Poétique des images dans l'épopée latine de l'époque républicaine à l'époque flavienne : D'une mimèsis représentative à une phantasia créatrice

Sophie Jouanno

▶ **To cite this version:**

Sophie Jouanno. Poétique des images dans l'épopée latine de l'époque républicaine à l'époque flavienne : D'une mimèsis représentative à une phantasia créatrice. Littératures. Université Paris IV Sorbonne, 2007. Français. NNT : . tel-03277918

HAL Id: tel-03277918
https://hal.science/tel-03277918

Submitted on 5 Jul 2021

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.

UNIVERSITE DE PARIS IV- SORBONNE

ECOLE DOCTORALE I – Mondes anciens et médiévaux

[_]_]_]_]_]_]_]_]_]_]

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS IV

Discipline : Littérature latine

Présentée et soutenue publiquement par

Sophie JOUANNO

le 13 Décembre 2007

POÉTIQUE DES IMAGES DANS L'ÉPOPÉE LATINE DE L'ÉPOQUE RÉPUBLICAINE À L'ÉPOQUE FLAVIENNE : D'une *mimèsis* représentative à une *phantasia* créatrice

Sous la direction de Mme Jacqueline DANGEL
Professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne

Membres du Jury :
Mme Jacqueline DANGEL, Professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne
M. C. LEVY, Professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne
Mme J. DION, Professeur à l'Université de Nancy II
Mme S. FRANCHET D'ESPÈREY, Professeur à l'Université de Bordeaux III

Remerciements

Au moment de clore ce travail, je tiens d'abord à exprimer tout le respect et la reconnaissance que je dois au Professeur, Jacqueline Dangel, qui a accepté de diriger ces recherches.

Alors que j'étais helléniste de formation, elle a su me faire partager son goût pour la littérature latine, en posant un regard neuf de stylisticienne et en commentant les textes avec originalité et pertinence.

Maître de mes travaux de recherche depuis onze ans, je lui suis plus particulièrement reconnaissante sur plusieurs points :

Je la remercie très sincèrement d'avoir accueilli favorablement mon premier travail de maîtrise sur Virgile : après trois années difficiles en classes préparatoires, ses encouragements m'ont redonné confiance et permis de poursuivre mon cursus universitaire (une Agrégation de grammaire, un D.E.A. et un Doctorat).

Je la remercie aussi pour ses précieux conseils : grâce à ses recommandations, j'ai pu suivre une formation de qualité en paléographie auprès de Pierre Petitmengin, puis en iconographie auprès d'Alix Barbet.

Je la remercie enfin d'avoir été mon guide pendant toute cette aventure intellectuelle et humaine que constitue une thèse. La fréquentation de ses séminaires ont nourri ma réflexion tout au long de la conception de ce travail. Ses remarques, décisives, ont inspiré les axes majeurs de cette étude. Ses indications bibliographiques ont éclairé mes apports théoriques sous un jour nouveau. Exigeante et pointilleuse, elle m'a appris à ne jamais se contenter de peu, mais à toujours se dépasser soi-même, à approfondir une réflexion, à affiner une vision. Très disponible et enthousiaste, elle m'a aussi aidé à poursuivre et à garder libre mon esprit, quand il était sollicité par d'autres questions.

C'est en second lieu à tous mes collègues de l'Université d'Angers et de l'Université du Maine que s'adressent mes remerciements pour m'avoir permis de travailler à leur côté pendant plusieurs années : ils m'ont ainsi apporté la stabilité nécessaire à la conception de ce travail.

Dans l'impossibilité de citer tous les noms, je voudrais aussi remercier collectivement tous ceux qui, par leurs suggestions, critiques, m'ont permis d'éviter des erreurs ou d'enrichir

ma réflexion, tous ceux qui m’ont permis d’exposer, à travers des articles et des communications de colloque, les premiers résultats de mes travaux.

Je voudrais encore remercier tous mes proches d’avoir été patients et compréhensifs à mon égard, de m’avoir soutenue dans ma démarche par de nombreux services rendus.

J’ai enfin une pensée pleine de tendresse pour Yoan et Ethan, qui, par leur présence au quotidien, m’ont apporté l’équilibre et l’épanouissement nécessaires pour conduire sereinement ce projet.

*

INTRODUCTION

En nous consacrant à l'étude de quelques épopées romaines, notre intention n'est pas d'écrire une nouvelle histoire du genre[1] épique au sens traditionnel du terme, mais de repenser l'évolution des épopées latines, sous un angle particulier, celui des « images » littéraires (*phantasiai*).

Si la définition univoque des critères du genre épique est difficile à établir (selon certains critiques, cette recherche des « universaux » serait même une utopie[2]), les descriptions constituent en effet un relais évident entre les œuvres[3]. P.Galand-Hallyn écrit que :

> « La stricte codification des *topoi* descriptifs et la conception antique de l'écriture littéraire en tant qu'imitation-émulation font souvent apparaître les *ekphraseis* comme des points de repère particulièrement nets de la manière d'un auteur et de son évolution par rapport à ses prédécesseurs »[4].

A son exemple, nous nous sommes donc arrêtée sur ces *topoi* descriptifs que nous avons considérés comme des « fenêtres » pour étudier la poétique de nos auteurs.

---

[1] A ce stade de la réflexion, nous utilisons le genre comme une notion classificatoire : elle nous permet de réunir un certain nombre de textes traditionnellement rangés sous la même étiquette. Ce n'est que dans un second temps, que nous l'intègrerons à notre problématique, en nous interrogeant sur sa pertinence et ses implications génériques.

[2] Si toutes les tentatives définitionnelles à visée généralisante d'une poétique de l'épopée mènent à un constat d'échec, c'est sans doute qu'il est impossible, compte tenu de la diversité des œuvres épiques, de constituer une nomenclature des procédés qui puisse faire universellement autorité. Supposer un caractère stable et éternel à la notion de « genre » serait croire au postulat suivant lequel les œuvres empiriques ne sont que des reflets déformés d'un genre idéal. Or ce postulat aboutit à un échec, car la variété des œuvres fait éclater les systèmes que l'on projette sur elles, cf. J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.

[3] Nous savons que la pratique de l'*imitatio* a joué un rôle essentiel dans la transmission d'une tradition. Sur la pratique de l'*imitatio* à Rome, cf. A. THILL, *Alter ab illo, Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Lille, Publ. De l'Univ. de Lille III, 1976 ; A.-M. GUILLEMIN, « L'imitation dans les littératures antiques et en particulier la littérature latine », *REL* 2, 1924, p.35 et s.

[4] P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs, description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Paris, Droz, 1994, p.19-20.

Les « images » constituent de fait un objet d'étude stimulant, car elles se prêtent à des jeux de réécriture particulièrement complexes : oscillant entre une attitude de respect ou de transgression par rapport à des codes préexistants, elles ne cessent de bousculer et de réinventer les règles d'une nouvelle esthétique. Les « images » offrent une leçon d'autant plus riche qu'elles reflètent l'idéologie, les goûts dominants, les tensions latentes de l'époque qui les a vu naître. Elles sont aussi l'expression de la vision et de la sensibilité d'un auteur, dont il conviendra d'éclairer le sens.

Au centre de nos préoccupations, se posera donc un problème d'éthique, de poétique et d'esthétique, concernant la mise en scène de la guerre, et, dans ce sens, notre enquête rejoindra celle de Jean Kaempfer[5], qui s'est interrogé sur la poétique du récit de guerre. Au-delà de ces considérations, l'enjeu de notre recherche consistera à nous interroger sur le positionnement de nos auteurs, relativement à la question générique et aux controverses rhétoriques des Anciens sur l'« image ». Nous aurons notamment à nous demander si leurs représentations (*phantasiai*) demeuraient « mimètiques », au sens où l'entendaient Aristote et Horace, ou si elles ne tendaient pas à devenir « imaginatives », suivant les nouvelles tendances des rhéteurs impériaux (Pseudo-Longin, Quintilien).

Il va de soi que la mise en place de telles recherches soulevait cependant certaines difficultés. La première ressortissait à la définition même de l'« image ». Dans notre langue moderne, cette notion est polysémique. Pour asseoir notre travail sur une base sûre, il fallait donc circonscrire l'objet de la recherche, en en définissant les différentes acceptions (*enargeia / ekphrasis / phantasia*). C'est l'objectif que nous nous sommes fixé dans la première partie de ce travail. Non seulement nous apportons les éclaircissements terminologiques nécessaires, mais nous décrivons les enjeux rhétoriques et philosophiques de l'« image » (*mimèsis / phantasia*), afin de poser un arrière plan théorique à nos études.

La deuxième difficulté ressortissait à la définition même du genre épique, ou plus exactement de son « code » générique. Nous devions nous poser la question de savoir s'il avait existé un code générique préexistant aux œuvres, induisant certaines contraintes d'écriture. Il fallait surtout en comprendre la nature (intrinsèque, normative

[5] J. KAEMPFER, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998.

ou auctorial ?) et en décrire, si possible quelques orientations majeures. Existait-il une imagerie proprement épique ? Ou simplement des attentes stylistiques et rhétoriques ?

Il allait de soi en dernier lieu que, compte tenu de l'importance du corpus des œuvres épiques romaines, de telles recherches nécessitaient d'être cadrées. Face à l'ampleur de ce corpus, nous avons donc été contrainte de faire des choix. Plutôt que de balayer un champ trop vaste de la littérature épique romaine, au risque de privilégier la quantité au détriment de la qualité, aussi avons-nous décidé de fixer notre attention sur quelques œuvres majeures du corps, tout en nous accordant le droit de porter un regard, en aval et en amont, sur le reste de la production épique romaine.

Afin de poser les fondements à notre recherche, nous avons d'abord consacré une étude à Homère et aux poètes républicains.

Notre premier choix s'est ensuite arrêté sur Virgile : non seulement parce que cet auteur a toujours occupé une place privilégiée dans nos recherches[6], mais parce que ce poète représente un maillon essentiel dans l'histoire du genre. Epigone et successeur d'Homère, Virgile est en effet à la fois, celui qui, après les poètes épique républicains, assimile et s'approprie le plus fidèlement les codes épiques homérique et républicains, et celui qui (re)fonde une nouvelle poétique, annonciatrice d'un profond changement dans la conception de la *mimèsis*.

Notre deuxième choix s'est porté sur Lucain, car il nous importait d'étudier les inflexions que cet auteur, qualifié traditionnellement de « baroque », a apportées au style de son modèle (ou anti-modèle ?) augustéen. Nous tâchons notamment de démontrer que, travaillant en conformité avec les usages des rhéteurs de son temps, Lucain s'avance à grands pas vers la conquête de formes libres, en illustrant la théorie du Sublime.

---

[6] Notre travail de maîtrise portait sur l'*Enéide* : « *Les modèles homériques chez Virgile, Enéide II* » ; celui de DEA sur les *Géorgiques* : *« Poétique figurée des Géorgiques »*. Nous avons par ailleurs fait deux communications et publié deux articles en rapport avec la poétique virgilienne : « L'univers des *Géorgiques* de Virgile réinterprété par un artiste de la Renaissance (cf. l'édition illustrée de Sébastian Brant imprimée à Strasbourg en 1502) » au Colloque du Magistère d'Antiquité Classique (Université de Paris-Sorbonne, Strasbourg II, E.N.S.) en Mars 1999 et « La dimension sacrificielle de la mort dans l'*Enéide* » au colloque du Magistère d'Antiquité Classique (Université de Paris-Sorbonne, Strasbourg II, E.N.S.), en Mars 2000, « Les prophéties en acte dans l'*Enéide* », dans *Grecs et Romains aux prises avec l'histoire, Représentations, récits et idéologie* (éd. par G. Lachenaud et D. Longrée), Rennes, P.U.R., coll. Histoire, Volume 2, 2003, p.437-445 et « *Mortis imago*, trois réécritures virgiliennes de

Enfin, nous avons choisi Silius Italicus, parce qu'il nous intéressait de savoir quelles orientations nouvelles, un poète flavien a données à sa poétique. Sur un arrière-plan rhétorique, dont les grandes lignes sont désormais fixées par Quintilien, nous tentons de comprendre comment s'est positionné ce poète.

Le choix s'est porté sur Silius Italicus plutôt que sur Stace ou Valérius Flaccus, pour deux raisons principales : non seulement parce que cet auteur passe pour être le plus « virgilien » des épigones flaviens[7], mais aussi parce qu'avec lui nous assistons à une « rhétorisation » très forte de la poétique[8].

Notons que ce découpage temporal est arbitraire : il ne trouve sa légitimation que dans la stratégie d'une démarche qui se doit avant tout d'être méthodique et pragmatique. Nous pourrions par la suite entreprendre une étude de plus grande ampleur, en intégrant d'autres épopées romaines à notre corpus.

S'agissant de la méthode, nous indiquons d'emblée que nous avons privilégié des études de détail, abordées sous l'angle de l'intertextualité, et qu'en aucun cas, nous n'avons visé l'exhaustivité : pour le choix des « images », nous n'avons retenu que celles qui se révélaient être des indices éclairants pour comprendre une évolution stylistique et poétique[9].

Avant de clore cette introduction, nous tenons à préciser que, si nos études se présentent dans l'ordre chronologique, il ne faut pas croire que la logique qui sous-tend l'ensemble de notre travail est temporelle : la progression de notre réflexion est moins scandée par la parution d'une nouvelle œuvre littéraire, que par l'émergence d'une nouvelle pratique poétique et esthétique. Notre travail est davantage à penser, selon les termes mêmes de J.Dangel, « comme une suite de redéfinitions et de

---

modèles homériques (*En.*, II, 201-224 ; II, 555-558 ; IX, 431-437) », dans *Le récit de la mort, Ecriture et histoire*, éd. par G. Jacquin, Rennes, P.U.R., coll. « Interférences », 2003, p.39-51.

[7] M. MARTIN rappelle que Silius Italicus fut surnommé « le singe de Virgile », cf. M. MARTIN, « Peut-on encore lire Silius Italicus ? », *Via Latina* 123, Sept.1991, p.26.

[8] Selon la formule de F. PLESSIS, les *Punica* seraient le « triomphe du procédé », cf. F. PLESSIS, *La poésie latine*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p.34.

[9] Il va de soi que l'intérêt d'une telle méthode ne résidait pas dans l'habituelle « Quellenforschung » (recherche des sources), mais dans l'occasion fournie par ces réécritures de saisir la singularité de la création littéraire. La question était ainsi de déterminer si l'auteur établissait avec son (ou ses) modèle(s) une relation de reproduction, de remodelage ou de transgression, si autrement dit, il écrivait une variante épique, remodelait l'« image » ou en bousculait les limites.

réévaluations individuelles, étrangères à l'idée d'une progression par étapes synchroniques »[10].

Nous tenons enfin à ajouter que nous n'avons jamais traité le problème dans sa dimension exclusivement littéraire, mais que, dans la mesure du possible, nous avons toujours veillé à replacer les « images » dans le contexte de l'époque, afin d'établir des ponts avec d'autres branches de l'art. Nous savons en effet que dans l'antiquité, la rhétorique, jouant un rôle essentiel dans l'acquisition d'une culture, influait beaucoup sur la pratique d'écriture. Grâce à la leçon de P. Grimal, nous avons par ailleurs acquis l'intime conviction que « les beaux arts ou la littérature » ne sont pas des « épiphénomènes », mais les produits d'une même esthétique :

> « Il n'est plus question de considérer les beaux arts ou la littérature comme des épiphénomènes (…) ; on comprend mieux qu'autrefois que l'esthétique d'un siècle peut en une certaine façon, en dominer le devenir ou en conditionner le futur. Il n'existe pas de barrière entre l'histoire et le quotidien ; tout est de l'histoire, et l'histoire a commencé par être du quotidien. Et ce qui importe le plus, c'est probablement la vision que les hommes ont des choses, les désirs qui les animent, leur manière d'accepter ou de refuser le monde »[11].

* *
*

[10] J. DANGEL, « Faunes, Camènes et Muses : le premier Art poétique latin », *Bollettino di Studi Latini,* XVII, I, 1997, éd. Loffredo, Naples, p.13.
[11] P. GRIMAL, *Le siècle des Scipions, Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques,* Paris, Aubier, 1975, p.7.

PREMIERE PARTIE

LES ELEMENTS THEORIQUES

CHAPITRE I

L'IMAGE

En introduction, nous avons limité le champ de notre étude aux « images ». L'importance que nous accordons à cette notion, nous invite dans un premier temps à la redéfinir. Le but de ce chapitre préliminaire est de proposer une définition opérationnelle de l'« image » afin d'en préciser les différentes acceptions et d'en rappeler les enjeux rhétoriques et philosophiques.

Cette mise au point s'avère d'autant plus indispensable que le sens même que les critiques donnent à ce terme est variable. Rappelons de plus que l'« image » est une notion de « Modernes » : il conviendra donc de s'interroger parallèlement sur la manière dont les Anciens l'appréhendaient dans leurs traités de Poétique et de Rhétorique.

I. FLUCTUATIONS SEMANTIQUES

1. L'ambiguïté du terme « image » : une véritable constellation de sens

Comme nous en avertit F.Moreau dans la préface de son livre consacré à *L'image littéraire*[12], le terme « image » est de ceux que le stylisticien doit employer avec prudence, car il est ambigu et imprécis :

> « Le mot image est de ceux que le stylisticien doit employer avec des précautions et un discernement tout particuliers, car il est à la fois ambigu et imprécis, ambigu parce qu'il peut être pris aussi bien dans un sens général très vague et très vaste, que dans une acception proprement stylistique, imprécis parce que son emploi, même dans le domaine limité de la rhétorique, est très flottant et mal défini »[13].

[12] F. MOREAU, *L'image littéraire. Position du problème,* Paris, Sedes, 1982.
[13] F. MOREAU, *op.cit.*, p.11.

Dans le langage courant, le territoire de l'« image » est en effet vaste et complexe car il existe plusieurs régions de l'image. J.-Cl.Schmitt écrit à juste titre que les figures de style (comparaisons, métaphores) ne sont pas les seules modalités possibles, mais qu'il existe « un grand nombre de modalités diverses de l'*imago* »[14], telles que les « modalités psychiques des images de la mémoire, du rêve ou de l'extase visionnaire » ou « les images matérielles (peintes, sculptées, etc…) »[15]. S'interrogeant sur la définition sémantique des images, le philosophe J.-J.Wunenburger, en vient à faire le même constat. L'image constitue à ses yeux « une catégorie mixte et déconcertante », car elle désigne une « réalité multiforme »[16] :

> « les images se diversifient du fait de leur substrat, de leur support : les unes relèvent du seul psychisme, constituant ainsi la famille des images mentales, les autres s'objectivent dans une réalité psychique extérieure au sujet et acquièrent différentes caractéristiques selon leur matérialité »[17].

La difficulté de définir les images littéraires réside précisément dans le fait qu'elles sont à l'interface de deux médiations, le verbal et le pensé, que leur appréhension est autrement dit fondamentalement duale. L'« image » dans le langage moderne désigne aussi bien la représentation sensible et abstraite qui émane d'un texte (notons que cette représentation est elle-même double, puisqu'elle désigne à la fois la représentation mentale qui a été conçue initialement dans l'esprit de l'auteur et celle qui se forme chez le lecteur), que des réalités langagières, telle que la description, la comparaison ou la métaphore[18].

---

[14] J.-CL. SCHMITT, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », Cahiers du Léopard d'or, 5, 1996, p.31. Précisons que le critique emploie le terme d'*imago* dans un sens générique, au sens d'une « fonction imageante ».

[15] J.-CL. SCHMITT, *art. cit.*, p.29.

[16] J.-J. WUNENBERGER, *La philosophie des images*, Paris, Puf, 1997, p.3.

[17] J.-J. WUNENBERGER, *op.cit.*, Paris, Puf, 1997, p.3-4.

[18] L.Campa écrit à juste titre que l'image « désigne aussi bien la production d'éléments visuels que le regroupement de figures rhétoriques rapprochant des termes ou les substituant aux autres », cf. L. CAMPA, *Poétique de la poésie*, Paris, Sedes, 1998, p.65. Ce « double sens » est également signalé par B. Dupriez, qui distingue l'« image visuelle (syn. : image mentale) » de l'« image rhétorique (métonymie ou métaphore) » cf. B. DUPRIEZ, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Editions, 1984, p.240-242. J.-L. DE BOISSIEU & A-M. GARAGNON, *Commentaire stylistiques*, Paris, Sedes, 1987, p.264 retiennent enfin ces deux sens : l'image désigne « au sens usuel, certaines formes de représentation visuelle ou de description par la parole ou par l'écriture. Au sens rhétorique, elle

2. Différentes problématiques de l'image

Une conséquence immédiate de cette constellation de sens est qu'il existe aussi différentes problématiques de l'image. Plus exactement, nous dirons qu'il en existe deux. Soit, ainsi que le résume S.Viarre, l'on a « une conception globale de l'image considérée comme une sorte de deuxième degré de la *mimèsis* » – se pose alors le problème du rapport au « réel », ainsi que nous le montrerons ultérieurement – , soit « l'on considère simplement qu'il y a image lorsqu'il y a recours au langage figuré en mettant l'accent sur la comparaison et la métaphore »[19].

La première consiste à se placer du point de vue de l'« effet ». Dans cette première acception, si un énoncé est « imagé », cela signifie qu'il engendre des représentations visuelles et picturales, qu'il crée des impressions imagées (*phantasiai*) dans l'esprit de l'auteur et du lecteur : on considère métaphoriquement[20] que l'impression générée par le langage est la même que celle des formes peintes. Tel est par exemple le cas d'Horace qui compare la poésie à la peinture, *ut pictura poesis* [21].

Parallèlement à cette manière globale de considérer l'« image littéraire », il existe cependant une autre manière de la considérer, qui consiste à l'appréhender d'un point de vue stylistique comme une figure de style. Dans ce cas, écrit S.Viarre, « l'image se rattache aux figures, donc à l'*ornamentum* »[22]. M.Le Guern définit par exemple l'image « par l'emploi d'un lexème étranger à l'isotopie du contexte immédiat »[23]. F.Moreau s'inscrit également dans cette perspective, lorsqu'il déclare vouloir

---

s'emploie, sans précision particulière, pour une expression « où par le biais d'un trope (fondé ou non sur l'analogie), d'une figure ou d'une quelconque anomalie sémantique, se fait jour un deuxième sens » (*Dupriez*) ».

[19] S. VIARRE, « L'étude des images dans les textes littéraires : problèmes de méthode », *BAGB*, 4, 1977, p.372-373.

[20] Nous précisons que les représentations poétiques ne peuvent en réalité être confondues avec des représentations picturales.

[21] HORACE, *Art Poétique*, v.361. Nous aurions également pu citer la formule attribuée à Simonide par PLUTARQUE, *De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c : « La peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante ». Notons que J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p.64 situe aussi la poésie « du côté de la peinture ».

[22] S. VIARRE, *art. cit.*, p.372.

[23] M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore, sémantique de la métonymie*, Paris, Larousse Université, 1973, p.53. Cette approche est également celle de G. MOLINIE, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992, p. 169-170 : « Il y a image lorsque, dans un segment, un terme figuré, même une fois interprété, et donc, d'une manière ou d'une autre traduit ou expliqué, garde un peu de sa valeur spécifique, voilée mais tenace ».

« restreindr(e) l'usage du terme image, 1) en renonçant à l'utiliser dans un sens général, et en ne le prenant que dans son acception stylistique, 2) (…) en le considérant toujours comme le terme générique qui englobe différentes figures de rhétorique »[24]. Rentrent alors dans son corpus d'images, les « figures » qui se caractérisent par un rapport d'analogie (comparaison, métaphore, allégorie, symbole) et celles où les termes sont unis par un rapport de contiguïté (métonymie, synecdoque)[25].

3. La restriction du champ sémantique de l'« image » dans les approches stylistiques modernes

Traditionnellement, la tendance générale des critiques modernes qui s'intéressent aux textes antiques est de restreindre la définition de l'image à celle de figure de rhétorique, en circonscrivant l'objet de l'étude aux comparaisons et/ou aux tropes[26]. Dans cette approche du problème, ainsi que l'explique P.Ricoeur, « la rhétorique de la métaphore prend le *mot* pour référence »[27]. Tel est par exemple le cas de M.Armisen-Marchetti qui déclare au commencement de son livre (consacré à l'étude des images chez Sénèque), que « son empirisme foncier, préférant partir des faits, et de faits aisément identifiables, a donc choisi finalement d'asseoir son étude sur les images littéraires » et elle ajoute que, dans sa perspective, « le champ de l'image coïncide

[24] F. MOREAU, *op. cit.*, p.13.

[25] M. AQUIEN, *Lexiques des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p.221, propose une autre définition de l'image stylistique qui est très similaire : « Dans l'analyse littéraire, le terme désigne de manière générique des figures qui mettent en rapport deux référents qui diffèrent : l'un (comparé, imagé) désigne proprement ce dont parle le texte, l'autre (comparant, imageant) peut être pris dans un autre référent et éclaire ou illustre le premier, ou encore jette sur lui une lumière nouvelle en utilisant ce qu'ils ont d'analogue ou de proche. Ce sont en premier lieu les figures d'analogie (comparaison, métaphore, allégorie, symbole) qui sont concernées, mais on peut considérer que synecdoque et métonymie sont aussi des images en ce qu'elles présentent la chose sous un jour différent ».

[26] Comme le précise P. BACRY, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992, p.9-10 : « A strictement parler, il n'y a que *deux* véritables tropes : ce sont la *métaphore* et la *métonymie* ». Il nous rappelle en effet que « Le mot *trope* (mot masculin) se rattache à la racine d'un verbe grec (*trepô*) qui signifie « tourner ». Le terme grec de *tropê* signifie « ce qui tourne », « ce qui change de sens », c'est-à-dire aussi bien de *direction* que de *signification* ».

[27] P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, éd. du Seuil, 1975, p.7.

avec ceux de la métaphore et de la comparaison »[28]. Mais nous aurions pu citer les travaux de J.Dumortier, P.Louis, J.Taillardat, F.Furhmann, R.Ferwerda, J.Peron, Ch.Cusset[29] qui travaillent également dans ce sens. Le colloque qui s'est tenu à Bordeaux en 1977 sur le thème « Image, imagination, imaginaire » est un autre signe révélateur : en dehors de S.Viarre et de J.Bompaire, qui étendent l'étude de l'image à celle de l'hypotypose ou de l'*ekphrasis*, tous les autres (J.Taillardat, A.Michel, P.Cambronne et S.Poque) envisagent l'image dans son acception restreinte[30]. J.Taillardat déclare par exemple qu'il parlera surtout de la « métaphore-mot », et que l'image correspondra à « un petit canton, celui de l'image entendue restrictivement comme métaphore et similitude »[31]. La raison avancée est évidente : il est certes plus aisé de relever des figures, que des « représentations » au contenu encore problématique. Selon les termes mêmes de Ch.Cusset, la comparaison est notamment « un procédé poétique un peu raide dans sa présentation stéréotypée (qui) arrête nécessairement la lecture »[32].

4. L'essor de nouvelles perspectives critiques

Depuis quelques décennies, des critiques ont cependant donné de nouvelles orientations à leurs recherches, dans lesquelles l'« image » n'est plus seulement définie par référence au mot, mais considérée de manière globale. L'image est exploitée « à l'intérieur d'une visée globale de sens qui s'actualise au mieux à l'échelle de la phrase »[33]. Figurent ainsi parmi ces nouveaux poéticiens, S.Viarre, M.Armisen-Marchetti, qui – alors que sa définition de l'image dans son étude sur Sénèque demeure fondamentalement « classique » – a publié deux articles novateurs sur la

[28] M. ARMISEN-MARCHETTI, *Sapientiae facies, étude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p.22.
[29] J. DUMORTIER, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935 ; P. LOUIS, *Les métaphores de Platon*, Paris, 1942 ; J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane*, Paris, 1962 ; F. FUHRMANN, *Les images de Plutarque*, Paris, 1964 ; R. FERWERDA, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*, Groningen, 1965 ; J. PERON, *Les images maritimes de Pindare*, Paris, 1974 ; C. CUSSET, *La Muse dans la bibliothèque, Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, CNRS Littérature, 1999.
[30] Les Actes de ce colloque « Image, imagination, imaginaire » sont réunis dans *BAGB*, 4, 1977, p.341-398.
[31] J. TAILLARDAT, « Images et matrices métaphoriques », *BAGB*, 4 1977, p.344.
[32] C. CUSSET, *op. cit.*, p.115.

notion d'« imaginaire »[34], J.Thomas[35], C.Lévy et L.Pernot, qui ont publié les actes d'un colloque intitulé *Dire l'évidence*[36](en 1997), P.Galand-Hallyn[37], et enfin J.Dross[38], qui, grâce à des éclairages philosophiques, a apporté une mise au point décisive sur l'évolution de la conception antique de la « représentation » (*phantasia*). Figurent également parmi les promoteurs de ces nouvelles tendances, des centres de recherches particulièrement actifs, comme celui de l'Université de Toulouse-Le Mirail et celui de l'Université de Bordeaux III, qui publie depuis 1977 ses cahiers sous le titre *Eidôlon*[39]. Nous signalons à titre informatif que ce renouveau de la critique ne touche pas que le domaine antique, mais qu'il concerne également d'autres domaines de la recherche comme celui de la littérature française et étrangère. S'agissant de la littérature anglaise, L.Louvel a par exemple publié deux ouvrages particulièrement novateurs : *L'œil du texte* et *Texte / Image, images à lire, Textes à voir*[40]. S'agissant de la littérature française, S.Lojkine[41], a quant à lui considérablement transformé la problématique de l'image[42], en prenant pour référence la « scène » de roman. Enfin O.Rosenthal a récemment publié sa thèse consacrée aux « écritures de l'image dans

---

[33] J.-J. WUNENBERGER, *op.cit.*, p.43.

[34] M. ARMISEN-MARCHETTI, « La notion d'imagination chez les anciens. I – Les philosophes », *Pallas*, 26, 1979, p.11-51 ; « II, – La rhétorique », *Pallas*, 27, 1980, p.3-27.

[35] J. THOMAS, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981 ; *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1988.

[36] C. LEVY & L. PERNOT, *Dire l'évidence* (philosophie et rhétorique antiques), Paris, L'Harmattan, 1997.

[37] P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs. Description et métalange poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994 ; *Les yeux de l'éloquence, poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

[38] J. DROSS, *Les représentations de la philosophie à Rome de Cicéron à Marc Aurèle »*, thèse conservée à Paris XII, 2004 ; « De l'imagination à l'illusion : quelques aspects de la *phantasia* chez Quintilien et dans la rhétorique impériale », *Incontri triestini di filologia classica*, 4, 2004-2005, p.273-290 ; « De la philosophie à la rhétorique : la relation entre « phantasia » et « enargeia » dans le traité « Du Sublime » et l'« Institution Oratoire », *Philosophie Antique*, 4, 2004, p.61-93.

[39] Le centre pluridisciplinaire de recherches de l'Université de Bordeaux III consacré au thème de l'« imagination littéraire » publie notamment ses cahiers sous le titre *Eidôlon*, dont le premier numéro a paru en mai 1977.

[40] L. LOUVEL, *L'œil du texte, texte et image dans la littérature anglaise*, Toulouse, Presses Universiataires du Mirail, 1998 ; *Texte / image, Images à lire, Textes à voir*, Rennes, PUR, 2002. Dans ses travaux, ce critique se concentre sur « les questions soulevées par la relation infinie entre texte et image lorsque l'image génère le texte ou lorsque, inclusion textuelle, son insertion dans le texte interrompt le flux de la narration, provoquant cet « arrêt sur image » dont nous parle le cinéma », cf. *L'œil du texte*, p.15.

[41] S. LOJKINE, *La scène de roman, méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

[42] Il va de soi que la liste que nous esquissons ici est loin d'être exhaustive. Pour une mise au point complète, se reporter à la bibliographie.

l'art de poésie au XVIème siècle », dans laquelle elle envisage le « dire » comme un « donner à voir »[43].

Conclusion

Nous indiquons d'emblée que c'est dans le sillage de ces travaux, que notre réflexion s'inscrira à son tour. Si les perspectives de la stylistique moderne présentent certains avantages, comme celui d'asseoir une étude des images sur une base sûre, la définition de l'« image » limitée aux tropes ne nous semble en effet pas totalement opératoire pour penser le problème des images car la spécialisation du terme « image » au sens stylistique, résulte elle-même d'une spécialisation de la rhétorique moderne, qui s'est vu « restreindre » son champ d'application à l'*elocutio,* ainsi que l'ont montré P.Ricoeur et G.Genette[44]. A.Kibédi Varga impute quant à lui cette restriction du champ définitionnel de l'« image » à la distinction entre le visuel et la parole, qui s'est peu à peu imposée dans la tradition rhétorique moderne[45]. Or, les Anciens ne concevaient pas ces distinctions. La lecture de leurs arts rhétoriques prouve au contraire qu'ils accordaient la primauté au visuel dans leur appréhension du langage, qu'ils s'étaient dotés d'un vocabulaire spécifique pour désigner les différentes acceptions de l'« image » (les réalités langagières, l'« effet » pictural, la représentation sensible et abstraite qui en résulte) et que la controverse sur le statut mimétique de la représentation a nourri leur réflexion. Tels sont les trois points que nous voudrions successivement développer.

II. LA PRIMAUTE DONNEE AU VISUEL DANS LES ARTS RHETORIQUES ANTIQUES

Dans leurs traités de rhétorique, les Anciens apportent d'abord la preuve que le langage et ses représentations étaient appréhendés dans leur relation au visuel.

---

[43] O. ROSENTHAL, *Donner à voir : écritures de l'image dans l'art de poésie au XVIème siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.
[44] P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, éd. du Seuil, 1975 ; G. GENETTE, « Rhétorique restreinte », in *communications*, 16, Paris, éd. du Seuil, 1970.

1. Une terminologie antique dominée par l'expérience visuelle

En examinant la manière dont les Anciens traduisaient le terme « image », nous constatons en effet que la plupart des termes qu'ils employaient étaient en rapport avec le sens de la « vue ».

1.1. Le vocabulaire grec

Les Grecs utilisaient par exemple la notion d'*eikôn* (l'« image », la « représentation » parfois la « comparaison »[46]) qui, ainsi que l'a exposé P.Chantraine, est formée à partir de la racine **weik* qui exprime l'idée d'une « ressemblance ». Le linguiste a par ailleurs montré que l'*eidôlon* (« l'image avec la nuance d'être irréelle, le reflet »[47]) est issue de la racine **weid-* signifiant « voir ». La *phantasia* (« la représentation mentale ») dérive quant à elle de *phôs* la « lumière » et est apparentée au verbe *phainô* « faire briller, rendre visible ». Quant à l'*enargeia* (« la qualité figurative du langage »), elle dérive aussi d'un mot en rapport avec le sème de la brillance : l'adjectif *enargês* qui signifie « clairement visible, brillant, évident »[48]. Nous remarquons enfin qu'étymologiquement, l'*hupotupôsis* (désignant autant « la qualité figurative du langage » que « le procédé visant à le produire »[49] : en français « hypotypose ») est associée à l'idée d'une « image gravée ». P.Chantraine nous rappelle en effet que le substantif *tupos*, sur la base duquel est formé ce mot, désignait

---

[45] A. KIBEDI VARGA, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, P. Madaga, 1989, p.93-94.
[46] P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque,* Paris, Klincksieck, 1968, t.I, p.355.
[47] P. CHANTRAINE, *op.cit.*, t.I, p.317.
[48] P. CHANTRAINE, *op.cit.*, t.I, p.345. Beaucoup de critiques rappellent l'étymologie de l'*enargeia* en rapport avec cette notion de « brillance », cf. P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs*, Genève, Droz, 1994, p.37 ; C. CALAME, « Quand dire, c'est faire voir » : l'évidence dans la rhétorique antique », *Etudes de lettres*, 4, 1991, Faculté des lettres de l'université de Lausanne, p.7-8.
[49] Sur l'ambiguïté du terme *hupotupôsis* dans la langue grecque, cf. C. CALAME, *art. cit.*, note 24 p.14 : L'*hupotupôsis* « littéralement « l'esquisse » (cf. STRAB. 2, 5, 17 et 33), représente pour QUINT. *Inst. or*. 9, 2, 40, une dénomination synonyme de l'*euidentia* : en général qualité de la narration, elle peut aussi concerner la « topographie », c'est-à-dire la description de lieux (9, 2, 44). »

à l'origine « l'empreinte en creux (imprimée) ou en saillie (repoussée) que laisse la frappe d'une matrice, l'emblème figuré sur cette matrice»[50].

1.2. Le vocabulaire latin

Si les termes latins se rapportant aux images sont différents par leur origine et leur formation, nous constatons de même que les réseaux de sens sont semblables. Hormis *imago*, dont l'étymologie se laisse mal saisir, *species* (traduction latine d'*eidôlon*) est ainsi formée à partir d'une racine indo-européenne, signifiant « voir »[51] ; l'*euidentia* (traduction latine de l'*enargeia*) à partir du verbe *uidere*, « voir » ou *uideri*, « sembler » »[52] ; *figura* (« image » ou la « figure de style ») à partir de *fingere* signifiant « modeler ». E.Auerbach qui a étudié l'étymologie de ce terme cite en effet le témoignage de Varron qui, dans le *Lingua Latina,* 6, 78, écrit que « le modeleur, quand il dit « je modèle », *fictor, cum dicit fingo,* impose une *figura*, une « forme plastique » à la chose[53]. D'un simple relevé sémantique, il apparaît donc que les Anciens appréhendaient les « images » comme des « formes visibles ». Mais il y a plus : la lecture des traités de rhétorique nous convainc que les Anciens concevaient également les différentes aspects de leur art oratoire en rapport avec le visuel.

2. La prégnance des images dans les arts rhétoriques

En nous fondant sur la lecture des principaux traités de rhétorique de date latine (*La rhétorique à Hérennius, De l'orateur* de Cicéron, l'*Institution Oratoire* de Quintilien), nous remarquons en effet que la référence aux images était constante. A l'instar de A.Kibédi Varga[54], de M.Armisen-Marchetti[55] et d'A.-M.Christin, nous nous

[50] P. CHANTRAINE, *op.cit.*, t.II, p.114. Sur le sens étymologique de *tupos*, cf. également G. ROUX, *Rev. Et. Anc.*, 63, 1961, p.5-13.
[51] A. ERNOUT & A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine,* Paris, Klincksieck, 1994, p.639-641.
[52] C. LEVY & L. PERNOT, *op. cit.*, p.11.
[53] E. AUERBACH, *Figura,* Tours, Belin, 1993, p.9. L'auteur examine les différentes acceptions que ce terme a pris au cours de la latinité. Désignant à l'origine une « forme plastique », ce terme fut peu à peu employé pour désigner une figure de rhétorique. Le processus serait parvenu à son terme « peu de temps après Cicéron » (p.25).
[54] A. KIBEDI VARGA, *Discours, récit, image,* Liège-Bruxelles, P. Madaga, 1989, p.93-94.

rendons à l'évidence qu'il est « impossible de croire que l'introduction du visible dans les traités de rhétorique (…) ait été accidentelle », que « la référence à l'image était étroitement liée à la nature de la technique oratoire »[56]. La sensibilisation des rhéteurs à la nature visuelle du langage s'observait en effet à différents niveaux.

1.1. L'importance accordée au sens de la « vue »

Elle se constate à un premier niveau dans l'importance qu'ils accordaient au sens de la vue. De manière significative, Cicéron a écrit que : « de toutes nos impressions, celles qui se fixent le plus profondément dans l'esprit sont celles qui nous ont été transmises et communiquées par nos sens ; or, de tous nos sens le plus subtil est la vue »[57].

1.2. Une terminologie empruntée au vocabulaire pictural

Mais elle se constate également dans leur manière de commenter les effets langagiers. M.Baxandall remarque que, dans le latin classique, les rhéteurs utilisaient une proportion importante de métaphores issues de l'expérience picturale, susceptibles d'« établir des liens entre l'écriture et la peinture » :

> « *Figura* désigne à la fois le corps (sa configuration) et, en rhétorique, les figures du discours ; *status* désigne la position de quelqu'un (son attitude) aussi bien que la « position » de quelqu'un à argumenter ; *ingressus* la démarche de quelqu'un (son allure) aussi bien que le commencement du discours ; *color*, la teinte aussi

[55] M. ARMISEN-MARCHETTI, « La notion d'imagination chez les anciens. II, – La rhétorique », *Pallas*, 27, 1980, p.8. Le critique constate que dans l'antiquité, « pensée ni langage ne peuvent se passer des représentations de l'imagination ».
[56] A.-M. CHRISTIN, « La mémoire blanche », dans *Rhétorique et image*, Amsterdam, éd. Rodopi B.V., 1995, p.86.
[57] « *ea maxime animis affigi nostris, quae essent a sensu tradita atque impressa ; acerrunum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum uidendi* » (*De or.*, II, 87) (trad. E. Courbaud)

bien que les embellissements rhétoriques, *lineamenta* et *forma*, enfin, les traits et la forme tant du visage que du discours »[58].

1.3. Une pensée rhétorique en images

La sensibilisation des rhéteurs à la nature visuelle du langage se constate enfin et surtout, dans leur manière d'appréhender les différentes parties de la rhétorique. M.Armisen-Marchetti écrit que « depuis Aristote, l'idée qu'on ne peut penser ni parler sans images est une évidence pour la pensée antique »[59]. Comment en effet justifier l'existence d'un outillage mental aussi complexe que celui des *topoi*, si les Anciens ne raisonnaient pas en images ? Comment par ailleurs justifier l'invention d'un système aussi complexe que les *arts de mémoire* ? Comment justifier les prémisses d'une réflexion sur la figuration dans le langage ? Comment enfin justifier l'existence d'une partie consacrée à la rhétorique du corps, comme celle de l'*actio* ? Nous trouvons là tous les arguments pour nous convaincre que les Anciens ont élaboré leur technique oratoire en se référant à la représentation visuelle.

Dès la première partie (*inuentio*) consacrée à l'établissement des « lieux » (*topoi*) du discours, la pensée des Anciens fonctionnait déjà comme une « activité imageante »[60]. De l'avis de L.Pernot[61], dont les travaux permettent de redécouvrir la topique, les *topoi* n'étaient pas de simples « clichés », mais des « lieux » de la pensée

[58] M. BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture (1340-1450)*, Paris, Ed. du Seuil, 1989, p.43. Notons que ces transferts de registre s'observent également dans le choix des mots qu'ils faisaient pour qualifier tel ou tel style – un style pouvait ainsi être dit *translucidus* ou *uersicolor*. Inversement il est significatif de voir que les critiques d'art utilisaient également de nombreuses métaphores empruntées au domaine de la rhétorique. Pline l'Ancien caractérise ainsi un peintre comme étant *grauis ac seuerus idemque floridus ac umidus* « grave et sévère, tout en étant fleuri et fluide » (*Hist. Nat.*, XXXV, 120). Ces interférences multiples entre l'art et de la rhétorique nous semble très révélateur de l'extrême porosité des frontières entre ces deux arts mimétiques, qu'étaient la poésie et la peinture.

[59] M. ARMISEN-MARCHETTI, *art. cit.*, p.5. Le critique se réfère en particulier à un passage du *De Anima*, I, 1, 403a et du *De memoria et reminiscentia*,449b-450a : « Il est impossible de penser sans image (…) et la mémoire, même celle des intelligibles, n'existe pas sans images ».

[60] Nous empruntons cette expression particulièrement suggestive à A. Kibédi Varga, *op. cit.*, p.91.

[61] L. PERNOT, « Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique », in *BAGB*, 3, 1986, p.253-284.

(au sens spatial du terme[62]), où l'orateur – et par la suite le poète[63] – puisait son inspiration : « un *topos* », écrit-il, était « un secteur de la réalité qui a(vait) pour vocation à devenir objet du discours, un *champ* ouvert à l'orateur »[64]. La topique était donc déjà appréhendée comme un « imaginaire » : « la réalité (était) représentée comme un espace dans lequel la pensée découp(ait) des secteurs, qui (étaient) les *topoi* : ici, le courage d'Héraclès, ses travaux, et les autres qualités de son âme »[65].

L'étude de la partie consacrée à la mémoire démontre par ailleurs une maîtrise déjà grande des images. Les travaux que F.Yates, A.Rouveret, A.-M.Christin ont consacré à cette partie de la rhétorique, tendent à prouver que les rhéteurs ont inventé un art de mémoire « dans la mouvance d'une *écriture visuelle* »[66]. Pour fixer les points importants de leur discours, ils stockaient les informations sous la forme d'« images » dans des lieux de la mémoire consacrés à cet effet[67]. L'*auctor ad Herennium*, qui est considéré comme une source essentielle concernant les systèmes de mémoire artificielle, écrit en effet que, pour être pleinement efficace, la mémoire devait « prend(re) appui sur des emplacements et des images », *consta(re) artificiosa locis et*

[62] Cicéron lui-même traduisait symboliquement la notion de *topoi* par *sedes*, des « sièges », des « lieux de résidence », cf. CIC., *Top.*, II, 7-8. Notons que R. Barthes reprend la métaphore spatiale lorsqu'il assimile le *topos* à une « case vide », de laquelle surgit une « idée » : l'orateur « promène son sujet le long d'une grille de formes vides : du contact du sujet et de chaque case (chaque lieu) de la grille, surgit une idée possible », cf. R. BARTHES, « L'ancienne rhétorique », in *Communications*, 16, 1970, p.207.

[63] Nous savons qu'à l'époque héllénistique et romaine, les « lieux » étaient devenus des cadres de pensée, inculqués par le système éducatif, qui influençaient la pratique d'écriture des poètes. Les recueils de *progymnasmata* (exercices préparatoires de composition littéraire), proposaient à l'élève ou à l'étudiant des listes de *topoi* pour le guider dans la composition d'une narration, d'un éloge, d'une narration. Le catalogue des « lieux » descriptifs (*« descriptions de personne, d'action, de lieu, de temps* ») que propose Hermogène dans son traité de rhétorique, offre un exemple assez représentatif de ces « listes » de *topoi* descriptifs, cf. HERMOGENE, *L'art rhétorique*, Fontenay-le-Comte, L'âge d'Homme, 1997, p.147.

[64] L. PERNOT, *art. cit.*, p.256.

[65] L. PERNOT, *art. cit.*, p.256. Il est à noter que la notion d' « imaginaire » est reprise par A. Malraux, qui écrit que « persuader, c'est faire prendre un imaginaire pour une réalité ». Il n'est pas douteux que cet écrivain connaissait le rapport entre la rhétorique et les images. Cf. A. MALRAUX, *L'homme précaire*, Gallimard, 1977, p.220, cité par M. ARMISEN-MARCHETTI, *art. cit.*, p.4.

[66] A.-M. CHRISTIN, *art. cit.*, p.86.

[67] Pour une présentation du système de mémorisation des Anciens trop complexe, pour qu'on l'expose ici en détail, cf. F. A. YATES, *L'art de mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 (trad. française, 1ère éd. *The Art of Memory*, London, 1966) ; A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Palais Farnèse, Ecole Française de Rome, 1989 ; A.-M. CHRISTIN, « La mémoire blanche », in *Rhétorique et image*, Amsterdam, éd. Rodopi B.V., 1995, p. 83-98.

imaginibus (*Ad Herenn.*, III, 29). Cicéron, dans le *De oratore* (II, 86-87) explique également que « pour exercer cette faculté du cerveau », on devait « se former des images des choses qu'on (voulait) retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux » (*De or.*, II, 86-87). Dans le système de la mnémotechnie oratoire, les « images » étaient donc encore un relais entre le pensé et le verbal, elles servaient d'indices mémoriels pour les mots[68].

Dans la partie consacrée à l'*elocutio*, les images, ou plus globalement le visuel, avaient encore une influence prépondérante. Les rhéteurs nous enseignent qu'ils n'estimaient pas le pouvoir d'un discours suffisant, s'il se limitait aux oreilles :

> « Le discours, en effet, ne produit pas un effet suffisant et n'exerce pas pleinement l'emprise qu'il doit exercer, si son pouvoir se limite aux oreilles, si le juge croit qu'on lui fait simplement le récit des faits dont il connaît, au lieu de les mettre en relief et de les rendre sensibles au regard de son intelligence » (*IO*, VIII, 3, 62).

L'auteur de la *Rhétorique à Hérennius* affirme de même que l'on devait narrer « de manière à faire croire que l'événement se déroule et se passe sous nos yeux », *ut geri negotium et res ante oculos esse uideatur* (*Ad Herenn..*, IV, 68).

Le dernier argument qui nous persuade enfin que les Anciens, et plus spécifiquement les Romains, avaient un attrait particulier pour le visuel, sont les longs développements qu'ils ont consacrés à la rhétorique du corps, dans la partie consacrée à l'*actio*. Il est significatif de voir que l'art de l'expression – modulation des traits du visage, gestes, signes émis par le corps – revêtait une telle importance à leurs yeux, qu'ils ressentaient le besoin d'en codifier les règles. De toute évidence, nous nous

[68] Notons que pour faciliter le travail de mémorisation, l'auteur de *La rhétorique à Hérennius* suggérait déjà de rehausser les images de couleurs frappantes («Il nous faudra donc former des images du genre de celles qui peuvent être conservées très longtemps en mémoire. Ce sera le cas si nous établissons des similitudes aussi frappantes que possibles ; si nous employons des images qui ne soient ni muettes ni floues mais qui soient en action ; si nous leur conférons une beauté exceptionnelle ou une laideur singulière » cf. *ad Herenn.*, III, 37). Le potentiel émotionnel des images sera effectivement utilisé à cette fin par les auteurs impériaux, Sénèque, Lucain et l'auteur du *Traité du Sublime* pour accroître leur force de persuasion.

trouvons face à une civilisation, qui ainsi que l'écrit J.Fontaine, a « accordé à l'image et à la création imagée un place (…) importante »[69].

Conclusion

A travers ces divers témoignages, il apparaît donc que la parole chez les Anciens était constamment appréhendée par rapport au visuel. A.Michel écrit de manière significative que « la parole, lorsqu'elle (était) parfaite (selon la définition cicéronienne de l'*eloquentia*) était d'abord « un regard, une contemplation qui se communique »[70]. Il semble que l'on pourrait étendre cette définition à toute l'*eloquentia* romaine : l'écriture, dans l'antiquité, était régie par l'impératif d'un « donner à voir »[71]. D'après les traités de Rhétorique, il existait donc une tradition suggérant la fusion entre le « dire » et le « voir » [72], légitimant une approche de l'« image » prise dans son sens global. Ayant avancé les raisons qui ont orienté notre choix, nous allons maintenant présenter la terminologie dont s'étaient dotés les Anciens pour nommer ce phénomène de la « représentation » dans le langage.

III. LES DIFFERENTES ACCEPTIONS DE L' « IMAGE » DANS L'ANTIQUITE

Les Anciens connaissaient et maîtrisaient à ce point les images, qu'ils se sont également investis dans la recherche d'une terminologie adéquate pour nommer ce phénomène dans le langage. Notons qu'au Ier siècle ap. J.-C., leur maîtrise terminologique était telle qu'ils étaient désormais à même de différencier et de « nommer » les diverses acceptions de l'image susmentionnées (à savoir la qualité

[69] J. FONTAINE, « Introduction » au colloque sur *Image, imagination, imaginaire, BAGB,* 4, 1977, p.23.
[70] P. GALAND-HALLYN, *op. cit.,* Préface d'A. Michel, p.9.
[71] En utilisant cette expression, nous reprenons à dessein le titre d'un autre essai celui de O. ROSENTHAL, *Donner à voir : écritures de l'image dans l'art de poésie au XVIème siècle,* Paris, Honoré Champion, 1998. Notons que C. CALAME a déjà publié un article au titre également suggestif : « Quand dire, c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », Etudes de Lettres n°4, 1991, Faculté de lettres de l'Université de Lausanne, p.3-20.
[72] Pour un inventaire des textes les plus importants, voir l'étude de WILLIAM G. HOWARD, *Ut pictura poesis,* in *P.M.L.A.* 24 (1909), pp.40-123 ; RENSSELAER W. LEE, *Ut pictura poesis, Humanisme et théorie de la peinture XVè-XVIIè siècles,* Paris, Macula, 1991.

d'évidence, entendue comme capacité même de mettre sous les yeux ; le procédé visant à la produire ou l'effet qui en résulte ; l'image mentale suscitée par le texte).

Pour plus de clarté, nous précisons que, dans l'exposé des différentes notions de l'« image », nous nous fonderons essentiellement sur les distinctions, établies au Ier s. av.J.-C, tout en évoquant leur genèse dans les traités antérieurs car les flottements et différences terminologiques entre les époques et les auteurs[73] étaient nombreux avant cette date.

1. La qualité d'évidence : *enargeia* / *euidentia*

Pour traduire la qualité d'évidence, la capacité de mettre sous les yeux, les Anciens employaient d'abord un premier terme, celui d'***enargeia*** (traduit par le terme d'***euidentia*** chez les Romains), dont l'étymologie est connue.

P.Chantraine précise que ce substantif, apparenté à l'adjectif *enargês,* qui signifie « clairement visible, brillant, évident »[74], fut employé dans l'*Iliade*, à propos des dieux « qui se montrent en pleine lumière », puis, par une sorte de transfert sémantique, dans les traités de rhétorique, pour désigner le « qualificatif spécifique de l'art descriptif d'Homère » et plus généralement « toute forme de description particulièrement vivante, capable, (…) de donner au lecteur l'illusion de voir des objets ou des êtres absents »[75].

Originellement liée dans sa définition à « la mise sous les yeux » – *pro ommatôn poieïn*[76] – cette notion, esquissée par Aristote, apparut d'abord à plusieurs reprises dans la *Rhétorique* et la *Poétique*. Dans la *Poétique*[77], Aristote conseillait par exemple au dramaturge de « garder le plus possible l'intrigue sous les yeux afin de la voir très clairement (*enargestata*) comme s'il assistait à la scène ». Dans la *Rhétorique*, il

[73] S. DUBEL, « *Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », in *Dire l'évidence,* Actes du colloque éd. par C. Lévy & L. Pernot, Paris, L'Harmattan, 1997, p.251-252.
[74] P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque,* Paris, Klincksieck, 1990, t.I, p.345.
[75] P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs, description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p.38.
[76] P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs*, Genève, Droz, 1994, p.38-39, remarque que tous les rhéteurs grecs et romains qui ont traité de l'*enargeia* résument son effet descriptif dans des formules analogues : « placer devant les yeux » (*up'opsin ageïn, ante oculos ponere*).
[77] ARISTOTE, *Poet.* 17, 1455a24.

reconnaissait aux métaphores par animation, cette capacité de « placer une chose sous les yeux » (*pro ommatôn poieïn*).

Dans les siècles postérieurs, cette notion, codifiée par les rhéteurs, s'est ensuite précisée[78].

Dans le traité *Sur Lysias,* Denys d'Halicarnasse, définit l'*enargeia* comme « le pouvoir de mettre sous les sens (*aisthêseis*) ce qui est dit » :

> « Une certaine faculté de faire venir sous les yeux ce qui est dit, et qui provient de la saisie détaillée des circonstances. Qui prête attention aux discours de Lysias (…) ne sera pas obtus au point de ne pas croire qu'il voit se dérouler les événements qu'on lui montre et qu'il rencontre les personnages que l'orateur met en scène, comme s'ils étaient présents » [79].

Plutarque la définit également comme une qualité de « monstration», une capacité à montrer les choses. Il la relève par exemple chez Thucydide, dont les descriptions sont qualifiées de « claires et distinctes »[80] :

> « Thucydide mène une lutte constante pour atteindre par le discours (*logos*) cette évidence (*enargeia*) ; il est comme avide de faire de l'auditeur un spectateur et de provoquer auprès de ses lecteurs les sentiments de stupeur et de trouble ressentis par les témoins oculaires »[81].

Enfin, les rhéteurs romains se l'approprient à leur tour, en la nommant *enargeia* ou *euidentia.* Cicéron voit dans l'*enargeia* cette capacité du discours à placer une action pratiquement sous nos yeux, en touchant les sens et en provoquant dans l'âme la plus forte des émotions[82]. Pseudo-Longin la présente comme la faculté de produire des

[78] H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik,* Stuttgart, F.Steiner Verlag, 1990, §§ 810 et s.
[79] DENYS, *Lys.*, 7, 1-2..
[80] Sur l'*enargeia* utilisée par les Historiographes héllénistiques, cf. ANDREW D. WALKER, « *Enargeia* and the spectator in Greek Historiography », *TAPhA,* 123, 1993, p.353-377.
[81] PLUTARQUE, *De Glor. Ath.*, II, 346-347.
[82] CICERON, *Part. or.,* 6, 20 ; *De orat.,* 3, 53, 202 ;

images, des « apparitions » (*eidôlopoiïa*, *phantasiai*)[83]. Quintilien, quant à lui, insiste sur le fait que l'*euidentia,* « se donne à voir » :

> « C'est pourquoi nous devons ranger parmi les ornements l'*enargeia,* que j'ai mentionnée dans les principes de la narration, parce qu'elle est évidence (*euidentia*) ou selon d'autres, représentation (*repraesentatio*) plutôt que clarté : la seconde se laisse voir tandis que la première, d'une certaine façon, se donne à voir »[84].

En termes modernes, les critiques modernes insistent sur le fait que l'*enargeia* désigne plus spécifiquement l'« effet » pictural, la « qualité » du langage qui parvient à offrir une vue claire et distincte des choses[85].

2. Le procédé visant à la produire : *ekphrasis* / *hupotupôsis*

Pour traduire le procédé visant à produire la qualité d'évidence, les Anciens employaient d'autres termes, celui d'***ekphrasis*** ou d'***hupotupôsis***.

Selon Cl.Calame et S.Dubel, ce n'est pas avant le Ier s.av.J.C., que ces notions désignant le « lieu descriptif » apparurent. Cl.Calame écrit que :

> « Ce n'est en effet que de manière secondaire et, dans l'état de notre documentation, pas avant le Ier siècle ap. J.-C. que transparence et évidence (*saphêneia kai enargeia*) sont présentées comme les qualités propres de l'*ekphrasis,* de la « description »[86].

Quant à S.Dubel, elle note que ce n'est qu'« avec l'*ekphrasis,* (que l')on est passé en quelque sorte de la notion de descriptif à celle de description conçue comme un bloc discursif »[87].

---

[83] PS. LONG., *D.S.*, 15, 1.

[84] QUINT., *I.O.,* VIII, 3, 61 : *Itaque enargeian, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est euidentia uel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus.*

[85] G. ZANKER écrit que l'*enargeia* « dénot(ait) la qualité stylistique d'une représentation descriptive qui provoque un vif appel des sens, en particulier celui de la vue ». Cf. G. ZANKER, « *Enargeia* in the ancient criticism of poetry », *RhM NF*, 124, p.299-300 : « (*enargeia*) denote that stylistic quality of descriptive representation which makes a vivid appeal to the senses, in particular to sight ».

L'une des premières attestations de ce terme se trouve chez le rhéteur Aélius Théon (Ier s.ap.J.-C.) qui définit l'*ekphrasis* comme un *logos periêgêmatikos*, c'est-à-dire un « énoncé détaillé » plaçant sous le regard l'objet montré[88].

La codification rhétorique de la notion s'est ensuite développée.

Quintilien la mentionne sous le terme d'*hupotupôsis* dans un passage du livre IX de l'*Institution Oratoire* (*I.O.*, IX, 2, 44), mais son sens est encore proche de celui d'*enargeia*, puisqu'il la présente comme un synonyme :

> « Quand à la figure, dont Cicéron dit qu'elle place la chose sous nos yeux, elle sert généralement, non pas à indiquer un fait qui s'est passé, mais à montrer comment il s'est passé, et cela non pas dans son ensemble, mais dans le détail : cette figure, dans le livre précédent, je l'ai liée à l'*euidentia* (l'illustration). C'est le nom que lui a donné Celse. D'autres l'appellent *hupotupôsis* (hypotypose), et la définissent comme une représentation des faits proposée en termes si expressifs que l'on croit voir plutôt qu'entendre » (*Inst. Or.*, IX, 2, 40)[89].

La définition la plus précise que nous possédons de l'*ekphrasis* est sans aucun doute celle qui apparaît dans le traité d'Hermogène mais elle est plus tardive (fin IIème ; début IIIème après). Ce procédé y est décrit comme un « énoncé qui présente en détail (…), qui a de l'*évidence* et qui met sous les yeux ce qu'il montre » :

> « La description est un énoncé qui présente en détail, comme disent les théoriciens, qui a de l'*évidence* et qui met sous les yeux ce qu'il montre.
> On a des descriptions de personnes, d'actions, de contextes, de lieux, de temps et de bien d'autres choses. De personnes, comme chez Homère : *il était bancroche et boitait d'un pied* ; d'actions, par exemple la description d'un combat sur terre et d'une bataille navale ; de contextes, par exemple de la paix, de la guerre ; de lieux, par

---

[86] CL. CALAME, « Quand dire, c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *Etudes de Lettres*, 4, 1991, Faculté des Lettres de Lausanne, p.13.
[87] S. DUBEL, *art. cit.*, p.254.
[88] THEON, *Prog.*, 11.
[89] *Illa uero, ut ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet cum res non gesta indicatur sed sit gesta ostenditur, nec uniuersa sed per partis : quem licum proximo libro subiecimus euidentiae. Et celsus hoc nomen isti figurae dedit :ab aliis « hupotupôsis » dicitur, proposita quaedam forma rerum, ita expressa uerbis ut cerni potius uideantur quam audiri.*

exemple de ports, de rivages, de villes ; de temples, par exemple du printemps, de l'été, d'une fête. – On pourra avoir aussi une description mixte, comme chez Thucydide la bataille de nuit : en effet la nuit est un contexte et la bataille une action. (…) Les vertus de la description sont principalement la clarté et l'évidence : l'expression doit presque produire la vision au moyen de l'ouïe. Il importe en outre que les éléments de l'expression se modèlent sur les objets : si l'objet est fleuri, l'expression le sera aussi, si l'objet est sec, l'expression sera de même sorte. »[90]

En termes modernes, le terme d'*ekphrasis* correspond à celui de « description »[91] ou d'« hypotypose »[92], il faut savoir néanmoins qu'il n'existe pas d'exact équivalent. Selon Cl.Calame, ce concept correspondrait plutôt à celui d'« exposition détaillée » :

« La lecture du développement qu'Hermogène consacre à l'*ekphrasis* montre que ce concept correspond plutôt à celui d'« exposition détaillée » qu'à celui de « description » au sens moderne du terme, description entendue comme « unité textuelle régie par des opérations, à dominante hiérarchisante, taxinomique, paradigmatique » »[93].

[90] HERM., *Prog.*, 10 (trad. de M. Patillon)

[91] Pour un Moderne, la « description » est traditionnellement définie comme « une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rendait en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes », cf. Article « Description » de l'*Encyclopédie*, rédigée par Beauzé, Marmontel, l'abbé Mallet, la chevalier de Jaucourt. Son principal critère de reconnaissance est l'abondance des données concrètes, une expansion dérivationnelle de l'écriture, un « effet de liste », cf. PH. HAMON, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.10. G. MOLINIE, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992, p.167-169, écrit que, se rangeant dans la catégorie des figures « macro-structurales », la description s'étend sur un ensemble relativement important de mots, qu'elle possède sa logique propre et convoque un certain nombre de procédés (isotopies, tropes) destinés à renforcer sa cohérence interne.

[92] Pour un Moderne, l'hypotypose n'est pas à proprement parler une figure très différente de la « description ». P.Fontanier, qui a contribué à canoniser la relation du visuel aux figures, la définit en effet dans des termes comparables : « *L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante* » (P. FONTANIER, *Traité des figures du discours autres que tropes*, Paris, Flammarion, 1977 (éd. de G. Genette), p.390). Compte tenu de leur similitude, certains critiques ont même renoncé à lui donner un statut particulier. Dumarsais fait ainsi remarquer qu'« elle (était) si ordinaire, que il (avait) cru qu'il n'était pas inutile de la remarquer ici » (cf. DUMARSAIS, *Des tropes ou des différentes sens*, Paris, Critiques, Flammarion, 1988, p.135).

[93] CL. CALAME, *art. cit.*, p.13-14.

Nous signalons que, tout au long de nos travaux, nous aurons une conception plus large du concept d'*ekphrasis* : celui-ci désignera tout « lieu » doté d'une forte potentialité iconique, autrement dit tout énoncé, doté d'une grande qualité visuelle. A l'instar d'Hermogène, nous ne retiendrons pas de critère relatif à la longueur des séquences. Pourront ainsi entrer dans la catégorie des *ekphraseis*, des descriptions s'étendant sur plusieurs vers, comme des énoncés brefs, caractérisés par leur aspect pictural. A l'extrême , une métaphore, si elle a un fort pouvoir figurant, pourra être considérée comme une brève *ekphrasis*, comme par exemple ce vers, remarqué par Aristote, pour sa qualité pittoresque : « il eût été juste de pleurer sur leur valeur ensevelie avec eux »[94]. Dans cette oraison funèbre, ainsi que le fait remarquer M. Armisen-Marchetti, la métaphore est « descriptive » car elle suscite une représentation et place cet objet « sous les yeux », car « ensevelie avec eux » évoque une situation installée dans l'espace, c'est-à-dire dans le réel vécu. C'est une métaphore qui peut « peindre », « faire tableau »[95].

3. L'image mentale suscitée par le procédé descriptif : *phantasia* / *uisio*

Pour désigner l'effet qui résulte du procédé descriptif, l'image mentale suscitée par le texte, les Anciens employaient enfin le terme de « *phantasia* », traduit en latin par *uisio*.

Notons que, comme la notion d'*ekphrasis*, celle de *phantasia*, ne fut employée dans ce sens que relativement tardivement – au Ier s. ap.J.-C – .

Auparavant, cette notion, réservée au domaine philosophique et habituellement traduite par « sensation »[96], désignait une représentation mentale, intervenant dans le processus cognitif, mais qui n'était pas explicitement rattachée au domaine de la Poétique et de la Rhétorique. Aristote, qui est le premier à l'avoir conceptualisée la

[94] ARIST., *Rhét., III*, 10, 1411 b 2.
[95] M. ARMISEN-MARCHETTI, « La notion d'imagination chez les Anciens : II – La Rhétorique », *Pallas*, 27, 1980, p.10-11.
[96] R. LEFEBVRE, « Faut-il traduire le vocable aristotélicien de *phantasia* par « représentation » ? », dans *Revue philosophique de Louvain*, 95, 1997, p.587-616 ; « Du phénomène à l'imagination : les Grecs et la *Phantasia* », dans *Etudes phénoménologiques*, Louvain-La-Neuve, 1985, t.XX, p.97-136. Le critique écrit (p.103) que « la *phantasia* est (…) liée à la sensation (…), elle est l'apparaître de l'être senti ».

définissait ainsi comme une faculté de représentation intermédiaire entre la sensation et la pensée. La définition la plus claire que nous en ayons se trouve dans le traité *De l'âme*, 427b 15 et s :

> « L'imagination (*phantasia*) diffère à la fois de la sensation et de la pensée ; elle ne peut se produire sans la sensation et sans elle il ne peut y avoir de jugement »[97].

Il a précisé que la nature de cette image mentale était essentiellement visuelle, en en rappelant l'étymologie (*phaos* « la lumière »)[98]. Tentant d'en restituer le sens initial, J.P. Vernant s'est proposé de la définir en ces termes :

> « La *phantasia* est cet état de la pensée où l'on donne son assentiment spontané à l'apparence que revêtent les choses, à la forme à laquelle elles se font voir, comme quand nous croyions, sans esprit critique, au spectacle d'un morceau de bois placé dans l'eau et qui nous apparaît brisé »[99].

Ce n'est qu'à partir des traités de la rhétorique impériale (Traité *du Sublime* et celui de l'*Institution Oratoire*), que la *phantasia* fut actualisée dans son sens rhétorique.

Pseudo-Longin[100] par exemple la cite et la définit explicitement comme une représentation mentale résultant de l'*enargeia*. Il écrit dans le paragraphe 15 de son traité :

---

[97] ARISTOTE, *De An.*, 427b 15 et s. (trad. V. Goldschmidt). Notons que cette mise en évidence du rôle de l'image dans le processus cognitif est très important car il suggère qu'un travail d'intellectualisation s'opérait dans les arts plastiques.

[98] ARISTOTE, *De An.*, 429a 5 et s.

[99] J.P. VERNANT, « Naissance d'images », dans *Religions, histoires, raisons,* Paris, 1979, p.119.

[100] Pour la datation du *Traité du Sublime*, la question reste en suspens : début de notre ère ou fin du premier siècle ? cf. A.MICHEL, « Rhétorique, tragédie et philosophie », *G.I.F.*, 1969, p.269, p.246, n.3. Selon A. ROSTAGNI, « Il « Sublime » nella storia dell'estetica antica », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa,* S. II, vol. 2 (1993), p.99-119 ; I. LANA, *Quintiliano, il sublime e gli esercizi preparatori di Elio Teone : ricerca sulle fonti greche di Quintiliano e sull'autore del sublime,* Torino, 1951, Universita di Torino, Pubblicazioni della Facolta di lettere e filosofia et W.H. FYFE, *Longinus, On the Sublime,* Cambridge, Loeb Classical library, 199, 1995, le traité *Du Sublime* aurait été rédigé dans la première moitié du Ier s. apr. J.-C. C'est l'hypothèse que nous retiendrons pour notre étude.

« L'on désigne communément par le mot image (*phantasia*) toute pensée qui, d'une manière quelconque, se présente capable de produire une expression ; mais maintenant ce terme est réservé surtout au cas où, par un effet de l'enthousiasme et de la passion, tu parais voir ce que tu dis et le mets sous les yeux de l'auditeur »[101].

Après lui, Quintilien[102] se l'approprie également dans ce sens dans son *Institution Oratoire*, en la traduisant par *uisio*. Le concept de *phantasia* connaît alors une carrière rhétorique, où il désigne les *eidolopoiai* ou images fabriquées, correspondant sous l'effet de l'inspiration et de l'émotion, à la transmission d'un « voir ».

« Ce que les Grecs appellent des *phantasiai* (nous pourrions bien appeler cela des « visions »), par lesquelles nous nous représentons mentalement les images des choses absentes au point d'avoir l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura bien su les concevoir sera très efficace pour soulever les émotions. Certains auteurs appellent *euphantasiôton* (doué d'une bonne imagination) l'homme qui se représentera le mieux les choses, les paroles, les actions selon le vrai : or il est certain que nous acquerrons facilement cette faculté, si nous le voulons »[103].

Ainsi, dans ces deux passages, et pour la première fois, dans la rhétorique gréco-romaine, la *phantasia* était présentée comme une faculté propre à susciter l'*enargeia* du discours : comme le rappelle Quintilien dans le paragraphe 32 :

« De là (*scil*. de la *phantasia*) procédera l'*enargeia*, que Cicéron appelle illustration et évidence, qui ne semble pas tant raconter que montrer : nos passions ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes »[104].

---

[101] PS-LONGIN, *D.S.*, XV, 1 (trad. H. Lebègue).

[102] L'œuvre de Quintilien date des dernières années du Ier siècle ap.J.-C. (cf. J.Cousin, éd. de QUINTILIEN, Belles Lettres, I, Introduction, p.XXVIII)

[103] QUINT., *I.O.*, VI, 2, 29 : *Quas « phantasias » Graeci uocant (nos sane uisiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus.Quidam dicunt « euphantasiôtov qui sibi res, uoces, actus secundum uerum optime finget : quod quidem nobis uolentibus facile continget.*

[104] QUINT., *I.O.*, VI, 2, 32 : *Insequetur « enargeia », quae a Cicerone inlustratio et euidentia nominatur, quae non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur*

Si, dans ses attestations récentes, la *phantasia* était définie comme une « représentation mentale », il faut savoir néanmoins qu'au Ier siècle ap.J.-C., elle revêtait un sens particulier, car elle était issue d'un « transfert » d'une notion philosophique et plus particulièrement stoïcienne, à la rhétorique[105].

Or, dans la philosophie stoïcienne, la *phantasia*, différait de celle d'Aristote, car elle était désormais plus fermement rattachée à l'« apparaître » et avait acquis un authentique statut de réalité existante. A.Rouveret écrit que « le terme se trouv(ait) complètement détourné de son sens initial puisque la dichotomie entre sensation et intellection se vo(yait) rejetée »[106]. Censée assurer la correspondance parfaite entre l'objet et sa perception par l'homme[107], elle fondait sa légitimité et sa crédibilité sur son évidence. La *phantasia* était dite *kataleptikè*, car elle poussait le sujet sans hésitation possible vers l'assentiment. Selon les termes mêmes de Chrysippe – cité par Sextus[108] – sa force d'attraction était telle que son évidence nous « tir(ait) les cheveux vers l'assentiment ».

Se fondant sur une analogie fonctionnelle par rapport à son équivalent philosophique, la *phantasia* des rhéteurs se vit ainsi dotée d'une évidence propre, exerçant un pouvoir d'attraction tel qu'il menait jusqu'à l'assentiment[109] – Pseudo-Longin nous dit que la *phantasia* rhétorique « asservissait » plus qu'elle ne

---

[105] Sur l'influence des Stoïciens dans la création et le façonnement de la *phantasia* rhétorique, cf. CL. IMBERT, « Stoic logic and alexandrian poetics », dans *Doubts and dogmatism, studies in hellenistic epistemology*, Oxford, 1980, p.182-216 ; « Théorie de la représentation et doctrine logique dans le stoïcisme ancien », dans *Les Stoïciens et leur logique*, Paris, 1978, p.224-249 ; P.H. SCHRŸVERS, « Invention, Imagination et Théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien », *Rhetoric revalued*, 1982, Medieval & Renaissance texts & studies, p.47-57 ; G.WATSON, *Phantasia in Classical Thought*, Galway, 1988 (chap. IV « Discovering of the imagination - Platonists ans Stoics on *phantasia*) ; « *Phantasia* from the Late Hellenistic Period to Early Neoplatonism », *ANRW*, II, 36, 7, 1994, 4765-4810 ; et plus récemment, A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Palais Farnèse, Ecole française de Rome, 1998, p.383-460 ; J. DROSS, « De la philosophie à la rhétorique : la relation entre « Phantasia » et « Enargeai » dans le traité « Du Sublime » et de l'« Institution Oratoire » », *Philosophie Antique*, 2004, n°4, p.61-93. J. DROSS parle explicitement (p.61) d'un « transfert à la rhétorique de (…) notions philosophiques ».

[106] A. ROUVERET, *op. cit.*, p.392.

[107] Selon le témoignage célèbre du PSEUDO-PLUTARQUE, *Plac.* IV, 12, 1 = *SVF* II, 54 = LS 39B, Chrysippe définissait ainsi la *phantasia* comme une « affection qui se produit dans l'âme et se révèle elle-même en même temps que l'objet qui l'a produite ». Pour plus de détails concernant l'épistémologie du Portique, cf. J. DROSS, *art. cit.*, p.68-72.

[108] SEXTUS, *Math.* VII, 257 = LS 40K.

[109] M. ARMISEN-MARCHETTI, *Sapientiae facies*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p.58 écrit que la *phantasia* n'était pas « une image au sens stylistique du terme, comparaison ou métaphore ; elle

« persuadait »[110] – , mais à la différence de son homologue philosophique, elle n'était plus, selon les termes de J.Dross « une évidence *index sui*, garantissant par elle-même sa propre vérité et celle de l'objet représenté », mais un « effet de *logos*, (…) construite de toutes pièces » par les rhéteurs[111]. Autrement dit, la *phantasia* rhétorique recouvrait un sens beaucoup plus large. Loin de se borner à transmettre des perceptions du réel, elle devenait « imaginative » en se mettant à représenter des « choses *in absentia* », (cf. la définition qu'en donne Quintilien dans le passage 2, 29 du livre VI de l' *Institution Oratoire* susmentionné). Elle se découvrait ainsi de nouvelles potentialités. Témoins de ce changement dans la conception de la *phantasia*, J. Dross écrit que :

> « La bonne *phantasia* littéraire n'est donc plus seulement une représentation issue de la perception réelle et conforme à l'objet qui l'a fait naître ; elle regroupe désormais tous les cas de représentations non conformes à leur objet, voire sans objet actuel, à condition que ces représentations soient « transformées » pour devenir des vertus opératoires. Le bon orateur, *euphantasiotos*, n'est pas celui qui a de « bonnes » *phantasiai* au sens où ses *phantasiai* correspondraient à leur objet, mais celui qui sait transformer les visions maladives en images oratoires « évidentes » et, comme telles, propres à persuader et à *mouere* l'auditeur »[112].

Conclusion

Comme en témoigne ce relevé terminologique, les Anciens avaient donc une connaissance intuitive, sinon parfaitement élucidée des « images » et de leur efficacité persuasive. Mieux encore : nous allons à présent démontrer q'ils avaient des vues précises et controversées sur la *mimèsis* et ses enjeux, c'est-à-dire sur les rapports entre la création imitative et imaginative. Nous précisons que ces rappels historiques seront

---

désignait tout procédé par lequel l'orateur impos(ait) à son auditoire une représentation mentale, soutenue par le dynamisme d'un mouvement affectif ».

[110] PS-LONGIN, *D.S.*, XV, 9.

[111] J. DROSS, « De la philosophie à la rhétorique : la relation entre « Phantasia » et « Enargeai » dans le traité « Du Sublime » et de l'« Institution Oratoire » », *Philosophie Antique*, 2004, n°4, p.77.

[112] J. DROSS, *art. cit.*, p.82-83.

d'autant plus importants qu'ils nous serviront d'arrière-plan rhétorique, pour penser et définir le positionnement respectif de nos auteurs dans la suite de nos études.

IV. D'UNE *MIMESIS* REPRESENTATIVE A UNE *PHANTASIA* CREATRICE

Non contents de s'être dotés d'une terminologie adéquate, les Anciens démontrent enfin qu'ils ont réfléchi et se sont également interrogés sur le statut de la *mimèsis* et de ses enjeux. A la lecture de leurs traités qui jalonnent la rhétorique gréco-romaine, il apparaît notamment que si, jusqu'à la fin du Ier siècle av. J.-C., semble s'imposer une conception « représentative » de la *mimèsis*, celle-ci est progressivement évincée au cours du Ier s. ap. J.-C., par une *mimèsis* « créatrice », revendiquant une plus grande marge de liberté dans le choix de ses sujets : l'imitation qui reproduisait ce qu'elle voyait cède la place à une imagination qui conçoit désormais ce qu'elle n'a pas vu. Cette évolution, concomitante à celle de la *phantasia*, apparaît notamment dans les traités de Pseudo-Longin et de Quintilien, avant d'être plus explicitement formalisée par les rhéteurs de la Seconde Sophistique, et en particulier par Philostrate.

1. La conception traditionnelle de la *mimèsis* représentative

Lors de sa conceptualisation par Aristote, il apparaît d'abord que tout en étant considérée comme une « *mimèsis* au second degré » [113], la création littéraire était appréhendée dans sa dimension « représentative », c'est-à-dire dans sa conformité au

[113] Loin de nous l'idée de penser que l'art naît d'une imitation directe de la réalité mais d'une intellectualisation du support réel. Même dans le cas où l'art était « réaliste », l'artiste devait imaginer l'objet de sa représentation, l'embrasser par la pensée, se le représenter mentalement avant de le matérialiser dans le discours. ARISTOTE, *De part. animal.*, 640a 30 écrit : « pour chaque production de l'art, préexiste l'idée créatrice qui lui est semblable ; par exemple l'idée créatrice du sculpteur préexiste à la statue. Il n'y a pas dans ce domaine de production spontanée ». R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p.61-62 explique qu'en fait, le « réalisme » est « bien mal nommé » puisqu'il « consiste non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : ce fameux réel (…) est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole : code sur code, dit le réalisme. C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit « copieur » mais plutôt « pasticheur » (par une *mimésis* seconde, il copie ce qui est déjà copie) ».

« réel ». Le poéticien définissant la règle de « vraisemblance », a notamment écrit qu'il faut donner « des sortes de choses, que certaines personnes auraient pu dire ou faire, selon ce qui est probable ou nécessaire », *kata to eikos ê to anankaion* (*Poétique,* IX, 1451 a 38). Dans ses fondements, la *mimèsis* avait donc pour objectif de re-présenter conformément au « réel », c'est-à-dire re-produire les images du monde. L'écrivain était tenu de proposer des représentations qui soient conformes à ce que le lecteur savait du « réel ». Pour Aristote, il existait une analogie entre la création naturelle et la création artistique, vers laquelle l'artiste était obligé de tendre : il était censé élaborer un univers homologue à celui de l'univers naturel. Son œuvre devait créer un complexe « imitant » la vie.

Cette conception fut ensuite développée par les théoriciens romains de l'époque augustéenne (Ier s. av.J.-C.), dont la ferveur militante en faveur d'un « art » vraisemblable est connue.

Horace, qui travaillait sous l'obédience d'Aristote[114] et qui est l'auteur d'un *Art Poétique* composé en 15 av.J-C., a notamment écrit qu'il faut « en imitateur averti, reporter ses regards sur le modèle original de la vie et des caractères et en tirer un langage vivant »[115] et il a fustigé dans son célèbre *incipit*, les peintres et les poètes qui osèrent assembler des *membra*, « des morceaux de corps », empruntés à divers règnes (oiseaux, quadrupèdes, bipèdes, poissons), créant ainsi le choc de l'incohérence. Selon Horace commenté par P.Grimal, « la beauté ne saurait naître du monstrueux »[116]. L'artiste ne pouvait contrevenir au plan de la création.

Quant à Vitruve, théoricien de l'art augustéen, il a également réaffirmé ce diktat aristotélicien dans le livre VII du *De Architectura*[117], en s'insurgeant contre des artistes de son temps qui osèrent défier les règles du bon sens en représentant des scènes invraisemblables :

---

[114] P. GRIMAL, *Essai sur l'art poétique d'Horace,* Paris, Sedes, 1968, p.43.
[115] HORACE, *A.P.*, 317-318 : *respicere exemplar uitae morumque (…) doctum imitatorem et uiuas hinc ducere uoces.*
[116] L'expression est de P.GRIMAL, *op. cit.*, p.45.
[117] Selon H. ZENACKER, *Littérature latine,* Paris, PUF, 1993, p.178, le *De Architectura* aurait été rédigé et sans doute publié en plusieurs fois, entre 35 et 25 av.J.-C.

« Mais ces motifs, qui étaient des copies tirées de choses véritables, aujourd'hui, un goût dépravé fait qu'on les condamne. On peint sur les enduits des monstruosités plutôt que les images précises de choses bien définies : à la place de colonnes, on met des roseaux ; en guise de frontons, des tiges cannelées disposées en accolades avec leurs feuilles enroulées et leurs volutes ; (…) sans compter les tiges qui portent des figurines tronquées, les unes à tête humaine, les autres à tête d'animal.

Ces choses-là n'existent pas, ne peuvent exister, n'ont jamais existé. C'est donc que l'influence du goût nouveau a été si forte que de mauvais juges ont dénié la valeur artistique aux qualités qui font l'art authentique. (…) Les esprits obscurcis par ces jugements ne sont plus capables d'apprécier ce qui peut réellement exister et qui s'impose par sa conformité au principe de convenance. Car on ne doit pas donner son approbation aux peintures qui n'ont pas de ressemblance avec la réalité ; et quand bien même le talent de l'artiste leur a conféré de l'élégance, on ne doit pas pour autant s'écrier qu'elles sont « bien », si elles ne se conforment pas, dans leur sujet, à des règles précises, mises en œuvre sans défaillance »[118].

Dans cette page, il réaffirmait la nécessité de se conformer au principe de « vraisemblance ».

Notons que nous retrouvons ce rejet du monstrueux[119], exprimé dans des termes similaires, chez un philosophe du Ier s.av.J.-C., Lucrèce, qui, dans son *De rerum natura,* a démontré l'impossibilité de l'existence de monstres, en se fondant sur la théorie épicurienne des *simulacra* [120].

Nous remarquons de même une même méfiance de Cicéron à l'égard des *uisiones,* qu'il considérait comme des *animi uitia,* « des vices de l'âme ». Dans

[118] VITRUVE, *D.A.*, VII, 5, 3-4.

[119] Sur le refus du « monstrueux » à l'époque augustéenne, cf. G. SAURON, « Les monstres au cœur des conflits esthétiques à Rome, au Ier s.av.J.-C. », dans *Revue de l'art*, 1990, p.35-45.

[120] Dans la théorie épicurienne de la sensation, les corps émettent des simulacres de fines particules qui voltigent dans l'air jusqu'aux sens qui les reçoivent. Toute sensation a un générateur, elle ne fait que capter les particules qui émanent des objets. Dans cette perspective, LUCRECE (*R N.*, V, 878 et s.) nous explique que les images des monstres ne sont que des phantasmes, des images accidentelles, elles sont liées au croisement fortuit entre particules venant de deux corps différents. Si un corps humain et un corps animal (comme celui d'un cheval) émettent en même temps des particules qui sont reçues par l'œil, le croisement des informations fait que l'on croira qu'il existe des centaures alors qu'il n'en est rien. C'est l'expérience, l'habitude qui enseigne très vite à distinguer les vraies images, les vraies sensations, des phantasmes, sensations erronées. Sur la théorie épicurienne des *eidola,* cf. M.

plusieurs passages du *Lucullus*, du *De Natura Deorum* ou du *De diuinatione*[121], le philosophe a présenté en effet la *uisio*, « représentation mentale », comme lié à un « dérèglement de la faculté représentative » plutôt qu'« à son fonctionnement normal »[122].

C'est la preuve qu'à l'époque augustéenne, la conception traditionnelle de la *mimèsis*, pensée dans sa conformité au « réel », faisait encore autorité. L'imitation « réaliste » était de loin préférée à une recréation « fictive ».

2. L'invention d'une *phantasia* créatrice

Si ancrée que soit cette théorie de l'imitation dans les mentalités, nous observons néanmoins un changement de conception au cours du Ier siècle ap.J.-C. Cette mutation semble notamment préparée par Pseudo-Longin dans un passage du traité du *Sublime*, où l'auteur assigne un sens nouveau à la *phantasia*. Elle est ensuite confirmée par Quintilien dans son *Institution Oratoire*. Philostrate la formalise enfin dans un passage célèbre de la *Vie d'Apollonios de Tyane*, certes tardif par rapport à notre corpus (fin du IIè s. ap.J.-C. ou début du IIIè s. ap.J.-C.), mais néanmoins incontournable, car l'auteur fonde en théorie ce que les rhéteurs impériaux ont empiriquement pressenti.

2.1. Pseudo-Longin

Dans le paragraphe 15 du traité de Longin précité[123], on note en particulier que les *phantasiai*, une notion réservée jusqu'alors au domaine philosophique, sont clairement et pour la première fois désignées comme actives dans le processus de la

---

ARMISEN-MARCHETTI, « La notion d'imagination chez les Anciens : I – les philosophes », *Pallas*, 15, 1979, p.33-37.

[121] CICERON, *Luc.*, 49 ; *Nat. Deor.*, I, 105-109 ; *Div.*, II, 120.

[122] Cette interprétation est celle de J.DROSS, « De la philosophie à la rhétorique : la relation entre « Phantasia » et « Enargeai » dans le traité « Du Sublime » et de l'« Institution Oratoire » », *Philosophie Antique*, 2004, n°4, p.81. La position de Cicéron est toutefois ambiguë. En décrivant ses efforts pour s'extraire du réel et imaginer le portrait de l'orateur idéal, *De oratore* (7-10), Cicéron a insinué qu'il concevait déjà la création artistique comme une activité reposant sur un travail d'abstraction du donné dont l'imitation au sens strict n'était pas capable.

[123] PS-LONGIN, *D.S.*, XV, 1, voir *supra*, p.30.

création littéraire. Relégué au second plan, le « réel » référent traditionnel de la *mimèsis*, est comme évincé par une force imaginant et imaginative, la *phantasia,* se substituant à lui. J.Dross conclut ainsi son étude sur la *phantasia* du Pseudo-Longin en pointant cette innovation dans la rhétorique gréco-romaine :

> « L'*enargeia* (…) n'est plus propre à une représentation issue d'un objet réel, imprimée en conformité avec cet objet et telle qu'elle ne pourrait dériver d'un autre objet ; elle caractérise désormais une *phantasia* beaucoup plus large, essentiellement liée à l'imagination. La bonne *phantasia* est moins l'imitation du réel que l'imagination d'une scène passée ou inventée »[124].

2.2. Quintilien

Dans le sixième livre de l'*Institution Oratoire*, nous remarquons ensuite que Quintilien prolonge et précise les idées avancées quelques décennies plus tôt par l'auteur du Sublime.

Partant du constat que l'« imitation », au sens strict du terme, est incapable d'émouvoir – il estime que l'*imitatio* est une contrefaçon ridicule incapable de soulever les émotions (*I.O.*, VI, 2, 26) – , il affirme qu'une imagination (*phantasia*), détachée du réel et devenue illusoire, peut devenir très persuasive.

Dans ce passage[125], il écrit en effet que quiconque saura concevoir des « images des choses absentes » sera très efficace pour soulever les émotions : *has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus*[126].

---

[124] J. DROSS, *art. cit.*, p.75-76. Notons que tous les critiques ne présentent pas le Pseudo-Longin comme aussi novateur. M. ARMISEN-MARCHETTI, « La notion d'imagination chez les Anciens : II – La Rhétorique », *Pallas*, 27, 1980, p.13, écrit par exemple que, selon elle, dans la théorie longienne du Sublime, « il s'agit encore d'imagination représentative, et non pas créatrice ».

[125] Voir *supra*, p.31.

[126] Concernant le terme *uisio*, que Quintilien emploie comme équivalent latin de la *phantasia* grecque dans cette citation, J. DROSS, « De l'imagination à l'illusion : quelques aspects de la *phantasia* chez Quintilien et dans la rhétorique impériale », *Incontri triestini di filologia classica* 4, 2004-2005, p.276, fait enfin une remarque qui éclaire d'un jour nouveau la perception quintilienne de la *mimèsis*. Selon elle, si *uisio* est préféré à *uisum* (proposé par Cicéron dans un passage des *Seconds Académiques*, I, 40), c'est parce que, « dans une perspective de défense de l'imagination créatrice », ce terme souligne « par sa forme active », « l'implication du sujet dans la représentation » et « le caractère essentiellement *subjectif* de la représentation ».

Et il entérine ces affirmations lorsqu'il déclare, quelques lignes plus loin (*I.O.*, VI, 2, 30), que même l'hallucination, qui était considérée comme un vice de l'âme, *animi uitium*[127], peut devenir utile, *ad utilitatem transferetur*, c'est-à-dire être dotée de vertus oratoires.

C'était là admettre que toutes les *phantasiai*, quelle que soit leur nature, qu'elles soient fondées ou non sur le socle du « réel » sont rhétoriquement exploitables, et qu'il ne dépend plus que de l'orateur, *euphantasiôtos*, « doué d'une vive imagination »[128] de les rendre efficaces en les dotant d'évidence.

Par là même, Quintilien fondait donc une nouvelle théorie de la *mimèsis*, que l'on peut qualifier de « créatrice » et dont les critiques n'ont pas manqué de souligner le caractère audacieux.

M.Armisen-Marchetti note qu'en définissant la *phantasia*, comme « le pouvoir d'imaginer une scène ou un événement que l'orateur n'a pas sous les yeux », Quintilien inventait « quelque chose qui se rapproche de l'imagination créatrice »[129].

J.Dross qui a également commenté cette découverte et dont nous n'hésiterons pas à reproduire les conclusions essentielles, car elles apportent une mise au point décisive sur ces questions, écrit notamment, qu'avec Quintilien :

> « La norme réaliste s'efface derrière une revendication nouvelle de liberté créatrice (…) ; l'orateur doit voir pour faire voir, mais sa vision est moins une observation du réel qu'une « fiction » – pour calquer le latin – librement inspirée de ce qui se produit habituellement »[130].

Et elle insiste sur le fait que dorénavant, cette *mimèsis* était plus « subjective » qu'« objective » :

> « L'évidence des rhéteurs est moins une évidence objective qui correspond à l'objet qui l'a fait naître qu'une évidence subjective qui répond à l'idée que le sujet s'en est

[127] Voir *supra* les positions de Lucrèce, Cicéron, p.35-37.
[128] cet adjectif est employé par Quintilien dans le passage susmentionné p.28 (*I.O.*, VI, 2, 29).
[129] M. ARMISEN-MARCHETTI, « La notion d'imagination chez les Anciens : II – La Rhétorique », *Pallas*, 27, 1980, p.21. Elle définit l'« imitation créatrice », comme étant « affranchie du réel et de la sensation présente ».

> fait. (…) L'image des *Verrines*, pour reprendre l'exemple de représentation *enarges* évoqué par Quintilien dans le livre VIII, est évidente, non pas tant parce qu'elle retrace exactement ce qui s'est passé dans la réalité que parce qu'elle est en accord avec ce que le spectateur peut concevoir et attendre. (…) Quintilien semble ainsi donner l'impulsion d'une « subjectivation » de la représentation. (…) est désormais affaire subjective »[131].

Et J.Dross, de conclure par ces mots :

> « La notion de *phantasia* rhétorique renouvelle ainsi celle de *mimèsis* et permet de désigner une « imagination créatrice » moins dépendante du réel, plus subjective, mais toujours dotée d'une évidence irrésistible. Le traité modifie la part respective de « réalisme » et d'invention dans la création artistique au profit de la seconde, donnant l'impulsion d'un mouvement qui s'accentue à partir de là dans la rhétorique gréco-romaine »[132]

A plusieurs égards, la *phantasia* littéraire proposée par Quintilien était donc innovante, car, elle était désormais dotée d'une plus grande liberté créatrice : non cantonné au « réel », l'orateur était désormais invité à s'extraire de ce socle pour imaginer, *fingere*, ce qu'il n'a pas sous les yeux.

