Latina*–178 (2008), p. 104-115.
- « *Frangere aduersarium* : usages et limites de la violence oratoire dans la rhétorique cicéronienne », dans *Le Mot qui tue. Une histoire des violences intellectuelles de l'Antiquité à nos jours*, éd. V. AZOULAY et P. BOUCHERON, Paris, 2009, p. 225-240.
- « La *persona* oratoire entre rhétorique, biographie et histoire. Le cas des *Controversiae* de Sénèque le Rhéteur », *Interférences [en ligne]*–5 (2009), URL : <http://interferences.revues.org/897> (visité le 02/06/2015).
- *Persona : l'élaboration d'une notion rhétorique au 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C.* 2 t., Paris, 2011.
- « Laughter, Social Norms, and Ethics in Cicero's Works », dans *Laughter, Humor, and Comedy in Ancient Philosophy*, éd. P. DESTRÉE et F. V. TRIVIGNO, Oxford, 2019, p. 122-144.

- GUILLEMIN A.-M., « L'inspiration virgilienne dans la *Pharsale* », *Revue des Études Latines*, 29 (1951), p. 204-217.
- HABINEK T. N., « Satire as Aristocratic Play », dans *The Cambridge Companion to Roman Satire*, éd. K. FREUDENBURG, Cambridge ; New York, 2005, p. 177-191.
- HAINSWORTH B., *The Iliad: a Commentary. Volume 3: Books 9-12*, éd. G. S. KIRK, 6 t., Cambridge, 1993.
- HALLIWELL S., *Aristotle's Poetics*, Londres, 1986.
- « Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens », *The Journal of Hellenic Studies*, 111 (1991), p. 48-70.
- « The Theory and Practice of Narrative in Plato », dans *Narratology and Interpretation: the Content of Narrative Form in Ancient Literature*, éd. J. GRETHLEIN et A. RENGAKOS, Berlin ; New York, 2009, p. 15-41.
- « Diegesis - Mimesis », dans *The Living Handbook of Narratology*, éd. P. HÜHN, Hambourg, 2012, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis> (visité le 02/05/2016).
- HAMMAR I., *Making Enemies: The Logic of Immorality in Ciceronian Oratory*, Lund, 2013.
- HAMMOND M., « *Res Olim Dissociabiles: Principatus ac Libertas*. Liberty under the Early Roman Empire », *Harvard Studies in Classical Philology*, 67 (1963), p. 93-113.
- HAMPEL E., *De Apostrophe apud Romanorum poetas usu*, Jena, 1908.
- HANSEN P.A., « *Ille Ego qui Quondam & Once Again* », *The Classical Quarterly*, 22-1 (1972), p. 139-149.
- HARDIE P. R., « Some Themes from Gigantomachy in the *Aeneid* », *Hermes*, 111-3 (1983), p. 311-326.
- *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford, 1986.
- « Ovid's Theban History: the First "Anti-Aeneid" ? », *The Classical Quarterly (New Series)*, 40-1 (1990), p. 224-235.
- *The Epic Successors of Virgil: a Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, 1993.
- *Aeneid: Book IX*, Cambridge, 1994.
- *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge, 2012.
- « Lucan's *Bellum Civile* », dans *A Companion to the Neronian Age*, éd. E. BUCKLEY et M. T. DINTER, Oxford ; New York ; Toronto [etc.], 2013, p. 225-240.
- HARRISON S. J., *Aeneid 10*, Oxford, 1991.

- HARRISON S. J., « Aeneid 1.286: Julius Caesar or Augustus? », *Leeds International Latin Seminar*, 9 (1996), p. 127-133.
- « Author and Speaker(s) in Horace's *Satires* 2 », dans *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, éd. A. MARMODORO et J. HILL, Oxford, 2013, p. 153-171.
- HARTWIG A., « Self-Censorship in Ancient Greek Comedy », dans *The Art of Veil Speech. Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes*, éd. H. BALTUSSEN et P. J. DAVIS, Philadelphie, 2015, p. 18-41.
- HASLAM M., « Homeric Papyri and Transmission of The Text », dans *A New Companion to Homer*, Leyde ; New York ; Cologne, 1997, p. 55-100.
- HEINZE R., *De Horatio Bionis imitatore*, Bonn, 1889.
- *Virgils Epische Technik*, Stuttgart, 1903.
- *Virgil's Epic Technique*, trad. par H. HARVEY, D. HARVEY et F. ROBERTSON, Londres, 1993.
- HELLEGOUARC'H J., *Le Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Lille, 1963.
- HELZLE M., « *Indocilis Privata Loqui*: the Characterization of Lucan's Caesar », *Symbolae Osloenses*–69 (1994), p. 121-136.
- « *Indocilis Privata Loqui*: the Characterization of Lucan's Caesar », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 355-368.
- *Der Stil ist der Mensch: Redner und Reden im römischen Epos*, 2012.
- HENDERSON J., « Lucan/The Word at War », dans *The Imperial Muse: Ramus Essays on Roman Literature of the Empire to Juvenal through Ovid*, éd. A. J. BOYLE, Victoria, 1987, p. 122-164.
- « Persius' Didactic Satire: The Pupil as Teacher », *Ramus*, 20–2 (1991), p. 123-148.
- « Be Alert (Your Country Needs Lerts) : Horace, *Satires* 1.9 », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 39 (1993), p. 67-93.
- *Fighting for Rome: Poets and Caesars, History and Civil War*, Cambridge ; New York ; Oakleigh [etc.], 1998.
- *Writing down Rome: Satire, Comedy, and other Offences in Latin Poetry*, Oxford, 1999.
- « Lucan/The Word at War », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 433-491.

- HENDRICKSON G. L., « The First Satire of Persius », *Classical Philology*, 23-2 (1928), p. 97-112.
- « The Third Satire of Persius », *Classical Philology*, 23-4 (1928), p. 332-342.
- HENRY R. M., « The Use and Origin of Apostrophe in Homer », *The Classical Review*, 19-01 (1905), p. 7-9.
- « Apostrophe in Homer - A Rejoinder », *The Classical Review*, 20-01 (1906), p. 2-3.
- HERSHKOWITZ D., *The Madness of Epic: Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford, 1998.
- HEUBECK A. et HOEKSTRA A., *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume 2: Books IX-XVI*, Oxford, 1989.
- HEUBECK A., WEST S. R., HAINSWORTH J. B., HOEKSTRA A., RUSSO J. et FERNÁNDEZ-GALIANO M., *A Commentary on Homer's Odyssey*, 3 t., Oxford, 1988.
- HEYWORTH S. J., « Propertius, Patronage and Politics », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 50 (2007), p. 93-128.
- HIGHET G., *Juvenal the Satirist: a Study*, Oxford, 1954.
- « Masks and Faces in Satire », *Hermes*, 102-2 (1974), p. 321-337.
- HINDS S., « Generalising about Ovid », dans *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire. To Juvenal through Ovid*, éd. A. J. BOYLE, Victoria, 1988, p. 4-31.
- *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, 1998.
- HOFF F., « Interrogation, interrogation rhétorique et exclamation en latin », dans *Latin Linguistics and Linguistic Theory. Proceedings of the First International Colloquium on Latin Linguistics*. Éd. H. PINKSTER, Amsterdam ; Philadelphie, 1983, p. 123-129.
- HOLMES N., « Nero and Caesar: Lucan 1.33-66 », *Classical Philology*, 94-1 (1999), p. 75-81.
- HOOLEY D. M., « Persius' Refractory Muse: Horatian Echoes in the Sixth Satire », *The American Journal of Philology*, 114-1 (1993), p. 137-154.
- *The Knotted Thong: Structures of Mimesis in Persius*, Ann Arbor, 1997.
- *Roman Satire*, Malden ; Oxford ; Victoria, 2007.
- HORSFALL N. M., *A Companion to the Study of Virgil*, Leyde ; New York ; Cologne, 1995.
- *Virgil, Aeneid 6: a Commentary*, 2 t., Berlin ; Boston, 2013.
- *Virgilio, l'epopea in alambicco*, Naples, 1991.
- *Virgil, Aeneid 7: a Commentary*, Leyde ; Boston ; Cologne, 2000.
- HORVATH I. K., « Perse et Néron », *Studii Clasice*-3 (1961).

- HOUSMAN A. E., « Notes on Persius », *The Classical Quarterly*, 7-1 (1913), p. 12-32.
- HÜBNER U., « Vergilisches in der Amyclasepisode der *Pharsalia* », *Rheinisches Museum für Philologie*-130 (1987), p. 48-58.
- HUNTER R. L., « Horace on Friendship and Free Speech », *Hermes*, 113-4 (1985), p. 480-490.
- *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies*, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 1993.
- « The Poetics of Narrative in the *Argonautica* », dans *A Companion to Apollonius Rhodius*, éd. T. PAPANGHELIS et A. RENGAKOS, Leyde ; Boston, 2001, p. 93-125.
- Le Principat d'Auguste : réalités et représentations du pouvoir autour de la Res publica restituta*, éd. F. HURLET et B. MINEO, Rennes, 2009.
- HUSSON S., « Parrhèsia cynique et parrhèsia socratique : le cas de l'injure », *Cahiers "Mondes anciens". Histoire et anthropologie des mondes anciens*-5 (2014), URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1256> (visité le 05/08/2019).
- IDDENG J. W., « Juvenal, Satire and the *Persona* Theory: Some Critical Remarks », *Symbolae Osloenses*, 75-1 (2000), p. 107-129.
- ILDEFONSE F., « La multiplicité intérieure chez Marc Aurèle », *Rue Descartes*, n° 43-1 (2004), p. 58-67.
- ILDEFONSE I., « Dire le vrai en philosophie ancienne (Platon, les Stoïciens) », dans *Dire le Vrai dans l'Antiquité*, éd. I. BOUTON-TOUBOULIC et F. DASPET, Bordeaux, 2012, p. 53-69.
- ISER W., *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. par E. SZNYCER, Bruxelles, 1976.
- JACOTOT M., « *De re publica esset silentium*. Pensée politique et histoire de l'éloquence dans le *Brutus* », dans *Le Brutus de Cicéron : rhétorique, politique et histoire culturelle*, éd. S. AUBERT-BAILLOT et C. GUÉRIN, Leyde ; Boston, 2014, p. 193-214.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, trad. par N. RUWET, Paris, 1963.
- JAL P., « Images d'Auguste chez Sénèque », *Revue des Études Latines*, 35 (1957), p. 242-264.
- « La place de Lucain dans la littérature ancienne des guerres civiles », dans *Neronia 1977. Actes du II<sup>e</sup> colloque de la SIEN (Clermont-Ferrand, 27-28 mai 1977)*, éd. J.-M. CROISILLE et P.-M. FAUCHÈRE, Clermont-Ferrand, 1982, p. 83-91.
- JANKO R., *The Iliad: a Commentary. Volume 4: Books 13-16*, éd. G. S. KIRK, Cambridge, 1991.

- JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. par C. MAILLARD, Paris, 1978.
- JENKINSON J. R., « Sarcasm in Lucan i. 33-66 », *The Classical Review*, 24-1 (1974), p. 8-9.
- JENKINSON R., « Interpretations of Persius' Satires III and IV », *Latomus*, 32-3 (1973), p. 521-549.
- JOHNSON W. A., « Toward a Sociology of Reading in Classical Antiquity », *The American Journal of Philology*, 120-4 (2000), p. 593-627.
- JOHNSON W. R., *Momentary Monsters: Lucan and his Heroes*, Ithaca, 1987.
- JOLIVET J.-C., « Le héron d'Ardée, le topos de l'*urbs capta* et la fin de l'*Énéide* dans le chant 14 des *Métamorphoses* », dans *Actes de la Journée de Recherches et d'Agrégation Ovide, Métamorphoses XIV organisée par A. Videau le 9 Mars 2011. Carnet du GDRI CLARo*, 2011, URL : <https://claro.hypotheses.org/files/2011/06/JOLIVET.pdf> (visité le 28/05/2018).
- JONES F., « *Persona* and Addressee in Juvenal Satire 11 », *Ramus*, 19 (1990), p. 160-168.
- JOSEPH T. A., « Pharsalia as Rome's "Day of Doom" in Lucan », *American Journal of Philology*, 138-1 (2017), p. 107-141.
- KAHANE A., *The Interpretation of Order: a Study in the Poetics of Homeric Repetition*, Oxford, 1994.
- KANAVOU N., *Aristophanes' Comedy of Names: A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin ; New York, 2011.
- *The Names of Homeric Heroes: Problems and Interpretations*, 2015.
- KARAKASIS E., *T. Calpurnius Siculus: a Pastoral Poet in Neronian Rome*, Berlin ; Boston, 2016.
- KAYACHEV B., « *Ille Ego Qui Quondam*: Genre, Date, and Authorship », *Vergilius (1959-)*, 57 (2011), p. 75-82.
- KEANE C., « Conversations about *Sermo* », dans *Lucilius and Satire in Second-Century BC Rome*, éd. B. W. BREED, E. KEITEL et R. WALLACE, Cambridge, 2018, p. 217-235.
- KEANE C. C., « The Critical Context of Satiric Discourse », *Classical and Modern Literature*, 22-2 (2002).
- *Figuring Genre in Roman Satire*, Oxford ; New York ; Auckland [etc.], 2006.
- KEITH A., « Ovid in Lucan: the Poetics of Instability », dans *Brill's Companion to Lucan*, éd. P. ASSO, Leyde ; Boston, 2011, p. 111-132.



- KENNEDY D. F., « "Augustan" and "Anti-Augustan": Reflections on Terms of Reference », dans *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, éd. A. POWELL, Londres, 1997, p. 26-58.
- KER J., « Outside and Inside: Senecan Strategies », dans *Writing Politics in Imperial Rome*, éd. W. J. DOMINIK, J. GARTHWAITE et P. A. ROCHE, Leyde, 2009, p. 249-271.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., « La polémique et ses définitions », *Linguistique et sémiologie*-7 (1980), p. 3-40.
- « La polémique et ses définitions », dans *Le Discours polémique*, éd. N. GELAS et C. KERBRAT-ORECCHIONI, Lyon, 1980, p. 3-40.
- *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, 2009.
- KERKHECKER A., *Callimachus' Book of Iambi*, Oxford, 1999.
- KIMMERLE N., *Lucan und der Prinzipat: Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen im Bellum Civile*, Berlin ; Munich ; Boston, 2015.
- KINDT T., « L'"auteur implicite". Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », dans, éd. J. PIER, trad. par T. GALLÈPE, Villeneuve d'Ascq, 2007, p. 59-84.
- KINDT T. et MÜLLER H.-H., *The Implied Author: Concept and Controversy*, trad. par A. MATTHEWS, Berlin, 2006.
- The Iliad: a Commentary*, éd. G. S. KIRK, 6 t., Cambridge, 1985.
- KIRK G. S., *The Iliad: a Commentary. Volume 1: Books 1-4*, éd. G. S. KIRK, et al., Cambridge, 1985.
- *The Iliad: a Commentary. Volume 2: Books 5-8*, éd. G. S. KIRK, Cambridge, 1990.
- KISH N. M., *The Ethics and Politics of Style in Latin Rhetorical Invective*, University of California, Los Angeles, 2018, URL : <https://escholarship.org/uc/item/7rk4s8ht> (visité le 06/12/2018).
- KISSEL W., *Satiren*, Heidelberg, 1990.
- KLOOSTER J., « Apostrophe in Homer, Apollonius and Callimachus », dans *Über die Grenze. Metalepse in Text-und Bildmedien des Altertums*, éd. U. E. EISEN et P. VON MÖLLENDORFF, Berlin, Boston, 2013, p. 151-173.
- KNOCHE Ulrich, *Roman Satire*, trad. par E. S. RAMAGE, Bloomington ; Londres, 1975.
- KONSTAN D., « Friendship, Frankness and Flattery », dans *Friendship, Flattery and Frankness of Speech: Studies on Friendship in the New Testament World*, éd. J. T. FITZGERALD, Leyde, 1996, p. 7-19.

- 
- « The Two Faces of *Parrhêsia*: Free Speech and Self-Expression in Ancient Greece », *Antichthon*–46 (2012), p. 1-13.
- KOSTER S., *Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur*, Meisenheim am Glan, 1980.
- KRAGGERUD E., « Which Julius Caesar? », *Symbolae Osloenses*, 67–1 (1992), p. 103-112.
- KYRIAKIDIS S., « *Inuocatio ad Musam* (Aen. 7, 37) », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*–33 (1994), p. 197.
- *Catalogues of Proper Names in Latin Epic Poetry. Lucretius - Virgil - Ovid*, Newcastle, 2007.
- LA PENNA A., « Sul cosiddetto stile soggettivo e sul cosiddetto simbolismo di Virgilio », *DArch*–1 (1967), p. 220-244.
- LACHENAUD G., « Discours et récit chez les historiens grecs : l'apport des théories de Benveniste », *Lynx. Revue des linguistes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense [en ligne]*, 9 : Emile Benveniste. Vingt ans après (1997), p. 179-193, URL : <http://linx.revues.org/1040> (visité le 16/12/2013).
- LAFLEUR R. A., *Horace and Onomasti Komodein: the Law of Satire*, dans *Aufstieg und Niedergang der römischer Welt II*, 1981, t. 31.3, p. 1790-1826.
- LAFORGE M.-O., *La Religion privée à Pompéi*, Naples, 2009.
- LAGORGETTE D., « Du vocatif à l'apostrophe : problèmes terminologiques et théoriques, termes d'adresse et détachement en diachronie en français », *L'Information grammaticale*, 109–1 (2006), p. 38-44.
- LAIRD A., « Approaching Characterisation in Virgil », dans *The Cambridge Companion to Virgil*, éd. C. MARTINDALE, Cambridge ; New York, 1997, p. 282-293.
- *Powers of Expression, Expression of Power: Speech Presentation and Latin Literature*, Oxford, 1999.
- LALLOT J., « La *mimésis* selon Aristote et l'excellence d'Homère », dans *Écriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*, Paris, 1976, p. 15-25.
- LAMBERTON R., « Homer in Antiquity », dans *A New Companion to Homer*, Leyde ; New York ; Cologne, 1997, p. 33-54.
- LAURAND V., « La *parrhêsia* chez Épicure, vertu risquée de l'amitié », dans *Amitié & Compagnie. Autour du Discours de la servitude volontaire de La Boétie*, éd. S. GEONGET et L. GERBIER, Paris, 2012 (Cahiers La Boétie, 1), p. 23-41.

- LAURAND V., « Le ton de la *parrhêsia* (*tonos tês parrhâsias*) et la mesure de la vérité : la franchise de l'ami et sa contrefaçon dans le *De adulate* de Plutarque », dans *Dire le Vrai dans l'Antiquité*, éd. I. BOUTON-TOUBOULIC et F. DASPET, Bordeaux, 2012, p. 72-92.
- « La ΠΑΡΡΗΣΙΑ : apprendre à dire vrai. Une lecture de Dion Chrysostome, *Sur la royauté* », dans *Transmettre les savoirs dans les mondes hellénistique et romain*, éd. F. LE BLAY, Rennes, 2019, p. 309-322.
- LAUSBERG H., *Handbuch der literarischen Rhetorik : eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munich, 1960.
- LAUSBERG M., *Lucan und Homer*, dans *Aufstieg und Niedergang der römischer Welt II*, 1985, t. 32.3, p. 1565-1622.
- LE BOEUFFLE A., « Le séjour céleste promis à Néron par Lucain, *Bellum ciuile*, I, 53-59 », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2 (1989), p. 165-171.
- LE BONNIEC H., « Lucain et la religion », dans *Lucain : sept exposés suivis de discussions. Entretiens sur l'Antiquité Classique de la Fondation Hardt*, éd. M. DURRY, Vandœuvres-Genève, 1970, t. XV, p. 161-200.
- LE DOZE P., *Le Parnasse face à l'Olympe. Poésie et culture politique à l'époque d'Octavien/Auguste*, Rome, 2014.
- « Rome et les idéologies : réflexions sur les conditions nécessaires à l'émergence des idéologies politiques », *Revue historique*-675 (2015), p. 587-618.
- « *Vox Apollinis / Vox Augusti* : liberté d'inspiration des poètes et principat augustéen », dans *Entre mots et marbre. Les métamorphoses d'Auguste*, éd. S. LUCIANI et P. ZUNTOW, Bordeaux, 2016, p. 85-104.
- LEAF W., *The Iliad*, 2 t., Londres, 1900.
- LECLERC M.-C., *La Parole chez Hésiode : à la recherche de l'harmonie perdue*, Paris, 1993.
- LEDENTU M., *Studium scribendi : recherches sur les statuts de l'écrivain et de l'écriture à Rome à la fin de la République*, Louvain, 2004.
- « *In arto... labor* : la parole de l'historien à l'épreuve des guerres civiles et du Principat », dans *Pouvoir des hommes, pouvoir des mots, des Gracques à Trajan. Hommages au Professeur Paul-Marius Martin*, éd. O. DEVILLERS et J. MEYERS, Louvain ; Paris, 2009, p. 25-38.

- 
- « La voix du poète et ses mises en scène dans les *Métamorphoses* d'Ovide », dans *Vox poetarum. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, éd. E. RAYMOND, Lyon ; Paris, 2011, p. 157-181.
  - « Les silences d'Horace : usages esthétiques, enjeux éthiques et politiques de la parole au début du Principat d'Auguste », dans *Formes et fonctions politiques, littéraires et philosophiques du silence dans l'antiquité gréco-romaine*, Montpellier, 2011.
  - *In arto labor. L'écriture et le pouvoir sous le Principat d'Auguste. Enjeux et modalités d'une interaction*, Université Paris 4 - Sorbonne, 2012.
  - « Le(s) César(s) des poètes et la mémoire de la *res publica* », dans *César sous Auguste*, éd. O. DEVILLERS et K. SION-JENKINS, Bordeaux, 2012, p. 147-162.
  - « La guerre civile : un sujet pour les poètes augustéens ? Les négociations de la mémoire et ses enjeux poétiques », dans *La Guerre et la paix*, éd. C. LAIZÉ, Paris, 2014, p. 280-301.
- LEFEBVRE L., *Le Mythe Néron : la fabrique d'un monstre dans la littérature antique (I<sup>er</sup>-V<sup>e</sup> s.)* Lille, 2019.
- LEFÈVRE E., « Lucilius und die Politik », dans *Der Satiriker Lucilius und seine Zeit*, éd. G. MANUWALD, Munich, 2001, p. 139-149.
- LEIGH M., *Lucan: Spectacle and Engagement*, New York, 1997.
- Q. Horati Flacci Satirae*, éd. P. LEJAY, Paris, 1911.
- Œuvres d'Horace*, éd. P. LEJAY et F. PLESSIS, Paris, 1903.
- LÉVI N., « La *Pharsale* de Lucain : un monde sans providence ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*–2 (2006), p. 70-91.
- LÉVY C., « La conversation à Rome à la fin de la République : des pratiques sans théorie ? », *Rhetorica*, 11–4 (1993), p. 399-414.
- LIBERMAN G., « Observations sur le texte des *Métamorphoses* d'Ovide », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 78–1 (2004), p. 57-90.
- LINTOTT A. W., « Lucan and the History of the Civil War », *The Classical Quarterly (New Series)*, 21–2 (1971), p. 488-505.
- « Lucan and the History of the Civil War », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 239-268.
- LITTLEWOOD C. A. J., « *Integer Ipse?* Self-Knowledge and Self-Representation in Persius *Satires* 4 », *Phoenix*, 56–1/2 (2002), p. 56.

