



HAL
open science

Chanter la mort : Lucain, La Guerre civile, livre 6

Florian Barrière

► **To cite this version:**

Florian Barrière. Chanter la mort : Lucain, La Guerre civile, livre 6. Loxias, 2024, Conférences d'agrégation 2024, 83, Loxias <https://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/loxias>. hal-04484653

HAL Id: hal-04484653

<https://hal.science/hal-04484653v1>

Submitted on 29 Feb 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Chanter la mort : Lucain, *La Guerre civile*, livre 6

Florian Barrière

Résumé

La mort est un thème qui sature le *Bellum ciuile* de Lucain. S'il s'agit là d'un thème commun dans l'épopée antique, le poète en propose une relecture en lien avec l'esthétique particulière de son poème. La mort est avant tout décrite comme une réalité matérielle, frappant indistinctement les protagonistes de la guerre civile. Certes, il demeure possible de célébrer la mort de héros épiques, mais, là où le terme de la vie peut constituer d'ordinaire une borne qui permet d'évaluer la valeur d'un personnage, Lucain efface cette limite pour mieux remettre en cause les valeurs épiques. Dans une célèbre scène de nécromancie, le poète dévoile ainsi une esthétique dans laquelle l'horreur a une place centrale.

Abstract

Death is one of the main themes in Lucan's *Bellum ciuile*. While this is a common theme in ancient epic, the poet offers a rereading in line with the particular aesthetic of his poem. Death is first and foremost described as a material reality, striking the protagonists of the civil war indiscriminately. Of course, it's still possible to celebrate the death of epic heroes, but where the end of life can usually be used as a milestone to assess a character's worth, Lucan erases this boundary to better question epic values. In a famous necromancy scene, the poet reveals an aesthetic in which horror plays a central role.

Mots clés

épopée, héros, *horror*, Lucain, mort, nécromancie, *tumor*

*Bella per Emathios plus quam ciuilia campos, / iusque datum sceleri canimus, populumque potentem / in sua uictrici conuersum uiscera dextra*¹. Tels sont les célèbres vers qui constituent l'amorce du proème du *Bellum ciuile* de Lucain, dont la visée programmatique est explicite. Au cœur de l'épopée, le poète place donc les guerres intestines, « plus que civiles », celles qui font du crime l'ordre normal des choses et par lesquelles Rome commet une forme d'acte suicidaire, en retournant sa propre main contre elle-même. La mort que Rome se donne dans la guerre civile, voilà l'objet du chant épique de Lucain, dont l'annonce en début de poème, avec l'emploi du verbe *canere*, répond aux exigences de la grande épopée, telle que la pratiquaient Homère et Virgile². L'épopée, depuis Homère, est un genre indissociable de la thématique de la mort, l'aède grec indiquant explicitement qu'il va chanter la colère d'Achille, qui a envoyé vers Hadès l'âme de nombreux et vaillants guerriers³. En outre, en choisissant un sujet historique, renvoyant à une histoire encore proche, Lucain a pour projet de faire le récit en vers des blessures les plus profondes que Rome ait reçues⁴. La blessure et la mort qui peut la suivre sont donc des objets centraux dans l'épopée de la guerre civile.

Pour autant, l'évidence du sujet au sein du poème ne doit pas masquer un objet complexe à appréhender. Complexe, tout d'abord, car, plus que la mort, Lucain évoque les nombreux morts, tués par la guerre, par la maladie, la faim, la soif. C'est dans cette diversité qu'il nous faut

¹ « Les guerres plus que civiles dans les champs de l'Emathie, le crime fait droit, voilà ce que nous chantons, ainsi qu'un peuple puissant tournant sa dextre victorieuse contre ses propres entrailles » (Luc., *BC* 1, 1-3). Toutes les traductions de cet article sont personnelles.

² Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος « Chante, déesse, la colère du fils de Pélée, Achille » Hom., *Il.* 1, 1 ; *Arma uirumque cano* « Je chante les armes et le héros... » (Virg., *En.* 1, 1).

³ Hom., *Il.* 1, 3. L'importance de la mort dans le récit épique n'est pas particulièrement caractéristique de l'épopée gréco-latine. Il s'agit d'une problématique intimement liée à l'épopée en général. À ce propos, voir Ursula Baumgardt, « Pourquoi meurt-on dans l'épopée ? Mort ordinaire et mort héroïque dans l'épopée peule », in Romuald Fonkoua et Muriel Ott (éd.), *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, Paris, Karthala, 2018, p. 41-46.

⁴ Luc., *BC* 1, 32.

chercher à comprendre la vision de la mort qui peut être celle du poète stoïcien. De fait, cette mort n'est pas seulement celle des individus, c'est aussi la mort de Rome que le poète a en perspective. Complexe, enfin, car il nous faudra interroger la notion même de chant. Quelles voix et quels chants nous donne-t-on à entendre dans le livre 6 du *Bellum ciuile* ? La notion même de *carmen*, l'un des noms latins pouvant désigner le chant, nous rappelle la polysémie de cette notion, qui recouvre le chant épique, mais aussi la prière et l'invocation magique. Il nous faudra donc être attentifs à la polyphonie déployée par Lucain lorsqu'il s'agit de parler de la mort ou de parler aux morts.

Nous nous proposons, dans un premier temps, de partir de la description matérielle des morts, nombreux dans le livre 6 du *Bellum ciuile* et qui constitue le trait d'union entre les deux parties du livre. C'est, ensuite, à la glorification de la belle mort qu'il nous faudra nous intéresser, et à la réflexion que développe le poète, à travers la voix de certains soldats, sur le rapport des héros et des anonymes à la mort, recherchée ou redoutée. Enfin, nous montrerons que, si Lucain chante la mort dans le livre 6 de son épopée, c'est aussi parce qu'il anime les morts et les fait revivre dans une scène de nécromancie qui fait résonner la voix d'Érictho et qui consacre l'esthétique particulière du *Bellum ciuile*.

Chanter la mort comme réalité matérielle

La mort, dans le livre 6, apparaît avant tout à travers la multiplication des morts. Ce livre, en effet, débute par le récit des opérations militaires autour de Dyrrachium, qui conduisent les deux armées, après la défaite de César, à gagner la Thessalie. Ces combats sont donc l'occasion, pour le poète, d'évoquer la mort de nombreux guerriers. Selon le modèle épique, le poète décrit les affrontements, les blessures et les cadavres. Mais la seconde partie du livre 6 est également saturée par la présence des morts, lorsqu'Érictho se déplace sur des champs de bataille. Somme toute, ce sont avant tout les morts de la guerre que le poète met en avant.

Anatomiser la mort

L'évocation des blessures constitue un lieu commun de l'épopée occidentale. La pratique est bien documentée chez Homère : dans l'*Illiade*, on recense 188 blessures fatales dans le camp troyen et 52 chez les Achéens. Loin de ne produire qu'un effet d'accumulation, ces descriptions de blessures contribuent à mettre en évidence une conception précise du corps, établissant un lien de causalité entre la blessure et la mort⁵.

Lucain ne fait pas exception et propose donc un véritable catalogue de blessures guerrières dans les vers qu'il consacre aux combats. Ces blessures sont l'occasion de montrer les différentes manières dont le corps des soldats peut être brisé. Ainsi, s'il peut être, dans les premiers temps du combat, question de soldats simplement tués (*iacuere perempti*), sans que davantage de détails soient donnés⁶, le poète propose, ensuite, des descriptions plus précises des blessures infligées. C'est le cas de la blessure à l'œil que reçoit Scéva lorsqu'un javelot le frappe⁷ ou encore de celle qu'il inflige à Aulus en lui transperçant la gorge de son épée⁸. La description donnée par le poète des coups portés par Scéva est particulièrement révélatrice :

*Nunc sude, nunc duro contraria pectora conto
destrudit muris et ualli summa tenentis
amputat ense manus ; caput obterit ossaque saxo
ac male defensum fragili compage cerebrum
dissipat ; alterius flamma crinesque genasque*

⁵ À ce propos, voir Guillemette Bolens, « Chapitre I. Les intervalles du corps », in *La logique du corps articulaire : Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

⁶ Luc., *BC* 6, 132.