Malgré la rareté et la brièveté des passages définissant les nouvelles conditions d'exercice de la *mimèsis*, les traités de Pseudo-Longin et de Quintilien semblent donc indiquer que la théorie de l' « imitation » était en train de se transformer au Ier s.ap.J.-C. La confirmation de ces changements est notamment apportée par Philostrate, qui entérine ces positions dans un passage de la *Vie d'Apollonios de Tyane*.

---

[130] J. DROSS, *art. cit.*, p.83.
[131] J. DROSS, *art. cit.*, p.85.
[132] J. DROSS, *art. cit.*, p.87.

2.3. Philostrate

Dans le livre VI de la *Vie d'Apollonios de Tyane*, Philostrate nous apporte en effet la preuve que la conception de la *mimèsis* a définitivement évolué, puisqu'au cours d'une discussion entre Apollonios et l'Egyptien Thespesion, l'auteur prolonge le développement de Quintilien, en insistant plus encore sur la part d'invention inhérente à la *phantasia*. Il écrit que :

> « (L'imagination, la *phantasia*) est une artiste plus habile (*sophôtera*) que l'imitation (*mimèsis*) ; car l'imitation créera seulement ce qu'elle a vu, tandis que l'imagination (*phantasia*) créera également ce qu'elle n'a pas vu, et qu'elle se représentera par référence à la réalité »[133].

Ainsi, chez Philostrate, la *phantasia* devenait explicitement un pouvoir de représenter l'invisible. Elle l'emportait désormais sur la simple *mimèsis* du visible[134].

Conclusion

Nous venons de pointer dans ces pages, qu'au cours du Ier siècle ap.J.-C., s'est opérée une importante mutation dans la conception de la *mimèsis*, cessant d'être « représentative » pour devenir plus « créatrice ». Ayant posé cette arrière-plan rhétorique, il s'agira dès lors de vérifier si les poètes ont suivi (ou non) ces prérogatives dans leur poétique des images. La lecture des différentes œuvres de notre corpus nous permettra en particulier de mesurer la pertinence de ces implications théoriques, de voir dans quelle mesure la poétique de nos auteurs leur donne un écho pratique.

[133] PHILOSTRATE, *VA*, VI, 19, 23-27.
[134] R. CRESCENZO, *Peintures d'instruction*, Genève, Droz, 1999, p.35-42 ; A. ROUVERET, *op. cit.*, p.383 et s.

CONCLUSION

Après avoir présenté les différentes acceptions de l'« image » dans la langue moderne, nous avons indiqué la voie que nous avons choisie pour la conduite de nos travaux, à savoir une conception moins restrictive de l'« image » d'ordinaire limitée au trope. Si nous avons décidé de travailler à partir d'une conception « globale » de l'« image », c'est, ainsi que nous l'avons montré, parce que les Anciens, dans leur approche respective des différentes parties de la rhétorique et de leur poétique, étaient eux-mêmes sensibles à la potentialité visuelle et iconique du langage. Ils avaient même une connaissance terminologique précise de l'« image », puisqu'à partir du Ier s. ap.J.-C., ils distinguaient et nommaient ses acceptions (l'*enargeia* / l'*ekphrasis* / la *phantasia*). La lecture de leurs traités nous a enfin démontré que s'est opérée une importante mutation (autour du Ier siècle ap. J.-C.) dans la manière qu'avaient les Anciens de concevoir la création artistique, car nous avons mis en lumière que, si jusqu'alors, la *mimèsis* était pensée dans sa conformité au « réel », elle commence progressivement à s'en affranchir pour devenir plus fictionnelle et créatrice. Annoncé de manière implicite par Pseudo-Longin et Quintilien (et peut-être même par Cicéron, ainsi que nous l'avons suggéré en note[135]), ce changement se trouve en effet clairement explicité par Philostrate dans la *Vie d'Apollonios de Tyan,* un siècle et demi plus tard.

Tel est, dans ses différents aspects, l'arrière-plan rhétorique de l'« image » que nous avons posé dans ce chapitre.

Le monde des « images » tel que nous venons de le circonscrire se déploie cependant dans un espace encore relativement vaste. Une réflexion sur la genèse de l'imagination (*phantasia*) épique nous conduit notamment à nous interroger en second lieu sur l'existence (ou non) d'un « code générique » balisant la création littéraire. Précisément, c'est cette difficile question que nous voudrions aborder dans le chapitre suivant. Nous tenterons de mieux cerner la nature du substrat topique à partir duquel ont travaillé nos auteurs et de définir les « conditions » génériques, auxquelles ils étaient assujettis[136]. A l'instar de S. Hinds nous pensons en effet que ce n'est qu'après

[135] Voir *supra,* note 120 p.37.

[136] Pour des raisons de méthode, nous pensons en effet qu'il est nécessaire de connaître concrètement les « règles » propres à chaque genre, pour pouvoir interpréter correctement l'évolution des images,

avoir défini le champ des possibles de l'exercice littéraire, que nous serons à même de comprendre la manière dont les écrivains se sont « positionnés » par rapport à ce « code »[137].

* *
*

considérées dans leur individualité. Nous pensons à l'instar de P. Cambronne et S. Poque, que « seul un réseau d'images structuralement associées, par constantes, variations thématiques (…) permet de découvrir le sens profond de telle image particulière ». cf. O. CAMBRONNE & S. POQUE, « Fonction et valeur de l'image », *BAGB*, 1977, n°4, p.386.

[137] S. HINDS, *Allusion and intertext, Dynamics of appropriation in Roman Poetry*, Cambridge University Press.

CHAPITRE II

LE CODE EPIQUE

Nous venons de décrire le poète comme un « faiseur d'images » (*eikonopoios*[138]), comme quelqu'un qui figure le mythe par des mots, qui donne une forme plastique aux êtres et aux choses. Le type d'« images » que nous entreprenons d'étudier, loin de comprendre tous les genres, correspond cependant à un genre précis, le genre épique[139]. La question qu'il importe de nous poser en second lieu consiste donc à nous demander si le choix du genre, ainsi que le suggère P.Larthomas[140], ne conditionne pas au départ un certain type d'images, si le genre n'offre pas une focalisation conforme à sa nature, auquel cas il faut nous interroger sur la nature de ce code épique[141]. Or, si, formulée en ces termes, l'enquête paraît simple, en réalité elle ne l'est pas, car elle soulève des difficultés relatives à la question du « genre » qu'il nous faut au préalable résoudre avant de repenser le problème.

---

[138] Au chapitre XXV, 60b, Aristote rapprochait notamment l'art des poètes et celui des peintres en les qualifiant d' « *eikonopoïoï* », « des faiseurs d'images » : « le poète est auteur de représentations, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images » (*Poét.*, 60b). Or, *eikono-* vient du sunstantif *eikôn* qui signifie « image », tandis que *–poïos* vient du verbe *poïeïn* qui signifie « fabriquer ».

[139] Nous précisons que nous entendons ici le concept de « genre » dans un sens très lâche. Nous le définissons, à l'instar de A. Kibédi Varga, comme « une catégorie qui permet de réunir, selon des critères divers, un certain nombre de textes », cf. *Dictionnaire des littératures de langue française*, art. « Genres littéraires », sous la direction de J.-P. BEAUMARCHAIS , D. COUTY, A. REY, Bordas, 1987.

[140] P. LARTHOMAS, « La notion de genre littéraire en stylistique », dans *Le Français moderne*, tome XXXII, 1964 écrit que « si donc la notion de genre est fondamentale, c'est que chaque genre littéraire représente (au-delà de toutes les autres différences qui sont souvent plus apparentes que réelles), une manière particulière d'utiliser un langage ? Qu'est-ce à dire ? Essentiellement ceci : que l'auteur (au sens général du terme), en choisissant tel ou tel genre, choisit une certaine forme, recherche une certaine efficacité, d'une certaine manière ».

[141] Notons que pour les critiques qui s'intéressent aux œuvres du XX^{è} siècle, le problème du « genre » est plus facile à traiter : puisque de nombreux auteurs modernes revendiquent eux-mêmes un statut autonome (A.BRETON ne refusait-il pas de donner une étiquette à *Nadja*), ils peuvent à leur tour s'octroyer certaines libertés. Ainsi peut-on justifier la démarche de M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, p. 243-244, qui déclare que : « seul importe le livre tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme » ou celle de S. LOJKINE, *La scène de roman*, Paris, Armand Colin, 2002, p.4, qui écrit que « L'effet spectaculaire de la scène, dans un roman, au théâtre, face à une peinture, transcende les genres». Dans un contexte comme celui de l'antiquité, où les œuvres étaient rivées à la tradition, une telle position nous semble cependant difficile à soutenir.

Afin d'apporter les éclaircissements nécessaires, nous adopterons donc la démarche suivante : dans une première partie, nous définirons les difficultés premières auxquelles nous avons été confrontée, puis la manière dont nous les avons résolues ; dans une deuxième partie, nous formulerons nos hypothèses de travail, à savoir quelques modalités de la représentation épique, nous permettant de cibler l'« horizon d'attente », à partir duquel se sont positionnés nos auteurs.

I. LE CHOIX D'UNE METHODE

1. L'impasse générique

De prime abord, la réflexion sur les constantes génériques est embarrassante car la tendance actuelle de la critique est de ne plus considérer le concept de « genre » comme une notion opératoire. Non seulement J.-M. Schaeffer a rendu inopérante la notion de « genre » entendu au sens d'une norme abstraite et universelle[142] mais G.Genette a dénoncé la vaine tentative des théoriciens du genre qui se sont obstinés à découvrir des « règles » qui ne font en réalité que déformer la réalité du champ littéraire :

> « L'histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétérogène du champ littéraire et prétendent découvrir un « système » naturel là où ils construisent une symétrie factice à grand renfort de fausse fenêtres »[143].

Notons que T.G. Rosenmeyer a même émis l'hypothèse que les Anciens ne pensaient pas le processus de la création littéraire en terme de « genre »[144].

Ces critiques sont pour le moins invalidantes : elles compromettent toute tentative définitionnelle des constantes génériques. Nous pouvons toutefois résoudre

---

[142] J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?,* Paris, Le seuil, 1989.
[143] G. GENETTE, « Introduction à l'architexte », dans *Théorie des genres,* Paris, Seuil, 1986, p.125-126.
[144] T.G. ROSENMEYER, « Ancient Literary Genres : a mirage ? », *Yearbook of comparative and general litterature,* n°36, 1985, p.74-84.

cette aporie, car depuis quelques décennies, la critique s'est frayée une nouvelle voie pour penser la question générique.

2. De la notion de « genre » à celle de « généricité »

Depuis peu, les critiques ont en effet ouvert de nouvelles perspectives car ils ont cessé de croire en l'existence de genres littéraires, considérées comme des structures immuables et contraignantes[145], pour repenser le problème, sous l'angle d'une théorie de la réception. H.R. Jauss[146] a ainsi proposé de « désubstantialiser le concept classique du genre »[147], pour le repenser par rapport à la reproduction ou la déformation d'un « horizon d'attente ». Dans cette perspective, le concept de « genre » n'est plus appréhendé comme une structure close, mais comme une notion aux contours flous et malléables. De la même manière, la relation de l'œuvre avec la tradition générique se trouve modifiée : elle apparaît désormais comme « un processus de création et de modification continue d'un horizon » :

> « Si l'on remplace le concept substantialiste de genre (…) par le concept historique de continuité (…), la relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon. Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l'auditeur) l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits. La variation et la rectification délimitent le champ, la modification et la reproduction définissent les limites de la structure d'un genre. »[148]

---

[145] Cette perspective « structurale » est par exemple celle adoptée par D. MADELENAT, *L'épopée*, Paris, Puf, 1986, que CH. LUCKEN critique sévèrement dans son article consacré à « Ossian contre Aristote ou l'invention d'une épopée primitive », dans *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p.229-230.

[146] H.R. JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1, 1970, p.79-101 ; « Littérature médiévale et expérience esthétique », *Poétique*, 31, Sept. 1977, p.322-336 ; *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

[147] H.R. JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Poétique*, 1, 1970, p.82.

[148] H.R. JAUSS, *art. cit.*, p.85-86.

Au nombre des critiques, qui ont approfondi cette voie, figurent aussi G.Genette, qui a soutenu que « le discours littéraire se produit et se développe selon des structures, qu'il ne peut même transgresser que parce qu'il les trouve dans le champ de son langage et de son écriture»[149] (il faut entendre ici le terme de « structures » dans un sens extrêmement lâche, comme un synonyme de « données potentielles »), ainsi que P.Zumthor, qui a défini le « genre » comme « une certaine configuration des possibles littéraires »[150]. Rejetant le concept classique du « genre » (désignant une catégorie externe, rétrospective et lectoriale), J.-M. Schaeffer, a enfin proposé de le remplacer par le concept de « généricité » (désignant une catégorie auctoriale, interne aux œuvres), ouvrant ainsi la voie à une nouvelle approche de l'histoire littéraire que l'on peut qualifier d'« immanente »[151]. La tâche du critique ne serait plus de définir un modèle abstrait, mais de rechercher des traits génériquement pertinents, fonctionnant comme des critères de reconnaissance pendant une période donnée de production littéraire. Selon lui, la relation d'une œuvre à une tradition de textes ne devrait plus être considérée comme une relation d'exemplarité, mais comme une relation de ressemblance et/ou de dissemblance par rapport à un code temporairement pertinent :

> « Le texte n'exemplifie pas simplement des propriétés fixées par le nom de genre, mais module sa compréhension, c'est-à-dire institue et modifie les propriétés pertinentes. On passe de l'identification générique exemplifiante à l'identification générique modulatrice ».

Parmi les critiques, dont la pensée est particulièrement innovante, figurent aussi G.B.Conte, S.Hinds, A.Deremetz et I.Jouteur[152], qui, dans leurs travaux respectifs, ont

---

[149] G. GENETTE, *Figures* II, Paris, Seuil, 1972, p.15.
[150] P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p.160-1.
[151] Sur les nouvelles approches de la critique littéraire, cf. *L'histoire littéraire immanente*, Vandoeuvres-Genève, Entretiens de la Fondation Hardt, t.XLVII, 2000.
[152] G.B. CONTE, *The rhetoric of Imitation, Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Lain Poets*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1986 ; S. HINDS, *Allusion and intertext, Dynamics of appropriation in Roman Poetry*, Cambridge University Press ; *The metamorphosis of Persephone, Ovide and selfconscious Muse*, Cambridge University Press, 1987 ; A. DEREMETZ, *Le miroir des muses, poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universiatires du Septentrion, 1995 ; I. JOUTEUR, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain/Paris, Peeters, 2001

considérablement enrichi la réflexion sur la « généricité » dans l'antiquité. S.Hinds a écrit (à propos des *Fastes)* que :

> « l'auto-conscience générique du poème s'exprime non seulement dans le respect, mais aussi dans la transgression créative des limites attendues de l'élégie »[153].

Quant à I.Jouteur, elle a écrit que :

> « le déjà-vu actionne une efficace rhétorique de la différence, au point que le genre ne trouve vie et signification que dans les œuvres singulières, où il se réalise »[154].

Conclusion

Précisément, c'est à la lumière de ces travaux, et après avoir écarté un certain nombre d'évidences trompeuses, que nous reprendrons à nouveau frais la question générique. Sans chercher à formuler une définition complète et définitive des « constantes génériques » de l'épopée, en nous référant à un code générique externe et intemporel, nous nous nous interrogerons sur les « attentes » génériques, telles qu'elles se sont peu à peu façonnées dans le contexte grec antique, en travaillant d'abord à partir des traités aristotéliciens, puis à partir des données auctoriales[155], préexistant à notre corpus. Tout au long de nos études ultérieures, nous prendrons ensuite le soin de définir au préalable le nouvel horizon d'attente.

II. LES ATTENTES GENERIQUES DE LA REPRESENTATION EPIQUE GRECQUE

Dès la *Poétique* d'Aristote, étaient en effet déjà posés les jalons d'une codification générique, qui, sans avoir force de loi, ne pouvaient manquer de fournir

[153] « The poem's generic self-consciousness is expressed not just in observance but also in creative transgression of the expected bounds of elegy », cf. S. HINDS, *op. cit.*, 1987, p.117.
[154] I. JOUTEUR, *op. cit.*, p.61.

aux auteurs des repères – d'ailleurs toujours susceptibles d'être transgressés – . Dans un premier temps, c'est donc sur l'un des traités les plus représentatifs de cette tradition normative, à savoir la *Poétique* d'Aristote, que nous nous fonderons, pour dégager l'horizon d'attente de l'épopée romaine. A partir de la relecture de cette œuvre, nous tenterons de dégager certaines caractéristiques des images épiques, pouvant servir de références à l'aune desquelles mesurer ensuite l'originalité de nos auteurs. Pour plus de clarté, nous précisons d'emblée que nous limiterons ces « attentes » au nombre de « deux », et que nous insisterons plus particulièrement sur les critères de la visée et le style.

1. La visée

Au nombre des critères, susceptibles de fonder la spécificité d'une généricité proprement épique dans l'antiquité, il faut d'abord revenir à cette évidence, rappelée par Aristote, selon laquelle les genres littéraires n'avaient pas la même visée. Dès la *Poétique*, nous savons en effet que la même fonction n'était pas assignée à tous les genres. Aristote a suggéré qu'il existait une dichotomie en ce qui concerne les passions qu'il s'agissait de susciter dans l'âme du récepteur, et qu'à l'épopée était notamment assigné le but de susciter l'admiration. L'« objet » de son imitation n'était pas de représenter le réel mais les valeurs[156]. Se constatait ainsi un premier infléchissement de la poétique épique, dans le sens d'un paradigme de la grandeur, qui suggérait que, derrière la belle autonomie de événements, se construisait un message édifiant, une

[155] Les données auctotiales seront étudiées dans la partie suivante consacrée aux « actes fondateurs ».
[156] Dans le chapitre II de la *Poétique*, le poéticien a en effet affirmé que, selon le choix du « genre », le poète ne devait pas « imiter » les mêmes « objets ». Le poète épique, comme le poète tragique, devait représenter des hommes « *spoudaious* », c'est-à-dire des hommes « nobles », « d'un tempérament élevé » : « Puisque ceux qui représentent représentent des personnages en action, et que nécessairement ces personnages sont nobles *(spoudaious*) ou bas (les caractères relèvent presque toujours de ces deux seuls types puisque, en matière de caractère, c'est la bassesse et la noblesse qui pour tout le monde fondent les différences), c'est-à-dire soit meilleurs, soit pires que nous, soit semblables – comme le font les peintres : Polygnote peint ses personnages meilleurs, Pauson pires, Dionysos semblables – , il est évident que chacune des représentations dont j'ai parlé comportera aussi ces différences. (…) De fait (…) Homère a représenté des personnages meilleurs » (*Poét.* , II, 48a, 1-12).

rhétorique à visée éducative. L'épopée était censée être une culture du signifié, elle ressortissait à l'épidicdique[157].

2. Le style

Il faut se souvenir en second lieu, qu'existait déjà, depuis Aristote, une dichotomie en ce qui concerne les niveaux de style[158]. Examinant les problèmes relatifs à la *lexis* au chapitre XXII 58a, 18-34 de sa *Poétique*, et posant implicitement la question de la convenance entre le contenu et la diction, entre le *logos* et la *lexis*, le poéticien a en effet déclaré que le style de la tragédie, et donc de l'épopée, en rapport avec la noblesse des sujets, devait être élevé (« *sèmnê* »). Cela induisait notamment qu'en conformité avec le choix de son sujet, le poète était tenu de s'aligner sur le paradigme de la grandeur, en employant une poétique de la majoration. Pour grandir les événements et les revêtir d'un caractère sublime, il était non seulement invité à recourir à l'amplification (figure d'élocution par extension) mais à l'hyperbole (figure de style par emphase).

---

[157] Notons qu'A. KIBEDI VARGA, *Discours, récit, image,* Liège-Bruxelles, éd. P.Malaga, 1989, p.100-101, considère également que le choix du genre épique prédispose le lecteur, le met dans une situation qui le prépare à un questionnement sur des valeurs d'ordre culturel ou éthique. Selon lui, « l'épopée, la tapisserie sont autant de genres narratifs, qui se rapprochent de la rhétorique de l'éloge ». Les images épiques se rapprochent clairement de la rhétorique de l'éloge, car, à l'instar des scènes représentées sur des reliefs ou des monuments publics, elles ont pour but de rappeler les moments les plus significatifs d'une vie, elles rehaussent la mémoire des fondateurs ou des héros ; les épopées sont des sortes de « monuments » (au sens étymologique du terme), parce qu'elles persuadent le lecteur ou le spectateur d'accorder son admiration à des personnages qui ont accompli des actes extraordinaires. Nous ajoutons enfin que G.MATHIEU-CASTELLANI, « Le monde comme en un miroir », dans *Plaisir de l'épopée,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p.6, retient également le critère de la visée comme un aspect fondamental des images épiques. Elle écrit que, selon elle, la représentation épique doit d'abord s'appréhender comme une « activité spécifique de la commémoration » : « Imiter, imiter-représenter, mais imiter une action qui « doit être mémorable et intéressante, c'est-à-dire digne d'être présentée aux hommes comme un objet d'admiration, de terreur, ou de pitié » : telle est en effet la règle qui préside au choix du sujet épique, et l'exemplarité de la geste héroïque était l'un des critères de différenciation retenus par Aristote, qui notait que la poésie épique, comme la tragique, travaillait à la mimèsis d'hommes vertueux (*Poétique,* 1449 b) ». Sur la représentation épique appréhendée comme un lieu de « commémoration », voir également P. FELIDA, « L'*epos*, le site », in *Le site et l'étranger,* Paris, PUF, 1995, p.81 et s.

[158] A l'époque médiévale, la distinction des styles se fige : dans la célèbre « roue de Virgile » seront clairement associés trois styles différents, illustrant les trois œuvres de Virgile (*humilis, mediocris, grandiloquus* ou *tenuis, moderatus, ualidus*), cf. F. DESBORDES, « Virgile s'explique », dans *Virgile,* Europe, Janv.-Fév. 1993, p.87.

CONCLUSION

Ce que nous avons tenté de cerner ici, c'est la manière dont le genre épique a été reçu à Rome, le code générique auquel il était originellement lié. En passant en revue la tradition normative dont la poésie romaine est issue, nous nous sommes attachée à poser certaines lignes de démarcation, à reconstituer l'« horizon d'attente », à partir duquel s'est *potentiellement* construite la poétique des images épiques romaines[159]. Nous rappelons que cette étude n'a pas été envisagée dans un but autre que pragmatique : il s'agissait non pas d'établir des « universaux » du genre épique dans la perspective d'une étude structurale, mais de définir, sous l'angle de la théorie de la réception, le champ et les conditions d'exercice de l'imaginaire épique grec, en vue d'en étudier sa genèse et son évolution. Nous souhaitions isoler des « attentes » relatives aux choix d'un « genre », afin de les considérer ensuite comme des « repères » à l'aune desquels définir la « position » de chaque auteur[160]. A cette fin, nous avons ainsi construit une problématique restreinte de la représentation épique, dans laquelle nous avons mis en valeur un certain nombre de dominantes : il nous est notamment apparu que les images se concevaient selon un certain style et une certaine visée.

Pour proposer une définition plus complète de l'horizon d'attente des images épiques appréhendé du point de vue d'une réception romaine, nous allons à présent nous intéresser à la tradition auctoriale et présenter quelques œuvres considérées comme des « actes fondateurs » de l'épopée. Cette étude nous permettra de dégager des traits génériques de nature auctoriale, susceptibles de se retrouver dans les œuvres de notre corpus.

* *

*

[159] P. CAMBRONNER & S. POQUE, « Fonction et valeur de l'image », *BAGB*, 4, 1977, p.386.
[160] I. JOUTEUR, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain/Paris, Peeters, 2001, p.166. Le critique justifie sa méthode « pour les commodités d'une démarche, qui doit se comprendre au sein de deux mouvements dialectiques : isoler dans un premier temps, des traits relatifs à un genre (ce qui implique une stylisation des genres) ; puis examiner leur utilisation et la transformation de ces formes au cours des œuvres ».

DEUXIEME PARTIE

LES ACTES FONDATEURS

Même T.G.Rosenmeyer, qui est l'un des critiques les plus réticents à admettre l'existence d'un concept de « genre » dans l'antiquité, en convient : si les Anciens ne raisonnaient pas en terme de « genre », il est impossible de nier qu'ils pratiquaient l'imitation de leurs prédécesseurs. Un auteur antique travaillait une matière première antérieure : il héritait d'une tradition auctoriale. Pour s'inscrire à son tour dans l'histoire du « genre », il disposait d'expressions, d'images, déjà élaborées comme telles par ses prédécesseurs, qu'il retravaillait ensuite à son gré selon des visées propres.

De fait, à l'inverse d'un écrivain moderne, un poète antique n'était pas quelqu'un qui, selon les termes de Proust, avait « tout à inventer » ou « n'était pas plus avancé qu'Homère »[161]. Il devait, pratiquer « l'imitation des grands écrivains et poètes du passé et l'esprit d'émulation avec eux »[162]. J.Perret a très justement écrit que les Anciens n'éprouvaient pas comme nous le besoin de s'affranchir de la tradition :

[161] M. PROUST, *Contre Saint-Beuve,* Paris, Folio Gallimard, p.124. SENEQUE, *Epist. Mor.,* 84, 3-9, a notamment rendu célèbre l'image des « abeilles » butinant les fleurs les plus appropriées, pour transformer le nectar en miel : « Nous devrions imiter les abeilles et devrions garder dans des compartiments séparés tout ce que nous avons recueilli dans nos diverses lectures, car ce que l'on conserve séparément se garde mieux. Puis, mettant en œuvre toutes les ressources du talent qui nous est propre, nous devrions mêler tous les nectars variés que nous avons goûtés, afin de les changer en une douce substance homogène, de telle manière que, même si les composants dont elle est issue sont reconnaissables, elle apparaisse tout à fait différente de ce qu'ils étaient en leur état original »
[162] PSEUDO-LONGIN, *D.S.*, 13, 2.

« Les Anciens pensaient qu'ils se donnaient plus de chance de succès, en mettant en œuvre, des éléments déjà élaborés par une tradition aussi ancienne et féconde que possible, en reprenant chaque fois non seulement les formes les plus belles mais aussi les plus beaux thèmes de poésie »[163].

Nous savons de surcroît que, concernant la pratique générique et la genèse des images, l'ancrage dans la tradition était fondamental. Comme le rappelle J. Dangel :

« Attachés à une littérature de cumul et non de rupture, les écrivains latins con(cevaient) l'écriture d'un genre littéraire toujours en fonction d'une référence obligée à des modèles exemplaires. Cette conception suppos(ait) ainsi (…) des valeurs absolues et permanentes en même temps qu'un horizon d'attente de la réception »[164].

Et elle ajoute, qu'au nombre des valeurs essentielles de l'épopée, figurait notamment Homère :

« Instructive est en la matière l'écriture épique latine : son modèle est Homère »[165].

A.Albalat a soutenu également que chez ce poète « se trouv(ait) le germe de tous les procédés d'évocation en relief, de sensations physiques, de vision immédiate employés après lui et exploités par les grands poètes comme Virgile »[166].

---

[163] J. PERRET, *Virgile*, Paris, Le Seuil, 1959, p.24. Sur la pratique de l'*imitation* dans l'Antiquité, cf. A.-M. GUILLEMIN, « L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine », *REL*, 2, 1924, p.35 et s. ; *L'originalité de Virgile*, Paris, Les Belles Lettres, 1931 ; A. THILL, *Alter ab illo, Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Lille, Publ. De l'Université de Lilles III, 1976 ; C. CUSSET, *La Muse dans la Bibliothèque, Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, Ed. du CNRS, 1999.

[164] J. DANGEL, « Faunes, Camènes et Muses : le premier Art poétique latin », *Bollettino di Studi Latini*, XVII, I, 1997, éd. Loffredo, Naples, p.12-13. Selon A.Thill, *op.cit.*, p.1 et 16. « dans la nature d'un genre (était) inscrite la loi de son développement », et « chacun (…) trouv(ait) son accomplissement avec un poète exemplaire ».

[165] J. DANGEL, « L'hexamètre latin : une stylistique des styles métriques », *Florentia Iliberritana, Revista de Estudios de Antigüedad Clasica*, n°10, 1999, p.66. Voir aussi J. DANGEL, « Le style chez les Latins : une imitation créatrice », dans *Actes du Colloque « Qu'est-ce que le style ? »*, éd. par P.Cahné-G.Molinié, Paris, PUF, p.93-113.

[166] A. ALBALAT, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin, 1991 (1ère éd. 1901), p.91. Nous savons par ailleurs que depuis la *Poétique* d'Aristote jusqu'au traité de Pseudo-Longin ou l'*Institution Oratoire* de Quintilien, une directive constante avait été donnée aux auteurs : celle de se référer à Homère (QUINT., *I.O.*, X, 1, 46-47).

Dans le second volet de cette étude consacrée aux attentes génériques de la représentation épique, nous examinerons donc avec attention les modèles auctoriaux, antérieurs à notre corpus, afin de nous familiariser avec l'univers topique de l'épopée et de dégager quelques traits majeurs des images (*phantasiai*) préexistant à nos œuvres.

Sur le plan méthodique, nous précisons que, pour des raisons pragmatiques, nous avons volontairement réduit les dimensions de cette enquête, en nous consacrant essentiellement à l'analyse de quelques modèles : les épopées homériques (essentiellement l'*Iliade*) et les épopées républicaines (l'*Odyssée* de Livius Andronicus, la *Guerre Punique* de Naevius et les *Annales* d'Ennius) [167].

Le plan de notre étude respecte par ailleurs l'ordre chronologique : dans un premier temps, nous relevons les caractéristiques de l'*enargeia* homérique ; dans un second temps, nous présentons les orientations nouvelles que les poètes républicains ont données à leur poétique.

*

[167] Il serait intéressant dans des recherches ultérieures d'approfondir nos connaissances concernant la tradition auctoriale grecque, en convoquant un panel d'auteurs plus important. De fait, Hésiode et l'école alexandrine ont expérimenté et fixé des voies qui complètent cet horizon d'attente antique.

CHAPITRE I

HOMERE

L'INVENTEUR DU STYLE PICTURAL

Traditum est etiam Homerum caecum fuisse ; et eius picturam, non poësin uidemus.

« La tradition veut qu'Homère ait été aveugle. Or ce que nous avons de lui, ce n'est point de la poésie, c'est de la peinture » (Cicéron, *Tusc.*, V, 114)

Tout au bout de la chaîne descriptive, Homère apparaît comme le maître du style pictural[168]. Lucien dit de lui que c'est « le meilleur des peintres », *ton ariston tôn grapheôn*[169], et Pétrarque, que c'est le « *primo pittor de le memorie antiche* », le « premier peintre des mémoires antiques »[170]. Mieux : il en serait l'inventeur : selon J.Cousin, la notion d'*enargeia* « (aurait) été reconnue comme qualité oratoire et poétique par les grammairiens qui ont fait l'éloge des comparaisons homériques » pour ensuite être « étendu(e) à tout l'éloquence et toute la poésie » [171].

Relativement à notre problématique, Homère sera donc le modèle incontournable, celui par lequel notre étude devra commencer.

---

[168] De nombreux critiques ont considéré Homère comme l'inventeur du style descriptif. P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs, Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p.27, écrit qu'« avec Homère, commence, dans notre culture, l'art de décrire ». Sur l'aura particulière dont bénéficiait Homère, cf. aussi H.-I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Le Seuil, 1948, p.332. Le critique écrit que, dans l'antiquité romaine, « L'homme cultivé… (était) celui dont l'enfance a été bercée par les adieux d'Hector ou les récits chez Alkinoos ».

[169] LUCIEN, *Eikones*, 8.

[170] W. R. LEE, *Ut pictura poesis*, Paris, Macula, 1991, p.8.

[171] QUINTILIEN, *I.O.*, t.IV, note III, p.287. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968, t.1, p.345. P.Chantraine a confirmé en effet que les rhéteurs ont employé l'adjectif *enargês* qui signifie au départ « clairement visible, brillant, évident » pour qualifier par analogie le style homérique, puis par extension, tout style, capable de « donner à voir » d'une manière qui est métaphoriquement « claire, évidente, lumineuse ». Nous avons déjà évoqué ce point p.14.

Ce que nous nous attacherons à définir dans ce chapitre, ce sont les jalons qu'Homère a posés dans sa poétique. Nous tenterons de distinguer les traits caractéristiques de son art descriptif. La question que nous nous poserons, sera plus précisément de savoir pourquoi – et surtout comment – Homère justifie ce titre qui lui vaut d'être « le meilleur des peintres ». Ce que nous nous tenterons de comprendre, c'est la façon dont le poète réussit à « donner à voir », la manière dont il réussit à manifester le mythe, l'objet, l'événement, sous une forme peinte. Il s'agira de répondre aux questions suivantes : Comment Homère glisse-t-il d'une instance des mots à celle des images ? Où sont localisées les images homériques dans le texte ? Quels sont précisément les types d'*ekphraseis* privilégiées dans son œuvre ? Quelles sont les ressorts de son *enargeia* sur le plan langagier ? Quels en sont enfin les « effets » ? C'est-à-dire quelle est la nature des *phantasiai* obtenues ? S'agit-il de représentations imitatives ou créatrices ? Quelles en sont leurs qualités remarquables ?

Afin de mener cette enquête, nous suivrons le plan suivant : dans une première partie, nous nous intéresserons à la localisation des images homériques dans le texte, de manière à déterminer les « lieux » descriptifs privilégiés par Homère. Dans une deuxième partie, nous nous intéresserons à la facture poétique de son *enargeia*, en insistant sur les moyens langagiers mis en œuvre. Dans une troisième partie, nous caractériserons enfin les *phantasiai* homériques, en dégageant quelques traits qui leur sont propres.

I. LA LOCALISATION DES IMAGES HOMERIQUES

A la lecture de l'épopée homérique, il apparaît d'abord que les images occupent différentes régions du texte. Ces principaux « lieux » de l'*enargeia* sont les hypotyposes, les descriptions d'œuvre d'art, les comparaisons.

1. Les hypotyposes

Le texte homérique contient d'abord de nombreuses images, insérées dans le fil de la narration. A certains moments, par le biais d'adjectifs, d'une simple métaphore ou d'une séquence descriptive plus longue, le texte fait tableau. De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique. Une logique iconique intervient : le texte fonctionne comme un espace visuel, à la manière de la peinture. Le mythe n'est plus simplement raconté mais décrit de manière visuelle : il sollicite notre imagination.

Lorsque Homère évoque la colère d'Achille sur un décor de mer aux teintes lie-de-vin : *« Lors Achille brusquement se met à pleurer, et, s'écartant des siens, il va s'asseoir au bord de la blanche mer, les yeux sur le large aux teintes lie-de-vin* (*Il.,* I, 348-350), il est par exemple manifeste que l'écriture génère une impression picturale. Le verbe « s'asseoir » induit un procès statique, qui permet l'instauration d'une scène contemplative : un décor maritime, aux teintes affirmées, se dessine et s'offre au regard du héros, puis du lecteur.

La scène d'adieux entre Hector et Andromaque, s'achève également par une image picturale. Lorsque Hector met son fils dans les bras des son épouse : « elle le reçoit sur son sein parfumé avec un rire en pleurs » (*Il.,* VI, 483). L'affluence de substantifs à charge pittoresque et affective « sein », « parfumé », « rire » en « pleurs », produit un effet d'*enargeia*, tandis que l'emploi oxymorique du « rire en pleurs » souligne les sentiments mêlés d'Andromaque : elle est émue et inquiète[172].

La description de la mort de Patrocle sollicite encore le sens de la vue, parce qu'elle est peinte d'une manière concrète. Pour matérialiser la déchéance du héros, Homère s'arrête sur l'image du casque qui choit dans la poussière et se souille de sang :

> « Mais, à ce moment, se lève pour toi, Patrocle, le terme même de ta vie. (…) Les yeux lui chavirent. Phoebos Apollon fait choir alors son casque de sa tête. Le casque au long cimier, sous les pieds des chevaux, roule avec fracas ; le panache se souille de poussière et de sang » (Il., XVI, 787 ; 792-796).

La mention du sang et de la poussière, qui sont des couleurs et des matières sensibles[173], crée ici un « effet de réel »[174], nous incitant à nous représenter l'énoncé en image.

2. Les descriptions d'œuvre d'art

Le deuxième « lieu » descriptif, où Homère exerce son talent pictural sont les descriptions d'œuvre d'art (souvent appelées *ekphraseis* de manière restreinte[175]). Ces *ekphraseis* ont un statut particulier dans le récit, puisqu'elles sont incluses dans le flux de la narration par le biais d'un objet spatial (bouclier, sculpture, tapisserie), exhibant un cadre susceptible d'accueillir une image. L'artifice rhétorique consiste à surprendre l'action en cours, afin de présenter des descriptions d'œuvres fictives. Autrement dit, « l'embrasure fait (ici) le spectacle »[176]. La nature de l'image décrite à l'intérieur de ce cadre est également singulière puisqu'elle est la transposition verbale d'une image matérielle (description d'un tableau, d'une sculpture, d'un tissage). Ainsi, la poésie emprunte d'autres voies d'expression : elle « s'assimile » une œuvre d'art, mime les moyens propres d'un art rival, pour y enclore une représentation symbolique. Nous précisons qu'à la différence des autres images, les *ekphraseis* homériques opèrent dans un domaine précis, puisqu'elles sont épidictiques[177]. Les images enchâssées dans le cadre des œuvres d'art sont une célébration, un hommage : elles exaltent les valeurs

---

[172] Pour un commentaire de cette image, cf. J. DE ROMILLY, *Homère*, Paris, PUF, 1985, p.60 ; *Hector*, Paris, éd. de Fallois, 1997, p.47-66.

[173] Sur l'effet de la couleur dans les tableaux, cf. J.LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999, p.73 : « La couleur est ainsi à la peinture ce que la chair est au corps, comme la trace d'une origine philosophiquement innommable et dont la puissance paradoxale continuerait à se manifester. Qu'elles soient réelles ou peintes, les qualités sensibles des chairs révèleront toujours la persistance de la matière informe au sein de la matière informée ».

[174] R. BARTHES, « L'effet de réel », *Communications*, 11, Paris, Seuil, 1968 (republié dans *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p.81-90).

[175] L'*ekphrasis* désignant à l'origine une description étendue d'un objet en termes vifs et animés a vu son sens progressivement se restreindre à la description riche et détaillée d'un objet d'art (peinture ou sculpture). Ainsi que le rappelle R.CRESCENZO, *Peintures d'instruction*, Genève, Droz, 1999, p.21. le procédé de l'*ekphrasis*, considéré comme une description d'œuvre d'art, remonte à Homère mais il serait devenu un genre littéraire à part entière à l'époque du renouveau de la sophistique. Pratiqué par Lucien, par les romanciers et surtout par Philostrate, il fit l'objet d'une codification précise par les rhéteurs.

[176] L'expression est de R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p.61-62.

guerrières et louent ostensiblement le courage des combattants. Etudiant les fonctions de l'*ekphrasis,* F.Létoublon a en effet souligné que ces descriptions sont des figures participant à la construction du sens de la geste guerrière :

> « Dans l'épopée se trouvent beaucoup de descriptions, et souvent à un moment d'intensité dramatique particulière, d'où un effet de suspens, au profit, quand la description a un contenu symbolique, d'une *réflexion* sur le sens des événements. C'est le cas pour toutes descriptions étendues de l'*Iliade,* et la description du bouclier d'Achille au chant XVIII en servira d'exemple paradigmatique : sa valeur symbolique tient à la fois à la relation entre le bouclier et le héros pour lequel il est fabriqué et à l'universalité de la représentation qui y est figuré »[178].

L'exemple canonique de ce modèle figuratif est fourni par la description du bouclier d'Achille[179] au chant XVIII de l'*Iliade* (*Il.,* XVIII, 478-608). Dans un espace ceint par les contours du bouclier, Homère développe la description d'un tableau symbolique, représentant la création du monde.

En réalité, Homère use abondamment de ce procédé. Il l'utilise par exemple au chant III de l'*Iliade* (*Il.,* III, 125-129). Iris trouve Hélène, en train de tisser une large pièce, un manteau doublé de pourpre, où elle retrace les épreuves des Troyens et des Achéens :

> « Elle (Iris) trouve Hélène en son palais en train de tisser une large pièce, un manteau double de pourpre. Elle y trace les épreuves des Troyens dompteurs de cavales et des

---

[177] Nous retrouvons ici une concordance entre les attentes normatives, telles que les définira ultérieurement Aristote, et les orientations de la poétique des images homériques.

[178] F. LETOUBLON, « Boucliers palimpsestes », dans *L'univers épique,* Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1992, n°9, p.173.

[179] Bibliographie sur le « bouclier d'Achille » : J. PIGEAUD, « La création du monde ou le bouclier d'Achille », dans *L'art et le vivant,* Paris, Gallimard, 1995, p.21-28 ; F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale,* Paris, Maspero, 1975 ; LEVIS-STRAUSS, *La pensée sauvage,* Paris, PUF, 1962 ; E. VANDERLINDEN, « Le bouclier d'Achille », dans *Les études classiques,* t.48, n°2, avril 1980 ; G. BACHELARD, *Le monde comme caprice et miniature. Etudes,* Paris, Vrin, 1970 ; P.R. HARDIE, « *Imago Mundi…* », dans *JHS,* 1985, p.11. M. BIRAUD, « Lectures du Bouclier d'Achille », *ARELAB,* 1982, suppl. Bulletin n°20 ; F. LETOUBLON, « Le miroir et la boucle », *Poétique,* n°53, 1983, p.19 et s. ; R. THIBAU, « Le bouclier d'Achille », *Hommages à J.Veremans,* éd. F. Decreus et C. Deroux, Bruxelles, 1986 (coll. « Latomus » n°193), p.299-307 ; A.S. BECKER, *How to read an Ecphrasis. The Poetics of the Homeric Shield of Achilles,* Diss. The Univ. Of North Carolina, Chapel Hill, 1988 ; J. PIGEAUD, « Le Bouclier d'Achille (Homère, *Iliade,* XVIII, 478-608) », *Revue d'Etudes Grecques,* CI-1988, p.54-63.

Achéens à cotte de bronze, les multiples épreuves qu'ils ont subies pour elle sous les coups d'Arès » (*Il.*, III, 125-129).

L'effet est par ailleurs réitéré au chant XI (*Il.*, XI, 24-40), où s'amorce une description des motifs reproduits sur la cuirasse, le bouclier et le baudrier d'Agamemnon :

« Cette cuirasse compte dix bandes de smalt sombre, douze d'or et vingt d'étain. Des serpents de smalt sont là qui s'élancent à l'assaut du cou, trois de chaque côté, tout pareils à ces arcs-en-ciel que le fils de Cronos fixe sur un nuage, pour signifier un présage aux mortels. (….) Puis il prend son vaillant bouclier, qui le couvre tout entier, son beau bouclier ouvragé. On y voit sur les bords dix cercles de bronze, et au centre, vingt bossettes d'étain, toutes blanches, sauf une, au milieu de smalt sombre. Gorgone aussi s'y étale en couronne, visage d'horreur aux terribles regards, qu'entourent Terreur et Déroute. Le baudrier qui lui est attaché est d'argent ; mais un serpent de smalt y a déroulé ses anneaux, et ses trois têtes entrelacées s'y voient sortant d'un même cou » (*Il.*, XI, 24-40).

Dans cet exemple, l'*ekphrasis* est clairement épidictique : les emblèmes représentés (serpents, gorgone) sont un message transmis au guerrier, avant que ne débute l'*aristeia* , ils indiquent la valeur du guerrier. La Gorgone, dont J.-P.Vernant a étudié le symbolisme[180], indique plus précisément la terreur paralysante qu'Agamemnon compte faire naître chez son adversaire.

3. Les comparaisons

Enfin, les troisièmes « lieux » investis par Homère pour y développer l'*enargeia*, sont les comparaisons (*eikones*[181]*)*. Dans l'*Iliade et l'Odyssée*[182], nous

[180] J.-P. VERNANT, « Une face de terreur », dans *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1998, p.39-54.
[181] Dans la rhétorique d'ARISTOTE (*Rhet.*, II, 4, 1406b), la « comparaison » est traduite par la notion d' « *eikôn* ».
[182] La comparaison est une figure très employée dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Dans le développement qui va suivre, comte tenu de l'ampleur du corpus, nous nous sommes cependant cantonnée à relever les

remarquons que les comparaisons sont rarement utilisées comme un simple étai à la pensée : le poète s'y attarde, s'y complaît au point de créer une image, dotée d'une grande qualité visuelle. Dans ses épopées, les figures analogiques possèdent une telle ampleur, un tel fini, qu'elles semblent véritablement traitées pour elles-mêmes, comme de « petits tableaux indépendants »[183].

Certaines, se limitant à quelques mots – comme par exemple : un guerrier « pareil à un noir ouragan » (*Il.*, XII, 375-376) – sont « simples », d'autres, s'étendant sur plusieurs vers sont « développées ».

Notons que, structurellement, ces figures se rapprochent des précédentes, dans la mesure où elles sont enchâssées : des outils corrélatifs, *oiois…ôs* ou *osos.. tosos*, les isolent syntaxiquement du contexte pour les faire apparaître en relief sur la trame du récit. Elles ressemblent aussi aux *ekphraseis* (entendues ici au sens restreint de « descriptions d'œuvre d'art »), de par leur fonctionnement, car leur construction est « paratactique »[184] : elles développent en marge du récit, des images qui sont autonomes. Partant du contexte, la comparaison opère un mouvement d'extension, par lequel elle invite le lecteur à voir le « semblable » par le détour de l'« autre ».

De surcroît, les *phantasiai*, « représentations », développées dans les comparaisons homériques possèdent leurs caractères propres.

3.1. La nature des comparés

Relativement à la nature des comparés, nous remarquons qu'Homère recourt très souvent à une comparaison pour décrire des scènes divines, des scènes psychologiques ou des scènes martiales.

---

références des comparaisons de l'*Iliade*. Un bon recensement qualitatif de l'ensemble des comparaisons homériques est par ailleurs fourni dans le travail de W.C. SCOTT, *The Oral Nature of the Homeric simile*, Mnemosyne, 1974, Appendix, p.190-205.

[183] J. DE ROMILLY, *Homère*, Paris, Puf, 1992, p.66.

– Les dieux

Les premiers types de comparés rencontrés sont les dieux. Homère a besoin du détour par le semblable pour décrire le divin, qui, par définition est invisible et surtout indicible[185]. Homère écrit, à juste titre, que « l'on soutient mal la vue des dieux qui se montrent en pleine lumière »[186]. Pour les figurer et les rendre apparents aux yeux des mortels, le poète a donc recours à des formes sensibles, afin qu'elles offrent une représentation de cet univers divin qui transcende celui des mortels. Grâce aux comparaisons, leurs actions sont en quelque sorte matérialisées. Homère décrit d'abord l'entrée ou la sortie des dieux au moyen de comparaisons. Dans l'*Iliade,* les divinités concernées sont plus particulièrement : Apollon, Arès, Athéna, Héra, Iris et Poséidon[187]. Comme l'indique le tableau ci-dessous, les comparants utilisés sont divers.

Les scènes d'épiphanie dans l'*Iliade*

Comparé	*Comparant*	*Localisation*
Athéna	un astre	IV, 73-79
Arès	un nuée	V, 864-868
Poséidon	un aigle	XIII, 62-65
Héra	la pensée d'un homme	XV, 80-85
Isis	la neige ou la grêle glacée	XV, 170-172
Apollon	un milan	XV, 237-238
Athéna	un arc-en-ciel	XVII, 547-552
Iris	un plomb	XXIV, 76-82

[184] L'expression est de P.CHANTRAINE, *La grammaire homérique,* Paris, Klincksieck, 1953, t.II, p.355.
[185] M. ARMISEN-MARCHETTI, *Sapientiae Sapies, Etude sur les images de Sénèque,* Paris, Les Belles Lettres, 1989, p.296, explique que la comparaison chez Homère est souvent un moyen de représenter l'inconnu : « Dans les poèmes homériques déjà, la comparaison sert à décrire ce qui échappe à l'expérience humaine, qu'il s'agisse de faits divins ou miraculeux (Athéna apparaît sur le champ de bataille comme un météore : *Il.*, IV, 75-77) ou de phénomènes psychologiques insaisissables par les sens (Ménélas, tout heureux d'avoir gagné une course de chars, sent fondre son cœur comme la rosée sur les épis : *Il.*, XXIII, 597-600). Elle est déjà le moyen de se représenter l'inconnu par référence à quelque chose de familier ou du moins de mieux connu ». Sur ce point, cf. P.H. SCHRIJVERS, *« Le regard sur l'invisible. Etude sur l'emploi de l'analogie dans l'œuvre de Lucrèce »,* Entretiens sur l'Antiquité classique (Fondation Hardt), XXIV, Genève, 1978, p.77-121 ; G. E. R. LLOYD, *Polarity and analogy*, Cambridge, 1971 (1ère éd.1966), p.187-192.
[186] *Il.*, XX, 131.
[187] Les dieux sont cités dans l'ordre alphabétique.

La plupart du temps néanmoins, ils désignent un oiseau (aigle ou milan) ou un phénomène météorologique (apparition d'un astre, d'un nuée, d'un arc-en-ciel, de la neige ou de la grêle glacé). Parmi ces comparants, deux sont plus singuliers. Le premier, très réaliste, désigne un plomb, qui tombe à pic dans la mer (XXIV, 1, 76-82) ; le second, plus abstrait, compare l'envol d'un dieu à l'essor de « la pensée d'un homme qui a beaucoup voyagé » (XV, 80-85). Notons que lorsque l'épiphanie est de mauvais augure, le poète utilise une image, dont les harmoniques évoquent quelque chose de noir ou de tragique. Ainsi, l'arc-en-ciel, connote ici des valeurs inquiétantes : Homère écrit au chant XI que l'arc-en-ciel est un « signe effrayant » (*Il.,* XI, 18). L'image de la nuée, ainsi que celle du plomb nous avertissent aussi d'un danger imminent[188]. La nuée, à laquelle est comparé Arès a une valeur funeste, parce qu'elle est qualifiée de *« ténébreuse »* et présentée comme annonciatrice de tempête (*Il.,* V, 865). Quant à l'image du plomb, elle est également funeste, puisqu'elle est associée à l'idée de « mort », explicitement citée dans le passage (*Il.,* XXIV, 76-82).

Homère représente aussi l'action des dieux sur le champ de bataille au moyen de comparaisons, en utilisant des comparants animaux ou humains. Au chant V de l'*Iliade,* nous relevons par exemple deux comparaisons où des déesses sont comparées à des « colombes timides », parce qu'elles sont impressionnées par les héros : une première fois, dans le chant V : « Les deux déesses (Athéna et Héra) vont ensuite, d'une allure toute pareille à celle de colombes timides, désireuses de porter aide aux Argiens » (*Il.,* V, 778-779) ; une seconde fois, dans le chant XXI : « La déesse (Artémis) baisse la tête en pleurant et s'enfuit. On dirait une colombe qui, sous l'assaut du faucon, s'envole vers un rocher creux, vers le trou où est son nid, le sort ne voulant pas qu'elle soit prise cette fois » (*Il.,* XXI, 493-495). Lorsque Athéna et Apollon veulent écouter le débat entre Grecs et Troyens, Homère les compare, aussi, de façon très concrète, à des vautours (VII, 58-62). Dans plusieurs exemples, Homère compare encore les dieux à des humains. Lorsque Athéna dévie le trajet d'une flèche, elle est comparée à une mère qui éloigne une mouche d'un enfant endormi : elle éloigne le trait du corps de Ménélas, « tout comme une mère éloigne une mouche d'un fils qui s'étend pour un doux sommeil » (IV, 131-132). Quant à Apollon, lorsqu'au chant XV,

il fait crouler le mur des Achéens, il est comparé à un enfant qui s'amuse à abattre des châteaux de sable :

> « Ainsi qu'un enfant, au bord de la mer, se fait avec le sable des jouets puérils, qu'il s'amuse ensuite à abattre d'un coup de pied ou d'un revers de main, ainsi tu abats, Phoebos, dieu des cris aigus, ce qui avait coûté aux Argiens tant de peine et de misère, et tu fait parmi eux se lever la panique » (*Il.*, XV, 362-366).

Les actions des dieux sur le champ de bataille dans l'*Iliade*

Comparé	*Comparant*	*Localisation*
Athéna	une mère	IV, 131-132
Athéna & Héra	des colombes timides	V, 778-779
Athéna & Apollon	des vautours	VIII, 58-62
Apollon	un enfant	XV, 362-366
Artémis	une colombe apeurée	XXI, 493-495

Il est enfin un phénomène particulier, qu'Homère a illustré en image, c'est le phénomène d'« enthousiasme », c'est-à-dire le moment où la divinité insuffle de l'énergie au héros. Nous en avons relevé trois exemples. Dans les trois cas, c'est Athéna qui est l'auteur de l'action ; elle soutient successivement Diomède, Ménélas et Achille. Dans deux occurrences (*Il.*, V, 1-7 ; XVIII, 203-214), le « *ménos* », « l'énergie guerrière » , parfois associé au « *tharsos* », « l'audace », est métaphoriquement désigné par le feu, *pûr*, dans la figure analogique :

> « Alors c'est à Diomède, au fils de Tydée, que Pallas Athéné donne cette fois la fougue (*ménos*) et l'audace (*tharsos*). Elle veut qu'il se distingue entre tous les Argiens et remporte une noble gloire. Sur son casque et son bouclier, elle allume un feu vivace. On dirait l'astre de l'arrière-saison, qui resplendit d'un éclat sans rival, quand il sort de son bain dans les eaux de l'Océan. Tout pareil est le feu (*pûr*) que Pallas allume sur le chef et les épaules » (*Il.*, V, 1-7).

> « Sur ses fières épaules, Athéna vient jeter l'égide frangée ; puis la toute divine orne son front d'un nimbe d'or, tandis qu'elle fait jaillir de son corps une flamme resplendissante. On voit parfois une fumée s'élever d'une ville et monter jusqu'à

l'éther, au loin, dans une île qu'assiège l'ennemi. Tout le jour, les gens du haut de leur ville, ont pris pour arbitre le cruel Arès : mais, sitôt le soleil couché, ils allument des signaux de feu, qui se succèdent, rapides, et dont la lueur jaillit assez haut pour être aperçue des peuples voisins : ceux-ci peuvent-ils venir sur des nefs les préserver d'un désastre ? C'est ainsi que du front d'Achille une clarté monte jusqu'à l'éther » (*Il.,* XVIII, 203-214).

Dans le deuxième exemple, c'est encore Athéna, qui est l'auteur de ce transfert d'énergie. Elle soutient Ménélas dans son action. Cette fois, c'est sur l'«audace », *tharsos*, que porte l'objet de la comparaison, qui, ressemble, selon Homère à celle de la mouche :

« Elle met la vigueur dans les épaules et ses genoux, et, dans sa poitrine, l'audace de la mouche, qui, quelque soin qu'on prenne à l'écarter, s'attache, pour la mordre, à la peau de l'homme et trouve son sang savoureux ; toute pareille est l'audace dont la déesse emplit ses noires entrailles » (*Il.,* XVII, 569-573).

Les scènes théâtralisées de la transmission du *ménos* dans l'*Iliade*

Comparé	*Comparant*	*Localisation*
Le *ménos*, le *tharsos*	un feu	V, 1-7
Le *tharsos*	une mouche	XVII, 569-573
Le *ménos*	une flamme	XVIII, 203-214

Notons que, dans plusieurs scènes d' « enthousiasme », où le guerrier est animé par le *ménos,* les dieux ne sont pas explicitement cités : seule, la comparaison insistant sur la brillance du bouclier opère dans le contexte pour manifester cet événement. Nous avons relevé six occurrences de ce type de comparaisons dans l'*Iliade* : *Il.*, II, 455-458 ; *Il.,* XI, 62-66 ; *Il.,* XIII, 242-245 ; *Il.,* XIX, 374-380 ; *Il.,* XXII, 26-32 ; *Il.,* XXII, 317-321.

– Les sentiments et caractères

Les deuxièmes types de comparés rencontrés sont les sentiments et les caractères. Parce qu'Homère ne sait pas représenter ces abstractions[189], il ressent souvent le besoin de recourir à une comparaison, figurant l'effet de manière sensible. La tristesse est par exemple comparée à une *« source d'ombre, qui, d'un roc escarpé, déverse son eau noire »* (*Il.,* IX, 13-15 ; XVI, 2-4). Le doute est comparé à une houle muette sur la mer (*Il.,* XIV, 16-22). Le deuil qui déchire le cœur est comparé à une vague noire qui submerge un rivage (*Il.,* IX, 3-8). L'éclat de larmes est comparé à une averse de grêle qui se prépare dans le ciel (*Il.,* X, 5-10). La douleur provoquée par une plaie est comparée aux traits lancinants qui frappent une femme au travail (*Il.,* XI, 267-272). Le cœur qui se dilate sous le coup d'une émotion, est comparé à un épi de blé, qui gonfle dans sa balle (*Il.,* XXIII, 596-600). Les comparants les plus fréquemment utilisés sont des éléments. L'eau, sous toutes ses formes, est très bien représentée. Sous la forme d'une source, elle représente la tristesse, le liquide noire de la *mélancolie*, qui se déverse dans le cœur des mortels ; sous la forme de la mer, elle représente les mouvements profonds de l'âme, comme le doute ou le deuil.

Les représentations de sentiments dans l'*Iliade*

Comparé	*Comparant*	*Localisation*
la joie de Ménélas	la joie d'un lion à la vue de proies	III, 23-28
la peur d'Alexandre	la peur à la vue d'un serpent	III, 33-37
la fureur de Diomède	la fureur d'un lion blessé	V, 136-143
le frisson de Diomède	le frisson devant un fleuve impétueux	V, 596-599
le deuil des Troyens	la mer déchirée	IX, 4-8
les pleurs d'Agamemnon	la source sombre	IX, 13-15
la montée des sanglots d'Ag.	la préparation de la pluie	X, 5-10
la douleur physique d'Ag.	la douleur d'une femme au travail	XI, 267-272

[189] C'est du moins l'hypothèse formulée par B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes*, 1948, citée par J.DE ROMILLY, *Patience mon cœur!, l'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p.27 : « Comme l'a très bien montré B. Snell (…), il (Homère) n'avait encore ni une représentation bien claire de la vie intérieure, ni une armature conceptuelle lui permettant de la décrire ».

la fureur d'Agamemnon	la fureur d'un lion	XI, 239
la fureur d'Hector	la course inflexible d'une pierre ronde	XIII, 136-146
les palpitations d'Adamas	les palpitations d'un bœuf	XIII, 570-575
le doute de Nestor	le frémissement d'une houle muette	XIV,16-22
la peur d'Antiloque	la peur d'une bête coupable	XV, 585-599
la détermination des Grecs	la résistance d'un roc escarpé	XV, 618-622
les larmes de Patrocle	la source d'ombre	XVI, 2-4
les larmes de Patrocle	une petite fille réclamant sa mère	XVI, 7-11
les gémissements de Sarpédon	un taureau assailli gémissant	XVI, 486-491
l'entêtement des chevaux	une stèle immuable	XVII, 434-437
l'audace de Ménélas	l'audace de la mouche	XVII, 569-574
les sanglots d'Achille	un lion privé de ses petits	XVIII, 318-322
la patience d'Hector	un serpent repu de poisons malfaisants	XXII, 93-97
les larmes d'Achille	un père se lamentant	XXIII, 222-225
la joie de Ménélas	le gonflement du blé	XXIII, 596-600
l'impiété d'Achille	la sauvagerie d'un lion	XXIV, 42-44

Homère emploie encore des comparaisons pour décrire des tempéraments ou des caractères. Par exemple Hector a un cœur inflexible, comme une hâche qui taille la quille d'une nef (*Il.*, III, 62-66). Plus loin, le poète écrit qu'Hector fonce comme une pierre ronde suit sa course inflexible (*Il.*, XIII, 136-146). Les comparants les plus employés pour peindre un caractère sont de nature animale. Homère emprunte ces images à un bestiaire symbolique, dont il nous définit parfois le code – grâce à une notation explicative, nous savons par exemple que la vaillance est le propre du sanglier, Idoménée est « pareil pour la vaillance à un sanglier » (*Il.*, IV, 253) et que l'acharnement, l'ardeur constante et l'opiniâtreté à la tâche est la qualité propre à la mouche : *« Elle met la vigueur dans ses épaules et ses genoux, et dans sa poitrine, l'audace de la mouche, qui, quelque soin qu'on prenne à l'écarter, s'attache, pour la mordre, à la peau de l'homme et trouve son sang savoureux »* (*Il.*, XVII, 569-574) ; grâce à une indication semblable, nous apprenons par ailleurs que l'acuité du regard est le propre de l'aigle, qui selon lui, est, *«celui des oiseaux du ciel qu'on dit avoir l'œil entre tous perçant (…) si haut qu'il soit, il ne manque pas de voir le lièvre aux*

pieds rapides gîté sous un buisson feuillu » (*Il.*, XVII, 673-681). Au demeurant, le comparant animal est la plupart du temps dénué de tout commentaire explicatif : leur description en acte suffit à définir la qualité qui est montrée. Chaque animal est porteur en soi de valeurs symboliques, qui sont, comme le dirait C.G.Jung[190], « archétypales » : par nature, la colombe symbolise la timidité ; le lion, la vaillance. Notons que certaines sont peut-être plus propres à l'imaginaire homérique[191]. Par exemple les biches chez Homère, représentent une image de la couardise. Ainsi, lorsque Agamemnon s'adresse aux couards, il les compare à des biches :

> « On croirait voir des biches qui se sont lassées à courir par la vaste plaine et qui, quand elles s'arrêtent, n'ont plus aucune force au cœur. Voilà de quoi vous avez l'air, lorsque vous restez là, stupides, sans combattre ! » (*Il.*, IV, 242-245).

– Les hommes au combat

La majorité des comparaisons sont, cependant de nature martiale : Homère se sert du détour de l'« autre », pour figurer plus concrètement un moment de l'action guerrière. Certaines comparaisons offrent de manière sensible des vues aériennes du champ de bataille où les guerriers sont assimilés à des points colorés : « des troupes font halte dans la prairie fleurie, (…) comme feuilles et fleurs au printemps » (*Il.*, II, 467-468). Vue du ciel, la masse indistincte des troupes est aussi comparée à une nuée (*Il.*, III, 10-14), une moisson (*Il.*, II, 147-149), une mer (*Il.*, II, 144-146 ; II, 209-210 ; IV, 422-428) ou à un incendie (*Il.*, XVII, 736-741). Dans le chant III, Homère compare par exemple le nuage de poussière soulevé par une troupe en marche à un brouillard, répandu par Notos, sur les cimes d'un mont (*Il.*, III, 10-14). Lorsque le regard d'Homère est moins distant et qu'il distingue plus nettement la forme des hommes s'affairant au combat, le poète emploie plus volontiers des comparants animaux : des

[190] C.G. JUNG, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Laffont, 1964.

[191] Pour une étude plus précise de la symbolique du bestiaire homérique, cf. A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *lions, héros, masques, les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, Maspero, 1981. Elle écrit p.11 : « Dans la démarche analogique, l'animal donne à voir les vertus du héros auquel il se réfère : il suggère, il met en valeur, il renvoie une image amplifiée et sélective, comme un miroir subtilement déformant. C'est le lion des razzias de troupeaux, le sanglier des grandes chasses épiques, l'aigle valeureux lancé sur une proie, le loup rusé, la biche affolée… ».

abeilles (*Il.*, II, 86-93), des guêpes (*Il.*, XVI, 257-267), des mouches (*Il.*, II, 469-473 ; XVI, 641-643) ou des oiseaux (*Il.*, II, 459-468). Les troupes armées sont par exemple comparées à un essaim d'abeilles au chant II (*Il.*, II, 86-93) et à un essaim de guêpes au chant XVI (*Il.*, XVI, 257-267) :

> « Ils se répandent aussitôt, pareils aux guêpes du chemin, que des enfants ont coutume d'irriter et de taquiner sans répit, nichées qu'elles sont au bord de la route. Pauvres sots qui préparent de la sorte un ennui commun à mille autres ! Qu'un voyageur ensuite, qui passera près d'elles, les émeuve sans le vouloir, les voilà d'un cœur vaillant, qui, toutes volent à l'attaque pour la défense de leurs jeunes. Les Myrmidons ont âme et cœur pareils, au moment où ils se répandent hors des nefs. Une huée indomptable s'élève » (*Il.*, XVI, 257-267)

Plus précisément, les différents moments de la bataille sont figurés au moyen de comparants spécifiques[192]. La rencontre de deux armées est par exemple comparée au choc frontal entre deux éléments : deux torrents (*Il.*, IV, 446-456) ou deux vents (*Il.*, XVI, 765-771) ; le front de lutte, à des images appartenant au domaine artisanal : le cordeau d'un charpentier (*Il.*, XV, 410-413) ou la muraille d'un maçon, aux moellons bien serrés (*Il.*, XVI, 212-215). Les coups lancés de part et d'autre sont comparés à des javelles (*Il.*, XI, 67-71 ; XIII, 586-592) ou à des flocons de neige (*Il.*, XII, 156-160 ; XII, 277-289). Ainsi le rebond de la flèche sur la cuisse de Ménélas est comparé au saut des fèves noires ou pois chiches sur la large pelle à vanner :

> « Ainsi, de la large pelle à vanner, sur une aire immense, sautent fèves noires ou pois chiches, dociles au vent sonore et à l'élan donné par le vanneur ; ainsi, de la cuirasse du glorieux Ménélas, la flèche amère rejaillit et se perd au loin » (*Il.*, XIII, 586-592).

[192] Pour une typologie des différents moments de la bataille, cf. P. MINICONI, *Etude des thèmes guerriers de la poésie épique gréco-romaine,* Paris, Les Belles Lettres, 1951. Cf. la description du « schéma » p.19-33 et l'*appendice*, pour les différentes représentations analogiques qui leur sont associées.

Les hommes qui chargent en masse sont comparés à des loups (*Il.*, IV, 471 ; IX, 72 ;XVI, 156-167 ; XVI, 352-357). La plus développée de ces comparaisons est dans le chant XVI :

> « On dirait des loups carnassiers, l'âme pleine d'une vaillance prodigieuse, qui, dans la montagne, déchirent, puis dévorent un grand cerf ramé. Leurs bajoues à tous sont rouges de sang ; alors ils s'en vont en bande laper de leurs langues minces la surface de l'eau noire qui jaillit d'une source sombre, tout en crachant le sang du meurtre – ventre oppressé, mais cœur toujours intrépide dans la poitrine. Ainsi les guides et chefs des Myrmidons s'empressent autour du brave écuyer de l'Eacide aux pieds rapides. Et, au milieu d'eux, se tient le preux Achille » (*Il.,* XVI, 156-167).

Un homme qui mène seul l'assaut est souvent comparé à un lion ou un sanglier. Homère utilise ainsi une formule de manière récurrente : « on dirait des lions carnassiers, ou bien des sangliers, dont rien n'abat la force » (*Il.,* V, 782-783 ; VII, 256-257). Mais l'attaquant peut aussi être assimilé à un taureau (*Il.*, II, 480-484), à un bélier (*Il.*, III, 196-198), à un fleuve en crue (*Il.,* V, 87-94) ou à un noir ouragan (*Il.*, XII, 375-376). Un homme qui court est comparé à un étalon (*Il.*, VI, 503-516 ; XV, 263-270 ; XXII, 21-24). Ainsi, Homère dit à propos d'Achille, qui joue des pieds et des jarrets, qu'il galope comme « un cheval vainqueur, suivi de son char, qui court sans effort, en allongeant dans la plaine » (*Il.,* XXII, 21-24). La scène de course-poursuite entre deux hommes est comparée à celle de deux animaux, dont celui qui représente la victime traquée est hiérarchiquement plus faible que celui qui représente l'assaillant. Les couples les plus fréquents sont : lion / vaches (*Il.,* XII, 293-308 ; XV, 630-637) ; lion / chèvres (*Il.,* X, 485-488 ; XIII, 198-202) ; milan / colombe (*Il.,* XV, 237-238 ; XXII, 138-144) ; aigle / geais, étourneaux (*Il.,* XVI, 582-583) ; chiens / faon (*Il.,* XV, 579-583 ; XXII, 189-193) ou chien / biche, lapin (*Il.,* X, 360-364). Lorsque le guerrier fait sa proie du guerrier, Homère utilise l'image du lion qui déchiquette sa victime (vaches, biches…). La scène peut être représentée, en action, dans une plaine (*Il.,* XXI, 172-180), ou campée, de manière plus statique dans le gîte de l'animal (*Il.,* XI, 113-120). Au chant XI, un lion tue par exemple en pleine course, des vaches qui paissaient dans un champ :

« (Les Achéens) continuent à fuir dans la plaine. On dirait des vaches qu'un lion a mises, toutes, en fuite, survenant brusquement au cœur de la nuit. Devant l'une d'elles s'ouvre le gouffre de la mort. Le lion l'a saisie ; et il commence par lui broyer le col entre ses crocs puissants, pour lui humer ensuite le sang et toutes les entrailles » (*Il.,* XXI, 172-180)

Le coup funeste est comparé au coup qu'envoie le paysan pour abattre un taureau (XVII, 520-524). La chute d'un guerrier, blessé à mort, est comparée, selon qu'elle est plus ou moins brutale, à l'écroulement d'un mur (*Il.,* IV, 462), à la chute d'un arbre – un frêne (*Il.,* XIII, 178-181), un chêne (*Il.,* XIV, 414-420), ou à une espèce arborée moins précise, un chêne, peuplier ou pin élancé (*Il.,* XIII, 389-383) – , au plongeon d'un homme (*Il.,* XII, 385-386) : « Epiclès choit, pareil à un plongeur du mur élevé : la vie abandonne ses os ». Lorsque Homère veut insister sur le caractère prématurée d'une mort, il utilise plus particulièrement la fleur, et surtout le pavot : l'inclinaison des capsules « mime » l'affaissement de la tête du guerrier. Dans le chant VIII, pour décrire la chute de Gorgythion, il écrit ainsi:

« Tel un pavot, dans un jardin, penche la tête de côté, sous le poids de son fruit et des pluies printanières, tel il penche son front par le casque alourdi » (*Il.,* VIII, 300-307)

Enfin, le corps étendu d'un homme mort ressemble au tronc asséché d'un arbre mort (*Il.,* IV, 482-489) ou à un ver (*Il.,* XIII, 654-655).

3.2. Les caractères propres des images enchâssées dans les comparaisons

Il faut savoir en outre, que les images enchâssées dans les figures analogiques ont leur caractères propres, concernant le registre et le style. Dans leur grande majorité, à part quelques exceptions où Homère reste dans le même registre élevé que celui du contexte – par exemple, lorsqu'il compare Mérion et Idoménée à un dieu, Arès (*Il.,* XIII, 298-305) – les comparaisons sont beaucoup plus ancrées dans le

« réel ». Le poète n'hésite pas à quitter le domaine de la guerre, pour s'abîmer dans la contemplation d'une scène inspirée du quotidien. Tout ce qui concerne les héros et les dieux est pour ainsi dire relégué dans le corps du texte, alors que les figures sont consacrées à l'évocation de *realia*[193]. La poétique des images épiques rejoint alors celle de la *Bucolique*, sans toutefois perdre sa portée symbolique (les espèces animales ou arborées continuent de connoter les valeurs symboliques qui leur sont associées[194]). Au livre III de l'*Iliade,* alors que le poète évoque les vieux chefs troyens qui siègent sur les remparts de la citadelle de Priam, la comparaison nous transporte en effet dans un univers bucolique, où nous voyons apparaître des cigales entonnant une mélodie sur un arbre (*Il.,* III, 146-153). Au plus fort de la bataille, alors que les casques et les écus bombés se raidissent, nous voyons de même surgir l'image paisible d'un homme qui raffermit la muraille de sa maison au moyen de moellons bien serrés (*Il.,* XVI, 212-215). Ailleurs, et dans un contexte de mort, tandis qu'un corps s'écroule avec fracas sur le sol, Homère nous campe encore l'image de charpentiers, qui abattent un grand chêne dans la montagne (*Il.,* XIII, 389-393). A côté de ces scènes de vie, Homère fait aussi une large place aux objets du quotidien. Au chant XXI de l'*Iliade,* on voit par exemple apparaître une marmite, dans laquelle bout la graisse de porc (*Il.,* XXI, 362-365). Au détour d'une page, on voit aussi surgir des pots remplis de lait autour desquels vrombissent des mouches sonores (*Il.,* XVI, 641-644). Toutes ces images détonnent par leur nature : comparées à la réalité mythique, elles nous apparaissent comme des « fenêtres sur le réel ». Manifestement ici, Homère semble faire fi de la règle aristotélicienne (édictée ultérieurement), selon laquelle toute image épique a un style élevé. Cet exemple nous montre ponctuellement qu'il n'existe pas nécessairement de coïncidence entre les attentes rhétoriques et auctoriales du « genre » épique.

[193] Quoique divers, l'imaginaire qui se déploie dans les comparaisons homériques n'en est pas moins cohérent. Selon MOSES I. FINLEY, *Le monde d'Ulysse,* Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1990 (1ère éd. 1954, l'univers décrit dans ces analogies évoquerait une société de type nomade et pastoral.

[194] A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *op. cit.*, p.11 écrit: « Il (l'animal homérique) est, pourrait-on dire, non réaliste dans le sens où la réalité n'est jamais le but ultime du propos poétique. (…) Suffisamment distinct de l'homme pour lui servir de modèle sans y être assimilé, et suffisamment proche pour lui tenir lieu de repoussoir, l'animal homérique n'existe que par ses comportements » ; P. GALLAIS & J. THOMAS, *L'arbre et la forêt dans l'Enéide et l'Eneas,* Paris, Champion, 1997.

Grâce aux comparaisons, le poète s'accorde aussi le droit de traiter les images avec une plus grande liberté de ton, pratiquant ainsi la *poïkilia*. Si la plupart du temps, le poète décrit des impressions poétiques et esthétiques, nous remarquons en effet que le poète s'attarde parfois sur une image horrible[195] ou plaisante. Ainsi, dans la comparaison assimilant Thestor, fils d'Enops, à un poisson meurtri par l'hameçon, le poète semble goûter du plaisir à contempler la représentation, la plus exacte, du cadavre le plus vil :

> « Il (Patrocle) s'élance ensuite sur Thestor, fils d'Enops. Celui-là reste tapi dans la caisse ouvragée du char ; (…) Patrocle s'approche, le pique de sa lance à la mâchoire, à droite, et passe à travers les dents. Alors, avec la lance, il le soulève et le tire par-dessus la rampe du char, comme un homme assis sur un cap rocheux tire hors de la mer un énorme poisson avec un fil de lin et un bronze luisant, de la même façon, il tire du char l'homme, bouche ouverte, avec sa lance éclatante, puis le rejette à terre, la face en avant, et dès qu'il est à terre, la vie l'abandonne » (*Il.*, XVI, 401-410).

A l'inverse, Homère nous surprend par son humour et sa désinvolture, lorsqu'il nous invite à nous représenter la distance qui sépare Ulysse d'Ajax, à la distance qui sépare la navette d'un métier à tisser du sein d'une tisseuse :

> « Il (Ulysse) est aussi près de lui (Ajax) que la navette est près du sein d'une captive à la belle ceinture, quand, pour passer le fil tout au long de la chaîne, elle la tire à elle fortement et l'amène jusqu'à son sein. Ainsi court Ulysse, tout contre Ajax, et ses pieds viennent par derrière, frapper juste les traces de l'autre, avant que la poussière ait pu les recouvrir » (*Il.*, XXIII, 759-764).

[195] Aristote confirme qu'il existe bien une certaine forme de plaisir à décrire l'horrible. Il constate en effet que « tous les hommes goûtent du plaisir aux imitations (…) Les mêmes objets, dont il nous est pénible de voir les originaux, nous avons plaisir à en contempler les images, les plus exactes, par exemple les formes des bêtes les plus viles et les cadavres » (*Poétique*, 1448b, 8-12).

Conclusion

Dans cette partie, nous nous sommes attachée à localiser les différentes régions de l'*enargeia* homérique. Nous allons maintenant nous interroger sur les moyens langagiers et stylistiques mis en œuvre pour la figurer.

II. LES RESSORTS LANGAGIERS ET STYLISTIQUES DE L'*ENARGEIA* HOMERIQUE

A la lecture de l'épopée homérique, il apparaît ensuite qu'Homère use de moyens spécifiques pour créer de la figuration dans le langage : ses outils semblent être de nature lexicale et rhétorique. L'effet d'*enargeia* est obtenu grâce à l'utilisation d'un vocabulaire net et concret, l'usage d'épithètes pittoresques et l'emploi de quelques figures de rhétorique.

1. Un vocabulaire précis et concret

Pour doter ses descriptions d'*enargeia*, Homère travaille d'abord à partir du vocabulaire. Ses mots sont toujours dotés de cette capacité à engendrer des images, parce qu'il les choisit, nets et concrets. Autrement dit, Homère emploie peu de mots conceptuels et abstraits, mais des termes qui désignent des réalités sensibles.

Si nous relisons la description de la mort de Diôres, fils d'Amaryncée, racontée au Chant IV de l'*Iliade*, nous constatons en effet que le choix des termes est déterminant : grâce à leur ancrage dans le « réel », une représentation s'impose à notre imagination.

> « Lors le destin prend dans sa trame Diôres, fils d'Amaryncée. Il vient d'être atteint d'un caillou rugueux, près du talon, à la jambe droite. Celui qui l'a atteint, c'est le chef des Thraces, Pirôs, l'Imbraside, arrivé d'Enos. La pierre implacable a entièrement broyé les deux tendons et les os. L'homme choit dans la poussière, sur le dos, tendant les deux bras vers les siens, expirant. Son vainqueur, Pirôs, accourt, et, de sa lance, le

frappe tout près du nombril ; ses entrailles s'épandent à terre, et l'ombre couvre ses yeux » (*Il.*, IV, 517-524).

L'énoncé se donne à « voir », car il est émaillé de notations concrètes. Le poète utilise certes beaucoup de substantifs, « homme », « poussière », « nombril », « entrailles », qui, selon J.Collard, sont des éléments créateurs de plasticité[196], mais aussi des termes livrant des indications spatiales et formelles qui nous offrent une représentation riche et détaillée de l'objet décrit. Lorsque l'arme frappe, elle l'atteint « près du talon », « à la jambe droite ». De même, Homère ajoute des indications explicites, concernant le type d'arme, « le caillou rugueux » et la façon dont elle a blessé la victime, « la pierre implacable a entièrement broyé les deux tendons et les os », qui rendent l'image patente : avec toutes ces indications, une représentation figurée se dessine sous nos yeux.

Chez Homère, le réalisme du vocabulaire va de pair avec une grande précision dans le choix des mots. De manière générale, le poète a tendance à privilégier les termes spécifiques aux termes génériques, les termes suffixés aux termes simples, et à utiliser des termes techniques (dans le domaine martial et anatomique).

Lorsque nous relisons la description du coup envoyé par Pandare à Ménélas, nous voyons en effet que l'arme est décrite avec exactitude :

« Vite, il (Pandare) saisit son arc poli. L'arc vient d'un isard sauvage, qu'il a naguère atteint d'en dessous, au poitrail. La bête quittait un rocher ; lui, à l'affût, épiait. Frappée au cœur, elle a chu à la renverse sur le roc. Les cornes de son front mesuraient seize palmes. Un artisan, un pousseur de cornes, les a travaillées, puis ajustées ensemble. Une fois le tout bien lissé, il y a monté un bec d'or. Pandare tend l'arc, en le ployant contre le sol, puis avec soin le pose à terre. Devant lui, ses vaillants compagnons tiennent leurs boucliers : il ne faut pas que les preux fils des Achéens passent à l'attaque, avant que le coup ait atteint Ménélas, le preux fils d'Atrée. Il saisit alors le couvercle du carquois ; il fait choix d'une flèche ailée, jamais lancée encore et lourde de noires douleurs. Vite, sur la corde, il dispose le trait amer ; à l'Archer glorieux, Apollon Lycien, il fait vœu d'immoler une insigne hécatombe d'agneaux

premiers-nés, une fois de retour chez lui, à Zélée, la ville sainte. Il saisit ensemble l'encoche de la flèche et la corde en boyau de bœuf, les tire à lui et amène la corde jusqu'à sa poitrine, le fer jusqu'à l'arc. Le grand arc tendu prend forme de cercle. Soudain, il crisse, la corde sonne bruyamment, et la flèche aiguë s'élance, ardente à voler sur la masse. Mais, toi aussi, Ménélas, les Immortels bienheureux sont loin de t'avoir oublié, et d'abord, la fille de Zeus, la Ramasseuse de butin ; elle se dresse devant toi et écarte le trait aigu » (*Il.,* IV, 105-129).

L'arc, dont se sert Pandare, est d'abord présenté en détail : Homère précise la longueur des cornes (« seize palmes »), leur origine (elles proviennent du front d'un isard sauvage tué naguère par Pandare) et la manière dont l'artisan a ajusté le bec d'or. Puis le coup est à son tour commenté dans une ample description, dans laquelle le poète soigne la précision : il décrit avec minutie, le geste de Pandare, en donnant des indications de mesure (« la corde est amenée jusqu'à sa poitrine, le fer jusqu'à l'arc »), des indications de forme (« le grand arc tendu prend forme d'un arc »). Les mots sont choisis avec exactitude par une conscience qui a manifestement la volonté de « tout » dire, de décrire les choses en chaque point de leur mouvement[197].

2. Le rôle figuratif des épithètes

En second lieu, et pour renforcer l'iconicité naturelle des mots, Homère utilise fréquemment un autre procédé, qui consiste à qualifier un nom par un qualifiant. Le poète a l'habitude d'étoffer le concept, que ce soit un nom commun ou un nom propre (désignant une divinité ou un héros), avec un détail (qualité, attribut ou objet accessoire). Le procédé est récurrent, d'où l'appellation d'« épithète homérique ». Nul doute que cette figure est encore un ressort de l'*enargeia.* E.Auerbach écrit : *« Même les épithètes me semblent témoigner, en dernier ressort, du besoin d'extérioriser les*

[196] J. COLLART, *Quelques observations stylistiques sur les parties du discours,* REL XXXVII, 1959, p.215-229.
[197] Sur cette précision du regard homérique et son aspiration à l'exhaustivité, cf. CH. SEGAL, « Celui qui a tout vu », *Europe,* n°865, mai 2001, p.68-101 ; L. CANFORA, « L'aspiration à l'exhaustivité dans l'épopée et l'historiographie », *Europe,* n°865, mai 2001, p.102-119.

phénomènes en termes de perception »[198]. Quant à Hégel, il a montré dans ses *Cours d'esthétique*, que ces épithètes ne sont pas de simples détours ou superfluités, mais offrent une meilleure *« illustration »* de la chose à représenter. Il écrit en effet que les épithètes « nous forc(ent) à nous représenter la chose d'une manière figurée et concrète » :

> « Pour le poète, il s'agit précisément de s'arrêter avec prédilection sur sa pensée, en développant l'image de l'objet réel qu'il veut décrire. C'est dans ce sens, par exemple, qu'Homère donne à chacun de ses héros une épithète, comme : « Achille aux pieds légers les Achéens bien chaussés, Hector au panache flottant au vent, Agamemnon le prince des peuples, etc. » Le nom désigne bien un individu; mais, comme simple nom, il ne met devant les yeux qu'un contenu bien pauvre. De là, la nécessité de données plus riches qui permettent une illustration définie. De même, à d'autres objets, qui déjà, cependant, par eux-mêmes, s'offrent à la vue, comme la mer, un vaisseau, une épée, etc., Homère donne une semblable épithète, qui comprend et représente une qualité essentielle, une image déterminée, et qui, par là, nous force à nous représenter la chose d'une manière figurée et concrète. »[199]

Si nous lisons et commentons l'épithète homérique, « *eïlipous* », qualifiant le bœuf, cité au vers 466 du chant IX de l'*Iliade,* nous constatons en effet qu'il est revêtu d'une qualité picturale. En grec, l'adjectif *eïlipous,* composé de deux éléments : *eïli* issu du verbe *eïleô* « tordre » et *pous* signifiant « le pied », signifie littéralement «qui se tord les pieds ». L'épithète est « visuel », puisque, à sa lecture, le terme générique, « bœuf », quitte le domaine des concepts, pour devenir une réalité sensible[200]. Il invite

---

[198] E. AUERBACH, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale,* Paris, Gallimard Coll « Tel », 1968, p.14.

[199] F. HEGEL, *Esthétique,* Paris, Aubier, 1945, III, 2ème partie, § « La poésie est figuration », p.53 (traduction de S.Jankélévitch).

[200] Il faut savoir tout d'abord que la qualité figurative (de l'épithète) ne concerne en réalité qu'une certaine catégorie d'épithètes. Elle ne concerne en particulier que celles qui mettent l'accent sur une qualité visuelle (une couleur, une forme, ou une attitude). Or il existe des épithètes homériques, qui ne décrivent nullement une qualité visuelle, mais simplement un attribut ou une particularité morale, du nom qu'elles déterminent. Lorsque Homère qualifie par exemple les Troyens de « dompteurs de chevaux », il ne crée pas une image, mais rappelle un trait essentiel de cette civilisation. De même, lorsque Homère dit que Dionysos est la « une joie des mortels », il ne décrit pas un aspect physique du dieu, mais rappelle que Dionysos est le patron de l'ivresse.

le lecteur à se représenter la scène en image : nous voyons le bœuf « à la démarche torse »[201] marcher en dodelinant du corps.

Un autre exemple, où l'épithète réactive l'image sensible des mots, est celui de l'« aurore aux doigts de rose » (*Od.,* II, 1). Hégel, qui l'a commenté dans ses cours d'*Esthétique,* note que l'épithète a une réelle puissance figurative, comparée à celle produite par le mot « soleil » employé seul, parce qu'il « éloigne la compréhension abstraite, et met à la place une forme réelle et déterminé »:

> « Si l'on prononce par exemple, ces mots : « le soleil », ou : « ce matin », je conçois parfaitement ce qu'on me dit, mais le matin ou le soleil ne sont pas figurés. Si, au contraire, je lis dans un poète: « Lorsque se leva l'Aurore aux doigts de roses », c'est en réalité la même chose qui est exprimée; mais l'expression poétique donne quelque chose de plus, puisqu'elle ajoute à la compréhension une intuition de l'objet compris; ou plutôt elle éloigne la compréhension purement abstraite, et met à la place une forme réelle et déterminée. »[202]

En grec, l'épithète, *ododaktulos,* composé de *odo-* (issu de *odon*) la « rose » (la fleur) et de *dactulos,* « le doigt » – appelle en effet l'image, puisqu'il invite le lecteur à se représenter l'« aurore », comme une femme, ou plutôt une divinité féminine, dont les premières clartés, souvent rosées, s'étalent comme des traînées de roses. Par la charge polysémique que ce terme déploie, cette épithète a un réel pouvoir figurant[203].

Les qualifiants ont donc un rôle important chez Homère car ils ne se contentent pas d'orner le mot : ils le vivifient. Ils lui transmettent une forme d'énergie, cette forme d'*enargeia* précisément, qui nous invite à transformer l'énoncé en image. Grâce à leur présence, les mots ne véhiculent plus seulement des idées, des informations

---

[201] Traduction de P. Mazon.

[202] F. HEGEL, *op.cit.*, p.53.

[203] Notons d'ailleurs, que Ronsard a été sensible à la charge poétique de cet épithète, puisqu'il s'en est inspiré dans un sonnet de ses *Amours* : *« De ses cheveux la rousoyante Aurore / Espars en l'air les Indes remplissoit, / Et ja le Ciel à longs traits rougissoit / De maint émail que le matin decore, / Quand elle veit la Nymphe que j'adore… »* , cf. P. RONSARD, *Sonnet 95 du Premier Livre des Amours,* éd. de *La Pléiade,* p.72.

abstraites, mais ils fécondent notre imagination de couleurs, de formes, et de toute sorte de *phantasiai*.

3. Les figures de rhétorique

Afin de produire l'*enargeia* dans le langage, Homère recourt enfin à quelques figures de rhétorique. En dehors des comparaisons – que nous avons traitées à part, car, par leur ampleur, elles génèrent de véritables tableaux – le poète utilise notamment des allégories, parfois développées en prosopopées. Nous remarquons à l'inverse, que l'usage de la métaphore est modéré, car Homère pratique peu le style allusif.

3.1. Les allégories et prosopopées

Pour figurer certains concepts telles que « Lutte », « Panique », « Déroute », « Erreur », « Rumeur », « Songe », « Hypnos » et « Thanatos », Homère utilise d'abord la figure de l'allégorie[204] (personnification d'entité abstraite) parfois développée en prosopopée (théâtralisation de l'entité abstraite qui se met à parler).

Le Songe chez Homère revêt par exemple l'aspect d'une forme humaine. Lorsque le Songe est dépêché par Zeus auprès d'Agamemnon, pour pousser les Achéens à engager le combat, au début du chant II de l'*Iliade*, celui-ci se présente à l'Atride sous une apparence anthropomorphe :

> « Il dit, et Songe va, sitôt l'ordre entendu ; promptement il arrive aux fines nefs des Achéens. Il se dirige alors vers Agamemnon, fils d'Atrée, et il le trouve endormi dans sa baraque, le sommeil divin épandu sur lui. Il s'arrête au-dessus de son front » (*Il.*, II, 16-20).

[204] Notons que ce n'est qu'à dater de la Renaissance que le terme d'« allégorie » finit par désigner « le procédé par lequel on personnifie des notions abstraites ». Les Anciens parlaient davantage de *prosôpopoiïa* ou de *fictio personae*. QUINTILIEN, *I.O.*, IX, 2, 31-36 écrit ainsi : « A l'aide de cette forme de langage, il est permis de faire descendre les dieux du ciel et d'évoquer les morts. Les villes même et les peuples reçoivent le don de la parole… Nous personnifions souvent aussi des abstractions, comme le font Virgile avec la Renommée, ou selon ce que rapporte Xénophon, Prodicos avec la Volupté et la Vertu, ou Ennius avec la Mort ou la Vie ».

Mais l'allégorie se développe en prosopopée car l'entrevue entre le Songe et l'Atride est théâtralisée : à la manière d'un conseiller, Songe prend la parole et adresse un message à l'Atride (*Il.*, II, 21-35).

Rumeur et Erreur sont également décrites dans l'*Iliade*, au moyen d'allégories, qui les apparentent à des humains. Par son apparence anthropomorphe, Rumeur semble ainsi se fondre dans la masse des guerriers :

> « Ainsi, des nefs et des baraques, des troupes sans nombre viennent se ranger, par groupes serrés, en avant du rivage bas, pour prendre part à l'assemblée. (…) Parmi elles, Rumeur, messagère de Zeus, est là qui flambe et les pousse à marcher, jusqu'au moment où tous se trouvent réunis » (*Il.*, II, 92-95)

Quant à Erreur, elle est décrite comme un être « aux pieds délicats », ne se posant pas sur le sol, mais sur la tête de ceux qu'elles frappent (*Il.*, XIX, 91-92).

Le Sommeil, *Hupnos*, et la Mort, *Thanatos*, sont enfin d'autres visages qui peuplent le monde des mortels. On les voit prendre part à l'action, lorsqu'ils emportent le corps de Sarpédon au pays de Lycie (*Il.*, XVI, 663-683).

3.2. Les métaphores

Si c'est une habitude d'Homère de recourir à l'allégorie, pour personnifier des entités abstraites, nous remarquons à l'inverse, que le poète n'utilise qu'avec parcimonie la métaphore.

Pour exprimer l'analogie entre la brillance d'un bouclier et celle d'un astre, nous remarquons par exemple qu'Homère n'utilise qu'une métaphore – « Hector *luit* de l'éclat terrible du bronze que vêt son corps » (*Il.*, XII, 464-465) contre six comparaisons (*Il.*, II, 455-458 ; *Il.*, XI, 62-66 ; *Il.*, XIII, 242-245 ; *Il.*, XIX, 374-380 ; *Il.*, XXII, 26-32 ; *Il.*, XXII, 317-321).

Les images homériques ont rarement ce caractère elliptique qui caractérise les métaphores. Homère semble par ailleurs peu enclin à faire « tourner » (*trepeïn*) le sens des mots, à jouer sur leurs différents sens. Nous relevons certes quelques exemples, où

les mots s'écartent de leur sens obvie, pour se changer en tropes[205], mais d'une manière générale, nous pouvons dire qu'Homère « métaphorise » peu. Désirant surtout extérioriser les phénomènes, décrire « du dehors », ce poète n'affectionne pas particulièrement la figure de la métaphore, qui génère du mystère et de l'ambiguïté.

E.Auerbac écrit à juste titre que naturellement Homère n'aime pas pratiquer un art allusif, mais préfère le style clair et explicite :

> « Clairement décrits, présentés dans une lumière uniforme, les êtres et les choses se tiennent ou se meuvent dans un espace où tout est visible. (…) L'essence même du style homérique (…) est de présentifier les phénomènes sous une forme complètement extériorisée, de les rendre visibles et tangibles dans toutes leurs parties. (…)
> Les poèmes d'Homère ne dissimulent rien, on n'y trouve ni enseignement ni sens caché »[206].