- LOMBARDO Giovanni, « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du style* de Démétrios », *Littératures classiques*, N° 60–2 (2006), p. 169-187.
- LONG A., « Lucan and Moral Luck », *The Classical Quarterly*, 57–1 (2007), p. 183-197.
- LOUPIAC A., « Pour une lecture tragique de la *Pharsale* », *L'Information littéraire*, 42–5 (1990), p. 3-7.
- LOWE D., *Monsters and Monstrosity in Augustan Poetry*, Ann Arbor, 2015.
- LUCCIANO M., *Paene Socratico genere : figures de Socrate dans la littérature et la philosophie à Rome de Plaute à Sénèque*, Université Paris 4 - Sorbonne et Università degli Studi di Torino, 2013.
- Entre mots et marbre. Les métamorphoses d'Auguste*, éd. S. LUCIANI et P. ZUNTOW, Bordeaux, 2016.
- LUDWIG K., *Charakterfokalisation bei Lucan. Eine narratologische Analyse*, Berlin ; Boston, 2014.
- LYASSE E., « La notion de *libertas* dans le discours politique romain, d'Auguste à Trajan », *Ktèma*–28 (2003), p. 63-69.
- LYNE R. O. A. M., *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford, 2001.
- MACKIE C. J., *The Characterisation of Aeneas*, Édimbourg, 1988.
- MADÉLÉNAT D., *L'Épopée*, Paris, 1986.
- MAES Y., « Starting Something Huge: *Pharsalia* I 183-193 and the Virgilian Intertext », dans *Lucan im 21. Jahrhundert*, éd. C. WALDE, München ; Leipzig, 2005, p. 1-25.
- « One but not the Same? Cato and Alexander in Lucan's *Pharsalia* 9, 493-618 (and Caesar too) », *Latomus*, 68–3 (2009), p. 657-679.
- MAISACK A., *Das dialogische Element in der römische Satire*, Tübingen, 1949.
- MAKOWSKI J. F., « A Note on Lucan 8.860-1 », *Classical Philology*, 70–3 (1975), p. 204-206.
- MALAMUD M., « Primitive Politics: Lucan And Petronius », dans *Writing Politics in Imperial Rome*, éd. W. J. DOMINIK, J. GARTHWAITE et P. A. ROCHE, Leyde, 2009, p. 273-306.
- MALCOVATI E., *Lucano*, Brescia, 1947.
- « Sul prologo della *Farsaglia* », *Athenaeum*, 29 (1951), p. 100-108.
- MANOLARAKI E., « *Noscendi Nilum Cupido*: The Nile Digression in Book 10 », dans *Brill's Companion to Lucan*, éd. P. ASSO, Leyde ; Boston, 2011, p. 153-182.
- MANUWALD G., « Character Attack and Invective Speech in the Roman Republic: Cicero as Target », dans *Character Assassination throughout the Ages*, éd. M. ICKS et E. SHIRAEV, New York, 2014, p. 37-57.

- MANZANO VENTURA V., « El elogio de Nerón (*Fars.* 1.33-66) : una obligada convención literaria en tiempos del Imperio », *Myrtia : Revista de filología clásica*-21 (2006), p. 123-146.
- MARKUS D. D., « Performing the Book: the Recital of Epic in First Century C.E. Rome », *Classical Antiquity*, 19-1 (2000), p. 138-179.
- MARTI B. M., « The Meaning of the *Pharsalia* », *The American Journal of Philology*, 66-4 (1945), p. 352.
- « Tragic History and Lucan's *Pharsalia* », dans *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in honor of Berthold Louis Ullman*, éd. C. HENDERSON, 2 t. Rome, 1964, p. 165-204.
- « La structure de la *Pharsale* », dans *Lucain : sept exposés suivis de discussions. Entretiens sur l'Antiquité Classique de la Fondation Hardt*, éd. M. DURRY, Vandœuvres-Genève, 1970, t. XV, p. 3-50.
- « Lucan's Narrative Techniques », *La Parola del passato. Rivista di studi classici*, 30 (1975), p. 74-90.
- MARTIN P.-M., « La "barbarisation" du *bellum civile* chez Lucain », dans *Lucain en débat : rhétorique, poétique et histoire*, éd. O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac ; Paris, 2010, p. 241-254.
- MARTINDALE C., « The Politician Lucan », *Greece & Rome*, 31-1 (1984), p. 64-79.
- *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, 1993.
- « The Politician Lucan », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESSORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 269-288.
- MARTINEZ P.-M. S., « Votatif latin et fonction du langage », *Vita Latina*, 122-1 (1991), p. 39-45.
- MARTINHO M., « La reconnaissance du poétique dans le *De poematibus*/ de Diomède », *Interférences [en ligne]*-6 (2012), URL : <http://interferences.revues.org/203> (visité le 03/09/2017).
- MARUOTTI A., *La diatriba cinico-stoica : uno strumento concettuale o un mito filologico ? Analisi del dialogismo diatribico e del ruolo dell'interlocutore fittizio nella filosofia romana*, Università degli Studi di Trento et Université Paris 4 - Sorbonne, 2016.
- MASTERS J., *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Civile*, Cambridge, 1992.

- MASTERS J., « Deceiving the Reader: The Political Mission of Lucan's *Bellum Civile* », dans *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, éd. J. MASTERS et J. ELSNER, Londres, 1994, p. 151-177.
- MATTHAIOS S., *Untersuchungen zur Grammatik Aristarchs : Texte und Intepretation zur Wortartenlehre*, Göttingen, 1999.
- MATTHEWS V. J., « Metrical Reasons for Apostrophe in Homer », *Liverpool Classical Monthly*-5 (1980), p. 93-99.
- MAUGIER-SINHA A., *Le Catalogue et ses variations : la topique énumérative dans les Argonautica de Valerius Flaccus et la Thébaïde de Stace*, Université Charles de Gaulle - Lille 3, 2008.
- « *Non ego te ... transierim* (*Aen.*, 10, 185-186) : apostrophe au personnage et énonciation épitaphique, la nécessité d'une voix comme support de mémoire », dans *Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, éd. E. RAYMOND, Lyon ; Paris, 2011, p. 183-193.
- MAYER R. G., « Persona<I> Problems. The Literary *Persona* in Antiquity Revisited », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 50 (2003), p. 55-80.
- « Sleeping with the Enemy: Satire and Philosophy », dans *The Cambridge Companion to Roman Satire*, éd. K. FREUDENBURG, Cambridge ; New York, 2005, p. 146-159.
- MAZZOCHINI P., *Forme e significati della narrazione bellica nell'epos virgiliano. I cataloghi degli uccisi e le morti minori dell'Eneide*, Fasano, 2000.
- McDERMOTT E. A., « "Furor" as Failed "Pietas": Roman Poetic Constructions of Madness through the Time of Virgil », dans *The Concept of Madness from Homer to Byzantium: Manifestations and Aspects of Mental Illness and Disorder*, éd. H. PERDICOYANNI-PALÉOLOGOU, Amsterdam, 2016.
- McNELIS C., « Persius, Juvenal, and Literary History after Horace », dans *A Companion to Persius and Juvenal*, éd. S. M. BRAUND et J. OSGOOD, Malden ; Oxford ; Chichester, 2012, p. 239-261.
- MELLET S., « Le présent "historique" ou "de narration". Quelques remarques à propos de : César, *Guerre des Gaules*, I. VII ; Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre* », *L'Information grammaticale*, 4-1 (1980), p. 6-11.
- « Le parfait latin, un "*praeteritum perfectum*" », *Cahiers Chronos : Passé et parfait*, 6 (2000), p. 95-106.

- MERFELD Z., *Panegyrik - Paränese - Parodie ? Die Einsiedler Gedichte und Herrscherlob in neronischer Zeit*, Trier, 1999.
- MERLI E., « Historische Erzählung und epische Technik in *Pharsalia* 4, 581-824 », dans *Lucan im 21. Jahrhundert*, éd. C. WALDE, München ; Leipzig, 2005, p. 111-129.
- MEUNIER I., « L'image du *uates* dans le *De bello ciuili* de Lucain : influence des *Piérides* d'Ovide (*Métamorphoses* V) et renouvellement épique », *Camenaë [en ligne]*-7 (2009), URL : [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/paratopie\\_version\\_d-finitive\\_corrige.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/paratopie_version_d-finitive_corrige.pdf) (visité le 25/02/2013).
- « Le renouvellement du motif épique du catalogue dans le *Bellum ciuile* de Lucain (1.392-522) : dangers et pouvoirs de la *Fama* », dans *Lucain en débat : rhétorique, poétique et histoire*, éd. O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac ; Paris, 2010, p. 63-75.
- *Le De bello ciuili de Lucain, une parole en mutation : de la rhétorique républicaine à une poétique de la guerre civile*, Université Paris-Est Créteil Val de Marne, 2012.
- MICHEL A., *La Philosophie politique à Rome d'Auguste à Marc Aurèle*, Paris, 1969.
- MICHELS A. K., « ΠΑΡΡΗΣΙΑ and the Satire of Horace », *Classical Philology*, 39-3 (1944), p. 173-177.
- Latin Verse Satire: an Anthology and Critical Reader*, éd. P. A. MILLER, Londres ; New York, 2005.
- MILLER P. A., « Imperial Satire as Saturnalia », dans *A Companion to Persius and Juvenal*, éd. S. M. BRAUND et J. OSGOOD, Malden ; Oxford ; Chichester, 2012, p. 312-334.
- MINCHIN E., « The Poet Appeals to His Muse: Homeric Invocations in the Context of Epic Performance », *The Classical Journal*, 91-1 (1995), p. 25-33.
- MINEO B., « L'*Ab Vrbe Condita* : quel instrument politique ? », *Cahiers des études anciennes*-XLVII (2010), p. 385-408, URL : <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/134> (visité le 15/01/2020).
- MINTON W. W., « Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 91 (1960), p. 292.
- « Invocation and Catalogue in Hesiod and Homer », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 93 (1962), p. 188-212.
- MIRA SEO J., « Lucan's Cato and the Poetics of Exemplarity », dans *Brill's Companion to Lucan*, éd. P. ASSO, Leyde ; Boston, 2011, p. 199-221.



- MONTELEONE C., « Eneide 7. 37 : l'invocazione ad Erato come segnale », *L'Antiquité classique*, 46 (1977), p. 184-191.
- MORFORD M. P. O., *The Poet Lucan: Studies in Rhetorical Epic*, Bristol, 1967.
- MORRISON A. D., *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 2012.
- MOUSSY C., « Oratio, sermo, contentio », dans *Les Structures de l'oralité en latin*, éd. J. DANGEL et C. MOUSSY, Paris, 1996.
- MRATSCHEK S., « Nero the Imperial Misfit: Philhellenism in a Rich Man's World », dans *A Companion to the Neronian Age*, éd. E. BUCKLEY et M. T. DINTER, Oxford ; New York ; Toronto [etc.], 2013, p. 45-62.
- MUECKE F., « The Audience of/in Horace's Satires », *Journal of Australian Universities Language and Literature Association*, 74 (1990), p. 34-37.
- « Law, Rhetoric and Genre in Horace, Satires 2.1 », dans *Homage to Horace: a Bimillenary Celebration*, éd. S. J. HARRISON, Oxford, 1995, p. 203-218.
- MÜLLER R., *Antike Dichtungslehre : Themen und Theorien*, Tübingen, 2012.
- NAGY G., *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore, 1981.
- NANI P. J., *Traces of Dissent: Persius and the Satire of Nero's Golden Age*, Ohio State University, 2001.
- NARDUCCI E., *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pise, 1979.
- « Pauper Amyclas. Modelli etici e poetici in un episodio della Pharsalia », *Maia*, 35 (1983), p. 183-94.
- *Ideologia e tecnica allusiva nella Pharsalia*, dans *Aufstieg und Niedergang der römischer Welt II*, 1985, t. 32.3.
- « Deconstructing Lucan. Ovvero le nozze (coi fichi secchi) di ermete trismegisto e di filologia », dans *Interpretare Lucano : miscellanea di studi*, éd. P. ESPOSITO et L. NICASTRI, Naples, 1999, p. 39-83.
- *Lucano : un'epica contro l'impero. Interpretazione della Pharsalia*, Rome ; Bari, 2002.
- « Rhetoric and Epic: Vergil's Aeneid and Lucan's Bellum Civile », dans *A Companion to Roman Rhetoric*, éd. W. J. DOMINIK et J. HALL, Malden ; Oxford ; Victoria, 2007, p. 382-395.