⁷ Luc., *BC* 6, 214-218.

⁸ Luc., *BC* 6, 236-239.

*succendit ; strident oculis ardentibus ignes*⁹.

Le poète décrit quatre blessures différentes, celles portées au torse (*pectora*), aux mains (*manus*), au sommet du crâne (*caput ; cerebrum*) et, enfin, celles portées à différentes parties du visage (*crines genasque ; oculis*). Cependant, toutes ne reçoivent pas le même traitement : les deux premières sont évoquées en lien avec la position que Scéva doit défendre (*muris ; ualli summa*) ; la troisième, quant à elle, est décrite selon une approche anatomique assez précise (*fragili compage* désignant la boîte crânienne, qui protège le cerveau, *cerebrum*) ; la dernière, enfin, est traitée de façon moins réaliste et débouche sur une image frappante, typique de l'esthétique de l'horreur que Lucain déploie (*strident oculis ardentibus ignes*)¹⁰. Ces blessures, dont le poète ne dit pas explicitement qu'elles sont fatales, sont donc l'objet d'une forme de *uariatio*, selon un enjeu esthétique qui met en exergue à la fois l'érudition médicale du poète et sa virtuosité littéraire. Mais au-delà de cet enjeu stylistique, ce catalogue des blessures qui mènent à la mort permet de donner à voir au lecteur la mort arriver de diverses manières. De fait, la description des corps blessés préfigure celle des cadavres que Lucain propose dans la deuxième partie du livre 6. Il s'agit, bien entendu, des corps des soldats tués dans les batailles opposant César à Pompée, comme celui du soldat qui servira de prophète¹¹ et qui est l'occasion de décrire à nouveau les blessures fatales (*traiecto gutture*)¹². Mais le poète ne limite pas sa description du corps des morts au cas des soldats. Érictho trouve, en effet, des corps sans vie variés :

*Ast ubi seruantur saxis, quibus intimus umor
ducitur, et tracta durescunt tabe medullae
corpora, tunc omnis auide desaeuit in artus
immergitque manus oculis gaudetque gelatos
effodisse orbes et siccae pallida rodit
excrementa manus. Laqueum nodosque nocentis
ore suo rumpit, pendentia corpora carpsit
abrasitque cruces percussaue uiscera nimbis
uulsit et incoctas admissa sole medullas.
Insertum manibus chalybem nigramque per artus
stillantis tabi saniem uirusque coactum
sustulit et neruo morsus retinente pependit*¹³.

Les morts évoquées ici sont diverses : il est question de corps enterrés (sans que l'on sache la cause du trépas), puis de pendus (*pendentia corpora*), de crucifiés (*cruces*) et de personnes qui se sont donné la mort par l'épée (*insertum manibus chalybem*). La cause de la mort ou la situation du cadavre sont décrites à travers des réalités physiques, qu'il s'agisse du poids de la pierre qui vide le corps de ses humeurs (*quibus intimus umor / ducitur*), du corps suspendu (*pendentia corpora*), des chairs restées collées sur la croix (*abrasitque cruces*) ou de l'écoulement des liquides corporels à partir de la blessure (*nigramque per artus / stillantis tabi saniem*). Là encore, le poète juxtapose deux approches, l'une très anatomique (de nombreuses

⁹ « Tantôt avec un épieu, tantôt avec une pique robuste, il précipite du haut des murs les poitrines de ses adversaires et coupe de son épée les mains qui s'accrochent au sommet de la palissade ; avec une pierre, il broie la tête et les os et disperse la cervelle mal protégée par une frêle structure ; il enflamme les cheveux et les joues d'un autre ; les feux sifflent dans les yeux qui brûlent » (Luc., *BC* 6, 174-179).

¹⁰ Sur l'esthétique de l'horreur et du *tumor*, voir Aline Estèves, *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines*, Bordeaux, Ausonius Éditions, 2020.

¹¹ Luc., *BC* 6, 624 sq.

¹² « La gorge transpercée » (Luc., *BC* 6, 637).

¹³ « Mais quand les corps sont gardés sous des pierres qui font s'écouler le liquide intérieur et qu'ils durcissent, une fois que leur moelle souillée en est sortie, alors Érictho se déchaîne avec avidité sur tous les membres, plonge ses mains dans les yeux, se plaît à crever des globes glacés et ronge les pâles boursouflures de la main desséchée. Elle brise de ses dents le collet et les nœuds assassins, elle a ramassé les corps pendus, a raclé les croix et arraché les viscères battus par les pluies et les moelles cuites par le soleil qui les a pénétrées. Elle a arraché l'acier enfoncé par les mains, le pus noir dégouttant le long des membres et l'humeur amassée et, quand le nerf retient ses dents, elle y reste suspendue » (Luc., *BC* 6, 538-549).

parties ou humeurs corporelles sont désignées), l'autre, esthétique, qui recherche le dégoût du lecteur à travers l'excès dans les actions d'Érictho (*neruo morsus retinente pependit*). L'insistance sur les détails concrets sert ainsi à nourrir l'esthétique lucanienne qui rend la mort à la fois visible et redoutable.

Le tableau des cadavres qui sont l'objet de la récolte d'Érictho permet aussi de montrer combien la mort dépasse le seul cadre des combats. De fait, le poète ne limite pas l'action de cette dernière au seul champ de bataille et, avant même la bataille de Dyrrachium, il évoque les dégâts que cause la maladie dans le camp de Pompée.

*Inde labant populi, caeloque paratior unda
omne pati uirus durauit uiscera caeno.
Iam riget atra cutis distentaque lumina rumpit,
igneaque in uultus et sacro feruida morbo
pestis abit, fessumque caput se ferre recusat.
Iam magis atque magis praeceps agit omnia fatum,
nec medii dirimunt morbi uitamque necemque,
sed languor cum morte uenit*¹⁴.

On retrouve dans ce tableau le souci du détail caractéristique de l'approche lucanienne de la mort dans le livre 6. Cependant, à la différence du passage impliquant Érictho, il n'est pas question de morts, mais de mourants. Le poète cherche, en effet, à montrer le développement de la maladie, à travers ses manifestations physiques, comme le raidissement de la peau ou l'affaiblissement de la nuque. Mais, comme Lucain le dit explicitement dans la conclusion de ce passage, la maladie, en se développant, finit par être si rapide, qu'elle peut être assimilée à la mort (*languor cum morte uenit*). C'est donc bien l'irruption de la mort et ses signes physiques que le poète décrit ici, en réalité, pour créer le dégoût chez son lectorat.

La mort des anonymes

Mais l'examen dans le détail des manifestations matérielles de la mort, sur les mourants ou sur les cadavres, n'est pas le seul trait caractéristique du poète qui chante la mort au livre 6. La notion de chant apparaît d'ailleurs explicitement peu avant les premiers combats et elle est liée aux trompettes : *tot simul e campis Latiae fulsere uolucres / tot cecinere tubae*¹⁵. Le chant des trompettes est, bien évidemment, celui qui donne le signal du combat et constitue donc également le commencement de batailles au cours desquelles des soldats perdront la vie, comme nous l'avons précédemment montré. Mais ces deux vers font plus qu'évoquer le seul chant de mort des trompettes : les armées se trouvent désignées par les enseignes (*uolucres*) et les trompettes (*tubae*) et se voient seulement caractérisées par leur origine (*Latiae*) et leur nombre (avec l'anaphore de *tot*). Les guerriers, en tant qu'individus, disparaissent ainsi régulièrement pour être réduits à des ensembles (*turmas* en 6, 9 ; *agmen* en 6, 128 ; *aquillae* en 6, 139 ; *acies* en 6, 292) ou même à leurs seules armes (*miscendis [...] armis* en 6, 80 et *arma* en 6, 269). Pis, ils sont même désignés comme une masse ou un amas en 6, 189 (*illum tota premit moles*¹⁶). Par ces divers procédés, le poète en vient à retirer leur humanité et leur vie aux combattants, avant même qu'ils ne périssent.