Conclusion

L'étude des outils langagiers permettant à Homère de créer de l'iconicité révèle donc que l'*enargeia* est générée par la présence et l'agencement d'un vocabulaire précis, privilégiant des termes concrets, par l'usage d'épithètes et l'emploi de quelques figures de rhétorique, telles que les allégories et les prosopopées. Nous allons maintenant définir les traits singuliers des *phantasiai* (représentations) produites par les énoncés homériques.

III. LES QUALITES DES REPRESENTATIONS HOMERIQUES

Si nous analysons dans un dernier temps, les « images » homériques, du point de vue de la réception, par rapport à l'« effet » qu'elles engendrent sur le plan de la représentation, nous nous rendons compte que les *phantasiai* homériques sont

[205] Lorsqu'il en utilise, il semble que cela soit toujours dans l'intention de dramatiser ou de décrire quelque chose qui revêt un caractère irrationnel. Nous commenterons quelques métaphores de ce genre dans le paragraphe suivant consacré aux « qualités des représentations homériques ».

également d'une nature spécifique. Elles sont dans l'ensemble claires, rationnelles, dynamiques et « réalistes », c'est-à-dire peu enclines à s'éloigner du réel pour peindre des scènes irréelles et abstraites.

1. Des images claires et rationnelles

La pensée d'Homère revêt d'abord un caractère clair et rationnel, car le poète construit son image de manière logique en utilisant de nombreux outils d'articulation, caractéristiques d'un énoncé raisonneur[207]. De plus, Homère agence ses constituants de manière ordonnée, sans bouleverser l'ordre syntaxique attendu, en commençant par les indications temporelles et/ou spatiales pour ensuite se focaliser sur les détails de la scène, de façon à ce que la représentation se forme progressivement dans la conscience du lecteur. Erich Auerbach est sensible à cette forme de rationalité qui gouverne l'écriture homérique. Il note que le poète a le souci constant de proposer un énoncé construit de l'objet qu'il s'attache à décrire et remarque le soin extrême avec lequel Homère articule ses idées : « La liaison syntaxique entre les événements est parfaitement claire ; pas un contour qui soit estompé ou flou »[208].

La rationalité de la pensée homérique s'observe conjointement dans le choix des figures, et plus particulièrement dans la préférence du poète pour la comparaison plutôt que pour la métaphore. La comparaison est en effet considérée comme une figure plus rationnelle et moins intuitive que la métaphore. M.Le Guern écrit :

> « La similitude s'adresse à l'imagination par l'intermédiaire de l'intellect, tandis que la métaphore vise la sensibilité par l'intermédiaire de l'imagination »[209].

Grâce à son armature logique, la comparaison ne fait pas « tourner » le sens des mots comme la métaphore. En explicitant avec soin le sème commun, la comparaison

---

[206] E. AUERBACH, *op. cit.*, p.12, 14, 22.
[207] J. COLLART, *art. cit.*
[208] E. AUERBACH, *Mimésis*, p.12.
[209] M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse Université, 1973, p.57.

gagne en évidence logique, ce qu'elle perd en suggestion. Son cadre rassurant et ses outils d'articulation jugulent toute tentative d'entrer en polysémie.

Concernant le traitement des comparaisons, nous remarquons de surcroît que leur armature logique est renforcée. Non seulement Homère a une approche rhétorique de l'image : il la conçoit clairement comme un « ornement du discours », c'est-à-dire comme une figure isolée, une parenthèse, une digression, mais il prend le soin de distinguer les deux éléments en présence (comparant / comparé).

En effet, pour faire apparaître la figure comme une structure indépendante, le poète clôt souvent la boucle de la comparaison par un retour de la phrase introductive. Ainsi lorsque Homère compare Artémis à une déesse, il annonce la fin de la comparaison, par la répétition de la formule initiale :

> « **La déesse (Artémis) baisse la tête en pleurant et s'enfuit**. On dirait une colombe qui, sous l'assaut du faucon, s'envole vers un rocher creux, vers le trou où est son nid, le sort ne voulant pas qu'elle soit prise cette fois. **Toute pareille fuit Artémis en pleurs, laissant là son arc** » (*Il.*, XXI, 493-495)

Cette reprise analogique permet à Homère d'isoler pleinement l'image de la trame événementiel et de la faire apparaître comme une brève digression, n'ayant aucune incidence sur le sens contextuel.

Conjointement, Homère cherche à éviter toute confusion entre le comparé et le comparant, en développant deux images similaires mais indépendantes. Comme le fait remarquer A.Schnapp-Gourbeillon, dans le processus analogique homérique, il existe un jeu constant entre la « semblance » et l'« identité », mais à aucun moment elles ne sont « confondues » :

> « L'*Iliade* toute entière est traversée par le jeu entre semblance et identité. De ces deux notions mêlées, ni vraiment confondues ni distinctes comme dans notre sphère intellectuelle, découle un processus analogique qui s'impose dans le texte comme une forme dominante d'appréhension du monde. (…) L'« être-comme » est une illustration

de l'être. Ni piège ni faux semblant, l'analogie traduit une vérité ontologique que rien d'autre ne peut exprimer »[210].

La comparaison homérique est vraiment pensée comme une structure en miroir, en système à deux faces, préservant l'intégrité des espèces. Si nous relisons la comparaison du chant VI de l'*Odyssée* (*Od.*, VI, 130-136), où le poète compare la démarche d'Ulysse à celle d'un lion, nous voyons en effet qu'en dépit de leur ressemblance, les deux situations mises en parallèle restent autonomes :

> « Tel un lion des monts, qui compte sur sa force, s'en va, les yeux en feu, par la pluie et le vent, se jeter sur les bœufs et les moutons, ou court forcer les daims sauvages ; c'est le ventre qui parle. Tel, en sa nudité, Ulysse s'avançait vers ces filles bouclées : le besoin le poussait » (*Il.*, VI, 130-136).

Commentant cette séquence, J.Pigeaud écrit :

> « (Chez Homère) il n'y a pas équivalence analytique entre les deux membres de la comparaison. C'est ce que Chantraine appelle l'allure libre, le caractère paratactique de la construction comparative. (…) Et pourtant la mise en relation de ces séries, leur comparaison, engage à l'identification. C'est cette tentation et cette impossibilité qui font la tension poétique »[211].

2. Des représentations dynamiques

L'*enargeia* revêt ensuite un aspect dynamique, car souvent, ainsi que l'écrit J.de Romilly, « la prérogative est accordée à l'action »[212]. Rares sont en effet les énoncés dans lesquels le poète nous donne à voir un « arrêt sur image », comme dans une véritable peinture. L'impression dominante n'est pas une impression statique, comme

[210] A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *op. cit.*, p.120.
[211] J. PIGEAUD, « La création du monde ou le bouclier d'Achille », *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p.23-24. Elle cite un passage de P.CHANTRAINE, *La grammaire homérique*, Paris, Klincksieck, 1953, t.II, p.355.
[212] J. DE ROMILLY, *Homère*, Paris, *Que sais-je ?*, 1992, p.57.

celle dégagée par une icône. Par la présence massives de verbes, c'est davantage une scène en mouvement qu'Homère soumet à notre regard.

Lorsque nous relisons la description du coup porté par Pandare à Ménélas (*Il.*, IV, 112-126), nous constatons en effet, que le poète emploie beaucoup de verbes, qui anime la scène et lui ôte son caractère « figé ».

> « Pandare tend l'arc, en le ployant contre le sol, puis avec soin le pose à terre. Devant lui, ses vaillants compagnons tiennent leurs boucliers ; il ne faut pas que les preux fils des Achéens passent à l'attaque, avant que le coup ait atteint Ménélas, le preux fils d'Atrée. Il saisit alors le couvercle du carquois ; il fait choix d'une flèche ailée, jamais lancée encore et lourde de noires douleurs. Vite, sur la corde il dispose le trait amer ; à l'Archer glorieux, Apollon Lycien, il fait vœu d'immoler une insigne hécatombe d'agneaux premiers-nés, une fois de retour chez lui, à Zélée, la ville sainte. Il saisit ensemble l'encoche de la flèche et la corde en boyau de bœuf, les tire à lui et amène la corde jusqu'à sa poitrine, le fer jusqu'à l'arc. Le grand arc tendu prend forme de cercle. Soudain, il crisse, la corde sonne bruyamment, et la flèche aiguë s'élance, ardente à voler vers la masse » (*Il.*, IV, 112-126).

Assurément ici, c'est l'acte de « raconter » qui domine, comme l'indiquent les verbes d'action à l'indicatif. Hormis l'évocation de la flèche, qui comporte un adjectif de qualité à valeur pittoresque « ailée », les mots qui sont le plus largement représentés sont des verbes d'action à l'indicatif présent : Pandare est successivement décrit en train de « tendre » l'arc, de le « ployer », de le « poser ». Homère nous dit ensuite qu'il prend une flèche dans son carquois, qu'il la « dispose » sur l'arc, qu'il la « positionne », qu'il la « tire » à lui et enfin qu'il la « décoche ». La représentation que le lecteur se fait du coup envoyé par Pandare est une image en mouvement, une image qui possède une dynamique et qui est composée d'une série d'instantanés. Homère ne décrit pas l'attitude ponctuelle du guerrier, comme le ferait à proprement parler un peintre qui figerait l'action à un moment donné de son déroulement, mais il décrit une action pendant toute la durée de sa réalisation. Il insiste sur la valeur durative de l'événement, et il s'attache à en représenter chacune de ses facettes. Homère ancre donc sa description dans une certaine temporalité. Il a pour ainsi dire une conception

« filmique » de l'action : le lecteur est spectateur d'un événement qui se déroule sous ses yeux.

A la lecture de l'*ekphrasis* du bouclier d'Achille (*Il.*, XVIII, 478-608), c'est la même impression qui domine. Comme le souligne J.Pigeaud, à la différence du bouclier du Pseudo-Hésiode, le bouclier d'Homère ne tente pas de « figer » une image du monde mais de peindre la vie « en action » :

> « Chez Homère, les vivants sont vivants. Homère ne dépeint pas, ne reproduit pas, n'imite pas, ne représente pas. Le monde est comme il est, allant son chemin de monde. C'est grâce à la même médiation de l'artisan que le poète nous le rend sensible. Homère ne contemple pas directement. Il regarde faire. La forme n'a pas éliminé la vie en la représentant »[213].

Et plus loin :

> « Le poète a fait passer le vivant dans la forme (…) Lui seul a réussi à intégrer le vivant dans l'art. (…) Le cas particulier du bouclier tient à ceci : au lieu d'un système comparatif, c'est un agir, un faire »[214].

L'examen des comparaisons conduit enfin aux mêmes conclusions. Souvent, ce qui déclenche l'envie de développer un tableau, c'est le désir de reproduire un mouvement. P.Galand-Hallyn écrit que « le désir descriptif se manifeste essentiellement dans la poursuite de formes ou de mouvements stylisés, capables de concentrer, dans leur simplicité dynamique des émotions à l'état brut »[215]. Elle n'hésite pas à parler d'une « géométrie émotionnelle abstraite »[216]. En effet, ce qui séduit Homère, c'est moins le caractère statique d'une composition que les grandes lignes du mouvement qui quadrillent et rythment l'espace. L'animal représenté dans ses comparaisons, n'est pas figé, c'est un animal *agissant*. Selon les termes mêmes

[213] J. PIGEAUD, « La création du monde ou le bouclier d'Achille », *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p.22-23.
[214] *Ibidem*, p.26-27.
[215] P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs, description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Paris, Droz, 1994, p.46.
[216] *Ibidem.*

d'A.Schapp-Gourbeillon[217], « le support animal sert à décrire les facettes mouvantes d'une personnalité ». Les états d'âme et les tourments, qui appartiennent à l'univers de l'introspection et qui d'ordinaire font place à des *phantasiai*, sont de même animés chez Homère, d'une énergie mobile. Comme l'écrit J.de Romilly :

> « La différence est qu'Homère, et les auteurs grecs en général ne s'occupent pas tant de décrire et d'analyser les sentiments, les débats intérieurs, bref la vie de l'âme. Ils décrivent des comportements, une action, et nous laissent suppléer les explications. (…) Il y a, de toute évidence deux façons de raconter une histoire. On peut la raconter du dehors, comme une suite de gestes et de paroles, derrière laquelle chacun restitue un être vivant ; ou bien on peut la raconter du dedans, comme une suite de débats, engageant des espérances, des frayeurs, des souvenirs et des incertitudes »[218].

Et elle ajoute que chez Homère : la « prédominance de l'acte et des paroles sur la description des sentiments est constante »[219].

Un seul exemple retiendra ici notre attention. Lorsque Homère décrit la tristesse d'Agamemnon – « Il est des plus chagrins ; terriblement ses entrailles se gonflent d'une noire fureur ; ses yeux paraissent un feu étincelant » (*Il.*, I, 102-104) – , il ne le fait pas, comme le ferait un Moderne, en décrivant les phénomènes et les images qui se bousculent dans sa conscience, mais en décrivant des manifestations physiques et concrètes, telles que le gonflement des entrailles et la brillance des yeux gonflés de larmes.

3. Des représentations « réalistes »

Un autre trait des *phantasiai* homériques est qu'elles sont « réalistes ». Lorsque nous disons que la langue homérique est « réaliste », nous voulons dire qu'elle vise à offrir des visions « vraisemblables », à respecter dans la figuration les apparences de l'objet représenté. Nous employons le terme « réaliste » au sens où l'emploie

[217] A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *op. cit.*, p.90.
[218] J. DE ROMILLY, *Patience mon cœur !, L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*, Paris, Les belles Lettres, 1991, p.11 & 13.
[219] J. DE ROMILLY, *Ibidem*, p. 31.

F.Garnier : « La vérité de l'image réaliste est une relation de conformité entre la figuration et les apparences de l'objet représenté »[220]. Les représentations homériques sont « imitatives », « réalistes », par opposition aux représentations « créatrices », « fictionnelles », irréelles (comme les définiront les rhéteurs romains du Ier s.ap.J.-C.), dans ce sens qu'elles ne cherchent pas à s'éloigner des apparences du monde réel, mais au contraire à s'en rapprocher.

Sensible à cet aspect de la *mimèsis* homérique, J. de Romilly écrit en effet que :

> « Tout se voit, s'entend, se touche dans Homère. La bataille y est présente avec son fracas, l'éclat des armes, la poussière, et aussi les appels ou les exclamations de triomphe. Chaque coup y est précis, **réaliste**, presque technique ; on voit l'arme frapper, le corps tomber. Et même on entend le bruit sourd qu'il fait en tombant »[221].

Cette tendance d'Homère à figurer l'événement de manière concrète concerne certaines hypotyposes et *a fortiori* les descriptions analogiques (dont nous avons déjà commenté le « réalisme »).

Mais elle touche aussi – et de manière paradoxale – les peintures de l'au-delà : nous remarquons qu'Homère ne s'attarde pas dans la description de l'abstrait mais lui préfère sa représentation concrète, sous une forme « sensible ». J.de Romilly remarque qu'Homère passe sous silence tous les traits magiques des légendes, les aspects fantastiques du mythe pour ne retenir que l'aspect humain de l'histoire. Même Protée, qui est par excellence le personnage-symbole des métamorphoses, est évoqué avec une certaine timidité :

> « Même dans ce cas limite, il est facile de voir que la description des métamorphoses ne comporte aucun détail, que la façon de maîtriser le vieillard de la mer – façon qui ne peut être que magique – n'est pas du tout décrite, et qu'au surplus, alors que les phoques ont, dans toutes les légendes représenté l'avatar des divinités de la mer dans

[220] F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen-Age*, Paris, Le léopard d'or, 1989, t.II. p.36. Nous précisons qu'au sens où nous l'entendons, le « réalisme » ne veut pas dire « copie directe du réel » : Homère, en pratiquant un style « réaliste », ne reproduit pas un fragment du réel dans son apparente vivacité et la fraîcheur de son instantanéité, il copie une « copie » du réel, c'est-à-dire la représentation vraisemblable qu'il s'est faite du « réel ».

[221] J. DE ROMILLY, *Homère*, Paris, *Que sais-je ?*, 1992, p.52.

leur rapport avec les hommes, ici c'est l'homme qui se déguise en phoque, pour duper la divinité. Même dans ce cas, par conséquent, la part du magique et celle de l'humain sont certainement inverses de ce qu'elles étaient dans les récits de ce même type, sources ou variantes d'Homère »[222].

S'agissant des représentations de chimères ou de monstres, nous notons en effet qu'Homère est généralement peu loquace. Il les peint avec une grande économie de moyens. Il ne se complaît pas dans la description gratuite de l'abstrait. Souvent il ne retient de ces figures qu'un seul trait descriptif. Le portrait qu'il nous livre de Gorgone dans l'*ekphrasis* du bouclier d'Agamemnon (*Il.*, XI, 24-40) est à cet égard significatif : Homère mentionne seulement son « visage d'horreur aux terribles regards » sans s'attarder sur la nature hybride de ce monstre.

De même, l'habitude d'Homère de recourir à des formes concrètes pour peindre le divin nous semble révélatrice de son attachement au « réel » : systématiquement le poète s'efforce de ramener l'abstrait à quelque chose de concret.

Les dieux homériques ne sont par exemple jamais revêtus d'une apparence transcendantale, mais toujours anthropomorphique. A la différence des puissances romaines telles que les *numina*, qui peuvent avoir un caractère impersonnel et « habiter » divers éléments (pierres, plantes, objets, lance, bouclier)[223], ils possèdent une apparence humaine et sont présents dans le monde des mortels : ils interviennent sur le champ de bataille, au côté des guerriers, pour servir ou desservir leur cause. Pour les figurer, Homère recourt à des analogies concrètes[224]. Un passage à ce sujet mérite une attention particulière, c'est l'épisode, rapporté au chant V de l'*Iliade*, au cours duquel une divinité, Vénus, nous est dépeinte comme un être blessé dans sa chair. Ce qui est frappant, c'est qu'Homère va si loin dans sa représentation matérielle de la

[222] J.DE ROMILLY, *op. cit.*, p.90.

[223] Selon A. HUS, *Les religions grecque et romaine*, Paris, Arthème Fayard, 1961, p.87-88, le « Romain primitif projette en effet dans tous les éléments de la nature ce qu'il perçoit comme le principe de sa propre vie : chaque acte, chaque événement, est le produit de l'intervention d'un *numen* ». La multiplication des *numina* résulterait d'une tendance romaine à la fragmentation du divin : « En Grèce, le triomphe de l'anthropomorphisme avait assez rapidement mis un certain ordre (au moins superficiel) dans la complexité des croyances résultant de la fusion d'une religion indo-européenne déjà désintégrée avec celle des minoens. Il n'en va pas de même en Italie centrale où les survivances indo-européennes sont encore tenaces. (…) Surtout, le foisonnement des *numina* dépersonnalisait la divinité, multipliant les dieux sans sexe et sans figure ».

divinité, qu'il nous décrit même le sang divin, l'*ichôr*, une substance liquide qui s'épanche le long de son corps, comme s'il s'agissait d'un sang humain. Ainsi lorsque Diomède blesse Aphrodite, en la touchant au bras :

> « L'arme aussitôt va pénétrant la peau à travers la robe divine, ouvrée des Grâces elles-mêmes, et au-dessus du poignet de la déesse, jaillit son sang immortel : c'est l'« ichôr » tel qu'il coule aux veines de divinités bienheureuses : ne mangeant pas le pain, ne buvant pas le vin aux sombres feux, elles n'ont point de sang et sont appelées immortelles. (…) Sa peine est terrible. Iris aux pieds vites comme les vents la prend et l'emmène hors de la foule. Elle souffre mille douleurs et sa peau noircit » (*Il.*, V, 336-354).

L'abstrait se donne donc à voir chez Homère par le truchement de formes sensibles. Même lorsqu'il s'agit des choses surréelles, l'écriture procède toujours d'une démarche qui se veut tangible et rationnelle.

4. Quelques métaphores de l'indicible

Si de manière générale, dans ses descriptions, Homère tend à produire des impressions sensorielles, immédiatement perceptibles par les sens, il est à noter toutefois que, le poète semble parfois travaillé par l'envie de décrire des impressions qui dépassent son entendement. D'une *phantasia* imitative, on passe alors à une *phantasia* créatrice. Et la métaphore est alors convoquée pour remplir ce rôle. Comme le rappelle M.Le Guern, outre le rôle de suppléance que cette figure peut jouer dans la dénomination d'une réalité, pour laquelle il n'existe pas de nom propre (catachrèse), la métaphore remplit d'autres fonctions dans le langage, comme celle de dire les choses plus énergiquement ou celle de dire l'indicible :

> « (La métaphore) permet (aussi) de briser les frontières du langage, de dire l'indicible. C'est par la métaphore que les mystiques expriment l'inexprimable, qu'ils traduisent en langage ce qui dépasse le langage. (…) L'effort du poète, qui veut traduire en mots

[224] Voir *Supra*, p.63-64.

> une saisie de l'univers, qui dépasse la logique commune et le langage commun, aboutit de la même manière à la métaphore. Dépasser par le langage ce que peut dire le langage de la toute simple information logique pour essayer de donner une information d'un ordre supérieur, voilà qui fournit, dans la poésie (…) et dans le langage religieux, une des motivations les plus pressantes au processus métaphorique »[225].

Tel est par exemple le cas, lorsque Homère décrit l'énergie guerrière. Nous relèverons deux exemples significatifs.

En *Il.*, X, 8, Homère assimile la guerre à un monstre, en parlant d'une « bataille à la gueule géante ». Cette métaphore pittoresque est singulière[226] car Homère représente la guerre sous les traits d'un animal fantastique, une sorte de chimère à la gueule béante. L'imaginaire suit ainsi un mouvement inverse de celui que nous avons précédemment décrit : au lieu de ramener l'abstrait à quelque chose de concret, Homère quitte le domaine rassurant du réel pour s'aventurer dans l'abstrait. Dans ce vers, il semble que l'écriture soit insufflée d'une énergie nouvelle. Le poète semble être dépassé par cette image qui lui vient d'ailleurs, qui n'est plus conforme aux apparences du réel et qui demande à s'exprimer. Incapable de la canaliser et encore moins de la rationaliser, Homère alors, de manière significative, « métaphorise ». Le langage accouche d'une image, certes incongrue dans son aspect, mais toujours signifiante : elle est la transcription d'une hallucination, c'est-à-dire d'une image qui dépasse l'entendement.

Un phénomène similaire advient dans le langage, lorsque Homère se met à décrire l'ardeur guerrière d'Hector. Au lieu d'utiliser une comparaison – dont on sait qu'Homère est féru[227] –, le poète se risque à employer des métaphores, qui le mènent au-delà de ses balises habituelles :

> « (Hector) lance sa pierre au milieu, bien campé sur ses deux jambes, afin que le coup porte mieux. Il fait de la sorte sauter les pivots et, tandis que la pierre, de tout son

[225] M. LE GUERN, *op.cit.*, p.72.
[226] Le traducteur, Victor Bérard note lui même sa stupéfaction : « la guerre est ici comparée à une bête monstrueuse dont on voit tout à coup apparaître la gueule dévorante », cf. note 1, p.83.
[227] Nous avons relevé dans l'*Iliade*, six comparaisons sur ce thème : *Il.*, II, 455-458 ; *Il.*, XI, 62-66 ; *Il.*, XIII, 242-245 ; *Il.*, XIX, 374-380 ; *Il.*, XXII, 26-32 ; *Il.*, XXII, 317-321.

poids, retombe à l'intérieur, la porte terriblement mugit, les barres cèdent, les vantaux éclatent en tous sens sous l'élan de la pierre ; et l'illustre Hector s'élance au travers. Son aspect est celui de la nuit rapide. **Il luit** de l'éclat terrible du bronze que vêt son corps et il tient deux lances au poing. Nul, sauf un dieu, n'oserait l'affronter, pour chercher à l'écarter des nefs, au moment qu'il franchit la porte. **Le feu flambe dans ses yeux**. Lors, se tournant vers la foule, il crie aux Troyens l'ordre de sauter le mur. Ils obéissent à l'appel. Sans retard les uns sautent le mur, les autres se répandent à travers les portes solides. Les Danaens s'enfuient par les nefs creuses ; un tumulte soudain s'élève » (*Il.*, XI, 457-471)

Homère emploie ici successivement deux métaphores sur le sème de la brillance. La première est une métaphore verbale, qui établit un rapport métonymique entre un « contenu » et un « contenant » : l'éclat des armes déteint sur la personne qui les porte, au point que le poète dit que c'est l'homme qui « brille ». La seconde métaphore porte encore sur le sème de la brillance mais cette fois, c'est la nature même du foyer lumineux qui est métaphorique. Homère dit qu'un feu jaillit des yeux d'Hector. Cette représentation ignée du *ménos*, « l'énergie guerrière » n'a rien en soi de surprenant, parce que nous la savons habituelle dans la mentalité gréco-latine – dans une étude consacrée à la représentation grecque de l'énergie guerrière, Jean-Pierre Vernant a montré qu'il était coutumier de voir « figuré » le *ménos* sous la forme d'un feu[228] - , ce qui en revanche étonne ici est le fait qu'Homère déroge à son habitude d'employer une comparaison « rationnelle » pour se risquer à utiliser une métaphore qui fait vaciller le langage. A la lecture de cette séquence, l'énoncé ne se donne plus à lire dans son sens littéral mais dans son sens figuré. Avec la métaphore, Homère est en train de découvrir les potentialités du langage, il est en train de s'aventurer dans un autre terrain que celui qu'il a l'habitude d'explorer. Subrepticement, il passe d'une représentation imitative (en conformité avec les données du réel) à une représentation créatrice et fictionnelle (en conformité avec les données de l'imagination). Son portrait est en effet plus novateur et transgressif. Afin de décrire la force de l'« enthousiasme » qui ébranle Hector, Homère suggère l'idée

[228] J.-P. VERNANT, « Une face de terreur », dans *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1998, p.39-54.

d'une métamorphose. Les éléments cessent d'être clairement distincts mais fusionnent ensemble au point de créer un effet détonant. Le lecteur a l'impression qu'Hector est en train de se « monstruifier », de s'enflammer sous nos yeux, de devenir « gorgone ».

CONCLUSION

De cette étude menée sur la poétique homérique, il ressort que l'*enargeia* du poète grec est spécifique sur plusieurs points : de par sa tendance à coloniser certaines régions du texte (les hypotyposes, les *ekphraseis*, les comparaisons), de par sa facture poétique (elle repose sur l'usage de termes concrets, sur une langue claire et peu métaphorique), de par les caractères qu'elle développe (elle engendre des images claires, rationnelles, dynamiques, en conformité avec le « réel »). Par l'attention prêtée à quelques métaphores imaginatives, nous avons toutefois montré que la poétique homérique n'est pas uniforme[229] : parfois, Homère s'est essayé à faire autre chose, en transformant son *enargeia*, profondément imitative, en une *enargeia* plus créatrice. La voie vers une poétique de fiction était donc déjà ouverte par le premier peintre des mémoires antiques.

Après Homère, il faut savoir que l'imaginaire est balisé. Ce poète va marquer la création épique littéraire postérieure, par quelques traits de sa poétique qui seront perçus comme des marques auctoriales et génériques. Seront notamment respectés et sentis comme appartenant à l'horizon d'attente, la typologie des images (hypotyposes, *ekphraseis*, comparaisons), certains thèmes descriptifs, quelques caractères propres à ses *phantasiai.* N'importe quelle image ne sera plus « dévirtualisée »[230], mais porteuse d'un indice de généricité. Dans les textes postérieurs, S.Viarre a par exemple constaté que la comparaison d'un héros avec un loup, n'est pas seulement un précédent homérique, mais fonctionne comme « le signal d'un genre littéraire »[231].

[229] G. NAGY, *La poésie en acte*, Paris, Belin, 2000, constate également que l'épopée homérique est une œuvre vivante, engendrant son identité par et dans l'acte poétique.
[230] Nous empruntons cette expression à J. FONTAINE, « conclusion », *BAGB*, 1977, n°4, p.397, qui pense que dans l'antiquité il n'y avait pas d'« images innocentes ou totalement « dévirtualisées » ».
[231] S. VIARRE, « L'étude des images dans les textes littéraires : problèmes de méthode », *BAGB*, 1977, n°4, p.371.

Notons que l'influence d'Homère sera d'autant plus grande que les rhéteurs impériaux tendront à codifier cet imaginaire et à le revêtir d'une valeur topique : les thèmes privilégiés d'Homère gagneront le statut de *topoi*, fixant ainsi l'imaginaire homérique en « imagerie »[232]. Dans ce contexte, la *mimèsis*, jusqu'alors entendue comme une « imitation de la nature », se convertira également en « imitation intextuelle », incitant les auteurs à réécrire les lieux de la tradition.

Selon le poète, et selon l'époque, nous verrons toutefois, que ce ne sont pas les mêmes *topoi* qui seront convoqués et réactualisés. Chaque emprunt homérique donnera ainsi lieu à une nouvelle « imitation », dont il conviendra d'éclairer le sens et la visée.

* *

*

[232] Sur l'essor de la topique, cf. L. PERNOT, « Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique », in *BAGB*, 3, 1986, p.253-284 ; J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain, Imitation et création,* Paris, Les Belles Lettres, 2000 (1ère éd. 1958).

CHAPITRE II

LES POETES REPUBLICAINS :

L'ETABLISSEMENT DES PREMISSES

Après Homère, Hésiode et l'école alexandrine, les modèles qui expérimentent et fixent des voies qui complètent et modifient l'horizon d'attente antique sont les poètes épiques républicains : Livius Andronicus (l'*Odyssée*), Naevius (la *Guerre Punique*) et Ennius (les *Annales*). Ces œuvres présentent un intérêt d'autant plus grand pour nos recherches, qu'elles constituent un acte de naissance : avec elles, nous étudions les prémisses, les fondements préétablis de la poésie épique romaine.

Compte tenu de l'état fragmentaire dans lequel nous sont parvenues ces œuvres, nous adopterons néanmoins une démarche différente : au lieu de mener une étude exhaustive sur chacune d'elles, nous nous en tiendrons ici à un ensemble de remarques, nous permettant de saisir quelques orientations majeures de cette poésie épique naissante. A partir de l'analyse des fragments les plus représentatifs[233], nous tenterons de décrire les caractères propres de cette poétique, pour saisir la singularité de cette nouvelle littérature qui, du mélange des cultures hellénique et italique, était en train de naître. Nous tenterons de savoir non seulement dans quelle mesure les poètes épiques se sont positionnés par rapport aux « codes » que nous venons de définir, mais de quelle manière ils s'en sont ensuite démarqués, afin d'imposer leurs propres

[233] Les fragments cités sont ceux de l'édition *Loeb Classical Library* : *Remains of old latin*, T.I-II, éd. de E.H. Warmington.

marques de style. Pour rendre compte de ces différents aspects, et privilégiant une étude d'ensemble, nous traiterons donc le problème en deux temps : en premier lieu, nous nous attacherons à montrer en quoi la poétique des images républicaines est conforme aux attentes grecques ; en second lieu, nous nous intéresserons aux traits de leur poétique, qui sont peut-être déjà les marques d'une originalité et d'une identité proprement romaine.

I. UNE POETIQUE CONFORME AU CODE EPIQUE

De prime abord, il est clair qu'à l'époque républicaine, la poétique des images épiques s'est élaborée en conformité avec les attentes génériques, telles qu'elles s'étaient constituées dans la tradition grecque.

Et cela n'a rien pour surprendre : les premiers auteurs qui s'illustrèrent dans le genre épique à Rome, n'étaient pas des Romains ; ils avaient d'abord baigné dans un univers culturel hellénique, avant de se reconnaître une identité latine. Livius Andronicus, ainsi que le rappelle P.Grimal[234], était de Tarente. Naevius, son cadet de quelques années, était un campanien, peut-être un citoyen de Capoue[235]. Ennius, à la génération suivante, était né au bourg de Rudies, à la frontière du territoire de Tarente.

L'époque à laquelle ils vécurent se prêtait aussi au genre de l'éloge. Les Romains venaient d'assister à une expansion prodigieuse de leur ville, qui, en quelques décades, était presque parvenue à l'apogée de sa puissance nationale : en 241 av.J.-C., Rome avait consacré sa première victoire sur Carthage ; à la fin du « siècle des Scipions », elle s'était rendue maître de tout l'Occident méditerranéen.

Témoins de ce « miracle romain », les poètes se trouvaient donc tout naturellement portés à exalter les victoires nationales.

---

[234] P.GRIMAL, *Le siècle des Scipions, Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, Paris, Aubier, 1975, p.49.

[235] GELLIUS, I, 20, 14. G.B. CONTE, *Latin Literature, a histoiry*, Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1994, p.45 écrit : « Naevius must have had a profound knowledge of Greek poetry, and his native Campania, like Andronicus's Tarentum, was a region of Greek language and culture ».

1. Des images conformes aux attentes rhétoriques

L'analyse de leurs images révèle en effet qu'elles étaient assujetties à un même but : celui d'un « donner à voir » à visée épidictique. Les poètes se sont surtout appliqués à décrire les destins héroïques dont il convenait de conserver vive la mémoire, en adaptant les ressorts d'une poétique grecque aux nouvelles réalités du monde romain.

Livius Andronicus a exalté la victoire des Romains contre les Carthaginois aux îles Egates, en portant intérêt au poème homérique où étaient chantées les gloires et les terreurs des mers où l'on venait de combattre : il traduisit l'*odyssée.*

Naevius a raconté plus précisément les victoires contemporaines du peuple romain aux guerres puniques, en faisant quelques allusions à la fuite d'Enée et des Troyens au début du *Bellum Punicum.*

Quant à Ennius, dans ses *Annales,* il a également mis en scène les dernières heures d'Ilion, c'est-à-dire le moment où se réalisait le premier acte de la prédiction divine garantissant la lointaine destinée de Rome, puis, à travers la description des multiples combats qui menèrent les Scipions à la victoire à Zama, il s'est appliqué à raconter les étapes de l'ascension romaine. Epopée religieuse et guerrière, cette œuvre convenait parfaitement à l'imagination d'un public qui venait de traverser des années de lutte et demeurait persuadé que les destin des peuples dépendait de leur piété.

En présentant en pleine lumière et en offrant à la commémoration des destins exemplaires, les images des épopées républicaines répondaient donc pleinement aux attentes rhétoriques, telles qu'elles avaient été formulées par Aristote. Mais ce n'est pas le seul biais par lequel elles se montraient conformes à l'horizon d'attente.

2. Des images conformes aux attentes stylistiques

Sur le plan stylistique, les poètes se sont également alignés sur le paradigme de la grandeur.

En choisissant le saturnien (au lieu de l'hexamètre homérique), Livius Andronicus et Naevius ont d'abord conféré une solennité à leurs vers. De par sa

structure colométrique et rythmique, J.Dangel a en effet montré que le saturnien possédait la solennité figée des langages funéraires[236] et qu'il apportait en soi une *praestantia* et une *dignitas* :

> « Le choix du saturnien dit une conception de l'épopée, lieu de référence de modèles héroïques et de faits exemplaires »[237].

Mais les poètes ont également haussé le niveau stylistique de leurs descriptions par un travail sur les mots.

Dans l'*Odissia*, Livius Andronicus s'est par exemple ingénié à créer des effets qui visent au grandissement. Dans son vers liminaire, *uirum mihi, Camena, insece uersutum*, « Conte-moi, Camène, l'homme aux mille tours », il a volontairement créé une hyperbate (*uirum…uersutum*), doublée d'une allitération, pour donner un caractère solennel au vers de l'*Odyssée*.

Naevius a également reproduit l'atmosphère sublime des poèmes homériques, en créant quelques effets à valeur emphatique. M.Von Albrecht écrit :

> « La diction épique propre à Naevius est une tonalité claire et simple qui semble anticiper sur la noblesse du style virgilien et sur la leçon plus tardive de l'auteur du *Sublime*. La doctrine rhétorique des niveaux de style est probablement à l'origine de sa différence de traitement du langage et du style entre ses comédies et ses épopées »[238].

Enfin, dans plusieurs fragments, Ennius s'est appliqué à relever le style de ses descriptions. Ch.W.Korfmacher note que les *Annales* possèdent les qualités qui font la

---

[236] J. DANGEL, « Faunes, Camènes et Muses : le premier Art poétique latin », *Bollettino di Studi Latini*, XVII, I, 1997, éd. Loffredo, Naples, p.6-10.

[237] J. DANGEL, « L'hexamètre latin : une stylistique des styles métriques », *Florentia Iliberritana, Revista de Estudios de Antigüedad Clasica*, n°10, 1999, p.67.

[238] A. VON ALBRECHT, *Roman Epic, an interpretative Introduction*, Leiden / Boston / Köln, Brill, 1999, p.60 : « Typical of Naevius'epic diction is a clear and simple straightforwardness which seems to anticipate the nobility of Virgil's style and the later teachings of the author of *peri upsous*. The rhetorical doctrine of stylistic levels is possibly behind his different treatment of language and style in his comedies and his epic ».

grande épopée : dignité de la représentation, importance du thème, grandeur des personnages, intérêt universel du sujet, sublimité du point de vue[239].

Un signe est révélateur de cette prestance qui se dégageait de cette poésie archaïque. Cicéron a comparé le style de ces poètes à celui de la statuaire : Livius est ainsi référé à Dédale, Naevius à Myron, Ennius à Polyclète[240]. Quant à Quintilien, il a comparé le style ennien « aux vieux chênes d'aspect massif (*grandia et antiqua robora*) »[241].

Sur le plan du style, les épopées républicaines répondaient donc également aux attentes épiques, telles qu'elles avaient été formulées par Aristote. Mais il y a plus : les poètes se sont aussi beaucoup « nourris » de l'imaginaire homérique, pour composer leur répertoire d'images.

3. La réexploitation de motifs homériques

En dernier lieu, l'empreinte des Grecs se reconnaissait dans l'usage réitéré d'un certain matériel descriptif. La première épopée latine, l'*Odyssée* de Livius Andronicus s'était d'abord assimilée entièrement la matière homérique, puisqu'elle en était la traduction. Mais les deux autres épopées, la *Guerre Punique* et les *Annales* s'étaient aussi beaucoup référé à Homère. Chez Naevius, l'influence homérique se reconnaissait dans la reprise de certains thèmes descriptifs, comme celui du voyage en mer (Chant I) et celui du conseil des dieux (Chant II), mais également dans la reprise de la technique de l'*ekphrasis,* qu'il devait aussi aux poètes alexandrins[242] :

Inerant signa expressa quo modo Titani
Bicorpores Gigantes magnique Atlantes
Runcus atque Porporeus filii Terras…

[239] W. CH. KORHMACHER, « Epic quality of Ennius », CJL, 1954, p.79-84.
[240] CICERON, *Brutus,* 19, 71. Cf. J. DANGEL, *art. cit.,* p.21.
[241] QUINTILIEN, *I.O.,* 10, 1, 88. Cf. DANGEL, *ibidem.*
[242] Il est possible que Naevius ait conjointement été influencé par les poètes hellénistiques, tel que Catulle (cf. *Carmen* 64) qui ont étendu l'usage de l'*ekphrasis.*

« Sur ce support étaient modelées des images montrant comment les Titans, les Géants aux deux corps, les grands fils d'Atlas, Runcus et Porporeus, les fils de la Terre… » (frg. 44-46)

Notons que l'interprétation de cette *ekphrasis* prête à controverse, puisque certains pensent qu'il s'agissait d'une description de bouclier[243], de bateau[244], d'autres qu'il s'agissait du décor sculpté sur le temple de Zeus à Agrigente[245]. Quoi qu'il en soit, il est probable, ainsi que le suggère M.Von Albrecht[246], que cette description ait servi de point de départ à l'insertion de la légende troyenne (l'*Ilioupersis*).

Enfin, Ennius s'est également montré fidèle à Homère dans son choix et son utilisation du matériel descriptif. Il lui a emprunté sa *technè*, ses stylèmes et sa typologie thématique[247]. L'empreinte d'Homère était d'ailleurs telle chez cet auteur, qu'Ennius passait pour en être la réincarnation vivante. Ennius a lui-même décrit ce processus de métempsycose dans le songe rapporté par Cicéron (*Ac. Pr.*, II, 16, 51)[248]. Quant à Horace, il l'a qualifié d'*alter Homerus* « l'autre Homère » (*Ep.*, 2, 1, 50).

Non contents de travailler dans la droite ligne des attentes aristotéliciennes, les poètes républicains ont donc façonné leur poétique des images sur celle d'Homère, en allant même jusqu'à imiter ses modèles et thèmes descriptifs.

Conclusion

Par certains traits, la poétique des images dans les épopées républicaines restait donc encore très proche de celle définie par la tradition hellénique. Nous allons voir cependant que, bien que les épopées républicaines respectaient encore fidèlement cet

[243] E. FRAENKEL, « The Giants in the Poem of Naevius », JRS 44, 1954, p.14-17.
[244] K. BÜCHNER, « Der Anfang des *Bellum Poenicum* des Naevius », *Humanitas Romana*, Heidelberg, 1957, p.13-34.
[245] H. FRÄNKEL, « Griechische Bildung in altrömischen Epen II », *Hermes* 70, 1935, p.59-72 ; A. KLOTZ, « Zu Naevius'*Bellum Poenicum* », RhM 87, 1938, p.190-192 ; H.T. ROWEL, « The Original Form of Naevius'Bellum Punicum », *AJPh* 68, 1947, p.21-46.
[246] M. VON ALBRECHT, *Roman epic, an interpretative introduction*, Leiden / Boston / Köln, Brill, 1999, p.48-49.
[247] SANDER M. GOLDBERG, *Epic in republican Rome*, Oxford, 1995, p.86-88 ; M. VON ALBRECHT, *Roman epic, an interpretative introduction*, Leiden / Boston / Köln, Brill, 1999, p.63-73.
[248] Sur l'interprétation de ce songe ennien, cf. J. DANGEL, *art. cit.*, p.23-24.

horizon d'attente, elles n'en étaient pas moins des œuvres profondément originales[249], dans la mesure où elles se sont réappropriées les images dans un style différent et peut-être déjà selon d'autres visées.

II. L'APPARITION DE TRAITS SPECIFIQUEMENT ROMAINS

Si la conception de la poétique des images que se faisaient les poètes épiques républicains était conforme aux attentes de la tradition grecque, ils travaillaient néanmoins selon certaines perspectives, qui nous laissent penser qu'ils avaient déjà infléchi la poétique des images épiques dans un sens qui leur était propre. Plus encore qu'Homère, et en accord avec les tendances de la poésie alexandrine[250], les poètes républicains accordaient notamment un soin plus important à la structure de leurs vers, maîtrisaient mieux le langage intérieur et subjectif des émotions. Relativement à Ennius, nous remarquons plus particulièrement que le maniement des métaphores lui était plus familier, et que, par leur caractère subversif, certaines images étaient pour le moins novatrices.

1. La recherche de qualités architecturales

Une première lecture des fragments permet d'abord d'établir certaines différences entre le style homérique et celui des poètes républicains : dans leur appropriation de la matière épique, ils accordaient manifestement un soin plus important à la disposition et à l'agencement des mots, afin de renforcer la structure de leurs vers. Sensible à cet aspect de la poétique des anciens, J.Dangel note que l'architecture phonique et rythmique était hyperdessinée par ces *poetae fabricatores* :

[249] Notons que les critiques s'accordent désormais à penser que, tout en respectant la matière du récit homérique, la traduction de Livius Andronicus n'en est pas moins créatrice, sur ce point, cf. A.TRAINA, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone,* Rome, 1970 ; S. MARIOTTI, *Livio Andronico e la traduzione artistica*, Milan, 1952.

[250] Dans un travail ultérieur, il serait enrichissant de préciser ce point, que nous ne faisons ici qu'évoquer.

« Tout paraît se passer, dès les débuts de l'épopée latine, comme si Livius Andronicus et Naevius avaient recherché une forme de surimpression structurale entre les données rythmiques respectivement du saturnien italique et de l'hexamètre homérique »[251].

Renchérissant sur ce point, G.B. Conte écrit que :

« Une caractéristique de tous les langages poétiques archaïques réside dans l'importance accordée aux figures de sons : répétitions, allitérations et assonances tendent à créer la structure encadrante du vers »[252].

Commentant les deux vers suivants de Livius Andronicus et de Naevius, *Igitur demum Ulixi cor frixit prae pauore* (Liu. And., *Od.*, 18) et *Magnae metus tumultus pectora possidet* (Naevius, *B.P.*, 56), J.Dangel note par exemple que :

« Des jeux verbaux, – comme une synonymie complémentaire (*frixit prae pauore*) ou partielle (*magnae metus tumultus*) – , et une architecture phonique du vers – allitérations (*pectora possidet*), rimes et récurrences phoniques diverses (*metus tumultus* ; *igitur… Ulixi cor*) – hyperdessinent rythmiquement les hémistiches »[253].

1.1. Les figures de son

En premier lieu, les poètes républicains faisaient en effet un usage plus important des allitérations[254] : Livius Andronicus a disposé les mots de manière à créer une allitération consonantique en début de mots dans son vers liminaire (*uirum…uestrum*) ; Naevius a recherché les mêmes effets, en créant une première

[251] J. DANGEL, *art. cit.*, p.13. Le critique note que cette technique est commune aux trois auteurs : « Au total il existe une forme de continuité technique de Livius Andronicus à Ennius en passant par Naevius. Chacun d'eux est très exactement un *poeta fabricator*. Leurs vers, de nature italique ou hellénisante, prédominent en effet par une facture proche, du fait de principes rythmiques communs : ceux-ci ressortissent plus précisément à une technique de moulages préétablis et de séquences articulées dont la structure carrée admet par différence des variables, senties comme telles » (p.20-21).
[252] G.B. CONTE, *Latin Literature, a histoiry*, Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1994, p.45 écrit : « A characteristic of all archaic poetic language is the importance of the figures of sound : repetitions, alliterations and assonances tend to create the supporting structure of the verses ».
[253] J. DANGEL, *ibidem.*, p.15.
[254] P.GRIMAL, *op. cit.*, p.62-63.

assonance en o (*nouem…sorores*) et une deuxième assonance en i (*Iouis…filiae*) dans son *incipit* ; Dans le fragment 39, *superbiter contemtim conterit legiones*, « avec arrogance, avec dédain, il écrasa les légions », la détermination du guerrier est également rendue phoniquement par l'allitération : ***conte****mtim* ***conte****rit.* Quant à Ennius, la lecture de son œuvre révèle un goût prononcé pour les allitérations. Le poète a par exemple réitéré plusieurs allitérations consonantiques, comme dans le fragment 109 (*Tite tute Tati tibi tanta tyrann**z** tulisti*) ou le fragment 143 (*At tuba terribili sonitu taratantara dixit*).

1.2. Les figures de construction

En second lieu, les poètes républicains ont multiplié les parallélismes. Réécrivant un vers homérique (*Od.*, I, 136-137), Livius en a par exemple volontairement souligné la structure rythmique, en créant un parallélisme : *argenteo polubro, aureo eclutro.* De même, Naevius a privilégié à plusieurs reprises cette figure de construction, comme dans le fragment 12, *ferunt pulchras creterras, aureas lepistas* ou le fragment 45, *bicorpores Gigantes magnique Atlantes.*

Si ces poètes étaient soucieux de renforcer le caractère rythmique de leurs vers, ce n'était cependant pas là leur seule manière de retravailler les acquis. L'étude de leurs images a en particulier révélé que les poètes républicains avaient tendance à décrire autrement les émotions.

2. La découverte d'un langage intérieur des émotions

Une autre découverte que l'on peut attribuer aux poètes républicains est la découverte d'un langage intérieur des émotions. Alors qu'Homère décrivait souvent les réactions affectives par le truchement d'une image concrète (la chute du casque servant par exemple de symbole pour décrire la mort de Patrocle[255]), en les décrivant « du dehors », nous remarquons en effet que les poètes épiques républicains ont

[255] HOM., *Il.*, XVI, 792-796.

progressé dans la connaissance du cœur humain : les émotions sont désormais décrites « de l'intérieur », grâce à une terminologie plus adéquate.

Déjà chez Livius Andronicus, les émotions ne sont plus décrites en des termes physiques mais sont localisées dans le cœur de la personne. Au lieu de décrire les symptômes physiques de la peur ainsi que l'a fait Homère (« les genoux et le cœur qui se dérobent » cf. *Od.,* V, 297-298), Livius Andronicus a davantage cherché à en transcrire la manifestation intérieure : *Igitur demum Ulixi cor frixit prae pauore,* « alors seulement sous le coup de la peur, le cœur d'Ulysse se refroidit » (frg.18). Dans d'autres fragments, Livius Andronicus s'est ingénié à trouver des verbes décrivant une réaction affective autant qu'un simple effet visuel : ainsi dans le fragment 23-24, il a substitué le verbe *macerat*, recouvrant à la fois le sens concret de « briser » et celui plus abstrait de « consumer » à un verbe homérique décrivant simplement la violence des vagues[256] (*Od.,* VIII, 138-139). Il a aussi ajouté des adjectifs (*saeuum, inportunae*) et un adverbe (*topper*) transcrivant plus nettement l'impact émotionnel de l'action :

> *… namque nullum*
> *peius macerat humanum quamde mare saeuum :*
> *uires cui sunt magnae topper confringent*
> *inportunae undae.*
>
> « car rien n'abat davantage un homme qu'une mer cruelle ; brusquement, les vagues ingrates brisent ses forces qui sont vigoureuses » (frg.23-6)

De même, Naevius avait une approche plus psychologique que physiologique des émotions. Dans plusieurs images, des adjectifs, adverbes ou participes sont choisis pour transcrire plus justement l'émotion ressentie par les personnages. Dans la description des femmes fuyant le sac de Troie, *amborum uxores / noctu Troiad exibant capitibus opertis, / flentes ambae, abeuntes lacrimis cum multis,* « leurs deux épouses fuyaient Troie de nuit, la tête voilée, toutes deux fuyant et versant d'abondantes

[256] M. VON ALBRECHT, *Roman Epic, an interpretative introduction,* Leiden / Boston / Köln, Brill, 1999, note 6, p.37-38.

larmes » (frg. 5-7), au lieu de s'en tenir à une description épurée, le poète a par exemple trouvé des formules pour suggérer leur détresse (ablatifs absolus, *capitibus opertis*, participes, *flentes, abeuntes*, syntagme prépositionnel, *lacrimis cum multis*). Naevius a même conçu une structure phrastique qui, avec ses multiples rejets, conforte l'impression de désarroi suggérée par le texte.

Mais nous relevons des images dans les *Annales* d'Ennius qui nous convainquent également dans ce sens. Dans sa réécriture d'une comparaison homérique (*Il.*, VI, 506-511[257]) au fragment 517-521, Ennius a notamment tenté de rendre l'émotion telle qu'elle était vécue intérieurement par l'animal :

Et tum sicut equus qui de praesepibus fartus
uincla suis magnis animis abrupit et inde
fert sese campi per caerula laetaque prata
celso pectore ; saepe iubam quassat simul altam ;
spiritus ex anima calida spumas agit albas.

« Et alors, pareil à un étalon qui, gavé dans son écurie, rompt ses liens à grand souffle pour s'élancer, la poitrine dressée, dans les prés bleus et joyeux, en secouant souvent sa crinière hautaine, le souffle chaud de son âme faisant écumer sa bouche » (frg.517-521)

Non seulement Ennius a omis les détails homériques ancrant trop la scène dans le « réel » (le détail du fleuve dans lequel le cheval avait coutume de se baigner) mais il a ajouté des notations subjectives, qui mettent en valeur l'allégresse du cheval (le pré est qualifié de *laeta* ; le cheval est décrit au moyen d'expressions *magnis animis, celso pectore, spiritus ex anima calida spumas agit albas*, qui insistent sur son caractère enjoué). M. Von Albrecht qui a commenté cette comparaison note en particulier que

[257] Voici la traduction française de P.Mazon de cette comparaison homérique : « Tel un étalon, trop longtemps retenu en face de la crèche où on l'a gavé d'orge, soudain rompt son attache et bruyamment galope dans la plaine, accoutumé qu'il est à se baigner aux belles eaux d'un fleuve. Il se pavane, il porte haut la tête ; sur ses épaules voltige sa crinière ; et, sûr de sa force éclatante, ses jarrets promptement l'emportent vers les lieux familiers où paissent les cavales. De même Pâris, le fils de Priam, descend du haut de Pergame, resplendissant comme un soleil dans son armure, le rire aux lèvres… ».

par des adjectifs de couleurs chargés d'expressivité et d'émotivité, Ennius a dépeint l'état mental de la bête plus que le mouvement :

> « Ennius introduit aussi des adjectifs de couleurs qui sont absents dans les autres extraits. Il saisit sur le vif une impression ponctuelle, comme la blancheur de la bave du cheval (*alba*), et même un détail de l'atmosphère, comme la teinte bleu-brouillé des prairies lointaines (*caerula…prata*) ; de tels adjectifs, au demeurant, ne sont pas exactement « réalistes » (comme l'a supposé Kameke), ils reflètent plutôt des états psychologiques. Un autre groupe accentue la vitalité (*anima calida ; laeta prata*) et précise ainsi le portrait du *magnus animus* de l'étalon »[258].

Pour dépeindre avec justesse le désarroi de Lucrèce (esquissé dans le fragment 162), Ennius a de même substitué le geste à la parole. La douleur et la pureté de cette femme sont tout entières exprimées dans une pose symbolique, le mouvement de son regard tourné vers la lumière (*stellis fulgentibus*) et quémandant la grâce des dieux[259]….

> *Caelum prospexit stellis fugentibus aptum*
> « Elle observa le ciel parsemé d'étoiles scintillantes » (frg.162)

Nous remarquons donc que le traitement des images chez les poètes républicains était différent de celui d'Homère, dans la mesure où l'attention porté à la gestuelle et à la rhétorique du corps était réalisée avec une plus grande précision. Comme si les poètes avaient tiré une leçon de leur pratique théâtrale, leurs descriptions semblaient en effet résulter d'une plus grande maîtrise de la composition scénique.

---

[258] M. VON ALBRECHT, *Roman epic, an Interpretative Introduction*, Leiden / Boston / Köln, Brill, 1995, p.68 (reprise de l'article, « Ein Pferdegleichnis bei Ennius », *Hermes* XCVII, 1969, p.333-345) : « Ennius also introduces adjectives of colour which are lacking in all parallel textes. He captures a transitory quality such as the whiteness of the horse's foam (*alba*), and even an atmospheric element, such as the misty-blue shade of distant meadows (*caerula…prata*) ; such adjectives of colour, however, are not properly realistic (as von Kameke had thought), rather they reflect psychological facts. Another group of adjectives emphasize vitality (*anima calida* ; *laeta prata*) and thereby contribute to the portrait of the horse's *magnus animus* ».

[259] Notons que Virgile retiendra la leçon d'Ennius. Nous aurons en effet l'occasion de montrer que la description du rapt de Cassandre est décrite selon une technique très similaire : on y voit la jeune femme, levant en vain au ciel ses yeux brûlants, *ad caelum tendens ardentia lumina frustra* (*En.*, II, 405).

L'émotion n'était plus simplement traduite de manière explicite, mais implicitement dépeinte, « rendue visible », au moyen d'une « éloquence silencieuse ». Comme l'écrit M.Fumaroli :

> « Il y a dans le visage une sorte d'éloquence silencieuse qui, sans même agir, agit néanmoins et capte l'auditoire. (…) Et les intimes pensées de l'âme sont si bien peintes et exprimées sur le visage, que les sages pensent que celui-ci parle »[260].

L'*enargeia* épique s'était pour ainsi dire enrichie au contact d'une *enargeia* d'essence théâtrale, au point de devenir plus « spectaculaire » : elle était devenue plus subjective, plus intimiste, tout en parlant et en s'adressant davantage au regard et à l'imagination.

3. L'usage ennien d'un langage plus métaphorique et plus allusif

Afin de renforcer l'expressivité au langage, les poètes républicains – et notamment Ennius – ont enfin tiré parti des métaphores. Alors qu'Homère, accordant sa préférence aux comparaisons, avait limité l'emploi de cette figure, nous remarquons qu'Ennius en a considérablement étendu l'usage. M.R.Lefkowitz note :

> « Alors que Quintus Ennius utilise les modèles grecs comme bases de la plupart de ses pièces et de ses œuvres, (…) dans son style et sa matière, il travaille à rebours des usages de la tradition héllénique, car il étend l'emploi non grec de l'allitération et des néologismes. Qui plus est, **il écrit des descriptions dans un style hautement métaphorique (*in a hifhly metaphorical language*)** »[261].

[260] M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, Paris, Droz, p.250.
[261] M.R. LEFKOWITZ, « Metaphor and simile in Ennius », CJ LV, 1959, p.123 : « Although Quintus Ennius used greek originals as the bases of most of his dramas and treatises, (…) in style as well as in subject matter, he went beyond the bounds of hellenistic tradition in such respects as employing the generally non-greek device of alliteration and coining new words. Furthermore, he wrote descriptions in a highly metaphorical language » (traduction personnelle).

Ainsi, dans le fragment 312, à la comparaison homérique figurant l'armée en marche sous la forme d'une mer houleuse (*Il.*, II, 144-146 ; II, 209-210 ; IV, 422-428), Ennius a par exemple substitué une métaphore verbale (le verbe *undare*), concise et imagée, assimilant l'armée à une masse liquide « ondoyant » sous nos yeux : ***exercitus undat***, « **l'armée s'élève en tourbillons** » (frg.312). Dans le fragment 421, par un semblable raccourci de l'expression, il a assimilé la clameur guerrière à un bêlement : ***Clamor*** *ad caelum uoluendus per aethera* ***uagit***, « **La clameur** tournoyant dans les airs en montant au ciel, **bêla** » (frg.421). Dans un autre fragment, nous surprenons de même Ennius en train de décrire des humains comme des fleurs ou de la moelle. Ainsi, Marcus Cornelius Cethegus est-il qualifié de « **fleur** d'élection du peuple et de **moelle** de persuasion », ***flos*** *deliberatus populi suadaeque* ***medulla*** (frg. 304-305). Plutôt que d'employer l'expression simple, nous remarquons enfin que c'est une habitude d'Ennius d'employer une métaphore sensible afin d'étoffer et de concrétiser l'idée. Au lieu d'employer le terme « raconter », le poète a ainsi employé l'expression « dérouler les bords » (sous-entendu du papyrus ») dans le fragment 173 : *quis potis ingentis* ***oras euoluere*** *belli ?*, « Qui est capable de dérouler les bords (du papyrus) de cette guerre immense ? », c'est-à-dire « Qui est capable de raconter du début jusqu'à la fin cette guerre immense ? » ; De même, dans le fragment 550, au lieu de dire simplement « exprimer sa colère », Ennius a utilisé l'image poétique à valeur emphatique : ***irarum effunde quadrigas***, « **déverse les chariots de ta rage** » (frg.550).

Il est évident, ainsi que l'a suggéré M.R. Lefkowitz[262], que ces substitutions ont été réalisées à des fins esthétiques et expressives : le fait de surimposer un sens à un autre sens permettait de renforcer la qualité figurative du langage et d'enrichir l'image de significations associées qui la rendaient plus expressive.

Manifestement, et contrairement à Homère, Ennius aimait donc le style allusif : il aimait travailler sur la résonance des mots en contexte, introduire un sens sous le sens[263]. Commentant la séquence consacrée au songe d'Ilia (frg. 32-48), J.Dangel a en effet renchéri sur ce point : elle a mis en évidence ce jeu sur la signifiance. Elle note

[262] M.R. LEFKOWITZ, « Metaphor and simile in Ennius », CJ LV 1959, p.123-125.
[263] Dans l'étude des images virgiliennes, nous aurons l'occasion de montrer que Virgile travaille également dans ce sens.

que ce texte, de nature subversive, fonctionne selon une logique implicite qui conduit à être attentif aux « mots sous les mots » :

> « Le poète construit des réseaux inédits de la signification par des jeux de correspondances, d'associations et de répétitions verbales, en vue de donner moins encore un sens qu'une signifiance. Aussi du fait même de cette écriture méliorative de la signification, le récit d'Ilia admet-il deux lectures : l'une de surface, qui procure le sens apparent et immédiat du texte ; l'autre, de profondeur, qui fait surgir un sens caché. Celui-ci ouvre sur la densité d'une interprétation, jamais épuisée, tant les résonances textuelles sont multiples »[264].

4. La présence ennienne de quelques images subversives

Le dernier point sur lequel nous voudrions insister, et qui touche à un aspect de la poétique ennienne, concerne plus particulièrement une certaine tendance du poète à dépeindre son univers sous un jour plus sombre. Comme si le style ennien était travaillé par d'autres tensions, influencé par d'autres modèles (Hésiode ?), nous remarquons que, dans certains fragments, Ennius partageait une conception pessimiste de l'épique qui allait à rebours de celle d'Homère. Au lieu de dire la beauté et la dignité de la geste guerrière, certaines images en offraient une vision dévoyée, plus inquiétante et sacrilège. La description de la bataille au début du chant VIII (frag. 262-268) en est un bon témoignage.

> *(proeliis promulgatis)*
> *pellitur e medio sapientia, ui geritur res,*
> *spernitur orator bonus, horridus miles amatur ;*
> *haud doctis dictis certantes, sed maledictis*
> *miscent inter sese inimicitiam agitantes ;*
> *non ex iure manum consertum, sed magis ferro*
> *rem repetunt regnumque petunt, uadunt solida ui.*

« Après la proclamation des combats,
la sagesse disparaît, l'action s'exécute avec violence,
le bon orateur est méprisé, l'odieux soldat est aimé ;
dans la bataille, non guidés par de saines paroles, mais par des imprécations,
les hommes se mêlent, en provoquant la haine.
Ils en viennent aux mains, non de manière légale mais par le fer,
Réclamant leur dû, désirant le pouvoir, c'est avec une violence inébranlable qu'ils marchent »[265] (frg. 262-268)

Au moment où Rome s'apprête à faire l'une des guerres la plus glorieuse de son histoire (la seconde guerre punique), il est remarquable de voir avec quelle noirceur Ennius a décrit la situation romaine. Au lieu de dire la beauté de cette entreprise, en utilisant des motifs à visée épidictique, le poète a employé des images qui la montraient vile et condamnable. Le soldat prêt à verser son sang pour son pays était qualifié d'« *horridus* ». La sagesse faisait place à la violence. Il est certain que dans cette séquence, la guerre, aussi juste soit-elle, était dépeinte comme un mal, une expérience sauvage et bestiale.

L'allusion à des porcs – et non à des animaux d'essence noble, comme le lion, le sanglier, les loups homériques[266] – était également employée de manière significative par Ennius, pour décrire la violence des combats. Dans le fragment 106, le poète a écrit :

Nam ui depugnare sues stolidi soliti sunt.
« En effet, les porcs grossiers avaient l'habitude de se battre violemment »[267] (frg.106).

C'est la preuve que pour Ennius, la guerre revêtait un caractère bestial, sauvage et condamnable. E.Tiffou, qui va plus loin dans cette interprétation, explique que ce

[264] J. DANGEL, « Au-delà du réel et poétique de l'indicible : le songe d'Ilia », *Mélanges offerts à Cl. Moussy*, éd. par B.Bureau, Ch. Nicolas, Louvain / Paris, Peeters, 1998, p.287.
[265] Traduction personnelle.
[266] A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *lions, héros, masques, les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, Maspero, 1981.
[267] Traduction personnelle.

rejet ennien de la guerre serait imputable à l'influence de penseurs grecs, qui, au nom d'autres valeurs, une certaine *humanitas,* ont condamné toute forme de violence :

> « Ennius est marqué (…) dans ce fragment par l'influence de la pensée grecque. Nous sommes en présence des réactions d'un homme cultivé devant la violence, fût-elle des plus justes et des plus glorieuses. Plusieurs termes de ce passage le prouvent. Tout d'abord le mot *sapientia,* qui exprime l'idée de sagesse, mais également celle de modération, et résonne ici comme un écho du *mêdèn agan* des Grecs. (…) Le poète déplore que les hommes en viennent à s'injurier comme des charretiers au lieu de s'invectiver comme le faisaient les meilleurs représentants de l'école attique. Il ne fait donc aucun doute que le *bellum*, fût-il *externum*, est haïssable, car il n'est pas seulement source de violence, mais aussi ennemi juré des grandes valeurs civilisatrices et de la culture »[268].

A voir la distance et le ton dépréciatif avec lesquels Ennius a évoqué certains actes guerriers, il ne fait aucun doute que le poète avait parfois une profonde aversion pour la logique martiale.

Révélatrice est encore de ce point de vue la description esquissée du châtiment infligé à Meltius Fugetius dans le fragment 139-140.

> *Tractatus per aequora campi*
> « Traîné par la plaine uniforme » (frg.140)
>
> *Uulturus in siluis miserum mandebat homonem*
> « Un vautour dévorait le misérable défunt dans la forêt » (frg.141).

Tout en montrant l'horreur de la scène, en s'attardant sur les détails, comme le faisait déjà Homère[269], Ennius n'a pu s'empêcher d'exprimer en même temps son

[268] E. TIFFOU, « La discorde chez Ennius », *REL* XLV, 1967, p.238.

[269] Homère utilise par exemple les mêmes détails macabres dans la description du sort infligé à Hector : « Il dit, et au divin Hector il prépare un sort outrageux. A l'arrière des deux pieds, il lui perce les tendons entre cheville et talon ; il y passe des courroies, et il les attache à son char, en laissant la tête traîner. Puis, il monte sur le char, emportant les armes illustres ; d'un coup de fouet, il enlève ses chevaux, et ceux-ci pleins d'ardeur s'envolent. un nuage de poussière s'élève autour du corps ainsi traîné ; ses cheveux sombres se déploient ; sa tête gît dans la poussière – cette tête jadis charmante et

dégoût et sa réprobation. Il a exprimé clairement son rejet par l'emploi de l'interjection, *heu,* et de l'adjectif dépréciatif, *crudeli,* « cruelle » :

Heu ! Quam crudeli condebat membra sepulchro !
«Ah ! Dans quelle cruelle tombe reposent ces membres ! »[270] (frg. 142).

Mais une même condamnation de la violence guerrière, implicite et plus allusive, semble aussi poindre dans la description de l'abattage des arbres destinés à pourvoir le bûcher des morts après la bataille d'Heraclea (frag. 181-5) :

Incedunt arbusta per alta, securibus caedunt.
Percellunt magnas quercus, exciditur ilex,
fraxinus frangitur atque, abies consternitur alta,
pinus proceras peruortunt ; omne sonabat
arbustum fremitu silvai frondosai.

« Ils s'emparent des arbres par le sommet, les coupe avec des hâches.
Ils abattent les grands chênes, l'hyeuse est coupée
Le frêne est brisé et le haut sapin est renversé,
Ils abattent les grands pins ; tout arbre altier sonne
Avec un grondement dans les forêts feuillues »[271] (frg.181-185)

Si nous confrontons cette séquence à son hypotexte homérique (*Il.*, XXIII, 117-126)[272], nous constatons de nouveau que le traitement du motif n'est plus le même[273] : alors que chez Homère, le thème de l'abattage des arbres donnait lieu à une scène collective, pleine de vie et d'allégresse, où les guerriers, unis autour de mêmes valeurs,

---

que Zeus maintenant livre à ses ennemis, pour qu'ils l'outragent à leur gré sur la terre et sa patrie ! » (*Il.*, XXII, 395-404)

[270] Traduction personnelle.

[271] Traduction personnelle.

[272] « Mais à peine arrivés aux flancs de l'Ida aux sources sans nombre, vite ils s'empressent d'abattre, avec le bronze au long tranchant, des chênes hauts et feuillus, qui tombent à grand fracas. Les Achéens alors les fendent et les lient derrière leurs mules. Celles-ci, de leurs pieds, dévorent l'espace ; elles aspirent à la plaine à travers les halliers touffus. Et tous les coupeurs de bois portent aussi des rondins – ainsi l'ordonne Mérion, l'écuyer du courtois Idoménée – et ils les jettent côte à côte sur le rivage, à l'endroit où Achille médite un grand tombeau pour Patrocle et lui-même » (*Il.*, XXIII, 117-126).

mettaient tous du cœur à l'ouvrage pour honorer la mémoire du grand Patrocle, chez Ennius, l'idée dominante est celle d'un déclin, d'une destruction. Ennius a focalisé son attention sur l'acte de « couper » en multipliant les verbes d'action : *incedunt, caedunt, percellunt, exciditur, frangitur, consternitur, peruortunt.* La gravité de l'acte est accentuée par la présence d'assonances et d'allitérations (***a**rbust**a** per **a**lt**a*** ; ***fra**xinus **fra**ngitur*) qui hyperdessinent le rythme des vers et réitèrent phonétiquement le bruit des coups et des fractures. La personnification des arbres qui grondent en tombant (*omne sonnabat arbustum fremitu*) achève enfin de dramatiser l'ensemble. Manifestement, ce qui semblait marquer le poète, c'était la vision d'une violation, d'une perversion. Ennius paraissait choqué de voir la violence avec laquelle les Hommes abattaient les arbres, la maltraitance qu'ils faisaient subir à la nature. Nous retrouvons encore ici un poète récalcitrant à l'idée de peindre l'*horrentia Martis*[274].

Un autre élément est enfin révélateur de sa haine pour les luttes sanguinaires, c'est la présence récurrente de la Discorde dans son univers. Comme le font remarquer certains critiques (E.Tiffou, J.Dangel), la Discorde est en effet sur-représentée dans l'imaginaire ennien. J.Dangel remarque qu'elle est « omniprésente » :

> « Discorde « de nature infernale » et revêtue du manteau guerrier (*Ann.* 521 Vahl.2 *corpore tartarino prognata paluda uirago*) est omniprésente. C'est elle qui, dans la violence (*uis*), préside au sac de Troie (*Ann.* 17 Vahl.), au fratricide de Romulus et à l'enlèvement des Sabines (*Ann.* 97 et 105 Vahl.), à la guerre d'Albe et de Rome (*Ann.* 125-126 ; 129-140 Vahl.) à la tyrannie de la Rome Royale et en particulier au règne de Tarquin le Superbe (liv.III), aux différents conflits meurtriers de la République »[275].

Et cette présence n'est pas sans induire des conséquences sur la conception ennienne des combats : elle teinte cet univers épique d'une couleur discordante. Manifestement si Ennius a ressenti le besoin de la convoquer si souvent, c'est que, plus encore qu'Athéna, qui, lumineuse et bienfaisante, est la déesse tutélaire

[273] Ce motif sera également repris par Virgle, cf. *En.*, VI, 179 et s. ; XI, 134 et s. et par Lucain.
[274] Nous verrons dans l'étude consacrée à Virgile, que ces accents enniens se retrouveront dans l'*Enéide*, qui partage la même aversion à l'égard des combats, *horrentia Martis* (*En.*, I, 4).

habituellement sollicitée pour présider au combat, Discorde, la déesse infernale et terrifiante, correspondait mieux à l'idée qu'il se faisait de la guerre. S'il a choisi une divinité infernale, qualifiée d'«horrible », *taetra* (frg. 268), c'est qu'elle exprimait pleinement son « horreur » des combats. E.Tiffou renchérit, en insistant sur l'*humanitas* d'Ennius, qui dénote chez lui, une pensée essentiellement grecque et platonicienne[276]. Quant à J.Dangel, dont nous suivrons ici la leçon, elle interprète autrement ces occurrences, en les attribuant à une influence hésiodique. Dans les vieux mythes théogoniques, il est avéré en effet que les monstres, et notamment Discorde, tenaient un rôle important[277]. L'idée selon laquelle un mal sourd serait à l'origine des guerres incessantes dans l'histoire de l'humanité est par ailleurs développée par Hésiode dans sa *Théogonie*. Suivant cette interprétation, force serait alors d'admettre, ainsi que l'écrit J.Dangel, qu'« à la réincarnation d'Homère, Ennius (a) ajout(é) l'esprit hésiodique » :

> « A la réincarnation immortelle d'Homère, Ennius ajoute l'esprit hésiodique. Plus précisément à l'*Iliade* le poète de Rudies emprunte le récit mythique d'exploits guerriers et d'une valeur héroïque exemplaires. En revanche c'est dans la *Théogonie* et dans *les Travaux et les Jours* hésiodiques qu'il puise la parole mythique de la génèse et de la naissance du monde, incluant l'origine et la généalogie des dieux et des hommes jusqu'à l'Histoire proprement dite. C'est en effet là que sur le plan divin, on assiste notamment à l'installation de l'ordre olympien, dernier acte d'une création dont l'évolution est ponctuée par des luttes violentes, dont la Titanomachie et la Gigantomachie. C'est encore là qu'au plan humain, l'humanité est montrée réitérant sous une forme encore dégradée les schémas précédents. L'homme n'est-il pas en effet l'œuvre tout à la fois de Jupiter et du Titan Prométhée ? Et les cinq races hésiodiques

[275] J. DANGEL, *art. cit.*, p.29.

[276] E. TIFFOU, *art. cit.*, p.240-241. Il rappelle que l'orateur a également évoqué deux formes de lutte, « une forme de lutte propre aux hommes et une forme de lutte propre aux bêtes ». Ainsi « l'influence du philosophe nous semble donc ne faire aucun doute (…) ; elle éclate surtout dans le contenu même de la pensée. En effet, Platon est un des écrivains qui s'est le plus efforcé par sa réflexion d'atténuer les méfaits de la guerre. Au début des *Lois*, le philosophe examine l'éducation spartiate, qui cherche avant tout à faire des jeunes gens des guerriers. Il s'emploie à montrer, à partir de là, que seule la paix respecte le sens de la vie humaine et que le seul but de la guerre, quand elle est inévitable, doit être précisément la paix. Telle nous semble être la pensée d'Ennius, pensée antiromaine, si l'on se rappelle que pour Scipion Nasica la guerre est un bien en soi ».

doivent à cet héritage antagoniste la progression d'un mal qui n'a de cesse et qu'illustrent notamment les guerres de Thèbes et de Troie. Or parallèlement les *Annales* présentent non seulement une sélection d'événements des origines du monde jusqu'à l'époque ennienne, mais plus encore, comme nous l'avons vu, des luttes et violentes incessantes. (…) En cela, il est lui aussi hésiodique »[278].

Pour exprimer son aversion des combats, et se démarquer de la conception homérique de la guerre, Ennius aurait puisé son inspiration dans ce répertoire. Nous sommes d'autant plus encline à le penser que dans son vers liminaire, Ennius a convoqué les Muses d'Hésiode et non celles d'Homère[279]. Une réflexion plus approfondie sur les *Annales* tendrait donc à montrer la distance qui sépare Ennius d'Homère et les affinités qu'il partageait avec Hésiode.

CONCLUSION

A la lecture des épopées républicaines, il apparaît ainsi que, si ces œuvres, étaient encore très conformes aux attentes génériques et auctoriales, telles qu'elles s'étaient « figées » dans l'épopée homérique et dans la poétique aristotélicienne, elle s'en étaient néanmoins partiellement affranchies, en s'enrichissant au contact des textes hésiodiques et alexandrins, et en recherchant des voies propres à leur expression. A travers l'étude de leurs fragments, il nous est notamment apparu que Livius Andronicus, Naevius et Ennius étaient à l'origine d'un certain nombre d'innovations proprement romaines : ils accordaient beaucoup d'attention à la structure proprement rythmique de leurs vers et à l'expression intime et subjective des

---

[277] P. GRIMAL, *La mythologie grecque,* Paris, PUF, 1962, p.20-38. G. SAURON, « Les monstres au cœur des conflits esthétiques à Rome, au Ier siècle av.J.-C. », *Revue de l'art,* 1990, p.35-45.
[278] J. DANGEL, *art. cit.,* p.31.
[279] W.J. DOMINIK, « From Greece to Rome : Ennius'Annales », *Roman epic,* éd. par A.J. BOYLE, London/New Yorf, Routledge, 1993, p.38 : « et J. DANGEL, *art. cit.,* p.25-26 : « Certes les Muses sont ordinairement les fidèles inspiratrices du poète selon les invocations épiques traditionnelles (HOM., *Il.,* I, 1, II, 484-493 ; *Od.,* II, 1-10). Pourtant curieuse est ici l'évocation de ces Muses frappant du pied un Mont *Olympus* ». Or, ici, d'après l'explication de Varron (*L.L.,* 7, 19), « *Olympus* désigne bien non un toponyme, mais le ciel cosmogonique. (…) Il existe de fait deux catégories de Muses, les unes terrestres, les autres célestes. Les premières ressortissent à la tradition homérique et les secondes à la théorie pythagoricienne. Aussi est-ce à cette seconde interprétation qu'il convient de rattacher le vers ennien, s'il est vrai que l'expression *pedibus pulsare* désigne une danse astrale ».

émotions. Mais les fragments d'Ennius ont surtout mis en évidence sa propension à la métaphore, au style allusif et son penchant pour les images, d'inspiration hésiodique, offrant une vision biaisée et subversive de l'épique. Pour la première fois, se présentait un auteur épique latin défendant une conception négative de la guerre.

Précisément c'est à l'aune de ces résultats, que nous voudrions commenter maintenant d'autres œuvres de notre corpus. Après avoir tenté de saisir, ce qui, du point de vue des Romains, constituait les pré requis de l'épopée latine, nous voudrions poursuivre cette réflexion, en nous interrogeant maintenant sur la manière dont les auteurs ultérieurs se sont positionnés par rapport à ces « codes ». Il s'agira de voir comment ils les ont respectivement assimilés, et de comprendre, dans le même temps, comment ils s'en sont démarqués. Selon les perspectives récentes de la théorie du « genre », il est en effet impossible de croire désormais qu'une œuvre soit la simple réduplication d'une forme *a priori* : elle doit être considérée comme le résultat d'un dépassement des données antérieures. J.-M. Schaeffer écrit très justement que :

> « Tout texte modifie son genre : la composante générique n'est jamais (sauf exceptions rarissimes) la simple reduplication dynamique du modèle générique, constitué par la classe de textes (supposés antérieurs) dans la lignée desquels il se situe. Au contraire, pour tout texte en gestation le modèle générique est un « matériel » parmi d'autres sur lequel il « travaille » »[280].

Suivant ces nouvelles directives, l'originalité de leurs images se mesurera donc à l'aune des variations, des rectifications, des modifications qu'ils feront subir à leurs modèles.

* *
*

[280] J.-M. SCHAEFFER, « Du texte au genre », dans *Théorie des genres*, Seuil Points, 1986, p. 179-205.

TROISIEME PARTIE

L'*ENEIDE* DE VIRGILE : L'ESSOR D'UNE *PHANTASIA* CREATRICE

A Rome, sous le règne augustéen, la volonté des théoriciens « classiques » est surtout de fixer et de donner un caractère normatif aux « codes » poétiques et génériques, transmis par leurs prédécesseurs[281].

En réaction contre l'esthétique de l'hybride et du chaos qui prévalait dans les arts décoratifs du début du Ier s. av. J.-C.[282], leur mot d'ordre est notamment de suivre plus fermement la ligne indiquée par Aristote, c'est-à-dire de défendre une *mimèsis* du « réel », en respectant la règle de vraisemblance. Horace et Vitruve ont exprimé leurs positions respectives sur ce sujet, ainsi que nous l'avons précédemment montré[283].

Mais leurs exigences se raidissent également concernant les contraintes génériques : désormais c'est la règle de l'*aptum* (règle de « convenance ») définie par Cicéron dans le *De oratore*[284], puis par Horace dans l'*Art Poétique*, qui réglemente la création littéraire. Les écrivains sont tenus de respecter les « frontières du genre » et d'employer le ton et le style en adéquation profonde avec le genre qu'ils illustrent.

---

[281] G.-B. CONTE, *Generi e lettori, Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Saggi di letteratura Milano Mondadori, 1991, p.157, écrit que la tension vers une définition et une canonisation des genres n'a jamais été si forte dans le développement de la poésie romaine : « ils se créent des attentes autour d'espaces non occupés, des « blancs » créés et délimités par les limites des genres déjà existants ». « Nelle sviluppo della posia romana, la tensione verso un canone di genri è cosi forte che se creano aspettative intorno a spai « non occupati », blanks creati e dilimitati dai confirmi di generi dià esistenti ».

[282] G. SAURON, « Les monstres, au cœur des conflits esthétiques à Rome au Ier siècle av. J.-C. », *Revue de l'art*, XC, 1990, p.35-45.

[283] HORACE, *A.P.*, 1-5 & 317-318 ; VITRUVE, *De Arch.*, VII, 5, 3-4. Voir *supra* p.35-36.

[284] CICERON, *De Or.*, XXI, 71.

Selon le poéticien, il faut que « chaque genre garde la place qui lui convient et qui a été son lot » *singula quaeque locum teneant sortitia decentem* (*A.P.,* 92).

Si Virgile est un digne représentant de l'esthétique « classique », ainsi que l'ont montré de nombreuses études[285], au regard de certaines licences prises par rapport ces « codes », le poète mantouan s'est néanmoins montré novateur dans sa manière de concevoir certaines de ses images : il aurait favoriser le désenclavement de l'imagination et annoncer l'émergence d'une *phantasia* créatrice. C'est ce que nous voudrions démontrer au cours de cette étude.

Au regard des modèles antérieurs, l'écriture de Virgile nous est en effet apparue comme insufflée d'une énergie nouvelle.

Homère décrivait les êtres dans un style descriptif clair, rationnel, sans ambiguïté. Marchant sur les pas d'Ennius, Virgile va au contraire faire éclater cette uniformité des choses. Sa poétique est toute entière orientée vers une stylistique de la mouvance des êtres et des formes. Dans son langage poétique, s'exprime tout un art en allusions qui suggère des connivences, des correspondances, des associations de sens.

Lorsqu'il use de comparaisons, Virgile s'efforce d'abord au mieux de les intégrer dans leur contexte. L'élément comparé et le comparant forment une telle symbiose qu'ils s'éclairent l'un l'autre. Les frontières entre les êtres et les choses s'amenuisent au point de se confondre. L'écriture atteint cet état « métamorphique » des choses où tout n'est que fusion. Les hommes se définissent par rapport à des animaux, les choses par rapport à leurs potentialités latentes. La langue donne lieu à un jeu magistral d'allusions qui découvre tour à tour des analogies diverses entre les êtres.

Dans ses images (comparaisons, hypotyposes, *ekphraseis*), Virgile cherche aussi à faire éclater le cadre contraignant de la logique pour restituer au langage sa valeur polysémique. Il cherche moins à produire du sens qu'une signifiance. Au moyen d'un usage libre des mots, de licences prises par rapport à la syntaxe, un usage expressif de la métrique, Virgile crée un langage allusif. Un mot, une expression ne correspondent plus à un sens unique. L'image se « subjectivise ». Derrière eux, se

[285] J.P. BRISSON, *Virgile, son temps et le nôtre,* Paris, Maspero, 1966 ; « Le pieux Enée ! », Latomus, 31, 1972, p.379-412 ; J. PERRET, *Virgile, l'homme et l'œuvre,* Paris, Hatier, 1965 ; *Virgile,* Paris, Seuil, 1962 ; J. DION, *La grandeur dans l'Enéide ; problèmes de morale et d'esthétique,* Thèse de 3ème cycle, Paris, 1981.

profile une série de référents secondaires qui invite le lecteur à participer par sa propre sensibilité à la découverte du sens. Virgile multiplie les images métaphoriques brèves et concises, qui, parce qu'elles sont épurées dans leur forme, ne brident plus l'imagination du lecteur. Les descriptions s'enrichissent de significations associées. A propos d'une épée qui frémit, l'auditeur voit par exemple le dard d'une abeille prêt à piquer. Derrière la description en apparence anodine d'une baie, il voit se profiler le décor d'une scène tragique.

Par rapport au « réalisme » et au dynamisme des représentations homériques, Virgile marque aussi sa différence. Moins tenté de « concrétiser » l'abstrait plutôt que de le figurer sous des formes nouvelles, le poète s'aventure dans des régions de l'imaginaire, où Homère s'était à peine risqué. Avec Virgile l'*enargeia* devient créatrice et imaginative. Ce que cherche à figurer l'auteur, ce sont moins des semblants de réel, que des impressions mentales. Le substrat de ces images n'est plus la réalité mais le produit de son imagination. Deviennent alors matière à peindre, les impressions subjectives des personnages, la vie intérieure de l'âme avec ses *phantasiai*, désormais « figées » (comme elles commençaient déjà à l'être chez les poètes républicains), mais aussi les apparitions évanescentes des figures de l'au-delà, dont Virgile s'essaie à reproduire la transcendance.

Singulière est ainsi l'*enargeia* épique virgilienne, parce qu'elle parvient à créer de nouvelles combinatoires dans l'imagination du lecteur. Mais à entrevoir l'imaginaire virgilien, l'on découvre aussi que celui-ci est d'une autre nature : au lieu d'offrir une vision exaltée des combats guerriers, l'on se rend compte que ce sont souvent des visions d'horreur, des *imagines agentes*[286], des impressions vives qui s'offrent au regard du lecteur. Partageant subrepticement la conception ennienne de la guerre, Virgile se révélerait plus hésiodique qu'homérique.

Tels sont les points que nous voudrions successivement développer dans cette partie consacrée à l'*enargeia* virgilienne.

Nous commencerons d'abord par une étude des comparaisons virgiliennes, car avec elles, nous sommes encore en rationalité. Nous montrerons comment, par un traitement singulier, le poète efface leur armature logique, pour en faire des figures

[286] RHET. A HER., III, 37.

plus malléables et intuitives. Puis, nous poursuivrons avec l'étude de quelques images (hypotyposes, *ekphraseis* ou comparaisons) particulièrement riches au niveau de leur signifiance, afin de mettre en évidence le style allusif de Virgile. Nous montrerons ensuite que les *phantasiai* du poète sont différentes de celles d'Homère, dans la mesure où elles n'ont plus pour objet de figurer les apparences du monde réel mais celles de l'abstrait. Enfin, nous montrerons que, par le choix de certaines de ses images, la conception virgilienne de l'épique se révèle en définitive ambiguë, voire subversive par rapport aux attentes en vigueur à l'époque augustéenne.

*

CHAPITRE I

LA DESINTEGRATION DES FIGURES

Le premier signe de la recherche d'une plus grande malléabilité langagière et picturale apparaît chez Virgile dans le traitement des comparaisons. Alors que chez Homère, la comparaison était jugulée par un esprit rationnel, chez Virgile, elle est produite par un esprit plus sensible et imaginatif. La figure perd de sa logique pour gagner en évidence sensible.

Chez Homère, la comparaison était en effet une illustration. Immédiatement repérable dans le récit, la figure était un "médaillon" ou, selon l'expression de J. De Romilly, un "petit tableau indépendant"[287]. Elle était une pause au cours de la chaîne événementielle qui proposait une ouverture au cadre narratif et permettait de montrer les choses plus concrètement, avec des référents souvent empruntés à des registres sensibles : celui de la nature sauvage ou de la familiarité du quotidien. En montrant les choses sous un jour plus concret, la scène narrée devenait plus parlante, donc plus expressive. Lorsque par exemple, le poète comparait des guerriers à des animaux, au cours d'une description de bataille, il usait de clichés épiques, fortement connotés symboliquement, le lion, le sanglier ou la colombe, pour montrer clairement quels étaient les rapports de force en présence sur le terrain. L'image grossissait les traits et permettait d'indiquer l'élément en bonne ou mauvaise posture. C'était un vif contraste que mettait en place le poète entre un élément oppresseur et un élément opprimé. Grâce à cette image, le lecteur mesurait le degré de violence de la lutte qui allait s'engager et le texte gagnait en clarté et en dynamisme. La langue homérique était expressive au premier degré. L'auteur s'adressait directement à son lecteur, dans un langage simple et imagé. Il émaillait son récit de petites scènes concrètes qui en éclairaient les moments dramatiques. Jamais cependant, ainsi que nous l'avons

[287] J. DE ROMILLY, *Homère*, Paris, PUF, 1992, p.66.

montré[288], les éléments figurés, le lion, la colombe ou le serpent (pour reprendre des exemples du bestiaire homérique) ne se confondaient avec les héros. Selon les termes de J.Pigeaud, « il n'y a(vait) pas équivalence analytique entre les deux membres de la comparaison »[289]. Le combat restait un combat entre hommes. La frontière entre le monde humain et le monde animal était clairement dessinée. Les luttes entre les héros étaient envisagées sur un plan exclusivement humain. Le lecteur ne voyait jamais des bêtes se mouvoir sur le rivage à la place des guerriers. Nous dirons que chez Homère, la comparaison avait une structure duale et « paratactique »[290] très marquée, qui ne laissait place à aucune ambiguïté.

Chez Virgile, nous constatons que l'*enargeia* épique se renouvelle, car au lieu de maintenir cette cloison entre le comparé et le comparant, les comparaisons semblent au contraire l'abolir, pour permettre une surimpression des images. La poétique virgilienne prépare la voie à un art intuitif et plus imaginatif. A la différence de la comparaison homérique, la comparaison virgilienne semble en effet nouer des liens plus serrés avec les événements auxquels elle se rapporte. Comme le définit Quintilien, « elle est davantage liée à la chose dont elle est l'image » :

> *In omni autem parabole aut praecedit similitudo, res sequitur, aut praecedit res et similitudo sequitur. Sed interim libera et separata est, interim, quod longe optimum est, cum re cuius est imago conectitur, conlatione inuicem respondente, quod facit redditio contraria, quae antapodosis dicitur.*
>
> "Dans toute parabole (comparaison) la similitude précède et la chose suit. Mais, tantôt, elle est libre et indépendante ; tantôt, ce qui est le mieux de beaucoup, elle est liée à la chose dont elle est l'image, la comparaison étant valable dans les deux sens"[291] (IO, VIII, 3, 77).

[288] Voir *Supra,* p.83-85.
[289] J. PIGEAUD, « La création du monde ou le bouclier d'Achille », dans *L'art et le vivant,* Paris, Gallimard, 1995, p.23
[290] P. CHANTRAINE, *La grammaire homérique,* Paris, Klincksieck, 1953, t.II, p.355.
[291] Pour illustrer ce type d'image, Quintilien cite essentiellement Virgile. Il cite l'image des *lupi ceu raptores atra in nebula* (*En.,* II, 355-360), que nous commenterons dans ce chapitre et ajoute qu'il

La figure semble perdre son indépendance pour se fondre dans le développement narratif. Elle ne développe plus son sens par elle-même, comme elle pouvait le faire chez Homère où « celui des deux termes qui [était] étranger au récit n'[était] pas seulement traité dans son rapport au récit mais en soi », comme l'a noté J.De Romilly[292], mais dans un rapport étroit avec le comparé. Un signe est révélateur de cette désagrégation structurale : les figures sont souvent plus courtes, introduites par un simple outil comparatif et dépourvues du retour phrastique, qui caractérisait la fin des comparaisons homériques.

Conjointement, la figure virgilienne est transformée et incite à faire des rapprochements, car elle reçoit un traitement symbolique. Contribuent notamment à ôter son caractère « réaliste », la suppression de détails concrets, l'utilisation d'un style épuré, un traitement symbolique des couleurs[293], la présence de termes ayant une connotation sacrée, un usage étendu de la métaphore.

Ainsi Virgile semble estomper au mieux les contours de ces armatures logiques, pour les fondre davantage dans le contexte. La comparaison devient le prolongement du contexte et vice versa. Cet effacement des frontières entre le comparé et le comparant permet notamment à Virgile de créer des associations étranges. Il y a dans

---

relève de nombreux autres exemples chez cet auteur : *cuius praeclara apud Vergilium multa reperio exempla* « chez Virgile, j'en trouve de beaux et de nombreux exemples » (*I.O.,* VIII, 3, 78-79).

[292] J. DE ROMILLY, *op. cit.*, p.8.

[293] Alors que le poète grec s'en servait pour suggérer en priorité des couleurs « réalistes », le poète latin s'en sert davantage pour connoter des valeurs symboliques. Dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, les couleurs sont en effet davantage employées pour dépeindre des matières et des sensations chromatiques sensibles et réelles. Dans deux comparaisons extraites de son corpus iliadique (*Il.*, IV, 141-147 ; *Il.*, V, 500-505), nous remarquons par exemple que l'image développée en analogie s'attache essentiellement à reproduire la teinte chromatique suggérée, dans un exacte conformité avec les apparences réelles. Dans la première il s'agit de la rougeur du sang de Ménélas, que le poète rapproche de la teinture pourpre d'un ivoire (*Il.*, IV, 141-147). Dans la seconde, il s'agit de la blancheur des guerriers (couverts de poussière) que le poète compare à la couleur des balles de blés qui blanchissent en séchant (*Il.*, V, 500-505). Par ailleurs, il faut noter qu'Homère n'emploie pas ces adjectifs avec un soin aussi grand porté au symbolisme des couleurs. Dans cette séquence descriptive, « ils se mettent en route, pareils à deux lions, à travers la nuit sombre (*nukta melainan*), par le carnage et les morts, par les armes et le sang noir (*melan aima*)» (*Il.*, X, 297), il est par exemple significatif de voir que le poète utilise indifféremment le même adjectif, *mélan*, signifiant « noir », pour désigner deux choses différents : dans le premier cas, il qualifie la nuit, dans le second cas, il qualifie le sang. Chez Virgile, à l'inverse, le choix des couleurs semble déterminé par le symbolisme chromatique. Dans la comparaison avec les loups, (*En.*, II, 355-360), nous avons en effet montré que l'adjectif *atra* dénotait plus la peur que la couleur de la brume. J.André qui a étudié le champ sémantique des adjectifs de couleurs, note en particulier que les Romains étaient particulièrement sensibles au symbolisme des couleurs, cf. J. ANDRE, *Etude sur les termes de couleurs*, Publication de sa thèse, 1949.

la figure une réorganisation du sens de chacun des éléments, qui suggère l'idée d'une « métamorphose ». Comparé à un animal, le guerrier semble révéler la part d'animalité qui est en lui. La comparaison porte une image-symbole qui laisse entrevoir les ravages et les débordements qu'entraîne la violence guerrière.