- NAUTA R. R., « Metalepsis and Metapoetics in Latin Poetry », dans *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, éd. U. E. EISEN et P. VON MÖLLENDORFF, Berlin, Boston, 2013, p. 223-256.
- NELIS D., « Praising Nero (Lucan, *De Bello Civili* 1,33-66) », dans *Dicere laudes. Elogio, comunicazione, creazione del consenso*, éd. G. URSO, Pise, 2011, p. 253-264.
- NESSLRATH H. G., *Ungeschehenes Geschehen. Beinahe-Episoden im griechischen und römischen Epos von Homer bis zur Spätantike*, Berlin, Boston, 1992.
- NEWMAN J. K., *Classical Epic Tradition*, Madison, 1986.
- NISARD D., *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, t. II, Paris, 1834.
- NISBET R. G. M., « Persius », dans *Critical Essays on Roman Literature: Satire*, éd. J. P. SULLIVAN, Londres, 1970, p. 39-71.
- NIX S. A., « Caesar as Jupiter in Lucan's *Bellum Civile* », *The Classical Journal*, 103-3 (2008), p. 281-294.
- NUGENT G., « Aeneid V and Virgil's Voice of the Women », *Arethusa*, 25 (1992), p. 255-292.
- NÜNLIST R., *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge, 2009.
- NUTTING H. C., « Note on the Indefinite Second Person Singular », *University of California Publications in Classical Philology*, 8-4 (1927), p. 241-250.
- O'HARA J. J., *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton, 1990.
- *True Names. Virgil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor, 1996.
- *Inconsistency in Roman Epic: Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 2007.
- O'HIGGINS D., « Lucan as *Vates* », *Classical Antiquity*, 7-2 (1988), p. 208-226.
- OLIENSIS E., *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge ; New York, 1998.
- OLSHAUSEN E., « Lucilius und seine Zeit », dans *Der Satiriker Lucilius und seine Zeit*, éd. G. MANUWALD, Munich, 2001, p. 166-176.
- OLTRAMARE A., *Les Origines de la diatribe romaine*, Lausanne, 1926.
- ORMAND K., « Lucan's *Auctor Vix Fidelis* », *Classical Antiquity*, 13-1 (1994), p. 38-55.
- « Lucan's *Auctor Vix Fidelis* », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 324-345.

- OSGOOD J., « Nero and the Senate », dans *The Cambridge Companion to the Age of Nero*, éd. S. BARTSCH, K. FREUDENBURG et C. LITTLEWOOD, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 2017, p. 34-47.
- OTIS B., *Virgil: a Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1963.
- PANDEY N. B., *The Poetics of Power in Augustan Rome. Latin Poetic Responses to Early Imperial Iconography*, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 2018.
- PANOUSI V., *Greek Tragedy in Vergil's Aeneid: Ritual, Empire, and Intertext*, Cambridge, 2009.
- PARATORE E., « Persio e Lucano », *Rivista di cultura classica e medioevale*, 6 (1963).
- « Biografia e poetica di Persio », dans, Florence, 1968, p. 56-103.
- « Néron et Lucain dans l'exorde de la *Pharsale* », dans *Neronia 1977. Actes du II<sup>e</sup> colloque de la SIEN (Clermont-Ferrand, 27-28 mai 1977)*, éd. J.-M. CROISILLE et P.-M. FAUCHÈRE, Clermont-Ferrand, 1982, p. 93-102.
- « Studi sul poema di Lucano : Amiclate », *Rivista di cultura classica e medioevale*, 32-1/2 (1990), p. 5-18.
- PARKER H. N., « Sulpicia, the *Auctor de Sulpicia* and the Authorship of 3, 9 and 3, 11 of the *Corpus Tibullianum* », *Helios*-21 (1994), p. 39-62.
- « Books and Reading Latin Poetry », dans *Ancient Literacies: the Culture of Reading in Greece and Rome*, éd. W. A. JOHNSON et H. N. PARKER, Oxford ; New York, 2009, p. 186-229.
- PARRY A., « The Two Voices of Virgil's *Aeneid* », *Arion*, 2-4 (1963), p. 66-80.
- « Language and Characterization in Homer », *Harvard Studies in Classical Philology*, 76 (1972), p. 1-22.
- « The Two Voices of Virgil's *Aeneid* », dans *Virgil, Critical Assessments. Vol. III, The Aeneid*, éd. P. R. HARDIE, Londres ; New York, 1999, p. 49-64.
- PASCHÁLIS M., *Virgil's Aeneid. Semantic Relations and Proper Names*, 1997.
- PASOLI E., « Persio 4, 14-16 », *Philologus*-116 (1972), p. 148-152.
- PAUL G. M., « *Urbs Capta*: Sketch of an Ancient Literary Motif », *Phoenix*, 36-2 (1982), p. 144-155.
- PAVLOCK B., « Epic and Tragedy in Vergil's Nisus and Euryalus Episode », *Transactions of the American Philological Association*, 115 (1985), p. 207.

- PEIGNEY J., « La voix de l'aède au chant 16 de l'*Iliade* et la colère de Patrocle », dans *Vox poetarum. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, éd. E. RAYMOND, Lyon ; Paris, 2011, p. 145-156.
- PENWILL J., « Damn With Great Praise? The Imperial Encomia Of Lucan And Silius », dans *Private and Public Lies: the Discourse of Despotism and Deceit in the Graeco-Roman World*, éd. Andrew J. TURNER, James Harvey Kim On CHONG-GOSSARD et Frederik Juliaan VERVAET, Leyde ; Boston, 2010, p. 211-229.
- PEPE C., « Pour une archéologie de la polémique dans la rhétorique de l'Antiquité », dans *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, éd. L. ALBERT et D. DENIS, Paris, 2010, p. 51-64.
- PERCEAU S., *La Parole vive : communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain ; Paris ; Dudley, 2002.
- « Voix auctoriale et interaction de l'*Iliade* à l'*Odyssée* : de l'engagement éthique à la figure d'autorité », dans *Vox poetarum. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, éd. E. RAYMOND, Lyon ; Paris, 2011, p. 33-56.
- PERKELL C. G., « The Lament of Juturna: Pathos and Interpretation in the *Aeneid* », *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, 127 (1997), p. 257-286.
- PERNOT L., *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 t., Paris, 1993.
- « Un rendez-vous manqué », *Rhetorica*, 11-4 (1993), p. 421-434.
- PERRET D., « Les appellatifs. Analyse lexicale et actes de parole », *Langages*, 5-17 (1970), p. 112-118.
- PERUTELLI A., « Registri narrativi e stile indiretto libero in Virgilio (a proposito di Aen. 4, 279 sgg.) » *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*-3 (1979), p. 69-82.
- PETERSMANN H., « The Language of Early Roman Satire: its Functions and Characteristics », dans *Aspects of the Language of Latin Poetry*, éd. R. G. MAYER et J. N. ADAMS, Oxford, 1999, p. 289-310.
- PETERSON R. G., « The Unknown Self in the Fourth Satire of Persius », *The Classical Journal*, 68-3 (1973), p. 205-209.
- PHILLIPS O. C., *The Influence of Ovid on Lucan's Bellum Civile*, Ann Arbor, 1962.
- PIÀ COMELLA J., « Perse, poète stoïcien », *Camena* [en ligne]-1 (2007), URL : [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Camena\\_Pia\\_definitif.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Camena_Pia_definitif.pdf) (visité le 25/02/2013).
- *Une piété de la raison: philosophie et religion dans le stoïcisme impérial : des Lettres à Lucilius de Sénèque aux Pensées de Marc Aurèle*, Turnhout, 2014.

- PIÀ COMELLA J., « Parrhésie et obscurité poétique dans les *Satires* de Perse : l'arrière-plan stoïcien », *Revue des Études Latines*–82 (2015), p. 197-220.
- PICHON R., *Les Sources de Lucain*, Paris, 1912.
- PIER J., « Metalepsis », dans *Handbook of Narratology*, Berlin, Boston, 2014, p. 326-343.
- POUGEOISE M., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, 2001.
- Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, éd. A. POWELL, Londres, 1992.
- POWELL A., « The Peopling of the Underworld. *Aeneid* 6.608-27 », dans *Vergil's Aeneid: Augustan Epic and Political Context*, éd. H. P. STAHL, 1998, p. 85-100.
- *Virgil the Partisan. A Study in the Re-Integration of Classics*, Swansea, 2008.
- POWELL J. G. F., « Invective and the Orator: Ciceronian Theory and Practice », dans *Cicero on the Attack: Invective and Subversion in the Orations and Beyond*, éd. J. BOOTH, Swansea, 2007, p. 1-23.
- PRODI E. E., « Le "drame" de l'idylle. Personnages, poètes, lieux dans les scholies à Théocrite », dans *Poétique(s) des commentaires antiques*, éd. S. CLÉMENT-TARANTINO, J.-C. JOLIVET et D. VALLAT, Bruxelles, à paraître.
- PUTNAM M. C. J., « The Lyric Genius of the Aeneid », *Arion*, 3–2/3 (1995).
- *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*, Chapel Hill, 1995.
- QUINT D., *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, 1993.
- RADICKE J., *Lucans poetische Technik : Studien zum historischen Epos*, Leyde ; Boston, 2004.
- RAMAGE E. S., « Ennius and the Origins of Roman Satire », dans *Roman Satirists and their Satire: the Fine Art of Criticism in Ancient Rome*, Park Ridge, 1974, p. 8-26.
- RAMBAUD M., « L'opposition de Lucain au *Bellum ciuile* de César », *L'Information littéraire*, 12 (1960), p. 155-162.
- RASCHKE W. J., « *Arma pro Amico*. Lucilian Satire at Crisis of the Roman Republic », *Hermes*, 115 (1987), p. 299-318.
- RAVET M.-G., « La *fabula* dans la *Pharsale* de Lucain et ses rapports avec Virgile », *Mosaïque [en ligne]*–3 (2010), URL : [http://revuemosaique.files.wordpress.com/2010/07/3-3\\_ravet.pdf](http://revuemosaique.files.wordpress.com/2010/07/3-3_ravet.pdf) (visité le 12/08/2013).
- RAYMOND E., *Forsan et haec olim meminisse iuuabit : recherches sur les formes et aspects de la mémoire dans l'Énéide de Virgile*, Université Jean Moulin - Lyon 3, 2011.
- « Gallus évanescant dans l'Énéide : irrévérence virgilienne ou transgression furtive d'un oubli imposé ? », *Vita Latina*–183-184 (2011), p. 84-105.

- Vox poetae. *Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, éd. E. RAYMOND, Lyon ; Paris, 2011.
- « Virgile, la mémoire et les Muses : l'innovation derrière la tradition », *Interférences [en ligne]*–9 (2016).
- REBEGGIANI S., *The Fragility of Power: Statius, Domitian and the Politics of the Thebaid*, Oxford, 2018.
- RECKFORD K. J., « Studies on Persius », *Hermes*, 90–4 (1962), p. 476-504.
- *Recognizing Persius*, Princeton ; Oxford, 2009.
- REED J. D., « The *Bellum Civile* as a Roman Epic », dans *Brill's Companion to Lucan*, éd. P. ASSO, Leyde ; Boston, 2011, p. 21-31.
- RELIHAN J. C., « On the Origin of "Menippean Satire" as the Name of a Literary Genre », *Classical Philology*, 79–3 (1984), p. 226-229.
- REYDAMS-SCHILS G., *The Roman Stoics. Self, Responsibility, and Affection*, Chicago, 2005.
- « Authority and Agency in Stoicism », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 51 (2011), p. 296-322.
- REYNOLDS L. et WILSON N., *Scribes and Scholars: a Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford, 1991.
- RICHARDSON N., *The Iliad: a Commentary. Volume 6: Books 21-24*, éd. G. S. KIRK, Cambridge, 1993.
- RICHARDSON S., *The Homeric Narrator*, Nashville, 1990.
- RICHLIN A., « Invective against Women in Roman Satire », *Arethusa*, 17–1 (1984), p. 67-80.
- *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*, Oxford ; New York ; Toronto [etc.], 1992.
- RIDGEWAY W., « Three Notes on the *Poetic* of Aristotle », *The Classical Quarterly*, 6–4 (1912), p. 235-245.
- RIMMON-KENAN S., *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres ; New York, 1983.
- RIPOLL F., « L'énigme du prologue et le sens de l'histoire dans le *Bellum civile* : une hypothèse interprétative », dans *Lucain en débat : rhétorique, poétique et histoire*, éd. O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac ; Paris, 2010, p. 149-158.
- « Y a-t-il une unité du personnage de Pompée dans la *Pharsale* ? », *Revue des Études Latines*–88 (2010), p. 156-171.