En outre, si les soldats sont évoqués comme des masses qui s'opposent, ils ne semblent pas véritablement représenter de menace.

*Ne quid uictoria ferro
deberet, pauor attonitos confecerat hostes.*

¹⁴ « Dès lors les peuples s'effondrent et l'eau, plus prête que le ciel à accepter tout poison, durcit les entrailles par sa fange. Déjà la peau noire se raidit et rompt les yeux distendus ; l'infection de feu, échauffée par la maladie sacrée, gagne le visage et la tête fatiguée refuse de se soutenir. Déjà le destin de plus en plus pressé pousse toute chose vers la mort » (Luc., *BC* 6, 93-100).

¹⁵ « Tant d'oiseaux latins brillèrent en même temps depuis la plaine, tant de trompettes chantèrent » (Luc., *BC* 6, 129-130).

¹⁶ « La masse tout entière l'accable ».

*Quod solum ualuit uirtus, iacuere perempti,
debuerant quo stare loco ; qui uulnera ferrent,
iam derant*¹⁷.

Le déroulement même du combat met en exergue l'absence d'utilité des soldats (*hostes*). Ceux-ci n'ont que deux fonctions : mourir ou recevoir une blessure, sans que leur valeur guerrière entre en compte. En outre, le poète insiste sur la rapidité avec laquelle les guerriers passent de vie à trépas, en situant les cadavres à l'endroit exact où les soldats étaient en vie (*quo stare loco*). L'impression que les troupes ne constituent qu'une forme de « chair à pilum » est renforcée par la manière dont les césariens sont désignés, après la bataille (*BC* 6, 315 : *lacero agmine*). L'évocation d'une troupe mise en pièces (*lacero*) éclaire la véritable finalité des masses de combattants au livre 6, qui ne sont pas là, du point de vue dramatique, pour se battre – c'est au livre suivant que Lucain chantera Pharsale, la bataille décisive – mais avant tout pour être blessés ou tués et révéler ainsi toute la souffrance que causent César et Pompée.

L'évocation des soldats comme d'une foule qui souffre aboutit logiquement à la peinture d'une foule des morts, au sein du livre 6. Les morts sont si nombreux, lors des exploits de Scéva, qu'ils forment une véritable pile qui permet au soldat de franchir le mur¹⁸. En outre, par un effet d'hyperbole, Érictho évoque le grand nombre de morts qui sont à sa disposition pour ses rituels, du fait des récents combats¹⁹. Mais lorsqu'il est question de la mort des anonymes, dans le chant 6 du *Bellum ciuile*, il ne s'agit pas uniquement de la mort des soldats au combat. Outre les victimes collatérales de la guerre que sont les Grecs, dont le sort fait seulement l'objet d'une rapide allusion²⁰, outre, également, les soldats morts en raison de la maladie qui frappe le camp de Pompée et que nous avons évoquée précédemment, ce sont aussi des morts anonymes auxquels il est fait allusion lorsque le poète évoque les corps qu'Érictho recherche. C'est le cas de l'éphèbe auquel elle arrache la chevelure (*comam [...] morienti abscidit ephebo* en 6, 563) ou des jeunes gens dont elle pille le bûcher (*fumantis iuuenum cineres* en 6, 533). À plusieurs reprises, ces morts, à défaut d'être identifiés, se voient caractérisés à l'aide de détails qui contribuent au pathétique de la scène, comme la jeunesse dans les deux exemples précédents, ou encore les liens de parenté qui les unissent (*parentes* en 6, 534 ; *cognato* en 6, 564).

Le poète brosse donc un tableau particulièrement sombre de la mort en la faisant frapper de façon indistincte la foule des soldats et celle des anonymes. Pis, il semble nier leur utilité aux soldats, destinés uniquement à mourir comme les anonymes dont il évoque le sort parce que leur cadavre intéresse Érictho.

Utiliser les morts

Si les morts semblent perdre leur identité et les vivants leur utilité, le poète opère, en effet, un renversement d'importance : les morts, eux, trouvent une utilité au sein du livre 6 du *Bellum ciuile*. De fait, l'accent mis par le poète sur la réalité matérielle de la mort qu'il chante le conduit à faire du corps des morts un véritable instrument dramatique.

Nous avons déjà évoqué la façon dont les soldats peuvent être réduits à leur seule formation tactique, lorsqu'ils sont désignés comme *turmas* ou comme *acies*. Cela les renvoie, lorsqu'ils sont vivants, à leur utilité tactique, pour les généraux que sont César et Pompée. Cependant Scéva dépasse cet usage et constitue un exemple remarquable d'instrumentalisation de la mort. Déjà, dans son adresse à ses compagnons, il les incite à utiliser leur corps comme des armes en les opposant aux armes véritables des pompéiens : *Confringite tela / pectoris impulsu*

¹⁷ « Pour que la victoire ne doive rien au fer, la peur sidéra les ennemis. Seule utilité qu'eut le courage, les morts gisaient là où ils auraient dû tenir debout ; déjà ceux qui pouvaient recevoir des blessures manquaient » (Luc., *BC* 6, 130-134).

¹⁸ *Vt primum cumulo crescente cadauera murum / admouere solo* « dès que, en s'accumulant, les cadavres rapprochèrent le mur du sol » (Luc., *BC* 6, 180-181).

¹⁹ Luc., *BC* 6, 619-623.

²⁰ La destruction de leurs maisons est évoquée par le poète lorsqu'il est question de travaux de siège entrepris par César (*Graiorumque domos* : Luc., *BC* 6, 35).

*iugulisque retundite ferrum*²¹.

Les conseils de Scéva visent à utiliser le corps de ses camarades de même que les adversaires utilisent leurs traits et leur épée. La mort trouve ainsi un usage matériel sur le champ de bataille. La description des actions de Scéva est plus remarquable encore : ce dernier se sert des cadavres comme s'il s'agissait d'armes : il les fait rouler sur ses adversaires (*cadauera [...] euoluit* en 6, 170-171). Le poète indique ensuite que Scéva utilise, à la même fin, des débris de tout type (*totae [...] ruinae / roboraque et moles* en 6, 172-173) et conclut en indiquant qu'il pourrait faire de même avec son propre corps (*hosti seque ipse minatur*²²). La progression du texte met ainsi sur le même plan les corps et les débris créés par l'assaut des fortifications. Cet usage matériel du corps mort ou vivant est plus net encore lorsque Scéva utilise les corps des soldats tombés dans la bataille pour franchir le mur²³.

Ce peu de valeur accordée au corps des morts dans les combats trouve un écho dans la pratique qui est celle de la sorcière Érictho lorsque le poète la représente en train de rechercher des cadavres.

*Et quodcumque iacet nuda tellure cadauer,
ante feras uolucresque sedet nec carpere membra
uult ferro manibusque suis morsusque luporum
expectat siccis raptura e faucibus artus.
Nec cessant a caede manus, si sanguine uiuo
est opus, erumpat iugulo qui primus aperto,
extaque funereae poscunt trepidantia mensae*²⁴.