C'est cette modification du statut de la comparaison chez Virgile, avec ses implications au niveau de la signification poétique du récit, que nous nous proposons de montrer ici, à partir de l'étude de quelques exemples[294].

I. ENEE ET SES COMPAGNONS COMPARES A DES LOUPS

Dans le premier exemple, nous sommes au début du livre II de l'*Enéide* : Virgile décrit Enée et ses compagnons s'engouffrant dans la nuit noire pour aller affronter l'ennemi, lorsqu'il esquisse une comparaison avec des loups :

... Inde, lupi ceu
raptores atra in nebula, quos improba uentris exegit caecos rabies
catulique relicti faucibus exspectant siccis, per tela, per hostis
uadimus haud dubiam in mortem mediaeque tenemus urbis iter ;

« Puis, comme des loups ravisseurs dans une brume sombre
- l'insatiable rage de leur ventre les a jetés dehors dans le noir,
leurs petits qu'ils ont laissés; les attendent, le gosier désséché -
à travers traits et ennemis , nous allons vers une mort non douteuse,
et nous tenons la route qui mène au coeur de la ville. » (*En*., II , 355-360)

Le choix du symbole n'a en soi rien pour surprendre. Dans l'épopée homérique, il est attesté, par de multiples occurrences (*Il.*, IV, 471 ; IX, 72 ; XVI, 156-167 ; XVI, 352-357)[295], que les loups figurent une attaque groupée. Et les sémiologues en ont cerné depuis la valeur archétypale : selon N.J. Saunders, ces animaux « traquent leurs

[294] Nous commentons en priorité des exemples extraits du libre II de l'*Enéide*, car ce sujet était l'objet d'étude de notre mémoire de maîtrise, cf. *Les modèles homériques chez Virgile* (*Enéide II*) : *L'écriture figurative de la métamorphose*, mémoire soutenu en Juin 1997, sous la direction de J.Dangel, à Paris IV-Sorbonne.
[295] Voir *Supra*, p.71.

proies sur de longues distances, exécutant des attaques concertées pour les désorienter et les épuiser »[296]. Selon J. Chevalier et A. Gheerbrant, le symbolisme du "prédateur" est lié à celui de « dévorateur » :

> "Ce symbolisme de dévorateur est celui de la gueule, image initiatique et archétypale, liée au phénomène de l'alternance jour-nuit, mort-vie : la gueule dévore et rejette, elle est initiatrice, prenant, selon la faune de l'endroit, l'apparence de l'animal le plus vorace : ici le loup, là le jaguar, le crocodile, etc. »[297]

Dans la séquence homérique qui sert d'hypotexte à la comparaison virgilienne (*Il.*, XVI, 155-167), nous retrouvons en effet cette dualité du symbole :

> « Achille cependant s'en va, de baraque en baraque, faire prendre leurs armes à tous les Myrmidons. On dirait des loups carnassiers, l'âme pleine d'une vaillance prodigieuse, qui, dans la montagne déchirent, puis dévorent un grand cerf ramé. Leurs bajoues à tous, sont rouges de sang ; alors ils s'en vont en bande, laper de leurs langues minces, la surface de l'eau noire qui jaillit d'une source sombre, tout en crachant le sang du meurtre - ventre oppressé, mais cœur toujours intrépide dans la poitrine -. Ainsi les guides et chefs des Myrmidons s'empressent autour du brave écuyer de l'Eacide aux pieds rapides. Et, au milieu d'eux, se tient le preux Achille stimulant les chars et les hommes d'armes. » (*Il.* , XVI , 155-167)

Nous remarquons également que, conformément à la « manière » homérique, la description dessinée dans l'analogie offre une image ancrée dans le « réel », clairement distincte du contexte. Grâce à l'ajout d'éléments paysagers (la « montagne », la « source sombre »), de détails concrets (la mention du « cerf », des « bajoues », des « langues »), de précisions chromatiques « réalistes » (la couleur « rouge » des « bajoues », l'eau « noire » d'une « source sombre »), la figure invite le lecteur à se représenter la scène dans un « ailleurs ». Cette image est par ailleurs indépendante du contexte, car Homère l'a sertie dans un cadre fermé : elle est entourée par deux outils

[296] N.J. SAUNDERS, *Les animaux et le sacré,* Paris, Albin Michel, 1995, p.72.
[297] J. CHEVALIER ET A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Ed. Robert Laffont, 1969, p.583.

corrélatifs, *ôs…toïoi*, et le poète a pris le soin de répéter le premier membre introductif, afin de clore explicitement la boucle : « Achille cependant s'en va, de baraque en baraque, faire prendre leurs armes à tous les Myrmidons. (…). Ainsi se tient le preux Achille stimulant les chars et les hommes d'armes ».

Or, singulier est de ce point de vue le traitement de la comparaison virgilienne. A la différence d'Homère[298], nous constatons que le poète mantouan a considérablement allégé le cadre de l'image, pour la fondre dans la trame narrative. Au lieu d'employer des outils corrélatifs qui scellent et soulignent l'armature duale de la figure et de fermer la comparaison par un retour du même membre phrastique, la description se donne à lire chez Virgile, comme si elle était naturellement introduite dans le fil de la narration, au moyen d'une brève particule, *ceu*. En outre, la période est close sans lourdeur par une simple antapodose. De plus, nous remarquons que Virgile a renforcé le lien tissé entre les deux éléments de l'analogie, les guerriers et les loups, en multipliant les parallèles et les correspondances. Le poète a d'abord modifié le traitement de la couleur : au lieu d'employer des adjectifs chromatiques dénotant des

[298] Mise à part cette différence de traitement structurel, la comparaison virgilienne présente beaucoup de similitudes par rapport à la comparaison homérique. D'abord, le contexte est proche de celui de la comparaison d'Homère. C'est la phase initiale du combat : la mobilisation des troupes et la préparation du "mental". La fureur guerrière doit exciter les hommes pour leur donner de l'énergie dans la bataille. *Sic animis iuuenum furor additus* "ainsi la vaillance de ces hommes s'anima de fureur" (*En.* , II , 355). Dans la scène homérique, c'est Achille qui stimule ses troupes. Dans la scène virgilienne, Enée est chargé de ce rôle. Nous remarquons par ailleurs que Virgile attaque le début de l'image au même endroit qu'Homère, au quatrième pied, juste avant la clausule finale. C'est une ponctuation bucolique : une référence directe au poète grec. Et la clausule latine est presque calquée sur la clausule grecque : elle comprend une particule adversative à valeur dramatisante *inde* qui correspond au *de* grec, le substantif *lupi* / *lukoi*, et enfin l'outil de la comparaison *ceu* / *ôs*. Les clausules culminent toutes les deux sur un monosyllabe. C'est un procédé rare dans l'hexamètre, comme l'a montré J. Hellegouarc'h (*Le monosyllabe dans l'hexamètre latin, essai de métrique verbale*, Paris, Klincksieck, 1964), et pourtant, les deux poètes l'utilisent. Ce début de phrase présente donc l'aspect d'un stylème épique. En outre, l'évocation du ventre insatiable est un thème directement emprunté à Homère. Virgile s'est rappelé la citation de l'Iliade, "ventre oppressé" (*Il.* , XVI , 163), lorsqu'il parle de l'i*mproba uentris rabies*, "l'insatiable rage du ventre", à moins qu'il ait eu une réminescence d'un passage de l'*Odyssée*, dans lequel Ulysse dénonce les caprices du ventre : "Mais ce qui m'a valu les coups d'Antinoos, c'est ce ventre odieux, ce ventre misérable, qui nous vaut tant de maux !..." (*Od.* , XVII , 473-474). Enfin, Virgile reprend la couleur noire, qu'Homère a utilisée pour décrire l'aspect de l'eau de la source, pour désigner l'obscurité de la brume. Ce détail n'était pas évoqué dans la scène homérique, mais à un autre moment dans l'*Iliade*, Homère décrivait des circonstances similaires. C'était à propos d'Ulysse et de Diomède, qui, pareils à des lions, se mettaient en route dans la nuit sombre : "ils se mettent en route, pareils à deux lions, à travers la nuit sombre, par le carnage et les morts, par les armes et le sang noir" (*Il*., X , 297). Virgile reprend le parallélisme *per tela, per hostis*, et évoque l'image de la mort, *uadimus haud dubiam in mortem*. La comparaison virgilienne puise manifestement ses sources d'inspiration chez Homère.

détails réalistes, il emploie l'adjectif, *ater,* qui, dans un contexte latin, est fortement connoté. J.André qui a étudié le champ sémantique que balaye cet adjectif (*styx atra, atra uenena, ater sanguis etc…*) a démontré qu'il servait moins à peindre des réalités extérieures que des vérités intérieures, comme la peur ou la crainte de la mort :

> « A l'obscurité se lie un sentiment d'effroi, au noir bien souvent un sentiment d'horreur, d'où un premier sens d'« effrayant, horrible à voir ». (…) Un second sens de « funeste, qui apporte la mort » se rapporte souvent aux poisons, traits empoisonnés, venins… »[299]

Dans le contexte, l'adjectif *atra* dénote ainsi autant la couleur de la brume qu'il connote celle de la peur, de l'angoisse de la mort. Mais il y a plus : dans la version virgilienne, les animaux sont « humanisés ». Virgile les décrit comme des personnes en évoquant leur cécité, *caecos,* – ce qui est un détail non fondé puisque les bêtes sont réputées avoir une meilleure acuité visuelle que les hommes en pleine obscurité – , leurs sensations (la faim, la soif), ainsi que leur attitude maternelle – dans sa version, le poète a ajouté le détail des louveteaux *catuli,* laissés dans la tanière – . Notons que ce détail concourt d'autant plus à personnifier et à assimiler ces bêtes aux héros troyens, qu'il réactive l'image de l'emblème associé au destin national romain : en plus d'être une figure maternelle, la louve est en effet « le symbole de la ville et une expression de la nature prédatrice de l'Empire »[300]. Tite-Live nous rappelle que c'est une louve qui recueillit et éleva Romulus et Rémus, les futurs fondateurs de Rome[301]. Par ce double symbolisme, le lecteur est donc invité à se représenter les louves comme des figures porteuses d'un destin national, à l'image des héros référés dans la citation.

Tout, dans cette séquence virgilienne, contribue donc à assouplir la figure, de manière à l'intégrer dans le contexte et à la revêtir d'un caractère subliminal. Le lecteur a comme l'impression que les deux images se surimposent, car Virgile s'est subrepticement servi du détour par l'autre pour figurer le même. Comme le dirait A.Schnapp-Gourbeillon, l'« être-comme » paraît moins ici être une « illustration de

[299] J. ANDRE, *Etude sur les termes de couleurs,* Publication de sa thèse, 1949, p.50-51.
[300] N.J. SAUNDERS, *op. cit.,* p.72.
[301] TITE-LIVE, *Ab Urbe cond.*, I, 4.

l'être »[302] – comme c'était le cas dans la version homérique – qu'une « définition de l'être » : l'analogie traduit une vérité ontologique. Ainsi l'effet produit par la comparaison diffère selon qu'il s'agit du poète grec ou du poète latin. Chez Homère la comparaison était indépendante par rapport à son contexte. Chez Virgile, les deux éléments sont inextricables et entretiennent une relation de complémentarité. Quintilien a distingué ces figures dans lesquelles la comparaison est plus difficilement dissociable de son contexte, et il citait en exemple, cette comparaison virgilienne[303]. En effet, ici, les guerriers et les loups sont liés l'un à l'autre, dans leur évocation respective. Leur action pleine d'héroïsme s'incarne parfaitement dans l'image de la louve romaine, qui associe le symbolisme du prédateur à celui de la figure maternelle, tutélaire de l'*Urbs*. La comparaison virgilienne opère donc une fusion des valeurs, suggèrant l'idée d'une « métamorphose » pré-ovidienne[304].

II. HECUBE ET SES FILLES COMPAREES A DES COLOMBES

Un autre exemple illustrant ce traitement subversif et « métamorphique » des comparaisons virgiliennes est l'image d'Hécube et de ses filles assimilées à des colombes.

Pyrrhus, à coups de machette, est en train d'entamer les vantaux de la porte du Palais, où se trouvent réfugiées Hécube et ses filles, lorsque Virgile introduit sa comparaison avec les colombes :

Aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe
ingens ara fuit iuxtaque ueterrima laurus

[302] A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *Lions, héros, masques, Les représentations de l'animal chez Homère,* Paris, Maspéro, 1981, p.120.
[303] QUINTILIEN, *I.O.,* VIII, 3, 77.
[304] Notons que l'assimilation de l'homme en l'animal ne se traduit pas physiquement dans l'écriture de Virgile. La comparaison ne décrit pas une transformation du corps de l'homme en animal. A aucun moment, nous n'avons à proprement parler une "métamorphose" parce qu'elle suppose une transmutation du corps au cours d'un temps donné. Le récit de la transformation de l'homme en animal, le mythe du loup-garou donc, fera l'objet d'un autre type d'écriture, encore étranger à celui-là. Ovide, dans ses *Métamorphoses,* travaillera dans cette voie. La description de Lycaon se transformant en loup (*Met.,* I, 165-221) est devenue une véritable métamorphose, une altération véritable de la forme. Chez Virgile, la comparaison est une fusion des symboles et des valeurs : elle se réalise mentalement dans l'esprit de l'auditeur.

incumbens arae atque umbra complexa penatis.
Hic hecuba et natae nequiquam altaria circum,
praecipites atra ceu tempestate columbae,
condensae et diuom amplexae simulacra sedebant.

« Au milieu du palais, à découvert sous la voûte du ciel, il y avait un autel colossal et auprès, un laurier très vieux, penché sur l'autel et de son ombre, embrassant les pénates. Là, Hécube et ses filles, vainement, autour des tables consacrées, comme colombes qu'abat une noire tempête, étaient assises, pressées les unes contre les autres, entourant de leurs bras les images des dieux. » (*En.* , II , 512-517)

Le choix des colombes pour figurer la détresse des femmes est encore ici attendu. Selon A. Moreau, dans l'imaginaire des Anciens, la colombe est le « symbole de la violence subie »[305]. U. Eco écrit également que le symbolisme de la colombe est lié à sa nature craintive. Il parle de la « *trepiditas* de la colombe » :

« Autre motif de fascination la *trepiditas* de la colombe : son nom grec *treron* vient certainement de *treo* "je m'enfuis en tremblant". Homère en parle, Ovide et Virgile ("craintifs comme colombelles par un noir orage"), et n'oublions pas que les colombes vivent toujours dans la terreur de l'aigle ou pis, du vautour. »[306]

Dans un contexte homérique, ce symbole opère en effet dans de telles conditions. Homère s'en sert dans des scènes de guerre[307] pour représenter l'animal en

[305] A. MOREAU, *Eschyle, la violence et le chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p.61.
[306] U. ECO, *L'île du jour d'avant*, Paris, Grasset, 1994, p.318. La remarque philologique est confirmée par P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1984, t.II, p.874 & 1136. L'épithète qualifiant la « colombe », *trêrôn (peleia*) (littéralement « le pigeon trembant ») vient du verbe *treô* qui signifie « trembler ». Signalons toutefois que le terme *péleia* est parfois employé seul (sans épithète homérique) pour désigner la colombe (ex : *Od.*, XXII, 468-470).
[307] Nous avons aussi relevé des occurrences de la colombe dans des scènes de présage, où l'oiseau est aux prises avec un aigle (Od. , XV , 525-528) ou un faucon (Od. , XX , 242-243). Dans la première occurrence, le faucon décharne par exemple sa victime en la plumant : « Comme il parlait encore, à sa droite un oiseau, un faucon s'envola : en ses serres, ce prompt messager d'Apollon plumait une colombe, et les plumes tombaient entre les pieds de Télémaque et le vaisseau » (Od. , XV , 525-528). Enfin, dans un passage isolé de l'*Odyssée*,, décrivant une scène de pendaison, nous avons relevé une dernière occurrence de la « colombe timide » : « Grives aux larges ailes, colombes qui vouliez regagner votre nid, vous donnez au filet dressé sur le buisson, et vous voilà au sommeil de la mort » (*Od.* , XXII , 468-470).

mauvaise posture (*Il.*, V, 778-784 ; XV, 237-238 ; XXII, 189-193[308]). Chaque fois, la colombe offre l'image d'un oiseau frêle, très vulnérable. Dans la première occurrence, Homère cite par exemple Héra et Athéna, qui sont impressionnées par la fougue des Grecs :

> « Les deux déesses vont ensuite, **d'une allure toute pareille à celle des timides colombes**, désireuses de porter aide aux Argiens. Elles arrivent où sont les combattants les plus nombreux et les plus braves. Ils sont groupés autour du puissant Diomède, dompteur de cavales. On dirait des lions carnassiers, ou bien des sangliers, dont rien n'abat la force. La déesse aux bras blancs, Héré, alors s'arrête et pousse un cri » (Il., V , 778-784)[309].

Dans la deuxième occurrence, c'est Hector, le grand Hector, qui, aussi surprenant que cela puisse paraître, est à son tour comparé à une colombe timide. C'est qu'à ce moment il s'apprête à affronter le redoutable Achille qui est animé d'une rage extraordinaire après la mort de son ami Patrocle. C'est la vengeance, les cruelles Erinyes, qui guident sa main. Sa terreur est justifiée : Hector est un mortel ; il sera tué au cours de ce duel. A ce moment du récit, Homère vient de brosser le portrait d'Achille, en insistant sur l'éclat de son armure qui flamboie comme un feu ou un soleil. Il enchaîne en parlant de l'effroi d'Hector à sa vue:

> « Dès qu'il le voit, la terreur prend Hector. Il n'a plus le cœur de rester où il est, laissant derrière lui les portes, il part et prend la fuite, et le fils de Pelée s'élance, sur

[308] Voir *Supra*, p.64 & 71.

[309] Notons que le contraste entre les assaillants et leurs victimes est d'une étonnante vigueur. Le lion, dans l'antiquité, est un "symbole de force et de puissance" cf. J. PRIEUR, *Les animaux sacrés dans l'antiquité*, Rennes, éd. Ouest-France, 1988, p.17-18. Le lion de Némée, dans la mythologie, était tellement féroce que personne n'osait l'approcher. Seul, Hercule parvint à l'étrangler. Le lion, c'est encore l'effigie des rois de Mycènes. Il apparaît sur la "porte des Lionnes", à l'entrée du palais et est gravé sur de nombreuses armes mycéniennes. Une lame de poignard représente par exemple, trois lions qui courent avec rage après leur proie. Leur corps, en extension, découvre leur puissante musculature. Le regard vif et la gueule béante expriment toute la fureur qui les anime. Le sanglier suscite une frayeur aussi vive. La description de celui qui causa la blessure d'Ulysse, est saisissante : « Fonçant hors du fourré, toutes soies hérissées, les prunelles en feu, (la bête) était là debout » (*Od.*, XIX, 445-447). L'histoire de la capture du sanglier d'Erymanthe, est également épique. Avant de l'attaquer, Hercule dut l'épuiser en le faisant courir dans la neige. Et rappelons, à titre anecdotique, qu'Eurysthée, à sa vue, se cacha dans une jarre. Dans l'imaginaire collectif, ces deux animaux, le lion

ses deux pieds agiles. **Ainsi dans les montagnes, le milan, rapide entre les oiseaux, d'un élan aisé, fond sur la palombe timide. Elle se dérobe et fuit** ». (*Il.* , XXII , 136-141)

Nous remarquons que, dans les comparaisons homériques, ainsi que nous l'avons expliqué en introduction, la référence aviaire, donnant lieu à une représentation « réaliste », ici, une scène de vie sauvage, n'est aucunement mêlée au contexte. Le poète se sert de ces symboles pour mettre en lumière les rapports de force en présence, mais rien n'indique dans cette séquence, qu'il faille l'interpréter comme une métamorphose.

Dans la version virgilienne, nous constatons à l'inverse que tout concourt à nous la faire voir en filigrane. L'intrusion de la comparaison est en effet préparée d'avance par l'auteur, qui a travaillé la composition scénique qui la précède afin de créer des correspondances et des interférences entre le règne humain et animal.

Nous constatons d'abord que le poète a ôté toute notation concrète, pour revêtir l'image d'un caractère plus abstrait : l'oiseau n'est plus représenté aux prises avec un prédateur (lion, sanglier, aigle ou vautour) dans une scène de chasse – comme c'était le cas dans le contexte homérique[310] – mais dans un décor nu et plus énigmatique, celui

---

et le sanglier, engendraient donc les pires craintes. L'attaque que va subir la "timide colombe" est, à n'en pas douter, d'une violence extrême.

[310] Nous avons relevé dans l'*Iliade* et l'*Odyssée,* plusieurs occurrences de ce motif de la colombe timide (*Il.,* V, 778-784 ; *Il.,* XXII, 136-141 ; *Od.,* XV, 525-528 ; *Od.,* XX, 242-243). Elle apparaît toujours dans un contexte violent : une scène de bataille, de présage ou de pendaison. Chaque fois, la colombe offre l'image d'un oiseau frêle, très vulnérable. Dans les scènes de bataille, le poète rapproche systématiquement la scène d'une lutte entre deux animaux : un prédateur, puissant et féroce, s'abat sur sa proie, avec un appétit vorace. La colombe représente l'élément en mauvaise posture et l'autre animal, l'élément en situation avantageuse dans le combat. En *Il.,* V, 778-784, ce sont deux déesses, Héra et Athéna qui sont intimidées par la fougue des Grecs, assimilés à des lions carnassiers ou à des sangliers : "Les deux déesses vont ensuite, d'une allure toute pareille à celle des timides colombes, désireuses de porter aide aux Argiens. Elles arrivent où sont les combattants les plus nombreux et les plus braves. Ils sont groupés autour du puissant Diomède, dompteur de cavales. On dirait des lions carnassiers, ou bien des sangliers, dont rien n'abat la force. La déesse aux bras blancs, Héré, alors s'arrête et pousse un cri " (*Il.*, V , 778-784). Dans la seconde occurrence (*Il.,* XXII, 136-141), c'est Hector qui est comparé à une colombe timide : il craint le redoutable Achille qui est assimilé à un milan : « "Dès qu'il le voit, la terreur prend Hector. Il n'a plus le cœur de rester où il est, laissant derrière lui les portes, il part et prend la fuite, et le fils de Pelée s'élance, sur ses deux pieds agiles. Ainsi dans les montagnes, le milan, rapide entre les oiseaux, d'un élan aisé, fond sur la palombe timide. Elle se dérobe et fuit » (*Il.,* XXII, 136-141). Dans les occurrences extraites de l'*Odyssée,* la colombe est successivement opposée à un aigle (*Od.,* XV, 525-528), puis à un faucon (*Od.,* XX, 242-243).

[311] En témoigne par exemple la description de la tempête dans les *Géorgiques* (*Ge.,* I, 318-331).

d'une tempête. Or, ce transfert d'image est signifiant : outre le fait de représenter un désordre climatique[311], sur le plan figuré, la « tempête » désigne en effet les tourments, les affres qui assaillent l'âme humaine. En revêtant un caractère d'emblée plus subliminal, le nouveau comparant invite donc le lecteur à faire une lecture plus symbolique de l'image.

Nous savons d'autre part que dans l'imaginaire virgilien, la colombe possède une autre connotation que celle de la timidité : une valeur sacrée[312]. Or, si nous relisons les vers 512-517, nous remarquons que Virgile a pris le soin de camper Hécube et ses filles dans une atmosphère saturée de références religieuses : elles sont placées auprès d'un autel, *ara,* répété deux fois aux v .513 & 514, et d'un laurier, *laurus*, recouvrant de son ombre, les pénates, *penatis* ; elles sont décrites en train d'enserrer les tables consacrées, *altaria*, et d'entourer de leurs bras, les images des dieux, *diuom simulacra.* Anticipant sur le contenu de l'image, comme s'il l'avait déjà en tête au moment de composer ce passage, nous remarquons de surcroît que Virgile a préparé la venue de la comparaison, en peignant les femmes dans une attitude « figée », comme dans un arrêt sur image, au moyen d'un imparfait à valeur durative, *sedebant,* et de participes passés à valeur picturale, *condensae et (…) amplexae* (v.517). Nous notons que la figure et son contexte sont d'autant plus inextricables, que Virgile les a inscrits dans un réseau de sens qui génère une symbiose. A la « peur » dénotée explicitement dans le contexte par l'attitude prostrée des femmes, répond dans la figure : l'adjectif, *atra,* connotant un sentiment d'effroi et d'horreur[313], ainsi qu'un travail en synesthésie sur la métrique du vers 516 contenant la comparaison : Virgile a multiplié les sons durs, les occlusives explosives [p], [t], [c], ***p**rae**c**i**p**it**at**es **a**tra **c**eu **t**em**p**es**t**a**t**e **c**olumbae*, qui, en hyperdessinant le rythme et en produisant une impression saccadée, illustrent peut-être de manière sonore le tremblement, les spasmes qui parcourent ces femmes. Par un choix et un agencement judicieux des termes, il apparaît ainsi que Virgile stylise la violence, l'impétuosité de l'action afin de fondre ces deux images en une. Tout procède dans cette séquence d'une continuité remarquable. Par des ajustements successifs, l'image analogique semble tellement liée

[312] *En.*, VI, 190-205, cf. M.M. DAVY, *L'oiseau et sa symbolique,* Paris, Albin Michel, 1992, p.67 ; J. PRIEUR, *Les animaux sacrés dans l'antiquité,* Rennes, Ouest-France, 1988.
[313] J. ANDRE, *op. cit.*, p.50-51.

à son équivalente contextuelle, qu'elle en semble être le reflet, le prolongement logique et mental.

III. PYRRHUS COMPARE A UN SERPENT

L'exemple suivant est l'image de Pyrrhus comparé à un serpent (*En.*, II, 469-475). Cette figure fait pendant à la précédente, puisqu'il s'agit de la même scène vue non plus de l'intérieur mais de l'extérieur : J.Perret, dans son commentaire du passage, note cette opposition entre une *domus intus*, « la maison telle qu'on la voit du dehors », c'est-à-dire du point de vue de Pyrrhus, et une *domus interia*, « l'intérieur de la maison », c'est-à-dire du point de vue des femmes[314]. Plus précisément ici, le lecteur s'apprête à voir l'*aristeia* de Pyrrhus, qui, après avoir démoli les vantaux de la porte, s'avance avec orgueil sur le seuil. Virgile le compare alors à un serpent qui se dresse en pleine lumière :

Vestibulum ante ipsum primoque in limine Pyrrhus
exultat telis et luce coruscus aena ;
qualis ubi in lucem coluber mala gramina pastus,
frigida sub terra tumidum quem bruma tegebat,
nunc, positis nouos exuuiis nitidusque iuuenta,
lubrica conuoluit sublato pectore terga
arduos ad solem, et linguis micat ore trisulcis.

"Devant la cour d'entrée, sur le premier seuil, Pyrrhus se déchaîne dans l'éclat de ses armes et la lueur du bronze. On dirait, jaillissant dans la lumière, un serpent, nourri d'herbes vénéneuses : le froid hiver le cachait tout gonflé sous la terre, maintenant il a laissé ses dépouilles, neuf et brillant de jeunesse, il enroule son corps glissant, relève sa poitrine, dresse la tête face au soleil et fait vibrer dans sa gueule ses langues au triple dard." (*En*., II , 469-475)

Assurément l'hypotexte de cette séquence est encore homérique. Il s'agit de la comparaison qu'Homère a esquissée à propos d'Hector dans le chant XXII de l'*Iliade* :

« Il (Hector) reste toujours là, attendant l'approche du gigantesque Achille. Tel un serpent des montagnes, sur son trou, attend l'homme ; il s'est repu de poisons malfaisants, une colère atroce le pénètre ; il regarde d'un œil effrayant, lové autour de son trou. Tel Hector, plein d'une ardeur que rien ne peut éteindre, demeure là, sans écu brillant, appuyé sur la saillie du rempart » (*Il.* , XXII , 92-97).

Il est possible néanmoins que cette séquence ait été contaminée par d'autres sources. En effet, nous décelons d'autres analogies avec une description du serpent de Nicandre de colophon, extraite des *Theriaca* :

« Dans le marais peu profond, (ce serpent) porte une haine implacable aux grenouilles, et quant la canicule a fait s'évaporer l'eau et qu'au fond du marais demeure un sol asséché, il apparaît sur la terre ferme, poussiéreux et pâle, chauffant son corps effrayant au soleil, et sur les chemins, en sifflant avec sa langue, il se repaît des sillons desséchés »[315] (*Ther*., 366-371) ;

d'ailleurs réécrite dans une séquence des *Géorgiques* de Virgile :

« Il est aussi dans les bois de Calabre un serpent fameux par le mal qu'il fait ; il roule son dos écailleux en redressant sa poitrine et il est taché de marques immenses sur les flancs allongés. Au moment où des torrents rompent la digue des sources et où la terre est imprégnée par le printemps humide et par l'Auster pluvieux il fréquente les marécages et se tenant sur leurs rives il emplit, le rusé, sa gueule noire de poissons et de grenouilles bavardes. Une fois que le marais a été brûlé et que la terre se craquelle sous l'ardente chaleur, il bondit au sec et, roulant ses yeux à l'éclat de flamme, il exerce sa rage à travers les campagnes, dans la violence de sa soif et la terreur que lui cause le bouillonnement du temps. Puissé-je alors ne pas me plaire à cueillir sous le ciel la mollesse des songes ni à m'étendre sur le dos parmi les herbages d'un bois, lorsque tout neuf, ayant déposé ses dépouilles, étincelant de jeunesse, il déploie ses

[314] VIRGILE, *Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p.57-58 (traduction annotée par J.Perret).
[315] Traduction personnelle.

anneaux ou, laissant dans son nid ses petits ou ses oeufs, se dresse haut vers le soleil et darde dans sa bouche sa langue à triple pointe »[316] (*Ge*., III, 425-439).

L'influence croisée de ces modèles ne fait aucun doute car Virgile a réécrit certains vers des *Géorgiques* dans le passage épique. Le vers 473 de l'*Enéide* est par exemple une réfection du vers 437 des *Géorgiques* :

nunc, ***positis nouos exuuiis nitidusque iuuenta***, (*En.*, II, 473)
cum ***positis nouos exuuiis nitidusque iuuenta*** (*Ge.*, III, 437)

Le vers 474 est imité du vers 426 :

lubrica ***conuol****uit* ***sublato pectore terga*** (*En.*, II, 474)
squamea ***conuol****uens* ***sublato pectore terga***, (*Ge.*, III, 426)

Le vers 475 est imité du vers 439 :

arduos ad solem, et linguis micat ore trisulcis. (*En.*, II, 475)
arduos ad solem et linguis micat ore trisulcis. (*Ge.*, III, 439)

Si nous confrontons la version virgilienne à ses hypotextes, nous voyons cependant que, là encore, le traitement de la comparaison diffère.

Chez Homère, la figure analogique était clairement distincte du contexte, dans la mesure où le poète prenait le soin d'utiliser deux outils corrélatifs, *ôs…ôs*, et de répéter le membre phrastique initiale afin de refermer sa courte « digression » (« Il (Hector) reste toujours là, attendant l'approche du gigantesque Achille. (…) Tel Hector, plein d'une ardeur que rien ne peut éteindre, demeure là, sans écu brillant, appuyé sur la saillie du rempart »). Les séquences d'Homère, de Nicandre de Colophon et dans une certaine mesure, celle des *Géorgiques* de Virgile, revêtaient par ailleurs un aspect concret. Le poète épique grec s'attachait surtout à représenter l'immobilité d'Hector aux aguets en choisissant un comparant sensible susceptible de

[316] Traduction d'A.Michel.

reproduire cette énergie contenue. En témoin externe, il décrivait la scène « du dehors », en étant attentif aux variations de mouvement. De nouveau, sa description analogique comportait des notations réalistes, la mention des « montagnes », campant la séquence dans un « ailleurs ». Nicandre de Colophon, l'auteur alexandrin, décrivait également les caractéristiques du serpent, appelé « Chersydrus », dans un style réaliste et chatoyant, typique de l'école alexandrine. L'animal était campé dans un paysage aux contours nettement dessinés, un « marais », une « terre ferme » habitée de « grenouilles » : autant de détails d'ailleurs repris dans la version des *Géorgiques.*

Or, radicalement différente de ce point de vue est la figure virgilienne. Dans l'*Enéide*, le traitement de la comparaison diffère, car elle se désenclave et fusionne avec l'image contextuelle pour décrire une réalité intérieure. Contrairement à Homère, le poète latin ne retient plus qu'un simple outil comparatif, *qualis*, et ne répète plus l'amorce de la comparaison. En plus de perdre en rationalité, nous observons de surcroît que l'image gagne en symbolisme. Tout se passe comme si Virgile développait l'idée contenue dans certains mots déclencheurs « effrayant » (Homère), « terrifiant » (Nicandre de Colophon ») pour décrire ce qu'ils induisent « de l'intérieur ». De toute part, la séquence virgilienne figure en effet l'*ubris*, l'« excès de violence » de Pyrrhus, par le biais notamment du sème du « lumineux »[317]. La description liminaire de Pyrrhus est stylisée de manière à faire apparaître son éclat menaçant. La disposition du molosse en rejet[318], *exultat*, et la forte majorité spondaïque des vers 469-470, disent l'assurance avec laquelle le Grec investit les lieux, tandis qu'une affluence de termes, *luce, coruscus*, dénote une forte luminosité. De même, la comparaison renchérit sur ce sème. Dans sa figure, le poète organise tout un réseau sémantique (absent dans la version de ses prédécesseurs grecs mais déjà présent dans les *Géorgiques*), montrant l'intensité lumineuse du serpent. Au lieu de le décrire « poussiéreux et décoloré », notations réalistes et objectives chez Nicandre (le regard du médecin décrivait l'aspect externe de la peau du serpent, lorsque la terre chauffée au soleil a sali et recouvert de poussière le dos écailleux de l'animal), Virgile

[317] G. WIJDEVELD, *De Vergilii Aen. II, 469 sqq.*, Mn X, 1942, p.238-240 note la présence d'une isotopie du lumineux. Il remarque que Virgile a indiqué une relation entre la *saltatio* et le culte du soleil et de la lumière, en accumulant notamment des mots évocateurs : *luce, coruscus, lucem, nitidus, solem, micat.*

le dépeint avec une peau luisante, *nitidus* (v.473), *lubrica terga* (v.474)[319]. Pour intensifier l'éclat de la lumière, le poète campe en outre une atmosphère saturée de lumière : le serpent jaillit, *in lucem* (v. 471) "dans la lumière" , et « se dresse face au soleil », *arduos ad solem* (v. 475). Les rayons du soleil font miroiter les écailles du serpent, dont la brillance est intensifiée. Le poète tisse ainsi un réseau sémantique centré autour du thème de la lumière dans cette comparaison, qui se surimpose et se confond avec celle de Pyrrhus.

Par un choix et un agencement judicieux des termes, nous voyons donc que Virgile resserre le lien qui unit le comparé et le comparant et les fait fusionner en une sorte de symbiose, de manière à décrire l'impression qui se dégage de ce personnage « gorgonéen »[320]. Ainsi, avec Virgile, la scène se « subjectivise » et s'anime « de l'intérieur ». La vision virgilienne revêt un caractère hallucinatoire : le lecteur a l'impression que derrière (ou à la place de ?) Pyrrhus, se dresse un serpent qui, tout luisant avec ses écailles brillantes, fait claquer ses langues dans sa gueule. L'énergie de Pyrrhus semble se communiquer au serpent par une sorte d'empathie, tandis qu'en retour, l'image du reptile, symbolisant le *ménos*[321], semble refléter les intentions

---

[318] R. LUCOT, « Un thème virgilien, le lancer du javelot », *Pallas* IX, 1960, p.165-170.

[319] Le détail très expressif, *lubrica terga* (v.474) évoque la viscosité de la peau du reptile. Son corps a été rendu glissant après avoir été enduit d'une matière onctueuse qui atténue le frottement et facilite le mouvement. Cette humidité donne un aspect lubrifiant à la peau et précise avec quelle sorte de luminosité, les écailles luisent. Cette évocation d'ailleurs est très proche de l'éclat du bronze. De même, le bouclier et la cuirasse de Pyrrhus ont été oints d'une graisse ou d'une huile et la lueur qu'ils jettent, doit être d'une plasticité lisse, comme celle de la peau du serpent. Les Latins, très sensibles à l'aspect tactile des couleurs (ils distinguent un noir rugueux *ater*, d'un noir brillant, *niger*, un blanc laiteux, *albus*, d'un blanc brillant, *candidus*) devaient appréhender avec beaucoup d'acuïté cette sensation d'une luminosité visqueuse. Dans les *Géorgiques*, Virgile précise, à propos des abeilles, que le brillant de la peau est un symbole de vigueur : *hic melior insignis et ore / et rutilis clarus squamis* "Le meilleur se distingue par sa physionomie et par l'éclat de ses écailles rutilantes" (*Gé.* , IV , 93-94).

[320] Par différents aspects (le thème de la brillance, le motif de la gueule), le portrait du serpent auquel est assimilé Pyrrhus, rejoint en effet celui de la « gorgone », dont J.P.Vernant a relevé les constantes descriptives, cf. J.-P. VERNANT, « Une face de terreur », dans *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1998, p.39-54. Virgile emploie par ailleurs l'adjectif, *tumidum*, (v.472), qui signifie "gonflé" désigne au sens propre le corps boursouflé, mais au sens figuré, le sentiment de la colère. Homère parle de la colère qui gonfle le cœur (*Il.* , IX , 553-554 ; 646-647).

[321] Dans l'imaginaire virgilien, le serpent connote l'idée de malveillance, de mort mais aussi celle du *furor*. Lorsque Virgile, dans les *Géorgiques*, énumère les principaux fléaux, il cite en premier lieu le serpent venimeux : *Ille (Jupiter) malum uirus serpentibus addiit atris* , « c'est Jupiter qui donna aux noirs serpents, leur venin malfaisant » (*Gé*., I, 129-130). Mais surtout lorsque le poète décrit l'emportement de la Furie Allecto au livre VII de l'*Enéide*, il présente le serpent comme le symbole du *furor* : « A ces paroles, Allecto s'embrasa de colère. Le jeune homme parlait encore, qu'un tremblement soudain s'empare de tous ses membres, ses yeux sont devenus fixes, tant l'Erinye fait

subliminables de Pyrrhus. A la différence de la comparaison homérique qui était indépendante et « réaliste », la comparaison virgilienne génère donc une *phantasia* imaginative et participe à un effet métamorphique. Allant au-delà d'un simple parallèle, elle suggère une fusion signifante et expressive des éléments.

IV. PRIAM COMPARE A UN TRONC

Une autre exemple illustrant cette désintégration des figures homériques est la description du corps défunt de Priam comparé à un tronc (*En.*, II , 555-558) :

> *Haec finis Priami fatorum, hic exitus illum sorte tulit Troiam*
> *incensam et prolapsa uidentem Pergama, tot quondam populis*
> *terrisque superbum regnatorem Asiae. Iacet ingens litore truncus,*
> *auolsumque umeris caput et sine nomine corpus.*

> « Telle fut la fin des destins de Priam, tel le trépas que le sort lui
> imposa, avec dans les yeux, Troie en flammes et Pergame abattue,
> lui jadis sur tant de peuples, sur tant de terres, superbe dominateur
> de l'Asie. Il gît tronc énorme sur le rivage, tête arrachée aux
> épaules, corps sans nom » (*En.*, II , 555-558).

De nouveau la référence au végétal est homérique. Pour décrire l'expérience de la mort, sans cesse réitérée dans l'*Iliade*, le poète grec recourait souvent à une essence arborée dans ses analogies. Nous en avons relevé sept occurrences :

Les comparaisons avec une essence arborée dans l'*Iliade*

Comparé	*Comparant*	*Localisation*
Simoïsios	un peuplier	IV, 482-489
Gorgythion	un pavot	VIII, 300-307
Imbrios	un frêne	XIII, 178-181
Asios	chêne, peuplier, pin	XIII, 389-393
Hector	un chêne	XIV, 412-420

siffler d'hydres, si géante se découvre sa stature ; alors, détournant vers lui un regard de flamme tandis qu'il s'embarrasse et cherche à ajouter quelque chose, elle le repoussa, fit se dresser deux serpents dans ses cheveux, claquer son fouet et ajouta ces mots d'une bouche écumante » (En. , VII , 445-451).

Sarpédon	chêne, peuplier, pin	XVI, 482-486
Euphorbe	un olivier	XVII, 50-60

Dans la description de Simoïsios étendu sur le rivage (*Il.*, IV, 482-489), qui est l'hypotexte le plus proche du passage virgilien, le poète suspendait par exemple le cours de son récit pour rester en contemplation devant le corps de l'homme, mourant à terre.

> « Et l'homme choit au sol dans la poussière. Il semble un peuplier poussé au sol herbeux d'un vaste marécage : si son fût est lisse, sa cime porte des rameaux ; et, dans son bois, le charron a taillé de quoi faire, en le cintrant, la jante d'un char magnifique ; et il gît là, avec un fer luisant se desséchant, aux bords du fleuve. Tel est maintenant Simoïsios, fils d'Anthemion, tué par le divin Ajax » (*Il.*, IV, 482-489).

Dans cette séquence, nous remarquons que la figure était encore clairement distincte du contexte, grâce à la présence d'outils corrélatifs, *ôs…toîon,* et à la répétition du premier membre phrastique : « tel est maintenant Simoïsios, fils d'Anthémion… ». Nous notons de surcroît que cette image était valorisante. Etant d'essence noble, l'arbre grandissait le défunt dans sa mort et lui assurait une certaine pérennité[322]. Le verbe *pefukè,* décrivant la pousse de l'arbre, témoignait de sa vigueur. Quant à son feuillage déployé, il offrait l'image d'un monde en pleine croissance. Par ce biais, l'image célébrait ainsi l'héroïsme d'un combattant, qui par son courage, s'était rendu utile à sa patrie. La comparaison générait une image de la beauté et avait valeur d'exemplarité.

Or, si nous confrontons Virgile à Homère, nous voyons que la distance qui sépare ces deux poètes est grande.

Le poète mantouan a d'abord considérablement modifié le statut de la figure. De manière significative, Virgile a remplacé la comparaison qui était une figure rationnelle par une figure plus intuitive, une métaphore. Virgile s'est ainsi attaché à fondre davantage la figure dans son contexte.

---

[322] J.-P. VERNANT, « Mort grecque, mort à deux faces », dans *L'individu, la mort, l'amour,* Paris, Gallimard, 2002, a insisté sur cet aspect. Il écrit que les Grecs se sont construit une « idéalité de la mort » : « Par ses exploits, sa vie brève, son destin héroïque, le mort acquiert une valeur d'exemplarité car il incarne des « valeurs » (beauté, jeunesse, virilité, courage) ».

Mais Virgile a également réalisé un retournement du symbole qui est saisissant. A la comparaison avec l'arbre, qui dans la poésie homérique grandissait le défunt dans sa mort, la poète a substitué une figure, qui décrit la métamorphose avilissante d'un homme en un végétal dégradé : le cadavre mutilé est assimilé à un vulgaire *truncus*, un « tronc ». Virgile emploie désormais la métaphore d'une chose animée à une chose inanimée, ôtant toute dignité à la personne humaine. Le contraste est d'ailleurs d'autant plus frappant, que, dans le passage qui précède, Virgile a rappelé le passé brillant de ce personnage, sa longue domination à la tête du royaume troyen. Le caractère avilissant de sa mort est de plus stylisé dans les vers. La description du corps de Priam commence sans majesté au second hémistiche du vers, avec le verbe *iacet*. L'ordre des mots est également expressif : la dislocation de l'adjectif avec son nom, *ingens ... truncus*, séparé dans le vers par le terme, *litore*, illustre cette idée du corps décapité, disloqué en deux parties distinctes. Mais surtout le poète emploie des termes, qui, à l'inverse d'Homère, montrent la mort dans son aspect dénaturé : littéralement "la tête est arrachée aux épaules", *auolsum* (...) *umeris caput*. Le cadavre du roi est si mutilé qu'il ressemble désormais à une vulgaire dépouille. Dans la version virgilienne, l'homme s'efface ainsi derrière l'évocation absurde d'un tronc. Par une poétique plus intuitive, Virgile génère une *phantasia* qui nous laisse entrevoir les débordements qu'engendre la guerre.

V. LAOCOON COMPARE A UN TAUREAU

Le cinquième exemple que nous retiendrons pour illustrer cette différence de traitement des comparaisons virgiliennes est l'image de Laocoon, assimilé à un taureau (*En.*, II, 220-224) :

Ille simul manibus tendit diuellere nodos
perfusus sanie uittas atroque ueneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit :
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit ceruice securim.

« Lui, tout ensemble, s'efforce à pleines mains de desserrer ces nœuds, jusque sur ses bandelettes inondé de leur bave et de leur noir venin, et en même temps il pousse vers les astres des clameurs horribles, comme mugit un taureau quand il s'est enfui, blessé, de l'autel et a secoué de sa nuque une hache mal assurée. » (*En.* , II, 220-224)

Par un traitement singulier de la figure, Virgile tend encore ici à suggérer l'idée d'une « métamorphose »[323]. Alors que chez Homère, le parallèle entre l'homme et le bœuf figurant de manière analogique le cri du guerrier agonisant,

« L'homme exhale sa vie en un mugissement ; tel mugit le taureau
que les jeunes gens traînent en l'honneur du seigneur d'Hélice et qui réjouit
l'Ebranleur du sol ; c'est avec un mugissement pareil que sa noble vie
abandonne ses os. » (Il. , XX , 403-406)

ou la chute d'un homme atteint d'un coup funeste,

« Quand un gars robuste, d'une hache tranchante, frappe un bœuf rustique en arrière des cornes et lui fend d'un coup tout le muscle, la bête sursaute et s'écroule. Arète de même sursaute et choit sur le dos : la pique acérée qui vibre à son ventre lui a rompu les membres » (*Il.*, XVII, 520-524)

ne générait jamais de transfert ou de réorganisation du sens de chacun des éléments comparés, nous voyons en effet que, chez Virgile, il est intégré à l'intérieur d'une séquence, entièrement scénarisée[324], qui simule un phénomène de métamorphose. La

[323] C'est du moins, ainsi que la critique commente ce passage. J.Dion, par exemple, lorsqu'elle évoque cette séquence, n'hésite pas à employer ce terme de "métamorphose". Pour confirmer son propos, elle cite l'œuvre picturale de Titien, qui, au lieu de représenter les enfants de Laocoon sous une forme humaine, les a remplacés par des singes. Cf. J. DION, *Les passions dans l'œuvre de Virgile*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p.35.

[324] Dans son entité, cette séquence virgilienne est plus globalement une réécriture d'un passage homérique, beaucoup moins audacieux, dans la figuration de cet événement surnaturel. Dans la version grecque, les guerriers assistent à la métamorphose d'un serpent changé en pierre par Chronos : « une couvée était là, de tous petits passereaux, juchés sur la plus haute branche et blottis sous le feuillage - huit petits ; neuf, en comptant la mère dont ils étaient nés. Le serpent les mangea tous, malgré leurs pauvres petits cris. Autour de lui la mère voletait, se lamentait sur sa couvée : il se love et soudain la saisit par l'aile, toute piaillante. Mais, à peine eut-il mangé les petits passereaux et leur mère avec eux, que le dieu qui l'avait fait paraître, le déroba à nos yeux : le fils de Chronos le Fourbe l'avait soudain changé en pierre » (*Il.*, II, 311-319). Selon certains, il n'y aurait même pas « métamorphose »,

figure ne se présente pas à brûle-pourpoint dans le texte virgilien mais en constitue en quelque sorte le point d'orgue. Elle se révèle être l'envers symétrique d'une séquence initiale présentant Laocoon en train d'immoler un taureau.

Dans le passage virgilien, le passage s'ouvre en effet par une scène de sacrifice, où Laocoon assume la fonction du sacrificateur.

> *Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,*
> *sollemnis taur(um) ingentem mactabat ad aras.*
>
> « Laocoon, désigné par le sort comme prêtre de Neptune, immolait, sur l'autel des sacrifices solennels, un puissant taureau. » (*En.* , II , 201-202)

Nous remarquons que le moment est particulièrement solennel : une lourdeur spondaïque enveloppe la scène d'un sentiment de respect et de piété ; les mots longs, le quadrisyllabe *Laocoon* et les molosses *Neptuno, sollemnis* et *ingentem*, produisent un effet de lenteur majestueuse, tandis que la dislocation du substantif et de son épithète, *sollemnis / aras*, rejetés l'un et l'autre à l'une des extrémités du vers, lui confère un style soutenu. Enfin, l'usage grandiose, épique, de l'imparfait[325], fixe l'action dans une sorte d'intemporalité majestueuse.

Or, l'écriture subit une mutation quelque peu violente, puisqu'en un laps de temps, elle nous offre un tableau qui représente l'envers de cette scène initiale. Après l'irruption brutale des serpents qui surgissent des flots et s'acheminent rapidement vers

---

mais simple disparition du serpent, dérobé à la vue des Grecs, parce que masqué par une pierre. C'est du moins ainsi que Cicéron a interprété ce passage : « Quand nous vîmes, d'aspect monstrueux avec ses replis, un serpent effroyable qui, suscité par Jupiter, sortait de dessus un autel ; sur une branche du platane, le couvert des feuilles abritait des oisillons : il s'en saisit, et, tandis q'il en dévorait huit, le neuvième, la mère, voletait au-dessus d'eux avec des piaillements effrayés ; mais le cruel animal lui déchira les entrailles de ses affreuses morsures. Et quand il eut fait périr ces oiseaux si frêles avec leur mère, celui même qui l'avait appelé à la lumière, le dieu fils de Saturne le ravit, en moulant sur lui une dure carapace de pierre » (*Ar*., Traductions d'Homère, 11-19). La position de Cicéron est sans ambiguïté : il emploie le verbe *abdidere* "cacher" et parle d'une solide carapace de pierre *duro tegmine saxi* qui le recouvre. Le serpent n'a donc subi aucune métamorphose. Il n'est nullement altéré dans sa forme. La scène homérique s'avère donc une nouvelle fois plus « réaliste » dans sa représentation du surnaturel.

[325] S. MELLET, *L'imparfait de l'indicatif en latin classique : temps, aspect, modalité,* Paris, B.I.G., 1988.

Laocoon pour le dévorer, la séquence se termine en effet par la sacrification du prêtre, comparée symboliquement à un taureau par Virgile :

Clamores simul horrendos ad sidera tollit :
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excusit ceruice securim

« En même temps, il pousse vers les astres des clameurs horribles,
comme mugit un taureau quand il s'est enfui, blessé, de l'autel et
a secoué de sa nuque une hache mal assurée. » (En. , II , 222-224)

Nous pouvons dire ici que l'analogie devient « métamorphose », car la séquence en revêt toutes les aspects : non seulement l'altération des formes s'inscrit dans une logique temporelle et narrative[326] – grâce à la construction symétrique, le lecteur a l'impression d'assister à un état premier puis à un état second – mais elle se réalise dans un cadre référentiel stable – *taurus,* « le taureau » et *ara* , « l'autel » sont repris dans les deux séquences – , or Ch.Bétis précise que « c'est une caractéristique de la métamorphose que de maintenir des référents stables au milieu du bouleversement général des formes »[327].

Par un traitement différent de sa figure, Virgile fait donc d'une simple figure analogique un semblant de « métamorphose ».

VI. EURYALE COMPARE A UN PAVOT

Une dernière comparaison, celle d'Euryale comparé à un pavot (*En.*, IX, 431-437), mérite enfin un commentaire, dans la mesure où Virgile a retravaillé un cliché homérique, selon la même visée : le comparant est moins convoqué pour figurer une scène « réaliste », qu'une vérité intérieure et subliminale, une *phantasia* subjective et symbolique. Voici le rappel du contexte : les Grecs viennent de faire prisonniers Nisus

[326] M. LE GUERN, *Essai de définition linguistique de la métamorphose,* Paris, Larousse, 1973 écrit que « la métamorphose est une métaphore projetée dans le temps. La métaphore est au début et à la fin d'une métamorphose : elle la fige dans un état durable, elle est une métamorphose figée ».
[327] CH. BETIS, *Métamorphoses,* Paris, Ellipses, 1995, p.17.

et Euryale, deux jeunes Troyens, qui avaient été envoyés en éclaireurs. Ils tuent Euryale. Virgile écrit alors :

Talia dicta dabat, sed uiribus ensis adactus
Transadigit costas et candida pectora rumpit.
Uoluitur Euryales leto pulchrosque per artus
It cruor inque umeros ceruix conlapsa recumbit :
Purpureus ueluti cum flos succisus aratro
Languescit moriens lassoue papauera collo
Demisere caput pluuia cum forte grauanutur.

« Il parlait ainsi, mais l'épée poussée avec force, traverse les côtes et rompt la poitrine blanche. Euryale roule dans la mort, le sang se répand sur son beau corps et sa nuque défaillante retombe sur ses épaules : comme une fleur de pourpre, tranchée par la charrue, languit mourante ; ou comme les pavots, leur cou lassé, ont incliné leur tête quand la pluie les appesantit. » (*En.*, IX, 431-437)

Sans aucun doute, la séquence est encore ici homérique. Lorsque Homère voulait insister sur le caractère prématurée d'une mort, il utilisait une fleur et il a plus particulièrement convoqué le pavot, en hapax, pour décrire la chute de Gorgythion.

« Il (Teucros) dit, et de sa corde, il fait jaillir un nouveau trait, droit sur Hector ; son cœur voudrait tant l'atteindre ! Mais il le manque, et à sa place, la flèche va toucher en pleine poitrine Gorgythion sans reproche, le noble fils de Priam, à qui il est né d'une épouse venue d'Esyme, Castianire la Belle, au corps de déesse. Tel un pavot, dans un jardin, penche la tête de côté, sous le poids de son fruit et des pluies printanières, tel il penche son front par le casque alourdi » (*Il.*., VIII, 300-307)

Une étude comparée des deux séquences révèle néanmoins que la poétique de l'image des deux auteurs est encore différente.

Chez Homère, la comparaison était utilisée pour décrire une impression visuelle immédiatement perceptible par les sens : l'inclinaison des capsules « mimait » l'affaissement de la tête du guerrier. L'image restait au demeurant clairement distincte

du contexte et purement analogique, par la réitération du verbe de mouvement, *balen*, et la présence d'outils corrélatifs, *ôs… ôs.*

Chez Virgile, le motif du pavot est quant à lui, davantage mis en rapport avec le comparé et traité dans un style plus symbolique : il est là pour décrire une vérité latente et subjective.

Si nous commentons la texture de l'image, nous constatons en effet que Virgile travaille selon d'autres visées : d'une part, la description, brève, n'est plus enchâssée avec sa structure lourde dans le récit comme un médaillon en relief sur la trame narrative, mais insérée harmonieusement au moyen d'une simple cheville, *ueluti*. Nous constatons d'autre part que, par le retrait ou l'ajout de certains détails, Virgile a actualisé d'autres potentialités expressives. Le poète a notamment ôté les notations descriptives trop ancrées dans le « réel », pour donner à son image un caractère plus symbolique. Non seulement le poète latin, illustrant encore ici son goût pour l'abstraction, a gommé tous les repères spatiaux et temporels (la mention du « jardin » et celle du « printemps ») pour détacher sa vision du « réel », mais il a insisté sur des détails, la couleur et la forme des pavots, qui en renforcent la connotation sacrée. Le pavot qui en soi est un symbole funéraire – c'est l'emblème de la jeunesse et du sommeil éternel, qui figure sur les tombes des jeunes défunts[328] – est d'une part associé à la couleur pourpre. Or cette couleur a dans un contexte virgilien une connotation sacrée : elle évoque les fleurs purpurines qui sont offertes en offrandes lors des rites des funérailles[329] (lors de la cérémonie offerte à la sépulture d'Anchise, Enée répand sur son tombeau des fleurs pourprées, *purpureosque iacit flores, En.,* V, 79). Mais il est d'autre part représenté avec la tête inclinée, *demisere caput.* Or F.Cumont précise que sur les tombes funéraires, le pavot est également représenté avec la capsule inclinée[330]. Par la mise en relief de certains détails, établissant un parallèle

[328] F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1966, p.27, confirme en effet cette valeur funéraire du pavot, en commentant quelques stèles. L'auteur décrit notamment une stèle (retrouvée à Sardes) sur laquelle une fleur est sculptée à côté du mort. L'épitaphe métrique, écrite en grec, commente : « la fleur est l'emblème de la jeunesse, qu'un démon a ravi (au défunt) ».

[329] J. THOMAS, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide »*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p.113-114, « l'adjectif *purpureus*, associé à *flos*, peut être la transcription d'une coutume liée au rite des funérailles ».

[330] F. CUMONT, *op. cit.*, p.397, précise en effet que les pavots tenus par les gisants sont souvent représentés avec des capsules s'inclinant vers la couche.

avec la représentation iconographique des pavots funéraires, Virgile a donc renforcé la connotation sacrée de ses fleurs et entouré la mort d'Euryale d'une atmosphère de paix et de recueillement : la *pietas* d'Euryale n'en apparaît ainsi qu'avec plus d'éclat. Il est élevé au rang d'un martyr dont la pureté et la vertu sont encore honorées après sa mort. Ainsi dans la version virgilienne, le végétal est davantage convoqué pour figurer un symbole, celui de la « mort prématurée »[331]. L'*enargeia* virgilienne n'a donc plus pour unique visée de représenter des scènes « réalistes », mais des scènes imaginaires, des *phantasiai* fictionnelles et symboliques. Nous voyons que l'écriture virgilienne s'aventure parfois sur des chemins qui ne sont plus ceux de la *mimèsis* homérique. Tout semble indiquer que, dans ces vers, Virgile est déjà en train de préparer la voie à la *phantasia* créatrice, qui sera théorisée quelques décennies plus tard par le Pseudo-Longin[332] dans sa conception du Sublime.

CONCLUSION

Au regard du travail stylistique et langagier opéré dans les comparaisons, il apparaît ainsi que tous les efforts convergent dans l'écriture virgilienne, pour désenclaver les figures et leur ôter leur aspect rationnel. Bravant les interdits, les descriptions analogiques semblent désormais se fondre dans le contexte et suggérer une fusion entre les éléments.

Chez Homère le rapport que le comparant entretenait avec le comparé était lâche. La comparaison était un détour, une autre manière de dire mais à aucun

[331] Nous empruntons cette expression à A. MOREAU, *Eschyle, la violence et le chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p.61, qui parle de la colombe comme « symbole de la violence subie ».
[332] Nous savons en effet que dans le traité du sublime de Pseudo-Longin, l'auteur va assez loin dans sa conception de la représentation antique : il ne la considère plus comme assujettie au réel, mais conçoit qu'elle puisse figurer des scènes mentales. C'était là une manière de penser radicalement différente de celle des théoriciens « classiques ». Sur la définition de la *phantasia* dans la théorie du Sublime, voir *Supra*, p.37-38.
[333] E. AUERBACH, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard Coll. « Tel », 1968, p.14.

moment, elle ne se mêlait à la situation contextuelle. Elle instaurait toujours une distance par rapport au cadre narratif. A aucun moment, les éléments figurés ne se substituaient aux protagonistes. L'analogie avec l'animal n'affectait jamais l'identité du personnage. Dans l'*Iliade*, la comparaison ne procédait à aucun transfert ou réorganisation de sens de chacun des éléments comparés. Ils étaient présents l'un et l'autre avec leur plénitude de sens : les deux déesses, Héra et Athéna, restaient des déesses et la colombe, une colombe.

Chez Virgile au contraire la poétique des images se renouvelle car la représentation de l'animal est très proche de celle que l'on a de l'homme. L'image du comparant est si unie au contexte, que le lecteur est conduit à faire des combinaisons nouvelles. Dans son esprit, les femmes angoissées deviennent des colombes serrées en cercle autour de l'autel et la troupe des combattants s'assimile à une meute de loups. La force de l'image virgilienne est telle qu'elle nous fait glisser vers une autre lecture du texte. D'une *mimèsis* représentative, nous passons à une *phantasia* plus subjective et fictionnelle. La figure, par une évidence intuitive, suggère l'idée d'une assimilation entre l'être et l'animal. L'auditeur, fasciné, réalise mentalement des « métamorphoses ». Des réalités insoupçonnées lui sont révélées par sa perception sensible des événements.

Les comparaisons ne sont cependant pas le seul outil stylistique grâce auquel Virgile détourne la *mimèsis* de sa visée originelle. Dans l'étude suivante, nous allons montrer qu'une simple séquence narrative, grâce à un agencement travaillé des termes et de la métrique dans le vers, génère parfois une hypotypose subliminale dans la conscience du lecteur. Le style allusif s'étendrait ainsi à d'autres procédés de la poétique des images virgiliennes.

* *
*

CHAPITRE II

UNE PLUS GRANDE RESONANCE DES MOTS EN CONTEXTE

Non content d'ôter le cadre rationnel des comparaisons homériques, Virgile travaille encore différemment d'Homère, dans la mesure où il n'hésite pas à jouer sur la polysémie du langage. Au lieu de remplir tous les espaces vacants d'une représentation, comme le faisait Homère, qui, ainsi que le rappelle E. Auerbach, avait l'obsession de « tout » extérioriser [333], nous constatons que Virgile, à l'instar d'Ennius, s'attache davantage à privilégier un certain laconisme dans l'expression, conférant au langage une certaine ambiguïté. La signification de ses descriptions s'en trouve alors enrichie, car elle émerge d'un non-dit. Dans un passage apparemment clair et simple, se décèle un autre message en deçà du sens. Des représentations subjectives, des hypotyposes subliminales se révèlent dans la conscience du lecteur. Participent notamment à la genèse de cette imagination créatrice, un travail sur la rythmique et la métrique du vers mais aussi l'usage d'un style métaphorique, qui charge les images de valeurs secondes.

La métaphore, qui, ainsi que nous l'avons montré, était peu prisée par Homère pour créer de la figuration dans le langage, est en effet une figure possédant un fort potentiel poétique. Plus qu'une *similitudo breuior* (Cicéron, *De Or.*, III, 158) qui pose un simple rapport d'analogie, elle suggère une substitution : elle gomme les marques de l'analogie et impose au lecteur un rapport d'équivalence entre deux éléments. Autrement dit, à la différence de la comparaison qui explicite le sens de manière rationnelle, la métaphore sollicite la sensibilité et l'imagination du lecteur. J.L. Joubert a bien mis ce pouvoir en évidence, lorsqu'il écrit que « la métaphore impose la

fulguration d'une évidence intuitive »[334]. La métaphore s'avère en effet d'une plus grande efficacité poétique que la comparaison, car le lecteur est invité à découvrir des significations secondes à partir de son interprétation sensible.

Précisément, ce sont quelques significations secondes que nous nous proposons de mettre en évidence dans l'œuvre virgilienne à partir de l'analyse de quelques images. Nous travaillerons sur des portraits de personnages[335] : nous montrerons comment par un travail complexe sur le langage (métrique, choix, agencement de mots, réécriture en intertextualité interne et externe), Virgile parvient à superposer deux images, à glisser sous le sens réel, un second sens suggérant une assimilation de l'homme avec un animal. Nous étudierons successivement les hypotyposes suivantes : celle d'Enée, de Cassandre, d'Hélène, de Politès et de Priam. A l'appui de nos démonstrations, nous joindrons les hypotextes homériques ou virgiliens (extraits des *Bucoliques* ou des *Géorgiques*), afin de rendre plus évidences certaines correspondances et/ou différences.

I. ENEE, LE CHEVAL FOUGUEUX

La première fois qu'Enée entre en scène dans le livre II de l'*Enéide*, c'est quand il prend conscience que les Grecs sont en train de prendre d'assaut la cité. La nuit est tombée et les Troyens dorment d'un sommeil profond, lorsque la scène se focalise sur le personnage d'Enée, à qui le spectre d'Hector apparaît en songe. Réveillé par un bruit confus d'armes et de cris, le jeune guerrier se rend alors à l'évidence : on se bat dans la ville. Et il se rue hors de la maison.

Excutior somno et summi fastigia tecti
ascensu supero atque arrectis auribus asto

[334] J.L. JOUBERT, *La poésie*, Armand Colin, 1988, p.106.
[335] Ces portraits sont extraits en majorité du Livre II, car nous reprenons ici un travail réalisé dans notre mémoire de maîtrise, cf. *Les modèles homériques chez Virgile* (*Enéide II*) : *L'écriture figurative de la métamorphose*, mémoire soutenu en Juin 1997, sous la direction de J.Dangel, à Paris IV-Sorbonne.

« Je m'arrache au sommeil, je monte vivement au plus haut des terrasses,
je reste là, l'oreille au guet. » (*En.* , II , 302-303)

Si nous lisons ce texte en surface, *a priori,* le sens est clair et immédiat. Une lecture plus profonde, attentive au choix des mots, à leur disposition et à la composition rythmique et métrique tend pourtant à révéler une hypotypose subliminale.

Hyperdessiné est en effet le rythme de cette séquence: une surabondance de verbes d'action, *excutio, supero, arrectis, asto* et une diction métrique sans pause majeure tendent à générer un effet de précipitation. Le vers 302 n'a pas de pause réelle:

- u u -(T)- -(P)- -(H)- -uu - u
Excutior somn(o) et summi fastigia tecti

La trihémimère est faible car elle sépare deux termes qui sont liés par une forte cohésion syntaxique (verbe + complément). La penthémimère est presque inexistante, puisque la particule de liaison (qui est un proclitique) forme une unité articulatoire avec le mot qui suit. L'hephthémimère enfin, ne peut pas être retenue, puisqu'elle sépare l'adjectif du nom qu'il qualifie. Syntaxiquement même, Virgile soude les deux propositions (réparties de part et d'autre de la particule de liaison) par l'élision de *somn(o).* Le vers 302 se poursuit enfin sans interruption jusqu'au vers suivant, à cause de l'enjambement. Les mots sont donc répartis de telle façon qu'ils ne permettent aucune pause métrique. Or, l'effacement des contours du mètre est propre à susciter un effet de tension qui signale un état d'urgence. Selon J.Dangel, ce moyen permet de "catalyser les sentiments violents et les situations tragiques ou les plus impressionnantes en vue d'en faire mieux percevoir les aspects pathétiques et spectaculaires »[336].

Le poète tire par ailleurs profit des jeux phoniques, et en particulier de l'allitération des syllabes initiales pour accentuer le martelage de sa phrase et donner l'impression rythmique d'une course haletante, au souffle court et coupé. Dans le premier vers cité, il répète la syllabe ***somm*** / ***summ***, avec cette même répétition de la

sifflante et d'une nasale géminée. Dans le vers suivant, il reprend la voyelle [a] à l'initiale de chaque mot, qui plus est, à chaque temps fort du pied (***a****scensu*, ***a****rrectis*, ***a****uribus*, ***a****sto*), ce qui suppose une insistance encore plus grande sur cet élément phonique.

Par une forte rythmisation des vers, Virgile restitue ainsi l'état de nervosité du personnage. Manifestement Enée, agit avec beaucoup d'énergie, en donnant sans cesse un nouvel élan à sa course. Réagissant presque instinctivement, il se rue au combat, comme pour assurer sa propre survie. C'est en effet ici l'instinct de conservation qui le guide. Jean Paul Brisson dit à ce sujet que « le trouble du sommeil a fait naître chez lui l'idée d'une attaque - qu'il n'avait pas tout à fait cessé de craindre -, et par conséquent de sa défense nécessaire »[337]. D'ailleurs, Virgile écrit lui même quelques lignes plus bas :

furor iraque mentem/ praecipitat
"fureur, colère précipitent ma résolution ." (En. , II , 316-317)

L'attitude d'Enée est donc bien celle d'un guerrier, animé par le *furor*. Ce sont ses pulsions, son instinct de survie qui le guident.

Nous sommes d'autant plus tenté de lire en filigrane une allusion à une bête et plus particulièrement à un étalon, que cette analogie est un stylème homérique et ennien : nous avons montré que c'était une habitude d'Homère de figurer un homme qui court au moyen de comparaisons l'assimilant à un cheval (*Il.*, VI, 503-516 ; XV, 263-270 ; XXII, 21-24)[338] et qu'Ennius a réécrit cette figure dans le fragment 517-521[339]. Un argument plus probant encore : en intertextualité interne, Virgile s'est inspiré d'une séquence des *Géorgiques,* dressant un portrait de l'étalon.

[Pullus] (...)
Primus et ire uiam et fluuios temptare minantis

[336] J. DANGEL, « Les enjambements dans l'*Enéide* : lecture syntaxique et incidences métriques », Paris, Latomus XLIV, 1985, p.91.
[337] P.P.BRISSON, *Virgile son temps et le nôtre,* Paris, François Maspero, 1966, p.293.
[338] Voir *Supra,* p.71.
[339] Voir *Supra,* p.106.

audet et ignoto sese committere ponti
nec uanos horret strepitus. (...)
(...) Tum, si qua sonum procul arma dedere,
stare loco nescit, micat auribus et tremit artus
collectumque fremens uoluit sub naribus ignem.

"[Le poulain] ... ose le premier, aller de l'avant, braver les fleuves menaçants, se risquer sur un pont inconnu ; les vains bruits ne l'effraient pas. (...). En outre, si quelque part, à distance, un bruit d'armes a retenti, il ne sait tenir en place, il agite les oreilles, il tressaille de tous ses membres ; hennissant, il roule au fond de ses naseaux le feu qui s'y est amassé." (*Ge.* , III , 77-79 & 83-85)

L'analogie entre ces deux séquences repose surtout sur un parallèle contextuel : Virgile décrit explicitement ici ce qu'il stylisait tout à l'heure par une hyper-rythmisation du vers, à savoir un ébrouement soudain du cheval au son des armes, qui ne peut tenir en place, *stare loco nescit.* Mais de cette séquence, Virgile a également repris quelques détails significatifs, comme celui des oreilles, *micat auribus* (*Ge.,* III, 84) / *arrectis auribus* (*En.,* II, 303)

Ainsi lorsque Virgile décrit l'emportement d'Enée, il traduit rythmiquement l'impétuosité du guerrier de manière si expressive que le lecteur a l'impression que la langue réactive et s'assimile une image analogique, celle de la fougue d'un étalon.

Notons que si la référence bestiale accentue cette idée de rage, d'énergie indomptable elle en dénonce aussi l'excès. La fougue de l'animal est un délire aveugle. Elle agit instinctivement, sans jamais raisonner. A l'instar du poulain, Enée à ce moment du récit, n'a pas encore acquis lucidité et la maîtrise de ses actes. Il agit comme un combattant *furieux*. Il faudra qu'il affronte l'épreuve de la guerre, qu'il soit témoin de violents carnages, la mort de Politès (v.526-532), la mort de Priam (v.5250-558), qu'il connaisse des échecs successifs, la mort de ses compagnons (Corèbe, Rhipée, Hypanis, Dymas et Planthus cf. v.424-431), la disparition de Créuse (v.771-795), pour prendre conscience de l'horreur des combats, *horrentia Martis* (*En.*, II, 4). Enée quitte progressivement sa position de combattant pour s'affirmer en tant

qu'homme responsable à la fin de la guerre de Troie. J.Thomas a rendu compte de l'évolution du personnage. Il montre que cette guerre a été une étape décisive dans la formation du héros :

> « Il existe (...) un mouvement d'ensemble, qui oriente lentement sa démarche vers un départ organisé ; à travers les jalons qui balisent sa route (...) , Enée ne quittera pas Troie sans avoir réuni les éléments nécessaires à la suite de son aventure héroïque (son père ; son fils ; les Pénates), et les moyens de l'accomplir (son peuple), en même temps que les bénéficiaires. Donc, la route est déjà tracée, et l'effort héroïque a déjà sa place, dans ce livre qui sait concilier, dans un mouvement dialectique, la fragilité et la force de la condition humaine. »[340]

Nous pouvons retenir une image, symbole de cette évolution. Avant de quitter les rives troyennes, Enée couvre ses épaules d'une peau de bête. Il quitte ainsi le monde bestial des combats sanglants, pour retrouver l'attitude digne d'un homme. De manière symbolique, il a dominé ses pulsions et comprend à présent les valeurs humaines. Il correspond alors tout à fait à l'image du *pius Aeneas*[341].

> *Haec fatus latos umeros subiectaque colla*
> *ueste super fuluique insternor pelle leonis,*
> *succedoque oneri ; dextrae se paruos Iulus*
> *implicuit sequiturque patrem non passibus aequis*

> « Ayant ainsi parlé, je jette sur mes larges épaules, sur ma nuque inclinée un manteau, la peau d'un lion fauve ; je me courbe sous mon fardeau, le petit Iule a serré sa main dans ma droite, il suit son père de ses pas d'enfant. » (En. , II , 721-724)

[340] J. THOMAS, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p.383.
[341] J. HELLEGOUARC'H, « *Pius Aeneas* : une *retractatio* », Bruxelles, Latomus 201, 1988, p.274.

II. CASSANDRE, LA FEMME SAUVAGE

Une autre image qui nous montre que Virgile travaille moins à donner du sens que de la signifiance est la description de Cassandre (*En.*, II, 403-406). A relire cette séquence, nous nous rendons compte que par un jeu de correspondances et un usage expressif de la métrique, Virgile construit un réseau inédit de la signification qui nous invite à découvrir un sens sous le sens. Une première lecture, de surface, nous présente en effet le portrait d'une femme, Cassandre, agressée par les Grecs :

> *Ecce trahebatur passis Priameia uirgo*
> *crinibus a templo Cassandra adytisque Mineruae*
> *ad caelum tendens ardentia lumina frustra,*
> *lumina, nam teneras arcebant uincula palmas.*
>
> « Voici qu'on traînait, cheveux épars, la vierge Priamide Cassandre, tirée du temple et du sanctuaire de Minerve, levant au ciel en vain ses yeux brûlants, ses yeux, car des liens serraient ses tendres mains. » (*En.* , II , 403-406)

Or, si nous interprétons le texte en profondeur, en prêtant attention au choix, à la disposition des mots, au rythme et à la métrique, nous nous apercevons que tout dans cette séquence dit la violence avec laquelle cette femme est agressée, au point de nous figurer le rapt comme un acte sauvage et bestial.

L'acte en lui-même est violent, cela ne fait aucun doute. Virgile le dit explicitement en décrivant le choc émotionnel de Corèbe (l'ami de Cassandre) à sa vue: ne supportant pas ce spectacle, *hanc speciem* (v.407), il se précipite à son tour, contre ses agresseurs et va droit à la mort.

La violence de cet acte est en outre stylisée dans ces vers. Virgile en souligne d'abord la brutalité, en dressant un vif contraste entre la dignité de cette femme et la barbarie de ses agresseurs. La dignité de Cassandre est indiquée par sa filiation royale, *Priameia uirgo,* connotée par le lieu sacré *templum, adytis Mineruae* et son attitude de suppliante, « levant au ciel ses yeux brûlants », *ad caelum tendens ardentia lumina frustra* : ces termes sont autant de boucliers qui protègent la Priamide et lui donnent un

caractère inviolable. Or, ce personnage subit une agression particulièrement brutale, comme si ces valeurs ne représentaient rien aux yeux des ennemis. Cassandre est en effet traînée, *trahebatur,* par des hommes qui l'emmènent de force. L'action revêt un caractère d'autant plus froid et impersonnel, que ses ennemis ne sont même pas nommés. La position, qui plus est, du complément à l'ablatif, *passis crinibus*, est expressive. L'on peut soit, considérer à l'instar de J.Perret, qu'il s'agit d'un ablatif de qualité apposé au sujet, « la priamide aux cheveux épars », soit comme un complément de moyen, « par ses cheveux épars », auquel cas l'acte paraît encore plus odieux. Mais la place des mots est également significative. L'attaque de la phrase par le verbe est une façon d'exprimer la promptitude, la vive énergie avec laquelle l'action est réalisée. Quant à l'ordre des mots particulièrement bouleversé au vers suivant, il traduit par contraste la panique de Cassandre : les deux disjonctions successives, concernant l'onomastique de Cassandre (*passis* / *Priameia uirgo* / *crinibus* et *templo* / *Cassandra* / *adytisque*) dénotent une vive émotion et peuvent concrétiser les soubresauts qui la parcourent. L'image que l'on retient d'elle, c'est celle d'une femme qui se débat en des spasmes épouvantables, qui est secouée de tremblements effrayants. Notons que Picasso fait de même lorsqu'il stylise la violence dans son tableau *Guernica*. Une femme est représentée avec les bras levés, la tête renversée et la bouche grande ouverte dans un appel au secours. Son visage est complètement disloqué : les yeux, la bouche se bousculent dans un désordre déconcertant. Bannissant tout « réalisme », le peintre comme le poète travaille davantage sur l'énergie intérieure de l'action. Le monde ne ressemble plus à une réalité humaine, lorsque la guerre atteint des degrés de violence qui dépasse tout entendement. De la même façon, Virgile crée cette impression de panique par la dislocation du groupe nominal sur un ensemble de vers. Le poète exprime également cela par un travail sur la métrique. Par contraste avec la série de spondées du premier hémistiche du vers 403, qui représente la démarche cadencée des soldats grecs, leurs pas francs et déterminés, la concentration de brèves de la suite des vers exprime le trépignement des pas de la jeune femme. Cassandre, à l'image de cette danse rythmique, se débat, tressaille et fait des mouvements brefs et saccadés.

Beaucoup d'éléments dans le texte témoignent donc de la violence du traitement infligé à la vierge priamide. On croirait presque assister à une scène de chasse, où une bête est violemment traquée par des hommes. Ce qui nous incite à nous représenter ainsi cette scène en image, c'est notamment la manière dont Virgile dépeint Cassandre : dans son portrait, il retient deux détails corporels, les cheveux ébouriffés, *passis crinibus,* et les yeux incandescents, *ardentia lumina,* qui sont habituellement convoqués pour figurer le sanglier épique. Homère, dans sa description d'un sanglier, caractérisait en effet la bête par ces mêmes traits[342]. Pris en embuscade dans un passage de l'*Odyssée*, il jaillissait du buisson, le poil hérissé et le regard en feu :

> « Fonçant hors du fourré, toutes soies hérissées, les prunelles en feu,
> (la bête) était là debout » (*Od.*, XIX, 445-447).

Virgile s'est peut-être – inconsciemment ou non – souvenu de cette référence animale, pour dépeindre la panique de Cassandre. Quoi qu'il en soit, il apparaît que son écriture stylisée génère le même effet. C'est le même influx nerveux, qui parcourt Cassandre et le sanglier. Pour exprimer la peur, la panique de Cassandre qui se voit violemment entraînée par l'ennemi, Virgile s'est focalisé sur les mêmes éléments : les cheveux hérissés et le regard de feu. Par l'écriture suggestive de Virgile, le portrait de Cassandre génère donc encore une image subliminale. De par son aspect farouche, elle ressemble ici à une bête traquée. Il ne faut pas s'étonner du caractère incisif de l'image virgilienne. Dans le court récit de la guerre de Troie qu'Enée a fait à Didon, le narrateur précisait qu'il entendait dénoncer l'« horreur des combats », en s'attardant sur des passages marquants. Par conséquent, il n'est pas surprenant que Virgile ait composé ce tableau impressionnant, en exploitant une topique à rebours et de manière inattendue. Par ce travail, il faisait du rapt de Cassandre, un exemple probant de cette violence guerrière.

---

342 Ce motif épique était fécond dans l'antiquité. Accius l'a également exploité dans son oeuvre. Etonnement, nous retrouvons les mêmes détails descriptifs : *Frigit saetas rubore ex oculis fulgens flammeo,* « Il hérisse ses soies, irradiant de des yeux une flamme rougeoyante » (ACCIUS, *Œuvres,* v.504, trad. J.Dangel).

III. HELENE , LA FEMME-SERPENT

Une autre séquence, fonctionnant selon cette même logique implicite, est la description d'Hélène, la femme traîtresse, génératrice de la guerre de Troie (*En.*, II, 567-574). Nous sommes au cœur de l'incendie de la cité troyenne, lorsqu'à la lueur des flammes, Enée aperçoit Hélène, tapie dans sa cachette. De nouveau, il semble que la manière dont Virgile décrit cette femme est tellement suggestive et ambiguë, que le lecteur est conduit à faire des combinaisons étranges.

Iamque adeo super unus eram, cum limina Vestae
seruantem et tacitam secreta in sede latentem
Tyndarida aspicio ; dant clara incendia lucem
erranti passimque oculos per cuncta ferenti.
Illa sibi infestos euersa ob Pergama Teucros
et Danaum poenam et deserti coniugis iras
praemetuens, Troiae et patriae communis Erinys,
abdiderat sese atque aris inuisa sedebat.

« Et maintenant donc je restais seul quand j'aperçois, réfugiée sur le seuil de Vesta, silencieuse et se dissimulant à l'écart dans un coin, la fille de Tyndare : les incendies donnent une vive clarté et j'erre portant partout mes yeux sur tous objets. Craignant désormais la haine des Troyens pour Pergame abattue, le châtiment des Danaens, la colère d'un époux délaissé, Erinys aussi fatale à Troie qu'à sa patrie, elle s'était cachée et se tenait assise, haïe de tous, près des autels. » (*En.* , II , 567-574)

Si nous sommes attentive à la manière dont Virgile décrit cette femme, nous remarquons en effet qu'il la dépeint comme un être inquiétant et perfide. Qualifiée de personnage « haïssable », *inuisa*, et métaphoriquement d'*Erynis* et de « fléau », *nefas* (v.585), elle est représentée en train de se cacher, *latentem, abdiderat sese*, dans un lieu dissimulé à l'écart, *secreta in sede latentem*, à proximité d'un lieu sacré. Le poète insiste sur son silence, *tacitam*, et son immobilité : le verbe *seruantem* dit qu'Hélène gardait le seuil de Vesta et le verbe *sedebat* (imparfait à valeur durative), qu'elle gardait la position assise. Notons que la racine **sed* est réitérée dans le terme *sedes*,

secreta in sede, renforçant l'impression de statisme. Hélène est par ailleurs présentée comme un être silencieux, *tacitam*, et fourbe. La métrique expressive du vers 568 souligne en effet son attitude sournoise :

- - - Tu u - P - - -(H)- - u u - u
seruant(em) et tacitam secreta in sede latentem

L'adjectif *tacitam* est un terme anapesthique isolé entre deux césures fortes (une penthémimère et une hephthémimère). Or, par rapport aux spondées qui encadrent cette pause, sa diction donne l'impression de quelque chose de furtif car Virgile a créé un contre-rythme (produit par la disposition inversé des pieds par rapport à un dactyle uu- au lieu de -uu). Dans la diction de l'hexamètre, ce son hoquetant attire donc l'attention et montre que quelque ruse est en train de s'ourdir derrière le dos des combattants.

Or, cette manière de peindre nous conduit à faire des rapprochements, car Homère, et plus spécifiquement Virgile, utilisent la même thématique et les mêmes attributs pour figurer un serpent. Dans l'*Iliade* (*Il.*, XXII, 93-97), le poète grec comparait par exemple la tactique du guerrier, Hector, qui se cache pour surprendre Achille, à celle du serpent qui guette sa proie, selon les mêmes caractéristiques : l'animal était décrit comme étant immobile, tapi dans sa cachette. Mais, c'est surtout dans l'imaginaire virgilien que cette figuration du serpent est largement exploitée. Depuis les *Bucoliques*, Virgile a tissé un réseau de références propre à ce thème. Dans la troisième *Bucolique*, le serpent est ainsi déjà présenté comme un animal fourbe, dont il faut se méfier :

Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
Frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.

« Enfants, cueillant les fleurs, la fraise au sol naissant, fuyez d'ici :
se cache en l'herbe un froid serpent » (*Buc.* , III , 92-93)

Dans les *Géorgiques*, cette thématique est également féconde. Virgile donne plus d'ampleur à la description qu'il avait esquissée dans ses chants pastoraux :

Saepe sub immotis praesepibus aut mala tactu
uipera delituit caelumque exterrita fugit,
aut tecto assuetus coluber succedere et umbrae
(pectis acerba boum) pecorique adspergere uirus
fouit humum.

« Souvent sous la litière qui n'a pas été remuée, se cache la vipère, mauvaise quand on la touche ; elle y cherche un refuge contre le jour qu'elle redoute ; ou bien la couleuvre, cruel fléau des bœufs, accoutumée à se glisser dans un abri plein d'ombre et à répandre son venin sur le bétail, se tient blottie sur le sol. » (*Ge.* , III , 416-420)

Ici, le serpent est clairement décrit comme un animal redouté et redoutable, se réfugiant dans des lieux retirés. Virgile insiste par ailleurs sur la perfidie de l'animal, en le qualifiant de *pectis acerba boum*, « cruel fléau des bœufs ». A d'autres moments, Virgile décrit la scène du serpent qui se cache et qui veille. La mention des retraites tortueuses, *curuas latebras* (*Ge.*, II, 216), *curuis latebris* (*Ge.*, II, 544) est alors explicitement liée à celle du reptile. Enfin certaines correspondances terminologiques entre le passage de l'*Eneide*, ceux des *Géorgiques* et ceux des *Bucoliques* révèle que l'intention du poète était bien de suggérer l'image d'un serpent derrière celle d'Hélène. Les termes *latere*, *seruare* et *abdidere* se retrouvent d'une version à l'autre. La vipère se cache, *latet*, dans les *Bucoliques* (*Buc.*, III, 93), comme Hélène qui est montrée *latentem* (*En.*, II,568). La vipère garde, *seruantem*, également ses rives, à l'instar de sa rivale, dans cette séquence des *Géorgiques* :

Illa quidens, dum te fugeret per flumina praeceps,
immanem ante pedes hydrum moritura puella
***seruantem** ripas alta non uidit in herba.*

« Oui, pour t'échapper, elle courait le long du fleuve ;
la jeune femme ne vit pas devant ses pieds,
dans l'herbe haute, un serpent d'eau monstrueux
habitant de ces rives, qui devait causer sa mort. » (*Gé.*, IV, 457-459)

Enfin, le verbe *abdidere* "se cacher" est repris dans un passage de l'épopée et des *Géorgiques*.

***abdiderat** sese atque aris inuisa sedebat*
« (Hélène) s'était cachée et se tenait assise, haïe de tous, près des autres » (*En.*, II, 574)

*Iamque fuga timidum caput **abdidit** alte*
« déjà, (la vipère) a fui et cache profondément sa tête apeurée » (*Gé.*, III, 422)

Par ces multiples échos, le lecteur est donc invité à faire le lien entre l'image d'Hélène et celle du serpent. Ce rapprochement est d'autant plus naturel, que Virgile campe la scène dans un décor sacré, près d'un autel. Or, c'est une façon coutumière au serpent que d'apparaître dans un décor consacré à quelque divinité, une source ou un temple. Les serpents de Laocoon se cachaient derrière l'ordre du bouclier d'Athéna (*En.*, II, 225-227). Dans la version homérique, le reptile sortait derrière un autel (*Il.*, II, 310). En tissant ce réseau complexe de correspondances, en intertextualité externe et interne, Virgile a donc réalisé un véritable télescopage d'images.

IV. POLITES, LE TAUREAU BLESSE

Dans les deux exemples que nous allons à présent commenter, nous allons successivement montrer que, dans ses descriptions de mise à mort (celle de Polités puis celle de Priam), Virgile fait souvent une allusion implicite à une scène sacrificielle (mise à mort d'un taureau sur l'autel), afin de les revêtir d'un caractère impie. Derrière le visage des victimes, se profile alors celui d'un taureau, que l'on achemine et que l'on achève sur l'autel[343].

[343] Notons que ce thème de la victime comparée à un taureau (l'animal sacrificiel par excellence) était présent également chez Homère. Dans l'*Iliade*, Homère comparait le coup porté par une javeline à la frappe de la hache contre un bœuf rustique (*Il.*, XVIII, 520-524), il comparait aussi le cri de l'homme qui expire au mugissement du taureau (*Il.*, XX, 403-406). Dans l'*Odyssée*, lorsque Egisthe exécutait Agamemnon, il le tuait comme un bœuf qu'on abat à la crèche. Cependant chez homère, les deux éléments ne se confondaient jamais. La comparaison conservait une structure duale : elle ne faisait qu'indiquer un rapport de ressemblance entre l'homme et l'animal.

Le premier exemple de cette série concerne Politès, l'un des fils de Priam. Pyrrhus vient de faire irruption dans la demeure royale, Priam et son épouse Hécube se sont réfugiés dans les pièces reculées de la maison, lorsque Politès apparaît dans le champ visuel du Grec. Aussitôt s'engage alors une course-poursuite qui se termine dans un bain de sang :

Ecce autem elapsus Pyrrhi de caede Polites,
unus natorum Priami, per tela, per hostis
porticibus longis fugit et uacua atria lustrat
saucius. Illum ardens infesto uolnere Pyrrhus
insequitur, iam iamque manu tenet et premit hasta.
Ut tandem ante oculos euasit et ora parentum,
concidit ac multo uitam cum sanguine fudit.

« Mais voilà qu'échappé des mains sanglantes de Pyrrhus, Politès, un des fils de Priam, à travers les traits, à travers les ennemis, fuit sous les longs portiques, il tourne dans les cours vides, blessé. Pyrrhus, tout enflammé, le poursuit l'arme au poing et déjà il va le saisir et le presse de sa lance. Finalement, quand il arriva sous les yeux et à la face de ses parents, il tomba et répandit sa vie dans des flots de sang. » (*En.* , II , 526-532).

Beaucoup de signaux invite encore ici le lecteur à déployer le sens implicite de cette hypotypose, car Virgile a construit un réseau inédit de la signification, grâce à une métrique expressive et des jeux de correspondance.

La métrique d'abord met le lecteur en alerte : *ecc(e) aut(em)* qui amorcent le début de cette séquence, tout deux tronqués dans leur diction par des élisions successives créent en effet de précipitation à valeur dramatisante. Mais la présence d'un vers holospondaïque (v.526), la dislocation anormale entre le sujet et son verbe rejeté en fin de séquence, *fugit* (v.528)[344], l'accumulation des compléments, la

[344] L'extrême dislocation entre le sujet et son verbe (*Polites* et *fugit* sont à deux vers d'intervalle) donne une idée de la tension dramatique engendrée par le récit de cette scène. Depuis le début du passage, la phrase est comme suspendue dans son cours, tendue vers une suite fictive qui ne vient pas. Cet effet de retardement provoque chez l'auditeur, un sentiment d'attente angoissée. C'est le ressort à proprement parler du suspense, où un danger de plus en plus imminent, tarde à arriver.

répétition anaphorique, de la syllabe, *per*, dans *per tela, per hostis*[345], achèvent d'accroître le pathétique de la scène. Le danger est réel en effet, puisque Virgile nous fait assister à la mise à mort d'un fils, sous les yeux de son père, *ante oculum et oram parentem*. De surcroît, ce meurtre est odieux, car Virgile choisit et agence ses mots, de manière à générer en surimpression l'image d'une scène sacrificielle.

Analysée avec attention, l'attitude de Pyrrhus a en effet tout de celle d'un sacrificateur : d'une main, Pyrrhus empoigne Politès *manu tenet*, et de l'autre, il tient sa lance pour la lui enfoncer dans le dos. Or, de même, le sacrificateur, pour saigner la bête, la saisit par le col et enfonce l'arme dans son échine[346].

Mais, symétriquement, Politès, pressé par la peur qui l'aveugle, semble aussi s'être « animalisé ». La référence à la bête sacrificielle est en effet récurrente tout au long de cette séquence grâce à la présence de termes fortement connotés : *caedes* (v.526) signifie autant « l'action de tuer », le « meurtre » que le «fait d'immoler », le « sacrifice » ; *lustrare* (v.528) revêt également deux sens en latin : un sens profane, « tourner autour » et un sens sacré « purifier par un sacrifice expiatoire »[347].

Un autre indice important est probant : par une étrange coïncidence, Virgile emploie le verbe *fugit* (v.528) et l'adjectif *saucius,* « blessé », mis en relief par sa place en rejet et par la proximité d'un jalon métrique fort. Or ces mots sont exactement ceux que le poète employait pour décrire le taureau assimilé à Laocoon agonisant :

---

[345] Notons que la reprise de la syllabe *por-* à l'initiale du mot *porticibus* est encore un écho de la préposition *per*, et donne l'impression que l'effort se poursuit.

[346] Notons que J. HELLEGOUARC'H, « Le récit de la mort de Turnus (*Aen.*, XII, 919-952). Analyse métrique et stylistique », compte-rendu des *Actes du X° congrès international des linguistiques*, Bucarest, 28 août-2 septembre 1967, éd. de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1970, p.130 &132, a déjà remarqué la dimension sacrificielle du geste d'Enée achevant Turnus (*En.*, XII, 950-953). Il commentait : « Enée n'apparaît pas seulement comme un guerrier, mais comme un prêtre. Le poète ne nous fait pas assister à un sauvage " règlement de comptes" , mais il évoque une sorte de sacrifice rituel dont il met fortement en relief, par divers moyens stylistiques, la grandeur et le hiératique cérémonial ».