- RIPOLL F., « Mythe et tragédie dans la *Pharsale* de Lucain », dans *La Mythologie de l'Antiquité à la modernité : Appropriation-Adaptation-Détournement*, éd. Corinne BONNET, 2016, p. 85-98.
- « Peut-on considérer la *Pharsale* comme une "épopée tragique" ? », dans *Lucan and Claudian: Context and Intertext*, éd. V. BERLINCOURT, L. G. MILIC et D. NELIS, 2016, p. 61-76.
- ROBINSON L., « The Personal Abuse in Lucilius' *Satires* », *The Classical Journal*, 49–1 (1953), p. 31-35+47.
- ROCHE P. A., « Self-Representation and Performativity », dans *A Companion to Persius and Juvenal*, éd. S. M. BRAUND et J. OSGOOD, Malden ; Oxford ; Chichester, 2012, p. 190-216.
- ROLIM DE MOURA A., « Cato in Libya (Lucan 9) », *Letras Clássicas*–14 (2010), p. 63-91.
- « Lucan 7: Speeches at War », dans *Lucan's Bellum Civile : Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, éd. N. HÖMKE et C. REITZ, Berlin, 2010, p. 72-90.
- ROLLER M. B., « Ethical Contradiction and the Fractured Community in Lucan's *Bellum Civile* », *Classical Antiquity*, 15–2 (1996), p. 319-347.
- *Constructing Autocracy: Aristocrats and Emperors in Julio-Claudian Rome*, Princeton, 2001.
- « Politics and Invective in Persius and Juvenal », dans *A Companion to Persius and Juvenal*, éd. S. M. BRAUND et J. OSGOOD, Malden ; Oxford ; Chichester, 2012, p. 283-311.
- « The Dialogue in Seneca's Dialogues (and Other Moral Essays) », dans *The Cambridge Companion to Seneca*, éd. S. BARTSCH et A. SCHIESARO, Cambridge, 2015, p. 54-67.
- ROSATI G., « Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses* », dans *Brill's Companion to Ovid*, éd. B. WEIDEN BOYD, Leyde ; Boston ; Cologne, 2002, p. 271-304.
- « Statius, Domitian and Acknowledging Paternity: Rituals of Succession in the *Thebaid* », dans *The Poetry of Statius*, éd. J. J. L. SMOLENAARS, H. J. van DAM et R. R. NAUTA, Leyde, 2008, p. 175-193.
- ROSE K. F. C., « Problems of Chronology in Lucan's Career », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 97 (1966), p. 379-396.

- ROSEN R. M., « Satire in the Republic: From Lucilius to Horace », dans *A Companion to Persius and Juvenal*, éd. S. M. BRAUND et J. OSGOOD, Malden ; Oxford ; Chichester, 2012, p. 19-40.
- ROSIVACH V. J., *Pallante*, dans *Enciclopedia Virgiliana*, Rome, 1987, t. 3, p. 941-944.
- ROSSETTI L., « Le côté inauthentique du dialoguer platonicien », dans *La Forme dialogue chez Platon : évolution et réceptions*, éd. F. COSSUTTA et M. NARCY, Grenoble, 2001, p. 99-119.
- ROSSI A., « The *Aeneid* Revisited: the Journey of Pompey in Lucan's *Pharsalia* », *The American Journal of Philology*, 121-4 (2000), p. 571-591.
- « Remapping the past. Caesar's tale of Troy (Lucan BC 9.964-999) », *Phoenix*, 55 (2001), p. 313-326.
- Contexts of War: Manipulation of Genre in Virgilian Battle Narrative*, éd. A. ROSSI, Ann Arbor, 2003.
- ROUSSEAU P., « Instruire Persès. Notes sur l'ouverture des *Travaux* d'Hésiode », dans *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, éd. F. BLAISE, P. JUDET DE LA COMBE et P. ROUSSEAU, Lille, 1996, p. 93-167.
- RUDD N., « Had Horace Been Criticized? A Study of *Serm.*, I, 4 », *The American Journal of Philology*, 76-2 (1955), p. 165-175.
- « The Names in Horace's *Satires* », *The Classical Quarterly*, 10-2 (1960), p. 161-178.
- *The Satires of Horace: a Study*, Londres, 1966.
- *Lines of Enquiry: Studies in Latin Poetry*, Cambridge ; Londres ; New York, 1976.
- RUDICH V., *Political Dissidence under Nero: the Price of Dissimulation*, New York, 1993.
- *Dissidence and Literature Under Nero: the Price of Rhetoricization*, Londres ; New York, 1997.
- RUFFELL I. A., « Beyond Satire: Horace, Popular Invective and the Segregation of Literature », *The Journal of Roman Studies*, 93 (2003), p. 35-65.
- RUSSO J., FERNÁNDEZ-GALIANO M. et HEUBECK A., *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume 3: Books XVII-XXIV*, Oxford, 1992.
- RUTLEDGE S. H., « Writing Imperial Politics: The Social and Political Background », dans *Writing Politics in Imperial Rome*, éd. W. J. DOMINIK, J. GARTHWAITE et P. A. ROCHE, Leyde, 2009, p. 23-61.
- RUTZ W., *Studien zur Kompositionskunst und zur epischen Technik Lucans*, Francfort, 1950.



- RUTZ W., « Lucan und die Rhetorik », dans *Lucaïn : sept exposés suivis de discussions. Entretiens sur l'Antiquité Classique de la Fondation Hardt*, éd. M. DURRY, Vandœuvres-Genève, 1970, t. XV, p. 235-265.
- SALEMME C., *Lucano : la storia verso la rovina*, Naples, 2002.
- SAMMONS B., *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*, Oxford, 2010.
- SANFORD E. M., « Lucan and His Roman Critics », *Classical Philology*, 26-3 (1931), p. 233-257.
- SAXONHOUSE A. W., *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*, Cambridge, 2005.
- SAYLOR C., « Curio and Antaeus: The African Episode of Lucan Pharsalia IV », *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, 112 (1982), p. 169-177.
- SCARPAT G., *Parrhesia, storia del termine e delle sue traduzioni in latino*, Brescia, 1964.
- SCHEID J., *Rites et religion à Rome*, Paris, 2019.
- SCHLEGEL C., *Satire and the Threat of Speech: Horace's Satires, Book 1*, Madison, 2005.
- SCHMITT A., *Die direkten Reden der Massen in Lucans Pharsalia*, Francfort, 1995.
- SCHRIJVERS P. H., « Deuil, désespoir, destruction (Lucain, la Pharsale II 1-234) », *Mnemosyne*, 41-3/4 (1988), p. 341-354, JSTOR : 4431739.
- SCHROEDER J., *Questiones Donatianae*, Königsberg, 1910.
- SEAGER R., « Ciceronian Invective: Themes and Variations », dans *Cicero on the Attack: Invective and subversion in the orations and beyond*, éd. J. BOOTH, Swansea, 2007, p. 25-46.
- SEGAL C., « Art and the Hero: Participation, Detachment, and Narrative Point of View in Aeneid 1 », *Arethusa*, 14-1 (1981), p. 67-83.
- « Art and the Hero: Participation, Detachment, and Narrative Point of View in Aeneid 1 », dans *Virgil, Critical Assessments. Vol. IV, The Aeneid (continued)*, éd. P. R. HARDIE, Londres ; New York, 1999, p. 42-58.
- SEIDER A. M., « Competing Commemorations: Apostrophes of the Dead in the Aeneid », *American Journal of Philology*, 133-2 (2012), p. 241-269.
- *Memory in Vergil's Aeneid. Creating the Past*, Cambridge ; Londres, 2013.
- SEIDMAN J., « A Poetic Caesar in Lucan's Pharsalia », *The Classical Journal*, 113-1 (2017), p. 72-95.
- SEITZ K., « Der pathetische Erzählstil Lucans », *Hermes*, 93-2 (1965), p. 204-232.
- SERBAT G., « Les temps du verbe en latin », *Revue des Études Latines*-53 (1975), p. 367-405.

- « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps », *L'Information grammaticale*, 7-1 (1980), p. 36-39.
- « Sur le vocatif. Le vocatif : un acte de parole », *Vita Latina*-106 (1987), p. 7-13.
- SKLENÁŘ R., *The Taste for Nothingness. A Study of Virtus and Related Themes in Lucan's Bellum Civile*, Ann Arbor, 2003.
- Free Speech in Classical Antiquity*, éd. I. SLUITER et R. M. ROSEN, Leyde ; Boston, 2004.
- SMITH W. S., « Speakers in the Third Satire of Persius », *The Classical Journal*, 64-7 (1969), p. 305-308.
- SOMMERSTEIN A. H., « Harassing the Satirist: the Alleged Attempts to Prosecute Aristophanes », dans *Free Speech in Classical Antiquity*, éd. I. SLUITER et R. M. ROSEN, Leyde ; Boston, 2004, p. 145-174.
- SONDAG J.-D., « Les masques d'Horace : se dire et dire je », *Camenaë [en ligne]*-1 (2007), URL : [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/JD\\_Sondag.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/JD_Sondag.pdf) (visité le 25/02/2013).
- SOSIN J. D., « Lucretius, Seneca and Persius 1.1-2 », *Transactions of the American Philological Association*-129 (1999), p. 281-299.
- STAHL H. P., *Poetry Underpinning Power: Vergil's Aeneid: The Epic for Emperor Augustus*, Swansea, 2016.
- The Odyssey of Homer*, éd. W. B. STANFORD, 2 t., Londres, 1955.
- STÉGEN G., « Perse, Satire VI, 37-40 », *L'Antiquité Classique*, 44-1 (1975), p. 204-209.
- STOVER T., « Cato and the Intended Scope of Lucan's *Bellum Civile* », *The Classical Quarterly (New Series)*, 58-2 (2008), p. 571-580.
- SULLIVAN J. P., « Ass's Ears and Attises: Persius and Nero », *The American Journal of Philology*, 99-2 (1978), p. 159.
- *Literature and Politics in the Age of Nero*, Ithaca, 1985.
- SUSPÈNE A., « Le poète irrévérencieux et la société impériale (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.) : une liberté sous conditions », dans *Le Poète irrévérencieux : modèles hellénistiques et réalités romaines*, éd. B. DELIGNON et Y. ROMAN, Lyon ; Paris, 2009, p. 15-29.
- SWEET D., « Juvenal's Satire 4: Poetic Uses of Indirection », *California Studies in Classical Antiquity*, 12 (1979), p. 283-303.
- TAISNE A.-M., « Le devoir de mémoire chez Lucain dans la dernière partie de son épopée (Ph. IX, 950-1107 ; X, 1-546) », *Vita Latina*, 165-1 (2002), p. 16-27.
- Aristotle Poetics*, éd. L. TARÁN et D. GUTAS, Leyde ; Boston, 2012.