La sorcière doit lutter avec les bêtes sauvages pour s'approprier les cadavres, ce qui fait d'elle aussi une véritable charognarde. La destination même des corps (*funereae [...] mensae*) renforce cette assimilation du corps mort à une forme de nourriture. Toute la description de la sorcière passant de sépulture en sépulture joue d'ailleurs sur l'ambiguïté de la figure d'Érictho : les verbes employés pour évoquer sa collecte d'ingrédients nécessaires à sa pratique magique peuvent toujours laisser entendre qu'elle cherche de la nourriture. Ainsi, dans le passage précédemment cité²⁵, la sorcière est-elle en train certes de recueillir des ingrédients (*colligit* en 6, 537), mais aussi de ronger (*rodit* en 6, 542) ou encore de racler (*abrasitque* en 6, 545). Du point de vue dramatique, les corps apparaissent comme un matériau nécessaire pour les pratiques nécromantiques de la sorcière. De fait, après la requête de Sextus Pompée, la sorcière recherche un corps pour son rituel²⁶.

C'est donc d'abord dans sa dimension matérielle que Lucain évoque la mort. Il décrit minutieusement les blessures, les cadavres et l'arrivée même du trépas. Cette recherche du détail contribue à une esthétique de l'horreur, dans laquelle la mort joue un rôle central. La précision dans l'évocation quasi anatomique de celle-ci s'allie à un flou mis en œuvre par le poète quand il s'agit des victimes. De fait, ce sont avant tout des victimes anonymes qui sont présentées dans le livre 6. Ces morts apparaissent ainsi comme des masses, mais aussi comme des instruments, à la disposition des chefs, de Scéva ou encore d'Érictho.

Célébrer la mort

Est-ce à dire qu'il n'existe, dans le livre 6, nulle place pour une autre vision de la mort ?

²¹ « Brisez les traits sous le choc de votre poitrine et émoussez le fer de votre gorge » (Luc., *BC* 6, 160-161).

²² « il menace l'ennemi de son propre corps » (Luc., *BC* 6, 173).

²³ *Vt primum cumulo crescente cadauera murum / admouere solo* « dès que, en s'accumulant, les cadavres rapprochèrent le mur du sol » (Luc., *BC* 6, 180-181).

²⁴ « Et auprès de tout cadavre gisant sur la terre nue, elle est assise avant les bêtes sauvages et les oiseaux de proie et elle ne veut pas dépecer les membres par le fer et de ses mains, mais elle attend la morsure des loups pour arracher les membres à leur gosier sec. Et ses mains ne s'arrêtent pas d'être criminelles s'il faut du sang frais, qui jaillisse le premier d'une gorge et si les tables funèbres réclament des entrailles palpitantes » (Luc., *BC* 6, 550-557).

²⁵ Luc., *BC* 6, 538-549.

²⁶ Luc., *BC* 6, 624-641.

Assurément pas. Le poème de Lucain, résolument épique, met en scène des généraux et des guerriers qui, face à l'épreuve du combat et des batailles, peuvent prouver leur valeur. Conformément au canon épique, la mort, comprise comme la belle mort, peut être une forme d'accomplissement pour le héros épique²⁷. La mort apparaît ainsi comme une clé pour appréhender le héros et son corps²⁸, mais aussi une occasion pour le héros épique d'être transfiguré²⁹.

Dépasser la mort

Aux trompettes qui chantent pour donner le signal du combat répond un autre chant comparable. Le poète écrit, en effet :

*Mouit tantum uox illa furorem
quantum non primo succendunt classica cantu,
mirantesque uirum atque auidi spectare sequuntur
scituri iuuenes, numero deprensa locoque
an plus quam mortem uirtus daret*³⁰.

Parce qu'il prononce un discours d'exhortation aux soldats, Scéva chante lui aussi, à la manière des trompettes, pour envoyer les troupes au combat. Mais la destination des troupes n'est pas tant le combat que la mort (*mortem*), qui apparaît comme l'issue inévitable pour chacun. L'expression même *plus quam mortem* révèle que la mort apparaît, toutefois, comme dépassable, au moyen de la *uirtus*. Les codes épiques sont ici explicitement convoqués : l'héroïsme peut permettre aux guerriers de dépasser la mort. Car il s'agit bien de la dépasser et non véritablement de l'éviter. En effet, Scéva achève son discours par la proposition *dum morimur* (« pendant que nous mourons » en 6, 165), signe que la mort demeure la seule issue pour l'ensemble des soldats. C'est bien ainsi qu'il faut comprendre l'incitation de Scéva à ses camarades à faire usage de leur corps comme armes à opposer à leurs adversaires³¹ : il s'agit d'embrasser la possibilité de la mort et de tenter d'avoir une mort héroïque.

Ce choix de la mort volontaire constitue un motif épique que Lucain développe à plusieurs reprises dans le *Bellum ciuile*³², puisque son épopée est placée sous le signe du suicide du peuple romain, comme le rappelle le proème. De fait, Scéva met en avant son amour de la mort, *mortis amor*, selon la formule qu'il emploie en 6, 246. D'une manière générale, Scéva évoque un rapport affectif au combat et aux généraux dont il cite souvent le nom (*BC* 6, 151 *Caesaris*, 157 *Magni*, 159 *Caesaris*, 160 *Pompeio*, 163 *Caesaris*, 233 *Magni*, 235 *Caesaris*, 243 *Magnus* [...] *Caesare* et 245 *Pompei*). La notion d'amour apparaît dans deux passages rapprochés, où il évoque d'abord l'adoration que les soldats doivent à leur chef (*adorato* [...] *Caesare* en 6, 243) avant de moquer le trop faible amour de ses adversaires pour le leur (*Pompei uobis minor est causaeque senatus / quam mihi mortis amor*³³). Si la mort volontaire est un thème, quoique complexe, tout à fait compatible avec la doctrine stoïcienne³⁴, la façon dont Scéva la présente,

²⁷ Sur la belle mort, voir les travaux de Nicole Loraux, « Ἡβη et ἀνδρεία : deux versions de la mort du combattant athénien », *Ancient Society*, 6, 1975, p. 1-31 ; « La "belle mort" spartiate », *Ktèma*, 2, 1977, p. 105-120.

²⁸ C'est la thèse de Sylvie Galhac, « La mort dans l'*Illiade* et l'*Odyssée* : une clé pour mieux appréhender le héros homérique et son corps », in Romuald Fonkoua et Muriel Ott (éd.), *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, *op. cit.*, p. 201-210.

²⁹ C'est notamment le cas de Pompée dans le *Bellum ciuile*, comme le souligne Diane Demanche, « La mort de Pompée dans la *Pharsale* de Lucain : l'infamie transfigurée », *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Classica*, 31-32, 2015-2016, p. 101-118.

³⁰ « Sa voix excita la fureur plus que les trompettes ne l'embrasent de leur premier chant et, pleins d'admiration pour le héros et avides de le voir, les jeunes guerriers le suivent pour savoir si leur valeur, surprise par le nombre et le terrain défavorable, pouvait faire mieux que de mourir » (Luc., *BC* 6, 165-169).

³¹ Luc., *BC* 6, 160-161.

³² C'est notamment le cas des soldats de Vultéius qui préfèrent se donner la mort lorsqu'ils sont cernés par leurs ennemis. Voir Luc., *BC* 4, 539 sq.

³³ « Votre amour de Pompée et de la cause du Sénat est plus faible que mon amour de la mort » (Luc., *BC* 6, 245-246).

³⁴ Voir à ce propos la discussion de Nicole Tadic-Gilloteaux (« Sénèque face au suicide », *L'Antiquité Classique*,

en lien avec l'amour, place le soldat dans le registre de la passion, ce qui le rend, du point de vue stoïcien, moralement condamnable dans son entreprise³⁵.