[347] La victime était en effet conduite autour de l'objet ou du lieu à purifier avant d'être menée sur l'autel. Ce rite renvoie à la pratique de la « lustration des champs ». Pour l'accomplir, l'agriculteur faisait le tour de son champ avec un animal de sacrifice, qu'il immolait ensuite sur l'autel. Varron en a parlé et a décrit ce rite avec précision : « Il faut faire ainsi la lustration des champs : fais mener tout autour, des *suouitaurilia* : avec la bienveillance des dieux, et que bien en advienne, je te confie, Manius, le soin de faire la lustration en faisant faire à ces suouitaurilia le tour de mes fonds, de mes champs, et de ma terre, par la partie autour de laquelle tu jugeras bon qu'ils soient menés ou doivent être transportés » (*De Agr.*, 141). Le terme *suouitaurilia* désigne les trois animaux du rituel sacrificiel : le porc, la brebis, le taureau.

*Qualis mugitus, **fugit** cum **saucius** aram*
Taurus et incertam excusit ceruice securim

« Comme mugit un taureau quand il s'est enfui, blessé, de l'autel et a secoué de sa nuque une hache mal assurée » (*En.*, II, 223-224)

Le lecteur est donc invité à faire le rapprochement entre l'homme et la bête. Ajoutons que son envie est d'autant plus légitime, que d'autres similitudes se décèlent en intertextualité interne, entre la description de la chute de Politès et celle d'un taureau. Si nous confrontons le vers 532 du chant II de l'*Enéide,* au vers 516 du livre III des *Géorgiques,* nous remarquons en effet que la mort de Politès et celle du bovin sont décrites dans des termes similaires.

concidit ac multo uitam cum sanguine fudit
« il tomba et répandit sa vie dans des flots de sang » (*En.* , II , 532)

concidit et mixtum spumis uomit ore cruorem
« il s'effondre et vomit un sang, mêlé d'écume » (*Ge.* , III , 516)

La ressemblance entre ces deux versions est saisissante : le verbe *concidit,* calqué d'un vers sur l'autre, est placé en rejet. C'est en outre la même défaillance corporelle, la même image sanglante qui est montrée de la mort dans ces deux passages. Un flot de sang, *sanguine / cruoruem,* s'écoule des deux corps. La scène avec le taureau est néanmoins plus crue avec l'emploi du verbe « vomir », *uomere* , et l'image de « la bave », *spumis*, mêlée à celle du « sang », *cruorem*. Le substantif *uitam*, encadré par deux jalons métriques, une penthémimère (au cinquième pied) et une hephthèmimère (au septième pied) tend quant à lui à adoucir la mort de Politès, en lui donnant plus d'humanité. Mais la ressemblance entre ces deux séquences est incontestable. Selon toute vraisemblance, Virgile stylise la mort de Politès, pour l'assimiler à une bête de sacrifice.

L'un comme l'autre, Politès et Pyrrhus, ont donc dans leur comportement, quelque chose à voir avec une scène sacrificielle.

Nous voyons ici que, par rapport à une séquence homérique décrivant un coup semblable asséné dans le dos, comme en *Il.*, V, 40-42,

> « Agamemnon lui plante sa pique au dos, entre les épaules,
> et lui transperce la poitrine. L'homme tombe avec fracas,
> et ses armes sonnent sur lui »[348],

la poétique virgilienne est beaucoup plus complexe et ambiguë, car elle suggère en filigrane des images subliminales. Tous les effets stylistiques dans ce passage convergent pour nous faire sentir cette métamorphose fictive de l'homme en bête. Et c'est grâce à un travail de la langue en profondeur, que l'on mesure la distance qui distingue Virgile d'Homère. Tout, chez Homère, restait à un niveau humain. Les comparaisons animales permettaient d'illustrer un détail de la scène. Chez Virgile en revanche, l'image se dédouble : derrière la représentation de l'homme se profile celle de la bête. Par ce jeu d'allusions, l'identité des héros et l'idéologie épique qu'elle sous-tend sont ainsi peu à peu ébranlées.

V. PRIAM, LE TAUREAU VETUSTE

L'autre séquence qui illustre cette assimilation de l'homme à une bête sacrificielle est la description de la mort de Priam (*En.*, II, 550-553), qui suit de près celle de Politès. Pyrrhus vient d'égorger le fils aux yeux de son père, *natum ante ora patris* (*En.*, II, 663), lorsque Priam, ne contenant plus sa rage, décide de venger son honneur. Or, sa réaction est vaine, car il est à son tour tué contre l'autel :

> *... Hoc dicens altaria ad ipsa trementem*
> *traxit et in multo lapsentem sanguine nati,*

[348] Dans cette scène, c'est Agamemnon, le protecteur de son peuple, qui assène un coup à Odios, le chef des Alizones. Dans cet autre exemple, c'est Léontée, le rejeton d'Arès, qui frappe Antiphatès: « Après quoi, du fourreau, il tire son glaive aigu, et, bondissant au travers de la presse, il frappe à bout portant d'abord Antiphatès, qui va à la renverse, s'écraser sur le sol » (*Il.* , XII , 190-192).

implicuitque comam laeua, dextraque coruscum
extulit ac lateri capulo tenus abdidit ensem

« Parlant ainsi, il l'entraîna contre l'autel même, tremblant et chancelant dans le sang répandu de son fils ; il empoigna ses cheveux de la main gauche, de la droite il tira son épée flamboyante et la lui enfonça jusqu'à la garde, dans le flanc » (*En.*, II, 550-553)

Selon toute vraisemblance, cette séquence se prête encore à une lecture seconde, car la description est stylisée de manière à suggérer une fusion des frontières humaines et animales.

Cette scène revêt en effet une dimension sacrificielle, car tout le rituel y est convoqué avec ses clichés traditionnels. La crime est d'abord exécuté en un lieu symbolique, contre l'autel lui-même, *altaria ad ipsa* (v.550). Celui-ci est même déjà entaché de sang, *in multo sanguine,* comme il est d'usage. L'agresseur, Pyrrhus arbore enfin une attitude qui est celle d'un sacrificateur : il traîne le corps, *traxit,* empoigne la chevelure de sa victime, *implicuit coma,* et enfonce son épée dans son flanc, *lateri abdidit ensem,* comme le ferait un prêtre égorgeant un bovin sur l'autel. Virgile a par ailleurs donné un semblant de solennité à l'ensemble, en faisant précéder l'acte sacrificiel d'une invective, *hoc dicens,* simulant les invocations habituelles et en privilégiant les spondées dans la diction métrique des vers 550-551.

De toute évidence, dans la conscience d'un lecteur romain, la référence implicite à une scène sacrificielle se faisait jour. Un signe confirme cette interprétation : dans la parodie que Juvénal a faite de la mort de Priam, il a comparé la victime à un taureau, développant ainsi explicitement le contenu implicite de l'image :

et ruit ant(e) aram summi Iouis ***ut uetulus bos***

« Et il s'écroula contre l'autel du grand Jupiter, comme un vieux taureau » (*Sat.*, 10, 26)

Nous sommes donc autorisée à penser que Virgile a chargé encore ici sa séquence de valeur seconde. Notons toutefois que le poète a souligné l'horreur du

crime, en renforçant le pathétique de la scène : l'adjectif, *trementem*, exprime le tremblement et la souffrance du vieillard saisi d'effroi. Par cette mention du trouble émotionnel, le geste de Pyrrhus n'en devient alors que plus odieux et intolérable. Il est souillé par une inconvenance morale, parce qu'il a osé détourner et pervertir les valeurs sacrées. En définitive, la scène revêt une dimension plus sacrilège que sacrificielle.

CONCLUSION

De l'avis de P.Valéry[349], dans la poétique virgilienne, les mots sont joints dans une telle composition indissoluble de *son* et de *sens* qu'il est difficile, voire impossible, de les traduire, sous peine d'en amoindrir l'effet. A travers ces exemples, il apparaît en effet qu'à la différence d'Homère et à l'instar d'Ennius, Virgile n'utilise pas le langage pour sa valeur instrumentale, comme un simple vecteur de sens, mais comme un outil poétique[350] doté d'un grand potentiel de résonance. Dans plusieurs de ses images, s'observe un travail sur les mots, qui révèle que Virgile aime jouer sur la polysémie du langage pour enrichir ses descriptions de significations associées. Nous remarquons conjointement qu'il met souvent à contribution le rythme et la métrique de ses vers, afin de revigorer et d'accroître la signifiance de l'image.

[349] P. Valéry a commenté la conception du style virgilien, dans un texte publié pour la première fois en 1953 par la société des bibliophiles *Scripta et Picta.* Ce texte, intitulé « Variations sur les Bucoliques » a fait l'objet de plusieurs rééditions, dans le tome I des *Œuvres* de Valéry dans la Bibliothèque de la Pléiade, et plus récemment dans la collection Folio Gallimard, en appendice à la traduction des *Bucoliques* et des *Géorgiques.* C'est à cette dernière édition que nous nous référons.

[350] Nous savons que le fait d'utiliser des métaphores est l'indice d'une plus grande sensibilité « poétique » car, de toutes les figures, la métaphore est considérée comme la moins « rationnelle » : les poètes surréalistes admettent en effet qu'elle est dotée d'un plus grand potentiel poétique, car, en omettant d'expliciter le rapport au moyen d'une cheville logique, elle libère l'imagination du lecteur, cf. J. L. JOUBERT, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1988, p.106 rappelle que « la métaphore impose la fulguration d'une évidence intuitive ». Alors qu'Homère n'utilisait qu'avec parcimonie les métaphores, nous avons en effet remarqué que Virgile avait su davantage l'exploiter, en suivant peut-être ici la leçon d'Ennius, qui avant lui, s'était essayé dans cette voie. Dans nombre de descriptions, il est en effet possible de déceler la présence de métaphores filées, qui tissent en marge du sens littéral, un sens second, qui suggère la présence en filigrane dans le texte d'une image latente, subliminale, en train de voir le jour.

Ce que nous voudrions montrer dans un troisième temps, c'est que Virgile marque également sa différence par rapport à Homère, en cherchant délibérément à figurer le divin dans sa forme inédite, plutôt qu'à le peindre sous une forme sensible.

* *
  *

CHAPITRE III

UNE NOUVELLE *ENARGEIA* DU DIVIN

Singulières apparaissent aussi les images virgiliennes, dans la mesure où le poète latin expérimente et approfondit de nouvelles voies pour figurer le divin[351]. Alors qu'Homère décrivait ces phénomènes « de l'extérieur », en les comparant à des réalités sensibles, Virgile s'efforce au contraire de les figer dans leur mystère et leur irrationalité. Il cherche moins à donner aux réalités transcendantales un visage humain et à nous les rendre familières par le truchement d'une *enargeia* mimétique, qu'à nous les restituer en tant que telles, dans leur vérité première, grâce à une *enargeia* de l'indicible. Moins timoré que son modèle grec, qui, profondément rationnel – ainsi que nous l'avons montré – hésitait à s'aventurer au-delà de ses balises habituelles, il ose donner corps et voix à des phénomènes qui défient notre entendement. Adviennent dans son œuvre des phénomènes qui nous rapportent une vérité de l'« ailleurs » et qui viennent notoirement bousculer les règles de la *mimèsis* classique.

L'originalité de Virgile, par rapport au modèle homérique, consiste en premier lieu à reproduire les prodiges, dans leur manifestation première, sans chercher à les représenter en conformité avec le « réel ». Participe notamment à cette poétique de l'indicible la métaphore – jusque là sporadiquement convoquée par Homère dans ce rôle[352]. Un ciel qui soudain resplendit devient par exemple le signe d'une présence

[351] Notons que cette tendance à l'abstraction est propre aux Romains. A. HUS, *Les religions grecque et romaine*, Paris, Arthème Fayard, 1961, p.87-89 note en effet que les Romains avaient un sens différent du sacré : « En Grèce, le triomphe de l'anthropomorphisme avait assez rapidement mis un certain ordre (au moins superficiel) dans la complexité des croyances résultant de la fusion d'une religion indo-européenne déjà désintégrée avec celle des minoens. Il n'en va pas de même en Italie centrale où les survivances indo-européennes sont encore tenaces, se mêlent à des éléments méditerranéens nombreux, se diversifient selon les lieux et s'entrecroisent avec les croyances et les pratiques étrusques. Surtout le foisonnement des *numina* dépersonnalisait la divinité, multipliant les dieux sans sexe et sans figure ». G. SAURON, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du prinipat*, Palais Farnèse, éd. de L'Ecole Française de Rome, 1994, p.6, nous rappelle également « à quel point les Romains évoluaient dans un monde rempli de significations ».

[352] Voir *Supra*, p.81-82.

céleste, une statue qui se couvre de taches rouge sang devient l'indice d'une manifestation divine, de même, les contorsions que subissent soudain des corps deviennent l'expression d'une tension entre les volontés divines et humaines. Virgile se montre également novateur dans sa représentation des dieux, car il donne à ses représentations anthropomorphiques, un caractère plus symbolique et volontairement plus abstrait.

En second lieu, Virgile va plus loin qu'Homère dans sa représentation du divin car il n'hésite pas à transgresser la règle de vraisemblance pour décrire des métamorphoses ou des êtres hybrides.

Tels sont les différents aspects de cette poétique virgilienne de l'indicible que nous allons tour à tour mettre en évidence à partir du commentaire de quelques exemples.

I. UNE PLUS GRANDE EVIDENCE DE LA TRANSCENDANCE

Novatrice est d'abord l'attitude de Virgile, car, réduisant la part de « réalisme » dans ses images, il ose trouver d'autres voies pour figurer le divin. Dorénavant, les prodiges ne sont plus simplement évoqués de manière allusive, mais décrits et montrés au moyen d'une *évidence* qui s'efforce de les faire advenir dans le langage. Cessant d'être référentielles, les images deviennent « indicielles »[353] : elles sont moins convoquées pour dépeindre une réalité d'ici-bas qu'une manifestation de l'au-delà. Concourent notamment à produire cette alchimie langagière un jeu sur les signes, les symboles, les métaphores, la rythmique et la métrique.

Dans l'écriture virgilienne, l'irruption du sacré se signale d'abord par une perturbation rythmique et métrique. Au moment où le langage s'apprête à indiquer une manifestation divine, l'écriture, réagissant comme un véritable sismographe, enregistre une irrégularité dans son tracé.

[353] Nous empruntons ce terme à J.-C. SCHMITT, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », dans *Cahiers du Léopard d'or*, n°5, 1996, p.32.

Un autre signe caractéristique de cette poétique est l'irruption massive dans le texte de termes dénotant un certain effroi de la part du locuteur. C'est le *thambos* dont parle Homère, traduit par le sentiment de l'*horror* chez les Romains[354].

Est ensuite convoqué dans cette poétique de l'au-delà, tout un arsenal de signes, de couleurs, chargés de connotations symboliques et sacrées, qui savamment orchestrés grâce à la présence de figures de style analogiques et sonores, créent l'illusion d'une manifestation surnaturelle.

Nous nous proposons d'illustrer cette figuration du divin à partir du commentaire de trois exemples : celui de la statue s'enflammant et s'animant sous nos yeux (*En.*, II, 172-175), celui du buisson de myrte perdant de son sang (*En.*, III, 19-49), celui du fantôme de Créuse (*En.*, II, 790-794).

1. Le prodige de la statue (*En.*, II, 172-175)

Dans la description de la statue (*En.*, II, 172-175), Sinon convoque ainsi tous les éléments de la poétique susmentionnés pour manifester et décrire un *monstrum*[355], « prodige ».

Uix positum castris simulacrum, arsere coruscae
luminibus flammae arrectis, salsusque per artus
sudor iit, terque ipsa solo (mirabile dictu)
emicuit parmamque ferens hastamque trementem.

« A peine la statue était-elle déposée dans le camp, des flammes étincelantes ont brûlé dans ses yeux fixes, une sueur salée s'est répandue sur ses membres, trois fois, chose

[354] Pour une étude précise sur l'*horror* dans l'œuvre virgilienne, cf. J. DION, *Les passions dans l'œuvre de Virgile, Poétique et philosophie,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p.343-367. R. OTTO, *Le sacré,* Paris, Payot, 1949 (réédité en 1995) a également évoqué ce sentiment d'effroi, de *mysterium tremendum,* que l'on ressent devant le sacré. Il le décrit en ces termes p.28 : « Le sentiment qu'il (le *mysterium tremendum*) provoque peut se répandre dans l'âme comme une onde paisible ; c'est alors la vague quiétude d'un profond recueillement. (…) Il peut aussi surgir brusquement de l'âme avec des chocs et des convulsions. Il peut conduire à d'étranges excitations, à l'ivresse, aux transports, à l'extase. Il y a des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader et presque se confondre avec le frisson et le saisissement d'horreur éprouvé devant les spectres ».

[355] Sur le sens de *monstrum,* cf. CL. MOUSSY, « Esquisse d'une histoire de *monstrum* », *REL*, t.55, 1977, p.345-369.

incroyable, elle bondit elle-même sur le sol avec son bouclier et sa lance frémissante. » (*En.*, II, 172-175)

L'avènement d'un phénomène surnaturel est d'abord préparé par l'écriture qui génère une série d'indices signalant un état de « crise ». La particule *uix* crée un effet de dramatisation, tandis que la diérèse bucolique souligne le caractère impromptu de l'événement[356]. La gravité du moment est ensuite marquée par l'aveu du locuteur qui exprime son étonnement *mirabile dictu* « chose incroyable à dire » (v.174). Puis, se succèdent trois métaphores, qui, par leur caractère incongru, signalent la manifestation d'un prodige.

D'abord la statue s'anime de façon surnaturelle, comme investie d'une énergie venue d'« ailleurs », car ses orbites sont soudainement habités par des flammes étincelantes : *arsere coruscae luminibus flammae arrectis* (v.172-173). Notons que la concentration de termes créant une isotopie du lumineux (*arsere* « brûler », *flammae* « flammes », *coruscae* « brillant », *luminibus*, « yeux » mais aussi « lumières »), rendue plus compacte encore par les assonances en [a] et les allitérations en [r] et [s] (***ars**e**r**e co**r**usc**a**e*, ***arr**ectis*) est telle qu'elle intensifie l'impression d'éclat.

La statue est ensuite le lieu d'un autre prodige, car, de sa chair, donnant de nouveau l'impression d'être « visitée », suintent des gouttes d'eau salée : *salsusque per artus / sudor iit* (v.173-174). Cette métaphore revêt encore ici un caractère irréel, car loin d'être une poétisation d'une réalité comme dans les clichés homériques décrivant la terre ensanglantée (*Il.*, IV, 451) – celle des guerriers morts au combat couvrant la terre de leur sang – , elle décrit un phénomène surnaturel.

Enfin, la statue se réveille à proprement parler, car elle se met à tressaillir : *terque ipsa solo (mirabile dictu)/ emicuit parmamque ferens hastamque trementem* (v.174-175). Comme par un phénomène d'enthousiasme, c'est son corps tout entier, *ipsa*, dit le texte, qui se met à agir. La métaphore franchit ici un palier supplémentaire car elle amorce un processus de métamorphose : la personnification opère un transfert de l'inanimé à l'animé et la statue devient « possédée ».

[356] R. LUCOT, *Ponctuation bucolique, accent et émotion dans l'Enéide*, Paris, REL XLIII, 1965, p.261-274.

Ainsi par l'afflux de ces trois métaphores, l'écriture parvient à faire advenir un phénomène, qui, par son altérité, se révèle étranger au domaine du « réel ».

2. Le buisson de myrte ensanglanté (*En.*, III, 19-49)

Dans cette autre scène de prodige, extraite du livre III et décrivant l'écoulement sanguin d'un buisson de myrte, qui est la réincarnation de Polydore (*En.*, III, 19-49), l'indicible se donne encore à voir au moyen de signaux similaires.

La description du *monstrum* est d'abord dramatisée par l'emploi d'un passé simple, *accessi* (v.24) et d'un présent, *uideo* (v.26) brisant soudainement la valeur durative de l'imparfait[357], *ferebam* (v.19), *mactabam* (v.21). Le prodige est ensuite dramatisé par l'expression du trouble du narrateur, qui dit son émotion à plusieurs reprises. Enée annonce d'abord qu'il va rapporter un prodige horrible, étonnant à conter, *horrendum et dictu uideo mirabile monstrum* (v.26), puis décrit le frisson glacé qui secoua ses membres, *mihi frigidus horror membra quatit* (v.29). La séquence se termine par l'expression de son *thambos* : *Tum uero ancipiti mentem formidine pressus / obstipui steteruntque comae et uox faucibus haesit* « Alors, sous l'étreinte d'une trouble épouvante, je demeure paralysé, mes cheveux se dressèrent, ma voix s'étouffa dans ma gorge » (v.48-49).

L'avènement du prodige est enfin indiqué par la présence de métaphores, qui, de nouveau, se mettent à figurer un phénomène étrange : le saignement d'un arbre.

> *huic atro liquontur sanguine guttae / et terram tabo maculant* ;
> « De là (du premier arbuste que je tire du sol), coulent les gouttes d'un sang noir dont l'infection tache la terre » (*En.*, III, 28-29)

> *ater et alterius sequitur de cortice sanguis.*
> « et de cet autre encore l'écorce laisse échapper un sang noir » (*En.*, III, 33)

L'anormalité naît ici du fait qu'à un être inanimé sont attribuées des qualités « humaines », par un déplacement *(méta-phore*) propre à cette figure. Le buisson de

[357] Sur la valeur durative de l'imparfait, cf. S. MELLET, *L'imparfait de l'indicatif en latin classique : temps, aspect, modalité*, Paris, B.I.G., 1988.

myrte s'est approprié les qualités physiologiques de Polydore. L'incongruité naît aussi de l'imbrication des règnes métallique et végétal. Virgile évoque métaphoriquement un « myrte hérissé en un buisson de lances », *densis hastilibus horrida myrtus* (v.23).

Dans cette séquence, c'est donc l'état métamorphique de la matière qui signale l'irruption du sacré.

3. Le fantôme de Créuse (*En.*, II, 790-794)

Une autre initiative de Virgile, concernant cette fois la représentation des divinités, réside dans sa volonté manifeste de transformer les traditionnelles descriptions anthropomorphiques – jadis constantes chez Homère – pour les revêtir d'un caractère plus transcendantal. A relire certaines peintures virgiliennes[358] sur ce thème, nous constatons en effet que s'opèrent chez Virgile de subreptices mutations. Contrairement à Homère, qui n'hésitait pas à « concrétiser » un dieu, en le personnifiant sous l'aspect d'un être concret – comme par exemple lorsqu'il comparait Athéna et Apollon à des vautours conversant sur la branche d'un arbre (*Il.*, VIII, 58-62) ou Athéna à une jeune mère chassant une mouche du berceau de son fils (*Il.*, IV, 131-132) – nous remarquons que Virgile s'ingénie maintenant à en montrer le caractère insaisissable, au moyen d'une *enargeia* moins *mimétique* que créatrice, qui figure des représentations abstraites. La spiritualité virgilienne semble pour ainsi dire davantage tirée vers le haut : elle est plus pensée comme un arrachement au corps et à l'univers matériel[359].

La représentation du fantôme de Créuse au livre II de l'*Enéide* nous servira plus particulièrement d'exemple pour illustrer cette nouvelle manière de peindre de Virgile. Dans cette séquence, nous remarquons en effet que par un ensemble de procédés,

[358] Nous précisons que toutes les descriptions de divinités ne sont pas novatrices. La représentation anthropomorphique du dieu du Tibre dans le Chant VII (*En.*, VII, 31-35) est par exemple relativement conforme à la « manière » homérique : « alors, paraissant en personne, le dieu du pays, Tibérinus, entre les frondaisons des peupliers, lui sembla se lever de l'aimable fleuve, sous les traits d'un vieillard ; un fin tissu l'enveloppait de voiles glauques et des roseaux portaient leur ombre sur ses cheveux ; il lui parlait et dissipait ainsi ses inquiétudes ».

[359] A l'inverse, nous verrons que chez les poètes flaviens, et notamment Silius Italicus, par une sorte de retour au « réalisme » homérique, l'*enargeia* divine assumera de nouveau sa part de corporel.

Virgile tend à nous faire la apparaître comme une figure évanescente, d'une essence différente de celle des mortels.

Haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa uolentem
dicere deseruit, tenuisque recessit in auras.
Ter conatus ibi collo dare bracchia circum ;
ter frustra comprensa manus effugit imago, par leuibus uentis
uolucrique simillima somno.

« A ces mots, malgré mes pleurs, mon désir de lui parler longuement,
elle me laissa seule et se retira dans les souffles impalpables de l'air.
Trois fois, je tentai d'entourer son cou de mes bras, trois fois l'image,
vainement saisie, échappa à mes mains, pareille aux vents légers,
toute semblable à un songe qui vole » (*En.*, II, 790-794)

De fait, plusieurs effets soulignent ici la nature spectrale de cette apparition. D'abord Virgile emploie, d'une manière inédite dans l'épopée romaine, le concept d'*imago* (v.793), désignant une « apparence abstraite » et recouvrant un sens assez proche de celui de *phantasia* « représentation mentale ». Notons que le poète emploie également ce terme dans cette même acception dans la description du fantôme d'Anchise, *ter frustra comprensa manus effugit imago,* « trois fois l'image en vain saisie, échappa à ses mains » (*En.,* VI, 700-702). Puis il utilise deux comparants l'assimilant successivement aux « vents légers », *leuibus uentis,* et à un « songe qui vole », *uolucri somno.* Il n'est pas anodin de remarquer qu'à la différence des comparaisons homériques[360], le point de départ de l'analogie n'est plus la divinité mais son *imago.* La comparaison semble donc moins être une illustration paratactique, qu'un prolongement ontologique de l'image[361]. Créuse semble définitivement avoir revêtu une apparence spectrale.

[360] Homère utilise par exemple la comparaison d'Athéna avec un être ailé dans l'*Od.,* I, 319-320 : « S'éloignant à ces mots, l'Athéna aux yeux pers, comme un oiseau de mer, disparut dans l'espace ».
[361] J. DE ROMILLY, *Homère,* Paris, Puf, 1985, p.84, commentant la figure homérique susmentionnée, note que perdure une ambiguïté quant à son interprétation : « Athéna arrive *comme un oiseau* : est-ce métamorphose ou simple métaphore ? On en a discuté, ce qui prouve que le texte laisse un doute. L'expression évoque peut-être seulement la rapidité de l'arrivée ».

Ainsi nous voyons que, par ses multiples efforts, le poète tend à isoler les dieux de la sphère des vivants, et à les représenter de manière inédite, comme des êtres irréductiblement différents des humains. Contrairement à Homère, qui attribuait une part de « corporel » au « divin », Virgile est en train de s'essayer à devenir un peintre de la transcendance : il souhaite davantage figurer le divin en conservant son essence et son irréalité.

II. LA FIGURATION DE CHIMERES

Novatrice est ensuite l'attitude de Virgile dans sa figuration du sacré, car, au lieu de se retrancher derrière une certaine réserve comme le faisait Homère – J. de Romilly notait que la part du magique dans cette épopée était moindre par rapport à celle des récits du même type[362] – ce poète ose désormais dépeindre les phénomènes divins, en s'aventurant dans cette zone interdite et en défiant les canons de la vraisemblance. Cinq exemples nous permettront d'illustrer ce manquement à la règle horatienne[363] : la description des serpents de Laocoon (*En.*, II, 199-211), celle de la métamorphose des vaisseaux en nymphes (*En.*, IX, 110-122), celle de la Renommée, *Fama* (*En.*,IV, 173-195), celle d'Allecto (*En.*, VII, 322-571) et celle de Cacus (*En.*, VIII, 190-267)[364].

1. Les serpents de Laocoon (*En.*, II, 199-211)

Dans la séquence décrivant l'apparition soudaine des serpents (*En.*, II, 203-211), grande est d'abord la distance qui sépare désormais Virgile d'Homère, et dans une certaine mesure de Cicéron (qui en a proposé une version dans sa traduction en vers du poème d'Aratus[365]), car le poète désenclave son image du « réel », pour la revêtir d'un caractère fantastique. Alors que chez Homère et Cicéron, le serpent était

[362] J. DE ROMILLY, *op. cit.*, p.90. Sur cet aspect de la poétique homérique, voir *Supra*, p.89-90.
[363] Horace a édicté la loi de l'unité dans les premiers vers de son *Art poétique*, dont la violation conduit inévitablement à la « génération » d'un monstre, cf. *A.P.*, v.1-5, voir *Supra* p.35.
[364] Cette liste des *monstra* de nature mythologique n'est pas exhaustive mais simplement représentative des audaces virgiliennes.
[365] CICERON, *Ar.*, 11-19.

encore revêtu d'une apparence « réaliste » – Homère campait un serpent, d'un aspect relativement commun, « effroyable, au dos rutilant », en train d'avaler une couvée de huit passereaux avec leur mère (*Il.*, II, 308-319)[366], Cicéron mentionnait simplement un serpent « terrible », d'« allure monstrueuse avec ses replis», *immani specie tortuque draconem terribilem*[367]– , Virgile ose renouveler les ressorts de sa poétique pour proposer une image transfigurée du reptile : désormais ses serpents, à mi-chemin entre la vague et une bête aux yeux ardents assoiffée de sang, appartiennent au règne des chimères. Virgile substitue à la scène homérique une vision fantastique de monstres marins et entre de plain-pied dans une *mimèsis* de l'imaginaire.Dans sa description, sont en effet mis en œuvre des métaphores et des figures, qui détonent par leur charge de violence et qui contrastent fortement avec celles employées par ses prédécesseurs.

Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt ;
pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
sanguineae superant undas, pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa uolumine terga.
Fit sonitus spumante salo ; iamque arua tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis uibrantibus ora.

[366] « Alors nous apparut un terrible présage. Un serpent, au dos rutilant, effroyable, appelé à la lumière par le dieu même de l'Olympe, jaillissant de dessous un autel, s'élança vers le platane. Une couvée était là, de tous petits passereaux, juchés sur la plus haute branche et blottis sous le feuillage – huit petits ; neuf, en comptant la mère dont ils étaient nés. Le serpent les mangea tous, malgré leurs pauvres petits cris. Autour de lui la mère voletait, se lamentait sur sa couvée : il se love et soudain la saisit par l'aile, toute piaillante. Mais, à peine eut-il mangé les petits passereaux et leur mère avec eux, que le dieu qui l'avait fait paraître le déroba à nos yeux : le fils de Chronos le Fourbe l'avait soudain changé en pierre » (*Il.*, II, 309-319).

[367] « Quand nous vîmes, d'aspect monstrueux avec ses replis, un serpent effroyable qui, suscité par Jupiter, sortait de dessus un autel ; sur une branche du platane, le couvert des feuilles abritait des oisillons : il s'en saisit, et, tandis qu'il en dévorait huit, le neuvième, la mère, voletait au-dessus d'eux avec des piaillements effrayés ; mais le cruel animal lui déchira les entrailles de ses affreuses morsures. Et quand il eut fait périr ces oiseaux si frêles avec leur mère, celui même qui l'avait appelé à la lumière, le dieu fils de Saturne le ravit, en moulant sur lui une dure carapace de pierre » (*Ar., Traductions d'Homère*, 11-19).

« Laocoon, désigné par le sort comme prêtre de Neptune, immolait, sur l'autel des sacrifices solennels, un puissant taureau. Or voici que de Ténédos, à travers les eaux calmes du large deux serpents aux anneaux démesurés – je le raconte avec horreur – s'allongent sur l'abîme et d'un égal mouvement tendent vers le rivage ; leurs poitrines dressées au milieu des vagues, leurs crêtes sanglantes dominent les ondes ; le reste de leur corps glisse sur la mer et roule l'ondulation de leurs dos démesurés. Il y a grand bruit dans les flots qui écument ; et déjà, ils avaient pris terre, et, leurs yeux flamboyants emplis de sang, de feu, ils léchaient de leurs langues vibrantes des gueules pleines de sifflements ». (*En.*, II, 199-211)

Concourt d'abord à revêtir ces reptiles d'une apparence surnaturelle, un style hyperbolique, qui leur confère une impression de démesure[368]. Les reptiles sont présentés comme des monstres de taille gigantesque, des sortes de « dragons » de nature fantastique. Virgile qualifie successivement leurs anneaux et leur ondulation de « démesurés » : *immensis orbibus angues*, « des serpents aux anneaux démesurés » (*En.*, II, 204), *immensa uolumine*, « à l'ondulation démesurée » (*En.*, II, 208). Leur association en binôme, *gemini, pariter*, redoublent par ailleurs cette impression de puissance.

Des images de feu, de sang, d'écume contribuent ensuite à donner à ces serpents une nature surréelle. L'analogie créée avec l'élément marin tend à les rendre plus redoutables encore. Afin de créer un télescopage d'images et de mêler la vision des serpents à celle d'une vague, Virgile a en effet créé une métaphore contextuelle[369], dans laquelle il applique des expressions ordinairement attribuées à la vague au serpents, telles que *incumbunt pelago* « s'allongent sur l'abîme », *ad litora tendunt*, « tendent vers le rivage », *superant undas*, « dominent les ondes », *pone legit*, « glisse sur la mer », *sinuat immensa uolumine terga* « roule l'ondulation de leurs dos

[368] Notons que, comme dans les exemples précédents, l'écriture vacille de nouveau, lorsqu'elle fait advenir le *monstrum* : l'atmosphère de solennité campée au début, grâce à l'usage d'un vers holospondaïque (v.202) et à l'instauration d'une isotopie du sacré (*Neptuno, sacerdos, sollemnis, mactabat, aras*) est soudainement brisée au vers 203 par l'usage d'un présentatif et d'un cliché de dramatisation, qui plus est tronqués dans leur diction par deux élisions successives : *ecc(e) aut(em).* S'ensuit l'expression de l'horreur du narrateur, *horresco referens* (v.204), qui annonce l'imminence du prodige.

[369] P. BACRY, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992, p.56, relève une métaphore « contextuelle » (ou « indirecte ») lorsque « le contexte entourant le mot normal (…) présente des éléments métaphoriques (…) et suggère l'image ».

démesurés », *fit sonitus spumante salo,* « il y a grand bruit dans les flots qui écument ». Pour preuve, dans les *Géorgiques* (*Gé.*, III, 237-241), nous avons relevé un passage, dans lequel le poète décrit dans des termes similaires le déplacement des rouleaux sur l'onde. Nous retrouvons en particulier cette image d'une masse informe qui grossit sur l'horizon, avant d'éclater sur la grève[370] :

> *Fluctus uti, medio coepit cum albescere ponto longius ex*
> *altoque sinum trahit, utque uolutus ad terras immane sonat*
> *per saxa neque ipso monte minor procumbit, at ima*
> *exaestuat unda uerticibus nigramque alte subiectat harenam.*

> « Ainsi, la vague commence à blanchir au milieu de la mer ; elle s'allonge et s'incurve en venant du large ; puis en roulant vers la terre elle fait parmi les rochers un fracas énorme et, aussi haute que la falaise s'effondre ; cependant l'onde bouillonne jusqu'en ses profondeurs tourbillonnantes et rejette à la surface un sable noir » (*Gé.*, III, 237-241)

Le travail de superposition d'images présente l'intérêt pour Virgile de doter la ces serpents d'une nature métamorphique et de renforcer l'impression d'invincibilité qu'ils dégagent. Dans notre imaginaire, la vague véhicule une image de puissance, d'une force contre laquelle on ne peut rien. J.Chevalier et A.Gheerfrant écrivent que les vagues « représentent toute la puissance de l'inertie massive »[371].

Mais il y a plus encore : pour revêtir ces monstres d'un caractère surnaturel et leur donner une apparence hybride, Virgile a conjointement tissé un champ lexical sur le thème du « feu » et du « sang » : il qualifie leurs crêtes de « sanglantes », *sanguineae* (v.207) et décrit leurs yeux comme « injectés de sang et de feu », *oculos*

[370] Notons que cette description de la vague a elle-même des hypotextes homériques. En *Il.*, IV, 422-426, le poète grec décrivait la vague en ces termes : « Ainsi, sur la rive sonore, la houle de la mer, en vagues pressées, bondit au branle du Zéphyr ; Elle se soulève au large d'abord, puis s'en vient briser sur la terre, dans un immense fracas, dressant sa crête en volute autour de chaque promontoire et crachant l'écume marine ». Seulement à la différence du poète latin, à aucun moment, Homère n'a réalisé un télescopage d'images entre la vague et le serpent. Conformément à sa « manière », son langage est toujours resté « clair » et « sans ambiguïté », voir *Supra,* p.83-85.
[371] J. CHEVALIER & A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont, 1982, p.990.

suffecti sanguine et igni (v.210). Cet ajout donne une dimension oxymorique à la description, qui n'apparaît que plus inquiétante.

Enfin, Virgile a créé des effets sonores qui intensifient l'impact de cette séquence. Il emploie des allitérations en (l) et en (b), des assonances en (i) : ***s*ibil*a* *l*am*b*e*b*ant *li*ngu*i*s** (v.211) qui, conjugués ensemble, produisent un effet inquiétant.

Ainsi, pour présenter les serpents de Laocoon comme des êtres maléfiques, Virgile emploie un langage alchimique d'une étonnante efficacité : il utilise des termes qui insistent sur leur anormale grandeur, le symbolisme de la vague qui hyper-dessine la courbe sinusoïdale de leurs corps, une isotopie de couleurs chaudes et intenses, comme le jaune et le rouge (*ardentis, igni, sanguineae ; sanguine*) qui convoque l'élément antagoniste, le feu, et des effets sonores qui inspirent un sentiment inquiétant. Le lecteur a comme l'impression d'assister à l'irruption brutale d'une énergie démoniaque, rendue plus surnaturelle encore par son caractère métamorphique.

Le thème de la métamorphose est d'ailleurs convoqué implicitement à la fin de cette séquence, ainsi que nous l'avons précédemment montré[372], puisque, par une inversion symbolique de la scène d'ouverture – Laocoon était décrit en train d'immoler un taureau sur l'autel – le prêtre se trouve lui-même comparé à un taureau blessé :

> *Ille simul manibus tendit diuellere nodos*
> *perfusus sanie uittas atroque ueneno ;*
> *clamores simul horrendos ad sidera tollit :*
> *qualis mugitus, fugit cum saucius aram*
> *taurus et incertam excussit ceruice securim.*
>
> « Lui, tout ensemble, s'efforce à pleines mains de desserrer ces nœuds, jusque sur ses bandelettes inondé de leur bave et de leur noir venin, et en même temps, il pousse vers les astres des clameurs horribles, comme mugit un taureau quand il s'est enfui, blessé, de l'autel et a secoué de sa nuque une hache mal assurée » (*En.*, II, 220-224)

[372] Voir *Supra,* p.142-145.

Nul doute qu'ici Virgile est en train de se jouer des règles imposées par ses contemporains. Le thème de la métamorphose lui permet de se positionner au-delà des normes attendues.

2. La métamorphose des vaisseaux en nymphes (*En.*, IX, 110-122)

Un autre passage qui témoigne de la volonté de Virgile de s'aventurer plus avant dans l'univers des formes imaginaires est la description de la métamorphose des vaisseaux en nymphes dans le chant IX de l'*Enéide* (*En.*, IX, 110-122). Audacieuse est en effet la manière de dépeindre du poète car, bravant le diktat de la vraisemblance et rompant avec la « réserve » homérique, il ose donner corps à la représentation contre-nature d'une métamorphose.

Hic primum noua lux oculis offulsit et ingens
uisus ab Aurora caelum transcurrere nimbus
Idaeique chori ; tum uox horrenda per auras
Excidit et Troum Rutulorumque agmina complet :
« Ne trepidate meas, Teucri, defendere nauis
neue armate manus ; maria ante exurere Turno
quam sacras dabitur pinus. Uos ite solutae,
ite deae pelagi ; genetrix iubet. » Et sua quaeque
continuo puppes abrumpunt uincula ripis
delphinumque modo demersis aequora rostris
ima petunt. Hinc uirgineae (mirabile monstrum)
(quot prius aeratae steterant ad litora prorae)
reddunt se totidem facies pontoque feruntur.

« Et tout d'abord une lumière inconnue éblouit les yeux ; parti des rives de l'Aurore, un nuage immense parut traverser le ciel, et aussi bien les chœurs de l'Ida ; alors une voix redoutable éclate dans les airs, elle emplit les oreilles de tous, Troyens, Rutules, en leurs bataillons : « N'ayez souci, Troyens, pour mes vaisseaux défendre, et n'armez pas vos mains ; Turnus pourra plutôt mettre le feu à la mer qu'à ces pins sacrés. Vous, quittez le rivage, allez déesses marines ; votre mère vous l'ordonne. »

Aussitôt chacune des poupes brise les chaînes qui la retenaient sur la rive ; semblables à des dauphins, plongeant leur rostre, elles gagnent les profondeurs. Puis elles reparaissent, merveilleux prodige, comme autant de formes virginales, et se portent vers la mer. » (*En.*, IX, 110-122)

La métamorphose annoncée par plusieurs images « indicielles », telles que l'apparition soudaine d'une lumière dans le ciel (v.110), celle d'un immense nuage (v.111) et l'expression de la voix de Vénus (v.112-117), se produit effectivement sous les yeux des Troyens et des Rutules aux vers 117-122. Virgile emploie d'abord des verbes d'action pour personnifier les vaisseaux et les animer d'une énergie intérieure – les poupes « brisent », *abrumpunt*, leurs chaînes et « rejoignent », *petunt*, les profondeurs, après avoir « plongé », *demersis*, leurs rostres – puis il suggère un glissement des formes, en utilisant le détour d'une métaphore animale – les vaisseaux sont semblables à des dauphins, *modo delphinum* – . Après une plongée dans les profondeurs, les navires reparaissent alors à la surface, sous une nouvelle apparence, celles de jeunes nymphes, *uirgineae* (v.122). Notons que ce passage peut revêtir une dimension réflexive[373] et représenter symboliquement le cheminement propre de Virgile qui « brise » ses liens et laisse libre cours à son imagination créatrice, pour faire advenir des événements surréels.

3. La description de *Fama* (*En.*, IV, 173-195)

Non content de figurer des métamorphoses dans son œuvre, Virgile fait aussi preuve d'inventivité et d'audace, car il y introduit des monstres de nature mythologique, jusque là simplement esquissés par ses prédécesseurs.

Dans le chant IV de l'*Enéide,* il propose notamment une description de *Fama,* la « Renommée », la « Rumeur » (*En.*,IV, 173-195), qui renouvelle la peinture de ce monstre. Contrairement à ses prédécesseurs qui n'avaient fait que l'évoquer – Homère présentait Rumeur comme la « messagère de Zeus, qui flambe et pousse les troupes à

[373] Sur le mécanisme de la réflexivité, cf. A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, 1995.

marcher »[374], Hésiode se contentait de la citer au nombre des déesses[375] – Virgile en dresse en effet un portrait d'une radicale nouveauté, car il lui confère un caractère d'une extrême hybridité. S.Clément, qui a tenté d'en décrire les différentes composantes[376], écrit que *Fama*, tour à tour assimilée à un éclair[377], à la Discorde homérique[378], entretient aussi de nombreuses affinités avec d'autres figures monstrueuses : avec Typhée[379], par ses innombrables langues et bouches, et avec les Sirènes, la « Sphinge », les Harpyes ou encore Argus, par son plumage. Et l'auteur, de conclure :

> « *Fama* (…) revêt parallèlement et successivement, les apparences d'une force naturelle, d'une femme, d'un oiseau, sans qu'aucune de ces apparences, aussi « visible » soit-elle, ne parvienne à lui donner une identité, une vraie forme. Ce monstre est avant tout un hybride insaisissable »[380].

A l'instar de S.Clément et de J.Dangel[381], nous pensons cependant que ce désordre n'est pas le fait d'un débordement non contrôlé, qu'il ne peut être « le fruit d'une imagination dévoyée qui aurait perdu le sens de la mesure, oublié les règles, et cette loi primordiale de l'unité que rappelait justement le « monstre d'Horace »[382], mais qu'il est encore celui d'un choix pleinement assumé et revendiqué : adoptant une attitude avant-gardiste, le poète affiche clairement ici sa volonté de s'affranchir des contraintes de la création mimétique, encore de rigueur sous le règne augustéen, pour promouvoir une imagination créatrice. Ce passage, interprété dans sa dimension réflexive, pourrait de fait recevoir une dimension programmatique : à l'image de la

---

[374] HOMERE, *Il.*, II, 94-95.
[375] HESIODE, *Trav.*,764 : « La réputation est une déesse elle aussi ».
[376] S. CLEMENT, « *Fama* et le poète : pour une poétique de la monstruosité dans l'*Enéide* », *BAGB*, 1995, p.309-328.
[377] Le portrait convoquerait alors en cet endroit un souvenir de LUCRECE, *De R..N.*, VI, 340-342.
[378] HOMERE, *Il.*, IV, 442-443 : « Elle se dresse, petite d'abord, puis bientôt de son front va heurter le ciel, tandis que ses pieds foulent le sol ».
[379] Typhée possédait semblablement cent têtes et mille voix, cf. HESIODE, *Théog.*, v.820-826 : « Mais lorsque Zeus du ciel eut chassé les Titans, l'énorme terre enfanta un dernier fils, Typhée… De ses épaules sortaient cent têtes de serpent, d'effroyable dragon, dardant des langues noirâtres… et des voix s'élevaient dans toutes ces têtes terribles faisant entendre mille accents d'une indicible horreur ».
[380] S. CLEMENT, *art. cit.*, p.314.
[381] J. DANGEL, « *Fama* » (« rumeur »), *Papers on rhetoric*, 4, 2002, p. 89-110.
[382] S. CLEMENT, *art. cit.*, p.316.

poétique virgilienne, *Fama* pourrait incarner la matière génératrice de virtualités, de formes monstrueuses.

4. La description d'Allecto (*En.*, VII, 322-571)

Pour traditionnelle et « homérique » que puisse apparaître ensuite le portrait de la Furie Allecto, par le caractère anthropomorphique de sa représentation et sa ressemblance avec d'autres allégories génératrices de conflits meurtriers, comme *Eris*, « la discorde »[383], cette description (*En.*, VII, 322-570) n'en demeure pas moins romaine[384] et encore profondément novatrice, car, dans certaines parties, le poète l'a parée de formes et de couleurs, qui l'éloignent considérablement de ses homologues homériques : en réalité, la Furie quitte définitivement son visage humain pour révéler sa vraie nature monstrueuse et chimérique, car elle possède un caractère d'hybridité et des traits physiologiques qui indiquent et fondent son irréductible altérité.

Virgile souligne notamment le caractère d'extrême hybridité qui la caractérise, à l'instar de *Fama*, en déclarant aux vers 327-329, qu'Allecto est un *monstrum*, détesté de son père Pluton et de ses sœurs, « tant elle sait prendre de visages, si redoutables sont ses aspects, si nombreux sont les serpents qu'engendre sa noirceur », *tot sese uertit in ora, tam saeuae facies, tot pullula atra colubris.* Junon dit également d'elle, qu'elle possède « mille déguisements, mille ressources pour nuire », *tibi nomina mille, mille nocendi artes* (v.337-338). Dans la longue séquence décrivant son intervention, Allecto revêt de fait successivement l'apparence d'une Furie (du vers 322 au vers 415), puis celle d'une vieille femme, Calybé, la prêtresse de Junon et de son temple (du vers 415 au vers 444), avant de reprendre de nouveau son apparence première sous le coup de la colère (du vers 445 au vers 571) .

Mais le poète dit et donne à voir sa nature furieuse, en s'attardant sur certains détails de sa physionomie monstrueuse qui l'apparente à ses pairs, comme celui des serpents qui infestent sa chevelure sombre, évoqué aux vers 341, 346, 561, celui des

[383] HOMERE, *Il.*, IV, 442-443.
[384] J.PERRET, cf. note 1 p.95, fait remarquer que l'intervention d'Allecto relève plutôt de la tragédie (cf. les *Bacchantes* et le personnage de Lyssa dans *Héraclès* d'Euripide), que l'épisode est nourri

ailes sombres, *fuscis alis*, qui couvrent son corps, évoquées aux vers 408, 476 et 561. C'est surtout dans la séquence décrivant son sursaut de colère (v. 445-452), qu'Allecto révèle avec évidence sa nature monstrueuse :

> *Talibus Allecto dictis exarsit in iras.*
> *At iuueni oranti subitus tremor occupat artus,*
> *deriguere oculi : tot Erinys sibilat hydris*
> *tantaque se facies aperit ; tum flammea torquens*
> *lumina cunctantem et quaerentem dicere plura*
> *reppulit et geminos erexit crinibus anguis*
> *uerberaque insonuit rabidoque haec addidit ore.*
>
> « A ces paroles Allecto s'embrasa de colère. Le jeune homme parlait encore qu'un tremblement soudain s'empare de tous ses membres, ses yeux sont devenus fixes, tant l'Erynis fait siffler d'hydres, si géante se découvre sa stature ; alors détournant vers lui un regard de flamme tandis qu'il s'embarrasse et cherche à ajouter quelque chose, elle le repoussa, fit se dresser deux serpents dans ses cheveux, claquer son fouet, et ajouta ces mots d'une bouche écumante. » (*En.*, VII, 445-451)

Ici, le langage, investi d'une énergie venue d'ailleurs, se trouve animé par une série d'événements qui viennent en bousculer l'ordonnance habituelle. Sous les yeux de Turnus saisi par le *thambos*, Allecto, possédé par le furor, la fureur du carnage, se met à faire siffler ses hydres, à grandir soudainement. Tous les attributs qui caractérisent habituellement la Gorgone[385] sont alors convoqués pour figurer l'Erynie : le regard embrasé, les serpents dressés sur ses cheveux, la bouche écumante. De figure anthropomorphe qu'elle était, Allecto se révèle donc soudainement « chimère », un être-de-langage ne révélant son existence que grâce à une formidable alchimie langagière.

---

d'une expérience toute romaine du *furor* qui envahit les âmes au moment des guerres civiles, cf. *En.*, I, 291-296.

[385] J.-P. VERNANT, *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1996, p.31-54.

Dans cette séquence, Virgile, lâchant une nouvelle fois la bride à son imagination, s'est donc plu à dépasser et à faire éclater le « réalisme » homérique pour faire advenir dans son écriture des représentations fictionnelles et vivantes de l'au-delà.

5. La description de Cacus (*En.*, VIII, 190-267)

Dans le chant IX de l'*Enéide,* Virgile nous laisse enfin un portrait de Cacus, un dieu romain à l'apparence infernale, qui étonne le lecteur, par sa présence et sa physionomie monstrueuse. Evandre, qui est le narrateur de cette digression (*En.*, VIII, 190-267) présente en effet Cacus comme un être à peine humain, *semihominis Cacis facies,* qui dévore ses victimes avant de les clouer insolemment aux portes, la tête décolorée par le pus :

Hic spelunca fuit uasto summota recessu,
semihominis Caci facies quam dira tegebat
solis inacessam radiis ; semperque recenti
caede tepebat humus foribusque adfixa superbis
ora uirum tristi pendebant pallida tabo.

« Il y eut là, écartée au fond de cette énorme excavation, une caverne que la face épouvantable d'un être à peine humain, Cacus, rendait inaccessible aux rayons du soleil ; toujours d'un nouveau meurtre le sol demeurait tiède, toujours, insolemment clouées aux montants de la porte, des têtes humaines pendaient, décolorées par un horrible pus. » (*En.*, VIII, 193-197)

Nous apprenons plus précisément que ce monstre, descendant de Vulcain, avait une masse énorme, *magna mole* (v.199), une bouche vomissant des feux noirs, *atros ore uomens ignis* (v.198-199). Lorsque Hercule pénétra dans son antre pour le capturer, Evandre nous dit qu'il vomit des feux d'une nature étrange, car ses flammes produisaient des flots de fumée d'une aveuglante obscurité. Nous retrouvons ici cette alliance oxymorique des couleurs pour figurer les phénomènes surnaturels. Enfin,

l'apparence physique de cet être monstrueux nous est donnée à voir, lorsque son meurtrier le sort de sa grotte :

> *« … pedibusque informe cadauer*
> *protrahitur. Nequeunt expleri corda tuendo*
> *terribilis oculos, uoltum uillosaque saetis*
> *pectora semiferi atque exstinctos faucibus ignis. »* (*En.*, VIII, 264-267)

> « Le hideux cadavre est tiré au dehors par les pieds. Avec des ressentiments insatiables, ils regardent les yeux effrayants, la face, la poitrine velue de cette sorte de bête les feux maintenant éteints dans son gosier »

L'adjectif *informe*, employé par Virgile au vers 264, reflète bien la nature étrange de cette figure, insaisissable par une *enargeia* mimétique. Le poète souligne l'apparence hybride de cet être à la charnière entre l'espèce animale et humaine, en le décrivant successivement comme étant mi homme *semihominis* (v.194), mi bête, *semiferi* (v.267). Si cet être possède une anatomie et des membres anthropomorphes (un visage, des yeux, une poitrine), il n'en possède pas moins des attributs bestiaux : il est doté d'une gueule immense et d'une poitrine velue, *uillosa pectora* (v.266-267).

Ainsi dans ce portrait, Virgile utilise de nouveau le thème de l'hybridité pour figurer un « monstre » mythologique.

CONCLUSION

A travers ces différentes descriptions de prodiges ou de divinités, il apparaît ainsi que Virgile a recherché d'autres voies pour figurer le divin.

Chez Homère, tout se donnait à voir, tout était montré de manière concrète, tout était ramené à une expérience sensible : le poète s'efforçait le plus possible de réduire la part de « mystère », pour revêtir les phénomènes surnaturels d'une essence sensible, humaine, immédiatement perceptible par les sens. Toutes les forces divines qui influaient sur le monde humain, étaient identifiées, nommées, signalées, théâtralisées

par le poète. Les actions des dieux étaient orchestrées, canalisées, leur manière d'intervenir « montrée » de la manière la moins énigmatique possible.

Virgile s'applique au contraire à reproduire les phénomènes surnaturels, dans leur transcendance et leur irréalité. Sont notamment convoquées pour générer ses représentations chimériques, des figures métriques, rythmiques et métaphoriques qui viennent bousculer l'ordonnance habituelle du langage et défier les règles de la *mimèsis* classique.

* *
*

CHAPITRE IV

UNE VISION DEVOYEE DU CODE EPIQUE

Dans les chapitres précédents nous avons surtout insisté sur le fait que Virgile s'est démarqué de ses prédécesseurs pour renouveler certains aspects de sa poétique. Ce que nous voudrions mettre en lumière dans ce nouveau chapitre, c'est que le poète a également revêtu sa poétique d'un caractère subversif par rapport aux attentes en vigueur.

Alors que le « classicisme »[386], qui se définit à l'époque augustéenne[387], prône la restauration des valeurs morales et bannit l'esthétique du chaos[388], nous remarquons de fait qu'en maints endroits de son œuvre, Virgile travaille à rebours de ses codes. A l'instar d'Ennius, la vision qu'il offre de la guerre est négative. Le poète a en aversion le spectacle des combats. Témoins de ce rejet sont par exemple les hyperboles récurrentes donnant à la guerre des couleurs apocalyptiques. Mais nous remarquons aussi que, dans l'imaginaire virgilien, la fureur guerrière menace toujours de faire son apparition et de transformer des guerriers en *beluae.* La belle ordonnance des

[386] Plusieurs définitions ont été proposées pour cerner la notion de « classicisme augustéen ». Afin de rendre cette notion opérationnelle dans l'étude de nos images, nous en simplifions volontairement la définition, en l'associant à un nombre restreint de critères. A l'époque augustéenne, nous savons en effet que les enjeux de la représentation se précisent: non seulement le poète est désormais tenu de respecter certaines « lois du genre » en matière de poétique (le refus de l'intergénéricité, le respect de la vraisemblance), mais il est également tenu de se mettre au diapason en matière d'esthétique : le « classicisme » qui prédomine à l'époque augustéenne recommande notamment la restauration des valeurs religieuses et morales, la remise au goût du jour de mythes porteurs d'un message d'espoir et de paix (le mythe de la fondation de Rome, le mythe de l'âge d'or) et le recours à une esthétique simple et épuré, contrastant avec l'esthétique de l'hybride et du chaos caractéristique des premières décennies du siècle. Cf. J. FABRE-SERRIS, *Mythologies et littérature à Rome,* Dijon-Quetigny, Payot Lausanne, 1998, p.27-123.

[387] D. COMBE, *Les genres littéraires,* Paris, Hachette, 1992, p.38-41, date en effet le début du règne de la « loi du genre » de l'*Art poétique* d'Horace. G.B. CONTE, *Generi e lettori, Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio,* Saggi di letteratura Milano Mondarori, 1991, p.157, confirme que la prise de conscience du problème de la « généricité » n'a jamais été aussi aiguë qu'à cette époque.

[388] Sur l'« esthétique de l'hybride et du chaos » prévalant dans les premières décennies du Ier siècle av. J.-C., cf. G. SAURON, « Les monstres au cœur des conflits esthétiques à Rome au Ier s. av. J.-C. », dans *Revue de l'art,* 1990, p.36. Le critique a démontré notamment que « les monstres occupaient une place de choix dans le répertoire habituel de ces ateliers ».

événements se trouve alors bouleversée dans une esthétique qui met à mal les valeurs fondatrices de l'épique.

La conception épique virgilienne apparaît subversive car, à certains moments, l'écriture est travaillée par des tensions qui semblent dire que certaines valeurs épiques sont en voie de perdition. Comme s'il était rattrapé par le souvenir des guerre civiles, il semble que Virgile ne soit plus décidé à dire ce qui, d'après la leçon aristotélicienne, est mémorable et digne d'admiration[389] mais plutôt à dénoncer ce qui, dans l'expérience de la guerre, lui paraît intolérable. De manière significative, l'écriture épique se fait alors le reflet de cet état de crise : non seulement elle reprend sur un mode subversif la topique de ses prédécesseurs mais génère désormais *ses* tropes, c'est-à-dire qu'elle produit de nouvelles images susceptibles de dire l'inénarrable.

Tels sont les divers aspects de la poétique des images virgiliennes que nous aimerions mettre en évidence dans ce dernier chapitre.

I. LA REECRITURE SUBVERSIVE DE LA TOPIQUE TRADITIONNELLE

Le premier indice qui nous montre que la poétique virgilienne est en passe de se convertir en un récit « pathétique » réside d'abord en ce que certains lieux communs de l'épopée homérique paraissent avoir subi de profondes altérations. Si nous confrontons les descriptions de mort virgiliennes à leurs équivalents grecs, traditionnellement écrits sur le mode épidictique, nous constatons en effet une grande différence. Alors que chez Homère, les descriptions de défunts donnaient souvent lieu

[389] Sur la représentation épique appréhendée comme un lieu de « commémoration », cf Partie I, Chap.2, II, 1. « Des attentes rhétoriques ». A. KIBEDI VARGA, rappelle en effet que, selon lui, « l'épopée, la tapisserie sont autant de genres narratifs, qui se rapprochent de la rhétorique de l'éloge ». G. MATHIEU-CASTELLANI retient également le critère de la visée comme un aspect fondamental des images épiques : « Imiter, imiter-repréener, mais imiter une action qui « doit être mémorable et intéressante, c'est-à-dire digne d'être présentée aux hommes, comme un objet d'admiration, de terreur ou de pitié » : telle est en effet la règle qui préside au choix du sujet épique ». Elle rappelle de surcroît que « l'exemplarité de la geste héroïque était l'un des critères de différenciation retenus par Aristote, qui notait que la poésie pique, comme la tragique, travaillait à la mimèsis d'hommes vertueux (*Poétique,* 1449 b) » ; Sur ce sujet, cf enfin, P. FELIDA, « L'*epos*, le site », dans *Le site et l'étranger,* Paris, PUF, 1995, p.81.

à une commémoration[390] – l'écriture convoquait des symboles à valeur laudative et mettait en scène la douleur des proches[391] – certaines descriptions de l'*Enéide*, sont au contraire écrites à rebours de ces codes : au lieu de présenter la mort dans son « bel » aspect, Virgile s'emploie à en montrer le caractère avilissant.

1. La description d'Hector (*En.*, II, 270-279)

Dans la description de la dépouille d'Hector, que nous a laissée le poète au livre II de l'*Enéide* (*En.*, II, 270-279), il est par exemple significatif de voir que l'impression provoquée par la vision de ce corps déchiqueté n'est plus la même que celle générée par l'hypotexte grec. Tandis que chez Homère (*Il.*, XXII, 395-404) – Hector, malgré la violence de l'outrage subi, conservait une certaine dignité grâce à l'amour que lui portaient les siens, la description virgilienne offre une vision du cadavre d'Hector, qui, quant à elle, est totalement déshumanisée.

> « Il dit, et au divin Hector, il prépare un sort outrageux. A l'arrière des deux pieds, il lui perce les tendons entre cheville et talon ; il y passe des courroies, et il les attache à son char, en laissant la tête traîner. Puis il monte sur le char, emportant les armes illustres ; d'un coup de fouet, il enlève ses chevaux , et ceux-ci pleines d'ardeur s'envolent. Un nuage de poussière s'élève autour du corps ainsi traîné ; ses cheveux sombres se déploient ; sa tête gît dans la poussière – cette tête jadis charmante et que Zeus maintenant livre à ses ennemis, pour qu'ils l'outragent à leur gré sur la terre de sa patrie ! Tandis que cette tête se couvre de poussière, sa mère s'arrache les cheveux, et, rejetant loin d'elle son voile éclatant, elle pousse un long sanglot à la vue de son enfant. Et son père aussi pitoyablement gémit : et, autour d'eux, les gens sont tous en proie aux sanglots, aux gémissements, par toute la ville. On croirait que la sourcilleuse Ilion est tout entière, de la base au sommet, consumée par le feu. Les gens ont peine à retenir le vieillard indigné, qui veut à tout prix sortir des portes dardaniennes. » (*Il.*, XXII, 395-413)

[390] Sur la mort représentée comme une idéalité dans un contexte épique, cf. J.-P. VERNANT, « La belle mort et le cadavre outragé », dans *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 2002, p.41-79.

In somnis ecce ante oculos maestissimus Hector
uisus adesse mihi largosque effundere fletus ;
raptatus bigis ut quondam, aterque cruento
puluere perque pedes traiectus lora tumentis,
ei mihi, qualis erat ; quantum mutatus ab illo
Hectore qui redit exuuias indutus Achilli,
uel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis ;
squalentem barbam et concretos sanguine crinis
uolneraque illa gerens, quae circum plurima muros
accepit patrios.

« En mes songes, voici qu'il me sembla que devant loi Hector était présent, accablé de douleur et versant d'abondantes larmes. Tel que naguère traîné par le bige, noirci d'une poussière sanglante, ses pieds gonflés traversés de courroies ; malheur à moi, comme il était ! Combien changé de cet Hector qui revient revêtu des dépouilles d'Achille ou glorieux d'avoir lancé les feux phrygiens sur les poupes des Danaens ; la barbe hérissée, les cheveux collés par le sang, portant ces meurtrissures affreuses qui lui furent infligées si nombreuses autour des murs de nos pères ! » (*En.*, II, 270-279)

Non seulement Virgile a campé le corps dans un décor nu, dénué toute humanité, mais il a surenchéri sur son modèle dans sa description des blessures. Avec sa barbe hérissée et ses cheveux agglomérés par le sang, Hector n'a tout simplement plus visage d'homme.

2. La description de Priam (*En.*, II, 555-558)

Un autre témoignage de ce détournement de la topique traditionnelle est par ailleurs fourni par la description de Priam (*En.*, II, 555-558). Dans cette image, nous assistons plus particulièrement à un usage dévoyé de l'emblème végétal, car, à la

[391] Pour une illustration de cette symbolique, cf. S. JOUANNO, « *Mortis imago*, trois réécritures virgiliennes de modèles homériques (*En.*, II, 201-224 ; II, 555-558 ; IX, 431-437) », dans G. JACQUIN (sd), *Le récit de la mort, Ecriture et histoire*, Rennes, PUR, 2003, Coll. « Interférences », p.45-46.

comparaison avec l'arbre, traditionnellement associée à des valeurs positives, s'est substituée une métaphore avilissante, ravalant l'homme à l'état d'un vulgaire *truncus*.

> « L'homme (Simoïsios) choit au sol dans la poussière. Il semble un peuplier poussé au sol herbeux d'un vaste marécage : si son fût est lisse, sa cime porte des rameaux ; et, dans son bois, le charron a taillé avec un fer luisant de quoi faire, en le cintrant, la jante d'un char magnifique ; et il gît là, se desséchant, aux bords du fleuve. Tel est maintenant Simoïsios, fils d'Anthémion, tué par le divin Ajax. » (*Il.*, IV, 482-489)

> *Haec finis Priami fatorum, hic exitus illum sorte tulit Troiam*
> *incensam et prolapsa uidentem Pergama, tot quondam populis*
> *terrisque superbum regnatorem Asiae. Iacet ingens litore truncus,*
> *auolsumque umeris caput et sine nomine corpus.*

> « Telle fut la fin des destins de Priam, tel le trépas que le sort lui imposa, avec dans les yeux, Troie en flammes et Pergame abattue, lui jadis sur tant de peuples, sur tant de terres, superbe dominateur de l'Asie. Il gît tronc énorme sur le rivage, tête arrachée aux épaules, corps sans nom. » (*En.*, II, 555-558)

Grande en effet est la différence entre l'hypotexte homérique (*Il.*, IV, 482-489) et sa réécriture virgilienne. Chez Homère, l'image était valorisante. En décrivant l'arbre en pleine vigueur et en insistant sur la beauté et la qualité de son bois, le poète l'avait chargé de valeurs positives : il grandissait le défunt dans sa mort. Chez Virgile, au contraire, la forme dégradée du végétal, réduite à un simple *truncus* dépouillé de ses rameaux, *auolsum caput*, avilit le défunt dans sa mort. Par sa brièveté excessive, l'image est même contraire aux convenances.

En détournant certaines images de leur usage traditionnel, il apparaît ainsi que Virgile ne s'est pas si docilement plié aux usages de ses prédécesseurs[392]. Mieux – et

[392] A l'origine de cette mutation profonde, il est certain que l'écriture virgilienne a subi l'influences de modèles. Pour en comprendre la genèse, peut-être faudrait-il se tourner du côté des arts de mémoire. L'auteur de la rhétorique à Hérennius a notamment recommandé l'usage des *imagines agentes*, des « images agissantes » : « Si nous créons des images qui ne soient ni nombreuses ni vagues mais actives (*imagines agentes*) ; (…) si nous les enlaidissons d'une façon ou d'une autre, en introduisant

c'est ce que nous voudrions montrer dans un second temps – il a même prouvé qu'il était prêt à innover, en générant lui-même une topique, qui serait plus conforme à son nouveau message.

II. L'INVENTION D'UNE TOPIQUE DISANT L'INENARRABLE

Parallèlement à ses tentatives de détournement de la topique traditionnelle, nous constatons que Virgile s'est également investi dans la recherche d'une nouvelle topique, plus à même de communiquer son message subversif. Au nombre des images, susceptibles de présenter la guerre sous un jour inquiétant, figurent notamment des métaphores obsessionnelles du feu, du monstre, toutes ressortissant *a priori* à la représentation homérique du *ménos* guerrier[393], mais semblant pourtant y contrevenir : au lieu de symboliser *positivement* la « terreur » que le guerrier doit porter dans le camp adverse, ces images paraissent en effet connoter une menace beaucoup plus grave, elles semblent annoncer le retour à une nature chaotique, voire l'imminence d'une dissolution de l'univers. Dans ces lignes, l'imaginaire virgilien est manifestement travaillé par d'autres tensions et contaminé par d'autres codes. Sans doute faudrait-il invoquer l'influence d'Hésiode, d'Ennius et d'Eschyle, qui, ainsi que l'a montré A.Moreau[394], furent également obsédé par la thématique du chaos. Mais nous pourrions également penser à l'esthétique révolutionnaire, telle qu'elle s'exprima à Rome sous la dictature césarienne[395] et à la philosophie stoïcienne[396], qui, recourant

---

par exemple une personne tachée de sang, souillée de boue ou couverte de peinture rouge de façon à ce que l'aspect en soit plus frappant (…) cela aussi nous garantira plus de facilité à nous les rappeler » (III, XXII) passage traduit et cité par F. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1996, p.22. Dans les descriptions virgiliennes, nous retrouvons de fait cette même volonté d'associer une image à une signification criante, cette même volonté de frapper violemment l'esprit, en y imprimant une trace puissante et indélébile.

[393] Parmi les éléments qui servent à figurer le *ménos* guerrier (la fureur guerrière), J.-P. VERNANT, *La mort dans les yeux, figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1998, p.39-5, cite notamment la lueur de l'airain, les flammes jaillissant de la tête et des yeux, le cri formidable, le rictus et le claquement des dents, les effets de chevelure.

[394] A. MOREAU, *La violence et la chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

[395] G. SAURON, « Les monstres au cœur des conflits esthétiques à Rome au Ier s. av. J.-C. », *Revue de l'art*, 1990, p.35-45, a en effet montré qu'il existait une esthétique propre aux révolutionnaires des guerres civiles, convoquant une imagerie monstrueuse, symbolisant la « nature chaotique des origines » (p.40) : « Cette iconographie symbolique (était) diffusée, à l'époque de la dictature perpétuelle de César (…). Pour ces révolutionnaires dévoués à l'entreprise monarchique de César, l'évocation d'une nature bouillonnant d'une vie anarchique conforme aux visions fantastiques d'un

également à cette imagerie « monstrueuse » pour figurer une nature aberrante et chaotique (cf. le mythe de la « monstruosité politique » ou encore celui l'*ekpurôsis*), « la fin du monde »), ont pu influencer Virgile.

1. Les métaphores du feu

Au nombre des images, offrant une vision inquiétante des combats, figurent tout d'abord les métaphores du feu[397]. Alors que, dans l'*Iliade*, ce motif opérait dans un contexte très défini – Homère recourait à cette image pour figurer le *ménos* du guerrier sur le point de livrer bataille à son ennemi[398] – nous remarquons que Virgile en fait un usage beaucoup plus étendu : l'emploi du « feu » n'est plus cantonné aux personnages *légitimement* engagés dans le combat, mais aux éléments l'utilisant *délibérément* de manière perverse, avec l'intention de détruire ou de souiller (de la notion grecque du *ménos* nous glissons autrement dit vers la notion de *furor*, « la fureur du carnage », tel que l'ont figuré les Tragiques romains[399]). Virgile se sert donc de la métaphore du feu pour peindre l'expérience de la guerre sous un jour menaçant. Dans sa description de

---

Anaximandre ou d'un Empédocle, avec son cortège de monstres issus des assemblages hasardeux et provisoires des commencements, contribuait à préparer l'avènement d'un nouvel ordre politique qui appuyait ses prétentions sur un concert de prophéties diverses combinant les vieilles croyances dans l'éternel retour des âges avec les savants calculs des astrologues » (p.40).

[396] Nous savons parallèlement que la philosophie stoïcienne utilisait également une imagerie « monstrueuse » pour figurer le mythe de l'*ekpyrôsis* (déluge résultant d'une dissolution des fondements de la société). M.M. SURATTEAU, « Méduse, un « monstrum » dans l'épopée », dans X^{è} Congrès de l'association G.Budé, p.171, a montré que « dans un poème stoïcien, la *natura nocens* (était) une inversion de la *natura* qui s'apparent(ait) aux monstres ». cf aussi C. LEVY, « Rhétorique et philosophie : la monstruosité politique chez Cicéron », *REL*, 76, 1998, p.139-157 ; M. LAPIDGE, « Stoic Cosmology and Roman Literature, First to third Centuries A. D. », *ANRW*, Part II, Principate, vol. 36.3, 1989, p.1379-1429. Il faut peut-être y voir une preuve de l'adhésion de Virgile à la philosophie stoïcienne. Cet aspect de la poétique virgilienne sera en tout cas approfondi par Lucain, ainsi que nous le montrerons dans la partie suivante, cf. P. GRIMAL, « Quelques aspects du stoïcisme de Lucain dans la *Pharsale* », BAGB, LXIX 1983, p.401-416.

[397] L'originalité du traitement de la topique du feu à notamment été remarquée par A. LOUPIAC, « Un exemple de rhétorique poétique : le thème du feu dans le Chant IX de l'*Enéide* », *L'Information littéraire*, 1984, n°2, p.82-87.

[398] J.-P. VERNANT, *op. cit.*, p.40, a écrit que les éléments figurant le *ménos* guerrier opéraient de fait dans un contexte très défini : « Masque et œil gorgonéens (…) apparaissent intégrés à l'attirail, la mimique, la grimace même du guerrier (homme ou dieu) possédé par le *ménos*, la fureur guerrière ; ils concentrent en quelque sorte cette puissance de mort qui irradie de la personnne du combattant recouvert de ses armes et prêt à manifester l'extraordinaire vigueur au combat, la fotitude (*alké*), dont il est habité ».

[399] Sur la signification du *furor* dans la tragédie romaine, cf. F. DUPONT, *L'Acteur Roi*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p.190.

l'incendie de Troie, il est par exemple significatif de voir que le feu est assimilé – comme dans la pensée stoïcienne[400] – à une force destructrice. Aux vers 758-759, il est tour à tour assimilé à un monstre et à une vague déferlante.

> *Ilicet ignis edax summa ad fastigia uento*
> *Uoluitur ; exsuperant flammae, furit aestus ad auras*
>
> « C'est fini ; un feu dévorant, poussé par le vent, roule jusqu'au sommet du toit ; les flammes jaillissent plus haut encore, leur tourbillon se déchaîne dans les airs. » (*En.*, II, 758-759)

Après avoir assimilé le feu à un « monstre », grâce à la métaphore adjectivale, *edax* « glouton », « vorace » (< *edo* « manger), ravivant au passage un souvenir homérique[401] – la « bataille amère à la gueule géante » (*Il.*, X, 8) – , Virgile enchaîne de manière vigoureuse, en comparant cette fois le feu à l'élément qui lui est le plus hostile : l'eau. Le verbe *uoluitur* commence par décrire le dôme menaçant de la vague de feu, le verbe *exsuperare* – également employé dans la description des serpents de Laocoon glossant sur l'onde (*En.*, II, 207) – décrit ensuite la crête des vagues se chevauchant mutuellement, et enfin, le terme *aestus* – étant à la croisée des deux champs sémantiques[402] – décrit l'explosion brutale de cette violence contenue. Il en résulte une image d'une extrême violence, car elle repose sur un oxymore. L'eau et le feu se confondent ici dans une association si détonante, qu'ils donnent une dimension apocalyptique[403] à ce tableau.

---

[400] Le rôle du « feu destructeur « est également déterminant dans la théorie stoïcienne de l'«ekpurôsis ». Les Stoïciens pensaient en effet que le démiurge de l'univers dissoudrait la matière grâce à un feu destructeur, pour ensuite dissocier les éléments et régénérer le monde, cf. M.-A. ZAGDOUN, « La philosophie stoïcienne de l'art », Paris, CNRS, 2000, p.48-69.

[401] Il est à noter que si les expressions homérique et virgilienne sont très proches, elles ont certainement un statut différent. Alors que chez Homère, il s'agit probablement d'une allusion passagère et ponctuelle – V. BERARD a souligné le caractère exceptionnel d'une telle image dans l'*Iliade* : « la guerre est ici comparée à une bête monstrueuse dont on voit tout à coup apparaître la *gueule* dévorante », cf. HOMERE, *Iliade*, CUF, t.II, note 1 p.83 – cette métaphore est davantage chez Virgile, une image récurrente et structurante de son imaginaire.

[402] En latin, *aestus* désigne en effet autant une forte chaleur, un bouillonnement, qu'un déchaînement des flots.

[403] Nous avons relevé d'autres passages dans lesquels Virgile associait l'évocation de la flamme à celle de l'eau. En *En.*, II, 609, Virgile parlait des « rouleaux de fumée mêlée de poussière », *mixtoque*

2. Les métaphores de la *belua*

Au nombre des images présentant l'expérience épique sous un jour inquiétant et générant des visions d'apocalypse, d'une tonalité différente de celles d'Homère, figurent enfin celles de la *belua* – une autre figure appartenant au répertoire stoïcien[404]. Dans plusieurs descriptions, Virgile utilise en effet cette image pour figurer le mal destructeur.

Au début du chant II, nous remarquons par exemple que la métaphore de la *belua* est latente dans le texte : après avoir été comparé, de par sa stature à une montagne[405], *instar montis* (*En.*, II, 15), le cheval de bois, responsable de la chute de Troie, est progressivement assimilé à un prédateur d'une violence inhabituelle. Il est comparé à un monstre vivant, vomissant des flammes. En *En.*, II, 240 ; 242-243, non seulement une première série de métaphores verbales, *subit* « s'avance » et *inlabitur* « glisse » et adjectivale *minans* « menaçant », l'assimile à un être vivant, mais l'emploi du verbe *fundere* « vomir » au vers 328, achève sa métamorphose : *arduos armatos mediis in moenibus adtans fundit / equos*, « dominant tout, debout, au milieu de nos murs, le cheval vomit des hommes d'armes » (*En.*, II, 328-330).

3. Les métaphores de la furie

Au nombre des images contribuant à revêtir la topique virgilienne d'une dimension nouvelle, figurent enfin les personnages de *furies*, qui – ainsi que l'ont remarqué certains critiques – investissent l'espace épique d'une manière beaucoup plus imposante que dans les épopées traditionnelles. La furie est par exemple convoquée de manière explicite dans le portrait d'Allecto au livre VII, mais sa présence est sous jacente dans de nombreuses autres descriptions, comme celle de la

---

undantem puluere fumum ; en *En.*, II, 706, des « incendies roulant leurs tourbillons », *aestus incendia uoluont.* La fréquence de ces images nous montrent que nous avons affaire ici à une topique structurante de l'imaginaire virgilien.

[404] C. LEVY, « Rhétorique et philosophie : la monstruosité politique chez Cicéron », *REL*, 76, 1998, p.139-157

[405] Dans l'imaginaire des Grecs, le cyclope était en effet très souvent assimilée à une montagne ou à un volcan. V. BERARD écrit que « Les anciens grecs à l'époque classique (…) sans hésiter, avaient reconnu dans le cyclope un volcan » cf. HOMERE, *Odyssée*, Paris, Gallimard, 1995, p.114.

Discordia (Livre VIII), celle des serpents de Laocoon (*En.*, II) ou celle du serpent figurant l'*ira* de Pyrrhus. Or, de l'avis de M.M.Suratteau, ces figures sont également en rapport avec « l'atmosphère de la guerre civile »[406]. La présence de ces figures obsédantes confirme donc que Virgile travaille selon des codes, des structures imaginaires, qui ne sont plus exactement les mêmes que ceux d'Homère : il est en train de se forger une topique qui n'est plus destinée à chanter l'idéal épique, mais à montrer la fragilité d'un monde susceptible de vaciller à tout instant, sous la menace d'un mal renaissant, celui des guerres civiles.

Du relevé de telles images, il ressort ainsi, que Virgile ne s'est pas seulement employé à détourner certains « clichés » de leur sens habituel, mais qu'il s'est aussi investi dans une topique, qui n'est plus exactement celle du répertoire épique homérique. La notion du *ménos* guerrier semble notamment revisitée par Virgile, qui en fait désormais le moteur d'une énergie foncièrement négative (le *furor*). Nous assistons à une invasion progressive et latente de personnages furieux se substituant aux héros épiques traditionnels et menaçant à tout moment de rompre l'équilibre de l'univers, par le basculement dans une *natura nocens*. Ainsi, la vision que le poète se fait de la guerre, cesse d'être constructrice, ainsi qu'elle l'était dans l'épopée homérique, pour revêtir un caractère beaucoup plus inquiétant. Le poète est comme obsédé par le souvenir des guerres civiles, qui lui dicte des images contrevenantes. Il est possible également – ainsi que nous l'avons mentionné – que le poète soit réceptif aux croyances pessimistes qu'un certain stoïcisme commençait déjà à répandre en son temps. La présence des métaphores du monstrueux et l'obsession des visions apocalyptiques suggére en effet que le poète a enrichi la symbolique de la topique épique traditionnelle, en y greffant des significations secondes en rapport avec le mythe de l'*ekpyrôsis.*

[406] M.M. SURATTEAU, « Méduse, un « monstrum » dans l'épopée », X^{è} congrès de l'Association G.Budé, p.169.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, il apparaît ainsi que l'*enargeia* virgilienne est novatrice à maints égards.

Dans ses descriptions, ce ne sont plus des « actes » que le poète veut nous donner à voir, mais des phantasmes, des réalités oniriques, des représentations imaginatives, que le poète nous invite à redécouvrir dans leur mystère.

Travaillant à rebours d'Homère, Virgile tente désormais de figurer les mouvements de l'âme, non pas tant grâce à des analogies externes et concrètes, que grâce à des images subjectives, qui simulent les affects. Ces mouvements ne sont plus décrits « du dehors », grâce à une poétique les extériorisant, mais du « dedans » grâce à un travail sur la symbolique du langage. Détournées de leur fonction initiale, perdant leur caractère « réaliste » et réclamant une lecture plus « symbolique », les comparaisons offrent une meilleure saisie des émotions intérieures.

Mais surtout Virgile utilise un langage, un rythme, une métrique suggestives. Le langage plus intériorisé, se fait le vecteur des émotions : comme un sismographe, il enregistre les signaux émotionnels, par ses déviances métriques, rythmiques.

Ainsi Virgile se détache peu à peu du code de ses prédécesseurs, au point de fonder un nouveau discours de l'intériorité. Sous son impulsion, l'image conquiert de nouveaux terrains : elle devient plus subjective et créatrice. L'écriture tente de figurer la mobilité protéiforme de son imaginaire.

Si les choix virgiliens sont novateurs en ce qui concerne la peinture des affects, ils le sont également en ce qui concerne la peinture des prodiges. Virgile a façonné un style qui nous les montre comme s'ils se réalisaient sous nos yeux par l'usage notamment de métaphores, qui tendent à « actualiser » la scène. Des images, qui sont de l'ordre de l'hallucination, s'entrechoquent désormais dans la conscience du lecteur, pour donner le sentiment que la matière insufflée d'une énergie divine, prend corps sous ses yeux. Les divinités sont, quant à elles, représentées comme des êtres évanescents, grâce à une poétique assumant pleinement leur essence transcendantale et n'hésitant plus à créer des « effets d'irréel » soulignant leur nature spectrale.

A travers l'étude de ces quelques images, allant à rebours des descriptions épiques traditionnelles, il apparaît enfin que l'imaginaire virgilien ne se prête plus à une interprétation univoque. Alors qu'Homère décrivait la guerre « avec l'innocence comme une exaltante aventure d'héroïsme, dans l'allégresse de la puissance déployée », selon la formule de J.Perret[407], le poète latin, lui, en donne une vision sombre, violente, voire même subversive. Sa sensibilité est parfois plus proche de celle d'Ennius et d'Eschyle[408] que de celle d'Homère. Il est remarquable de voir que Virgile privilégie dans ces descriptions cet état fluctuant des choses qui permet à tout moment des glissements de forme et des échanges entre les règnes humain, animal, végétal. Les métamorphoses sont suggérées par la nature même de la matière qui est mouvante et échappe à la fixité. Ce faisant, et à son propre insu, Virgile est donc en train de fonder les prémisses d'une nouvelle esthétique, dans laquelle plusieurs de ses successeurs se reconnaîtront. Sa poésie constitue une sorte de prélude à l'art ovidien et lucanien.

Précisément, c'est pour comprendre dans quelle mesure les auteurs ont suivi la leçon de Virgile, que nous aimerions poursuivre cette réflexion par une étude portant sur les épopées post-virgiliennes. Ce regard porté en aval de la parution de l'*Enéide* sur la production épique impériale nous permettra de comprendre comment les auteurs épiques des générations suivantes, ont assumé l'ambiguïté et la dualité fondamentales de Virgile.

* *

*

[407] VIRGILE, *Enéide*, Paris, Gallimard, 1991, cf. Introduction rédigée par J.Perret, p.26.
[408] A. MOREAU, *La violence et le chaos*, Paris, Les belles lettres, 1985.

QUATRIEME PARTIE

LA *PHARSALE* DE LUCAIN : LE RAIDISSEMENT D'UNE POETIQUE

Depuis la parution de travaux récents – nous pensons plus particulièrement à ceux d'A.Thierfelder[409], d'E.Narducci[410] et de G.B.Conte[411] – , il est devenu ordinaire de qualifier la *Pharsale* d'« anti-*Enéide* ». On estime qu'au « classicisme » augustéen représenté par l'*Enéide* a succédé un « baroque »[412] néronien, que Lucain a subverti des thèmes virgiliens en remettant en question le providentialisme julio-claudien et en promouvant par contrecoup une vision négatrice – voire anti-épique – du devenir historique. Soumises au crible de cette analyse, de nombreuses images lucaniennes sont ainsi taxées d'inverser les *loci* de la tradition épique traditionnelle. A.Loupiac écrit par exemple que, contrairement aux autres épigones virgiliens qui s'exercent à réécrire un thème à l'infini, « Lucain se plaît à en prendre le contre-pied, à le tordre et à l'inverser, jusqu'à en édifier le double négatif et grimaçant »[413].

Ces affirmations comportent certes une part de vrai, mais il importera de les nuancer. Nous montrerons notamment que le poète néronien ne s'inscrit pas en bloc

[409] A. THIERFELDER, *Lucan. Wege der Forschung,* Darmstadt, 1970, p.63.
[410] E. NARDUCCI, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti Augustei,* Bibli. Di Studi ant. XVII, Pise, 1979.
[411] G. BIAGIO CONTE, « I giorni del giudizio. Lucano e l'antimodello », *Studi Ghiselli,* p.95-100 ; *La guerra civile di Lucano. Studi e prove du commento,* Urbino, 1998.
[412] Plusieurs critiques utilisent ce terme pour qualifier le style lucanien : A. MICHEL, « La poétique des images chez Lucain », dans *Mélanges Le Bonniec, Res Sacrae,* Bruxelles, Coll. Latomus, n°201, 1998, p.308 ; J. THOMAS, « De l'*Enéide* au *Satiricon* et à la *Pharsale*, ou la modification des chemins », Uranie 4, 1994, p.80. Nous préciserons la définition de ce terme dans l'*incipit* du chapitre préliminaire.
[413] A. LOUPIAC, *Poétique des éléments dans la Pharsale de Lucain,* Bruxelles, Latomus, 1998, p.104.

contre toute la tradition, mais contre une certaine tendance classicisante de la poésie épique, dont l'*Enéide* représente, à certains égards, un point d'achèvement.

Nous montrerons conjointement que, par d'autres biais, Lucain et le Virgile « sédicieux » se sont aussi rencontrés. Comme l'avait justement pressenti A.-M. Guillemin[414], Lucain avait déjà perçu la discordance dans l'harmonie virgilienne : il aurait ainsi prolongé certaines résonances inhérentes à sa poétique.

Tout en s'inscrivant dans la lignée de son prédécesseur, nous préciserons néanmoins que Lucain a fait d'autres choix concernant le traitement et la facture de ses images : les images s'orientent désormais vers un expressionnisme « baroque » – conforme à l'esthétique d'époque et nourri de références tragiques et stoïciennes – qui les éloignent de quelques degrés des épures virgiliennes.

*

[414] A.-M. GUILLEMIN, « L'inspiration virgilienne dans la *Pharsale* », *REL* XXIX, 1951, p.214-227.

CHAPITRE I

L'ESTHETIQUE BAROQUE NERONIENNE

> *« De même que l'Enéide est une projection des expériences faites pendant la période révolutionnaire romaine et qu'elle porte les espoirs de paix qui éclairent l'époque d'Auguste, de même la Pharsale est une projection des expériences faites sous le règne de Néron. La vie auprès de Néron a communiqué à Lucain une attitude envers la vie, mélange de peur et de cruauté, de masochisme et de sadisme, qui sous-tend ses descriptions »*[415]

Tourmentée, violente, mais aussi pleine de réflexions profondes, l'esthétique qui s'imposa sous le règne de Néron incitait à poser un autre regard sur le monde et à concevoir autrement sa poétique. Dans ce chapitre préliminaire, nous présenterons les inflexions majeures qui ont marqué les arts de cette époque, tant dans le domaine de la rhétorique, de la littérature et de l'art afin de comprendre en amont les raisons qui ont pu déterminer les choix poétiques de Lucain. Si certains imputent l'invention de son esthétique à sa seule sensibilité[416], nous pensons en effet que son style était surtout tributaire des modes qui s'imposèrent en son temps. Or, sous le règne de Néron (54-68 ap.J.C), celles-ci furent « baroques »[417]. L'empereur, dont le goût était « théâtral et

[415] V. PÖSCHL , « L'épopée romaine », Xè congrès de l'Association Guillaume Budé, p.148-149.

[416] G. DE PLINVAL, « Une insolence de Lucain », *Latomus*, XV, 1956, p.512-520, impute notamment la violence de l'imaginaire lucanien à la haine ressentie par l'auteur pour Néron, après la censure dont il fit l'objet : « Abandonné à lui-même, à son courroux, à sa rancœur, privé de tout conseil qui l'eût amenée à la prudence, Lucain désormais va déverser dans la solitude de sa production poétique, toute l'exaltation refoulée de son orgueil vexée et de son républicanisme ardent » (p.517).

[417] Plusieurs critiques parlent en effet d'un « baroque » néronien : H KÄHLER, *Rome et l'Empire*, Paris, Albin Michel, 1963, p.77 ; G.-C. PICARD, *Auguste et Néron, le secret de l'Empire*, Paris, Hachette, 1962 , p.148 ; A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Palais Farnèse, Ecole Française de Rome, 1989, p.230, qui parle des « tendances nouvelles du « baroque » néronien ». A ce terme, certains préfèrent cependant celui de « romantique » ; cf. R. TURCAN, *L'art romain*, Paris, Flammarion, 1995, p.62 & 70 ; H. BARDON « Le goût à l'époque des Flaviens », Latomus 21, 1962, p.732-748. Selon ce dernier, le goût sous le règne néronien « eut le caractère d'une sorte de romantisme». Par cet anachronisme, le critique laisse entendre que la tendance qui se manifestait à l'époque néronienne dans les arts figuratifs et la littérature, était de dramatiser les thèmes, d'exprimer des émotions à l'état brut. On écrivait avec une sensibilité à fleur de peau, *palpitantibus cordis*, avec

romantique »[418], voulait délibérément rompre avec les habitudes du passé et s'imposer par des voies étrangères à l'esthétique augustéenne. Dans ce dessein, il substitua au rationalisme une « esthétique fondée sur la passion »[419]. Selon la définition donnée par G.-Ch. Picard, l'art « baroque » qu'il promut, était un art « fai(sant) appel à la magie du rêve, au mystère et à l'extraordinaire, confond(ant) sensuellement la matière et l'esprit » ; c'était un art s'adressant aux sens, agissant sur les nerfs, sur l'affectivité du spectateur qu'il s'agissait de fasciner. Notons que ses contemporains, amateurs d'émotions et de sensationnel, étaient eux même avides et réceptifs à de tels changements[420]. Assister au spectacle paroxystique de la souffrance dans l'arène, regarder les jeux dont Néron avait renouvelé l'intérêt, par l'introduction de ressorts tragiques et dramatisants[421], comblaient leurs attentes.

I. LA RHETORIQUE

Sous le règne de Néron, la rhétorique avait d'abord changé de visage[422]. Affaiblie sous l'Empire par l'instauration d'un pouvoir fort, qui avait fortement réduit les initiatives des orateurs[423], perdant de vue les réalités civiques et politiques, elle était devenue une exercice d'esthète davantage pratiquée dans les écoles et dans les séances privées, dont la finalité était de « séduire ». L.Pernot écrit que, sous l'Empire, « la déclamation, en tant que spectacle, offrait aux gens cultivés un divertissement littéraire

---

des entrailles palpitantes » (*palpitantibus cordis*), expression de Sénèque citée par R. TURCAN, *L'art romain*, Paris, Flammarion, 1995, p.12.

[418] G.-C. PICARD, *op.cit.*, p.139

[419] G.-C. PICARD, *op. cit.*, p. 149.

[420] A. VIDEAU, « Mutations de l'auditoire à la charnière entre la République et l'Empire et décadence de l'éloquence selon Sénèque le Père », *Orateurs, auditeurs, lecteurs : à propos de l'éloquence romaine à la fin de la République et au début du Principat*, Actes de la table ronde du 31 janvier 2000, éd. G. Achard et M. Ledentu, Lyon, 2000, p.91-101.

[421] R. AUGET, *Cruauté et civilisation, les jeux romains*, Paris, Flammarion, 1970, p.99.

[422] Plutôt que de parler de « déclin » comme l'ont fait de nombreux auteurs (PETRONE, *satiricon*, 1-5 ; SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, 114, QUINTILIEN, *IO*, I, 8,9 ; II, 10, 3), nous préférons employer le terme de « mutation ». Cette nouvelle éloquence comporte en effet des traits originaux, qui impliquent un redéploiement des formes traditionnelles de l'éloquence, qui ne doivent pas être jugées négativement, parce que différentes du passé.

[423] C'est du moins la raison avancée par TACITE, *Dialogue des orateurs*, 36-37. Selon lui, c'est le changement de régime qui a causé le déclin de la rhétorique : alors qu'autrefois, sous la République, les enjeux de la vie publique donnaient lieu à d'importants discours, l'Empire, en imposant l'ordre, aurait privé la rhétorique de ses plus grands sujets, de sorte qu'elle n'aurait plus matière à se déployer.

de bon aloi, comparable par certains côtés aux représentations dramatiques »[424]. A travers la pratique d'exercices fictifs comme les « controverses » (*controuersiae*) ou les « suasoires » (*suasoriae*), les déclamateurs désiraient surtout faire montre de leur virtuosité, de leur talent d'acteur, de leur capacité à dramatiser l'événement. Une conséquence directe de la pratique de ce genre d'exercice fut le redéploiement de l'imaginaire dans le domaine de l'insolite, du romanesque. Ils choisissaient pour leurs exercices d'école, des thèmes dont L.Pernot a souligné le caractère excessif, violent et extravagant : « Ce n'(étaient) que femmes violées, fils déshérités, jeunes gens enlevés par les pirates, empoisonnements, mutilations, marâtres, tyrans parricides, crimes et fausses accusations de toute sorte »[425].