- TARRANT R. J., « Aspects of Virgil's Reception in Antiquity », dans *The Cambridge Companion to Virgil*, éd. C. MARTINDALE, Cambridge ; New York, 1997, p. 56-72.
- « Poetry and Power: Virgil's Poetry in Contemporary Context », dans *The Cambridge Companion to Virgil*, éd. C. MARTINDALE, Cambridge ; New York, 1997, p. 169-187.
- Aeneid. Book XII*, éd. R. J. TARRANT, Cambridge, 2012.
- TASLER W., *Die Reden in Lucans Pharsalia*, Bonn, 1972.
- TATUM J., « Invective Identities in *Pro Caelio* », dans *Praise and Blame in Roman Republican Rhetoric*, éd. R. COVINO et C. SMITH, 2010, p. 165-179.
- TEISSERENC F., « *Mimèsis* narrative et formation du caractère », dans *Études sur la République de Platon*, éd. M. DIXSAUT, Paris, 2005, p. 65-87.
- THIERFELDER A., « Der Dichter Lucan », *Archiv für Kulturgeschichte*, 25-1 (1935), p. 1-20.
- THOMAS R. F., *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge ; New York, 2001.
- THOMPSON L., « Lucan's Apotheosis of Nero », *Classical Philology*, 59-3 (1964), p. 147-153.
- THOMPSON L. et BRUÈRE R. T., « Lucan's Use of Virgilian Reminiscence », *Classical Philology*, 63-1 (1968), p. 1-21.
- « The Virgilian Background of Lucan's Fourth Book », *Classical Philology*, 65-3 (1970), p. 152-172.
- « Lucan's Use of Virgilian Reminiscence », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 107-148.
- THORNE M. A., *Lucan's Cato, The Defeat of Victory, and the Triumph of Memory*, University of Iowa, 2010, URL : [https://www.academia.edu/11234741/Lucans\\_Cato\\_The\\_Defeat\\_of\\_Victory\\_and\\_the\\_Triumph\\_of\\_Memory](https://www.academia.edu/11234741/Lucans_Cato_The_Defeat_of_Victory_and_the_Triumph_of_Memory) (visité le 04/07/2018).
- « *Memoria Redux*: Memory in Lucan », dans *Brill's Companion to Lucan*, éd. P. ASSO, Leyde ; Boston, 2011, p. 363-382.
- TIPPING B., « Terriblemanliness? Lucan's Cato », dans *Brill's Companion to Lucan*, éd. P. ASSO, Leyde ; Boston, 2011, p. 223-236.
- TORGERSON T., *Refractions of Rome: the Destruction of Rome In Lucan's Pharsalia*, Cornell University, 2011, URL : <https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/33483/tpt4.pdf;sequence=1> (visité le 01/11/2018).
- TOURATIER C., « Récit et temps verbaux », *L'Information grammaticale*, 41-1 (1989), p. 3-5.
- *Syntaxe latine*, Louvain, 1994.

- TRACY J. E., *Science, Egypt, and Escapism in Lucan*, Université de Toronto, 2009, URL : <http://hdl.handle.net/1807/17838> (visité le 18/12/2018).
- TRACY Jonathan, *Lucan's Egyptian Civil War*, Cambridge, 2014.
- TRONCHET G., « Horace à l'école d'Aristote : la présentation des genres dans l'*Art poétique* », dans *Aere perennius : en hommage à Hubert Zehnacker*, éd. J. CHAMPEAUX et M. CHASSIGNET, Paris, 2006, p. 665-683.
- TSAGALIS C. C., « Poet and Audience: from Homer to Hesiod », dans *La Poésie épique grecque : métamorphoses d'un genre littéraire : huit exposés suivis de discussions. Entretiens sur l'Antiquité Classique de la Fondation Hardt*, éd. F. MONTANARI et A. RENGAKOS, Vandœuvres-Genève, 2006, t. LII, p. 79-134.
- TZOUNAKAS S., « Persius on his Predecessors: a Re-Examination », *The Classical Quarterly*, 55-2 (2005), p. 559-571.
- USHER S., « Apostrophe in Greek Oratory », *Rhetorica*, 28-4 (2010), p. 351-362.
- UTARD R., « Entre épopée et tragédie : le suicide de Vultéius dans la Pharsale de Lucain (IV, 448-581) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 93-1 (2015), p. 81-100.
- VALETTE-CAGNAC E., « La *recitatio*, écriture orale », dans *Paroles romaines*, éd. F. DUPONT, Nancy, 1995, p. 9-23.
- *La Lecture à Rome. Rites et pratiques*, Paris, 1997.
- VAN OVERMEIRE S., « According to the Habit of Foreign Kings: Nero, Ruler Ideology and the Hellenistic Monarchs », *Latomus*, 71 (2012), p. 753-779.
- VAN ROOY C. A., *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leyde, 1966.
- VASALY A., *Representations: Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley ; Los Angeles ; Oxford, 1993.
- VIAL H., « Les transformations du mythe de l'apothéose dans les *Métamorphoses* d'Ovide », dans *La Fabrique du mythe à l'époque impériale*, à paraître.
- VILLENEUVE F., *Essai sur Perse*, Paris, 1918.
- VODOKLYS E. J., *Blame-Expression in the Epic Tradition*, Londres ; New York, 1992.
- VOGEL-WEIDEMANN U., « The Opposition under the Early Caesars: Some Remarks on its Nature and Aims », *Acta Classica*, 22 (1979), p. 91-107, JSTOR : 24591569.
- VON ALBRECHT M., « Der Dichter Lucan une die epische Tradition », dans *Lucain : sept exposés suivis de discussions. Entretiens sur l'Antiquité Classique de la Fondation Hardt*, éd. M. DURRY, Vandœuvres-Genève, 1970, p. 269-308.

- WAGENER A. P., « Stylistic Qualities of the Apostrophe to Nature as a Dramatic Device », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 62 (1931), p. 78.
- WALLACE-HADRILL A., « *Civilis Princeps*: Between Citizen and King », *The Journal of Roman Studies*, 72 (1982), p. 32-48.
- WATTS E. J., « Introduction: Freedom of Speech and Self-Censorship in the Roman Empire », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 92-1 (2014), p. 157-166.
- WEBB R., « Imagination and the Arousal of the Emotions in Greco-Roman Rhetoric », dans *The Passions in Roman Thought and Literature*, éd. S. M. BRAUND et C. GILL, Cambridge ; New York, 1997, p. 112-127.
- Ekphrasis, *Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, 2009.
- WEHRLE W. T., *The Satiric Voice: Program, Form and Meaning in Persius and Juvenal*, Hildesheim ; Zürich [etc.], 1992.
- WEST M. L., « Persius, i. 1-3 », *The Classical Review*, 11-3 (1961), p. 204.
- *Theogony*, Oxford, 1978.
- WESTON E. T., *Lucan the Satirist*, Bryn Mawr College, 1994.
- WHEELER G., « Sing, Muse...: the Introit from Homer to Apollonius », *The Classical Quarterly*, 52-1 (2002), p. 33-49.
- WHEELER S. M., *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphie, 1999.
- « Lucan's Reception of Ovid's *Metamorphoses* », *Arethusa*, 35-3 (2002), p. 361-380.
- The Propaganda of Power: the Role of Panegyric in Late Antiquity*, éd. M. WHITBY, Leyde, 1998.
- WICKERT L., « Der Prinzipat und die Freiheit », dans *Prinzipat und Freiheit*, éd. R. KLEIN, Darmstadt, 1969, p. 94-135.
- WILLCOCK M. M., « Battle Scenes in the *Aeneid* », *The Cambridge Classical Journal*, 29 (1983), p. 87-99.
- WILLIAMS G., *Technique and Ideas in the Aeneid*, New Haven, 1983.
- « Politics in Ovid », dans *Writing Politics in Imperial Rome*, éd. W. J. DOMINIK, J. GARTHWAITE et P. A. ROCHE, Leyde, 2009, p. 203-224.
- WILLIAMS G. W., *Change and Decline: Roman Literature in the Early Empire*, Berkeley, 1978.
- WIMMEL W., *Zur Form der Horazischen Diatribensatire*, Francfort, 1962.

- WINSBURY R., *The Roman Book: Books, Publishing and Performance in Classical Rome*, Londres, 2009.
- WIRSZUBSKI C., *Libertas as a Political Idea at Rome During the Late Republic and Early Principate*, Cambridge ; New York ; Melbourne [etc.], 1968.
- WITKE C., *Latin Satire: the Structure of Persuasion*, Leyde, 1970.
- « Persius and the Neronian Institution of Literature », *Latomus*–43 (1984), p. 802-812.
- Poetry and Politics in the Age of Augustus*, éd. A. J. WOODMAN et D. A. WEST, Cambridge, 1984.
- WYLER S., « *Dionysiaca Aurea*: the Development of Dionysian Images from Augustus to Nero », *Neronia Electronica [en ligne]*–2 (2012), p. 3-19, URL : <http://www.sien-neron.fr/wp-content/uploads/2013/02/Neronia-Electronica-Fascicule-2.pdf> (visité le 26/02/2018).
- YAMAGATA N., « The Apostrophe in Homer as Part of the Oral Technique », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 36–1 (1989), p. 91-103.
- ZANKER G., « The Love Theme in Apollonius Rhodius' *Argonautica* », *Wiener Studien*, 92 (1979), p. 52-75.
- ZETZEL J. E. G., « Lucilius, Lucretius, and Persius 1. 1 », *Classical Philology*, 72–1 (1977), p. 40-42.
- *Marginal Scholarship and Textual Deviance. The Commentum Cornuti and the Early Scholia on Persius*, Londres, 2005.
- ZIOGAS I., « The Poet as Prince: Author and Authority under Augustus », dans *The Art of Veiled Speech: Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes*, éd. H. BALTUSSEN et P. J. DAVIS, Philadelphia, 2015, p. 115-136.
- ZUCHELLI B., « Letterati e potere politico nell'antica Roma in età repubblicana ed augustea », *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze umane. Lettere ed Arti*, 22 (1982), p. 109-122.
- ZWIERLEIN O., « Lucans Caesar in Troja », *Hermes*, 114 (1986), p. 460-478.
- « Lucan's Caesar at Troy », dans *Lucan. Oxford Readings in Classical Studies*, éd. C. TESORIERO, Oxford ; New York, 2010, p. 411-342.
- ZYROFF E. S., *The Author's Apostrophe in Epic from Homer through Lucan*, Baltimore, 1971.



# Table des matières

---

## Introduction générale

1

---

### — PARTIE I —

## Théories et pratiques de l'interlocution dans l'épopée et dans la satire, de la littérature grecque archaïque à la littérature augustéenne : vers une norme

<b>CHAPITRE 1</b>	<b>Théories de l'interlocution : théories anciennes et théories modernes</b>	<b>35</b>
1.1	Théories modernes de l'interlocution	38
1.1.1	Les indices linguistiques de la présence de l'allocutaire dans un texte	38
1.1.2	Théories modernes des figures rhétoriques de l'interlocution : l'apostrophe et l'interrogation	40
1.1.2.1	L'apostrophe	40
1.1.2.2	L'interrogation	42
1.1.3	Présence de l'allocutaire et énonciation	42
1.1.4	L'adresse à l'allocutaire comme acte de communication	46
1.1.5	L'œuvre littéraire : un cas particulier	47
1.2	Théories anciennes de l'interlocution	53
1.2.1	L'apostrophe	54
1.2.2	L'interrogation	58
1.2.3	Le <i>dialogismos</i>	61
1.2.4	L'exclamation	63
1.2.5	L'interjection	64
1.2.6	Les figures de l'interlocution dans le traité <i>Du sublime</i> et chez Hermogène	66
1.2.7	Quel horizon d'attente pour les figures de l'interlocution d'après les traités de rhétorique ?	68
	Conclusion	70



---

**CHAPITRE 2 L'interlocution dans la satire avant Perse 75**


---

2.1	L'interlocution satirique chez Lucilius . . . . .	79
2.1.1	La violence des attaques nominatives et le combat politique . . . . .	79
2.1.2	L'échange philosophique entre amis . . . . .	82
2.1.3	Le mélange des tons et des destinataires . . . . .	85
2.2	L'interlocution satirique chez Horace . . . . .	88
2.2.1	La satire horatienne, entre conversation de bon ton et franc-parler . . . . .	88
2.2.1.1	Le <i>sermo</i> et la conversation de bon ton . . . . .	88
2.2.1.2	Les <i>sermones Bionei</i> et la diatribe : quelle place pour le franc-parler ? 91	
2.2.2	La diversité des modalités interlocutives dans les <i>Satires</i> . . . . .	101
2.2.2.1	La plasticité du destinataire du satiriste dans le livre I . . . . .	102
2.2.2.2	Du livre I au livre II : de la diatribe à la polyphonie . . . . .	107
2.2.3	L'interlocution satirique entre polémique et didactique . . . . .	109
2.2.3.1	La satire comme échange didactique . . . . .	109
2.2.3.2	La place de la polémique dans l'interlocution satirique . . . . .	111
	Conclusion . . . . .	116