Pour autant, le personnage de Scéva ne se réduit pas au seul *amor mortis*. Il est aussi un guerrier vaillant dont le poète va narrer les exploits, conformément au motif époque de l'aristie (du grec ἀριστεία, pour rappeler l'excellence qui doit être celle du héros épique). Traditionnellement, l'aristie est l'occasion pour le héros de montrer sa valeur guerrière, parce qu'il donne la mort à de nombreux ennemis³⁶. Comme nous l'avons déjà montré, c'est le cas de Scéva qui fait de nombreuses victimes lors des combats³⁷. Face à la mort, Scéva apparaît aussi comme celui qui peut la défier impunément. Le poète va nous apprendre qu'il a reçu sa promotion au prix du sang coulé (*sanguine multo* en 6, 145) : l'expression est ambiguë, car elle peut à la fois désigner le sang que Scéva a fait couler en tuant de nombreux ennemis et celui qu'il a lui-même versé quand il a été blessé. Les exploits de Scéva à Dyrrachium font de lui un héros qui reçoit des blessures innombrables tout en semblant inaccessible à la mort :

*Fortis crebris sonat ictibus umbo,
et galeae fragmenta cauae compressa perurunt
tempora, nec quidquam nudis uitalibus obstat
iam praeter stantis in summis ossibus hastas.
Quid nunc, uaesani, iaculis leuibusue sagittis
perditis haesuros numquam uitalibus ictus ?³⁸*

Les coups qui touchent les protections de Scéva comme ceux qui le touchent sont innombrables, au point de constituer un double paradoxe : celui d'un casque qui a disparu à force d'être frappé et d'une sorte de nouvelle armure constituée par les traits qui se sont fichés dans le corps du soldat. La voix narrative, en outre, met en exergue la résistance de Scéva en soulignant qu'il semble impossible de le tuer puisque les coups sont vains (*haesuros numquam uitalibus ictus*). Malgré son *amor mortis*, Scéva semble refuser physiquement de mourir. De fait, lorsqu'il évoque sa mort pour demander aux pompéiens de l'épargner (*meae [...] morti* en 6, 231), il ne s'agit que d'une ruse pour tuer davantage d'adversaires. Le tableau final de Scéva qui s'effondre percé de javelots innombrables peut laisser croire à sa mort (Luc., *BC* 6, 250-259), mais il s'agit, là encore, d'un procédé trompeur. Lucain fait réapparaître le personnage en vie, aux côtés de César, dans les derniers vers du livre 10³⁹. Scéva dépasse donc doublement la mort, en la recherchant activement mais aussi en lui échappant.

Des héros épiques à chanter ?

Avec de tels exploits, le personnage de Scéva semble pouvoir être loué comme un véritable héros épique. La présentation de Scéva fait de cet homme un véritable héros d'épopée⁴⁰ : il est le rempart qui se dresse pour César contre les troupes de Pompée. Le poète le met en valeur avec une série d'oppositions, entre les armées de Pompée nombreuses et lui (*mille simul turmis ; unus*), entre un général renommé (*Caesare*) et un simple soldat. La formule *Scaeva uiro nomen* (en 6, 144) constitue la présentation épique d'un *uir*, que l'on doit comprendre comme un nom renvoyant au héros épique, celui qui possède la *uirtus*. En outre, Scéva fait référence aux valeurs

32/2, 1963, p. 541-551) qui conclut, cependant, que Sénèque ne préconise pas le suicide.

³⁵ Le personnage de Scéva, à la manière de Vultéius, permet ainsi une perversion des codes épique et stoïcien (voir Régine Utard, « 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. 97).

³⁶ Sur l'aristie, voir Antoine Foucher, « Formes et sens des aristies épiques », *Euphrosyne*, 25, 1997, p. 9-23.

³⁷ Luc., *BC* 6, 174-179.

³⁸ « Son vaillant bouclier résonne de coups répétés, les fragments de son casque bossué brûlent les tempes qu'ils enserrant et rien ne protège plus les parties vitales nues, sauf les lances qui se dressent à la surface des os. Pourquoi maintenant, insensés, avec vos javelots et vos flèches légères, perdez-vous des coups qui ne porteront jamais jusqu'au cœur ? » (Luc., *BC* 6, 192-197).

³⁹ *Scaeuam perpetuae meritum iam nomina famae* « Scéva, dont le nom est déjà digne d'une renommée éternelle » (Luc., *BC* 10, 544).

⁴⁰ Luc., *BC* 6, 138-144.

dont se réclament les héros épiques, en rejetant d'un bloc la peur (*pauor* en 6, 150), l'impiété (*impius* en 6, 151 et *pietate remota* en 6, 155) et la honte (*non pudet* en 6, 154). Enfin, son appel à la colère dans son exhortation aux soldats⁴¹ peut faire écho à la colère d'Achille, sujet de l'épopée matricielle antique.

Cependant, le personnage de Scéva constitue avant tout une subversion du modèle du héros épique, à la manière de ce que nous avons déjà évoqué s'agissant de son *amor mortis*⁴². S'agissant de la colère, tout d'abord, elle constitue évidemment, dans une perspective stoïcienne⁴³, une absence de contrôle des passions. Même la *uirtus* qui caractérise Scéva est condamnable, comme le dit le narrateur explicitement lorsqu'il présente le personnage en indiquant : *pronus ad omne nefas et qui nesciret, in armis | quam magnum uirtus crimen ciuilibus esset*⁴⁴. L'assimilation de la *uirtus* au *crimen* et la mention du *nefas* révèlent combien la valeur militaire de Scéva est problématique, tout comme l'est sa capacité à dépasser la mort. Le guerrier constitue donc un contre-modèle, autrement dit un anti-héros, qui résiste à la mort et dont le poète ne chante pas les louanges.

Le chant 6, dans sa seconde partie, propose d'autres potentielles figures de héros évoquées par le soldat mort, dans sa prophétie :

*Tristis felicibus umbris
uultus erat ; uidi Decios, natumque patremque,
lustrales bellis animas, flentemque Camillum
et Curios, Sullam de te, Fortuna, querentem ;
deplorat Libycis perituram Scipio terris
infaustam subolem ; maior Carthagini hostis
non seruituri maeret Cato fata nepotis ;
solum te, consul depulsis prime tyrannis,
Brute, pias inter gaudentem uidimus umbras*⁴⁵.

Les noms cités par le soldat sont ceux de personnages illustres de l'histoire de Rome. Ces morts, pour nombre d'entre eux, servent à annoncer la mort à venir de belligérants : Scipion l'Africain préfigure ainsi la mort de Metellus Scipion à Thapsus, Caton l'Ancien celle de Caton d'Utique après la même bataille. Ces noms sont donc doublement liés à la mort et à des personnages positifs, Caton d'Utique faisant l'objet d'une représentation positive au sein du *Bellum ciuile*⁴⁶. Le malheur des héros vertueux (*pias inter [...] umbras*) est particulièrement frappant, alors même que ces personnages sont présentés comme des *felices umbrae*, au sens où ils occupent aux enfers le séjour des bienheureux : au lieu de faire l'objet d'une célébration, ils sont au centre d'une déploration⁴⁷. À l'inverse, le poète évoque, immédiatement après, des séditeux célèbres qui se réjouissent, si bien que l'on constate un véritable renversement des valeurs dans la mort, conformément à la logique de subversion qui opérait déjà pour les vivants, à travers la figure de Scéva. Le renversement moral est d'ailleurs redoublé par la prétention d'un renversement géographique puisque le prophète indique que les ombres des séditeux souhaitent quitter le

⁴¹ Luc., *BC* 6, 155.

⁴² C'est la thèse défendue par Sylvie Franchet d'Espèrey, « Massacre et aristie dans l'épopée latine », in Gérard Nauroy (éd.), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 27-44.

⁴³ Il suffit de penser au *De ira* de Sénèque.

⁴⁴ « Homme prêt à tout sacrilège et capable d'ignorer à quel point la valeur est un crime majeur dans les guerres civiles » (Luc., *BC* 6, 147-148).