Sous l'influence de Sénèque Le philosophe et de l'auteur du traité du Sublime, la conception de l'*euidentia* avait par ailleurs notoirement évolué, ainsi que nous l'avons précédemment montré[426]. Dans sa lettre 114, le philosophie stoïcien recommandait en effet de mettre l'accent non sur la virtuosité technique, mais sur le contenu émotionnel, sur les mouvements de l'âme, sur la tension psychologique du discours[427]. De même, à plusieurs reprises, dans son traité du Sublime (*De Subl.*, 3, 1 et 32 ; 7, 2-4 et surtout en 9, 2*)*, Pseudo-Longin a préconisé l'élan de la fantaisie libre, exprimée dans un style élevé capable de rendre la véhémence des sentiments et des émotions[428]. Le rhéteur, faisant sien le concept de *phantasia* « représentation mentale » jusqu'alors cantonné au domaine philosophique[429], ne concevait plus l'*enargeia* sur le mode d'une *mimèsis* représentative, mais sur le mode d'une *mimèsis* créatrice et imaginative, désormais affranchie du « réel » et délibérément plus pathétique. Son conseil était de ne plus se borner à reproduire des réalités sensibles, mais à exprimer des impressions, à suggérer des arrière-plans psychologiques, à faire sentir la réalité

[424] L. PERNOT, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p.201-202.
[425] L. PERNOT, *op. cit.*, p.207.
[426] Voir *Supra*, p.37-38.
[427] Sur les positions de Sénèque, en matière de rhétorique, cf. A GUILLEMIN, « Sénèque, directeur d'âmes : III, Les théories littéraires », *REL*, 32, 1954, p.265-272 ; « Sénèque, second fondateur de la prose latine », *REL*, 35, 1957, p.277-289.
[428] E. CIZEK, *op. cit.*, p.268.
[429] Sur ce point, cf. J. DROSS, « De la philosophie à la rhétorique : la relation entre « phantasia » et « enargeia » dans le traité « Du Sublime » et de l'« Institution Oratoire », *Philosophie antique*, 2004, 4, p.61-93.

mouvante qui se cache derrière la réalité sensible. Une attention particulière était portée aux représentations et aux fantasmes de l'imagination.

Conjointement, les orateurs recherchaient toujours plus d'expressivité dans leurs discours, en recourant à des effets de style, comme les couleurs (*colores*). Au nombre des couleurs prisées par les rhéteurs impériaux, figurait notamment la *deinôsis.* Selon J. Cousin, la *deinôsis,* était une « *color orationis*, ayant pour but d'amplifier, dans le sens du pathétique, ce que l'on décrit et ce que l'on suggère »[430]. Dans son *Institution Oratoire,* Quintilien en a donné une définition plus précise :

> « (Elle) a pour but non seulement de montrer comme tels les faits atroces et douloureux, mais aussi de faire paraître graves des actes qui paraissent d'ordinaire supportables… Car la force de l'éloquence consiste non seulement à pousser le juge dans le sens où l'entraînera d'elle-même la nature du fait, mais aussi à faire naître en lui des sentiments qu'il n'éprouve pas ou à leur donner plus de violence. Voilà ce que l'on nomme *deinôsis*, une forme d'expression qui vient corser ce qui est indigne, ce qui est violent, ce qui est révoltant. » (*IO,* VI, 2, 23).

Les rhéteurs affectionnaient aussi des figures telles que les digressions et les prosopopées d'entités abstraites. E.Cizek a montré que les rhéteurs en utilisaient fréquemment pour « atteindre à une haute tension émotive, à un pathos débridé »[431]. A côté des dieux, se trouvaient ainsi souvent personnifiées des entités abstraites comme la Fortune (Sen.Rhet., *Controv.* I, 1, 16 ; I, 1, 17 ; VII, 1, 4 ; VII, 1, 6) ou la République (Sen.Rhet., *Controv.*, IX, 4, 22)[432].

II. LA LITTERATURE

A l'image de la rhétorique, les modes littéraires qui s'imposèrent sous le règne de Néron, incitaient à plus d'audaces. Elles nous mettaient en présence d'une même réaction contre l'académisme.

---

[430] J. COUSIN, « rhétorique et psychologie chez Tacite, un aspect de la « deinôsis », *REL*, 1951, p.243.
[431] E. CIZEK, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques,* Leyde, Brill, 1972, p.268.
[432] A. MARCHETTI, *Sapientiae facies,* Paris, Les Belles Lettres, 1989, p.252-260.

Les écrivains néroniens avaient un même attrait romantique pour la passion et un goût pour l'esthétique formelle.

Selon J.-M. Croisille, Sénèque Le Tragique – qui fut un représentant de ce courant et un modèle pour Lucain[433] – « s'attard(ait) (…) sur les scènes horribles qu'il surcharge(ait) à plaisir, avec insistance sur les évocations sanglantes, les spectacles nocturnes contrastées, les formes tourmentées »[434]. Il se plaisait à dépeindre des paysages sinistres (*Thyeste,* 655-666) ou des scènes particulièrement violentes, comme la description de la mort d'Hippolyte (*Hippolyte,* 1093-1100), en accumulant des détails destinés à frapper l'auditeur : l'écoulement et l'éclaboussure du sang (*cruentat, uulnere*), le fracassement de la tête (*inlisum, scopulis resultat*), l'arrachement des cheveux sur les ronces (*auferunt dumi comas*), les soubresauts du corps agité par les roues (*peruoluunt*) puis empalé sur la pointe brûlée d'une souche (*ambusta sude*)[435].

Conjointement, son écriture mettait en œuvre des effets « dont l'efficacité spectaculaire (était) évidente »[436]. J.Dangel a écrit que l'esthétique sénéquienne relevait d'une plus grande expressivité visuelle et musicale : « l'écriture sénéquienne (…) (était) (…) dramatique, au sens étymologique du terme : elle (était) réactive »[437]; et plus loin, que « tout (dans la mise en œuvre de ses hexamètres) (était) fait pour la richesse (…) des registres vocaux, voire des arabesques baroques : arias, cantates, hymnes et chœurs devaient résonner comme autant de moments attendus et goûtés »[438].

---

[433] P. GRIMAL, « Lucain et Sénèque. A propos d'une tempête », dans *Mélanges Gareau, CEA* XIV, Ottawa 1982, p.173-178 ; M. COGLIANI, *Il barrochismo in Seneca e in Lucano,* Messine, 1938, n°86, qui tente de définir des éléments communs dans cinq pièces de Sénèque (*Thyeste, Phèdre, Œdipe, Agamemnon* et *Médée*) et les livres IV à X de la *Pharsale*.

[434] J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens, recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale,* Bruxelles, coll. Latomus, 179, 1982, t.I, p.653.

[435] Notons que Néron, qui s'essayait également à la littérature, composait des vers de la même veine. G.-C. PICARD, *op. cit.*, p.150-165 a montré, qu'en matière littéraire, ses goûts étaient similaires : « Ses morceaux favoris étaient empruntés aux fables, les plus dramatiques et les plus scabreuses de la Grèce, ou inspirées par le mystère des cultes orgiastiques : c'étaient le massacre des enfants de Niobé, l'accouchement de Canacé enceinte de son frère, Oreste parricide, l'aveuglement d'Œdipe, Hercule furieux, Attis se mutilant dans une folie sacrée ».

[436] F. DUPONT, *Le théâtre latin,* Paris, Armand Colin, 1988, p.37.

[437] J. DANGEL, *Le poète architecte, Arts métriques et Art poétique latins,* Paris, Peeters, 2001, p.186.

[438] J. DANGEL, *op. cit.*, p.190.

III. L'ART

L'art apportait enfin les preuves d'un changement de goût. Selon H. Kähler, « le courant anticlassique, baroque, qui avait commencé à s'affirmer au temps de Claude, détermin(a) d'une manière décisive l'aspect de l'art romain sous le règne de (…) Néron »[439].

Des sujets plus pathétiques et violents étaient d'abord préférés des artistes. K. Schefold a relevé des concordances entre les thèmes des tragédies de Sénèque et le répertoire mythologique du quatrième style pompéien[440]. Comme l'écrit R. Turcan, « l'impressionnisme des paysages néroniens (…) transcri(vait) la sensation à l'état brut » [441]. Dans la fresque néronienne représentant la *Chute d'Icare* (dans la maison du prêtre Amandus à Pompéi), le sujet était en effet traité sous un angle particulièrement dramatique : le regard se focalisait d'abord sur la chute visuel du corps, montré du doigt par le bras levé d'une femme puis sur l'image de son cadavre brisé sur la grève.

Les thèmes tragiques séduisaient aussi les sculpteurs. Les groupes célèbres de Pergame représentant *Le Gaulois qui se suicide* et le *Gaulois mourant*[442], ainsi que l'ensemble figurant la mort de Laocoon étaient des sculptures prisées à l'époque néronienne[443].

Sur le plan stylistique se dessinaient des tendances qui étaient également novatrices. Poursuivant la déstructuration des trompe-l'œil architecturaux, amorcée sous le règne augustéen[444], les peintures, appelées « grotresques »[445] atteignaient un

[439] H. KÄHLER, *Rome et l'Empire*, Paris, Albin Michel, 1963, p.77 et 85.
[440] Cité par G.-C. PICARD, *op.cit.*, p.194.
[441] R.TURCAN, *L'art romain*, Paris, Flammarion, 1995, p.69-70.
[442] F. COARELLI, *Guide archéologique de Rome*, Paris, Hachette, 1994, p.140.
[443] H. KÄLHER, *op. cit.*, p.77, avait déjà constaté un changement d'esprit dans la sculpture du règne claudien. Selon lui, le relief représentant l'apothéose d'Auguste, aujourd'hui conservé au Musée de Ravenne (Museo di San Vitale) présentait déjà un esprit tout à fait différent de celui du relief des *suouetaurilia* de Paris (Musée du Louvre) : « les figures (…) ont un autre volume, les vêtements accusent plus de masse, l'ombre et la lumière ne se concentrent pas en lignes étirées, mais jouent à la surface des corps plastiques, et sur les visages nous voyons le même *pathos* que sur les portraits de l'époque, que sur l'effigie de l'empereur lui-même surtout ».
[444] Selon B. ANDREAE, *L'art romain*, Paris, Citadelles, 1998, p.133, le degré d'irréalité atteint par l'art néronien n'est qu'une « conséquence de l'évolution de la peinture architecturale en trompe l'œil vers la réalité artistique du style imaginatif ».
[445] Sur les « grotesques », cf. N. DACOS, *La découverte de la domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969, The Warburg Institute ; A. CHASTEL, *La grottesque*, Paris, Le promeneur, 1988.

degré d'abstraction encore jamais atteint[446]. Fabullus[447], qui travailla à la Maison Dorée, remplaça par exemple les supports architecturaux du deuxième style pompéien par de fins entrelacs habitées de formes hybrides (motif du « rinceau habité » ou « peopled-scrolls »[448]), tels griffons, femmes ailées, sphinx, centaures[449].

Pour produire un éclat immédiat, frapper l'œil et agir puissamment sur les sens, les artistes néroniens recherchaient de surcroît, des mouvements accentués, des effets lumineux et colorés. Pour ce faire, ils utilisaient des couleurs « brillantes » (*floridi*), déjà en usage à l'époque héllénistique[450]. Or, l'usage de cette technique picturale, considérée comme une *uia compendaria* (moyen sommaire et détourné pour obtenir rapidement l'effet recherché) fait dire à A. Rouveret[451] que cet art « compendieux » « jouant sur le clinquant d'une peinture brossée rapidement » était de la même veine que la «verbosité des discours asianiques », créant des faux-semblants et jetant de la poudre aux yeux . Notons que G.-Ch. Picard établit lui aussi ce parallèle entre le style rhétorique et pictural de l'époque néronienne :

> « L'effort de Sénéque pour rompre avec les constructions savantes et artificielles de l'éloquence classique, et retrouver la spontanéité de la langue parlée, s'apparente à l'impressionnisme de Fabullus ; son goût pour les « finesses obscures boursouflures,

[446] H. KÄHLER, *op. cit.*, p.89 ; K. SCHEFOLD, cité par F.L. BASTET, « Lucain et les arts », dans *Entretiens de la Fondation Hardt*, Vandoeuvres, Genève, 1068, p.146, écrit également que « du temps de Néron, l'illusionisme (…) atteint son apogée ».

[447] Cité par PLINE, *Histoires Naturelles*, XXXV, 120. Sur l'identification de l'artiste, cf. F. COARELLI, *op. cit.*, p.140 & N. DACOS, « Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea », *Dialoghi di Archeologia*, 2, 1968, p.210-226.

[448] J.M.C. TOYNBEE & J.-B. PERKINS, « Peopled Scrolls : a Hellenistic Motif in Imperial Art », *PBSR*, 18, 1950, p.1-43.

[449] Un autre exemple des plus typiques de ce style de peinture est la fresque des Anges vendangeurs dans la maison des Vettii à Pompéi. La recherche d'un style illusionniste est particulièrement évidente: les colonnes et pilastres sont remplacés par un frêle treillage de lignes. Les figurants qui s'affairent autour des grandes cuves sont des êtres fantastiques, des anges ailés, des *putti*.

[450] Cf. les témoignages de PLINE (*H.N.*, 35, 110) et de PETRONE (*Sat.*, 2, 7-8).

[451] A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Rome, Ecole Française de Rome, 1989, p.255-264. Elle nous apprend que ces nouvelles matières colorantes furent utilisées par les peintres hellénistiques puis romains (Ier s. ap.J.-C.) comme substituts des colorants traditionnels, pour produire un éclat immédiat. Cette technique « substitu(ait) à une élaboration lente et minutieuse l'éclat tout fait de matières colorantes nouvelles ». Elles étaient considérées comme une *uia compendaria* car « ces couleurs (étaient) un étalage de luxe et non la preuve de la compétence du peintre qui les appliqu(ait) ». Grâce à elles, « le peintre obten(ait) un maximum d'effets avec un minimum de travail » (p.259).

pailletage, couleurs chargées » est de la même veine que les effets de polychromie éclatante, les étrangetés « grotesques » de la Maison d'Or »[452].

CONCLUSION

Dans ses différents aspects, l'art néronien fut ainsi un art « baroque », par sa visée. Ce n'était plus un art discipliné visant à une adhésion calme, réfléchie, spéculative, mais un art agissant sur les nerfs. Sa fonction référentielle – donner à connaître – se soumettait à sa fonction conative – ébranler/ émouvoir le destinataire – et les moyens mis en œuvre différaient. Désormais, c'était le *pathos*, un état émotif propre à la réception d'une parole elle-même passionnée qui était placé au centre de la relation avec le destinataire[453]. De plus, la *phantasia* se substituant à la *mimèsis*, les représentations n'étaient plus subordonnées au « réel » mais libres de conquérir d'autres terrains de l'imaginaire.

Les orientations esthétiques de l'époque néronienne étant posées, nous allons maintenant examiner comment Lucain s'est positionné pour se réinvestir à son tour dans sa poétique des images.

* *
*

[452] G.-C. PICARD, *op. cit.*, p.194.
[453] Sur la définition rhétorique de l'art baroque, cf. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Eros baroque*, Paris, Nizet, 1986 ; *Poésie amoureuse de l'âge baroque*, Paris, le Livre de Poche, 1990, p.5-38 ; B. CHEDOZEAU, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989, notamment p.236-238.

CHAPITRE II

UNE « CONTRE-ŒUVRE »[454]

> *« Là où d'autres s'exercent, tel Beethoven variant quelque phrase de Mozart, à développer à l'infini le thème donné, Lucain se plaît à en prendre le contre-pied, à le tordre et à l'inverser, jusqu'à en édifier le double négatif et grimaçant. Ainsi se confirme son goût de l'excès, et sans doute, de la provocation, et sa hautaine désinvolture à l'égard de la tradition, avec laquelle il joue pour montrer à la fois qu'il la maîtrise et la méprise. »*[455]

Si, de l'aval, nous portons les yeux vers l'amont, et confrontons la *Pharsale* à la production épique antérieure, et notamment à l'*Enéide,* il est vrai que cette œuvre ne peut d'abord s'analyser qu'en terme de « différence ». De la plupart des témoignages critiques s'impose l'idée d'une opposition. Comme l'écrit J.Hellegouarc'h, « Lucain occupe une place tout à fait remarquable dans la littérature et la poésie latines », car il aurait réalisé « une œuvre personnelle et originale » :

> « Lucain occupe une place tout à fait remarquable dans la littérature et la poésie latines. Il écrit en une période où fleurissent les épigones virgiliens. Il peut à certains égards figurer parmi eux ; mais il s'en distingue en ce que, loin d'être un imitateur plus ou moins adroit, il réalise une œuvre personnelle et originale. » [456]

[454] L'expression est empruntée à P.M. MARTIN, *La guerre des Gaules, la Guerre civile,* Paris, Ellipses, 2000, p.124.
[455] A. LOUPIAC, *Poétique des éléments dans la Pharsale de Lucain,* Bruxelles, Latomus, 1998, p.104.
[456] J. HELLEGOUARC'H, « Rhétorique et poésie dans la *Pharsale* de Lucain », Vita Latina 164, déc. 2001, p.36.*Ibidem.*

A.Loupiac parle quant à elle d'une « esthétique de la différence »[457]. La *Pharsale* apparaît de fait comme une œuvre insoumise, contestataire car Lucain a donné de nouvelles orientations à sa poétique des images : il a opéré un déplacement de l'*ethos*, réalisé une réversibilité des symboles, et souvent pris le contre-pied de Virgile, en réalisant des doubles inversés. Tels sont les trois points que nous aimerions plus précisément mettre en évidence dans ce chapitre.

I. UN DEPLACEMENT DE L'*ETHOS*

Par rapport à l'horizon d'attente, transmis par la tradition normative et auctoriale, Lucain affiche d'abord sa différence, car il refuse de représenter la geste héroïque dans sa dimension exemplaire. Tandis que, jusqu'alors, suivant la leçon d'Aristote, les poètes épiques s'étaient majoritairement tenus à décrire la geste héroïque de manière édifiante – les poètes relataient une « action positive et ascendante »[458] révélant la grandeur des héros : Homère, en décrivant l'apaisement de la colère d'Achille et le voyage initiatique d'Ulysse ; Virgile, en décrivant la *pietas* d'Enée – Lucain ose transgresser ces attentes, en présentant la guerre comme une expérience négative : dans la *Pharsale*, il ne raconte plus la réussite d'une mission en termes d'aventures héroïques, mais une guerre civile, particulièrement sanglante où ont sombré les valeurs morales. De fait, non seulement les protagonistes de la *Pharsale* sont devenus des « anti-héros » – César est devenu un ennemi destructeur[459] et Pompée, sur le déclin de l'âge, un adversaire impuissant[460] – mais la majeure partie de l'œuvre est constituée de scènes guerrières, ne transmettant plus aucun message d'espoir[461]. Appréhendée à l'origine comme un lieu de la « commémoration », le site

[457] A. Loupiac, *Poétique des éléments dans la Pharsale de Lucain*, Bruxelles, Latomus, 1998, p.104.
[458] Cette définition est citée par P. SOLER, *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001, p.169.
[459] B. M. MARTI, « The meanings of the *Pharsalia* », *AJP*, LXVI, 1945, p.363, écrit que César n'est pas simplement un être humain, mais « an ally of the powers of darknesse, of strygian madness and crime … Here we have not only Caesar the general but a demon out of Hades, a magnificantly evil friend, a superhuman antagonist worthy of the saintly Cato. »
[460] *Ph.*, I, 129 et s.
[461] Il faudrait ici apporter quelques nuances. Il est vrai que, dans une perspective stoïcienne, malgré leurs échecs, certains personnages de la *Pharsale*, tels que Pompée, Caton, peuvent continuer à incarner une forme d'héroïsme épique. S. VIARRE, « Caton en Libye ; l'histoire et la métaphore (Lucain, *Pharsale*, IX, 294-949), *Néronia*, 1977, p.103-110, a par exemple montré qu'à sa manière, le parcours initiatique de Caton était une « odyssée (…) s'inscrivant dans la tradition épique » (p.106).

épique s'est converti en un lieu de la « désolation » et de la « dénonciation »[462]. Loin de valoriser l'action des héros, Lucain s'emploie maintenant à en dénoncer l'imposture.

Notons que, sur un plan diégétique, la *Pharsale* est l'exact opposé de l'*Enéide.* Alors que Virgile nous faisait assister à la naissance et à la formation de la nation romaine, le lecteur n'assiste plus qu'à son implosion interne et à sa lente désagrégation. V. Pöschl écrit à juste titre qu'« à la fierté que Virgile ressent à voir la *Pax Augusta* imposée par l'Empire romain, s'oppose le désespoir du poète, du temps de Néron, devant l'effritement de la liberté romaine »[463]. B.M.Marti remarque quant à elle, que sur un plan géographique, la *Pharsale* dessine une trajectoire inverse à celle de l'*Enéide* : « The *Pharsalia* is the *Aeneid* in reverse movement »[464]. Alors que les destins avaient conduit Enée d'est en ouest pour fonder la grandeur de Rome, désormais, César, avec la protection des dieux, conduit Pompée et les partisans de la République d'ouest en est pour assouvir sa population et détruire son empire.

II. LA REVERSIBILITE DES SYMBOLES

Le second point par lequel les images lucaniennes se distinguent des images virgiliennes réside en ce que Lucain a radicalisé la vision virgilienne. Alors que l'*Enéide*, ainsi que l'a très justement montré J.Thomas, faisait alterner des zones

---

La seule différence entre l'héroïsme épique traditionnel et celui de Lucain résiderait en ce que les personnages ne sont plus grandis dans leurs victoires, mais dans leurs défaites. C'est un héroïsme qui vaut surtout par ses embûches. M. RAMBAUD, « L'opposition de Lucain au *Bellum Ciuile* de César », *BAGB,* 1990, p.155-161, a également insisté sur la singularité de l'héroïsme épique lucanien. Il s'agirait selon lui, d'un héroïsme de sacrifice, à la résonance stoïcienne : « Au temps de Lucain, et de Sénèque, on pouvait à bon droit excuser et même glorifier un vaincu. Le stoïcisme avait répandu l'idéal du héros, grand non pas par ses exploits, mais par l'impavidité de son âme : la Fortune l'éprouve, mais il ne s'abaisse pas, même au sein du désastre, pareil au philosophie Stilpon qui brave le tyran vainqueur dans sa cité captive (Sénèque, *Cons. Sap.* 5,6 sqq. ; *ad. Luc.*, 9, 18). Ainsi, plus profonde était la chute de Magnus, plus graves la perte de Rome, l'évacuation de l'Italie, et la défaite de Thessalie, plus misérable aussi l'assassinat sur une plage égyptienne, plus le personnage, moralement grandissait. Paradoxe stoïcien, parmi tant d'autres ! » (p.155).

[462] P. FELIDA, « L'*epos*, *le site* », dans *Le site et l'étranger,* Paris, PUF, 1995, p.81 et s.

[463] V. PÖSCHL, « L'épopée romaine », Xè congrès de l'Association Guillaume Budé, p.139.

[464] B.M. MARTI, « Tragic History and Lucan's Pharsalia », *Studies Ullman,* 1964, I, p.178.

d'ombre et de lumière, associant des forces mortifères et de forces régénératrices, la *Pharsale* nous fait désormais assister « à la terrible réversibilité (..) du symbole »[465].

1. L'absence des thèmes de la lumière

En examinant d'abord la place dévolue aux thèmes de la lumière dans la *Pharsale,* nous remarquons de fait qu'elle s'est considérablement amoindrie : Lucain a mis son point d'honneur à les en bannir[466].

Tandis que, dans l'*Enéide,* demeuraient encore des zones de lumière scandant positivement la marche des héros – J.Perret y voyait une « nuit qui s'éclairci(ssait) de plus en plus »[467] : il n'était pas rare de voir le poète décrire des impressions enjouées[468] – dans la *Pharsale,* elles ont à l'inverse totalement disparu. De toute évidence, Lucain refuse les plaisirs et les joies de l'héroïsme guerrier.

Ce changement de ton se reflète conjointement dans les descriptions du sacré. Alors que dans les épopées traditionnelles, la rencontre avec le sacré s'effectuait dans l'harmonie et la joie, désormais elle revêt chez Lucain, et selon les termes mêmes d'A. Michel[469], la « dimension de la mort, de l'angoisse et de l'horreur ». Ainsi, non seulement les figures du Panthéon classique (Jupiter, Junon, Athéna) ne sont plus convoquées, mais les Pan, Sylvain et Nymphes ont déserté les lieux boisés. Les dieux

---

[465] J. THOMAS, « De l'*Enéide* au *Satiricon* et à la *Pharsale,* ou la modification des chemins », Uranie 4, 1994, p.80.

[466] Notons que cette absence dans l'histoire du genre, a été soulignée par les critiques. P. MINICONI, « La joie dans l'« *Enéide* », Latomus, XXI, 1962, p.570, écrit que « l'on chercherait en vain dans la *Pharsale* l'élan de saine allégresse qui soulève l'*Enéide* ».

[467] J. PERRET, *Virgile,* Paris, Seuil, 1959, p.118.

[468] Ainsi lorsque Enée débarqua pour la première fois sur la terre du Latium, la narration évoquait une brève éclaircie, qui était à l'image de sa joie intérieure : « Et déjà la mer s'empourprait de rayons, déjà, des hauteurs de l'éther, l'Aurore safranée resplendissait dans son char de roses, quand les vents expirèrent, soudain tout souffle retomba, les rames luttent sur un marbre indolent. Alors Enée découvre du large un bois immense. Entre ses arbres, en un aimable cours, en tourbillons rapides, Tibérinus, blond d'un sable abondant, s'élance dans la mer. Alentour et dans les airs, familiers des rives et des courants du fleuve, des oiseaux diaprés charmaient l'air de leur chant et volaient dans le bois. Il commande à ses compagnons d'infléchir leur route, de tourner leurs proues vers la terre ; joyeux il pénètre dans le fleuve pleine d'ombre » (*En.,* VII, 25-36). J. THOMAS, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide,* Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 314, souligne également le caractère singulier de ce passage : « La terre italienne (…) est pour ainsi dire possédée par les Enéades dans un éblouissement de lumière et dans une aurore dont la qualité exceptionnelle souligne la solennité de ce moment privilégié. »

bienfaiteurs ont quitté cet univers habité par le *furor* des guerres civiles. De là s'ensuivent d'autres absences, comme celle des divinités apolliniennes et celle du *locus amoenus*[470], qui n'apparaît plus que sous un jour grimaçant. De là s'explique aussi l'impasse à laquelle aboutissent certaines scènes traditionnelles, comme les prophéties. La pythie de Delphes s'est enfermée dans un sombre mutisme (*Ph.,* V, 64-236) et les cérémonies nécromantiques ne livrent plus que de sinistres messages (*Ph.,* VI, 413-830).

Symboliquement, la couleur est enfin beaucoup moins présente dans la *Pharsale* que dans l'*Enéide*. Alors que Virgile avait une propension à utiliser un chromatisme riche et varié, Lucain réduit fortement le nombre de couleurs. M.Paterni qui a publié une étude sur la couleur chez Lucain, note qu'il est question surtout du noir, mais aussi du rouge (la couleur du sang) et du blanc – l'or et les teintes précieuses étant réservés à quelques épisodes mythologiques et à la description du banquet[471].

2. La prédominance des thèmes de l'ombre

Si les thèmes de la lumière ont quasiment disparu de la *Pharsale*, il est possible de constater en contre partie, que les thèmes de l'ombre se sont, eux, considérablement accrus. Par rapport à ses prédécesseurs, la proportion s'est inversée. Là où les autres voyaient le beau, Lucain voit « le laid ». D. Nisard a très justement écrit que Lucain « insiste sur le laid et glisse sur le beau »[472].

La conversion radicale du regard lucanien est notamment visible dans le traitement du sacré. Le sacré n'est plus à rechercher dans des formes belles et

---

[469] A. MICHEL, « La poétique des images chez Lucain », dans *Mélanges Le Bonniec, Res sacrae,* Bruxelles, Coll. Latomus n°201, 1998, p.313.
[470] Le *locus amoenus* est pourtant un *topos* bien attesté dans le genre épique. Cf. P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs, description et métalangage poétique,* Genève, Droz, 1994, p.127.
[471] M. PATERNI, « Il colore in Lucano (frequenza, termini, uso) » : *Maia* XXXIX 1987 105-125. Voir en particulier la conclusion p.125. D. GAGLIARDI, « Ater in Lucano (per lo studio della lingua della Pharsalia) » : *SIFC* 3ª s.IV 1986 64-67 ; M.PATERNI, « Il colore in Lucano (frequenza, termini, uso) » : *Maia* XXXIX 1987 105-125 ; R. TURCKER, « The colors of Lucan. Anti-war propaganda ? » *CB* XLVI 1970 56-58, 64 ; J.M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens,* Latomus, 179, Bruxelles, 1982.
[472] D. NISARD, *Poètes latins de la décadence,* Paris, 1888, p.232.

harmonieuses, mais dans des formes du monstrueux, dans la « merveille de l'horrible »[473]. Si nous relisons les images lucaniennes, nous constatons en effet que qu'elles procèdent désormais d'une cosmologie négative[474].

La scène est presque exclusivement habitée par des figures de l'envers, telles que la sorcière thessalienne Erictho (*Ph.*, VI, 413-830), le monstre Antée (*Ph.*, IV, 590-660) et la figure de Méduse (*Ph.*, IX, 619-733).

Les paysages sont également marqués. Le lac d'Averne est devenu le lieu emblématique de la *Pharsale*. Toutes les descriptions de lieux maudits – la forêt de Marseilles (*Ph.*, III, 399-412), la terre thessalienne (*Ph.*, VI, 334-830), la plaine de la Pharsale (*Ph.*, VII, 847-873) – ne sont plus que des variantes de *locus horridus*[475]. Le poète y dépeint des paysages insalubres, des eaux croupissantes, des taillis à demi-morts, d'épaisses ténèbres empêchant le passage de la lumière[476].

Par le relevé ces quelques exemples, il apparaît ainsi que Lucain a fortement transformé la nature des référents de l'*enargeia* virgilienne. Au lieu de se focaliser sur des images du beau, il s'arrête désormais *exclusivement* sur celles du « laid ». Les thèmes qu'il cherche à représenter, sont tous plus sombres, plus mélancoliques, plus violents. Ils ont, pour reprendre le terme de certains critiques, une tonalité plus « romantique »[477]. Ainsi, il est manifeste que Lucain travaille, selon des orientations

---

[473] A. MICHEL, *La parole et la beauté*, Paris, Albin Michel, 1994, p.21.

[474] Notons que, de manière générale, l'expressionisme baroque n'est pas synonyme d'athéisme ou de scepticisme. Lorsque les artistes du XVè siècle firent subir aux corps dont ils exposaient les figures, des contorsions qui défiaient les canons esthétiques de l'époque, elles demeuraient néanmoins « l'expression (…) d'une tension vers le ciel et le Salut », cf. J.-C. SCHMITT, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », dans *Cahiers du Léopard d'Or*, n°5, « L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval », Paris, 1996, p.33.

[475] Sur l'opposition entre *locus amoenus* et *locus horridus*, cf. G. PETRONE, « Locus amoenus / locus horridus. De modi di pensare il bosco », *Aufides*, 1988, p.3-18. Notons par ailleurs que le procédé de l'inversion est une constante dans les tragédies de Sénèque, où il est souvent le signe d'un bouleversement ou d'une négation de la nature et de l'humanité. Le dramaturge avait déjà composé une description similaire dans *Thyeste* (v. 650-666). Le lecteur pouvait y découvrir un bois sinistre, des arbres au sombre feuillage, sous le couvert desquels se trouvait une source stagnante. Cf. J. FABRE-SERRIS, *op. cit.*, p. 183.

[476] Par un examen du vocabulaire, A. LOUPIAC, « Lucain et le sacré », *BAGB*, 1990, p.297-307, a en effet montré que Lucain avait presque systématiquement inversé les valeurs du sacré, qui n'apparaissait plus que pour annoncer des désastres et des sacrilèges engendrés par la guerre civile.

[477] A. LOUPIAC l'emploie ainsi et spécifiquement à propos de certaines images de la *Pharsale*, qu'elle « aimerait (…) pouvoir qualifier de romantiques ». Cf. A. LOUPIAC, *La poétique des éléments dans « la Pharsale » de Lucain*, Bruxelles, Latomus, 1998, p.85.

qui sont différentes de celles de son prédécesseur. Il est en train d'inventer une esthétique, que nous pouvons déjà qualifier de « baroque », dans la mesure où elle accorde une place essentielle aux thèmes frappants[478].

3. Une réécriture subversive des images virgiliennes

L'autre indice qui corrobore cette impression de « rupture » par rapport à une tradition épique fortement ancrée réside enfin en ce que Lucain a conjointement utilisé la voie de la subversion, pour tourner en dérision certains motifs traditionnels. Cet aspect de la poétique lucanienne a notamment été étudié par par A.Loupiac qui a bien mis en lumière le mépris de Lucain à l'égard de ses modèles. Le poète se serait amusé à ériger un « double inversé » de certains clichés traditionnels :

> « Là où les autres s'exercent, tel Beethoven variant quelque phrase de Mozart, à développer à l'infini le thème donné, Lucain se plaît à en prendre le contre-pied, à le tordre et à l'inverser, jusqu'à en édifier le double négatif et grimaçant. Ainsi se confirme son goût de l'excès et, sans doute, de la provocation, et sa hautaine désinvolture à l'égard de la tradition, avec laquelle il joue pour montrer à la fois qu'il la maîtrise et la méprise »[479]

Cette attitude s'observe par exemple très nettement dans les descriptions de la tempête, que Lucain a réitérées au livre V et IX de la *Pharsale.* Dans la première (*Ph.*, V, 424-460), il a mis son point d'honneur à nous décrire les fastes cruels et pervers du calme plat ; dans la seconde (*Ph.*, IX, 319-347), il décrit une tempête qui se déroule dans un lieu, qui a priori lui est hostile, à savoir le désert de Libye[480]. La réécriture de ces *topoi* est donc sérieusement dégradée.

---

[478] B. CHEDOZEAU, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989, p.236-238. sont « baroques les œuvres qui, plutôt que de présenter l'objet se soucient d'abord de mettre le destinataire, spectateur, auditeur ou lecteur, dans une condition orale d'écoute et de réception telle, que par des moyens sensibles et « naturels », elles obtiennent une forte participation affective pouvant, dans les cas-limites, aller jusqu'à la fusion »[478].

[479] A. LOUPIAC, *Poétique des éléments dans la Pharsale de Lucain*, Bruxelles, Latomus, 1998, p.104.

Mais d'autres séquences de la *Pharsale* montrent que certains « clichés » sont tournés en dérision. Les descriptions que Lucain propose des symboles guerriers, comme celui du chêne ou de l'étalon, sont sérieusement altérées. En I, 135-143, ce n'est plus un chêne vigoureux, comme celui d'Homère (*Il.*, XIV, 412-420 ; *Il.*, XVI, 482-486) ou de Virgile (*En.*, IV, 441-449) qui se dresse avec insolence dans le ciel pour symboliser la puissance de Pompée, mais un chêne vulnérable, qui ne tient plus que par son propre poids et qui est prêt à chanceler[481] :

… Stat, magni nominis umbra,
qualis frugifero quercus sublimis in agro
exuuias ueteris populi sacrataque gestans
dona ducum ; nec iam ualidis radicibus haeret,
pondere fixa suo est, nudosque per aera ramos
effundens, trunco non frondibus efficit umbram ;
sed quamuis primo nutet casura sub Euro,
tot circum siluae firmo se robore tollant,
sola tamen colitur.

« Il se dresse, ombre d'un grand nom, pareil à un chêne majestueux sur un terrain fertile, où il porte les dépouilles d'un peuple antique et les offrandes des chefs ; il ne tient plus par de solides racines, son propre poids le fixe au sol : étendant par les airs ses branches dénudées, il fait ombre par son tronc, non par ses feuilles ; pourtant quoiqu'il chancelle, prêt à tomber au premier souffle de l'Eurus, quoique tant d'arbres aux bois solides s'élèvent alentour, c'est le seul qu'on vénère. » (*Ph.*, I, 135-143)

De même, en IV, 750-758, ce n'est plus un cheval fougueux, comme celui auquel étaient comparés les plus vaillants guerriers (Enée), auquel est assimilé Curion, mais à un cheval malade et inapte à la guerre – de manière significative, l'hypotexte

[480] Pour une analyse détaillée de ces descriptions altérées de la tempête, cf. A. LOUPIAC, *op. cit.*, p.104.
[481] Pour une analyse plus détaillée de ce passage, cf. J.AYMARD, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain*, Publication de la Faculté de Lettres de l'Université de Montpellier, 1951, p.77 ; A. LOUPIAC, *Poétique des éléments, dans La Pharsale de Lucain*, Bruxelles, Latomus, 1998, p.49, note 63 ; S. JOUANNO, « *Mortis imago,* trois réécritures virgiliennes de modèles homériques (*En.*, II, 201-224 ; II, 555-558 ; IX, 431-437), dans *Le récit de la mort, Ecriture et histoire*, Rennes, PUR, 2003, p.39-51.

qui a inspiré cette comparaison est d'ailleurs emprunté au répertoire des *Géorgiques* (*Ge.*, III, 498-503) :

Quippe ubi non sonipes motus clangore tubarum
saxa quatit pulsu rigidos uexantia frenos
Ora terens spargitque iubas et subrigit aures
Incertoque pedum pugnat non stare tumultu ;
fessa iacet ceruix, fumant sudoribus artus,
oraque proiecta squalent arentia lingua,
pectora rauca gemunt quae creber anhelitus urget,
et defecta grauis longe trahit ilia pulsus,
siccaque sanguineis durescit spuma lupatis.

« Car, loin que le coursier, ému par l'accent des trompettes, ébranle la terre de son sabot, frotte sa bouche qui tourmente le mors rigide, secoue sa crinière, dresse ses oreilles, piaffe et lutte pour aller de l'avant, au contraire sa tête retombe fatiguée, la sueur fait fumer ses membres, sa bouche desséchée laisse pendre une langue rugueuse, son poitrail gémit d'un son rauque, un halètement répété l'oppresse, des battements douloureux agitent ses flancs épuisés, une écume sèche durcit les pointes sanglantes du mors. » (*Ph.*, IV, 750-758)

A travers l'analyse de ces quelques images, il apparaît ainsi que Lucain a fortement remis en question certaines valeurs constitutives du code épique traditionnel.

L'argument qui, en dernier lieu, achève de convaincre le lecteur d'une orientation « anticlassique » de la *Pharsale,* réside enfin en ce que, par la réécriture subversive de certains passages de l'*Enéide,* Lucain donne l'impression d'avoir voulu prendre le contre-pied de Virgile. De nombreux passages reposant sur la technique de l'« antiphrase » font en effet apparaître la *Pharsale* comme une « anti-Enéide »[482].

[482] E. NARDUCCI., *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Bibli. Di Studi ant. XVII, Pise, 1979 ; A. THIERFELDER, *Lucan. Wege der Forschung,* Darmstadt, 1970, p.63 ; G. BIAGIO CONTE, « I giorni del giudizio. Lucano e l'antimodello », *Studi Ghiselli*, p.95-100 ; *La guerra civile di Lucano. Studi e prove du commento,* Urbino, 1998 ; D. GAGLIARDI, *Il banchetto in Lucano (note a Phars. X, 104-171) : SIFC* V 1987 186-192.

Au nombre d'entre eux, figure par exemple, la description du banquet offert à César par Cléopâtre composée dans le livre X (*Ph.,* X, 104-171) : D.Gagliardi[483] indique qu'il voit dans cette séquence un exemple de la méthode d'allusion antiphrastique pratiquée par Lucain à l'égard de Virgile : cette description lui paraît être une version subversive du banquet offert par Didon à Enée (*En.* I, 636-641).

Dans son étude consacrée à « l'inspiration virgilienne dans la *Pharsale* » [484], A. Guillemin remarque également que la scène de nécromancie lucanienne représente une exacte antithèse de la *catabasis* virgilienne. Tandis que, dans le passage de l'*Enéide* (*En.,* VI, 824- et s.) , « tout (…) présage(ait) la joie d'une naissance, l'épanouissement d'un printemps » et que « l'espoir pouss(ait) de son souffle les voiles de l'avenir » – Virgile représentait Enée et Anchise regardant les futurs héros de l'histoire romaine, « ces gloires (…) encore dans leur bourgeon »– , dans le passage du livre VI de la *Pharsale* (*Ph.,* VI, 785 et s), le programme annoncé par le mort ressuscité par la sorcière thessalienne, Erictho, est, par contraste, d'une rare noirceur : les ombres heureuses – les Décius, Camille, les Curius, Sylla – affichent désormais un visage triste et les damnés, se réjouissant de la chute de Rome, sont en fête. Catilina (jadis agonisant dans le bouclier d'Enée, *En.,* VIII, 666) a les mains libres et exulte.

La description lucanienne de la pythie de Delphes offre enfin un autre témoignage de ce détournement topique : elle apparaît comme un « double inversé » de celle de la Sibylle de Cumes. Alors que dans la version virgilienne (*En.,* VI, 42-155), la prêtresse annonçait un avenir très prometteur et que son discours s'achevait par la description d'un avenir clair et serein, Lucain écrit sa séquence (*Ph.,* V, 64-236) à rebours de ces codes : s'impose désormais le spectacle hallucinant d'une pythie submergée par l'énergie des guerres civiles. Non seulement elle s'est enfermée dans un sombre mutisme mais la noirceur de l'avenir se lit sur son visage. Teinté successivement de rouge, *rubor* (*Ph.*, V, 214) et de blanc, *liuentes, pallor* (*Ph.,* V, 215-216), il est à l'image du désordre cosmique, que les guerres vont engendrer.

[483] D. GAGLIARDI, « Il banchetto in Lucano (note a *Phars.* X, 104-171) », *SFIC*, V, 1987, p.186-192.
[484] A. GUILLEMIN, « L'inspiration virgilienne dans la *Pharsale* », *REL*, XXIX, 1951, p.214-227.

CONCLUSION

Par ses différentes distorsions imposées aux codes traditionnels, la *Pharsale* ne peut donc apparaître dans un premier temps, que comme une « contre-œuvre »[485]. Ce qui à première vue, fonde indéniablement l'originalité de Lucain c'est son attitude récalcitrante, son refus d'adhérer aux valeurs traditionnelles. Si radical que soit le refus de ce poète de se conformer aux normes, ce critère ne nous paraît cependant pas le meilleur pour définir l'originalité lucanienne. Il nous paraît même erroné d'opposer totalement Lucain à Virgile. Afin d'appréhender plus justement cette question, nous nous proposons donc de nuancer notre position. Nous montrerons dans le chapitre suivant qu'en optant pour le mode subversif, Lucain s'inscrit dans la continuité d'un certain Virgile.

* *
*

[485] L'expression est empruntée à P.M. MARTIN, *La guerre des Gaules, la Guerre civile*, Paris, Ellipses, 2000, p.124.

CHAPITRE III

LA RENCONTRE AVEC LE VIRGILE SEDITIEUX

Dans le chapitre précédent, nous venons de confirmer la thèse, soutenue par certains critiques (A.Thierfelder, E.Narducci, G.B.Conte), selon laquelle Lucain a travaillé à rebours d'une certaine tradition épique traditionnelle et « classique ». Pour vrais que soient ces arguments, ils ne nous paraissent pourtant pas traiter le problème du rapport de Lucain à Virgile dans toute sa richesse et sa complexité. Nous partageons sur ce point l'avis de F. Delarue qui estime que, malgré son caractère frappant, la formule d'A. Thierfelder (qualifiant Lucain d'anti-Virgile) est « insatisfaisante »[486]. En examinant la *Pharsale* sous d'autres angles, nous constatons en effet que, par d'autres aspects, la relation qui unit Virgile à Lucain est plus féconde et complexe. En réalité, comme l'a très justement exprimé E.Cizek :

> « Lucain, tout en critiquant la conception virgilienne de l'épopée, tout en s'opposant intentionnellement aux règles fondamentales de l'*Enéide*, subit souvent l'influence des vers et des sentiments virgiliens, ce qui démontre qu'il respecte son illustre devancier. »[487]

[486] F. DELARUE, « La guerre civile de Lucain : une épopée plus que pathétique », *REL* 1994 74, p. 218. Le critique montre en effet que le raisonnement de E. Narducci et de A. Thierfelder n'est acceptable que dans certaines limites : « Rejet et destruction des mythes augustéens, comme l'a dit Narducci ? Assurément. Mais nous pensons qu'il faut aller plus loin que lui, voir l'entreprise de Lucain comme beaucoup plus concertée et constructive. La formule d'A. Thierfelder qualifiant Lucain d'anti-Virgile est à la fois frappante et insatisfaisante. Il vaut mieux parler de ce qu'on appelle amour-haine, de ce que disent les psychanalystes de la révolte contre le père, révolte qui n'exclut ni l'admiration ni la dépendance ».

[487] E. CIZEK, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leiden, E.J. Drill, 1972, p.289.

Mieux encore : nous irons même jusqu'à affirmer – ainsi que l'ont suggéré A.Guillemin et J.Thomas que l'*Enéide* et la *Pharsale* forment un tout indissociable. A.Guillemin[488] a montré que l'*Enéide* s'impose comme une toile de fond nécessaire pour comprendre la résonance de certaines images lucaniennes. Quant à J.Thomas, il a écrit que ces deux œuvres sont « les deux visages indissociables d'une même réalité complexe qui se manifeste (…) à travers des phases, des chatoiements alternés »[489].

En décrivant la guerre comme une expérience « pathétique » et en ne retenant de son modèle que les images dont la noirceur engendrent encore par contagion sa poésie, Lucain prouve de fait – ainsi que nous le montrerons dans un premier temps – qu'il rejoint le Virgile séditieux : il partage la même conception « déviante » de l'épique.

I. UNE MEME VISION « PATHETIQUE » DE LA GUERRE

Incontestablement, le premier biais par lequel les poétiques virgiliennes et lucaniennes se recoupent réside d'abord en ce que les deux auteurs partagent une même vision pessimiste et négative de la guerre[490]. Tous deux – mais à des degrés divers – ont perçu la dysharmonie dans l'harmonie, l'imposture du mensonge épique.

Certaines de leurs images se ressemblent dans la mesure où elles tournent en dérision certaines valeurs épiques.

Lorsque nous relisons la description du corps de Priam (*En.*, II, 557-558) et celle de Pompée (*Ph.*, VIII, 708-711), il est manifeste qu' – au-delà des différences de

[488] A.-M. GUILLEMIN, « L'inspiration virgilienne dans la *Pharsale* », *REL* XXIX, 1951, p.214-227.
[489] J. THOMAS, « De l'*Enéide* au *Satiricon* et à la *Pharsale* », ou la modification des chemins », *Uranie*, 4, 1994, p.80.
[490] Cet avis est notamment soutenu par A. GUILLEMIN, « L'inspiration virgilienne dans la *Pharsale* », *REL* XXIX 1951, p.214-227, qui montre qu'affleure aussi dans l'écriture lucanienne, une sensibilité et une conception toute virgilienne de l'histoire. De même que Virgile a répudié les grands espoirs de la quatrième bucolique, fondés sur la croyance en l'âge d'or, Lucain a fait sienne cette sombre pensée que l'avenir romain est désormais condamné à une forme de décadence. Elle montre qu'à cet égard, certains passages de *Enéide* éclairent puissamment les dessous de la pensée Lucanienne. Elle cite à l'appui, un certain nombre de parallèles : Virgile a déploré la perte d'une belle race agricole et guerrière dans le livre II des *Géorgiques* (*Ge.*, II, 140 et s.) Lucain reprend ce leitmotiv dans le livre VII de la *Pharsale* (*Ph.*, VII, 358-360). Virgile a dépeint la chute de Troie comme une événement qui dépasse la dimension des choses humaines, comme quelque chose de voulu par les dieux. La bataille

traitement stylistique, que nous définirons ultérieurement – , les deux versions se rejoignent : par un retournement des valeurs, elles dénoncent l'excès de violence. C'est le même regard inquiet qui est posé sur l'expérience guerrière.

De même, lorsque nous confrontons l'aristie de Pyrrhus (*En.*, II, 469-557) à celle de Scéva (*Ph.*, VI, 118-262), sans aucun doute, l'écriture exprime les mêmes convictions : en peignant la violence excessive de ces personnages, les poètes veulent dénoncer l'impiété des agresseurs.

II. L'EXPLOITATION DE LA TOPIQUE VIRGILIENNE DU « MAL »

Si les descriptions virgiliennes et lucaniennes se ressemblent de par l'intention, très souvent, elles sont également très proches de par la nature de la topique qu'elles mettent en œuvre. Si nous relisons la *Pharsale* en la confrontant à l'*Enéide*, nous constatons en effet qu'existent de nombreuses correspondances topiques, dans la représentation du « mal ». P.-J. Miniconi a très justement écrit que si « la *Pharsale* et l'*Enéide* n'offrent pas la même structure (…), d'un certain point de vue néanmoins, et dans leur manière de percevoir le mal, elles relèvent de la même esthétique»[491]. Souvent le poète n'a retenu de son modèle que les images, dont la violence et la charge dramatique engendrent encore par contagion sa poésie. Les fragments de l'*Enéide* qui ont supporté la greffe du texte lucanien sont de fait tous de cette veine. Les topiques du feu, du *furor*, de l'incendie, de la métamorphose sont plus particulièrement convoquées par le poète néronien, selon une logique et des finalités communes.

1. La topique du feu

Lucain s'est d'abord manifestement inspiré de Virgile, en réexploitant certaines images fondatrices de l'imaginaire virgilien, comme la topique du feu. A l'instar de son modèle, il a tissé tout un réseau métaphorique en rapport avec ce thème (*Ph.*, I, 152-157 ; III, 362-366 ; V, 405-406 ; X, 445-448). Or, comme chez son prédécesseur,

---

de la *Pharsale* est également décrite dans une lueur apocalyptique. A.Guillemin écrit que le lecteur ne peut en « saisir (l)es effets, s'il ne rapporte l'expression aux souvenirs virgiliens » (p.226).

[491] P.-J. MINICONI, P. MINICONI, « La joie dans l'« *Enéide* », Latomus, XXI, 1962, p.570.

le feu dans ses descriptions est plus qu'une simple manifestation du *ménos* guerrier, (comme il l'était chez Homère) : il est l'expression d'une force beaucoup plus négative, celle d'un *furor* tragique et destructeur. A l'instar de son modèle, Lucain se nourrit certainement du mythe stoïcien de *l'ekpyrôsis*, selon lequel un feu destructeur anéantirait l'univers[492]. Lucain revisite donc ce thème traditionnel à la manière de Virgile. La seule différence réside seulement en ce que cette topique du feu n'est plus convoquée de manière latente et diffuse, mais concentrée en la personne de César, qui semble à lui seul revêtir le rôle du « monstre » politique[493]. En maints passages le chef militaire est en effet assimilé à la foudre (*Ph.*, I, 152-157 ; V, 405-406) à des flammes (III, 362-366) ou à un volcan destructeur (X, 445-448) [494]. En *Ph.*, I, 143-147, il est par exemple assimilé de manière symbolique à la foudre :

(…) Sed non in Caesare tantum
nomen erat nec fama ducis, sed nescia uirtus
stare loco, solusque pudor non uincere bello ;
acer et indomitus, quo spes quoque ira uocasset
ferre manum, et numquam temerando parcere ferro,
successus urguere suos, instare fauori
numinis, inpellens quidquid sibi summa petenti
obstaret, gaudensque uiam fecisse ruina.

[492] Sur le rôle de ce « feu destructeur » dans le mythe de l'*ekpyrôsis*, cf. M.-A. ZAGDOUN, *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris, CNRS, 2000, p.48-69. Rappelons que M. LAPIDGE, « Lucan's Imagery of Cosmic Dissolution », dans *Hermes* CVII, 1979, p.368, définit le *furor* comme « la force qui détruit la naturelle concorde de l'Etat et la stabilité de l'univers, et conduit, s'il n'est pas réprimé, au crime (*nefas*) et au chaos ».

[493] C. LEVY, « rhétorique et philosophie : la monstruosité politique chez Cicéron », *REL*, 76, 1998, p.139-157 définit le « monstre » politique comme l'être qui inverse les catégories de nature. Plusieurs critiques remarquent que César endosse à lui seul ce mauvais rôle. J. BRISSET, *Les idées politiques de Lucain*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p.226 écrit que « César est l'incarnation de toutes les forces mauvaises déchaînées dans la guerre civile… César, dont le poète fait le représentant du Mal absolu des Stoïciens » ; quant à A. LOUPIAC, *La poétique des éléments dans La Pharsale de Lucain, Bruxelles*, Latomus, 1998, p.203-204, elle écrit que César apparaît « comme un véritable génie du mal, une sorte de « Satan » (au sens où l'entendaient les Romantiques, celui de héros du Mal) à la stature gigantesque, osant seul s'affronter, en l'absence de tout dieu, à la fureur des éléments aussi bien qu'au fantôme éploré de Rome ».

[494] Notons que ce fait n'a pas échappé à A. LOUPIAC, « Feux et torches dans le chant X de la *Pharsale* », *Vita Latina*, Mars 2002, n°165, p.28, qui écrit que « dans l'ensemble de *La Pharsale*, le feu, et plus spécifiquement la foudre, constitue, avec le vent (cf. *Ph.*, III, 362-365), la métaphore privilégiée de César ».

Qualiter expressum unetis per nubila fulmen
Aetheris inpulsi sonitu mundique fragore
Emicuit rupitque diem populosque pauentes
Terruit obliqua praestringens lumina flamma ;
In sua templa furit, nullaque exire uetante
Materia magnamque cadens magnamque reuertens
Dat stragem late sparsosque recolligit ignes.

« En César, il n'y avait pas seulement un nom et une gloire militaire, mais une valeur incapable de se tenir en place ; il n'a honte de rien, sauf de vaincre sans combat ; fougueux et indompté, partout où l'appelait l'espoir ou la colère, il y portait la main ; jamais il n'épargnait un fer souillé de sang, il pressait ses succès, s'attachait à la faveur divine, repoussant tout obstacle au pouvoir suprême, heureux de se frayer un chemin par les ruines. Ainsi la foudre, arrachée par le vent du sein des nuages, au milieu du grondement de l'éther ébranlé et du fracas de l'univers, brille, sillonne le ciel, effraie les peuples en émoi de son zigzag éblouissant ; elle fond sur des lieux qu'elle consacre, et, sans qu'aucune matière puisse entraver sa marche, tombant ou remontant, elle fait une jonchée de décombres et rassemble ses feux épars » (*Ph.*, I, 143-157)

La ressemblance entre cette séquence et le portrait de Pyrrhus (*En.*, II, 469-475) réside précisément en ce que les deux poètes se servent du sème de la brillance pour dire l'excès de violence. Remarquons toutefois qu'alors que l'un recourait aux métaphores et aux symboles, l'autre recourt, de manière plus explicite, à une comparaison, afin, sans doute de créer une surenchère de violence.

2. La topique du *furor*

Un autre exemple d'emprunt de motif virgilien est celui du *furor*. Comme dans l'*Enéide*, la plupart de ces comparaisons ne semblent plus être convoquées pour mimer la geste guerrière de manière réaliste, mais pour dépeindre et condamner les impulsions brutales des personnages. De manière significative, la scène n'est de fait plus décrite de manière concrète mais investie par une topique symbolique, celle du *furor* : l'écriture se charge de détails empruntés au portrait de la Gorgone (l'appétit de

nuire, les yeux enflammés, les sons stridents, la langues au triple dard[495]). Grâce à la présence de ces éléments, l'analogie ne peut plus ainsi être considérée comme une simple reproduction d'une scène animalière mais se donne à lire dans sa dimension symbolique. Ces images semblent davantage mobilisées pour dépeindre les impulsions brutales des hommes et stigmatiser leur responsabilité dans la destruction de l'humanité. Ainsi, lorsque Lucain compare César à un lion (*Ph.*, I, 204-212)[496], cet animal, revêtant l'aspect d'une chimère, convoque dans son portrait plusieurs éléments d'ordinaire attribués à la figure gorgonéenne : le secouement de la crinière, le hurlement poussé par la gueule distendue. A l'instar de Virgile, à qui il emprunte plusieurs détails comme celui de la gueule et de la crinière, évoqués en *En.*, X, 723-729[497] et en *En.*, XII, 4-9[498], Lucain cherche à l'évidence à dramatiser sa figure et à la rendre plus pathétique[499]. Notons toutefois que la mention explicite du « cri » l'apparente plus étroitement à celle d'un monstre furieux.

Inde moras soluit belli tumidumque per amnem
signa tuli propere ; sic ut squalentibus aruis
aestiferae Libyes uiso leo comminus hoste
subsedit dubius, totam dum colligit iram ;
mox ubi se saeuae stimulauit uerbere caudae

[495] Notons que ces traits descriptifs sont également ceux retenus par Sénèque pour décrire l'homme irrité, cf. SENEQUE, *De ira*, II, 35. En marge de la topique traditionnelle de l'épopée, opposant les héros aux barbares, est donc en train de se tisser une topique proprement romaine, d'inspiration stoïcienne, figurant un mal singulier, celui des guerres civiles.

[496] Pour un relevé plus détaillé des sources de cette comparaison, cf. J. AYMARD, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain*, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Montpellier, 1951, p.51-54.

[497] « Comme un lion à jeun, en courses sans relâche dans les hauts pâturages – une faim furieuse l'incite – , s'il a vu une chevrette prompte à fuir ou un cerf dressant sa ramure, il reprend cœur, **ouvrant ses mâchoires redoutables ; il a gonflé sa crinière** (*gaudet hians immane comasque arrexit*), s'allongeant sur les chairs déchirées, un sang hideux lave sa gueule avide ; ainsi Mézence se rue en bondissant au plus épais des ennemis » (*En.*, X, 723-729).

[498] « Ainsi, dans les champs des Puniques, un grand lion rudement touché à la poitrine par le fer des veneurs, alors seulement s'ébranle pour la guerre, il exulte, **faisant jaillir sous sa crinière les muscles de sa nuque** (*comantis excutiens ceruice toros*), rompt avec effroi le trait qu'a fiché le piqueur et gronde, **la gueule sanglante** (*ore cruento*). Telle grandit en lui la violence maintenant que Turnus a pris feu » (*En.*, XII, 4-9).

[499] Homère a déjà décrit cette scène animalière en *Il.*, XX, 164-175 : « Mais qu'un gars belliqueux le touche de sa lance, il se ramasse, gueule ouverte, l'écume aux dents ; son âme vaillante en son cœur gémit ; il se bat de la queue, à droite, à gauche, les hanches et les flancs ; il s'excite au combat et, l'œil

erexitque iubam et uasto graue murmur hiatu
infremuit, tunc, torta leuis si lancea Mauri
haereat aut latum subeant uenabula pectus,
per ferrum tanti securus uolneris exit.

« Puis il (César) rejeta tout retard à la guerre et porta les enseignes hâtivement dans les eaux gonflées du fleuve ; ainsi quand, dans les plaines ridées de la brûlante Libye, le lion voit venir l'ennemi de près, il s'arrête hésitant pour concentrer toute sa colère ; puis, après s'être excité en se battant de sa queue sauvage, il hérisse sa crinière et pousse un rugissement formidable de sa gueule énorme ; alors si la lance du Maure agile vibre et vient se loger dans ses flancs ou si l'épieu pénètre dans sa large poitrine, insoucieux de la blessure, il se fraie une issue à travers le fer ». (*Ph.,* I, 204-212)

3. La topique de l'incendie

Une autre emprunt à Virgile est le motif de l'incendie. De toute évidence, lorsque Lucain l'utilise, ce thème de l'incendie n'est plus l'image analogique dont le Homère se servait pour dramatiser une situation ou dire l'imminence d'un danger, mais une métaphore philosophique, mobilisée essentiellement pour ses valeurs secondes. Si le poète a recours à cette image, c'est parce qu'elle représente, selon une logique proprement stoïcienne, le danger suprême que peut encourir une société, à savoir sa dissolution, son anéantissement (l'*ekpyrôsis*). Ainsi, et pour ne retenir qu'un seul exemple, lorsque lucain dépeint la bataille de la *Pharsale* comme un vaste incendie, l'image n'est plus à interpréter au premier degré comme un tableau impressionniste, mais comme une représentation du chaos. Comme chez Virgile, l'incendie lucanien est désormais revêtu d'une dimension apocalyptique[500], très inquiétante pour le devenir de l'humanité[501].

étincelant, il fonce droit devant lui, furieux, avec l'espoir de tuer un de ces hommes ou de périr lui-même aux premières lignes ».

[500] A. GUILLEMIN, « L'inspiration virgilienne dans la *Pharsale* », *REL* XXIX 1951, p.226.

4. La topique de la métamorphose

Dans le même ordre d'idées, il est impossible de croire que les fréquentes allusions lucaniennes à un univers en déliquescence soient le simple fruit du hasard dans l'univers lucanien. Si le thème de la métamorphose est si souvent convoqué par Lucain, c'est qu'à l'instar de Virgile, il lui permet de figurer un monde en voie de perdition, dans lequel les valeurs fondamentales sont mises à mal. Là encore, c'est la référence implicite au mythe de l'*ekpyrôsis* qui permet de donner sa pleine signification à l'image.

Ainsi, dans la description de la crue du Sicoris (*Ph.,* IV, 48-144) lorsque Lucain décrit un paysage, dans laquelle les frontières entre les éléments sont en train de s'abolir – « Déjà tertres et collines s'effacent ; déjà tous les fleuves ont disparus sous un seul marais qui les engloutit dans son gouffre immense (…) on ne sait plus si Phébus se lève, tant est sombre la nuit qui s'étend au-dessous ; l'aspect hideux du ciel et les ténèbres continues enlèvent aux choses leurs contours »[502] –, le poète n'use pas de ces métaphores dans le simple but de dramatiser la scène, mais dans le but de dépeindre une société en train de « se liquéfier » au sens fort du terme, c'est-à-dire une société en train de perdre les repères qui la maintiennent en ordre et en paix, car elle est témoin du « sacrilège d'une guerre civile », *ciuile nefas* (*Ph.,* IV, 172).

De même, lorsque dans la description de la sécheresse (*Ph.,* IV, 292-336), Lucain ravale les hommes à l'état de bêtes, comme dans cette métamorphose implicite où les hommes sont assimilés à des batraciens (*Ph.,* IV, 324-329)[503], ce n'est pas là simples exagérations rhétoriques mais une manière de représenter le degré d'avilissement dans lequel le monde a déjà sombré. L'effacement des frontières entre le règne humain et animal est là pour signaler que la société est à un stade de la

---

[501] Nous ne développons pas plus ces exemples car ils seront commentés plus en détail dans le chapitre suivant, consacré à l'influence du stoïcisme, voir *infra,* p.253-256.

[502] « *Iam tumuli collesque latent, iam flumina cuncta / condidit una palus uastaque uoragine mersit. (…) Nec Phoebum surgere sentit / nox subtexta polo ; rerum discrimina miscet deformis caeli facies iunctaeque tenebrae* » (*Ph.,* IV, 98-99 & 103-105).

[503] « La flamme dévore leurs entrailles ; leurs bouches avides et desséchées renferment une langue âpre et écailleuse. Leurs veines se contractent et leur poumon, que n'arrose aucune humidité, resserre les passages où va et vient l'air ; de pénibles halètements déchirent leur palais ulcéré ; ils ouvrent la bouche et aspirent l'air de la nuit » (*Ph.,* IV, 324-329).

maladie déjà avancé. Comme chez Virgile, la métamorphose est le stigmate d'une dégénérescence.

Reprenant fidèlement la topique virgilienne en rapport avec la guerre civile, Lucain fait ainsi la démonstration qu'il travaille selon les mêmes jalons que son prédécesseur. Il confirme qu'en marge des codes attendus de l'épopée, est en train de se constituer et de s'enrichir une topique épique proprement romaine. Notons toutefois que, dans sa représentation du mal, Lucain va plus loin que Virgile, puisqu'il ose dépeindre la source des maux, la figure emblématique de Méduse, symbolisant les guerres civiles.

5. La représentation de Méduse, cristallisant toutes les figures virgiliennes du « mal »

Plus virgilien que Virgile, qui ne faisait qu'annoncer l'imminence de la *Discordia*, par l'affluence de figures annonciatrices de malheur (furies, serpents…), Lucain approfondit enfin la résonance de ces images, puisqu'il va jusqu'à représenter la figure matricielle d'où elles sont issues, à savoir Méduse. Comme le rappelle J.Clair, dans l'imaginaire antique, ce « monstre » était en effet le symbole des guerres civiles :

> « Elle (Méduse) réapparaissait chaque fois que l'ordre normal des choses est renversé et que le chaos menace. Sa face effrayante resurgit pour connoter de son effroi ce qui apparaît au regard comme un ordre inversé, un *monde à l'envers*. Divinité mortifère, elle préside aux apocalypses qui ponctuent l'histoire de l'humanité » [504].

E.Fantham[505], M.M. Suratteau ont également commenté cet aspect du symbolisme de Méduse. Selon M.M. Suratteau, ce « monstrum », représentant une « figure de l'inversion », s'apparentait aux monstres représentant la *natura nocens*

[504] J.CLAIR, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989, p.126.
[505] E. FANTHAM, « Lucan's Medusa – excursus, its design and purpose », *MD*, 1992, n°29, p.95-119.

(une inversion de la *natura* engendrée par la guerre civile) , telle qu'elle était appréhendée par les Stoïciens[506].

Une étude précise de la représentation de la *Discordia*, telle qu'en ont proposée les Romains, nous convainc enfin de l'évidence de son lien avec Méduse. En confrontant le portrait que Pétrone nous a laissé de la *Discordia* (*Sat.*, 271-295[507]) avec la description lucanienne (*Ph.*, IX, 624-635), nous constatons en effet que, dans leur figuration, ces deux éléments ont beaucoup de traits communs : nous retrouvons en particulier le détail de la chevelure éparse, celui du visage couvert de serpents[508].

En proposant un portrait de Méduse, Lucain ne s'est donc pas seulement servi de Virgile : il s'est à ce point imprégné de sa représentation du mal, de son univers, de sa théâtralité imaginaire, qu'il en a prolongé les résonances, en a révélé la source profonde. Il a pointé le doigt sur le mal sourd – la crainte de la guerre civile – qui minait de l'intérieur l'édifice virgilien et en a proposé une représentation allégorique.

III. LA REPRISE D'EXPRESSIONS VIRGILIENNES

La dette que Lucain doit à Virgile paraît de surcroît d'autant plus grande que le poète néronien se nourrit d'expressions virgiliennes. La présence dans la *Pharsale* d'hypotextes virgiliens confirme sur un plan stylistique la connivence entre ces deux poètes.

---

[506] M.M. SURATTEAU, « Méduse, un « monstrum » dans l'épopée », dans X^{è} congrès de l'Association G.Budé, p.168-172.

[507] « L'air tremble au son des trompettes, et la Discorde aux cheveux épars a dressé vers les dieux du ciel sa tête infernale. Un caillot de sang obstrue sa bouche, et ses yeux meurtris versent des larmes ; ses dents prêtes à mordre se dressent couvertes d'un tartre rugueux, sa langue dégoutte de sang, son visage est couvert de serpents ; et la poitrine entortillée dans une robe en lambeaux, elle agite de sa main tremblante une torche aux sanglants reflets. Dès qu'elle eut quitté les ténèbres du Cocyte et le Tartare, elle gagne dans sa marche les hauteurs de l'illustre Apennin, afin que ses regards puissent de là contempler tous les continents et tous les rivages, et les armées se déployant sur le monde entier ; et sa poitrine en fureur laisse échapper ce cri : « Maintenant, peuples, prenez-les et portez la torche au sein de nos villes » » (Pétrone, *Sat.*, 271-284)

[508] Notons que M.M. SURATTEAU, *art. cit.*, p.169, a également relevé une ressemblance entre la description sénéquienne de l'*Ira* (*De Ira,* II, 35) et la description lucanienne de Méduse, confirmant ainsi le lien de parenté entre la figuration stoïcienne du mal et celle de Méduse : « Bien des traits semblent commenter ou annoncer la figure de la Gorgone de Lucain, en particulier les « *infernalia montsra* » qui illustrent, pour Sénèque, l'attitude et la psychologie de l'homme irrité. (…) L'appétit de nuire, les yeux enflammés, et même le son strident, propre pour Sénèque, à la colère, se retrouvent tant dans un texte que dans l'autre ».

Le portrait du monstre Antée (*Ph.*, IV, 590-660), que Lucain a inséré dans le livre IV, s'apparente ainsi beaucoup à celui de Cacus (*En.*, VIII, 190-267). Il vivait de même dans une grotte, *spelunca* (v.601), se nourrissait de bêtes sauvages, *ferae* (v.603), revêtait une apparence anthropomorphe semi-homme, semi-bête, *semihominis, semiferi*, et fut tué par l'Alcide. Seul différait son don surnaturel : sa capacité à puiser sa force de la terre, par un mystérieux échange d'énergie. Lucain écrit que, lorsque le géant s'effondra à terre sous l'emprise d'Hercule :

> *… Rapit arida tellus*
> *sudorem : calido conplentur sanguine uenae,*
> *intumere tori, totosque induruit artus*
> *Herculeosque nouo laxauit corpore nodos.*
>
> « La terre aride absorbe la sueur, les veines s'emplissent d'un sang chaud, les muscles se gonflèrent, il raidit tous ses membres et avec un renouveau de forces, défit les nœuds herculéens. » (*Ph.*, IV, 629-632)

En relisant la description de la sorcière Erictho (*Ph.*, VI, 413-330), nous nous rendons de même à l'évidence, que, dans cette séquence, les liens qui unissent Lucain à Virgile sont très serrés, car des souvenirs virgiliens sont convoqués de manière précise dans l'écriture lucanienne. Ainsi, lorsque Lucain fait allusion à ses superstitions magiques, c'est d'abord et spontanément vers le livre IV de l'*Enéide*, que s'oriente le lecteur : Erictho ressemble à la prêtresse du peuple des Massyles, convoquée par Didon pour la préparation de son suicide, qui possédait déjà le pouvoir d'évoquer les mânes nocturnes, *nocturnosque mouet manis* (*En.*, IV, 490). Par d'autres aspects, et notamment certains traits de son visage – sa pâleur stygienne, sa chevelure hérissée de guirlandes de vipères et son vêtement bigarré[509] – , elle ressemble aussi au personnage de la furie Allecto (*En.*, VII, 323-391).

En confrontant conjointement la description du cadavre de Pompée (*Ph.*, VIII, 692-711) à son hypotexte, la description du cadavre de Priam (*En.*, II, 554-558), nous remarquons de même que, dans leur texture même, les versions lucaniennes et

[509] *Ph.*, VI, 517-518 ; *Ph.*, VI, 656 ; *Ph.*, VI, 654.

virgiliennes sont extrêmement proches. Un certain nombre de correspondances lexicales peuvent être relevées :

Fortuna (…) Magni (…) prospera fata / pertulit	(*Ph.,* VIII, 701-702)
Fatorum (…) exitus illum / sorte tulit	(*En.,* II, 554-555)
Hac (…) fide (…) / (…) hac	(*Ph.,* VIII, 701-702)
Haec finis (…) hic exitus	(*En.,* II, 554)
Tam prospera fata	(*Ph.,* VIII, 702)
Tot quonam populis terrisque	(*En.,* II, 556)
Capitis (…) reuulsi	(*Ph.,* VIII, 711)
Auolsumque (…) caput	(*En.,* II, 558)

Enfin, il est indéniable que la longue description de Méduse au livre IX (*Ph.,* IX, 619-733) doit beaucoup à Virgile. Elle ressemble au portrait d'Allecto, que le poète a dressé au livre VII de l'*Enéide* et emprunte certains traits – la joie éprouvée par Méduse lorsque les serpents lui fouettent le cou – à une autre image virgilienne, celle de la *Discordia*, évoquée au livre VIII de l'*Enéide*[510]. Méduse apparaît ainsi comme la figure en laquelle se cristallisent toutes les emblèmes virgiliens annonciateurs de carnage ou de mort.

CONCLUSION

Dans la première partie de cette étude, nous nous sommes surtout attachée à montrer, que, par de nombreux aspects, Lucain et le Virgile subversif se sont finalement recontrés. Ainsi nous avons pu corriger certains préjugés parlant de manière erronée d'une orientation « anti-virgilienne » de la poétique lucanienne. Ce que nous voudrions prouver dans le chapitre suivant, c'est qu'en suivant la leçon de son prédécesseur, mais conformément à l'esthétique baroque de son époque, Lucain a cependant donné un traitement stylistique différent à ses images.

* *

*

[510] Sur l'inspiration virgilienne du portrait de Méduse, cf. M.M. SURATTEAU, « Méduse, un « monstrum » dans l'épopée », dans X^{è} congrès de l'Association G.Budé, p.168-172.

CHAPITRE IV

UN EXPRESSIONNISME BAROQUE

En ne choisissant d'exploiter qu'une facette – la face obscure – de l'imaginaire virgilien, la *Pharsale* s'inscrit certes dans le sillage d'un certain Virgile, mais cet ancrage est relatif, car, en pratiquant systématiquement la surenchère dans ses descriptions du « mal », et en se mettant au diapason des tendances de son siècle, Lucain a donné à ses images un traitement stylistique différent. Il a inventé un nouveau style, que nous pourrions qualifier de « baroque » [511]. Précisément, ceux sont les différents aspects de ce « baroque » lucanien que nous voudrions mettre en lumière dans ce chapitre. Nous montrerons successivement qu'il est marqué par le style des déclamateurs, les tendances de son siècle, l'univers tragique et le stoïcisme.

I. UN STYLE « RHETORIQUE » REHAUSSE EN COULEURS

Le style du poète néronien diffère d'abord de celui de Virgile, car, comme le rappelle A.Michel, Lucain est « un héritier des déclamateurs »[512] :

[511] D'après les théoriciens modernes (B. CHEDOZEAU, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989 ; G. MATHIEU-CASTELLANI, *Eros baroque*, Paris, Nizet, 1986), la définition du baroque n'est plus réductible à un critère thématique mais est à redéfinir par rapport à un critère rhétorique : sa visée.

[512] A. MICHEL, « La poétique des images dans la *Pharsale* », dans *Mélanges Le Bonniec, Res Sacrae*, Bruxelles, Coll. Latomus, n°201, 1998, p.310. Dans un passage fréquemment cité, Quintilien (*IO.*, X, 1, 90) a même dit de Lucain qu'il était un « meilleur modèle pour les orateurs que pour les poètes », « *magis oratoribus quam poetis imitandus* ». Pour une étude plus complète concernant l'influence des pratiques déclamatoires sur Lucain, cf. D. H. HOGENDHORN, *Declamatory influences in Lucan's Pharsalia*, dont le résumé est publié dans *HSCPH* 74, 1970, p.337-339 ; S. F. BONNER, « Lucan and the declamation schools », *AJPH*, LXXXVII, 1966, p.257-289 ; M. P. O. MORFORD, *The Poet Lucan – Studies in Rhetorical epic*, Oxford, 1967.

« Le langage de Lucain met en œuvre un maniérisme qui utilise les ressources de la rhétorique, dans les diverses formes qu'elle avait prises en son temps. Il combine les procédés d'amplification (…) avec les techniques des *progymnasmata* ».

L'influence des rhéteurs impériaux se ressent notamment dans son usage différent des figures (digression, prosopopée, comparaison). Sur le plan langagier, elle se ressent ensuite dans l'emploi d'un style pathétique, hyperbolique, expressionniste, qui donne un nouvel élan à l'imagination créatrice, la conduisant parfois à la lisière et même au-delà du vraisemblable.

1. Un nouvel usage des figures

Conformément à la pratique des rhéteurs de son temps[513], on observe d'abord que Lucain multiplie les digressions, isole des images sur la trame événementielle de son récit, afin de développer des *excursus* satisfaisant sa curiosité. Les images semblent se détacher du réseau conceptuel auquel elles étaient subordonnées, pour recouvrir une autonomie propre.

Cette surabondance de digressions dans la *Pharsale* a notamment été remarquée par J.Madelenat qui a parlé d'une attraction de Lucain pour l'« histoire » et le « poème didactique »[514]. Son érudition s'étend en effet à de nombreux domaines, comme celui de la géographie, de l'ethnographie, de la mythologie, de l'astronomie, de la physique[515]. En *Ph.*,V, 540-559, Lucain fait par exemple un long exposé sur les signes annonciateurs de la tempête, inspiré de la tradition didactique concernant les prognostica astronomico-météorologiques (cf. les *Phénomènes* d'Aratos et les *Géorgiques* de Virgile[516]) ; en IX, 587-937, il s'attarde longuement sur la description anatomique des serpents, s'inspirant ici des *Theriaca* de Nicandre de Colophon[517].

---

[513] R.PICHON, *Les sources de Lucain*, Paris, Ernest Leroux, 1912, p.5, a montré que les grammairiens aimaient à traiter des images secondaires avec une grande précision, dans des développements qui finissaient par former de véritables *excursus*. Le critique parle à propos des *excursus* lucaniennes de « souvenires d'école ».

[514] J. MADELENAT, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986, p.201.

[515] Pour un relevé et un commentaire plus précis de ces *excursus*, cf. R. PICHON, *Les sources de Lucain*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1912, p.1-50.

[516] Les vers du livre II (*ph.*, II, 601-609) sont par exemple une comparaison empruntée à un passage des *Géorgiques* (*Ge.*, III, 224-236). L'exposé d'Amynclas (le pêcheur d'Epire), dans le livre V de la

Conjointement, nous observons que conformément à la pratique des rhéteurs de son temps, Lucain introduit de nombreuses comparaisons traitées en exercices d'école[518] et fait un usage renforcé des prosopopées d'entités abstraites, prisées des déclamateurs[519], comme celle de la Patrie (*Ph.*, I, 185-203).

2. Le goût du pathétique

Parce que les rhéteurs néroniens préconisaient la recherche du *pathos* dans la peinture des émotions[520], les images lucaniennes sont ensuite travaillées autrement, car elles agissent sur les sens et mettent les nerfs à vif.

Ce goût se reflète par exemple dans le choix des thèmes guerriers.

Désormais, le poème, faisant une irruption brutale dans les coulisses de la guerre, ne s'attarde plus que sur les scènes de carnage. L'imaginaire lucanien ne retient d'elles qu'une horreur généralisée. La mort sous toutes ses formes est montrée : morts de soldats dans les batailles navales à la fin du livre III, sur le champ de bataille, dans le VII^{ème} livre et ailleurs ; morts résultant de famine (IV, 93), de la peste (VI, 95), de morsures de serpents (XI, 73). Les hommes, tels les Crassi (II, 124), les partisans de Sylla (II, 96) et ses opposants (II, 139) sont massacrés et mutilés. Elles sont de plus accompagnées des gémissements et des pleurs des survivants, de la mère pour son fils

---

Pharsale présente également quelques ressemblances manifestes avec un passage des *Géorgiques* de Virgile (*Ge.*, I, 360-364, 388-391, 431).

[517] Lucain s'est notamment inspiré de Nicandre de Colophon, dans la longue digression du livre IX de la *Pharsale*, cf. . I. CAZZANIGA, *Problemi intorno alla Farsaglia,* Milan, 1995, p.113 et s. ; « Osservazioni a Lucano IX, 828-833. L'avventura di Muro col Basilico », *Acme*, IX, 1956, p.7-9 ; « L'episodio dei serpi libici in Lucano e la tradizione dei Theriaka Nicandrei », *Acme,* X, 1957, p.27-41 ; J. AUMONT, « Sur « l'épisode des reptiles » dans la *Pharsale* de Lucain (IX, 587-937), *BAGB,* 1968, p. 103-119.

[518] Sur ce point, cf. J. AYMARD, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain,* Publication de la Faculté de Lettres de l'Université de Montepellier, 195. Il a relevé un certain nombre de comparaisons lucaniennes traitées en exercices d'école : I, 493 (panique à Rome – panique due à l'incendie ou au tremblement de terre) ; I, 498 (panique à Rome – panique sur une mer orageuse) ; I, 578 (clameurs dans la nuit – clameurs au début d'une bataille) ; II, 672 (le môle de César – le pont de Xerxès) ; III, 557 (combat sur terre – combat sur mer) ; V, 707 (ordre de marche sur l'escadre – ordre de marche d'une armée) ; VI, 648 (l'antre d'Erichtho – les gorges du Ténares) ; IX, 460 (colonne de poussière – colonne de fumée).

[519] Sur l'usage des prosopopées par les déclamateurs, voir *Supra,* p.208.

[520] Sur l'influence de la rhétorique dans la conception du *pathos* chez Lucain, cf. G.H. GOEBEL, « Rhetorical and poetical thinking in Lucan's harangues (VII, 250-382) », *TAPhA*, CXI, 1981, p.79-94.

(II, 21), de parents pour leurs enfants (II, 298 ; III, 607), des épouses pour leurs maris (II, 326 ; VIII, 639 ; IX, 56), des enfants pour leurs parents (IX, 125). Certaines enfin sont ostensiblement décrites dans des « scènes » sanglantes qui se prolongent comme au théâtre. Ainsi en est-il par exemple de la mort des lieutenants de César, qui, orgueilleusement, imposent le spectacle de leur mort aux Pompéiens.

> *… Iam latis uiscera lapsa*
> *semianimes traxere foris multumque cruorem*
> *infudere mari. Despectam cernere lucem*
> *uictoresque suos uultu spectare superbo*
> *et mortem sentire iuuat.*
>
> « Déjà demi-morts, ils traînèrent leurs entrailles sorties sur le large pont et répandirent les flots de sang dans la mer. Regarder la lumière dédaignée, jeter sur les vainqueurs un superbe regard, sentir la mort, voilà leur plaisir » (*Ph.*, IV, 566-570)

L'écriture lucanienne revêt parallèlement un caractère d'autant plus pathétique, que l'auteur exprime plus souvent et plus ouvertement son émotion personnelle.

Dans le chant I, jouant le rôle d'un *deus ex machina*, extérieur à l'action dont il dénonce néanmoins les rouages, il prend par exemple lui-même la parole pour lancer une interrogation sur les causes de la guerre :

> *Quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri ?*
>
> « Quelle est cette fureur, citoyens, et cette licence extrême accordée au fer ? »
> (*Ph.*, I, 8)

Au cours du livre VII, il rend de même plus pesante l'atmosphère qui annonce le commencement de la bataille de la *Pharsale*, en énonçant son point de vue subjectif et en formulant une longue plainte condamnant la noirceur des destins (*Ph.*, VII, 387-460) :

… Pro tristis fata !
(…) uellem populis incognita nostris

« Ah ! tristes destinées ! (…) J'aurais voulu que mon pays ne l'eût pas connue (la bataille de Pharsale) » (*Ph.*, VII, 411 & 436)

Dans le chant VII, significative est aussi la fréquence des emplois de la première personne (v.436, 440, 540, 552 et s., 643) et conjointement celle de la seconde personne désignant tour à tour Rome (v.439), Pharsale (v.535) et le futur libérateur (v.587). Ces interventions subjectives revêtent le récit d'une dimension plus pathétique.

3. Un usage accru de la *deinôsis*[521]

Suivant la leçon des rhéteurs qui recommandaient l'usage d'un « high-pitched emotional tone » (B. M. Marti)[522], Lucain anime ensuite la plupart de ses images d'un esprit de surenchère, en ayant recours à la *deinôsis.* Au lieu de n'utiliser que sporadiquement ou à un moindre degré cette « couleur »[523], afin de renforcer *ponctuellement* la charge dramatique d'*un* passage, ainsi que le faisaient ses prédécesseurs, nous constatons que Lucain en généralise et radicalise l'usage. Toutes ses séquences sont désormais à lire sur le mode de la surenchère, du « *plus quam* ».

Ce goût de Lucain pour l'exagération se reflète par exemple dans l'épisode des reptiles (*Ph.*, IX, 587-937). Alors que Chez Virgile, la réécriture d'un passage de Nicandre de Colophon aboutissait à la création d'une image (la description du serpent représentant le *furor* de Pyrrhus), certes haute en couleurs mais au demeurant *unique*, la réécriture lucanienne, elle, débouche grâce au procédé de l'*amplificatio*, sur une ample *digressio*, ne comptant pas moins de 21 espèces de serpents. Et les mots pour

[521] La *deinôsis* est une « couleur » (« manière de traiter un sujet »), qui a pour but d'amplifier, dans le sens du pathétique, ce que l'on décrit et ce que l'on suggère. Quintilien la définit dans son *Institution Oratoire*, comme une « forme d'expression qui vient corser ce qui est indigne, ce qui est violent, ce qui est révoltant » (*IO*, VI, 2, 23).
[522] B.M. MARTI, « Lucan's narrative technique », *PP*, XXX, 1975, p.76.

décrire les symptômes causés par la morsure de ces animaux ne sont pas des moindres. A propos du Jaculus, il est dit – non sans exagération ! – qu'il traverse de part en part la tête de ses victimes (*Ph.*, IX, 824-825) ; à propos du basilic, que seules quelques gouttes de poison courant sur sa lance ont suffi à empoisonner Murrus (*Ph.*, IX, 829-833). Comme le fait remarquer J.Aumont, il est clair que, dans cette séquence, Lucain s'est plu à rechercher « l'extrême puissance dans l'expression »[524] : il n'a pas hésité à modifier les données de la tradition, pour obtenir des effets de « couleur » : « l'érudition scientifique (…) perd(ant) son objectivité au profit du pathétique le plus violent »[525].

La même propension à peindre d'une manière exagérée s'observe dans la longue séquence du livre VI, décrivant l'aristie de Scéva (*Ph.*, VI, 118-262). Il est manifeste que, pour exagérer les faits jusqu'à l'outrance, Lucain utilise tous les moyens : l'emploi de termes au sémantisme fort, l'utilisation de figures hyperboliques marquant la quantité ou l'intensité, l'emploi d'une syntaxe accumulative, qui procède par amplification, énumération, répétition.

Mais il est possible de remarquer l'usage de la *deinôsis* dans d'autres séquences de la *Pharsale,* par la simple présence de métaphores marquant une exagération intensive, comme les amplifications cosmiques. Cette figure est par exemple employée dans la description de la crue du Sicoris (*Ph.*, IV,48-120), ainsi que dans de nombreux autres passages, comme la description de la tempête du livre V (*Ph.*, V, 540-677) ou celle des présages annonçant la bataille de Pharsale (*Ph.*, VII, 151-214)[526].

Dans ses comparaisons, Lucain a semblablement ajouté de la « couleur » : non seulement il en « corse » l'expression mais il privilégie des thèmes grandioses, comme celui de la gigantomachie. La lutte des dieux et spécialement de *Jupiter tonnant contre les géants* a par exemple fourni à Lucain une image insistante trois fois reprise avec des variantes (*Ph.*, I, 34-36 ; III, 315-320 ; VII, 144-150)[527]. Mais son goût pour les

[523] Le terme *color* est difficile à traduire en français, car il traduit maintes nuances : il est censé représenter l'esprit qui oriente chacune des plaidoiries. Selon le contexte, on pourrait le traduire par « tonalité », « point de vue », « manière de traiter un sujet ».
[524] J. AUMONT, « Sur l'épisode des reptiles dans la *Pharsale* de Lucain (IX, 587-937), *BAGB*, 1968, p.109
[525] J. AUMONT, *art.cit.*, p.112.
[526] Ces exemples, fortement influencés par le stoïcisme, seront commentés plus en détail, p.253-255.
[527] J. AYMARD, *op.cit.*, p.29.

images véhémentes, l'a également conduit à privilégier d'autres thèmes mythologiques, particulièrement hauts en couleurs, comme le thème des guerres fratricides, des tyrans sanguinaires[528].

Notons que dans plusieurs séquences, le poète fait en effet un tel usage de la *deinôsis* (figure de l'exagération), qu'il en vient à produire des images qui excédent la limite de l'imaginable. Dans le tableau de la bataille navale (*Ph.*, III, 634-762), les descriptions de mort atteignent par exemple un degré de violence extrême. Là, l'auteur décrit l'écartèlement d'un corps, transpercé par une main de fer et retenu par ses compagnons (v.635-646) ; là, il décrit l'écrasement d'un ventre entre deux carènes (v.652-661). Il en est de même dans la description du geste de Scéva, foulant à ses pieds, sa pupille transpercée par le fer : *adfixam uellens oculo pendente sagittam / intrepidus telumque suo cum lumine calcat*, « arrachant la flèche fixée à son œil pendant, sans frémir, il foule aux pieds le trait et sa pupille » (*Ph.,* VI, 218-219). Lucain met tellement les nerfs du lecteur à vif, que celui-ci en vient à douter de la vraisemblance de l'image. Lucain pratique ce que l'on pourrait appeler une exagération outrancière, qui, dans son principe même déroge à la règle de la *mimèsis* classique.

Ainsi il semble être dans le goût de Lucain de ne pas raconter les faits réels mais de les affecter d'un coefficient multiplicateur afin de leur donner une dimension extraordinaire.

[528] Des figures hautes en couleur, Bellone, la Pithye, la Bacchante, Médée ont également nourri son imagination. La guerre civile est également souvent comparée à des épisodes mythologiques, comme le combat fratricide entre les guerriers dircéens (nés des dents du dragon, que Cadmus tua pour fonder Thèbes) (*Ph.*, IV, 549-550), entre les guerriers de Colchide (nés des dents du dragon, que Jason tua pour prendre la toison d'or) (*Ph.*, IV, 552-556), et entre Etéocle et Polynice (*Ph.*, IV, 551). Le thème du crime fratricide a également fourni un certain nombre d'images. On relève deux allusions au mythe des Spartes - ces guerriers de la terre qui s'entr'égorgèrent - (*Ph.*, IV, 553-556 et VII, 858-859), une allusion au mythe des frères Thébains (*Ph.*,). L'imagination du poète est enfin hantée par la présence de certaines figures mythologiques, au destin particulièrement tragique et sanguinaire : Atrée (I, 143 ; VII, 451-454), Oreste (VII, 777), Agavé, et enfin Médée (VI, 441 ; X). La récurrence de ces motifs

4. Un expressionnisme baroque

En ayant recours à un « expressionnisme baroque »[529], Lucain s'est par ailleurs éloigné de la réserve virgilienne. Désormais, l'*enargeia* ne semble plus s'épuiser, tant qu'elle ne donne plus une représentation aussi exacte que possible de la réalité. Stylistiquement, cela se traduit par une abondance, une surcharge de détails. P.-J. Miniconi écrit que « l'observation des recettes traditionnelles s'allie ici à un goût de précision qui ne se retrouve pas dans l'épopée romaine»[530]. Sensible au caractère « transgressif » de ce nouveau traitement stylistique, J.-Ch.de Nadaï souligne quant à lui, qu'en prenant le « parti de représenter avec *évidence* la décomposition d'un être », Lucain a « porté gravement atteinte à (la) « mimèsis » classique »[531].

Si nous relisons sous cet angle certaines réécritures de la *Pharsale*, nous constatons en effet que les images lucaniennes sont à l'opposé de la réserve « classique ».

De cette différence de traitement stylistique, la réécriture de la description du cadavre de Pompée (*Ph.*, VIII, 708-711), inspirée de l'*Enéide* (*En.*, II, 557-558), offre un bon témoin[532].

… Iacet ingens litore truncus,
Auolsumque umeris caput et sine nomine corpus

---

trahissent une prédilection de Lucain pour les héros, dont le crime est perpétré sur de proches parents. Les luttes familiales sont l'emblème des guerres civiles.

[529] La formule est empruntée à J. MADELENAT, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986, p.201. L'auteur emploie ici l'adjectif « baroque » dans son acception la plus large, au sens d'« émotionnel ». Plusieurs critiques ont en effet montré que la propension à peindre dans le détail était un trait propre de l'esthétique « baroque ». R. GARAPON, *Le théâtre comique, XVII è siècle*, n°20, 1953 (cf. J. AUMONT, *art. cit.*, p.119) a de manière générale défini le poète baroque, comme un artiste qui « ne peut pas refuser à chaque mot, à chaque scène qu'il écrit, toute la plénitude de son autonomie expressive, dût l'ensemble de la phrase, de la scène ou de l'œuvre en souffrir ». J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1953, p.110-111, a également remarqué une tendance similaire des artistes baroques à peindre les représentations dans leur réalité crue. Il cite l'exemple de « certains Christs de la fin du Moyen-Age ou les bois de polychromes espagnols, Montanès ou Pédro de Ména, décharnés, ruisselants de sang, les côtes saillantes, squelettes plutôt que corps »[529].

[530] P.J. MINICONI, *Etude des thèmes guerriers de la poésie épique gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p.85.

[531] J.C. DE NADAÏ, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain, la crise de la représentation dans la poésie antique*, paris, Peeters, 2000, p.90.

[532] Pour une interpréation similaire de ce passage, cf. A. NARDUCCI, « Il tronco di Pompeo (Troia e Roma nella Pharsalia) », *Maia*, XXV, 1973, p.317-325.