**CHAPITRE 3 L'apostrophe du poète dans l'épopée, d'Homère à l'époque augustéenne 121**


---

3.1	L'apostrophe du poète dans l'épopée grecque . . . . .	124
3.1.1	Les apostrophes aux Muses et à l'auditoire, et les questions rhétoriques chez Homère . . . . .	124
3.1.1.1	Les apostrophes aux Muses . . . . .	124
3.1.1.2	Les apostrophes à l'auditoire . . . . .	126
3.1.1.3	Les questions rhétoriques . . . . .	128
3.1.2	Les apostrophes aux personnages chez Homère . . . . .	129
3.1.2.1	Le sens ou la métrique ? . . . . .	130
3.1.2.2	L'apostrophe aux personnages dans l' <i>Iliade</i> comme vecteur d'émotion . . . . .	133
3.1.2.3	Fonction structurante de l'apostrophe dans l' <i>Iliade</i> . . . . .	136
3.1.2.4	Apostrophe au personnage et métalepse dans l' <i>Iliade</i> : présent du poète et passé des personnages . . . . .	138
3.1.2.5	Les apostrophes à Eumée dans l' <i>Odyssée</i> . . . . .	142
3.1.3	L'apostrophe chez Homère : conclusion . . . . .	143
3.1.4	L'apostrophe du poète chez Apollonios de Rhodes . . . . .	145
3.1.4.1	La relation entre le poète et les Muses dans le proème . . . . .	147
3.1.4.2	Apostrophe et jeu sur les points de vue . . . . .	151
3.2	L'apostrophe du poète dans l'épopée latine . . . . .	154
3.2.1	Formes de l'apostrophe chez Virgile . . . . .	155
3.2.1.1	Une distinction claire entre apostrophe et récit . . . . .	156
3.2.1.2	Singularités par rapport à l'usage homérique . . . . .	159
3.2.2	La mise en scène de l'acte poétique chez Virgile : apostrophe et mémoire . 162	
3.2.2.1	Les invocations aux Muses . . . . .	162
3.2.2.2	Une innovation virgilienne : l'apostrophe aux personnages dans le catalogue épique . . . . .	164

3.2.2.3	Portée politique de la mémoire épique . . . . .	169
3.2.3	Apostrophe et confrontation des points de vue chez Virgile . . . . .	171
3.2.3.1	Apostrophe aux personnages, sympathie et empathie . . . . .	171
3.2.3.2	Les deuxièmes personnes du subjonctif . . . . .	176
3.2.3.3	Les questions rhétoriques . . . . .	179
3.2.4	L’apostrophe du poète chez Ovide . . . . .	185
	Conclusion . . . . .	187

---

**CHAPITRE 4 L’apostrophe du poète épique dans les textes théoriques : vers un horizon d’attente 193**

---

4.1	La définition du genre épique par son énonciation . . . . .	195
4.2	Apostrophe et place du poète épique dans son œuvre chez les commentateurs antiques . . . . .	200
4.2.1	L’apostrophe du poète épique chez les commentateurs romains : Quintilien	200
4.2.2	L’apostrophe du poète épique chez les commentateurs romains : Servius et Tiberius Donat . . . . .	203
4.2.3	La discrétion du poète homérique selon Plutarque et selon Dion de Pruse .	211
4.2.4	L’apostrophe du poète épique dans les scholies à Homère . . . . .	214
4.2.4.1	La subjectivité du poète homérique . . . . .	216
4.2.4.2	La condamnation des intrusions du poète . . . . .	218
4.3	L’énonciation épique selon Aristote : quelle place pour le poète dans son œuvre ? . . . . .	222
4.3.1	L’excellence d’Homère : une épopée qui ne raconte pas ? . . . . .	226
4.3.2	L’excellence d’Homère : la création de caractères ? . . . . .	229
4.3.3	Portée des préceptes aristotéliens en ce qui concerne l’emploi de l’apostrophe par le poète . . . . .	233
	Conclusion . . . . .	238

— PARTIE II —

**La rupture à l’époque néronienne.**

**L’interlocution chez Perse : de l’affirmation de la voix satirique à la remise en question de l’autorité du maître**

---

**CHAPITRE 5 La première satire : une leçon qui ne s’adresse à personne ? 249**

---

5.1	Comment faut-il comprendre les trois premiers vers de Perse ? . . . . .	252
5.1.1	Une intertextualité problématique . . . . .	252
5.1.1.1	Lucilius, ou Lucrèce, ou... ? . . . . .	253
5.1.1.2	Horace . . . . .	257

5.1.2	Une énonciation obscure . . . . .	259
5.1.2.1	Dialogue ou monologue? . . . . .	260
5.1.2.2	Pour une lecture ouverte . . . . .	263
5.2	Le bouleversement des critères communs du jugement poétique . . . . .	<b>266</b>
5.2.1	Bonne poésie et mauvais public . . . . .	266
5.2.2	Existe-t-il encore un public pour la satire? . . . . .	272
5.3	Le bouleversement du fonctionnement didactique de la satire . . . . .	<b>274</b>
5.4	L'ouverture des <i>Satires</i> de Perse : une méthode de lecture . . . . .	<b>277</b>
5.4.1	La valeur de l'échange dialogique . . . . .	277
5.4.2	La posture du bon lecteur . . . . .	280
	Conclusion . . . . .	<b>283</b>

---

**CHAPITRE 6 Formes de l'interlocution chez Perse : une obscurité revendiquée** **287**

---

6.1	Le balisage des passages d'interlocution . . . . .	<b>289</b>
6.1.1	Les moyens de la délimitation des passages d'interlocution et de l'articulation des répliques . . . . .	290
6.1.2	Un balisage compliqué . . . . .	294
6.2	Usages des figures de l'interlocution . . . . .	<b>299</b>
6.2.1	L'apostrophe grammaticale . . . . .	299
6.2.1.1	Dans la satire I . . . . .	299
6.2.1.2	Dans le reste du recueil . . . . .	301
6.2.1.3	Perse et le code générique de l'attaque nominative . . . . .	302
6.2.2	L' <i>interrogatio</i> . . . . .	306
6.2.3	L' <i>exclamatio</i> . . . . .	307
6.3	Présence du poète . . . . .	<b>309</b>
6.3.1	Dans la satire I . . . . .	309
6.3.2	Dans la satire II . . . . .	312
6.3.3	Dans la satire III . . . . .	313
6.3.4	Dans la satire IV . . . . .	315
6.3.5	Dans la satire V . . . . .	315
6.3.6	Dans la satire VI . . . . .	317
6.3.7	La place du poète et la réversibilité des pôles de la critique . . . . .	319
6.4	L'interlocution dans les <i>Satires</i> était-elle déjà obscure pour les lecteurs antiques? . . . . .	<b>319</b>
	Conclusion . . . . .	<b>323</b>

---

**CHAPITRE 7 Interlocution et dynamique de la satire** **327**

---

7.1	Dans la satire I . . . . .	<b>329</b>
7.2	Dans la satire II . . . . .	<b>332</b>
7.3	Dans la satire III . . . . .	<b>336</b>
7.4	Dans la satire IV . . . . .	<b>339</b>
7.5	Dans la satire V . . . . .	<b>341</b>
7.6	Dans la satire VI . . . . .	<b>345</b>

Conclusion .....	346
<b>CHAPITRE 8 Dangers et réactivation de l'échange didactique dans le genre satirique</b>	<b>349</b>
8.1 Les voix du poète dans la satire III : une leçon sans maître? .....	353
8.1.1 La diffraction de la première personne et la multiplication des voix au début de la satire III .....	353
8.1.2 <i>Ego et tu</i> : qui est le maître, qui est l'élève? .....	359
8.1.3 La radicalisation de l'ironie horatienne .....	363
8.1.4 De l'autorité du maître à l'hésitation des points de vue .....	366
8.2 Le vertige de la critique dans la satire IV : le maître de sagesse, une autorité impossible? .....	370
8.2.1 Le Socrate de Perse .....	370
8.2.1.1 La barbe fait-elle le philosophe? .....	370
8.2.1.2 L'agressivité latente du dialogue socratique .....	372
8.2.2 Socrate : du maître de sagesse à la cible du satiriste .....	374
8.2.3 Quelle leçon de sagesse la satire peut-elle encore délivrer? .....	379
8.3 Perse élève de Cornutus dans la satire V : la voix de son maître .....	385
8.3.1 Peut-on atteindre la sagesse et la liberté en ne se fiant qu'à soi-même? ...	386
8.3.2 Qu'est-ce qu'un bon maître? Cornutus, nouveau Socrate .....	390
8.3.3 Du maître au modèle : une satire chorale qui rétablit la légitimité de la voix satirique .....	394
8.4 Satire et diatribe chez Perse .....	404
8.4.1 Des diatribes déguisées en satires? .....	404
8.4.2 La diatribe soumise à la loi de la satire .....	408
Conclusion .....	413

— PARTIE III —

**La rupture à l'époque néronienne.  
L'apostrophe du poète épique chez Lucain :  
comment recomposer une romanité perdue?**

<b>CHAPITRE 9 Le proème de <i>La Guerre civile</i> : une épopée sans Muse?</b>	<b>423</b>
9.1 <i>Quis furor, o ciues</i> .....	427
9.1.1 Les citoyens, Muses de la guerre civile .....	427
9.1.2 Les citoyens, juges de la guerre civile .....	437
9.1.3 Les citoyens, cibles du poète .....	439
9.2 <i>Iam nihil, o superi, querimur</i> : invoquer les dieux pour mieux les évincer .	443

9.3	L'éloge de Néron et le sens de l'histoire . . . . .	<b>446</b>
9.3.1	Temps de l'histoire et temps du récit : le rapport problématique entre passé et présent . . . . .	446
9.3.2	Néron comme conclusion de la guerre civile : un mal pour un bien ? . . . . .	453
9.3.3	Le règne de Néron comme sens de la guerre civile . . . . .	460
9.4	Une poétique nouvelle pour chanter la guerre civile . . . . .	<b>477</b>
9.4.1	Une Muse nouvelle : Néron . . . . .	477
9.4.2	Apollon, Bacchus et la parole oraculaire . . . . .	483
9.4.3	<i>La Guerre civile</i> comme <i>Romana carmina</i> . . . . .	491
9.5	<i>Roma</i> : victime ou coupable de la guerre civile ? . . . . .	<b>493</b>
	Conclusion . . . . .	<b>503</b>

---

**CHAPITRE 10 Formes de l'apostrophe du poète chez Lucain :  
du récit au discours du poète** **509**

---

10.1	Proportions et distribution des passages d'adresse au sein du récit épique	<b>511</b>
10.2	L'architecture de <i>La Guerre civile</i> : ordre et désordre de l'apostrophe . . . . .	<b>514</b>
10.3	Frontières et autonomie des apostrophes . . . . .	<b>517</b>
10.3.1	La signalisation des apostrophes au sein du récit . . . . .	518
10.3.1.1	Les marques de deuxième personne . . . . .	518
10.3.1.2	L'appui de la première personne . . . . .	520
10.3.1.3	Les mots de liaison . . . . .	520
10.3.2	La dilution des apostrophes dans le récit . . . . .	521
10.3.2.1	Des discordances avec la syntaxe . . . . .	521
10.3.2.2	Mélanges entre régime discursif et régime narratif . . . . .	523
10.3.2.3	Des usages surprenants des mots de liaison . . . . .	524
10.3.2.4	Des passages narratifs empreints de la subjectivité du poète . . . . .	525
10.4	Usages des figures de l'adresse . . . . .	<b>535</b>
10.4.1	L'apostrophe . . . . .	535
10.4.1.1	Les destinataires des apostrophes . . . . .	535
10.4.1.2	Contenu de l'apostrophe grammaticale . . . . .	541
10.4.1.3	Longueur et place de l'apostrophe grammaticale . . . . .	544
10.4.1.4	Les cas d'absence d'apostrophe grammaticale . . . . .	547
10.4.1.5	Portée de l'usage de l'apostrophe chez Lucain . . . . .	552
10.4.2	L' <i>interrogatio</i> . . . . .	553
10.4.2.1	Les questions adressées à un personnage . . . . .	553
10.4.2.2	Les questions sans destinataire . . . . .	556
10.4.3	L' <i>exclamatio</i> . . . . .	566
10.4.3.1	Apostrophes et exclamations : des cas de distinction difficile . . . . .	567
10.4.3.2	Les exclamations à la frontière des passages d'adresse . . . . .	569
10.5	La mise en scène du poète par lui-même . . . . .	<b>570</b>
10.5.1	Présence du poète . . . . .	570
10.5.2	L'indignation du poète . . . . .	574
10.5.3	La déploration du poète . . . . .	576
10.5.4	L' <i>ethos</i> du poète lucanien . . . . .	577
10.5.4.1	Lucain orateur . . . . .	577
10.5.4.2	Lucain poète tragique . . . . .	580