⁴⁵ « Triste était le visage des ombres bienheureuses ; j'ai vu pleurer les Décies, père et fils, âmes expiatoires pour les guerres, ainsi que Camille et les Curius ; j'ai vu Sylla se plaindre de toi, ô Fortune ; Scipion déplore sa descendance infortunée, destinée à mourir sur les terres de Libye ; ennemi de Carthage plus redoutable, Caton regrette le sort de son petit-fils qui refuse la servitude ; toi seul, premier consul après l'expulsion des tyrans, Brutus, nous t'avons vu heureux, parmi les âmes pieuses » (Luc., *BC* 6, 784-792).

⁴⁶ Voir notamment Isabelle Cogitore, « Caton et la *libertas* : l'apport de Lucain », in Sylvie Franchet d'Espèrey (dir.), *Lucain en débat : Rhétorique, poétique et histoire*, Pessac, Ausonius Éditions, 2010, p. 67-177.

⁴⁷ Le seul personnage dont le poète évoque le bonheur n'est autre que Brutus, ce qui contribue à préfigurer le meurtre de César par son homonyme.

Tartare pour gagner les lieux réservés aux hommes pieux (*campos piorum* en 6, 798).

Il nous faut, là encore, conclure à l'impossible célébration de la mort. Certes, les enfers peuvent accueillir les âmes des héros, mais il est impossible de les célébrer une fois morts, car ils sont plongés dans le malheur que leur cause la guerre civile, à travers le destin funeste de leurs descendants. À l'inverse, ce sont les personnages impies qui exultent. Cette célébration impossible de la mort s'étend au personnage de Scéva, capable d'exploits guerriers, que le poète décrit dans le détail pour mieux les condamner. Loin de proposer un modèle de héros épique, Scéva contribue au renversement des valeurs lié à la guerre civile, qui concerne le monde des vivants comme celui des morts.

Faire vivre la mort

Le monde des morts et les personnages fameux qui le peuplent sont ainsi en proie à une véritable subversion généralisée. Or Érictho se présente comme un des agents de cette subversion, grâce à sa pratique magique. De fait, le narrateur explique qu'elle souhaite avoir en sa possession les os et les mânes de nobles personnages (*ossaque nobilium tantosque adquirere manes*⁴⁸). La subversion dont Érictho fait planer la menace, cependant, est d'une nature différente : plus qu'un renversement des valeurs morales, c'est l'atténuation des frontières entre la vie et la mort que la sorcière ambitionne à l'aide de ses incantations magiques.

Des chants de mort

De fait, c'est aux sorcières et à Érictho que la notion de chant est, avant tout, associée au sein du livre 6 du *Bellum ciuile*. Le terme de *carmen*, notamment, parce qu'il permet d'évoquer le chant qui accompagne les prières et les rituels magiques, sature le texte à partir du vers 444, puisqu'il apparaît à 14 reprises en l'espace de 400 vers⁴⁹. L'omniprésence du terme ne doit cependant pas masquer les emplois différents dont il fait l'objet dans le livre 6.

Majoritairement, le terme de *carmen* sert à désigner les rituels magiques sacrilèges. L'adjectif *nefandus* est d'ailleurs associé au nom lorsqu'Érictho prépare le breuvage nécessaire à son rituel nécromantique⁵⁰. Au sein même de ces incantations magiques, des *carmina* différents nous sont présentés, depuis celui qui va réellement ramener à la vie le soldat mort⁵¹ ou à l'inverse renvoyer son âme⁵², jusqu'au sortilège qui permet de faire venir la lumière dans la grotte d'Érictho⁵³. La portée des sortilèges est, en effet, un des éléments qui contribuent à la variété des *carmina* : les sorcières peuvent, grâce à leurs incantations, exercer un contrôle sur leurs victimes⁵⁴, la mer⁵⁵, les dieux⁵⁶ ou encore l'univers tout entier⁵⁷. Ce dernier exemple conduit le poète à indiquer que ces chants peuvent plonger l'univers dans une forme de léthargie, qui mime la mort : *torpuit et praeceps audito carmine mundus* (« et, d'entendre cette incantation, l'univers empressé s'endort »). Mais l'incantation qui est plus directement liée à la mort est, bien évidemment, celle qui est au cœur du rituel nécromantique et qui est désignée comme un chant hémonien (*cantu [...]* *Haemonio*⁵⁸). La description de ce chant vise à en souligner l'étrangeté :

*Tum uox Lethaeos cunctis pollentior herbis
excantare deos confundit murmura primum
dissona et humanae multum discordia linguae.
Latratus habet illa canum gemitusque luporum,*

⁴⁸ « Acquérir les os des nobles et de si grands mânes » (Luc., *BC* 6, 586).

⁴⁹ Voici les vers dans lesquels le nom apparaît : Luc., *BC* 6, 444 ; 452 ; 463 ; 480 ; 497 ; 528 ; 578 ; 647 ; 682 ; 707 ; 728 ; 766 ; 775 et 822.

⁵⁰ *Infando saturatas carmine frondis* « des feuillages imprégnés d'un charme impie » (Luc., *BC* 6, 682).

⁵¹ Luc., *BC* 6, 766.

⁵² Luc., *BC* 6, 822.

⁵³ Luc., *BC* 6, 647.

⁵⁴ Luc., *BC* 6, 452.

⁵⁵ Luc., *BC* 6, 480.

⁵⁶ Luc., *BC* 6, 444, 497 et 528.

⁵⁷ Luc., *BC* 6, 463.

⁵⁸ Luc., *BC* 6, 693-694.

*quod trepidus bubo, quod strix nocturna queruntur,
quod strident ululantque ferae, quod sibilat anguis ;
exprimit et planctus inlissae cautibus undae
siluarumque sonum fractaeque tonitrua nubis.
Tot rerum uox una fuit*⁵⁹.

La voix d'Érictho est une voix composite, faite de multiples sons, animaliers et élémentaires. Le poète rappelle ainsi le pouvoir de la sorcière sur l'ensemble des forces naturelles et joue sur le lieu commun de l'inintelligibilité des prières dans le rite romain. De fait, le terme de *murmur* est topique pour évoquer les rituels à Rome⁶⁰. Mais la prise de parole d'Érictho subvertit la pratique religieuse : alors que normalement la voix de l'officiant est presque inaudible⁶¹, les sons évoqués (*latratus, gemitus, queruntur, strident, ululant, sibilat, planctus, sonum, tonitrua*) supposent, à l'inverse, une forme de vacarme très sonore. Cette inversion souligne le caractère sacrilège du rituel.

Le *carmen* d'Érictho n'est pas seulement une subversion du rituel religieux en général : il se présente aussi comme une subversion de la pratique de la prière, l'un des sens que prend le *carmen* dans le livre 6. Ainsi, en 6, 527-528, le poète évoque-t-il les prières d'Érictho (*uoce precantis*) et désigne-t-il, ensuite, ce discours par le nom *carmen* (*carmen [...] secundum*). De même, la prière qu'Érictho adresse aux divinités est évoquée, par la sorcière elle-même, comme un *carmen* (*haec carmina* en 6, 707). Le discours de la prière joue, en effet, avec les codes régissant celle-ci qui supposent, comme le rappelle Charles Guittard, de s'adresser aux dieux sous la forme d'une invocation, puis de formuler sa demande par un verbe⁶². Érictho, en effet, débute sa prière par une apostrophe, dans laquelle se succèdent les noms des divinités qu'elle invoque : les Euménides, le Chaos, Dis, le Styx, l'Élysée, Hécate, les Parques et Charon (Luc., *BC* 6, 695-705). Cette invocation est suivie de deux formules évoquant la prière (*exaudite preces* en 6, 706 puis *parete precanti [...] poscimus* en 6, 711-712). Enfin, l'emploi de plusieurs propositions conditionnelles introduites par "si" pour évoquer notamment le mérite de l'orant est, lui aussi, topique⁶³. Mais le respect formel des codes de la prière masque une pratique de subversion : les dieux invoqués sont des divinités chtoniennes et le mérite d'Érictho doit provenir de son impiété (*ore nefando | pollutoque uoco* en 6, 706-707) ainsi que du sang versé au cours de la guerre civile⁶⁴. La prière d'Érictho est donc une prière impie, qui se transforme, dans la seconde prise de parole de la sorcière, en véritables menaces adressées aux divinités⁶⁵. Les *carmina* des sorcières, qu'ils soient incantations magiques ou prières, sont des chants néfastes, liés aux puissances infernales et à la mort en général, qui subvertissent les pratiques rituelles traditionnelles. Bien plus, leur subversion menace même l'équilibre du monde en brouillant la frontière entre la mort et le vivant.