« Il (Priam) gît tronc énorme sur le rivage, tête arrachée aux épaules, corps sans nom » (*En.*, II, 557-558)

… Pulsatur harenis,
carpitur in scopulis hausto per uulnera fluctu,
ludibrium pelagi, nullaque manente figura
una nota est Magno capitis iactura reuulsi.

« Il (Pompée) est battu sur les grèves, il est déchiré contre les rochers ; par ses blessures l'eau pénètre dans son corps, jouet de la mer ; il est si défiguré que la seule marque qui fait reconnaître Magnus est l'absence de la tête arrachée » (*Ph.*, VIII, 708-711)

Alors que Virgile s'appliquait à ôter les détails homériques ancrant trop l'image dans la réalité, Lucain s'efforce au contraire d'en renforcer la dimension « réaliste ». Nous remarquons qu'à l'image incisive et relativement brève de l'*Enéide*, Lucain substitue une plus longue description, dans laquelle le lecteur assiste à la lente désagrégation d'un corps. L'univers concret des formes l'emporte désormais sur la conceptualisation propre à l'esthétique virgilienne. Il s'agit davantage de s'abandonner à la description elle-même pour produire un choc émotionnel, plutôt que de signifier l'idée de manière abstraite.

Une même propension à représenter avec évidence la réalité s'observe par ailleurs dans de nombreuses comparaisons.

Sic Libycus densis elephans obpressus ab armis
omne repercussum squalenti missile tergo
frangit et haerentis mota cute discutit hastas ;
uiscera tuta latent penitus, citraque cruorem
confixae stant tela ferae ; tot facta sagittis,
tot iaculis unam non explent uulnera mortem.

« Ainsi l'éléphant libyen, accablé sous une grêle de traits, brise tous les projectiles qui rebondissent sur son dos rugueux et, en secouant sa peau, éparpille les dards qui y sont

fixés. Les entrailles se cachent à l'abri au fond du corps, et sans verser de sang, les javelots se dressent sur la bête percée de coups ; des blessures faites par tant de flècjes, par tant de traits, ne parviennent pas à causer une seule mort » (*Ph.,* VI, 208-213)

Dans la description de l'agonie de l'éléphant que Lucain compose dans le livre VI (*Ph.*, VI, 208-213), nous remarquons par exemple qu'à l'inverse de Virgile, Lucain n'épure pas sa représentation. Il prend le parti de représenter avec évidence les plaies du corps et la déchéance de la bête. La scène se donne à voir dans sa vérité nue, sans aucun filtrage, comme dans une scène d'amphithéâtre[533].

S'agissant des comparaisons, nous constatons ainsi, que surchargées de détails, elles perdent en capacité de suggestion, mais gagnent en évidence sensible. Elles figent des *phantasiai*, des impressions oniriques et imaginaires avec plus de réalisme.

L'exemple illustrant le mieux l'« expressionnisme baroque » de Lucain demeure néanmoins le portrait de Méduse, inséré dans l'épisode des reptiles (*Ph.,* IX, 604-889). Audacieuse et hautement symbolique sur le plan réflexif[534] est en effet cette entreprise– cette figure emblématique contient et indique en elle-même tout un programme poétique – , car, pour la première fois dans l'histoire épique, Lucain ose ostensiblement défier les règles de la *mimèsis* classique, en représentant sous une forme incarnée, cette figure a-poétique[535], dont « aucun être animé ne soutient le regard », *nullum animal uisus patiens* (*Ph.,* IX, 652). Notons que Lucain a conscience de l'audace de son acte, puisque, par un tour rhétorique, il en souligne lui-même la hardiesse :

Quos habuit uultus hamati uulnere ferri
caesa caput Gorgon ! quanto spirare ueneno
osa rear, quantumque oculos effundere mortis !

[533] Il est probable que, dans sa transposition picturale de quelques scène, Lucain ait été fortement influencé par les jeux de l'amphithéâtre, offrant en son temps, des combats d'animaux très spectaculaires, cf. R. AUGUET, *Cruauté et civilisation : les jeux romains*, Paris, Flammarion, 1970.
[534] Sur le fonctionnement et la signification du dispositif réflexif dans les poétiques latines, cf. A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses. Poétique de la réflexivité à Rome*, Lille, 1995.
[535] J. DANGEL, « Lucain et Méduse : les monstres dans l'épopée latine », *Mélanges en l'honneur de Papadimitriou*, éd. par H. Karamalengou, p.1-15.

« Quel ne fut pas l'aspect de la tête de Gorgone abattue d'un coup de l'arme crochue ! Comment imaginer tout le venin qu'exhala sa bouche, et quel pouvoir de mort déchargèrent ses yeux ! » (*Ph.*, IX, 678-680)

Homère avait certes mentionné son aspect terrifiant, en utilisant quelques adjectifs qualificatifs – il écrivait dans l'*Iliade*, que la Gorgone était « un monstre affreux, terrible, épouvantable » (*Il.*, V, 741-742) et dans l'*Odyssée*, qu'elle était un « monstre terrible » (*Od.*, XI, 633-635) – , mais il n'avait jamais poussé l'audace jusqu'à la « mettre sous nos yeux » d'une manière aussi « réaliste ».

Hoc primum natura nocens in corpore saeuas
eduxit pestes ; illis e faucibus angues
stridula fuderunt uibratis sibila linguis,
femineae qui more comae per terga soluti
ipsa flagellabant gaudentis colla Medusae.
Surgunt aduersa subrectae fronte colubrae,
uipereumque fluit depexo crine uenenum.

« C'est dans son corps (celui de méduse) que, pour la première fois, la nature malfaisante enfanta ces cruels fléaux : de sa gorge sortirent des reptiles dardant leur langue vibrante avec des sifflements aigus : ils flottaient sur ses épaules comme les cheveux d'une femme, ils fouettaient le cou même de Méduse en joie. En plein front se dressent des couleuvres toutes droites, et le peigne fait couler de sa chevelure le venin des vipères. » (*Ph.*, IX, 629-635)

Dans cette séquence, Lucain décrit Méduse en lui donnant l'apparence d'une femme perverse et il décrit notamment sa chevelure vipérine, en relevant des détails très tangibles, comme celui de leur texture visqueuse : *uipereumque fluit depexo crine uenenum*, « le peigne fait couler de sa chevelure le venin des vipères » (*Ph.*, IX, 635)

J.-Ch. de Nadaï en conclut que « l'originalité de Lucain dans la tradition relative à la Méduse (…) réside en ce qu'il s'emploie à montrer avec *évidence* son

aspect proprement monstrueux, alors que ses devanciers n'avaient fait que l'indiquer »[536].

A l'instar des artistes et écrivains néroniens, et conformément aux rhéteurs de son temps (Pseudo-Longin) qui préconisaient l'élan libre de l'imagination[537], l'esthétique lucanienne se révèle ainsi délibérément plus hardie que celle de Virgile, car elle ose s'affranchir plus nettement du socle du « réel », pour laisser libre cours à une imagination créatrice. De même que les artistes contemporains multipliaient griffons dans leurs fresques, Lucain s'octroie la liberté de débrider ses images.

II. UN STYLE MARQUE PAR LES TENDANCES DE SON SIECLE

Si Lucain est tributaire des modes de la rhétorique néronienne, il ne faudrait pas passer sous silence en second lieu l'influence des tendances de son siècle sur son style, qui se ressent notamment dans le caractère scientifique et la tonalité orientalisante de certaines de ses images.

1. Le caractère scientifique de son style

Comme l'a montré J.-M.André[538], les contemporains de Néron étaient curieux des choses de ce monde : ils avaient une curiosité invincible, alerte, rieuse pour les fantaisies inépuisables du monde naturel. Pline l'Ancien était sur le point de concevoir sa monumentale *Histoire Naturelle*.

Or un enthousiasme similaire pour le cosmos et ses beautés se retrouve dans la *Pharsale*.

Le goût pour le domaine de la science se voit d'abord dans son attrait pour les digressions scientifiques, qu'il a multipliées à dessein, excédant ainsi les limites

[536] J.-CH. DE NADAÏ, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain : la crise de la représentation dans la poésie antique,* Paris, Peeters, 2000, p.72.
[537] Voir *Supra,* p.37-38 & 207-208.
[538] J.-M. ANDRE, *La philosophie à Rome,* Paris, PUF, 1986.

imparties à ce genre d'*ekphraseis* dans l'épopée traditionnelle. Selon J.-M. André, Lucain aurait plus particulièrement consacré un long développement aux mystères hydrologiques du Nil (*Ph.*, X, 172-231), parce que ce sujet « préoccup(ait) les contemporains » [539].

Son attirance pour la science se constate ensuite dans les comparaisons. Comme l'a signalé J.Aymard[540], dans de nombreuses descriptions analogiques, le poète s'est plu à décrire en détail certaines techniques ou inventions contemporaines du règne néronien : le travail des ouvriers dans des mines d'or asturiennes (*Ph.*, III, 482 et s.), une machinerie habilement disposée pour faire jaillir des statues la rosée du safran du Cocyrus (*Ph.*, IX, 808-810); là, la méthode utilisée en Apulie pour le rajeunissement des prairies par le feu (*Ph.*, 182 et s.).

Son attrait pour les sciences se constate enfin, dans son souci constant d'expliquer de manière « rationnelle » les phénomènes et les mystères relatifs au sacré. La tempête chez Lucain (*Ph.*, V, 540-677) n'est plus provoquée par les dieux, comme chez Virgile – où Junon déterminait l'entrée en scène des vents (*En.*, I, 82) – mais reçoit une explication scientifique, inspirée d'un passage des *Questions naturelles* de Sénèque. P.Grimal a même noté que, par rapport à la description sénéquienne de la tempête de l'*Agamemnon* (*Ag.*, 460-578) – qui a servi d'hypotexte à Lucain – , le jeune poète s'est montré « plus exact, plus scientifique » que son oncle[541].

---

[539] J.-M. ANDRE, *op. cit.*, p.142.

[540] J. AYMARD, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain*, Publication de la Faculté de Lettres de l'Université de Montpellier, p.83-100.

[541] P. GRIMAL, « Lucain et Sénèque. A propos d'une tempête », dans *Mélanges Gareau, CEA*, XIV, Ottawa, 1982, p.176 & 177-178 : « Lucain tire les conséquences du phénomène tel qu'il le conçoit. (…) Rien de tel dans le récit d'Eurybatès, ce qui ne saurait nous étonner, puisque dans l'*Agamemnon*, Sénèque ne s'est pas soucié d'étudier le mécanisme de la tempête avec une exactitude comparable. Il s'était contenté de dire, assez vaguement (…) que le déchaînement des vents ébranlait tout l'univers. (…) La comparaison nous apprend non seulement ce que Lucain lisait dans le texte de son oncle (..) mais comment il le lisait : une lecture critique, rectifiant, à la lumière des « plus récents travaux » (selon l'expression des philologues modernes) ce que l'esquisse tragique avait d'inexact, de spontané, de trop « littéraire ». Constatation peut-être inattendue, qui nous présente un Lucain plus soucieux d'exactitude que de rhétorique, et lecteur plus consciencieux que l'on aurait pu le penser des livres de Sénèque ».

Selon toute vraisemblance, c'est aussi parce que Lucain recherchait une forme de « mysticisme rationaliste », qu'il a refusé les formes magiques de la religion traditionnelle et recherché d'autres formes de sacré[542].

2. La dimension orientalisante de certaines images

Un autre trait inhérent à l'esthétique néronienne, qui se retrouve dans la *Pharsale* de Lucain concerne l'attrait pour l'exotisme.

Nous savons en effet que c'était une des directives du programme de l'empereur, que de mettre la mode orientalisante au goût du jour. Les historiens de l'art ont noté que les artistes néroniens ont enrichi le répertoire traditionnel, en déployant leur imaginaire dans d'autres régions : des « paysages nilotiques »[543] ou des thèmes relatifs aux conquêtes orientales d'Alexandre Le grand commençaient à apparaître dans les peintures et mosaïques[544].

Or, certaines images de la *Pharsale* se démarquent du corpus traditionnel, dans la mesure où elles font référence à ces thèmes de l'« ailleurs ».

Au nombre de ces images, figurent par exemple un certain nombre de comparaisons, mettant en scène un tigre (*Ph.*, I, 327-331), une mangouste et un cobra (*Ph.*, IV, 724-729), une panthère (*Ph.*, VI, 180-183), un éléphant (*Ph.*, VI, 208-213), un ours (*Ph.*, VI, 220-228) – animaux qui n'avaient jusqu'ici pas trouvé leur place dans le bestiaire des comparaisons épiques.

Mais Lucain cède également à cette mode orientalisante, en consacrant une longue séquence à la description du banquet de César à Alexandrie (*Ph.*, X, 104-171), et à la digression sur le Nil (*Ph..*, X, 172-331).

Nul doute que là encore Lucain actualise son répertoire pour mieux répondre aux attentes de ses contemporains.

---

[542] A.-M. OZANAM, « Le mystère et le sacré dans le stoïcisme romain à l'époque néronienne », *BAGB*, 1990, p.275-288.

[543] Cf. Peinture campant des Pygmées près du Nil dans la Maison des Pygmées à Pompéi (IX, 5, 9) et une « scène nilotique » extraite de la Maison du sculpteur à Pompéi (VIII, 7, 23-24), conservée au Musée archéologique de Naples, inv. 41654. A. BARBET, *Les cités enfouies du Vésuve*, Paris, Fayard, 1999, p.92, dit que « c'est un bon exemple de ce que l'on pourrait appeler l'égyptomanie des Romains de l'époque impériale ».

III. UN BAROQUE TRAGIQUE ET STOICIEN

Si, de toute évidence, Lucain s'est mis au diapason des tendances de son siècle, il s'est enfin nourri de l'univers tragique et du stoïcisme. A travers la production littéraire et philosophique de Sénèque – dont on devine l'ascendant sur Lucain[545] – nous savons en effet que le genre tragique et la philosophie stoïcienne faisaient de nombreux adeptes sous le règne néronien. Dans ce contexte, il est donc très probable – et cette hypothèse est notamment défendue par B.Walker[546], P.Grimal[547] et d'A.Michel[548] – que Lucain ait conjointement été marqué par leur empreinte respective.

---

[544] Cf. la mosaïque représentant la bataille d'Alexandre contre Darius III à Issos, extraite de la maison du Faune à Pompéi (VI, 12, 2) et conservée au Musée archéologique de Naples, inv. 10020.

[545] Sur l'influence qu'exerça Sénèque sur Lucain, cf. P. GRIMAL, « Quelques aspects du stoïcisme de Lucain dans la *Pharsale* », *BAB*, LXIX, 1983, p.402 : « Lucain avait dix ans lorsque son oncle Sénèque fut rappelé de Corse et commença la carrière qui devait faire de lui pendant quelques années, pratiquement, le maître de la politique impériale. Le jeune Lucain, on le sait, entendit les leçons d'Anneus Cornutus, dont on peut penser qu'il était proche de Sénèque. Malheureusement, il est difficile de mesurer l'influence que put exercer Cornutus sur l'adolescent. Il est possible, au contraire, de déceler celle de Sénèque. Parfois, l'on rencontre, dans la *Pharsale*, des souvenirs d'une formule de Sénèque, parfois celui d'une thèse soutenue dans un *Dialogue*, parfois enfin, l'ébauche d'une controverse sur tel point particulier, Lucain, semblant, non sans malice, vouloir rectifier une opinion de son oncle. C'est ainsi que la pensée de Sénèque, dans son ensemble, l'idée qu'il se fait de l'ordre du monde, des valeurs morales offertes comme buts à notre vie, de la manière dont la sensibilité humaine réagit aux incitations venues du dehors, de l'action des divinités, du mécanisme des phénomènes physiques, tout ce système que nous trouvons exposé dans l'œuvre du philosophe forme le cadre du poème, lui fournit ses principaux ressorts, explique les motifs qui font agir les héros, et permet de comprendre les jugements portés sur eux par le poète, aux différents moments de son épopée ».

[546] B. WALKER, « The *Octavia* : Review Article », *CP*, 52, 1957, p.170, estime que l'orientation drastique de la poétique lucanienne ne peut seulement être qu'imputable à l'esthétique du temps : « The « Horrific school » of writing does not (…) merely represent a fashion, but a profound disturbance in the roman mind ».

[547] P. GRIMAL, « Quelques aspects du stoïcisme de Lucain dans la *Pharsale* », *BAB*, LXIX, 1983, p.401-402, est également de cet avis. Selon lui, la *Pharsale* ne serait pas qu'une « suite d'anecdotes et de faits particuliers » en rapport avec les événements contemporains du poète mais une épopée philosophique : « Il nous semble plus prometteur d'essayer une autre voie d'approche, plus philosophique (…) et de chercher si le poème ne refléterait pas une vision cohérente de l'univers, que Lucain se serait formée au contact du milieu dans lequel il vivait, et qui était fortement imprégné par le stoïcisme ».

[548] A. MICHEL, « Poétique des images chez Lucain », dans *Mélanges Le Bonniec, Res sacrae*, Bruxelles, Coll. Latomus n°201, 1998, p.315, a également soutenu que si la rhétorique influençait la manière d'utiliser un langage, elle était surtout chez Lucain au service d'une sagesse, d'une sagesse stoïcienne : « Le langage de Lucain met en œuvre un maniérisme qui utilise les ressources de la rhétorique, dans les diverses formes qu'elles avaient prises en son temps. (…) Mais nous avons surtout souligné que de tels procédés ne prennent sens que selon le projet de l'auteur selon son intention ou sa sagesse ». L'auteur parle alors à ce sujet d'un « baroque stoïcien » et il mentionne la référence sous-jacente à l'univers tragique.

1. L'influence de la tragédie

Par la fréquence d'images appartenant à la topique tragique, Lucain prouve d'abord l'imprégnation profonde de l'univers tragique sur son œuvre[549]. Au nombre de ces motifs figure par exemple le thème du *furor*[550], incarné en la personne de César[551] et celle des Furies, évoquées directement ou indirectement à plusieurs reprises (*Ph.*, I, 572 ; III, 14-15 ; et, par le biais des flammes et des sifflements, en VII, 769). Or, nous savons d'après les analyses de F.Dupont, que ces images étaient des motifs structurants de l'univers tragique. Dans son essai sur le théâtre romain, elle a rappelé que « l'univers de la tragédie (était) organisée autour du personnage du furieux » et que celle-ci était « la mise en place d'un monde du *furor* »[552]. Au nombre des images appartenant au répertoire tragique, figurent en outre un certain nombre de descriptions analogiques, convoquant un certain nombre de figures directement issues de l'univers tragique, telles que Médée (*Ph.*, X, 464-467), Thyeste (*Ph.*, I, 540-544 ; VII, 451-454), Oreste, Penthée Agavé (*Ph.*, VII, 777-780)[553].

Ce relevé prouve donc que Lucain a volontairement donné une « coloration » tragique à sa poétique des images dans la *Pharsale.* Mais il y a plus. La fréquence d'une topique, plus spécifiquement stoïcienne, nous a persuadée d'une assimilation profonde des valeurs et des cadres de pensée de cette philosophie.

---

[549] Nous précisons ici que, conformément à notre problématique, nous n'avons étudié la parenté entre l'univers de la *Pharsale* et celui de la tragédie, qu'au niveau qui nous concerne, à savoir celui des images. Pour une étude exhaustive concernant le rapport entre ces deux genres, cf. B. M. MARTI, « Tragic History and Lucan's Pharsalia », *Studies Ullman,* 1964, I, p.165-204 ; A. LOUPIAC, « Pour une lecture tragique de la *Pharsale* », *L'Information Littéraire*, XLII, n°5, 1990, p.3-7. Approfondissant les remarques de B.M. Marti, A. Loupiac a tenté de montrer que, dans sa structure même, nous pouvons « lire en surimpression un rappel du schéma tragique » et que, par l'importance accordée aux plaintes et aux exclamations, Lucain a parfois adopté un mode d'énonciation proprement tragique.

[550] Notons que le thème lui-même est employé très fréquemment, cf. DEFERRARI, FANNING, SULLIVAN, *A concordance of Lucan*, Washington, 1940, *s.v. furor.*

[551] *Hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina, Caesar,* « Voilà ta fureur, voilà ta rage, voilà tes crimes » (*Ph.*, VII, 551) s'écrie le poète au beau milieu du chant de la Pharsale.

[552] F. DUPONT, *L'Acteur Roi*, Paris, Belles Lettres, 1986, p.190.

[553] Sur ce point, cf. J.AYMARD, *op. cit.*, p.27-34 et A. LOUPIAC, *art. cit.*, p.6-7.

2. L'influence du stoïcisme

La présence conjointe d'un certain nombre de motifs, empruntés à la philosophie stoïcienne – notons que parfois un même motif se prêtait à une double lecture – révèle parallèlement l'orientation stoïcienne de la poétique des images lucaniennes.

Parmi eux figurent notamment tout un réseau d'images en rapport avec le mythe de l'*ekpyrôsis*[554] (croyance selon laquelle les *foeda* de l'univers viendraient à s'effondrer si les liens de la cité venaient à être anéantis par le *nefas* de quelques individus). Sénèque – dont Lucain connaissait certainement la leçon – a évoqué ce déluge dans un passage des *Questions naturelles* (III, 30, 1 et s.) : il y affirmait que l'équilibre des « éléments » est sans cesse menacé, que cet équilibre, un jour, finirait par se rompre, que l'eau envahirait toute chose, que les mers se confondraient et que ce serait la fin des êtres vivants.

Or, en examinant les images de la *Pharsale*, nous remarquons que certaines d'entre elles font précisément allusion à ce mythe.

La tempête décrite au livre V (*Ph.*, V, 540-677) est par exemple explicitement décrite dans une atmosphère de fin du monde[555]. Dans sa *retractatio* de la tempête

[554] Cette référence constante au mythe stoïcien de l'*ekpyrôsis* a été mise en évidence par plusieurs critiques, cf. M. LAPIDGE, « Lucan and the imagery of cosmic dissolution », *Hermes*, CVII, 1979, p.344-370 ; P. GRIMAL, « Lucain et Sénèque. A propos d'une tempête », dans *Mélanges Gareau, CEA*, XIV, Ottawa, 1982, p.173-178 ; A. LOUPIAC, *La poétique des éléments dans la Pharsale de Lucain*, Bruxelles, Latomus n°241, 1998. Dans sa thèse, l'auteur a en effet montré que l'univers dépeint par Lucain était marqué par la violence et le désordre. Les quatre éléments et toutes les forces de la nature, quel que soit le traitement poétique que leur accorde Lucain (métaphores, comparaisons, descriptions) sont portés à l'excès destructeur.

[555] A. LOUPIAC, *La poétique des éléments dans la Pharsale*, Bruxelles, Latomus, 1998, p. 92, écrit que cette tempête est dépeinte « dans une obscurité de fin du monde ». Lucain précise en effet que « l'obscurité est celle de la demeure infernale (*infernae pallore domus*, v.627), et que l'univers est en train de se disloquer : après l'effondrement des montagnes (v.615-617), l'ordre du monde est directement menacé, puisque « le palais des dieux tremble » (v.632). Finalement la comparaison est explicitée : *Extimuit natuta chaos* (v.634). Le rapprochement entre Lucain et Sénèque a souvent été signalé. Cf. E. DE SAINT-DENIS, *Le rôle de la mer dans la poésie latine*, Paris, 1936, chap.XIII et XIV ; R.J. TARRANT, *Seneca, Agamemnon*, Cambridge, 1945 ; P. GRIMAL , « Lucain et Sénèque. A propos d'une tempête », dans *Mélanges Gareau*, CEA XIV Ottawa 1982, p.173-178. Le critique pense que la tempête lucanienne est une *retractatio* d'un passage de l'*Agamemnon* (v.466-511). Chez Sénèque, le combat qui se livre les vents semble également menacer l'ordre du monde : « on croirait que l'univers entier est arraché de ses bases, que les dieux eux-mêmes, du ciel rompu, s'abattent, qu'un noir chaos est jeté sur les choses ; au vent fait obstacle le flot, et le vent contraint le flot à rouler en arrière ; la mer sort de ses limites, l'averse et le flot mêlent leurs ondes » (*Agam.*, 485 et s.)

décrite par Sénèque (*Ag.*, 460-578), Lucain a certes suivi les différents moments et imité les hyperboles, mais il a surtout repris la topique du chaos – l'évocation de la nuit originelle (*atrum chaos*, dans la tragédie ; *nox* dans l'épopée), la rupture du séjour des dieux (*rupto caelo*, chez Sénèque, *superum conuexa*, chez Lucain).

De même, la bataille de la Pharsale semble revêtue d'une dimension apocalyptique. A.Michel écrit que cette description est une « *ekpyrôsis* » car elle est décrite comme une fin du monde[556]. Un jeu de métaphores et d'amplifications cosmiques donne de fait ici à la scène une lueur apocalyptique[557].

Significative à cet égard est également la description de la sécheresse en Hispanie au livre IV de la *Pharsale* : les paysages semblent se liquéfier sous nos yeux au point de se fondre dans un magma informe. Les contours des collines s'effacent, la nuit se confond avec le jour :

Iam tumuli collesque latent, iam flumine cuncta
condidit una palus uastaque oragine mersit.
Absorpsit penitus rupes ac tecta ferarum
detulit atque ipsas hausit subitisque frementis
uerticibus contorsit aquas et reppulit aestus
fortior Oceani. Nec Phoebum surgere sentit
nox subtexta polo ; rerum discrimina miscet
deformis caeli facies iunctaeque tenebrae.

« Déjà tertres et collines s'effacent ; déjà tous les fleuves sont disparus sous un seul marais qui les engloutit dans son gouffre immense. Il abîma profondément les rochers, emporta les gîtes des animaux sauvages, engloutit les bêtes elles-mêmes, fit dans des tourbillons soudains tourner les eaux grondantes et, plus fort que l'Océan, en refoula les marées. On ne sait plus si Phébus se lève, tant est sombre la nuit qui s'étend au-

[556] A. MICHEL, *art. cit.*, p.310.

[557] Conformément à sa manière de « grossir » les événements, Lucain confère à cet épisode une dimension véritablement cosmique. A. GUILLEMIN, « L'inspiration virgilienne dans la *Pharsale* », p.220, écrit que « subitement elle se dresse devant nous dans une lueur d'apocalypse. Le décor s'élargit : elle envahit non seulement la terre, mais l'univers entier, (…) c'est la création totale qui semble s'écrouler » Notons que le ton de cette sombre mystique était annoncé dès les premiers vers du livre VII, par la mention des ténèbres. Le poète écrivait que le soleil ne voulait pas « luire de tout son éclat sur le désastre thessalien (7, 6) ».

dessous ; l'aspect hideux du ciel et les ténèbres continues enlèvent aux choses leurs contours » (*Ph.,* IV, 98-105)

La description de la crue du Sicoris, procédant des mêmes effets, est enfin décrite dans un style qui prouve que Lucain a cherché à peindre cette scène comme un véritable « chaos »[558].

A travers ce relevé, il apparaît ainsi que la *Pharsale* est traversée par la *ruina* cosmique, cette dissolution de l'univers qui risque d'entraîner la rupture des *foeda mundi*[559].

Mais il y a plus. Il semble plus précisément que César, dans sa manière d'être dépeint, ne soit pas qu'un acteur politique ou un « furieux » dans l'imaginaire de Lucain, mais qu'il revête aussi l'apparence d'un « monstre politique » (au sens où l'a défini C. Lévy[560]). Tous les traits caractérisant l'« ennemi public » se trouvent en effet réunis en sa personne pour le faire apparaître comme le responsable des maux qui vont s'abattre sur le monde.

---

[558] Dans ce passage inspiré de César (*BC,* I, XLVIII, 1, 2), Lucain exagère les faits, en leur donnant une dimension apocalyptique. Le lecteur n'assiste plus à une simple inondation mais à la rupture des *foeda mundi,* à un retour au chaos originel. Cette peinture apocalyptique se reconnaît à plusieurs signes : l'apparition des ténèbres - *« on ne sait plus si Phébus se lève, tant est sombre la nuit qui s'étend au-dessous »* (*Ph.,* IV, 103-104) - , la dissolution des éléments. Déjà la plaine est à peine reconnaissable tant elle est submergée : *« Déjà tertres et collines s'effacent ; déjà tous les fleuves sont disparus sous un seul marais qui les engloutit dans son gouffre immense »* (*Ph.,* IV, 98-99).

[559] A dire vrai, cette figure est tellement relayée dans la *Pharsale,* qu'elle n'a pas échappé à l'attention des critiques. P.Grimal écrit ainsi que souvent *« Lucain hausse le récit de la Guerre Civile jusqu'à l'épopée cosmique. Rome est engagée dans une lutte fatale, dont les péripéties sont modelées sur celles des grands cycles. (…) la guerre des citoyens contre eux-mêmes n'est que l'image de l'anarchie finale à laquelle doit retourner l'Univers… »* Cf. P. GRIMAL, « L'épisode d'Antée dans la *Pharsale* », dans *Latomus,* VIII, 1949, p.61 ; A.LOUPIAC, *Poétique des éléments dans la Pharsale de Lucain,* Bruxelles, Latomus, 1998, p.144, a également montré que « chacun des éléments risque à tout moment de tomber dans l'excès et menace alors l'homme et l'univers d'un débordement anarchique et incontrôlable ». Paul Jal, note enfin dans sa thèse sur la guerre civile dans la littérature latine, un rapprochement similaire « entre l'effondrement de Rome sous les coups des luttes fratricides et le retour cyclique du monde à l'antique chaos. » Cf. R. MARTIN & J. GAILLARD, *Les genres littéraires à Rome,* Paris, Nathan, 1990, p.41.

[560] C. LEVY, « Rhétorique et philosophie : la monstruosité politique chez Cicéron », *REL,* 76, 1998, p.139-157, a qualifié de « monstre politique », toute personne génératrice de la corruption et de la ruine de la cité. Dans la philosophie stoïcienne, était en effet défini le modèle de l'*oikeiôsis* : sorte d'unité idéale de la société. Le « monstre » serait précisément celui qui inverse les catégories de la nature : « Il est un animal, sous l'apparence d'un homme, il détruit les liens familiaux par l'inceste ou l'assassinat de ceux qui lui sont les plus proches, il aspire à la disparition de la *res publica,* notamment par la destruction de la religion de la cité » (p.139).

Il est d'abord constamment assimilé à un feu destructeur[561] : une première fois en III, 362-365 où il est comparé à la foudre, puis, de manière récurrente tout au long de la *Pharsale*, comme dans le chant X, où on ne relève pas moins de 25 occurrences[562]. Or, dans la pensée stoïcienne, cette métaphore était fréquente pour représenter la force qui détruirait la concorde naturelle de l'Etat et qui conduirait au crime (*nefas*) et au chaos[563]. Si Lucain a fait du feu « la métaphore privilégiée de César »[564] (A.Loupiac), c'est donc manifestement pour conférer une portée symbolique à cet élément et dépeindre ce personnage comme un « monstre politique ».

Parmi les autres images employées par Lucain pour stigmatiser César, figurent en outre la métaphore de la *belua*, la « bête sauvage » ou celle du « gouffre » (*Ph.*, I, 205-212). Aux vers 534-536 du livre II de la *Pharsale*, Lucain le dépeint par exemple comme un démon maléfique, surgissant pour souiller toute forme de vie : « Les champs hespériens brûlent, en proie à de cruels ravages ; la rage gauloise se répand à travers les Alpes glacées ; déjà le sang a teint les épées souillées de César » (*Ph.*, II, 534-536). Dans un autre passage significatif – l'abattage de arbres dans la forêt de Marseille (*Ph.*, III, 399-426 ; 432-437) – il le représente comme un *impius*, commettant des sacrilèges. Or, C. Lévy a montré que ces images appartenaient également à la topique du « monstre politique »[565] : elles n'étaient pas qu'un ornement rhétorique, mais visaient à « suggérer la dimension mythique d'une antinature »[566]. Par leur biais, Lucain confirme ainsi qu'en relatant la geste césarienne, il veut accuser le

[561] Notons que ce faisant, Lucain reprend ici une topique virgilienne, confirmant ainsi la parenté de son imaginaire avec celui de son prédécesseur…

[562] A. LOUPIAC, « Feux et torches dans le chant X de la *Pharsale* », *Via Latina*, p.28-33.

[563] Sur l'importance du rôle du « feu destructeur » dans la théorie de l'*ekpyrôsis*, cf. M.-A. ZAGDOUN, « La philosophie stoïcienne de l'art », Paris, CNRS, 2000, p.48-69. L'auteur confirme en effet que Les Stoïciens pensaient que le démiurge de l'univers dissoudrait la matière grâce à un feu destructeur, pour ensuite dissocier ensuite les éléments et régénérer le monde.

[564] A. LOUPIAC, *art. cit*., p.28 ; sur ce point, cf. aussi *La poétique des éléments dans la Pharsale de Lucain*, Latomus, Bruxelles, 1998, p.202-203.

[565] C. LEVY, *art. cit.*, a montré qu'il existait un réseau cohérent de thèmes (une topique) – utilisé plus particulièrement par Cicéron – dans la description des personnages considérés comme des monstres de la vie politique. Selon lui, le « monstre politique » est la plupart du temps caractérisé par des métaphores qui expriment une dynamique à l'opposé de celle du « sage » recherchant la cohésion de la cité. Appartiennent ainsi à cette topique, la métaphore de la *belua* et celle du gouffre : Il (le « monstre politique ») ne possède pas cette capacité de dominer le passé et de se projeter dans l'avenir, dont Cicéron dit qu'elle distingue l'homme de la *belua*. Il est, au contraire, comme un gouffre qui engloutit tout et qui, se définissant par cette immédiateté destructrice, se révèle totalement étranger aux sentiments humains » (p.143).

général d'être l'instigateur des maux de la société : c'est par sa faute que s'est produit le grand ébranlement de l'univers, entraînant la *ruina* cosmique.

Au nombre des images s'accordant avec une vision stoïcienne de l'univers, figurent enfin tout un ensemble de descriptions figurant des êtres monstrueux, et pouvant symboliser l'état malade de la société. Nous savons en effet que contrairement à d'autres philosophies – comme l'épicurisme (cf. Lucrèce) – le stoïcisme n'a pas nié l'existence des « monstres ». Mieux, il les a même intégrés à sa conception. Il s'en accommodait car il lui permettait d'offrir une représentation de l'« anti-société », le modèle inversé de l'*oikeiôsis* sociale. En accordant une place centrale à Méduse, le symbole par exemple de la Discorde, de la guerre civile, il est ainsi fort probable que Lucain ait construit son imaginaire épique, en raisonnant encore comme un stoïcien. Son expressionnisme de la laideur s'accorderait ainsi toujours avec une vision stoïcienne du monde.

Vues sous cet angle, les images dans la *Pharsale* s'inspirent donc d'une conception très cohérente du monde : elles appartiennent à une topique stoïcienne et impliquent une vision philosophique de l'univers. L'épopée lucanienne elle-même n'est plus seulement à entendre comme une épopée politique, mais comme un drame philosophique où se joue le destin de l'univers. Dans son dessein, il semble que Lucain ait voulu écrire une vaste méditation sur la condition humaine, dans laquelle il condamne les dépravations de certains individus et leurs conséquences funestes.

Conclusion

Ainsi, si Lucain a favorisé l'emploi de certaines images dans son épopée, c'est non seulement pour satisfaire au goût baroque de ses contemporains, mais surtout pour se conformer aux idées, aux valeurs et aux doctrines qui étaient véhiculées dans les tragédies et œuvres philosophiques de son temps. Plus qu'un poème « plaqué d'émaux, pavé de joaillerie », pleine de « boursouflures » – ainsi que le décrivait le personnage des Esseintes dans *A rebours*[567] – la *Pharsale* apparaît ainsi dans sa dimension

[566] C. LÉVY, *art. cit.*, p.144.
[567] J.-K. HUYSMANS, *A rebours, œuvres complètes*, t.7, p.45

philosophique. La singularité de l'imaginaire lucanien réside, en ce qu'au-delà de toute considération stylistique, elle est en définitive profondément « stoïcienne ».

CONCLUSION

Avec la *Pharsale*, nous venons de voir que l'épopée s'est brusquement écartée de la tradition « classique » virgilienne, pour ne donner que plus de résonance à certaines subversions virgiliennes. Non seulement – pour reprendre la terminologie de J.Thomas[568] –, les forces mortifères s'accroissent au dépens des forces régénératrices, mais Lucain surenchérit sur son modèle dans le « pathétisme » de ses descriptions. Désormais le regard ne s'attarde plus que sur des objets qui, dans leur majorité, inspirent de l'horreur ou de la répulsion. Si le stoïcisme luit encore dans la *Pharsale*, il luit donc désormais en un clair-obscur qui rend plus profonde la nuit. Conjointement Lucain a fortement accru l'usage de la *deinôsis.* Sa poétique se caractérise désormais par un *« plus quam »*[569], qui favorise l'essor d'une imagination créatrice, illustrant et mettant en application la théorie du Sublime.

Concernant l'origine de ses choix, nous avons conjointement montré qu'ils n'étaient pas seulement imputables à la sensibilité de l'auteur, au climat de tension de l'époque, mais à la mode d'une « horrific school » (B.Walker)[570] – celle des déclamateurs – et à des affinités nouvelles que Lucain a nouées avec le stoïcisme et l'univers de la tragédie. L'arsenal des images que le poète a déployé pour figurer sa représentation du mal, est en particulier sous-tendu par une vision tragique et philosophique de l'existence, qui revêt le « baroque » lucanien d'une dimension stoïcienne[571].

---

[568] J. THOMAS, « De l'*Enéide* au *Satiricon* et à la *Pharsale*, ou la modification des chemins », Uranie 4, 1994, p.80.

[569] Cette surenchère dans l'exagération a été remarquée par les critiques. B.M. MARTI, « Lucan's narrative techniques », *PP*, XXX, 1975, p.74-90, écrit que Lucain est allé plus loin que Virgile : « Vergil has greatly intensified the emotional expression and impact of speeches of the Homeric heroes. Lucan goes much further » (p.79) ; J. DELARUE, « la guerre civile de Lucain : une épopée plus que pathétique », *REL*, 1994, 74 a également qualifié la *Pharsale* d'une épopée « plus que pathétique ».

[570] B. WALKER, « The *Octavia* : Review Article », *CP*, 52, 1957, p.170.

[571] Notons que c'était l'intuition de Baudelaire : « J'ai repris la lecture de vos poésies *ab ovo*. J'ai vu avec plaisir qu'à chaque tournant de page je reconnaissais des vers qui étaient d'anciens amis. Il paraît

Alors que les Augustéens avaient soigneusement distingué les différents genres et assigné à chacun un style et un ton spécifique, nous commençons aussi à assister à une lente dégradation des « codes ». Qualifiée par certains d'« epic tragedy »[572], la *Pharsale* semble en effet amorcer une confusion progressive des frontières génériques : le code « épique » est contaminé par un code « tragique ».

Précisément, c'est pour voir dans quelle mesure les auteurs postérieurs – les derniers dans l'histoire romaine du « genre » épique – ont assumé cet héritage subversif, que nous aimerions poursuivre cette réflexion, en analysant maintenant la poétique des images dans une épopée flavienne, les *Punica* de Silius Italicus. Cette étude nous permettra de savoir si le poète flavien a réfréné ou non certaines audaces lucaniennes.

* *

*

que, quand j'étais gamin, je n'avais pas si mauvais goût. La même chose, en décembre, m'est arrivée pour Lucain. La *Pharsale*, toujours étincelante, mélancolique, déchirante, stoïcienne, a consolé mes névralgies » (Baudelaire, Lettre du 15 janvier 1866 à Sainte –Beuve, *Correspondance*, éd. La Pléiade, II, p.583). Mais que cette intuition a depuis été confirmée par les critiques. A. MICHEL, *art. cit.*, p.315, n'hésite pas à parler notamment d'un « baroque stoïcien ».

[572] La formule est de B.M. MARTI, « Lucan's narrative techniques », *PP*, XXX, 1975, p.76 ; D. MADELENAT, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986, p.200, a également qualifié la *Pharsale* de « tragique ».

CINQUIEME PARTIE

LA *GUERRE PUNIQUE* DE SILIUS ITALICUS : LA LIBRE FANTAISIE DE L'IMAGINATION

Par rapport à la *Pharsale*, dont nous avons souligné le caractère subversif, sans doute serait-il assez juste de présenter les *Punica* comme une œuvre plus modérée : ce projet n'est pas mu par un auteur qui a l'intention de « révolutionner » le genre épique. L'on pourrait comparer Silius à Maternus, le personnage dont Tacite brosse le portrait dans *Le dialogue des orateurs*[573]. C'est un écrivain qui, dans les controverses esthétiques de son temps, se reconnaît dans le classicisme virgilien. Il appartient à cette génération d'auteurs (Denys d'Halicarnasse, Pline l'Ancien, Quintilien), qui, alors que tout se transforme autour d'eux, reste attaché aux règles codifiées par l'âge classique[574].

Ajoutons que Silius n'a pas l'audace juvénile de Stace, son jeune contemporain[575]. Il a moins la prétention d'être un *alter Uirgilius* que d'être son successeur. Comme l'écrit A. Michel, Silius se présente comme un « auteur tard venu qui regroupe les leçons de ses prédécesseurs »[576]. C'est un *poeta doctus*[577] qui est

[573] Cette comparaison est suggérée par A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses, poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p.412.
[574] A.-M. GUILLEMIN, *Pline et la vie littéraire de son temps*, Paris, Les Belles Lettres, 1929, p.70-72.
[575] D'après la chronologie établie par E. WISTRAND, « Die chronologie der Punica des Silius Italicus », Göteborg, Göteborgs Universitets Arsskrift, 1956 (à laquelle se réfère M. Von Albrecht, *Roman epic an introduction*, Leiden, Brill, 1999, p.291), Silius et Stace auraient commencé la rédaction de leur épopée respective à partir des années 80 ap.J.-C.
[576] A. MICHEL, « De Silius Italicus à Victor Hugo : constances et beautés de l'*emphasis* », in *Mélanges* offerts à R. Chevallier (éd. par Ch. M. Ternes), Luxembourg, *Caesarodunum* XXVIII bis, 1994, p.320.
[577] A. POMEROY, « Silius as a doctus poeta », *Ramus* XVIII, 1989, p.119-139.

conscient de la dette qu'il doit envers ses devanciers et qui n'envisage le contact avec ses modèles qu'à des fins instructives, afin d'enrichir sa propre vision de l'épique.

En raison de son conservatisme foncier, il ne faudra donc pas s'attendre de sa part à des innovations aussi audacieuses que celles de Lucain.

Loin de nous cependant l'idée de penser qu'en se nourrissant de la tradition, Silius n'a rien apporté. Dépassant l'opinion selon laquelle les *Punica* seraient un sous-produit[578], nous oserons parler à l'instar d'A.Pomeroy et de C.Santini[579], d'une « poetic independance »[580]. De fait, en pratiquant une imitation directe des séquences langagières, Silius a d'abord fortement « rhétoricisé » la poétique implicite et suggestive de Virgile, tout en développant un style « maniériste ». Dans le registre du divin, il a par ailleurs considérablement innové, en inventant une forme de « réalisme » de l'imaginaire. Tels sont les aspects de la poétique silienne que nous voudrions plus particulièrement mettre en évidence, après avoir montré ce que les images doivent à leurs modèles et aux orientations rhétoriques et esthétiques de leur temps.

*

[578] Selon J.-P. CALLU, Compte-rendu de l'article de Buck E., *R.E.L.* LXIII 1985, p.333 : « Silius Italicus est un poète académique qui, vivant de ses devanciers (…) pèche par sa faiblesse idéologique ». Il estime que « sa thématique demeure un sous-produit au même titre que ses canons esthétiques ». Si nous nous référons aux jugements critiques portés sur son œuvre, le bilan critique est de fait accablant. Outre la mauvaise « qualité » de son style et les maladresses de « ton » (certains le qualifient de « cocardier »), ce que les critiques reprochent surtout à Silius, c'est le caractère « académique » de sa langue. Silius passe dans l'histoire du genre, pour le plus grand des « compilateurs ». A l'instar de nombreux écrivains de la seconde sophistique il se serait contenté d'utiliser les *topoi* avec une banalité harassante. Ainsi, les *Punica* seraient, selon la formule de F. Plessis, le « triomphe du procédé ». La condamnation de P.Miniconi est également sans appel : il note que la plupart des thèmes guerriers sont tellement « stéréotypés » que leurs adaptations manquent cruellement d'originalité. Il n'y voit que des « motifs d'école » traités de manière banale. Pour un récapitulatif de ce bilan négatif, cf. M. MARTIN, « Peut-on encore lire Silius Italicus ? », *Vita Latina* 123, Sept.1991, p.25-26.

[579] C. SANTINI, *Silius Italicus and the view of the past, Amsterdam,* J.C.Gieber Publisher, 1991.

[580] A. POMEROY, *art. cit.,* p.125.

CHAPITRE I

LES NOUVELLES ORIENTATIONS POETIQUES ET ESTHETIQUES A L'EPOQUE FLAVIENNE

En préambule, il n'est peut-être pas inutile de définir le contexte politique, esthétique et rhétorique qui oriente différemment la pratique littéraire à l'époque flavienne (69-96 ap.J.-C.).

Alors que, le règne néronien avait mis en évidence des tensions au sein de l'Empire, sous la dynastie flavienne s'ouvre à Rome une ère plus sereine. Pour beaucoup de Romains, le pessimisme laisse place à un optimisme sincère[581]. Il est certain que l'on ne vit plus sous le règne flavien, comme à l'époque de Lucain, avec la même incertitude du lendemain. Cette ère marquée par la fin d'une guerre civile (68-69 ap. J.-C.) apparaît aux yeux des contemporains comme une période de renaissance, un nouvel âge d'or. Martial considère le règne de Domitien comme un très grand règne, comparable à celui d'Auguste[582].

Les arts, reflétant ce climat, prônent conjointement un retour au « classicisme ». Encouragés dans ce sens par les empereurs flaviens (particulièrement par Domitien[583]), et se sentant de nombreuses affinités avec leurs prédécesseurs, les artistes se mettent à imiter plus ostensiblement l'art augustéen.

---

[581] Notons que cet optimisme est « relatif ». Même si la plupart des Romains semblent être favorables au nouveau régime, il est certain que demeurent des opposants au régime impérial, notamment ceux qui s'étaient montrés particulièrement actifs sous le règne néronien (en particulier lors de la conspiration de Pison contre Néron en 65 ap.J.-C). L'atmosphère de trouble que dépeint Tacite, dans l'*Agricola* et les premiers chapitres de ses *Histoires*, montre bien que des tensions sont encore latentes.

[582] *Ep.* IV, 14, 14 ; VIII, 55 ; XI, 48, I ; 52, 18 ; XII, 4, 1 ; 67, 5. Sur le parallèle entre le règne d'Auguste et le règne de Domitien, cf. A. J. GOSSAGE, « Virgil and the Flavian Epic », in *Studies in Latin literature and its influence*, London, Routledge & Kegan Paul, 1969, pp. 67-71.

[583] Selon H. BARDON, « Le goût à l'époque des Flaviens », Latomus 21, 1962, p.734, « Il est probable que Domitien, orateur au besoin, se rangeait à l'idéal de Quintilien », et il cite à l'appui un fragment du discours de Domitien (Suét., *Dom.*, 11), où l'empereur démontre son admiration pour Cicéron.

Si « classiques » ou « néoclassiques » que soient les tendances du goût à l'époque flavienne, il ne faudrait cependant pas passer sous silence un certain nombre de traits propres à cette époque, qui montrent que la conception de l'*enargeia* se renouvelle. Tel est le point que nous aborderons dans un second temps.

I. UN RETOUR AU « CLASSICISME »

De l'avis des critiques, le goût dominant sous le règne flavien est « classique ». A.J. Gossage confirme que dans la littérature flavienne, Virgile est le modèle le plus important :

> « L'influence de Virgile sur les poètes épiques flaviens fut plus importante que celle d'aucun autre auteur. Ce fut Virgile, avant tout, qui avait établi le modèle pour l'épopée romaine et normalisé pour ses successeurs beaucoup d'usages plus anciens de l'épopée grecque. »[584]

Quant à E.Bolaffi, il écrit que face à la tendance « novatrice » de Lucain, Silius Italicus, Valérius Flaccus et Stace représentent une tendance « néoclassique »[585].

Notons que ce « néoclassicisme » ne concerne pas que le domaine littéraire, mais qu'il s'étend à tous les domaines de l'art, que ce soit l'architecture, la sculpture ou la peinture, ainsi que l'a montré H.Bardon :

> « La continuité de la tradition classique ne se manifeste pas dans la littérature seule : au Colisée, la formule des trois ordres superposés remonte au moins au Tabularium de Sylla, et les chapiteaux composés sont une nouveauté peut-être, mais d'origine héllénistique, qu'on retrouvera sur l'arc de Titus. Les grandes figures sculptées – la

[584] « Virgil's influence on them (the Flavian epic writers) was greater than that of any other single author. (…) It was Virgil, above all, who had established the pattern for the Roman epic and standardized for his successors many earlier Greek epic conventions », cf. GOSSAGE A-J., « Virgil and the Flavian Epic », *Studies in Latin literature and its influence*, London, routledge & Kegan Paul, 1969, p.72.

[585] E. BOLAFFI, « L'epica del I secolo dell'impero », GIF XII, 1959, p.218 : « Contro tale novità, (…) una triplice reazione, rappresentata da Silio Italico, da Valerio Flacco e da Stazio, i quali divennero esponenti di quella corrente letteraria, che va sotto il nome di « neoclassicismo » ».

Minerve du forum de Nerva, ou la Rome du Vatican – témoignent de ce goût classique, qui trouve son expression la plus grandiose dans les bas-reliefs de la chancellerie : ici la scultpure se développe avec calme ; on songe à la grande frise de l'*ara pacis*. (…) Le témoignage que ces bas-reliefs apportent sur le goût flavien (ils semblent dater du règne de Domitien, en ses débuts) est d'une haute importance. A Pompéi, pour la peinture, l'avènement des Flaviens est marqué par une réaction contre les excès du règne de Néron. »[586]

S'agissant de la peinture, éclairant est en effet le jugement de Pline l'Ancien, qui oppose au style baroque des artistes néroniens, les tendances classiques (*antiquis*) des artistes flaviens :

Fuit et nuper grauis ac seuerus idemque floridis ac umidus pictor Famulus. (…) Post eum fuere in auctoritate Cornelius Pinus et Attius Priscus, qui Honoris et Uirtutis aedes imperatori Uespasiano Augusto restituenti pinxerunt, Priscus antiquis similior.

« Tout récemment vécut aussi le peintre Famulus, au style digne et sévère, tout en étant éclatant et fluide. (…) Après lui, eurent de la notoriété Cornelius Pinus et Attius Priscus, qui peignirent le sanctuaire d'Honos et Virtus pour la restauration qu'y effectua l'empereur Vespasien. Priscus était celui qui se rapprochait le plus du style antique. » (*H.N.*, XXXV, 120 et s.)

Mais les positions de Quintilien sont également instructives en matière de rhétorique. On sait en particulier la préférence qu'il accorde, entre tous les poètes épiques romains, à Virgile (*mihi interroganti quem Homero crederet maxime accedere, Secundus, inquit Vergilius, propior tamen primo quam tertio*[587]) et l'aversion profonde qu'il a pour le style de Sénèque, qu'il jugeait trop nerveux et corrompu[588] :

[586] H. BARDON, « Le goût à l'époque des Flaviens », Latomus 21, 1962, p.738-739.
[587] *IO*, X, 1, 85-7.
[588] *IO*, X, 1, 125 et suiv. ; *ibid.*, 129.

Ex industria Senecam in omni genere eloquentiae distuli (…) dum corruptum et omnibus uitiis fractum dicendi genus reuocare ad seueriora iudicia contendo.

« Dans cet examen de tous les genres littéraires, j'ai mis à part Sénèque (…) parce que je m'applique à ramener à un goût plus sévère un style corrompu et affaibli par toutes sortes de défauts. » (*IO.*, X, 1, 125)

On connaît aussi son attachement profond à la loi du genre, qu'il exprime dans le X de son *Institution Oratoire* :

Qua cuique proposito lex, suus decor est. Nec comoedia in coturnos adsurgit nec contra tragoedia socco ingreditur.

« Chaque propos doit avoir sa propre loi, chacune sa convenance. Ni la comédie ne se hausse sur le cothurne, ni inversement la tragédie ne marche avec des brodequins. » (*I.O.*, X, 2, 21-22)

II. LA CONFIRMATION DES ACQUIS NERONIENS

Pour « classique » que soit le goût flavien, il serait cependant erroné de le croire inchangé. Sous le règne flavien, l'*enargeia* ne s'appréhende plus de la même manière qu'à l'époque augustéenne, car elle confirme ses acquis impériaux.

1. Une *phantasia* créatrice

Tout en réaffirmant le diktat traditionnel selon lequel l'art doit « imiter la nature »[589], en d'autres endroits de son traité, Quintilien laisse d'abord entendre à l'instar de Pseudo-Longin, qu'une imagination (*phantasia*) détachée du réel et devenue illusoire peut aussi devenir très persuasive[590] :

[589] *I.O.*, VIII, 3, 71 : *Naturam intueamur, hanc sequamur. Omnis eloquentia circa opera uitae est, ad se refert, quisque quae audit, et id facillime accipiunt quod agnoscunt* .
[590] Sur ce point , voir *Supra*, p.38-40.

> « Ce que les Grecs appellent des *phantasiai* (nous pourrions bien appeler cela des « visions »), par lesquelles nous nous représentons mentalement les images des choses absentes au point d'avoir l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura bien su les concevoir sera très efficace pour soulever les émotions. Certains auteurs appellent *euphantasiôton* (doué d'une bonne imagination) l'homme qui se représentera le mieux les choses, les paroles, les actions selon le vrai : or il est certain que nous acquerrons facilement cette faculté, si nous le voulons »[591].

Il autorise en d'autres termes que l'image se débride et « se subjectivise ». L'artiste n'est plus censé reproduire que des représentations en conformité avec le « réel », mais des représentations mentales, engendrées par une émotion intérieure. Libérée et volontairement plus fantaisiste, cette poétique peut donc trouver une nouvelle garantie dans l'échange subjectif avec le lecteur.

2. Une « rhétorisation » de la *mimèsis*

La *mimèsis* continue ensuite à se « rhétoriciser » : alors que la « mimésis » était définie comme une « imitation de la nature », elle est désormais traduite par le terme d'*imitatio*, et délibérément conçue comme l'« imitation d'un texte », c'est-à-dire comme la combinaison intertextuelle d'autres représentations. Pour Quintilien, la meilleure manière de retrouver la vérité du réel est de se fonder sur les lieux communs de la tradition, et plus généralement sur les représentations consactées par les Anciens (*I.O.*, X, 1, 85-7). Attestant ce changement dans la conception de l'« imitation », Cl. Balavoine écrit ainsi que :

> « Entre la *mimésis* aristotélicienne et l'*imitatio* réglée par Quintilien, (…) il y a bien plus qu'une *translatio* linguistique. Le concept en s'incarnant a inversé son rapport à l'objet. De but à atteindre dans un effort pour rivaliser par le langage avec la création

[591] QUINT., *I.O.*, VI, 2, 29 : *Quas « phantasias » Graeci uocant (nos sane uisiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus.Quidam dicunt*

naturelle et/ou artificielle, celui-ci est, en effet, devenu moyen subordonné à des fins rhétoriques, l'auteur que l'on « imite » n'étant qu'un pourvoyeur d'exercices et d'ornements. (…) Et si l'émulation demeure, elle ne s'établit plus entre les mots et les choses mais se replie sur le plan du seul discours »[592]

De ce glissement sur le sens du mot « imitation », en découle un corollaire : la littérature, se repliant sur elle-même, devient nécessairement « savante », *docta* : elle devient un lieu où l'auteur fait montre de son érudition et de son habileté à réécrire des *topoi* du patrimoine littéraire.

3. Un style « maniériste »

Repliée sur elle-même, devenue un exercice d'école vouée aux esthètes, le style des auteurs flaviens revêt enfin un caractère de plus en plus « maniériste » [593]. Aper (qui est le partisan des Modernes, dans le *Dialogue des orateurs* de Tacite) insiste longuement sur ce point. Selon lui, le trait essentiel qui distingue l'éloquence des Modernes de celle des Anciens, est l'importance accordée à l'éclat de la langue. Confrontés à l'écriture cicéronienne qui, à ses yeux, manquait de politesse et de brillant, les orateurs contemporains donnent de « l'éclat et l'élégance raffinée à l'expression », *grauitati sensuum nitorem et cultum uerborum* (XXIII, 6). Aper nous apprend de fait que le goût diffère à l'époque flavienne : l'auditoire exige désormais de la richesse et de la beauté dans le style, *laetitiam et pulchritudinem orationis* (XX, 3) ; il aime à entendre des traits brillants, *arguta et breuis sententia* (XX, 4). Ainsi et d'après le témoignage, ce qui fonde l'originalité (et la supériorité) de l'éloquence impériale, c'est la richesse, l'aspect diapré de la langue. Cet éclat est obtenu grâce à l'emploi de « traits », *arguta et breuis sententia*, mais aussi grâce à un usage abondant

---

« euphantasiôtov qui sibi res, uoces, actus secundum uerum optime finget : quod quidem nobis uolentibus facile continget.

[592] CL. BALAVOINE, « La poétique de J.-C. Scaliger, pour une *mimésis* de l'imaginaire », dans *La statue et l'empreinte*, éd. de CL. BALAVOINE & de P. LAURENS, Paris, J. Vrin, 1986, p.107. Sur le concept de l'*imitatio* et son évolution, cf. aussi J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain, Imitation et création*, Turin, Les Belles Lettres Nina Aragno Editore, 2000.

[593] M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002, p. 58.

des figures[594]. Il est en particulier recommandé de faire un usage abondant des « traits » ou des « pointes » (*sententiae*) et des figures de mots (anaphore ou paronomase). Dans cette esthétique maniériste, plus préoccupée par le rendu des effets que par la représentation fidèle et objective des faits, l'emploi de procédés rhétoriques comme les couleurs (*colores*) est également toujours prisé.

Les digressions sont enfin plus encore développées par les orateurs. A. Billault remarque que cette figure est très en vogue à la fin du Ier siècle ap. J.-C. :

> « Elle a envahi les discours que l'on entend sur le forum. (…) Les avocats en abusent pour s'attirer la faveur du public. Cette mode a son origine dans la tendance à l'ostentation, si nette chez les déclamateurs, et sa cause dans l'inversion des finalités du discours : (…) son objet est de bannir toute froideur dans l'éloquence et de ne pas différer ses séductions »[595].

CONCLUSION

Ainsi, si l'époque flavienne est marquée par un retour au « classicisme », les tendances de la rhétorique néronienne néanmoins se confirment, voire se radicalisent non seulement les auteurs, à l'instigation de Quintilien, sont dorénavant invités à donner libre cours à leur imagination créatrice, mais nous assistons à une forte « rhétorisation » de la poétique et du style, versant dans une forme de « maniérisme ». Les exercices ont acquis un tel degré de virtuosité que désormais tous les poètes font montre de leur culture pour composer une poésie *docta*, saturée de références érudites. Les images, parées d'un extrême raffinement, revêtent ainsi un caractère

[594] Cette importance accordée à l'aspect du langage, et cet usage abondant des figures n'est pas appréciée unanimement par les Modernes. Maternus, qui éprouve la nostalgie du passé, et admire l'éloquence cicéronienne, voit dans cette évolution, non pas un progrès mais un déclin. Cet avis est partagé par Messala, qui critique sévèrement les style moderne vanté par Aper, « cette coquetterie d'expression, cette frivolité de pensée, ce rythme capricieux des phrases qui font du discours une musique de théâtre ». Il ne voit dans cette rhétorique qu'une éloquence de parade, dénuée de responsabilité.

[595] A. BILLAULT, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale,* Paris, Puf, 1991, p.272.

« maniériste », inspiré de l'art hellénistique. Précisément, c'est à l'aune de ces nouvelles valeurs, que nous voudrions mesurer l'originalité silienne.

* *
*

CHAPITRE II

SILIUS, UN *DOCTUS POETA*

Plus encore qu'aucun autre poète épique romain, et en raison des nouvelles prérogatives données sur l'imitation par les rhéteurs impériaux[596], Silius se nourrit de la lecture des modèles pour concevoir sa poétique des images. En accord avec l'esthétique du moment, qui remet au goût du jour le classicisme augustéen[597], il accorde notamment une place de choix à Virgile dans son panthéon des auteurs. Mais il se souvient également d'Homère, d'Ennius, de Naevius et de Lucain, pour concevoir tel ou tel aspect de sa poétique. Tels sont les divers points que nous étudierons dans ce premier chapitre afin de montrer comment les modèles sont de nouveau convoqués.

I. UNE IMITATION VIRGILIENNE

Quel que soit l'aspect de la poétique des images que l'on prenne en considération (le niveau diégétique, le choix figuratif, topique), il ne fait d'abord aucun doute que l'*Enéide* constitue le réservoir majeur où Silius puise son inspiration. En dehors des hommages – directs ou indirects – rendus à ce poète (*Pun.*, VIII, 593-

[596] PSEUDO-LONGIN, *D.S.*, 13, 2, a écrit que les auteurs doivent pratiquer « l'imitation des grands écrivains et poètes du passé et l'esprit d'émulation avec eux » ; SENEQUE, *Lettres*, 84, 5, a également recommandé la pratique de l'imitation dans une lettre célèbre : « Nous devons imiter les abeilles. Nous devons trier et classer ce que nous avonc recueilli de nos diverses lectures…, puis, en y appliquant notre intelligence, confondre en une seule saveur ces sucs variés ». cf. Sur la pratique de l'*imitatio* et son évolution à l'époque impériale, cf. A.-M. GUILLEMIN, « L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine », *REL*, 2, 1924, p.35 et s. ; J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain, Imitation et création*, Turin, Les Belles Lettres Nina Aragno Editore, 2000 ; CL. BALAVOINE, « La poétique de J.-C. Scaliger, pour une *mimésis* de l'imaginaire », dans *La statue et l'empreinte*, éd. de CL. BALAVOINE & de P. LAURENS, Paris, J. Vrin, 1986, p.107-129.

[597] H. BARDON., « Le goût à l'époque des Flaviens », Latomus 21, 1962, p.738-748.

594 ; Pline Le Jeune, *Ep.*, 3, 7 ; Martial, *Ep.*, 11, 48 ; 11, 49 ; 12, 67), les références intertextuelles abondent en effet dans son œuvre.

1. Des corrélations au niveau diégétique

Certaines images virgiliennes sont d'abord convoquées comme figures matricielles de la geste épique. Au nombre de celles-ci, figurent en particulier certaines scènes des chants I, III et IV de l'*Enéide*, évoquant la tragédie de Didon qui contient déjà en germe les guerres puniques. La vengeance d'Hannibal narrée dans ses *Punica* ne trouve en effet sa justification que dans cette scène primitive, apparaissant comme la clef de voûte de l'ensemble de son édifice : de manière significative, les moments forts de cette tragédie, telles la fondation de Carthage, l'accueil d'Enée par Didon (chant I), l'étreinte des deux amants dans la grotte (chant III), le bûcher sinistre de Didon et le départ de la flotte d'Enée (chant IV), sont mis en abîme dans l'*ekphrasis* du bouclier d'Hannibal (*Pun.*, II, 395-456)[598], pour établir directement un lien de causalité entre l'œuvre de Didon et celle d'Hannibal[599].

[598] Pour une confrontation de cette séquence avec son modèle virgilien, cf. D. W. T. VESSEY, « Silius Italicus. The shield of Hannibal », *AJPh*, XCVI, 1975, p.391-405 et G. DEVALLET, « La description du bouclier d'Hannibal chez Silius Italicus (*Punica*, II, 395-456) : histoire et axiologie », *L'univers épique*, Aph LXIII, p.189-199. Pour un commentaire des *ekphraseis*, cf. E. FRANCK, « Works of art in the epics of Valerius Flaccus and Silius Italicus », *RIL* CVIII, 1974, p.837-844. Caractériste et singulière est cette *retractatio* silienne qui montre que Silius cherche ostensiblement à tisser un lien évident avec l'*Enéide*. M. WORONOFF, *« L'univers épique »*, rencontres avec l'antiquité classique II, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Institut Felix Gaffiot, n°9, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p.9, écrit ainsi que « la description du bouclier d'Hannibal dans les *Punica*, offre un exemple de l'art de la réécriture chez Silius Italicus, fait d'imitation structurelle et de réminiscences, organisées dans la perspective de la prédestination stoïcienne ».

[599] M. VON ALBRECHT, *Roman epic an interpretative introduction*, Leiden Boston Köln, Brill, 1999 et *Silius Italicus, Einheit und Gebunbundenheit römischer Epik*, Amsterdam, 1964, p.294, a bien montré que le rapport entre ces deux épopées était plus complexe qu'un simple rapport de réécriture et que les *Punica* devaient être considérées comme une « suite » de l'*Enéide* : *«* the *Punica* is an historical continuation of the *Aeneid* ». Quant à M. MARTIN, « Le *carmen* bucolique dans l'univers épique : Daphnis et le « Psaudo-Daphnis » ou le reflet trompeur », *Orphea uoce*, 1980, p.169, il écrit que Silius n'a de toute évidence pas la vocation d'être un simple « épigone » mais celle d'un « successeur »[599]. Notons que, par la richesse et la complexité de sa facture, l'*Enéide* est une œuvre qui se prêtait à ce genre de « réécriture ». Nous avons déjà montré comment Virgile a prédit le destin de Rome (cf. S. JOUANNO, « les prophéties en acte dans l'*Enéide* », dans *Grecs et Romains aux prises avec l'histoire, Représentations, récits et idéologie*, Rennes, P.U.R., 2003, coll. Histoire, vol.2, pp.437-445). Tel qu'il a été raconté dans l'*Enéide*, l'épisode punique (Chant I-IV de l'*Enéide*) était de plus particulièrement lourd de conséquences. Non seulement Virgile a assimilé la baie de Carthage (*En.*, I, 159-169) à un décor de tragédie, mais il a décrit le suicide de Didon (*En.*, IV, 504-521) dans une atmosphère de magie qui présageait mal de l'avenir. Ajoutons que, pour renforcer la valeur

Le bouclier d'Hannibal	les *Punica*	l'*Enéide*
La fondation de Carthage	*Pun.*, II, 406-411	*En.*, 418-438
Le débarquement	*Pun.*, II, 412-415	*En.*, I, 157-179
L'union secrète des amants	*Pun.*, II, 416-419	*En.*, IV, 160-172
Le départ d'Enée	*Pun.*, II, 416-419	*En.*, IV, 393-407
Le suicide de Didon	*Pun.*, II, 422-425	*En.*, IV, 504-521

D'autres liens de corrélation sont par ailleurs tissés entre ces deux personnages. Selon A.-M. Tupet[600], la description du serment d'Hannibal (*Pun.*, I, 81-122) est décrite dans une atmosphère similaire à celle du suicide de Didon (*En.*, IV, 504-522), de façon à révéler « le rôle capital joué par les forces magiques dans la malédiction de Didon » :

> « Silius a voulu replacer (le serment d'Hannibal) dans les mêmes rites magiques, ou plutôt dans la même ambiance magique que celle dans laquelle Didon avait prononcé ses malédictions contre Rome. Ce qui marque bien non seulement le lien entre Didon et Hannibal – personne ne saurait en douter – mais le rôle capital joué par les forces magiques dans la malédiction de Didon. Ces forces déchaînées par la reine continuent à agir par-delà les siècles pour amener Hannibal à réaliser les malheurs que Didon a appelés sur Rome » [601].

2. Une technique épique virgilienne

Si au niveau diégétique, certaines images virgiliennes apparaissent comme le soubassement de l'édifice silien, au niveau intertextuel, d'autres images semblent également avoir servi d'hypotextes à de nombreuses réécritures.

---

funeste de ce passage, il a même donné une valeur prémonitoire aux paroles de Didon : quelqu'un viendrait un jour la venger de son malheur, *exoriare aliquis nostris ex assibus ultor* (*Aen.*, IV, 625). Nul doute que par de telles prophéties, Virgile a fait une préfiguration (*figura*) des malheurs à venir. En scellant un pacte avec les puissances du ténèbres, Didon fournissait le point de départ et la justification de la geste d'Hannibal. La voie était donc toute tracée pour un « successeur », qui n'avait plus qu'à développer le sens de la *figura*, pour inventer une version « virgilienne » des guerres puniques.

[600] A. M. TUPET, « Le serment d'Hannibal chez Silius Italicus », *BAGB*, 1980, p.186-193.

Silius s'est notamment souvenu de certaines séquences de l'*Enéide*, pour créer des parallèlismes de situation. C'est d'abord l'image du jeune Enée (l'Enée du début du livre II) qui revient en mémoire, lorsque Silius parle de Scipion, comme d'un *intrepidus puer* (*Pun.*, IV, 460), mais c'est progressivement l'image du *pius Aeneas*, qui s'impose, lorsque Silius le présente successivement comme le sauveur de son père – qu'il porte symboliquement sur sa nuque (X, 213-214) – , comme le nouvel initié aux Enfers (XIII, 400-867), comme le nouvel héros national (livre XV). Parmi les personnages qui semblent avoir des traits communs avec leurs antécédents virgiliens, nous pourrions par ailleurs citer le personnage d'Asbyté, qui semble être un double de Camille[602], et le personnage d'Hannibal, qui n'apparaît pas seulement comme le continuateur de l'œuvre de Didon mais comme le représentant de l'*improba uirtus*, « d'un courage tournée vers le mal » (I, 58), c'est-à-dire comme le double de Turnus, l'anti-modèle d'Enée[603]. Dans le chant X (v. 213-214), nous voyons en outre Curion, étendu sur le sable adriatique, *sine nomine mortis*, « sans nom dans la mort », comme l'était jadis Priam (*En.*, II, 258-259), et un peu plus loin, Paul-Emile, gisant au milieu du carnage, avec une apparence hideuse (X, 507-512), comme l'était Hector (*En.*, 270-279) :

Heu quis erat ! Quam non similis modo Punica telis
agmina turbanti, uel cum Taulantia regna
uertit, et Illyrico sunt addita uincla tyranno !
Puluere canities atro arentique cruore
squalebat barba, et perfracti turbine dentes
muralis saxi, tum toto corpore uulnus.

« Quel Paulus hélas ! Qu'il ne ressemblait pas à celui qui de ses traits naguère jetait le trouble dans les rangs puniques, ou bien à celui qui avait détruit le royaume des

[601] A. M. TUPET, *art. cit.*, p.194-195.
[602] R. T. Bruère relève aussi une couleur virgilienne dans les portraits de Hannon et de Caton, qui emprunteraient de nombreux traits à celui de Drancès (*En.*, XI, 336-375), cf. R. T. BRUERE, « Some recollections of Virgil's Drances in later epic », *CPh* LXVI, 1971, p.30-34.
[603] La place de ces héros situés en vis-à-vis dans l'*ekphrasis* du bouclier d'hannibal révèle clairement le rapport antithétique entre ces deux personnages, cf. G. DEVALLET, « La description du bouclier

Taulantes et enchaîné le tyran illyrien ! Une poussière noire souillait ses cheveux blancs et le sang desséché, sa barbe, et ses dents avaient été brisées par le tournoiement d'une pierre d'angle, tout son corps alors n'était qu'une plaie » (*Pun.,* X, 507-512)

La ressemblance de ce passage avec son modèle virgilien est ici particulièrement évidente. Outre les détails physiques – la poussière sanglante, *cruento puluere* (*En.,* II, 272-273), les cheveux collés par le sang, *concretos sanguine crinis* (*En.*, II, 277) et la barbe hérissée, *squalentem barbam* (*En.*, II, 277) – , Silius a également transposé l'alternance des images glorieuses et lugubres[604].

S'agissant des réécritures topiques, nous constatons de nouveau que très souvent l'hypotexte convoqué est plus particulièrement virgilien. La plupart des grands thèmes épiques, comme ceux du banquet, de la catabase, des jeux, de la tempête, sont par exemple directement imités de Virgile :

Topoi	les *Punica*	l'*Enéide*
Le banquet	*Pun.*, XI, 270-302	*En.*, I, 697-756
La catabase	*Pun.*, XIII, 400-867	*En.*, 264-901
Les jeux	*Pun.*, XVI, 303-591	*En.*, V, 104-602
La tempête	*Pun.*, XVII, 236-290	*En.*, I, 84-129

Le constat est le même au niveau des *ekphraseis* (descriptions d'objet d'art). Dans deux d'entre elles, Silius a par exemple proposé des imitations structurelles des «modèles » virgiliens : l'*ekphrasis* du bouclier d'Hannibal (*Pun.,* II, 395-456) est une imitation du bouclier d'Enée (*En.,* VIII, 626-729) ; celle des portes du temple d'Hercule à Gadès (*Pun.*, III, 32-44), une imitation de l'*ekphrasis* des portes du temple de Carthage dédié à Junon (*En.*, I, 450-493).

---

d'Hannibal chez Silius Italicus (*Punica*, II, 395-456) : histoire et axiologie », in *L'univers épique. Rencontres avec l'Antiquité classique II* (éd. M. Woronoff), Paris, 1992, p. 189-197.

[604] R. T. Bruère note par ailleurs que la scène de sacrifice, relative au fils d'Hannibal, est dans ses images et expressions, très proche de scènes virgiliennes, cf. R. T. BRUERE, « Silius Italicus Punica III, 62-162 and IV, 763-822 », *CPh* XLII 1952, p.219-227.

S'agissant des comparaisons, nous constatons en dernier lieu, que Silius suit encore principalement la leçon virgilienne. Sur l'ensemble des comparaisons[605] (111 selon M. Von Albrecht[606], 123 selon R.S. Doeblin[607], 199 selon K.O. Matier[608]), tous les critiques s'accordent pour reconnaître une grande dépendance de Silius à l'égard de son modèle virgilien (et à travers lui, du modèle homérique). K.O Matier estime ainsi que dans leur grande majorité (194 sur 199), les comparaisons de Silius sont traditionnelles dans leur choix thématique. La plupart (88) sont empruntées au registre de la nature, dont un grand nombre inclut des animaux (26) ; les autres sont extraites de la vie quotidienne ou traitent de sujets mythologiques, géograhiques ou historiques[609]. Cinq comparaisons seulement seraient vraiment originales (*Pun.*, IV, 331-336 ; VII, 727-729 ; XIII, 24-29[610] ; XIV, 189-191[611] ; XV, 485-487). S. Franchet

[605] La disparité entre les chiffres repose sur des différences de critères. Le nombre de figures est beaucoup plus élevé dans le relevé de K.O. Matier, parce qu'il a compté séparément les 2, 3, 4 ou 5 comparaisons utilisées par Silius dans un même passage ainsi que les comparaisons courtes. Cf. K.O. MATIER, « The similes of Silius Italicus », *LCM* XI, 1986, p.151. Pour un relevé statistique des comparaisons, et leur répartition par livres, cf. K. O. MATIER, *art.cit.*, p.152-155 ; M. VON ALBRECHT, *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik,* Amsterdam 1964, p.90-118 & appendix II, p.192-4 ; R.S. DOEBLIN ; *The Punica of Silius Italicus*, Diss. Oxon. 1966, p.85-101. Même si ce chiffre paraît globalement important, il est à noter que Silius n'est pas celui qui en utilise le plus. D'après la liste des auteurs épiques classés par ordre alphabétique suivant leur utilisation respective des comparaisons, établie par M. Von Albrecht, *op. cit.*, note 7, p.93, Silius se classerait parmi les derniers, avant Lucain et Homère (l'*Odyssée*). K.O. Matier note par ailleurs que les comparaisons ne représenteraient que 4,6 % du total, ce qui paraît effectivement moins par rapport aux autres modèeles, cf. K.O. MATIER, « The *similes* of Silius Italicus », LCM XI, 1986, p.152-155.

[606] M. VON ALBRECHT, *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik,* Amsterdam 1964, p.90-118 et appendix II, p.192-4.

[607] R.S. DOEBLIN, *The Punica of Silius Italicus*, Diss. Oxon. 1966, 85-101.

[608] K.O. MATIER, « The *similes* of Silius Italicus », LCM XI, 1986, p.152-155.

[609] K.O. MATIER, *art.cit.*, p.152-3. Comme exemples de comparaisons traditionnelles, nous pourrions citer la description de l'aigrette du casque qui brille d'un éclat funeste, telle une comète (*Pun.*, I, 460-464), et le bouclier jetant des éclairs, qui glace les esprits, comme un mer gonflée annonciatrice de tempête (*Pun.*, I, 468-472).

[610] Parmi ces créations originales, cette comparaison (*Pun.*, XIII, 24-29), décrivant un caillou lancé dans l'eau, se distinguerait entre toutes, pour ses qualités descriptives. Même Scaliger, qui fut l'un des critiques les plus sévères à l'égard de Silius, lui reconnaît certains mérites : « *comparatio quoque calculi in aqua circulos efficientis non ellipeda est* » (*Poetica libri septem*, 1561, 324). J. M. Croisille salue également le génie de l'auteur : « Silius réussit à décrire de façon très plastique le simple effet d'un caillou (*calculus*) lancé dans une eau immobile (…) . C'est là un petit chef-d'œuvre de précision quasi-cinématographique, mais chacune des images qui se succèdent possède son individualité plastique et l'attention se fixe sur les moments essentiels : le choc de la pierre dans l'eau, les premiers cercles, leur élargissement, le contact avec les rives », cf. J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, Latomus n°179 t.I, 1982, p.430-431. Selon K.O. MATIER, « The *similes* of Silius Italicus », LCM XI, 1986, p.154-155, cette figure pourrait être inspirée d'un passage des *Questions naturelles* de Sénèque (*Nat.*, 1, 2, 21).

d'Espéray[612] défend même l'idée que, comparées aux réécritures des autres épigones virgiliens, les imitations de Silius seraient les plus proches de leurs modèles.

II. DES REMINISCENCES HOMERIQUES

Si Virgile apparaît comme le modèle principal de Silius, la lecture des *Punica* laisse cependant apparaître qu'Homère compte également parmi les références du poète. Outre l'hommage explicite, que Silius lui a rendu, en le citant parmi les ombres de sa catabase (XIII, 778-791)[613], son œuvre offre en effet un certain nombre de séquences, qui réactualisent des images homériques (notamment celles omises par Virgile). Nous comptons au nombre de ces « inédits » : la scène d'adieu (entre Hector et Andromaque), le combat du fleuve, le combat des dieux et la rencontre du héros avec sa mère défunte[614] :

La scène d'adieu (entre Hector et Andromaque)	*Il.*, VI, 361-502	*Pun.*, III, 61-157
Le combat du fleuve	*Il.*, XXI, 210-382	*Pun.*, IV, 570-703
Le combat des dieux	*Il.*, XX, 31-75	*Pun.*, IX, 286-303
La rencontre du héros avec sa mère défunte	*Od.*, XI, 150-224	*Pun.*, XIII, 615-649

[611] Pour une étude plus précise de cette figure, cf. N.J.H. STURT, « The simile of Punica 14, 189-191, CF 74, 1978, 19-21). Le critique s'interroge sur l'origine de cette analogie à caractère scientifique, qui est inconnu au répertoire traditionnel. Un rapprochement serait possible avec deux comparaisons lucaniennes, décrivant une tactique militaire (*Ph.*, IV, 437 et s. et 724 et s.).

[612] S. FRANCHET D'ESPEREY, « Variations sur un thème animalier », REL LV 1977, 157-172.

[613] « Alors le jeune homme aperçut, marchant au bord des Champs-Elysées, une figure dont une bandelette de pourpre nouait modestement les cheveux répandus sur la blancheur du cou : « Indique-moi, vierge », dit-il, « quelle est cette ombre. Car un éclat particulier brille sur son auguste front, et beaucoup d'âmes pleines d'admiration, la suivent et l'accompagnent avec des cris de joie. Et ce visage ! Si elle n'était pas dans les ténèbres stygiennes, je l'aurais aisément prise pour un dieu ! » « Tu ne te trompes pas », dit la docte compagne d'Hécate, « car il a mérité de passer pour un dieu, et dans ce grand cœur il y eut vraiment un génie divin. Son poème a embrassé la terre, la mer, les astres, les enfers, et son chant lui a valu la gloire qu'ont les Muses et Phoebus » (XIII, 778-791). A. DEREMETZ, *Le miroir des muses, poétiques de la réfléxivité à Rome, Villeneuve d'Ascq,* Presses Universiatirs de Septentrion, 1995, p.472, qui a commenté ce passage, a bien montré que cette séquence avait une dimension réflexive, et qu'en racontant la rencontre de Scipion avec Homère, c'est en réalité « sa propre rencontre avec Homère » que Silius évoquait. En hommage à son œuvre, il a même réservé une place de choix à ses héros les plus illustres (Achille, Hector, Ajax, Nestor, Agamemnon, Ménélas et le célèbre Ulysse), en les insérant à leur tour dans son cortège des ombres (*Pun.*, XIII, 798-805).

[614] Pour un relevé précis des références homériques, cf. H. JUHNKE, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit,* Müncher, 1972.

Mais la confrontation avec les modèles révèle également que Silius a parfois préféré la leçon homérique à celle de Virgile.

La catabase rapportée au livre XIII (*Pun.*, XIII, 400-895), imitée du livre VI de l'*Enéide*[615], contient par exemple de nombreuses allusions à l'*Odyssée* : nous remarquons notamment que contrairement à Enée, mais à l'instar d'Ulysse, Scipion visite les morts, sans pénétrer à l'intérieur des Enfers, et que Silius a ajouté la scène de rencontre entre le héros et sa mère, qui est « homérique » (*Od.*, XI, 150-224) et non virgilienne[616].

La dernière grande « tempête » des *Punica*, (*Pun.*, XVII, 236-291), qui *a priori* est une autre *retractatio* virgilienne (*En.*, I, 84-129), se révèle également contaminée par le modèle homérique. J.H. Brouwers[617] note en particulier que « chez Silius, c'est le dieu de la mer, Neptune, qui trouble la mer, comme Poséidon chez Homère, et non point comme Eole chez Virgile », et que le passage des *Punica* offre plusieurs parallélismes d'expression : *etaraxe de ponton* (*Od.*, V, 291) / *Oceani turbat caput* (*Pun.*, XVII, 244) ; *triaina nelôn* (*Od.*, V, 292) / *telo molitus tridenti* (*Pun.*, XVII, 242)[618]. Il en conclut que :

> « La scène de tempête de Silius offre un bon exemple de l'influence d'Homère sur les poètes épiques flaviens (…). Les petites modifications de cet ordre cadrent avec l'ambition du poète de prétendre à la *uariatio* clairement discernable dans l'*imitatio* de Virgile. La scène dans son ensemble est sans conteste une imitation de la tempête du

[615] Nous retrouvons par exemple dans chacune des versions : la description des sacrifices offerts aux mânes (*En.*, VI, 242-250 ; *Pun.*, XIII, 404-408) ; la rencontre avec un compagon défunt (*En.*, VI, 337-383 ; *Pun.*, XIII, 445-490) ; la rencontre du héros avec son père (*En.*, VI, 679-897 ; *Pun.*, XIII, 650-704).

[616] Dans son étude consacrée à la géographie des Enfers (*Pun.*, XIII, 524-612), C. MAUBERT, « L'enfer de Silius Italicus », *Rph*, LIV, 1928, pp.140-160, a par ailleurs montré que Silius était manifestement remonté à des conceptions plus antiques dans sa représentation de l'espace infernal, ce qui semble aller dans le sens de notre démonstration. Cf. C. MAUBERT, « L'enfer de Silius Italicus », *Rph*, LIV, 1928, p.140-160.

[617] J. H. BROUWERS, « Les dieux dans la description de la tempête chez Silius Italicus », in *Mélanges Veremans*, Latomus 193, Bruxelles, 1986, p.25-28.

[618] J. H. BROUWERS, *art. cit.*, p.27 ; A.J. GOSSAGE, *art. cit.*, p. 83 constate également qu'en faisant de Neptune le responsable de la tempête, Silius prend certaines distances avec le modèle virgilien : « the storm at sea in the last book of the *Punica* reflects and complements Virgil's storm in a curious way. (…) Whereas Neptune had calmed the sea after the storm roused at Juno's instigation in the *Aeneid*, it is Neptune who causes the storm in the *Punica* ».

premier livre de l'*Enéide*, mais en la reprenant dans son dernier livre des *Punica*, le poète a su lui donner un accent personnel »[619].

III. DES REFERENCES AUX POETES REPUBLICAINS

La poétique des images siliennes se réclame enfin d'Ennius et de Naevius par d'autres biais: Silius retrouve d'abord la veine républicaine par le choix du sujet. Il reprend à son tour le thème des guerres d'Italie, d'abord chanté par Ennius dans ses *Annales* – ainsi que le rappelle Silius Italicus lui-même (*Pun.*, XII, 387-413) [620] –. Silius a également apporté la preuve qu'il a mis « ses » événements en corrélation avec ceux de Naevius, en développant l'épisode d'Anna (*Pun.*, VIII, 25-225). Mais il puise aussi dans le répertoire des œuvres républicaines certains stylèmes, comme par exemple le heurt frontal des boucliers (*Pun.*, IV, 352-353), le choc des pieds et des armes (*Pun.*, IX, 325), le fracas terrifiant de la tempête (*Pun.*, V, 189), le nuage de poussière (*Pun.*, IX, 500), le thème de l'abattage des arbres (*Pun.*, X, 529-534)[621] .

IV. UNE LANGUE TRIBUTAIRE DU STYLE LUCANIEN

Si comparativement aux autres modèles, l'influence de la *Pharsale*, paraît moindre au niveau intertextuel, tout laisse néanmoins penser qu'elle s'est considérablement exercée sur un plan stylistique. En plus des emprunts ponctuels à

---

[619] J.H. BROUWERS, « Les dieux dans la description de la tempête chez Silius Italicus », in *Mélanges Veremans*, Latomus 193, Bruxelles, 1986, p.26-27.

[620] Ennius est particulièrement « honoré » par le poète, qui lui a adressé un éloge célèbre (*Pun.*, XII, 393-419) : *Hic canet illustri primus bella Itala uersu / attolletque duces caelo ; resonare docebit / hic Latiis Helicona modis nec cedet honore / Ascraeo famaue seni* : « Cet homme chantera, le premier, dans le vers héroïque les guerres de l'Italie, et jusqu'au ciel exaltera les chefs ; il apprendra à l'Hélicon à redire en écho les rythmes du Latium, et ne le cédera en rien, ni pour l'honneur ni pour la gloire, au vieillard d'Ascara » (*Pun.*, XIII, 410-413). Notons que dans ce « médaillon », Silius mêle les éléments de son œuvre et ceux de sa biographie, puisqu'il le fait intervenir comme simple combattant dans la campagne de Sardaigne.

[621] Sur l'influence d'Ennius dans les *Punica* de Silius, cf. E. HECK, « Scipio am Scheidewege. Die Punica des Silius Italicus und Ciceros Schrift De Republica », *Lenmata W.Ehlers (cf. Mélanges)*, p.66-94 ; G. RUNCHINA, « Da Ennio a Silio Italico », *AFMC* VI, 1982, pp.11-43 ; H. D. JOCELYN, « Silius and republican Latin literature », *LCM*, XIII, 1988, pp.131-133 ; K. O. MATIER, « the influence of Ennius on Silius Italicus », *Akroterion* XXXVI, 1991, p.153-158.

l'épopée lucanienne[622], l'écriture des *Punica* paraît en effet largement tributaire du style lucanien.

1. L'exotisme

Nous observons d'abord que, cédant au goût néronien pour l'exotisme, Silius a inséré dans son œuvre beaucoup d'images de l'« ailleurs ». Il a en particulier consacré plusieurs développements au catalogue de l'armée punique (I, 189-238 ; III, 221-409), en insistant sur l'étrangeté de leurs mœurs. Les critiques qui ont commenté ces pages (D.Auverlot, A.Michel[623]) constatent que Silius a rajeuni le vieux thème homérique, en en faisant « un lieu de renvois à des coutumes exotiques et diverses »[624]. Y sont par exemple évoqués les Gétules qui parlent aux lions indomptés (III, 289), les Marmarides qui charment les serpents (III, 300-303) et les Garamantes qui craignent de subir les attaques mortelles de la dipsade, un serpent né du sang funeste de la Gorgone (III, 312-316). Notons que, dans ce dernier exemple, c'est encore un souvenir de Lucain qui affleure à la mémoire (*Ph.*, IX, 629-635).

Parmi les différentes contrées antiques, Silius éprouve en outre un attrait particulier pour l'Orient. Il a apporté une touche orientale à plusieurs de ses descriptions de l'Aurore. Une première fois en IV, 481-482, où il décrit le reflet rose de la mer d'Orient (IV, 481-482), une seconde fois en VI, 1-5, où il décrit le peuple

[622] Nous signalerons certains emprunts au texte lucanien tout au long de cette étude. Le parallélisme le plus probant demeure néanmoins celui existant entre le portrait d'Hannibal et celui de César. Si nous examinons la manière dont Silius a représenté le chef punique, nous constatons en effet que le poète monte en cascade tout un ensemble de figures (métaphores ou comparaisons), qui finissent par assimiler Hannibal à un « monstre » au sens où l'entend C. Lévy[622]. Il est tour à tout comparé à un fauve, une *fera* (I, 559), à une vague écumante (I, 646-647), à un flamme (I, 651). Or, Lucain a utilisé une technique similaire pour dépeindre le personnage de César : les deux poètes se sont donc rejoints dans leur manière de représenter l'*improba uirtus*, « le courage mais tourné vers le mal » (*Pun.*, I, 58).

[623] D. AUVERLOT, « Le catalogue des armées alliées de Carthage dans les *Punica* de Silius Italicus : construction et fonction (livre III, vers 222 à 414), *IL* XLIV, 2 1992, p. 3-11 ; A. MICHEL, « De Silius Italicus à Victor Hugo : constance et beautés de l'emphasis », *Mélanges* offerts à R. Chevallier, Caesarodunum 28 bis, 1994, pp. 313-324.

[624] D. AUVERLOT, *art.cit.*, p.9. A. MICHEL a également montré comment Silius a transposé ce « thème » classique dans le goût de l'époque, en inventant une description qui relève de l'exotisme et de l'étrangeté. Tout le passage repose sur une rhétorique du spectaculaire, tributaire du « baroquisme » lucanien.

indigène des Sères[625] (l'équivalent moderne des « Chinois » selon P.Miniconi et G.Devallet[626]) recueillant la soie sur les arbres (VI, 1-5) [627].

Ce penchant pour l'exotisme a également permis à notre poète d'apporter une certaine *uarietas* dans la description des scènes guerrières. C'est ainsi que nous découvrons des combats d'un ordre nouveau : soit ils mettent en scène des guerriers à l'apparence étrange, comme Asbyté, la princesse amazone, qui semble être le double exotique de Camille[628] (II, 56-88), comme Théron, le prêtre herculéen couvert d'une peau de lion et combattant avec une massue (II, 148-159), ou comme Cinyps, le jeune guerrier à l'oreille percée, dont la perle rapportée de la Mer Rouge jette un reflet oriental (XII, 223-231), soit ils les représentent aux prises avec de nouveaux adversaires, comme des éléphants (IV, 598-622 ; IX, 575-619) ou des serpents africains à la taille gigantesque (il s'agit de l'*aristie* entre Régulus et le serpent sacré[629]). Parmi ces combats, le duel entre Fibrénus et l'éléphant au cours de la bataille de la Trébie est particulièrement original. Silius décrit le geste meurtrier du Romain qui plante son trait dans l'œil de l'éléphant et l'agonie pathétique de la bête. Lucain nous a certes déjà familiarisés avec ce genre d'image, en introduisant l'éléphant dans le bestiaire des comparaisons (*Ph.,* VI, 208-213)[630], mais nous n'avons encore jamais assisté à une telle *aristie* dans l'épopée.

[625] Silius évoque également cette coutume dans une comparaison (*Pun.,* XVII, 592-596).
[626] note 3, p.33, t.II, coll. C.U.F.
[627] Cette description bucolique légèrement « décalée », ne peut que surprendre dans un contexte comme celui de l'épopée : il faut sans doute l'attribuer au goût typique de l'époque néronnienne et flavienne pour les représentations pittoresque et exotiques, que nous retrouvons d'ailleurs dans quelques unes de ses comparaisons. En VIII, 467, Silius écrit que Pison étincelait sous ses armes peintes comme « brille une pierre de feu au collier fauve des Arsacides » ; en XI, 431-432, que Capoue vivait au rythme des plaisirs, comme « Memphis bourdonne sans répit, au rythme lancinant de la flûte phrygienne » ; en XVII, 647-648, que Scipion debout sur son char, resplendissant d'or et de pourpre, comme « Liber, descendant des Indes parfumées et conduisant son char orné de pampres et tiré par des tigres ».
[628] G. DEVALLET, « La description du bouclier d'Hannibal chez Silius Italicus (*Pun.,* II, 395-456) : histoire et axiologie », *L'univers épique,* Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1992, p.189-190, confirme ce rapport entre ces deux personnages.
[629] Pour une étude précise de ce monstre (*Pun.,* VI, 140-292), cf. le dernier chapitre sur « le réalisme de l'imaginaire ».
[630] Pour le commentaire de cette comparaison, cf. J.AYMARD, *Quelques séries de comparaisons,* Publ. De la Faculté de Lettres de Montpellier, 1951, p.62.