10.5.4.3 Lucain, poète épique? .....	583
Conclusion .....	<b>585</b>

---

## **CHAPITRE 11    Apostrophe et discours moral : Rome n'est plus dans Rome** **589**

---

11.1 La <i>uox poetae</i> : une <i>uox satirica</i> ? Les invectives du poète envers ses personnages .....	<b>592</b>
11.1.1 César, Ptolémée et la figure du tyran .....	593
11.1.1.1 César et la rage de la guerre civile .....	593
11.1.1.2 Ptolémée et le meurtre de Pompée .....	599
11.1.1.3 La guerre d'Alexandrie, ou comment il convient d'abattre un tyran .....	609
11.1.1.4 La dimension politique des attaques morales portées contre César et Ptolémée .....	617
11.1.2 Les Romains, la soif de l'or et la décadence morale : un lieu commun? ...	621
11.1.2.1 César et le trésor du temple de Saturne .....	621
11.1.2.2 Le pillage du camp de Pompée après Pharsale .....	625
11.1.2.3 <i>Sed quis erit nobis lucri pudor</i> ? .....	626
11.1.2.4 La vertu romaine face au luxe égyptien .....	627
11.1.3 « Insensé! » .....	629
11.1.4 Pour une reconsidération de la dimension satirique de la voix du poète chez Lucain .....	635
11.2 Des apostrophes morales déplacées .....	<b>639</b>
11.2.1 Afranius et ses hommes à Ilerda : des bienfaits de la modération lorsque l'on meurt de soif .....	639
11.2.2 L'humble cabane d'Amyclas : de la possibilité d'une retraite obscure lorsque le monde entier sombre dans la guerre civile .....	646
11.2.3 Sourire devant les larmes de César, est-ce affirmer sa liberté? .....	655
11.2.4 Le narrateur lucanien manque-t-il de cohérence? .....	656
Conclusion .....	<b>660</b>

---

## **CHAPITRE 12    Le dialogue entre le passé de la guerre civile et le présent de la Rome néronienne** **665**

---

12.1 Le temps de la guerre civile : un passé révolu? .....	<b>667</b>
12.1.1 La campagne d'Ilerda : du passé de la guerre civile au présent du poète ...	668
12.1.2 Temps de la narration et temps de l'histoire dans le livre VII .....	676
12.1.2.1 Avant les combats : <i>spesque metusque</i> .....	676
12.1.2.2 Le récit de Pharsale .....	687
12.1.2.3 Après la bataille .....	689
12.1.3 Le récit du passé comme guide pour le présent .....	697
12.1.4 La temporalité de la voix narrative chez Lucain : le narrateur est-il un personnage? .....	704
12.2 L'implication du lecteur dans le récit .....	<b>713</b>
12.2.1 Les adresses au subjonctif .....	714
12.2.2 Les adresses à l'impératif .....	726

Conclusion ..... 731

**CHAPITRE 13 L’apostrophe et la mémoire épique : de la célébration des héros à la réflexion politique 735**

---

13.1 Scènes de combat et catalogues : la mémoire paradoxale des acteurs de la guerre civile ..... 737

13.1.1 *La Guerre civile*, I, 392-465 : un catalogue hors-norme ..... 739

13.1.1.1 La disparition de l’invocation aux Muses ..... 739

13.1.1.2 Les Gaulois : de nouveaux héros épiques? ..... 741

13.1.2 La mémoire de la perversion de la guerre civile dans les scènes de combat et dans les catalogues ..... 746

13.1.2.1 *Tu quoque* : des emplois surprenants ..... 746

13.1.2.2 Un Romain peut-il s’illustrer dans une guerre civile? ..... 750

13.2 Les apostrophes funèbres dans *La Guerre civile* : du tombeau à la mémoire vivante de Rome ..... 755

13.2.1 L’apostrophe funèbre à Curion (IV, 799-824) ..... 755

13.2.1.1 Une épitaphe étrange pour un personnage ambigu ..... 756

13.2.1.2 Curion, nouveau Lausus? ..... 760

13.2.1.3 Derrière l’épitaphe, la réflexion politique ..... 762

13.2.2 L’apostrophe funèbre à Pompée (VIII, 803-872) : le tombeau de Pompée, du tertre au poème ..... 767

13.2.2.1 La désorganisation de l’apostrophe funèbre ..... 767

13.2.2.2 De l’éloge funèbre adressé à Pompée à l’invective éthico-politique lancée aux Romains ..... 772

13.2.2.3 La transfiguration de Pompée au service de l’identité romaine ... 774

13.2.2.4 Le grand nom de l’ombre de Pompée ..... 777

13.2.2.5 La mémoire du poème face à la mémoire officielle ..... 782

Conclusion ..... 786

— PARTIE IV —

**L’interlocution dans l’épopée et la satire sous Néron : un marqueur de subversion politique**

**CHAPITRE 14 Le champ de la liberté de parole : que peut-on écrire à Rome sous Néron? 795**

---

14.1 Usages et limites de l’attaque nominative en Grèce et à Rome ..... 798

14.1.1 La *παρησία* de l’Athènes démocratique du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. .... 798

14.1.1.1 La *παρησία* à l’assemblée et au théâtre ..... 798

14.1.1.2 La *παρησία* des philosophes ..... 799

14.1.2	L'attaque nominative à Rome : contexte législatif et politique . . . . .	801
14.1.2.1	L'attaque nominative sous la République . . . . .	802
14.1.2.2	L'attaque nominative sous l'Empire . . . . .	803
14.1.3	L'attaque nominative à Rome : contexte rhétorique et littéraire . . . . .	805
14.1.3.1	L'attaque nominative dans les traités de rhétorique . . . . .	805
14.1.3.2	La satire : un genre de choix pour l'attaque nominative ? . . . . .	810
14.2	La polémique politique dans la Rome impériale . . . . .	<b>811</b>
14.2.1	La liberté de parole comme signe de liberté politique sous l'Empire : une liberté sans limites ? . . . . .	812
14.2.2	La polémique politique sous Néron . . . . .	817
	Conclusion . . . . .	<b>821</b>

---

## **CHAPITRE 15    *Libertas* littéraire et *libertas* politique chez Lucain et Perse**

**825**

---

15.1	Des œuvres codées ? . . . . .	<b>827</b>
15.2	Chez Perse . . . . .	<b>832</b>
15.2.1	Le danger du franc-parler dans la Rome de Néron . . . . .	832
15.2.1.1	La création et la réception littéraires sous le principat de Néron . . . . .	832
15.2.1.2	Comment contourner les limites de la liberté de parole ? . . . . .	837
15.2.2	La critique politique dans les <i>Satires</i> . . . . .	844
15.2.2.1	De la liberté philosophique et morale à la liberté politique . . . . .	844
15.2.2.2	La mise en accusation de tous les Romains . . . . .	847
15.3	Chez Lucain . . . . .	<b>857</b>
15.3.1	Présence et sens de la <i>libertas</i> dans <i>La Guerre civile</i> . . . . .	857
15.3.2	Caton et le sens politique du poème . . . . .	862
15.3.3	Le poète de <i>La Guerre civile</i> comme dépositaire de la geste de Caton . . . . .	869
15.3.3.1	Caton, modèle de Lucain . . . . .	870
15.3.3.2	Lucain, au-delà de Caton . . . . .	874
15.4	Interlocution et discours figuré : la méthode de l'interlocution . . . . .	<b>881</b>
	Conclusion . . . . .	<b>886</b>

---

## **Conclusion générale**

**891**

---



---

## **Annexes**

**I**

---

Annexe A	: Relevé des passages d'interlocution dans les <i>Satires</i> de Perse . . . . .	<b>III</b>
Annexe B	: Relevé des apostrophes dans l' <i>Énéide</i> . . . . .	<b>VII</b>
Annexe C	: Relevé des apostrophes dans <i>La Guerre civile</i> . . . . .	<b>XIII</b>
Annexe D	: <i>Quis furor</i> dans la littérature latine . . . . .	<b>XXIII</b>

---

## **Bibliographie**

**XXVII**

---







# Autorité politique, autorité poétique : l'interlocution au service de la liberté de parole dans les *Satires* de Perse et *La Guerre civile* de Lucain

## Résumé

Dans la Rome impériale, la liberté de parole est encadrée, surtout lorsqu'il s'agit de se montrer critique vis-à-vis du régime, du Prince ou encore des Romains. Dans ces conditions, comment parvenir à tenir malgré tout un discours contestataire ? Cette thèse se propose de montrer comment Perse dans ses *Satires* et Lucain dans *La Guerre civile* font de l'interlocution un moyen privilégié pour créer un espace pour la liberté de parole dans le contexte politique du règne de Néron. En effet, tous deux présentent en la matière un usage marqué par un fort écart avec leurs prédécesseurs : Perse brouille l'identité des interlocuteurs du dialogue didactique de manière à remettre en question la figure d'autorité du maître, invitant son lecteur à l'autonomie ; Lucain introduit dans l'épopée, genre de la célébration, une interlocution polémique qui rappelle davantage les prises à partie de l'orateur ou du satiriste, et qui sont destinées au moins autant à son public qu'à ses personnages. La remise en cause du fonctionnement attendu des genres de la satire et de l'épopée élargit leurs possibilités d'expression et permet de tenir un double discours, de bon ton en apparence, mais aussi porteur d'irrévérence : satire et épopée évoluent vers une réflexion commune à la fois politique, philosophique et morale sur le pouvoir. Au-delà des questions de poétique, cette thèse traite donc de la question cruciale des liens entre littérature et politique à Rome : la poésie et la fiction ont-elles le pouvoir de remplacer l'éloquence politique quand celle-ci se voit réprimée ? Face à l'autorité politique, Perse et Lucain construisent à travers leur poème une autorité poétique qui lui fait concurrence.

**Mots-clés :** apostrophe ; énonciation ; épopée ; interlocution ; intertextualité ; liberté de parole ; Lucain ; Néron ; Perse ; poétique des genres ; polémique ; politique ; rhétorique ; satire

# Political Authority, Poetic Authority: Interlocution in the Service of Freedom of Speech in Persius' *Satires* and Lucan's *Civil War*

## Summary

In Imperial Rome, freedom of speech is limited, especially when it comes to being critical of the regime, the Prince or the Romans. In this context, how can one manage to hold a protest speech? This thesis proposes to show how Persius in his *Satires* and Lucan in *Civil War* make interlocution a means to create a space for free speech in the political context of Nero's reign. In these two works, the use of interlocution is marked by a significant departure from the practice of Persius' and Lucan's predecessors: Persius blurs the identity of the interlocutors in the didactic dialogue in such a way as to question the authority figure of the teacher as well as of the master, inviting his reader to autonomy; Lucan uses in epic, the genre of celebration, polemical apostrophes that are more reminiscent of the orator's or satirist's practice, and which are directed at least as much at his audience as at his characters. By questioning the expected functioning of the genres of satire and epic Persius and Lucan broaden the range of what they are able to say and make it possible to hold a double discourse, which appears to be respectable but also carries irreverence: satire and epic evolve towards a common political, philosophical and moral reflection on power. Beyond questions of poetics, this thesis therefore deals with the crucial question of the links between literature and politics in Rome: do poetry and fiction have the power to replace political eloquence when it is repressed? Through their poems, Persius and Lucan construct a poetic authority to contend with the political one.

**Keywords:** apostrophe; enunciation; epic; interlocution; intertextuality; freedom of speech; Lucan; Nero; Persius; genre; polemic; politics; rhetoric; satire

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 022 – Mondes anciens et médiévaux

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études latines