Gommer la frontière entre la mort et le vivant

De fait, la pratique nécromantique, elle-même, en ce qu'elle consiste à ramener temporairement à la vie un mort, efface la distinction entre mort et vivant. L'étape intermédiaire dans le rituel

⁵⁹ « Alors, sa voix, plus puissante que toutes les herbes pour invoquer les dieux du Léthé, murmure d'abord des sons discordants et tout à fait différents du langage humain. Elle a l'aboiement des chiens et le gémissement des loups, la plainte du hibou tremblant et de la strige nocturne, le cri et le hurlement des bêtes sauvages, le sifflement du serpent ; elle exprime aussi le battement des ondes qui s'écrasent sur les écueils, le bruissement des forêts et le fracas de la nuée qui se brise : cette seule voix était composée de tant de choses ! » (Luc., *BC* 6, 685-693).

⁶⁰ Voir Nicolas Corre, « La prière secrète du pontife ou Silence et murmure, des gestes vocaux signifiants dans la tradition religieuse romaine », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 95/1, 2017, p. 39-58.

⁶¹ Voir Nicolas Corre, « La prière secrète du pontife ou Silence et murmure », art. cit., p. 46, n.31.

⁶² Charles Guittard, « 'Carmen' et 'Carmenta' : chant, prière et prophétie dans la religion romaine », in Pierre Brulé et Christophe Vendries (éd.), *Chanter les dieux, musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 173-180.

⁶³ Voir, par exemple, Virg., *En.* 5, 687-692.

⁶⁴ Luc., *BC* 6, 718.

⁶⁵ Luc., *BC* 6, 730-749.

est, à ce titre, particulièrement révélatrice : avant de faire revenir l'âme du soldat dans son corps, Érictho attire d'abord son ombre, dans une pratique de sciomancie⁶⁶. Cette ombre est un état intermédiaire entre la vie et la mort puisqu'elle se dresse depuis le cadavre⁶⁷ sans oser le rejoindre⁶⁸. L'effacement de la distinction entre mort et vivant s'intensifie avec le deuxième temps du rituel : le retour à la vie du soldat est décrit avec la même précision anatomique qui était celle du poète au moment de parler des cadavres, en inversant les lieux communs de la description des mourants. Il mentionne ainsi l'effet de la circulation du sang, les muscles qui perdent leur raideur, la réaction des nerfs ou encore l'ouverture des yeux⁶⁹. À deux reprises, le poète insiste sur le mélange de vie et de mort qui est produit par le rituel : *et noua desuetis subrepens uita medullis | miscetur morti*⁷⁰ et *nondum facies uiuentis in illo, | iam morientis erat*⁷¹. Le soldat est dans un état intermédiaire entre la vie et la mort – les deux se trouvant mêlées en lui (*noua [...] uita [...] miscetur morti*). Il représente donc à lui seul le pouvoir du chant d'Érictho, qui fait disparaître la frontière entre ces deux états. L'effacement de la frontière entre mort et vivant culmine avec la pointe finale dans laquelle le poète représente le cadavre en train de marcher de lui-même vers son bûcher (*uenit defunctus ad ignes*⁷²).

Mais la peinture du soldat n'est pas la seule manifestation de la disparition de la frontière séparant de la mort. Les lieux eux-mêmes semblent connaître le même sort, selon un motif apprécié de Sénèque, à savoir les enfers venus sur terre⁷³. De fait, le rituel d'Érictho se déroule dans un lieu qui a les caractéristiques du monde infernal. Les toponymes infernaux sont d'ailleurs mentionnés à plusieurs reprises au cours de la scène de nécromancie (*BC 6, 642 Ditis cauernis* ; *648 Taenariis [...] faucibus* ; *651 Tartarei reges*), y compris dans la prière de la sorcière (*BC 6, 698 Styx* ; *699 Elysios*). La caverne de la sorcière est explicitement décrite par Lucain comme la frontière qui sépare le monde infernal du nôtre⁷⁴, et le poète indique même qu'il est impossible de savoir si son rituel la conduit à franchir celle-ci⁷⁵. Enfin, la description de la caverne de la sorcière joue avec le lieu commun du *locus horridus*, inversion du *locus amoenus*, dont un des modèles fameux est précisément l'entrée des enfers dans l'*Énéide* de Virgile⁷⁶. La mention d'une forêt blafarde (*pallida [...] silua* en 6, 643-644), dans laquelle il n'y a ni soleil (6, 644-645) ni brise (6, 648-649) et à proximité de laquelle les animaux mentionnés sont des oiseaux de proie et des loups, fait de ce lieu un endroit hostile, sur le modèle des enfers virgiliens, ce qui efface, là aussi, la frontière entre le monde des vivants et celui des morts.

Érictho, le soldat et le poète : figures de uates

De façon remarquable donc, le poète et la sorcière jouent chacun avec la frontière qui sépare la vie de la mort, en déclinant les lieux communs infernaux pour l'un et en ranimant un soldat mort pour l'autre. Ce point commun nous invite à explorer une ultime piste interprétative, celle de la fonction métalittéraire de la sorcière, mais aussi du soldat. Chacun peut apparaître comme une émanation de la voix poétique de Lucain.

Érictho, tout d'abord, peut constituer un double du poète et de son œuvre. Bien évidemment, la

⁶⁶ Luc., *BC 6, 719-749*.

⁶⁷ Luc., *BC 6, 720-722*.

⁶⁸ Luc., *BC 6, 722-723*.

⁶⁹ Luc., *BC 6, 750-758*.

⁷⁰ « et une vie nouvelle, s'insinuant dans les moelles qui n'en ont plus l'habitude, se mêle à la mort » (Luc., *BC 6, 753-754*).

⁷¹ « Il n'avait pas encore le visage d'un vivant, mais désormais celui d'un mourant » (Luc., *BC 6, 758-759*).

⁷² « Le défunt marcha vers les flammes » (Luc., *BC 6, 825*).

⁷³ Voir, par exemple, Sén., *Oed. 530-658*.

⁷⁴ *Maestum mundi confine latentis | ac nostri* (Luc., *BC 6, 649-650*).

⁷⁵ Luc., *BC 6, 651-653*.

⁷⁶ Sur le *locus horridus*, voir Jean Trinquier, « Le motif du repaire des brigands et le *topos* du *locus horridus* : Apulée, *Métamorphoses*, IV, 6 », *Revue de Philologie*, 73, 1999, p. 257-277.

sorcière, par son caractère horrifique, apparaît comme une incarnation de l'esthétique de l'horreur cultivée par Lucain. Cependant, les liens qu'elle entretient avec le poète sont plus importants. Comme Lucain, qui choisit pour son épopée un sujet historique et met en scène des personnages morts depuis plus d'un siècle lorsqu'il écrit, Érictho ranime les morts. Comme le poète encore, Érictho doit se contenter de faire en sorte que les événements soient racontés sans pouvoir en modifier le cours. Il s'agit, en effet, de la seule limite aux pouvoirs d'Érictho⁷⁷, pourtant décrite comme capable de commander aux dieux ou d'arrêter le cours de l'univers. Cette contrainte est celle du poète Lucain qui, quoiqu'il dépeigne César sous un jour défavorable, ne peut esquiver, lorsqu'il fait le récit de la guerre civile, de narrer la relation des événements conduisant à la victoire du général. Enfin, la description même de la voix d'Érictho, que nous avons déjà étudiée⁷⁸ et dont le poète nous dit qu'elle est composée de tant de choses (*tot rerum uox una fuit*), renvoie à une voix poétique, capable de faire entendre la diversité de l'univers, dans une approche polyphonique.

Le soldat ramené à la vie apparaît, lui aussi, comme une figure de devin et donc de poète, étant donné la polysémie du nom *uates*. Avant de rechercher la victime pour son rituel, Érictho l'évoque, en effet, ainsi :

*Sed pronum, cum tanta nouae sit copia mortis,
Emathiis unum campis adtollere corpus,
ut modo defuncti tepidique cadaueris ora
plena uoce sonent nec membris sole perustis
auribus incertum feralis strideat umbra*⁷⁹.

L'utilisation du verbe *sonare* est intéressante, car il renvoie à la notion de musique et donc de chant. Le soldat sera donc capable de chanter *plena uoce*. Or son rôle est, dans une prophétie, de révéler l'issue certaine de la guerre (*certum [...] finem* en 6, 592), car Sextus Pompée est impatient de la connaître. Ce faisant, le soldat s'apprête à mettre un terme au livre 6, qui constitue une *mora belli*, dont la fonction est d'attiser la curiosité du lecteur, ce qui n'est pas rare avec les scènes de prophétie⁸⁰. L'attitude même du soldat, avant de livrer sa prophétie, n'est pas sans lien avec les réactions du poète narrateur : le soldat parle, alors que des pleurs baignent son visage⁸¹, ce qui fait écho aux nombreuses déplorations de la voix narrative au sein du poème⁸². Enfin, le contenu même de la prophétie reprend des notions qui apparaissent dans le proème du *Bellum ciuile*, comme la notion de discorde (1, 86 et 6, 780) ou d'impiété de la guerre (1, 6 et 6, 781). Le soldat se fait ainsi relais de la voix du poète pour chanter la mort à venir des belligérants.

Conclusion

La mort est décidément un thème central au sein du livre 6. Il s'agit de la mort des combattants, bien évidemment, de la belle mort que les héros épiques peuvent rechercher, mais aussi d'une mort avec laquelle la sorcière Érictho joue dans ses rituels nécromantiques. Ces différentes facettes de la mort font l'objet de chants divers, assurés par des voix diverses. La voix du narrateur permet une approche anatomique de la mort qui s'étend à de nombreux personnages, dont l'identité disparaît dans la mort. À l'inverse, Scéva, en héros épique, se fait le chantre d'une belle mort qu'il peut rechercher. Mais la voix poétique entre en discordance avec la voix de son personnage pour souligner combien le guerrier subvertit les valeurs morales si bien qu'il

⁷⁷ Luc., *BC* 6, 611-615.

⁷⁸ Luc., *BC* 6, 685-693.

⁷⁹ « Mais il est aisé, puisqu'il y a une si grande abondance de morts fraîches, de relever des champs d'Émathie un corps, le cadavre encore tiède d'un mort récent, dont la bouche résonne à pleine voix et non pas des membres brûlés par le soleil, dont l'ombre funeste ferait entendre aux oreilles un sifflement inintelligible » (Luc., *BC* 6, 619-623).

⁸⁰ Voir Tim Stover, « Apollonius, Valerius Flaccus and Statius: Argonautic elements in *Thebaid* 3, 499-647 », *American Journal of Philology*, 130, 2009, p. 452.

⁸¹ Luc., *BC* 6, 776.

⁸² Voir, par exemple, Luc., *BC* 7, 847-872.

lui refuse, finalement, sa belle mort. Mais la subversion la plus forte est celle que fomentent Érictho et les sorcières. Ce sont elles qui maîtrisent avant tout le *carmen* et font du chant des incantations sacrilèges et des prières déformées. Pourtant, ce sont aussi Érictho et sa victime qui contribuent à enrichir la polyphonie mise en œuvre par Lucain pour mettre en exergue toutes les facettes de la mort et saturer le livre 6 d'une mort omniprésente au point de gommer la frontière avec le vivant. Lucain s'affirme ainsi comme un poète de l'obscurité et de la mort, celle qui emportera tant de soldats romains à Pharsale, celle qui emportera aussi ensuite les grands noms chantés par le poète : Pompée, Caton, César.

Bibliographie récapitulative

Œuvre de Lucain

Lucain, *La Guerre civile. La Pharsale*. T. I : A. BOURGERY (éd.), Paris, Les Belles Lettres, (1926), 1993.

Lucain, *La Guerre civile. La Pharsale*. T. II : A. BOURGERY & M. PONCHONT (éd.), Paris, Les Belles Lettres, (1930), 1997.

Études

BAUMGARDT Ursula, « Pourquoi meurt-on dans l'épopée ? Mort ordinaire et mort héroïque dans l'épopée peule », in FONKOUA Romuald et OTT Muriel (éd.), *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, Paris, Karthala, 2018, p. 41-46.

BOLENS Guillemette, « Chapitre I. Les intervalles du corps », in *La logique du corps articulaire : Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/11348>>

COGITORE Isabelle, « Caton et la *libertas* : l'apport de Lucain », in FRANCHET D'ESPEREY Sylvie (dir.), *Lucain en débat : Rhétorique, poétique et histoire*, Pessac, Ausonius Éditions, 2010, p. 167-177.

CORRE Nicolas, « La prière secrète du pontife ou Silence et murmure, des gestes vocaux signifiants dans la tradition religieuse romaine », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 95/1, 2017, p. 39–58.

DEMANCHE Diane, « La mort de Pompée dans la *Pharsale* de Lucain : l'infamie transfigurée », *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Classica*, 31-32, 2015-2016, p. 101-118.

ESTEVEVES Aline, *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines*, Bordeaux, Ausonius Éditions, 2020.

FOUCHER Antoine, « Formes et sens des aristies épiques », *Euphrosyne*, 25, 1997, p. 9-23.

FRANCHET D'ESPEREY Sylvie, « Massacre et aristie dans l'épopée latine », in NAUROY Gérard (éd.), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 27-44.

GALHAC Sylvie, « La mort dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* : une clé pour mieux appréhender le héros homérique et son corps », in FONKOUA Romuald et OTT Muriel (éd.), *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, Paris, Karthala, 2018, p. 201-210.

GUITTARD Charles, « 'Carmen' et 'Carmenta' : chant, prière et prophétie dans la religion romaine », in BRULE Pierre et VENDRIES Christophe (éd.), *Chanter les dieux, musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 173-180.

LORAUX Nicole, « Ἡβη et ἀνδρεία : deux versions de la mort du combattant athénien », *Ancient Society*, 6, 1975, p. 1-31.

LORAUX Nicole, « La "belle mort" spartiate », *Ktèma*, 2, 1977, p. 105-120.

STOVER Tim, « Apollonius, Valerius Flaccus and Statius: Argonautic elements in *Thebaid* 3, 499-647 », *American Journal of Philology*, 130, 2009, p. 439-455.

TADIC-GILLOTEAUX Nicole, « Sénèque face au suicide », *L'Antiquité Classique*, 32/2, 1963,

p. 541-551.

TRINQUIER Jean, « Le motif du repaire des brigands et le *topos* du *locus horridus* : Apulée, *Métamorphoses*, IV, 6 », *Revue de Philologie*, 73, 1999, p. 257-277.

UTARD Régine, « 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.

Florian Barrière est Professeur de langue et littérature latines à l'Université Grenoble Alpes. Ses travaux portent sur la transmission et la réception du texte du *Bellum ciuile* de Lucain, ainsi que sur les liens entre poésie latine et astronomie.