2. Le pathétique

En conformité avec le goût de son siècle, Silius a également accru le caractère pathétique de certaines descriptions. Une « affectivité baroque »[631] se décèle dans son écriture, du fait qu'à l'instar de Lucain, il accorde de l'importance aux émotions, dans leurs aspects les plus tourmentés.

Dans une réécriture virgilienne, la *retractatio* du suicide de Didon (VIII, 77-103), Silius fait par exemple une utilisation pathétique de certains détails. Il insiste sur le « lit conjugal » (v.90) et le « portrait d'Enée » (v.93), qui ne figuraient pas au nombre des souvenirs entassés sur la bûcher dans le passage virgilien, pour donner une dimension plus « romantique » à la scène. Le geste de Didon n'en devient alors que plus pathétique.

A cet égard, la description du suicide des Sagontins (II, 609-688) est également très significative. Non content de décrire les blessures mortelles qu'ils s'infligent, Silius se laisse conduire par l'émotion de ses sujets : là, il décrit la détresse d'un fils se pressant sur le sein de sa mère, là, la douleur d'un homme, qui peine à tuer sa femme. En décrivant les émotions qui s'expriment à l'intérieur de la conscience des personnages, il cherche à « humaniser » la scène afin de la rendre plus touchante. Les actes ne sont plus décrits objectivement, comme c'était le cas chez Homère, mais vécus intimement, de manière à « émouvoir » le lecteur par empathie. Notons que pour la peinture de ces émotions, Silius s'est peut-être inspiré d'un passage de la *Pharsale* dans lequel Lucain décrit la douleur d'une mère à la mort de son fils :

> « Ainsi, au début d'un deuil, les familles consternées se taisent, avant que (…) la mère, les cheveux épars, pousse les bras des servantes à se frapper cruellement la poitrine ; elle serre ces membres raidis par la fuite de la vie, ces traits inanimés, ces yeux menaçants dans la mort. Ce n'est pas encore de la douleur, ce n'est plus de la crainte : elle s'incline affolée et s'étonne de son malheur » (*Ph.*, II, 21-28).

[631] Nous définissons l'« affectivité baroque » au sens où l'entend H. BARDON, « Ovide et le Baroque », in *Ovidiana*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p.87.

Ces différents exemples le confirment : malgré lui, Silius n'échappe pas à l'évolution de son temps vers plus de pathétique. En dépit de son idéal fondamentalement « classique », il s'est habilement prêté au jeu de cette nouvelle rhétorique.

3. L'horreur

Comme ses devanciers (Lucain, Sénèque) mais à un moindre degré, nous constatons en troisième lieu que Silius a cédé au goût de son siècle pour l'horreur et la violence, en représentant les aspects les plus macabres de la guerre.

Nombreuses sont en effet les descriptions des *Punica*, où le poète décrit des morts affreuses, *fer(a) uisu dictuque*, « des spectacles horribles à voir et à décrire » (I, 175). Nous pourrions citer en exemple la mort d'Hibérus dont Murrus écrase la bouche de son talon, alors qu'elle convulse le hoquet de la mort (I, 386-392), la mort de Ladmus dont le casque défoncé fait craquer les os du crâne qui éclate (I, 402-403), la mort d'Eurydamas dont le passage d'un char broie le corps avec un son strident (II, 186-187), la mort d'Asbyté dont un coup de massue fait gicler des fragments de cervelle (II, 197-205).

Notons que dans plusieurs de ses passages, nous décelons une influence très précise de la *Pharsale*.

Silius s'est par exemple inspiré de Lucain, pour décrire la faim des Sagontins (*Pun.*, II, 457-474). Nous remarquons que les deux poètes insistent sur les mêmes traits pour exprimer les tortures atroces de la faim : les hommes boivent la sève des arbres ou l'humidité du sol, comme s'ils étaient guidés par un instinct animal (*Pun.*, II, 469-474 ; *Ph.*, VI, 110-117).

Silius s'est également inspiré de Lucain pour décrire le combat naval (*Pun.*, XIV, 353-579). Cet épisode, qui n'a rien d'historique[632], présente des similitudes avec

[632] Il ne s'explique que par une libre fantaisie du poète, qui aurait voulu « transposer » Lucain. M. Martin écrit ainsi que : « Cet épisode de la bataille navale n'a aucune réalité historique. Si l'on s'en rapporte à Tite-Live, en effet, on trouve que Bomilcar, prêt à livrer bataille aux Romains, à hauteur du cap Pachynum, s'effraya et regagna l'abri de Tarente, tandis que le syracusain Epicyclès retournait à Agrigente (Tite-Live, XXV, XXVII). Silius qui se montre si souvent fidèle à Tite-Live ou à Valérius Antias, n'a pas hésité à s'engager ici dans un épisode tout de fiction où il transpose Lucain », cf. M. MARTIN, « Le carmen bucolique dans l'univers épique : Daphnis et le « Pseudo-Daphnis » ou le reflet trompeur », *Orphea uoca*, 1980, p.158.

une autre séquence de la *Pharsale* (*Ph.,* III, 510-774). Silius lui emprunte notamment le détail de la main tranchée qui reste collée à la barre (*Pun.,* 402-403 ; *Ph.,* III, 612-613), celui du corps tranché à la taille par l'éperon d'un navire (*Pun.,* XIV, 482-484 ; *Ph.,* III, 653-655), ou encore celui du corps amputé de ses deux bras (*Pun.,* XIV, 489-491 ; *Pun.,* III, 609-622). La description de la lutte acharnée entre des marins qui n'hésitent pas à rechercher des armes parmi les ustensiles qui nagent sur l'eau (rames, bancs de rameurs, débris de navire) ou qui s'empoignent jusqu'à sombrer dans les abîmes de la mer, est également empruntée au modèle lucanien (*Pun.,* XIV, 543-549 & 552-554 ; *Ph.*,III, 670-674 & 693-696). Silius reprend par ailleurs l'image hallucinante de la mer incendiée (*Pun.,* XIV, 427-429), en créant une « marine » amplement développée (*Pun.,* XIV, 564-579)[633].

Pour la recherche de l'horreur, la *Pharsale* a donc constitué une référence incontournable pour Silius[634]. Cependant nous n'irons pas jusqu'à dire que l'auteur des *Punica* a renchéri sur son prédécesseur[635]. S'il fut contraint de se mettre au diapason, nous ne pensons pas qu'il ait poussé l'horreur jusqu'à son paroxysme.

4. La *deinôsis*

En dernier lieu, Silius apparaît bien comme le successeur de Lucain, parce qu'il utilise un effet stylistique mis en vogue par cet écrivain baroque, tel que la *deinôsis.* Nous remarquons en effet que dans ses descriptions, il « insiste » davantage. Pour se mettre au diapason de ses prédécesseurs, Silius s'efforce de corser son expression, en recourant à divers procédés d'intensification. A plusieurs reprises, il rappelle ainsi que « ses » combats surpassent en violence tous ceux décrits par le passé (III, 227-230 ;

[633] Nous commenterons plus en détail cette « marine » dans la troisième partie de ce chapitre.
[634] Nous aurions également pu citer le thème de la « décapitation », qui revient comme un leitmotiv dans les *Punica,* et qui est certainement lié à l'influence de la *Pharsale*. Silius ajoute par exemple ce détail morbide à la version livienne de la mort d'Hasdrubal (27, 51, 11 ; *Pun.,* XV, 813-817). Nous voyons ici que notre poète a encore un penchant manifeste pour cette rhétorique du spectaculaire.
[635] Selon M.Martin, qui a étudié l'influence de Lucain dans le chant XIV des *Punica*, Silius aurait en effet exagéré certains « motifs » de la *Pharsale,* en « coloriant, décomposant et explicitant les croquis de Lucain », cf. M. MARTIN, « Le carmen bucolique dans l'univers épique : Daphnis et le « Pseudo-Daphnis » ou le reflet trompeur », *Orphea uoce,* 1980, p.157.

VIII, 352-353) ou que la Terre n'a jamais vu aux prises de guerriers aussi grands (IX, 434-437).

Parmi ses personnages, Hannibal est notamment presque toujours décrit avec emphase. Lorsque Silius en brosse le portrait en renchérissant sur le style livien[636], il en grossit à tel point les traits, qu'il lui donne une dimension surhumaine. Il le décrit affrontant les éléments, dans une peinture apocalyptique, qui n'a rien à envier à celles de Lucain :

> *Tum uertice nudo*
> *excipere insanos imbris caelique ruinam.*
> *Spectarunt Poeni, tremuitque exterritus Astur,*
> *torquentem cum tela Iouem permixtaque nimbis*
> *fulmina et excussos uentorum flatibus ignes*
> *turbato transiret equo ; nec puluere fessum*
> *agminis ardenti labefecit Sirius astro.*
>
> « Alors, tête nue, il affronte la fureur des averses et les cataractes du ciel. Devant les troupes puniques, au grand effroi des Asturiens épouvantés, on le vit passer à travers la foudre que lançait Jupiter, à travers les éclairs qui trouaient la pluie et les lueurs que le vent faisait jaillir des nuages, sur son cheval affolé : ni la poussière des marches en colonne, ni les ardeurs de la Canicule, n'ont réussi à l'abattre » (I, 250-256)

Pour lui donner un caractère encore plus impressionnant, Silius le compare aussi à des figures redoutables : Mars (I, 433-436), Neptune (III, 410-414), Achille (VII, 120-122), un lion (VII, 401-403 ; XI, 243-246), un(e) tigre(sse) (IV, 331-336 ; XII, 458-462) ou un serpent (XII, 6-10 ; XVII, 447-450). Plusieurs métaphores, reprenant le thème de la vague écumante (I, 646-647), de la flamme (I, 651) l'assimilent également à un personnage « furieux ». Parmi elles, cette cascade de métaphores est particulièrement frappante :

[636] TITE-LIVE, *Ab urbe cond.*, XXI.

… Suffuderat ora
sanguis, et a toruo surgebant lumine flammae ;
tum rictus spumans et anhelis faucibus acta
uersabant penitus dirum suspiria murmur.

« Le sang lui était monté au visage, des flammes jaillissaient de son regard farouche ; il ricanait en écumant, et, du fond de sa gorge haletante, des râles roulaient en rauques imprécations » (XI, 218-221)

Dans un style métamorphique, proche ici de celui de Virgile, Silius peint les pulsions d'Hannibal, en l'assimilant à un serpent.

Un autre effet également prisé par Silius est celui de l'*amplification* : il aggrave un événement, en lui donnant une ampleur cosmique. La description du tremblement de terre, lors de la bataille du lac Trasimène (V, 611-626) donne ainsi lieu à une belle amplification épique. Silius en décrit les répercussions jusque dans l'antre de la terre. Ce cataclysme revêt alors l'aspect d'une apocalypse:

« Quand, soudain, un fracas parcourut les rochers, une secousse, horreur, ébranla tout à coup les collines ; le haut des cimes, la chaîne toute entière trembla ; sur le versant couvert de pins, les forêts vacillent, tandis que des quartiers des rocs s'écroulent sur es bataillons. Avec un mugissement depuis ses entrailles dont les cavernes se convulsent, la Terre, en ses assises, se fend de part en part et s'entrouvrent de vastes crevasses ; un gouffre immense découvre largement par sa gueule béante les ombres du Styx et les Mânes profonds s'épouvantent de revoir le jour d'antan : le lac aux eaux noircies s'élança jusqu'au faîte des montagnes et, expulsé de son lit ancestral, inonda les forêts tyrrhéniennes d'un déluge pour elles inconnu. Et déjà des peuples, les citadelles de puissants rois ont été ruinés et emportés par le terrible fléau de cette même tempête. Pis encore, les fleuves renversant leur cours, luttèrent contre les montagnes et la mer fit refluer les tourbillons de ses vagues : délaissant leurs montagnes, les Faunes hôtes de l'Apenin, se réfugièrent sur les rivages » (V, 611-626)[637].

La façon en particulier dont est évoqué un spectacle qui met en jeu tous les éléments et qui suggère l'idée d'un chaos universel, rappelle la leçon des Stoïciens et de Lucain. Silius cherche manifestement à rivaliser avec son prédécesseur sur des thèmes similaires.

Le poète crée une amplification similaire à Cannes, lorsqu'il étend le combat à celui des dieux, en les faisant intervenir dans la bataille :

Nec uero, fati tam saeuo in turbine, solum
terrarum fuit ille labor : discordia demens,
intrauit caelo superosque ad bella coegit.

« Ce ne fut pourtant pas, dans ce tourbillon si cruel du destin, à la seule terre que fut réservé ce travail : la discorde démente pénétra dans les cieux et contraignit les dieux au combat » (IX, 287-289).

La description laisse alors place à une théomachie (IX, 287-289), qui ressemble à un combat de géants.

Dans plusieurs de ses comparaisons, Silius a également renchéri sur ses prédécesseurs, en décrivant les réverbérations lointaines d'un événement sur le cosmos (V, 384-388 ; V, 395-400 ; XVII, 592-596). En V, 384-388, il part par exemple de l'image cliché de la foudre lancée par Jupiter (V, 384-388), pour étendre la tempête à tout l'univers. Il met en branle tous les éléments, scandés par *et…et … que…*, en donnant une ampleur cosmique à sa figure :

Sic ubi torrentem crepitanti grandine nimbum
illidit terris molitus Iupiter altas
fulmine nunc Alpes, nunc mixta Ceraunia caelo :
intremuere simul tellus et pontus et aether,
ipsaque commoto quatiuntur Tartara mundo ;

[637] Nous ne citons l'extrait qu'en français en raison de sa longueur.

« Ainsi, quand il écrase sur la terre un nuage brûlant de grêle crépitante, Jupiter ébranle de sa foudre tantôt les sommets des Alpes, tantôt les rocs cérauniens qui se confondent avec le ciel : tremblèrent en même temps terre et mer et éther ; et, sous les secousses de l'univers, le Tartare même s'ébranle » (V, 384-388)

La volonté d'intensifier le sens d'un passage a enfin conduit Silius à faire des *exagérations rhétoriques*. Dans la description de la tempête déclenchée par Vulturne (IX, 491-523), le poète veut tellement rendre la force du vent, qu'il en vient à créer un *adynaton*, la mort par asphyxie :

Tum, denso fauces praeclusus puluere, miles,
Ignauam mortem compresso maeret hiatu.

« Alors, la gorge obstruée par une poussière épaisse, le soldat asphyxié se lamente de mourir sans pouvoir agir » (IX, 511-512)

Dans cette descriptions, Silius fait preuve d'une audace qui rappelle le style lucanien (*Ph.*, IX, 486-489).

CONCLUSION

Un premier examen des images des *Punica* indique donc que, loin de rechercher la rupture, Silius veut davantage s'inscrire dans une tradition classique essentiellement virgilienne : son conservatisme se reflète à la fois dans le choix et la nature de ses images[638]. H. Bardon constate un « traditionalisme à peu près constant des procédés et du style »[639]. S'il est manifeste que Silius coule son œuvre dans le moule d'une épopée classique, ses choix stylistiques prouvent parallèlement que ce poète n'échappe pas à

[638] Notons que ce parti pris « archaïsant » va assez loin, puisqu'il ne semble pas uniquement concerner la poétique des images. Certains critiques ont ainsi relevé un certain nombre de parallélismes métriques, qui tendent à montrer que Silius Italicus a également cherché à reproduire la diction épique traditionnelle. E. L. BASSET, *Silius, Punica* VI, 1-53, *CPh* LIV 1959, p.10-34.

[639] H. BARDON, « Le goût à l'époque des Flaviens », Latomus 21, 1962, p.738. Quant à F. RIPOLL, « Silius Italicus et Cicéron », LEC 68, 2000, p.147, il estime que si l'« on s'interroge sur les sources et les modèles des *Punica* de Silius Italicus, ce sont bien évidemment les noms de Tite-Live et de

l'évolution qui caractérise son siècle. Si Silius revendique un attachement certain aux modèles « classiques », que sont par excellence l'épopée virgilienne et à travers elle, les épopées homérique et républicaines, d'un autre point de vue, son œuvre présente aussi un certain nombre de traits, qui révèlent une sensibilité baroque. Tout au long de cette étude, nous avons en effet montré que Silius partage le goût des écrivains et artistes néroniens pour l'exotisme, le pathétique et le monstrueux, et qu'il s'est prêté au jeu de la nouvelle rhétorique, en rehaussant son style de couleurs, comme la *deinôsis.* Le relevé ponctuel de certaines réminiscences de la *Pharsale* confirme par ailleurs que Lucain est – dans une certaine mesure – présent dans l'intertextualité.

L'importance de la dette que Silius doit à l'égard de ses prédécesseurs, et que nous n'avons cessé de souligner tout au long de ce chapitre, ne doit cependant pas masquer les innovations personnelles que le poète a pu introduire dans son œuvre. Ce sont les « mutations » que Silius a fait subir à la poétique des images épiques – qui relèvent d'ailleurs plus souvent d'une « radicalisation » de certaines tendances, plutôt que d'une réelle « rupture » – que nous aimerions analyser maintenant. Selon H. Bardon, qui a étudié l'évolution du goût à la fin de ce siècle, la période flavienne représenterait une période très intéressante, parce que « la variété et les différences de goût ont exprimé un enrichissement réel de la sensibilité » [640]. Relativement à cette problématique, est-il possible de mesurer l'apport réel de Silius ?

* *
*

Virgile qui se présentent en premier lieu à l'esprit » ; nous aurions pu également citer A. VON ALBRECHT, *op. cit.*, p.291-294 ; A.J. GOSSAGE, art. cit., p.68-69.

[640] H. BARDON, *art. cit.*, p. 732.

CHAPITRE III

UNE « RHETORISATION » MANIERISTE

Si, par le choix des thèmes qui construisent l'imaginaire des *Punica*, la poétique des images siliennes doit beaucoup à Virgile et aux autres modèles épiques antérieurs, il ne faudrait cependant pas ignorer un certain nombre d'innovations, qui, démontrent que, d'une certaine manière, ses réécritures sont fondamentalement différentes. Il nous apparaît d'abord, que Silius, à la manière d'Homère, a tendance à beaucoup plus extérioriser et interpréter personnellement les phénomènes, au point de faire perdre la part implicite contenue dans les images virgiliennes. Plus rhétoriques que poétiques, ses images peuvent également être qualifiées de « maniéristes » dans la mesure où elles sont retranscrites par le prisme d'une sensibilité précieuse et chatoyante.

I. UN ITINERAIRE DE SENS UNIVOQUE ET BALISE

Très différentes sont d'abord les réécritures siliennes dans la mesure où désormais les images ne s'offrent plus à nu, dans leur mystère et leur complexité, mais sont comme expliquées et commentées par une conscience qui affiche l'envie de proposer un itinéraire de sens univoque et clairement balisé.

1. Les interventions fréquentes de l'auteur

A la différence de Virgile, mais plus encore que Lucain, dont nous avons souligné la tendance à intervenir personnellement dans son récit[641], nous remarquons en effet que le « je » du poète est beaucoup plus présent dans les *Punica.* Fréquents

sont les moments où l'auteur brise l'apparente objectivité du récit, pour exprimer son point de vue et sa vision des événements. L'interprétation n'est plus laissée libre au lecteur mais imposée par l'écrivain.

L'éloge des sénateurs (I, 609-616) est un exemple très révélateur de cette « manière » de Silius à exprimer explitement ses convictions[642] :

Concilium uocat augustum castaque beatos
paupertate patres ac nomina parta triumphis
consul et aequantem superos uirtute senatum.
Facta animosa uiros et recti sacra cupido
attollunt ; hirtaeque togae neglectaque mensa
dexteraque a curuis capulo non segnis aratris ;
exiguo faciles et opum non indigna corda,
ad paruos curru remeabant saepe penates.

« Le consul réunit l'auguste assemblée de ces pères qui mettent leur bonheur dans la vertu et la pauvreté et dont les noms sont tirés des victoires, ce sénat dont les vertus égalent celles des dieux. Ces héros se distinguent par leur hauts faits et leur sainte passion de la justice ; leurs toges sont d'étoffe grossière, leur table sans apprêt, et leurs bras toujours prêts à lâcher le manche recourbé de la charrue pour la poignée d'une épée. Riches de peu, sans grands besoins, ils quittaient souvent le char du triomphe pour regagner leurs humbles foyers » (*Pun.,* I, 609-616).

Mais Silius n'hésite pas à interrompre son récit en d'autres endroits, pour exprimer ses propres émotions (et à s'éloigner ainsi de quelques degrés de l'idéal aristotélicien). Nous avons en effet relevé d'autres passages, dans lesquels l'auteur s'épanche librement.

Silius utilise par exemple ce procédé pour introduire l'épisode tragique du suicide des Sagontins :

---

[641] Voir *Supra,* p.240-241.

[642] Il faut néanmoins lui reconnaître un certain talent dans la description de quelques morceaux de bravoure, comme l'épisode très digne du suicide des Sagontins (*Pun.*,II, 609-649) et celui de la mort de Paul-Emile à Cannes (*Pun.,* X, 235-246). Dans ces passages, l'expression émotionnelle est poussé à un tel paroxysme, qu'on atteint le sublime.

Quis diros urbis casus laudandaque monstra
et Fidei poenas ac tristia fata piorum
imperet euoluens lacrimis ? uix Punica fletu
cessassent castra ac miserescere nescius hostis

« Qui, devant ces terribles malheurs de la cité et ces exploits contre nature, mais admirables, devant le prix payé pour la Loyauté et le sort lamentable de ces justes, qui pourrait retenir ses larmes ? Les troupes puniques elles-mêmes, ces ennemis inaccessibles à la piété, auraient eu grand'peine à n'être pas émues » (*Pun.*, II, 650-653).

En IV, 396-400, il parle également en son nom pour rendre hommage à de jeunes guerriers morts à la bataille du Tessin, en V, 420-424, pour blâmer la folie de la guerre, en IV, 525-528, en V, 190-192 et en XII, 387-392, pour exprimer sa douleur à la veille des batailles :

Heu dolor, heu lacrimae, nec post tot saecula serae !
Horresco ut pendente malo, ceu dutor ad arma
Exciret Tyrius…

« Ô douleur, ô larmes, qui, même après tant de siècles, ne viennent pas trop tard ! L'horreur me saisit comme si le désastre menaçait, comme si le chef Tyrien appelait au combat » (V, 190-192).

Ces différents exemples le confirment : Silius a une approche plus rhétorique de l'image. Tandis que Virgile interrompait rarement son récit pour exprimer sa répugnation (cf. *horresco referens*, *En.*, II, 204), Silius affirme en revanche plus souvent son horreur, en expliquant qu'un spectacle odieux est *ferum uisu dictuque*, « cruel à voir et à dire » (*Pun.*, I, 175).

2. La mise en scène d'entités morales

Conjointement, l'écriture de Silius est ostensiblement plus orientée et partisane que celle de Virgile, car le poète utilise de nombreuses allégories pour commenter la valeur morale des actions. Alors que le poète augustéen suggérait souvent la dimension morale d'un geste par le simple recours au langage implicite des couleurs et des symboles, Silius a tendance à radicaliser les choses, en recourant à une rhétorique épidictique, qui expose les faits de manière très partiale. Cet avis est notamment défendu par G. Devallet, qui considère que cette épopée « pousse à l'extrême, sans beaucoup de nuances, le manichéisme latent dans le représentation romaine la plus courante de l'ennemi carthaginois »[643].

Pour juger une action, Silius recourt notamment aux allégories. Beaucoup plus nombreuses sont les personnifications d'entités morales dans son œuvre. Aux allégories du répertoire traditionnel[644], il en a ajouté de nouvelles. Il a ainsi donné pour cortège à Vertu (*Virtus*) XV, 18-128 – Loyauté (*Fides*) II, 513-525 ; Victoire (*Victoria*) V, 227, XV, 99 ; Honneur (*Honor*), Célébrité (*Laudes*), Gloire (*Gloria*), Dignité (*Decus*), Triomphe (*Triumphus*) XV, 98-100 – et pour cortège à Volupté (*Voluptas*) XV, 18-128, – l'Envie (*Liuor*) XIII, 584, l'Ivresse (*Ebrietas*), l'Excès (*Luxus*), la Mauvaise Renommée (*Infamia*) XV, 96-97, la Jalousie (*inuidia*) VIII, 290-291, XIII, 583 ; Terreur (*Terror*), Fureur, (*Furor*) IV, 325.

Il apparaît de plus que Silius utilise ces figures dans un but moralisateur, afin de montrer le caractère pernicieux ou bienfaisant d'un personnage.

Qui pourrait avoir une impression positive de Tisiphone ou d'Hannibal, lorsqu'il les voit escortés d'une troupe d'abstractions plus terrifiantes les unes que les autres ?

---

[643] G. DEVALLET, « La description du bouclier d'Hannibal chez Silius Italicus (*Punica*, II, 395-456) : histoire et axiologie », *L'univers épique*, Paris, Annales Littéraires de l'Univ. de Besançon, 1992, p.196.

[644] Nous comptons au nombre d'entre elles : l'Affliction (*Maeror*) II,550, XIII,582 ; les Colères (*Irae*) IV, 437 ; le Deuil (*Luctus*) II,549, XIII,58 ; la Discorde (*Discordia*) IX,288, XIII,586 ; la Maigreur (*Macies*), les Larmes (*Fletu*), la Pâleur (*Pallor*), les Soucis (*Curae*), la Vieillesse (*Senectus*), Misère (*Egestas*), l'Erreur (*Error*) XIII,581-587 ; la Mort (*Mors*) II,548-549, (*Letum*) IV,437 ; la Peur (*Metus*), les Pleurs (*Planctus*), la Douleur (*Dolor*) II,549-551 ; la Renommée (*Fama*) IV, 1-7, VI, 552-554, X, 578-579 ; le Sommeil (*Somnus*) X,340-371.

Le portrait de Tisiphone est à cet égard particulièrement démonstratif. Pour rendre ce personnage encore plus odieux qu'il ne l'est déjà, Silius a représenté la Mort s'avançant avec sa gueule immense à ses côtés :

Sibilat insurgens capiti et turgentia circa
multus colla micat squalenti tergore serpens.
Mors graditur, uasto caua pandens guttura rictu,
casuroque inhiat populo : tunc Luctus et atri
pectora circumstant Planctus Maerorque Dolorque,
atque omnes adsunt Poenae »

« Autour de son cou qui s'enfle, et sur sa tête, une couronne de serpents siffle et se dresse dans un grouillement d'écailles luisantes. La Mort s'avance, ouvrant tout grand sa gueule immense, prête à engloutir ce peuple qui va tomber : elle a comme cortège le Deuil, les Pleurs à la Sombre Poitrine, le Chagrin, l'Affliction, et tous les châtiments s'y trouvent aussi » (II, 546-551)

Il est remarquable de voir que Silius ne juge plus l'impact de la description de la furie en elle-même assez puissant, au point de ressentir le besoin de la surenchérir en l'accompagnant de monstrueuses allégories. Vraisemblablement, les ressorts de la poétique de l'évidence se sont émoussés. Pour produire de l'effet, le poète est désormais contraint de recourir à d'autres procédés.

Que dire par ailleurs du portrait d'Hannibal (IV, 324-325) ?

Aduolat aurato praefulgens murice ductor
Sidonius, circaque Metus Terrorque Furorque.

« Voici qu'accourt, resplendissant d'or et de pourpre, le chef sidonien et avec lui la Peur, la Terreur, la Fureur » (IV, 324-325)

Nous voyons que là encore, la poétique de l'évidence implicite cède la place à des allégories morales, plus démonstratives : Hannibal a désormais besoin d'être escorté par des figures négatives, pour signifier au lecteur sa malfaisance.

Nous observons à l'inverse, que pour grandir un personnage et en faire un exemple de vertu, Silius veille à les accompagner d'images « bienveillantes ». Les Sagontins se retrouvent ainsi à jamais lavés de tout opprobre, grâce à l'intervention de *Fides* en leur faveur (II, 513-525).

Notons que dans cette séquence (II, 475-579)[645], nous assistons encore à un corps à corps entre deux forces antagonistes, dont la force du bien est représentée par *Fides* et la force du mal, par Tisiphone. L'originalité de Silius consiste néanmoins à les représenter dans un théâtre symbolique, dont la signification est essentiellement morale. Par rapport à ses prédécesseurs, la séquence décrivant un duel manichéen entre la force du mal et celle du bien (II, 475-579) demeure une innovation, dans la mesure où pour la première fois dans l'épopée, le combat guerrier se double d'un combat imaginaire, dans lequel nous voyons s'affronter des entités morales. Un pas de plus et les abstractions se substituent aux héros …. comme dans la *Psychomachie* de Prudence[646].

Les abstractions personnifiées assument donc un rôle nouveau dans l'épopée silienne : elles ont pour fonction de colorer la vision du monde, de l'« orienter » dans un sens moral.

Précisons que ce goût silien pour les allégories s'explique par l'influence croissante de la philosophie stoïcienne. A.Marchetti a montré que la scène de « duel » entre deux valeurs antagonistes était typiquement sénéquienne. Elle a remarqué que l'imaginaire de ce philosophe était souvent structuré par des tensions et antithèses opposant deux concepts antithétiques :

---

[645] Sur l'étude de cette séquence, et le renforcement de sa portée morale, cf. VESSEY D. W. T., « Silius Italicus on the fall of Saguntum », *CPh* LXIX, 1974, p. 28-36.

[646] M. VON ALBRECHT, *op. cit.*, p.297, estime ainsi que certaines allégories des *Punica* (*Fides, uirtus, uoluptas*) semblent annoncer des techniques littéraires typiques de l'antiquité tardive : « Allegorical figures (*Fides, Uirtus, Uoluptas*) seem to foreshadow literary techniques typical of late antiquity ». La poésie de Prudence, et plus particulièrement, la *psychomachie*, est à cet égard un témoin de ce goût croissant pour l'abstraction. Le combat entre les protagonistes, qui désormais ne sont représentés que par des allégories, apparaît vraiment comme « le point d'aboutissement de cette tendance », ainsi que l'a montré J.L. CHARLET, « L'apport de la poésie latine chrétienne à la mutation de l'épopée antique : Prudence, précurseur de l'épopée médiévale », BAGB, 1980, p. 207-217.

« Que la tendance à créer des paires de concepts antithétiques ne soit pas seulement le reflet de la doctrine, mais un mouvement propre à l'imagination de Sénèque, c'est ce que confirme le dépouillement des textes, qui juxtaposent volontiers les personnages allégoriques en couples de contraires : *Natura* s'oppose à *Fortuna*, les passions affrontent *Virtus* ou *Ratio*. (…) Les personnifications permettent à Sénèque de créer une sorte de « théâtre symbolique », image des tensions qui agitent la vie morale. Sénèque pense par antithèses, selon un mode binaire et voloniers manichéen : le dualisme qui organise le « théâtre » des personnifications est aussi celui du bien et du mal »[647].

Nous savons de plus que la *fictio personae* était appréciée des rhéteurs et des artistes impériaux. E. Will (cité par G. Sauron) écrit que « des divinités comme *Spes, Virtus, Concordia, Pax* et d'autres du même genre (…) ne f(aisaient) que gagner du terrain sous l'Empire »[648].

Replacée dans cette perspective, il est donc probable que la voie ait été préparée par ses contemporains et que le goût de Silius ne faisait que coïncider avec celui de son temps.

II. UNE PERTE DES RESONANCES VIRGILIENNES

Autant Silius a tendance à renforcer la portée moralisatrice de ses images, autant il a tendance à faire perdre aux images virgiliennes leurs significations profondes et leurs résonances symboliques, en ne pratiquant plus un style allusif et en ne préservant plus aucune zone d'ombre.

[647] A. MARCHETTI, *op.cit.*, p. 260.
[648] G. SAURON, *Quis deum, L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Ptincipat*, Palais Farnèse, Ecole Française de Rome, 1994, p.4. Nous pourrions citer à l'appui certaines fresques de la Villa d'Oplontis, qui atteste de ce goût des Romains au début de l'Empire pour les abstractions personnifiées. Cf. Chap. VI, « La villa d'Oplontis, de M. Pupius Piso… « , p.431-483.

1. La multiplicité des plans focaux

A l'inverse de Virgile, Silius ne se contente plus en effet d'une image choisie et particulièrement riche sur le plan de la signification, mais tend à la décliner sous diverses variantes et à multiplier les plans focaux. Il en résulte ainsi un délitement des images qui voient leur potentiel de suggestion s'amoindrir. Les images semblent devenir purement illustratives et se vider de leur signification profonde.

Dans les *Punica*, nous rencontrons ainsi de nombreuses comparaisons à référents multiples (II, 215-221 ; V, 279-284 ; VIII, 426-430 ; X, 10-13 ; XII, 186-188 ; XV, 711-714 ; XVII, 647-650), comme dans cette figure du chant V, qui délaie le contenu des images, en les appauvrissant :

Tum uero aspiceres pauitantem et condere semet
nitentem sociis iuuenem, ceu tigride cerua
Hyrcana cum pressa tremit, uel territa pennas
colligit accipitrem cernens in nube columba,
aut dumis subit, albenti si sensit, in aethra
Librantem nisus aquilam, lepus

« C'est alors qu'on aurait pu voir, épouvanté, son jeune adversaire s'efforcer de se cacher entre les siens, pareil à la biche tremblante que presse la tigresse d'Hyrcanie ou à la colombe qui, terrifiée à la vue d'un épervier dans la nue, replie ses ailes ou à l'animal qui s'enfonce dans les buissons, dès qu'il a aperçu un aigle balançant son vol dans l'éther incandescent, le lièvre » (*Pun.,* V, 279-284)

Il est significatif de voir que dans cette figure, Silius se contente de « citer » un *topos*, qu'il espère encore chargé de résonances dans la mémoire du lecteur, sans se donner la peine de renouveler l'image et d'en renforcer l'impact par l'introduction de variantes.

Dans cette autre comparaison du chant XV (*Pun.,* XV, 711-714), Silius compare l'énergie des Romains à celle du torrent, de la tempête, de la foudre, de la vague, des nuages…

Acrius hoc Italum pubes incurrit et urget,
ut torrens, ut tempestas, ut flamma corusci
fulminis, ut Borean pontus fugit, ut caua currunt
nubila, cum pelago caelum permiscuit Eurus.

« Redoublant d'énergie, les guerriers d'Italie courent et pressent l'ennemi, comme court le torrent, comme la tempête, comme le feu de l'éclair fulgurant, comme la vague qui fuit devant Borée, comme courent les nuages creux, quand l'Eurus a fait se confondre la mer avec le ciel » (*Pun.*, 711-714)

Semblablement ici, l'existence d'une topique préétablie, ayant prouvé son efficacité semble autoriser le poète à s'abstenir de la réécrire. Au lieu de concentrer les effets et d'enrichir les harmoniques de l'image, ainsi que le faisait Virgile, Silius se satisfait d'une simple juxtaposition de *topoi*.

Enfin, dans un autre passage, le court épisode dressant le portrait d'Othrys, un guerrier à la taille gigantesque (*Pun.*, V, 434-457), Silius multiplie encore à l'envie une série de clichés, qui, par leur accumulation, finissent par affadir l'image. Pour donner un aspect effrayant à ce personnage, le poète combine en effet tellements d'analogies formatées et d'attributs ordinairement employés dans les descriptions de monstres (cf. Cacus *En.*, VIII, 190-267 ou Antée, *Ph.*, IV, 590-660), que, par leur nombre excessif, ces procédés finissent par obtenir l'inverse de l'effet escompté : la création destinée à frapper le lecteur n'en paraît que plus artificielle. Othrys est en effet présenté comme ayant une « toison hirsute » sur son front, une « barbe » fournie autour de sa gueule béante, un « poitrail vélu » couvert de soies de fauve (*Pun.*, IV, 438-441) . A la métaphore filée avec le monstre mythologique et la bête, s'ajoutent ensuite deux comparaisons : l'une l'assimilant explicitement à un fauve (v.443-444), l'autre à un torrent (v.455-456). L'objectif de Silius est évident : il s'agit de créer une avalanche d'images, qui fonctionnent comme autant de *stimuli*, pour générer l'impression d'effroi. L'inconvénient c'est qu'en distillant l'image, Silius engendre une perte du sens et une banalisation des clichés.

2. Un style réaliste

D'autres images siliennes restreignent d'autant plus leur potentiel de résonance, qu'elles sont minutieusement commentées dans des descriptions détaillées, qui les condamnent à rester ancrées dans le « réel ». Les images sont maintenant si détaillées par un œil qui a le souci d'offrir des représentations exactes de la réalité, qu'elles perdent tout ou partie de leur résonance symbolique. L'imagination du lecteur se trouve de nouveau bridée.

Les premiers exemples qui nous ont plus particulièrement convaincue dans ce sens sont les deux réécritures siliennes (*Pun.*, XII, 6-10) et (*Pun.*, XVII, 447-450) de la comparaison virgilienne avec le serpent (*En.*, II, 471-475)[649].

Si nous confontons ces « imitations » à leur modèle, nous constatons en effet que le traitement de l'image est très différent.

Ceu condita bruma,
dum Riphaea rigent Aquilonis flamina, tandem
euoluit serpens arcano membra cubili
et spondente die nouus emicat atque coruscum
fert caput et saniem sublatis faucibus efflat.

« Ainsi resté caché, aux frimas, tandis que se roidissent les souffles riphéens de l'Aquilon, puis enfin déroule ses anneaux hors de sa couche secrète le serpent, et quand le jour l'y engage, tout nouveau, il resplendit, porte haut la tête qu'il agite et souffle le poison de sa gorge qu'il tend » (*Pun.*, XII, 6-10)

Qualis in aestiferis Garamantum feta ueneno
Attollit campis feruenti pastus harena
Colla Paraetonius serpens lateque per auras
Undantem torquet perfundens nubila tabem.

[649] Voir le commentaire détaillé de cette séquence *Supra*, p.135-140.

> « Ainsi, dans les plaines torrides des Garamantes, un serpent parétonien nourri de sable brûlant hausse son cou plein de venin et lance haut dans les airs le fluide empoisonné dont il inonde les nuages » (*Pun.*, XVII, 447-450)

Dans cette première version (XII, 6-10), il est clair que la figure ressemble au modèle : elle lui doit l'effet de contraste entre la saison hivernale (*bruma)* où le serpent reste caché *(condita*) et la saison printanière (*spondente die*) où il rejaillit, ainsi que des emprunts littéraux – *nouus* (*En.*, II, 473) et *(e)micat* (*En.*, II, 475). Nous notons néanmoins que la réécriture silienne a perdu en force, puisqu'elle retombe dans une description plus « réaliste » : Silius n'a pas repris le champ lexical du feu, que Virgile avait tissé pour connoter le *furor*, mais s'est contenté de décrire les mouvements du reptile (les vibrations de sa gueule et son jet de venin). De nouveau, son style verse donc dans un alexandrisme chatoyant, duquel Virgile s'était ostensiblement éloigné.

Dans la deuxième version de cette analogie (*Pun.*, XVII, 447-450), les mêmes remarques s'imposent concernant le « réalisme » de cette figure. Contrairement à Virgile, mais à l'instar de Nicandre de Colophon (*Ther.*, 366-371)[650], Silius réintroduit le reptile dans un cadre spatial, ici, les « plaines torrides des Garamantes » et s'applique désormais à en décrire le jet de poison avec minutie et pittoresque : *lateque per auras / undantem torquet perfundens nubila tabem.* « (le serpent) lance haut dans les airs le fluide empoisonné dont il inonde les nuages » (v.449-450). Notons que par ses références exotiques, l'image silienne semble nettement inspirée de l'épisode des reptiles lucanien (*Ph.*, IX, 587-937). A l'inverse, Silius s'éloigne considérablement de Virgile : perdant toute résonance symbolique, la comparaison a perdu trace du lien subliminal qui l'unissait au comparé.

La description du champ de bataille pendant un combat de cavalerie (IV, 162-166) offre un autre exemple de cette tendance silienne à dépeindre avec « réalisme » :

[650] Voir *Supra,* p.136.

Arua natant, altusque uirum cruor, altus equorum
lubrica belligerae sorbet uestigia turmae.
Seminecum letum peragit grauis ungula pulsu
et circumuolitans taetros e sanguine rores
spargit humo miserisque suo lauit ora cruore.

« Les champs sont inondés ; les flots de sang des hommes et du sang des chevaux noient sur la terre glissante les traces des escadrons au combat. Les blessés à demi-morts sont heurtés et achevés par les lourds sabots dont le va-et-vient éclabousse le sol d'une affreuse rosée sanglante et mouille de leur propre sang, le visage des malheureux » (IV, 162-166).

A la différence de Virgile, Silius ne cherche plus à faire ressortir la dimension impie et sacrilège de cette séquence, mais davantage à en reproduire l'impression « réaliste ». Comme Lucain, il accroît l'impression d'horreur, en exhibant les éléments dans leur aspect matériel. Il rend avec soin le caractère visqueux de cette terre imprégnée de sang et décrit concrètement les bouillons de sang noir qui se déversent du poumon de Latérénus à travers les entrailles béantes, *tum feruidus atro / pulmone exundat per hiantia uiscera sanguis* (*Pun.*, V, 256-257).

Nous remarquons qu'avec cette même sensibilité baroque, Silius aime particulièrement s'attarder sur les effets de couleurs. Dans la description de la mort de Sarmens, nous le voyons ainsi insister, d'une manière beaucoup plus appuyée que Virgile[651], sur le contraste de couleurs « matériel » entre le blanc de la chair et la rougeur du sang :

… per candida membra,
it fumans cruor, et tellus perfusa rubescit

« sur son corps blanc, coule et fume le sang qui ruisselle et rougit la terre » (IV, 204-205)

[651] Virgile avait déjà suggéré ces oppositions de couleurs dans la mort de Camille et celle d'Euryale.

La différence entre Virgile et Silius réside donc en ce que les couleurs semblent moins choisies pour leur connotation symbolique que pour leurs valeurs purement chromatiques, susceptibles de créer des contrastes réalistes et esthétiques.

3. Un style « maniériste »

Les images siliennes, ciselées, polies à l'extrême, tendent d'autant plus à perdre de la richesse de leur signification et de leur force sur le plan conceptuel, qu'elles semblent désormais s'attacher à des détails mineurs et à s'épuiser dans la résonance du mot et la cadence parfaite de l'énoncé, en revêtant un caractère « maniériste ». Plusieurs critiques (J.-M. Croisille[652] et F. Ripoll[653]) constatent en effet que Silius recherche un « pittoresque personnel relatif »[654] dans plusieurs de ses descriptions.

La version silienne (*Pun.*, XII, 243-250) de la mort d'Euryale (*En.*, IX, 431-437)[655] offre ainsi un bon exemple de cet appauvrissement du contenu symbolique et de ce glissement vers une forme de « maniérisme ». Alors que Virgile s'appliquait à détacher sa vision du « réel », en gommant des repères spatiaux et temporels de la version homérique (*Il.*, VIII, 300-307) et en insistant sur la connotation symbolique et funéraire de la fleur de pavot, par la mention de sa couleur pourpre, *purpureus flos* (*En.*, IX, 435), nous constatons que Silius travaille selon une visée contraire.

Soluitur omne decus leto, niueosque per artus
it Stygius color et formae populatur honores.

---

[652] J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, Latomus n°179 t.I, 1982, p.422 & 430-431.

[653] F. RIPOLL, « Silius Italicus et Valérius Flaccus », REA 1999 101 (3-4) 520-521 : « L'imitation de Silius n'est nullement servile, et va de pair avec un désir d'*aemulatio*. On observe d'une façon générale une tendance à développer plus longuement les évocations empruntées à son modèle, soit par souci de clarté, soit par volonté d'amplification. (…) Cette intention de renchérissement se traduit aussi volontiers par le recours aux hyperboles. De plus, il arrive parfois à Silius de renouveler l'image en renforçant l'adéquation du référent au référé. C'est donc bien d'une imitation dynamique qu'il s'agit. »

[654] J.-M. CROISILLE, *op.cit.*, p.431. J.-M. Croisille reconnaît ainsi qu'« un certain nombre de comparaisons se développent en tableaux naturels ou en scènes animalesques qui se détachent du contexte avec un relief tout particulier ». Parmi les comparaisons inspirées des *uenationes*, la comparaison du lion mourant dans l'arène (*Pun.*, X, 241-246) lui semble être très réussie.

[655] Voir le commentaire détaillé de cette séquence *Supra*, p.145-148.

Ambrosiae cecidere comae, uiolataque ceruix
marmoreum in iugulum collo labente recumbit.
Haud secus Oceano rediens Cythereius ignis,
cum sese Veneri iactat splendore refecto,
si subita inuadat nubes, hebetatur et atris
decrescens tenebris languentia lumina condit.

« S'efface toute grâce sous l'effet de la mort, sur les membres de neige court la couleur du Styx, elle va ravageant la beauté de son corps : défaits sont ses cheveaux parfumés d'ambroisie et sa tête outragée, comme le cou s'affaisse, retombe sur sa gorge à la couleur de marbre. Ce n'est pas autrement, non, quand, sortant de l'Océan, l'étoile de Cythère, devant Vénus affiche un éclat restauré, si soudain surgit un nuage, sa lumière s'émousse et dans les noires ténèbres allant en déclinant, mourante elle s'éteint » (*Pun.,* XII, 243-250)

Posant un regard plus distancié sur la scène, le poète emploie désormais des substantifs dénotant des réalités conceptuelles, *decus*, « la grâce » (v.243), *honores formae* « la beauté des son corps » (v.244). Il qualifie la pâleur annonciatrice de mort de *Stygius color*, « couleur du Styx » (v.244). Conjointement il utilise des qualifiants, qui donnent à sa description une dimension plus concrète et un ton plus précieux : il qualifie les membres du jeune guerrier, de *niueos* « couleur de neige » (v.243), au lieu de *pulchros*, l'adjectif virgilien à la résonance plus noble, sa chevelure d'*ambrosiae*, « parfumée d'Ambroisie » (v.245), sa gorge de *marmoreum*, « couleur de marbre » (v.246). Surchargée de notations concrètes et matérielles, l'image perd ainsi de sa résonance symbolique. Elle semble plus atttachée à dépeindre la réalité sensorielle de cette mort. Un autre signe est révélateur de ce détournement de la visée : Silius ne reprend pas l'analogie, si riche en symboles, de la fleur de pavot, mais une comparaison au thème mythologique, plus neutre, focalisant notre attention sur la perte d'éclat de Cinyps. Le travail analogique de Virgile créé entre la « couleur » du sang et celle de la fleur, la geste du cou et celle des capsules de pavot, générant une symbiose du comparé et du comparant ne se retrouve donc plus chez Silius. La figure n'offre

plus un prolongement symbolique à l'image mais revêt une fonction illustrative, voire ornementale.

4. Un intérêt porté à la fantaisie et à l'événementiel

Conjointement, les descriptions siliennes diffèrent de celles de Virgile dans la mesure où elles ne donnent plus l'impression d'être des images totales, subordonnées à un tout, mais des images isolées, agrémentées de commentaires subjectifs ponctuels et changeants selon l'humeur du poète. Témoin de cette importance accordée à cette subjectivité fantaisiste et capricieuse est notamment la multiplication des digressions[656]. « De même que le Méandre promène et replie sur eux-mêmes les orbes de son cours », *qualis Maeonia (…) cum sibi gurgitibus flexis reuolutus oberrat* (*Pun.*, VII, 139-140), Silius a tendance à introduire dans son narration de nombreux récits secondaires – *excursus* ou *epyllion* –qui sont développés comme des touts autonomes.

Silius fait par exemple montre d'une curiosité insatiable, lorsqu'il s'attarde sur les *mirabilia*. C'est ainsi que le phénomène des marées à Gadès (III, 46-50) lui vaut quelques réflexions pétillantes ou qu'il s'émerveille du volcanisme[657]. Non seulement il décrit le mont Vésuve (v.152-154) et le phénomène des solfatares (v.133-151), dans sa présentation de la Campanie (XII, 113-157), mais il l'évoque à nouveau dans sa description de la Sicile (XIV, 55-70)[658]. Devant ces phénomènes volcaniques, il se dit notamment fasciné par le côtoiement du chaud et du froid :

[656] Comme le note F. Delarue, Silius est un poète qui « n'est jamais en peine d'*ecphraseis*, d'épisodes étiologiques ou mythologiques imprévisibles ». F.DELARUE, *art.cit.*, p.152.

[657] Rappelons qu'à l'époque où il écrivait (à la fin du Ier siècle ap. J.-C.), l'éruption du Vésuve obsédait les pensées (elle eut lieu en 79 av.J.-C.).

[658] Dans le même registre, Silius a même composé plusieurs comparaisons en rapport avec ce thème (VII, 727-729 ; XVII, 592-596). Dans cette figure extraite du chant VII, Silius évoque par exemple les gisants enfouis sous des décombres : *Ut, qui collapsa pressi iacuere ruina, eruta cum subito membra et nox atra recessit, coniuent solemque pauent agonscere uisu.* « Ainsi, ceux qui sont restés sous les décombres et qui soudain en dégagent leur corps et voient cesser l'obscurité, clignent des yeux et n'osent reconnaître la lumière du soleil » (VII, 727-729).

Sed quamquam largo flammarum exaestuet intus
turbine, et assidue subnascens profluat ignis,
summo cana iugo cohibet, mirabile dictu,
uicinam flammis glaciem, aeternoque rigore
ardentes horrent scopuli ;

« Mais bien qu'à l'intérieur bouillonne, en un vaste tourbillon de flammes, et sans répit, se répande le feu né de ces profondeurs, la montagne à son sommet est blanche et retient côte à côte (c'est merveille à le dire) les flammes et le gel ; une glace éternelle hérisse les rocs ardents » (XIV, 63-68)

Dans ce passage, le poète a d'ailleurs inséré plusieurs oxymores (*flammis glaciem* au v.67 et *rigore ardentes* aux v.67-68), qui sont des figures typiquement « baroques »[659].

Partageant l'enthousiasme de ses contemporains pour le cosmos et ses beautés, Silius a en outre apporté de nombreuses explications étymologiques sur le nom de sites, comme Sagonte (I, 272-293), les Pyrénées (III, 420-440), Trasimène (V, 9-23). Dans le même ordre d'idées, il a même raconté de nombreuses légendes, liées à des personnages historiques – Ennius (XII, 393-414) et Archimède (XIV, 341-352) – ou mythologiques – Bacchus (VII, 162-211), Anna (VIII, 44-201), Orphée (XI, 440-482), Dédale et Icare (XII, 85-103) et Daphnis (XIV, 462-476) – .

Notons que, dans ses diverses digressions, Silius mêle les tons et les genres avec une certaine désinvolture. Comme dans une eau aux reflets changeants (VII, 143-145), il varie les tonalités. S'y entrecroisent le tragique, comme dans la description du vol d'Icare (XII, 85-103) – un thème qui fut d'ailleurs prisé par les artistes baroques[660] – et l'idyllique, comme dans la digression de Bacchus sur l'invention du Falerne (VII, 162-211). M. Martin s'étonne également de l'irruption abrupte de la digression sur

[659] G. GENETTE, *Figures I*, Paris, Points Seuil, 1966, p. 29-38, « L'or tombe du fer ».
[660] R. TURCAN, *L'art romain*, Paris, Flammarion, 1995, p. 67-68. Le critique décrit une fresque pompéienne de la Maison du prêtre Amandus, représentant la chute d'Icare, datée de 60-70 ap. J.-C., qui est également très dramatique.

Daphnis (XIV, 462-476) dans un livre consacré presque exclusivement à la description d'une bataille navale[661].

Pour renchérir sur ce point, ajoutons que Silius pousse parfois l'audace jusqu'à tourner en dérision le « grand style », en ironisant sur un « cliché ». La manière dont il reprend le stylème ennien de la « trompette », est ainsi très révélatrice de son « humour » et de sa capacité à jouer avec les codes du genre. D'une façon qui prête à sourire, le poète décrit l'effroi de Triton causé par le vacarme de la trompette :

> *Nec mora : terrificis saeuae stridoribus aeris,*
> *per uacuum late cantu resonante profundum,*
> *increpuere tubae, quis excitus aequore Triton*
> *expauit tortae certantia murmura conchae.*
>
> « Et sans plus attendre, dans les terribles stridences de l'implacable airain, les trompettes lancèrent leur chant au loin sur l'étendue marine ; de sa surface elles font jaillir Triton, effrayé d'un vacarme qui rivalisait avec sa conque torse » (XIV, 371-374)

La technique narrative de certaines digressions cultivant le mouvement et la complexité de l'intrigue, apporte un autre preuve de la désinvolture avec laquelle Silius compose ses digressions. La longue parenthèse d'Anna (VIII, 44-201) présente ainsi un excellent témoignage de son goût pour les structures alambiquées : elle offre une telle profusion de personnages et de rebondissements, qu'elle atteint au baroque. Après avoir rappelé les circonstances du départ d'Anna (VIII, 50-70), Silius raconte sa rencontre avec Enée dans le Latium, qui elle-même donne lieu à un autre récit dans le récit, la relation du suicide de Didon (VIII, 77-103), avant de conclure par la description d'un songe (VIII, v.164-184) et son apothéose dans le fleuve Numicus (VIII, 185-201).

[661] M. MARTIN, « Le carmen bucolique dans l'univers épique. Daphnis et le « pseudo-Daphnis » ou le reflet trompeur », *Orphea voce*, 1980, p. 149-175.

CONCLUSION

A travers ces nombreuses séquences, nous voyons donc qu'imperceptiblement Silius transforme la poétique des images épiques, et que, plus encore que ses prédécesseurs[662], il a tendance à travailler en dehors de ses marges. Non seulement il pratique une esthétique de la bigarrure, en étendant à l'épopée des aspects d'une poétique (la technique de la pointe, les descriptions bucoliques), qui appartiennent aux genres littéraires de l'épigramme ou de l'églogue, mais il fait éclater l'unité structurelle de sa narration, en accumulant les points de vue et les perspectives. Les images perdent par ailleurs de leur force et de leur profondeur sur le plan conceptuel, car le poète les réécrit dans un style raffiné et chatoyant, qui tendent à les ancrer davantage dans le « réel » et à les doter d'une vertu esthétique et ornementale auto-suffisante. Enfin, l'auteur créé un itinéraire de sens tellement balisé, par ses interventions fréquentes et le recours à des allégories morales, que la poétique, jusqu'alors implicite et suggestive, tend fortement à se « rhétoriciser ».

* *
*

[662] Nous avons montré que Lucain n'était pas allé si loin dans ce domaine, dans la mesure où sa digression sur Méduse (*Ph.*, IX, 294-949) avait encore une signification importante dans l'économie générale de la *Pharsale*. Sur ce sujet, cf. S. VIARRE, « caton en Libye ; l'histoire et la métaphore (Lucain, *Pharsale*, IX, 294-949), *Néronia* 1977, p.103-110.

CHAPITRE IV

UN REALISME DE L'IMAGINAIRE

Si Silius a créé une nouvelle « manière » pour dépeindre ses images, sa plus grande découverte est cependant d'avoir renouvelé l'*enargeia* du divin, en approfondissant la leçon virgilienne. Alors que ses prédécesseurs se montraient timorés dans leur représentation des formes célestes, nous remarquons en effet que, dans les *Punica*, les thèmes sacrés deviennent des lieux descriptifs de prédilection pour le poète, qui n'hésite plus à leur donner couleur et vie, dans des scènes saisissantes de « réalisme ». La réécriture d'une séquence virgilienne décrivant la Gorgone Méduse sur l'égide d'Athéna (*En.*, VIII, 438) est à cet égard très représentative de son style :

Gorgona desecto uertentem lumina collo

« la Gorgone tournant ses yeux dans sa tête tranchée » (*En.*, VIII, 438).

… Ater, qua pectora flectit
Pallas, Gorgoneo late micat ignis ab ore,
sibilaque horrificis torquet serpentibus aegis.

« Noir, partout où Pallas tourne sa poitrine, brille au loin le feu qu'exhale la gueule de la Gorgone et l'égide darde les sifflements d'horribles serpents » (IX, 441-443)

Silius renchérit sur son prédécesseur, qui s'était contenté d'esquisser la description du monstre en faisant une allusion fugace à son regard, en créant une véritable scène d'animation, au cours de laquelle Gorgone prend vie sous nos yeux. Non seulement Silius décrit la Gorgone en train d'exhaler du feu de sa gueule et

d'émettre d'effrayants sifflements (v. 441-443), mais quelques vers plus loin, il prête même à Pallas, la fureur de Méduse :

> *Tum Uirgo, ignescens penitus, uiolenta repente*
> *suffudit flammis ora atque, obliqua retorquens*
> *lumina, turbato superauit Gorgona uultu :*
> *erexere omnes immania membra chelydri*
> *aegide commota, primique furoris ad ictus*
> *rettulit ipse pedem sensim a certamine Mauors.*
>
> « Alors la Vierge prit feu en son cœur, inonda soudain de flammes son visage devenu violet et, dardant des regards obliques, surpassa la Gorgone de ses traits bouleversés : se dressèrent, de tout leur corps monstrueux, les serpents aux secousses de l'égide et, au premier coup de sa fureur, recula pied à pied du combat Mars lui-même » (IX, 460-465)

Nous assistons ainsi à une véritable métamorphose de Pallas en un monstre furieux.

Tels sont les nouvelles inflexions stylistiques de Silus que nous aimerions mettre en évidence dans ce chapitre, à travers l'étude de quelques personnifications et descriptions de divinités.

I. LES PERSONNIFICATIONS

Par son usage singulier des personnifications[663], Silius fait d'abord figure d'original. Non qu'il soit l'inventeur de cette figure – ses prédécesseurs et en particulier Homère l'avaient déjà utilisée avant lui[664] – , mais il en a considérablement étendu l'usage, au point d'en faire une marque singulière de son style.

---

[663] Sur la définition des « personnifications » appélées aussi *prosôpopoïïa* ou *fictio personae,* voir *Supra*, p.80-81.

[664] Ce n'est pas que Silius soit l'inventeur de cette tendance. Si haut que nous remontons dans la littérature épique, nous relevons en effet un certain nombre de personnifications. C'est ainsi qu'Homère personnifiait le Sommeil (*Il.*, 14, 231-291), la Discorde et le Tumulte (*Il.*, XVIII, 535), la Peur et la Déroute (*Il.*, IV, 440) ou la Guerre (*Il.*, X, 8), qu'Ennius personnifiait la Mort et la Vie[664], ou que Virgile figurait la Renommée (*En.*, IV, 173-195) et peuplait l'approche des Enfers de fantômes

1. Les éléments

Ce goût de la personnification concerne par exemple ses peintures d'éléments. Presque systématiquement, Silius recourt à la représentation d'un être animé pour les désigner. Les Vents sont ainsi très souvent décrits sous la forme d'un personnage ailé en train de siffler. L'affreux Corus *Corus horridus* est figuré avec des ailes sombres *fuscis alis* en train de projeter des paquets de flocons *glomeratas niues agit* (III, 523-524), tandis que le Vulturne, doté d'une plus grande violence, est représenté sous les traits d'un personnage ailé, en train de siffler avec sa gueule béante *patulo ore* (IX, 491-523) :

> *Ipse, caput flauum caligine conditus atra,*
> *Vulturnus, multaque comam perfusus harena,*
> *nunc uersos agit a tergo stridentibus alis,*
> *nunc, mediam in frontem ueniens clamante procella,*
> *obuius arma quatit patuloque insibilat ore.*

> « Lui-même, cachant sa tête fauve dans un nuage noir et déversant sur sa chevelure un sable dense, le Vulturne tantôt retourne les Romains et les attaque de dos avec ses ailes stridentes, tantôt, de plein fouet, s'élançant dans une clameur d'ouragan au-devant des armes, les ébranle et du sifflement de sa gueule béante, les transperse » (IX, 513-517)

Nous retrouvons les attributs habituels du Vent, les ailes, *alis*, et les sifflements, *stridentibus*, *insibilat*, mais Silius a ajouté le détail de la chevelure recouverte de sable, *multaque comam perfusus harena,* et celui de la gueule béante[665], qui appartiennent au champ sémantique de la bête. Le Vulturne revêt alors une apparence animale, qui le rend encore plus démoniaque.

---

inquiétants, les Deuils, les Remords, les Maladies, la Vieillesse, la Peur, la Faim, la Misère, le Trépas, la Peine, le Sommeil, les mauvaises Joies, la Guerre et la Discorde (*En.*, VI, 273-281). Tous ces exemples prouvent à l'évidence que ce procédé était de longue date prisé par les poètes épiques, et qu'en reprenant cet usage, Silius n'a fait que s'inscrire dans une tradition bien établie.

Dans l'imaginaire de Silius, les fleuves sont également fréquemment assimilés à des divinités. Le Rhône est ainsi doté de sentiments dans le chant III. Silius le dit effrayé par l'irruption des éléphants dans son cours :

At gregis illapsu fremebundo territus acris
expauit moles Rhodanus stagnisque refusis
torsit harenoso minitantia murmura fundo.

« Mais le Rhône fut effrayé par l'irruption de ces bêtes et leurs barrissements ; il eut peur de ces masses déchaînées et, refoulant ses eaux, il lança de ses fonds sablonneux, des grondements de menace » (III, 463-465)

Plus couramment, le poète personnifie la divinité fluviale sous la forme d'un dieu chevelu couronné de feuillages (inspiré du modèle de Tiberinus dans *l'Enéide*[666]). Dans une très longue séquence des *Punica* (IV, 573-699) imitée de l'*Iliade*, le fleuve de la Trébie est ainsi représenté sous les traits d'un dieu à la chevelure mouillée *madidos crinis* et au front couronné d'un feuillage vert pâle *glauca fronde*[667], mais Silius a poussé plus loin le « réalisme » de l'image, en décrivant son « corps » constitué d'une muraille liquide, *agger aquarum* :

Talia iactantem consurgens agger aquarum
impulit atque humeros curuato gurgite pressit.
Arduus aduersa mole incurrentibus undis
stat ductor clipeoque ruentem sustulit amnem.
Necnon a tergo fluctus stridente procella
spumeus irrorat summas aspergine cristas.
Ire uadis stabilemque uetat defigere gressum
subducta tellure deus ; percussaque longe

[665] Notons qu'Homère avait déjà employé cette image dans sa personnification de la Guerre (*Il.*, X, 8). Silius l'utilise à nouveau pour décrire la Mort en II, 448-449 et l'Envie en VIII, 290-291. Il s'agit d'une métaphore expressive, utilisée dans le but de créer un effet de dramatisation.
[666] *En.*, VIII, 26-35.
[667] Notons que le lac Trasimène, personnifié dans son apparition en songe à Hannibal, est dépeint avec les mêmes attributs : il apparaît sous la forme d'un dieu à la chevelure mouillée et au front couronné de feuilles de peuplier, *madidae frontis crinis circumdata fronde / populea* (IV, 726-727).

raucum saxa sonant ; undaeque ad bella parentis
excitae pugnant, et ripas perdidit amnis.

« Comme il proférait ces menaces, une muraille liquide se dressa, le heurta et jeta contre ses épaules ses lames en volutes. Debout, le chef oppose à l'assaut du flot sa masse inébranlable et son bouclier fait obstacle à la ruée du fleuve. Par derrière, les bourrasques d'eau écumante sifflent, l'inondent et vont éclabousser le haut de son panache. Le dieu de la Trébie ne lui permet plus d'avoir pied ni de marcher dans son lit et sous ses pas le sol se dérobe ; on entend résonner de loin le bruit sourd des rochers battus par le courant. Les eaux soulevées viennent partager le combat de leur père et désormais le fleuve n'a plus de rives » (IV, 649-658).

La réalité matérielle du dieu-fleuve est ici rendue grâce aux termes dénotant une sensation tactile, *agger, impulit, pressit* (v.650), visuelle, *agger* (v.649), *curuato gurgite* (v. 650), *spumeus* (v.654) ou auditive, *stridente* (v.653), *percussa, raucum, sonant* (v.656-657). Pour bâtir cette image d'un ordre nouveau, Silius a par ailleurs emprunté beaucoup d'éléments à la description désormais stéréotypée de la vague (*Il.*, IV, 422-426 ; *Gé.*, III, 237-241) ou du serpent (*En.*, II, 213-211), en les transposant à une autre réalité : nous retrouvons en particulier le détail des volutes, *curuato gurgite*, celui de la bave, et celui des sifflements, *stridente.*

La mer, *Neptunia regna,* « royaumes de Neptune » (XIV, 363) est enfin très souvent « divinisée » : dans une comparaison extraite du chant V (v.395-400), non seulement Silius personnifie l'Océan, en lui attribuant une majuscule, *pater Oceanus*, mais il décrit ses assauts répétés contre le rocher de Calpé, en l'assimilant à un monstre marin.

Ceu pater Oceanus cum saeua Tethye Calpen
Herculeam ferit atque exesa in uiscera montis
contortum pelagus latrantibus ingerit undis ;
dant gemitum scopuli, fractasque in rupibus undas
audit Tartessos latis distermina terris,
audit non paruo diuisus gurgite Lixus.

> « On dirait l'Océan créateur, lorsqu'il lance contre Calpé, rocher d'Hercule, la sauvage Thétys, et engouffre dans les entrailles rongées de la montagne les tourbillons de la mer et la meute hurlante des ondes : gémissent les rochers, se fracassent les ondes sur les rocs ; les entend Tartessos, séparée par de vastes terres ; les entend Lixus, isolée par-delà un gouffre profond » (V, 395-400).

Ce qui donne à l'Océan une apparence de vie, c'est l'extrême violence avec laquelle est décrite l'attaque. Silius utilise des termes appartenant au champ lexical du prédateur (*exesa,* participe de *exedere* « mordre, ronger », *latrantibus*, participe de *latrare* « aboyer », gronder ») et à celui de la proie (*uiscera* « entrailles », *gemitum* « gémissements ») pour suggérer le rapprochement avec une scène de chasse. Le détail des ondes bruyantes, *latrantibus undis* (v.397) et des rochers gémissants, *gemitum scopuli* (v.398) renforce également l'impression que la nature est parcourue de spasmes.

Le sentiment d'un *pathos* étendu à la nature est d'ailleurs réitéré à plusieurs reprises dans les *Punica* par le truchement d'une simple métaphore ou d'une prosopopée.

Lorsque Silius décrit les rochers et les buissons étincelant dans leur rosée sanglante lors de la bataille du Lac Trasimène, *et saxa et dumi rorantes caede nitebant* (V, 459), la nature semble souffrir à son tour par *sympathia*.

Mais le témoignage le plus vibrant de cette communion de sentiments – une idée en soi profondément stoïcienne – est offert par la prosopopée de la Terre du Latium à laquelle Silius prête la parole et des émotions (XV, 522-541).

2. Les abstractions temporelles

Afin d'enrichir la *poïkilia* (varitété tonale) de son épopée, Silius introduit également des personnifications d'abstractions temporelles d'un style plus apprêté. Nous comptons au nombre de ces figures, la personnification de l'Aurore (V, 576-578) et de la Nuit (XV, 284-285), celles de l'Hiver et du Printemps (XV, 284-285) – des images en outre décrites avec une préciosité rarement atteinte par ses prédécesseurs. En témoigne par exemple cette description de l'Aurore, où l'auteur développe la métaphore homérique de l'aube aux doigts de rose :

Pellebat somnos Tithoni roscida coniux,
ac rutilus primis sonipes hinnitibus altos
afflarat montis roseasque mouebat habenas.

« C'était l'heure où, tout humide de rosée, l'épouse de Tithon, chassait les songes ; ses coursiers flamboyants avaient de leurs premiers souffles effleuré les crêtes des monts et tiraient sur leurs rênes couleur de rose » (V, 576-578)

Silius personnifie l'aube de manière abstraite en l'assimilant à l'épouse de Tithon, mais il ajoute des détails (les coursiers, le décor de montagne) qui donne à ces vers l'ampleur d'une scène théâtrale. L'insistance avec laquelle le poète évoque la couleur rose, connotée une première fois par *roscida* et une seconde fois, par *roseas*, montre aussi qu'il a tendance à renchérir sur son modèle, en travaillant avec emphase dans un style maniéré.

La manière dont le poète décrit la Nuit, personnifiée au chant XV (v.284-285) révèle également son goût pour l'abstraction et le raffinement de l'expression :

Donec Nox, atro circumdata corpus amictu,
Nigrantis inuexit equos suasitque quietem.

« Jusqu'à ce que la Nuit, enveloppée de son manteau de ténèbres, eût avancé ses noirs chevaux et convié les humains à goûter le repos » (XV, 284-285)

La nuit est clairement représentée sous les traits d'une personne, grâce à la majuscule à *Nox* et la mention de son corps *corpus*, mais Silius raffine dans le détail en créant une isotopie du « noir » (*atro, nigrantis*).

La représentation allégorique de l'Hiver (XII, 1-5) prouve à nouveau que le répertoire bucolique est pour lui un sujet de prédilection. Pour le dépeindre, il recourt à l'image purement fictive d'une personne, dont Horace a pu être l'inspirateur :

Iam, terra glaciale caput fecundaque nimbis
tempora et austrifero nebulosam uertice frontem
immitis condebat Hiems, blandisque salubre
uer Zephyris tepido mulcebat rura sereno :

« Déjà, sous terre cachant sa tête de glace, ses tempes fécondes en pluies et son front où les nuées en tourbillon portent l'Auster, s'enfonçait le rude Hiver, et, avec les Zéphirs charmants, le salubre printemps caressait les campagnes sous la tiédeur d'un ciel clair » (XV, 284-285)

L'hiver est ainsi explicitement représenté sous une forme anthropomorphique, par l'évocation de ses membres (sa tête *caput*, ses tempes *tempora,* son front *frontem*) mais grâce à Horace, Silius introduit des accents nouveaux dans l'épopée. Il accentue notamment la tonalité bucolique de l'image, en ajoutant des métaphores adjectivales très concrètes (*glaciale, austrifero, austrifero, nebulosam*). Sans doute est-il également possible de déceler une rémiscence horatienne dans l'alternance contrastée de l'hiver et du printemps plusieurs fois suggérée par le poète (IV,7 ; IV,12) :

Iam ueris comites, quae mare temperant,
Impellunt animae lintea Thraciae,
Iam nec prata rigent, nec fluui strepunt,
Hiberna niue turgidi.

« Déjà les vents de Thrace, qui accompagnent le printemps et calment la mer, gonflent les voiles ; les prés ne sont plus couverts de glace, les rivières ne grondent plus enflées par les neiges de l'hiver » (IV, 12, 1-4)

3. Les objets inanimés

Poussant très loin sa tendance à l'anthropomorphisme, nous constatons en troisième lieu que Silius applique même ce procédé à des objets inanimés. C'est ainsi que l'armure d'Athéna (IX, 441-446) prend vie sous nos yeux. Par un type de personnification assez particulier, Méduse sculptée sur son égide redevient un véritable monstre :

Erexere omnes immania membra chelydri
aegide commota

« Se dressèrent, de tout leur corps monstrueux, les serpents aux secousses de l'égide » (IX, 463-464)

La personnification de Méduse est ici obtenue par le biais de la métaphore verbale : le caractère animé du verbe *erigere* « dresser » se transmet au substantif, *membra*, qui revêt ainsi les traits d'un être vivant[668].

L'image, la plus impressionnante et certainement la plus emblématique de la « manière » de Silius, demeure néanmoins celle qu'il a insérée dans la conclusion de sa bataille navale au chant XIV. Dans une vision quasiment féérique, le poète nous offre le spectacle d'un incendie en mer, où les proues enflammées semblent soudain « danser » sur l'onde :

Flagrantibus alto
stant aliae taedis : splendet lucente profundo
Mulciber, et tremula uibratur imagine pontus.

Ardet nota fretis Cyane pennataque Siren.
Ardet et Europe, niuei sub imagine tauri
uecta Ioui ac prenso tramittens aequora cornu ;
et quae, fusa comas, curuum per caerula piscem
Nereis umenti moderatur roscida freno.
Uritur undiuagus Python et corniger Hammon
et, quae Sidonios uultus portabat Elissae,
bis ternis ratis ordinibus grassata per undas.
At uinclis trahitur cognata in litora Anapus
Gorgoneasque ferens ad sidera Pegasus alas.
Ducitur et Libyae puppis signata figuram
et Triton captiuus et ardua rupibus Aetne,
spirantis rogus Enceladi, Cadmeaque Sidon.

« Sur d'autres (navires), immobiles au large, l'incendie flamboie ; Mulciber fait resplendir l'abîme de son éclat, et son reflet se brise aux vibrations des flots. Brûlent *La Cyané,* bien connue de ces parages, et la *Sirène* aux ailes rapides. Brûle aussi *L'Europe* : l'on voit, emportée par Jupiter déguisé en taureau blanc comme neige, la jeune fille qui s'accroche aux cornes pendant qu'il fend les flots ; et brûle aussi, cheveux au vent, *La Néréïde* mouillée d'embruns qui, de ses rênes ruisselantes, mène sur l'azur marin le dauphin qui se cabre. En flammes *Le Python*, vagabond des mers, et *l'Hammon* dressant ses cornes, et la nef qui portait l'image d'Elissa de Sidon, et que six rangs de rameurs faisaient avancer sur les eaux. Parmi ceux que les remorques entraînent au rivage qui les vit naître, il y a *L'Anapus,* et *Le Pégase* qui dresse vers les astres ses ailes de Gorgone ; on emmène aussi la poupe qui porte pour marque *La Libye,* et *Le Triton* dompté, et *L'Etna* aux pics escarpés, bûcher dressé sur Encelade qui halète, et *La Sidon*, cité de Cadmus » (XIV, 564-579)

Même si Silius offre à notre regard une succession de navires dont le symbolisme est divers – les motifs qui ornent leur proue sont empruntés à une réalité géographique (source Cyané, fleuve Anapus…) ou à un personnage mythologique (Néréide, Python, Triton…) – leur effet sur la sensibilité du lecteur est convergent :

[668] La sémantique a éclairé le fonctionnement de telles images, cf. M. LE GUERN, *Sémantique de la*

grâce à l'emploi de métaphores adjectivales ou verbales et grâce au foisonnement des mots (la *Sirène* aux ailes rapides, la *Néréïde* mouillée d'embruns et les cheveux aux vents, le *Python* vagabond des mers, l'*Hammon* dressant ses cornes), Silius réussit à créer l'illusion d'un ballet dansant, où les proues sont personnifiées. Force est de reconnaître que l'effet obtenu par ce tableau allégorique est des plus singuliers. Silius illustre à merveille ici son goût de l'illusion et des mises en scènes fastueuses. Notons que nous pourrions rapprocher cette peinture d'une fresque « impressionniste » datée de 70 ap. J.-C. et conservée au Musée National de Naples, dans laquelle un artiste représente un paysage portuaire où, comme l'écrit R. Turcan, les esquifs « semblent danser »[669] sur l'eau.

4. Les abstractions morales

Sans rompre avec ses modèles, et notamment avec Virgile, qui avait déjà inventé de nouvelles allégories[670], nous constatons en dernier lieu que, Silius travaille de manière plus radicale, en enrichissant considérablement ce répertoire.

Les personnifications d'abstractions sont en effet particulièrement nombreuses dans les *Punica*. Silius a d'abord repris la plupart des figures traditionnelles. Nous comptons au nombre d'entre elles : l'Affliction (*Maeror*) II,550, XIII,582 ; les Colères (*Irae*) IV, 437 ; le Deuil (*Luctus*) II,549, XIII,58 ; la Discorde (*Discordia*) IX,288, XIII,586 ; la Maigreur (*Macies*), les Larmes (*Fletu*), la Pâleur (*Pallor*), les Soucis (*Curae*), la Vieillesse (*Senectus*), Misère (*Egestas*), l'Erreur (*Error*) XIII,581-587 ; la Mort (*Mors*) II,548-549, (*Letum*) IV,437 ; la Peur (*Metus*), les Pleurs (*Planctus*), la Douleur (*Dolor*) II,549-551 ; la Renommée (*Fama*) IV, 1-7, VI, 552-554, X, 578-579 ; le Sommeil (*Somnus*) X,340-371. Mais il en a également inventées de nouvelles, dont

métaphore et de la métonymie, Paris, 1973, p. 17-19.

669 R. TURCAN, *L'art romain*, Paris, Flammarion, 1995, p.62. L'adjectif « impressionniste », que nous utilisons au sujet de cette fresque, est employé par le critique.

670 Notons que la critique moderne tend désormais à désigner les personnifications d'abstractions abstraites sous le nom d'« allégories ». Nous n'hésitons donc pas à l'employer à notre tour dans ce paragraphe. Cf. J. PEPIN, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal/Paris, 1970, p.19.

beaucoup sont empruntées au registre de la morale[671]. Il a ainsi donné pour cortège à Vertu (*Virtus*) XV, 18-128 – Loyauté (*Fides*) II, 513-525 ; Victoire (*Victoria*) V, 227, XV, 99 ; Honneur (*Honor*), Célébrité (*Laudes*), Gloire (*Gloria*), Dignité (*Decus*), Triomphe (*Triumphus*) XV, 98-100 – et pour cortège à Volupté (*Voluptas*) XV, 18-128, – l'Envie (*Liuor*) XIII, 584, l'Ivresse (*Ebrietas*), l'Excès (*Luxus*), la Mauvaise Renommée (*Infamia*) XV, 96-97, la Jalousie (*inuidia*) VIII, 290-291, XIII, 583 ; Terreur (*Terror*), Fureur, (*Furor*) IV, 325.

Nous remarquons de plus que pour singulariser chacune d'elles, Silius veille à reproduire les traits qui les caractérisaient à l'ordinaire. *Fides* est ainsi représentée sous une apparence pure *casta* (II, 525) et austère *severa* (II, 513) ; la Victoire avec un visage joyeux *laeto uultu* (V, 227) et des ailes blanches *niueis alis* (XV, 99) ; le Triomphe avec une couronne de lauriers *cinctus lauro* (XV, 100) ; l'Envie, avec une gorge étranglée, *angens utraque manu sua guttura* (XIII, 584) ; l'Ivresse, sous une apparence hideuse *foeda* (XV, 96) ; la Mauvaise renommée avec des ailes noires *atris pennis* (XV, 96-97) ; la Jalousie avec une gueule noire *nigro ore* (VIII, 290).

Parmi ces représentations, plus novatrices sont les personnifications de Vertu (*Virtus*) et de Volupté (*Voluptas)* au chant XV (v.18-128), car elles résultent de la combinaison de plusieurs séquences littéraires. Pour représenter *Voluptas* – jamais dépeinte dans l'épopée et qui plus est avec un telle précision – Silius s'est en effet inspiré de deux séquences virgiliennes, le portrait de Vénus (*En.*, I, 314-417) et celui de Didon (*En.*, IV, 134-139) :

Altera Achaemenium spirabat uertice odorem,
ambrosias diffusa comas et ueste refulgens,
ostrum qua fuluo Tyrium suffuderat auro ;
fronte decor quaesitus acu, lasciuaque crebras
ancipiti motu iaciebant lumina flammas.

[671] Au nombre de ces nouvelles allégories, il faudrait ajouter la personnification de Sagonte (I, 631-632) et celle de Carthage (XVII, 635). Celles de Rome (IV, 408-409 ; XII, 318-319) peuvent déjà être

« Celle-ci, de sa tête, répandait les effluves des Achéménides, sa chevelure, parfumée d'ambroisie, flottait librement, l'éclat de ses vêtements mêlait à la pourpre de Tyr les reflets de l'or flauve ; à son front une épingle mettait une recherche de beauté, ses yeux, pleins de langueur, sans cesse en mouvement, lançaient deux vives flammes » (XV, 23-26)

A la première, Silius a notamment emprunté le détail du fard et des parfums – *ambrosiaeque comae diuinum uertice odorem spirauere*, « de sa tête les cheveux parfumés d'ambroisie exhalèrent une odeur divine » (*En.*, I, 403) – , à la seconde, l'éclat doré et pourpré du sa parure[672] et l'apparence soignée de sa chevelure : *cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum / aurea purpuream subnectit fibula uestem,* « son carquois est d'or, d'or est le nœud de ses cheveux ; une agrafe d'or retient sa robe de pourpre » (*En.*, IV, 138-139). Ces quelques emprunts de Silius à Virgile ne doivent cependant pas masquer le caractère novateur de cette personnification : en transposant les traits de Vénus ou de Didon à une entité morale, Silius a réellement inventé une nouvelle figure de l'épopée.

Pour réaliser le portrait de *Virtus,* il semble que Silius ait davantage puisé dans le répertoire allégorique des Stoïciens.

Alterius dispar habitus : frons hirta nec umquam
composita mutata coma ; stans uultus, et ore
incessuque uiro proprior laetique pudoris,
celsa humeros niueae fulgebat stamine pallae.

« De l'autre figure, l'apparence était bien différente : ses cheveux couvraient son front, et jamais l'apprêt de sa coiffue n'avait changé son aspect ; son regard était droit, sa figure et sa démarche, presque celles d'un homme montraient une radieuse pudeur, sa haute taille s'éclairait de la robe de neige qui drapait ses épaules » (XV, 28-31)

---

considérées comme des figures traditionnelles.

Outre le fait que cette figure est l'antithèse de la précédente, elle ressemble surtout à un modèle stoïcien : un passage de Sénèque représentant l'âme du *bonus uir* (*Ep.* 115, 3) :

> *Si nobis animum boni uiri liceret inspicere, o quam pulchram faciem, quam sanctam, quam ex magnifico placidoque fulgentem uideremus… Quanta esset cum gratia auctoritas !*
>
> « S'il pouvait nous être donné de pénétrer du regard l'âme de l'homme de bien, quel air de beauté en elle, de sainteté, quel effet lumineux de majesté paisible se manifesteraient à nous… Que d'autorité unie à la grâce » (*Ep.* 115, 3)

Nous notons que Silius développe le thème de la lumière (*fulgentem*), en créant un champ sémantique (*niueae, fulgebat*) et qu'il donne un aspect concret à l'autorité (*auctoritas),* en décrivant l'aspect physique de cette jeune femme avec pudeur (*pudoris*) et sévérité (*stans uultus*). Mais il existe un autre preuve que Silius fait sienne la conception stoïcienne de la Vertu : le fait qu'il reprenne l'image symbolique de la verticalité pour évoquer se demeure céleste.

> *Casta mihi domus et celso stant colle penates,*
> *ardua saxoso perducit semita cliuo.*
>
> « Chaste est ma demeure, mes Pénates se tiennent sur un mont escarpé, un sentier abrupt y mène par une pente rocheuse » (XV, 101-102)

Or, nous savons grâce notamment aux recherches d'A. Marchetti, que les images de la verticalité sont des figures emblématiques de la sagesse. Les espaces élevés représentent le lieu auquel le sage accède, après s'être éloigné de la *stultitia*[673] :

---

[672] Notons que dans l'*Enéide*, la parure du cheval de Didon revêt aussi ses couleurs : *ostroque insignis et auro / stat sonipes,* « rutilant de pourpre et d'or, son cheval au pied sonore est là » (*En.*, IV, 134-135).

[673] Notons que cette image de la verticalité était déjà utilisée par Lucrèce, pour symboliser la sagesse. Dans l'*incipit* du livre II du *De Natura rerum*, il parle des « espaces élevés, fortifiés par la science des

« L'un des thèmes qui inspirent à Sénèque ses plus chaleureux développements est l'évocation de la sagesse et de la vertu, de leur splendeur et du bonheur qu'elles procurent : description associée, de façon presque constante, à des métaphores de hauteur et d'ascension. Le sage, est plus grand que l'humanité commune ; il réside dans un lieu élevé assez peu déterminé, mais qui semble se confondre avec les hauteurs célestes. Aussi la conquête de la sagesse est-elle une montée sur des chemins plus ou moins rudes vers un sommet escarpé »[674].

Tous ces exemples le confirment : s'affirme chez Silius une tendance manifeste à l'anthropomorphisme. Sans doute, ce goût croissant pour l'allégorie correspondait aux attentes d'une époque[675], à l'influence de la rhétorique impériale, mais il s'explique aussi par l'influence croissante de la philosophie stoïcienne, qui, ainsi que l'a montré A. Marchetti[676], recourait souvent à la *fictio personae* dans ses discours parénétiques.

II. LES DESCRIPTIONS DE DIVINITES

Parmi les éléments qui ont contribué au renouvellement de l'épopée romaine, il faudrait insister en dernier lieu sur le traitement du merveilleux. Parallèlement à cet attrait pour les personnifications, nous observons en effet chez Silius un regain d'intérêt pour les descriptions du divin. Précisons que de notre point de vue, l'originalité de ces images ne réside pas tant dans leur abondance (qui est de fait remarquable !), que dans la manière dont elles sont traitées[677]. Nous pensons en effet

---

sages, du haut desquels on peut contempler les autres », *munita (…) / edita doctrina sapientum templa serena : despicere unde queas alios passimque uidere.*

[674] A. MARCHETTI, *Sapientiae Facies, Etude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 262-263.

[675] G. SAURON, *Quis deum, L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Palais Farnèse, Ecole Française de Rome, 1994, p.4. Nous pourrions citer à l'appui certaines fresques de la Villa d'Oplontis, qui attestent ce goût des Romains au début de l'Empire pour les abstractions personnifiées. Cf. Chap. VI, « La villa d'Oplontis, de M. Pupius Piso », p.431-483.

[676] A. MARCHETTI, *op. cit.*, p.252-260.

[677] Notons que tous les critiques ne partagent pas cet avis. Selon certains dans le domaine du sacré,Silius n'aurait fait qu'appliquer des « recettes ». Sur ce point, l'avis de D.C. FEENEY, *The gods in epic*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 301-312, est particulièrement sévère. Selon lui, « Silius's gods are a failure, and a strikingly comprehensive and depressing failure ». La remarque de J.-M.

que Silius a contribué au renouvellement de l'*enargeia* divine, en lui donnant plus de plasticité et en cherchant à créer des « effets de réel ». C'est sur ce point que nous voudrions plus particulièrment insister, en étudiant les descriptions de quelques divinités ou prodiges. Nous nous sommes plus longuement attardée sur le passage du « monstre de Bagrada », parce qu'il nous a paru emblématique de cette nouvelle « manière » de peindre.

1. Les dieux

Les dieux du panthéon sont d'abord très présents dans les *Punica*. Comme dans l'*Iliade*, Silius n'hésite pas à les faire intervenir au milieu du champ de bataille, en leur faisant prendre part à l'action – c'est ainsi que Jupiter inflige une grave blessure à Hannibal ou que Junon fend l'air, pour soulager la souffrance de son protégé (I, 358-547) – ou à les faire apparaître en songe aux héros – Junon apparaît ainsi à Hannibal, sous l'aspect du Lac Trasimène, pour lui annoncer son exploit (*Pun.*, IV, 722-737). Il renoue ainsi avec un certain nombre de thèmes traditionnels, comme celui des *deorum ministeria*, des « discussions entre les dieux », qui s'étaient raréfiées dans l'*Enéide* et qui avaient complètement disparu de la *Pharsale*. Le long dialogue qu'échange Jupiter et Vénus (*Pun.*, III, 557-629), au moment où Hannibal et ses troupes sont parvenus au sommet des Alpes, en est un très bon exemple : on pense au célèbre dialogue entre Thétis et Zeus au chant I de l'*Iliade*, qui avait d'ailleurs été également transposé par Virgile dans l'*Enéide* (*En.*, I, 227-296)[678]. Ajoutons aussi qu'il fait de nouveau intervenir les dieux dans les scènes de tempête, ainsi que l'a montré J.-H. Brouwers[679]. Aucune des tempêtes n'est comme chez Lucain, présentée comme un phénomène

---

CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles, Latomus 179 t.1, 1982, p.422 , n'est pas moins désobligeante: il qualifie les panthéon des *Punica*, d'« assez falot ». Sur cette question, nous nous rangeons davantage à l'avis de F. DELARUE, « Sur l'architecture des *Punica* de Silius Italicus », *REL* LXX 1992, p.155-156, qui, dans ce domaine, crédite Silius d'un peu moins de superficialité formelle.

[678] On aurait également pu citer la longue discussion entre Hercule et Fides, la déesse à laquelle est consacrée Sagonte au chant II des *Punica* (*Pun*, II, 475-512), suivie immédiatement après par la discussion entre Junon et la Furie Tisiphone (*Pun.*, II, 526-542). Le poète renoue ici avec une ancienne pratique, qui consiste à montrer les dieux en train de débattre au sujet de l'issue d'un combat.

[679] J. H. BROUWERS, « Les dieux dans la description de la tempête chez Silius Italicus », *Mélanges Veremans*, Latomus 193, Bruxelles, 1986, p.21-28.

atmosphérique, mais toujours liée à l'intervention d'un dieu. C'est ainsi par exemple que l'action de Vulturne est commandée par Jupiter ou que la tempête en mer du livre XVII est due à l'initiative de Neptune (XVII, 236-290).

Si le rôle des dieux est conforme à la technique homérique et virgilienne, il semble néanmoins que les descriptions de Silius soient plus détaillées que celle de ses devanciers. Cet auteur enrichit leur représentation, en renforçant leur apparence plastique. Cette nouvelle tendance stylistique a été remarquée par les critiques (P.Miniconi et J.-M.Croisille), qui relèvent ainsi un « souci de « réalisme plastique »[680] évident dans la description de Pan (XIII, 326-347). Ils suggèrent même que cette *ecphrasis* a pu être « inspirée par une œuvre d'art plutôt que par des réminiscences littéraires »[681].

Flattant son goût pour l'anthromorphisme, souvent en effet, Silius renchérit sur ses modèles, en poussant plus loin le « réalisme » de ses descriptions. C'est ainsi par exemple qu'il renouvèle le portrait d'Iris en la représentant *succintam nubibus* c'est-à-dire revêtue de « sa robe de nuages » (IX, 471) et dépeint le Sommeil – un dieu désormais « classique » du panthéon épique – d'une manière détaillée, en citant sa corne recourbée contenant le philtre aux pavots, *meditata papauera cornu* (X, 352).

A cette « galerie de tableaux », il faudrait enfin dire quelques mots au sujet des portraits d'Atlas (I, 202-212), de Bacchus (VII, 194-198), Protée (VII, 422-425), Minerve, Junon, Vénus (VII, 441-468).

---

[680] *La Guerre punique,* t.III, note 4, p.125 ; J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens,* Bruxelles, Latomus 179 t.1, 1982, p. 429, note quant à lui que ce tableau champêtre vient « apporter au milieu du récit guerrier, une touche de fraîcheur pittoresque ». Le critique note en particulier le soin avec lequel sont décrits la couronne avec ses aiguilles de pin, le front rouge brun d'où sortent deux petites cornes et la barbe broussailleuse.

[681] *La Guerre punique,* t.III, note 4, p.125 ; J.-M. CROISILLE, *op.cit.,* p.429 fait la même suggestion : « ce portrait (…) n'est pas sans rappeler certains médaillons pompéiens représentant des bustes de satyres ». Et il cite à l'appui l'hypothèse de E. Laurenti, qui croit reconnaître une statue du Musée de Berlin.

Tous ces exemples sont parlants : nous voyons apparaître dans les *Punica,* des personnages divins qui sont décrits avec une précision, qui n'a pas d'égale dans l'histoire du genre. Il en résulte des ambiances de charme ou de mystère, auxquelles certains critiques n'ont pas été insensibles. Reconnaissant à Silius certaines qualités dans ses descriptions de divinités, F. Ripoll note ainsi que certaines d'entre elles ont donné lieu à « quelques-uns des meilleurs passages des *Punica* »[682].

2. Les prodiges

Parallèlement, Silius Italicus renouvèle les descriptions des prodiges. La touche personnelle de l'auteur se reconnaît dans sa manière de revêtir les événements d'une dimension merveilleuse. Le sacré est très présent dans l'épopée. Les *Punica* contiennent de nombreux prodiges, qui se concrétisent par l'apparition de serpents (II, 584-591 ; III, 185-197 ; XIII, 637-647 ; XIV, 138-147), d'oiseaux (IV, 103-133 ; V, 59-76), d'une rosée sanglante (XV, 363-365)… Cette importance accordée au sacré donne une dimension très mystique aux événements. Silius a un imaginaire qui, dans ce domaine est très fécond. Il sa su nimber l'Histoire de l'aura d'une légende. La nature et les éléments eux-mêmes sont souvent dotés d'une puissance numineuse. Les alpes génèrent un sentiment d'effroi sacré, avec leur infinie blancheur et leur vertigineuse hauteur. Les éléments aqueux (le Rhône, la Trébie et le lac Trasimène) et la nature en général (la terre du Latium) sont également traités comme des divinités. Silius a une conception stoïcienne de l'univers, et ses peintures du sacré s'en ressentent.

Contrairement à son prédécesseur (Lucain) qui avait tendance à masquer le dieu à l'origine des prodiges afin de les faire apparaître dans leur apparente objectivité, Silius travaille complètement à rebours. S'écartant de la voie « rationnelle», il s'empresse au contraire d'expliquer tous les « phénomènes », en les ramenant à une cause divine. Ainsi lorsque Hannibal et sa troupe ont quelques difficultés à passer le Rhône, Silius explique le fait en recourant au merveilleux : il s'écarte de la vérité

[682] F. RIPOLL, « Silius Italicus et Valérius Flaccus », *REA*, 1999, 101 (3-4), p.515.

«scientifique» en faisant intervenir le dieu-fleuve (III, 463-465). De même, Silius explique la démarche lente et difficile de ses soldats à travers les Alpes, en alléguant la présence d'un dieu hostile :

At miles dubio tardat uestigia gressu,
impia ceu sacros in finis arma per orbem,
natura prohidente, ferant diuisque repugnent.

« La marche des soldats est lente et incertaine, tout comme s'ils portaient des armes sacrilèges dans une région sacrée de l'univers, défendue par une interdiction de la nature et par l'opposition des dieux (III, 500-503)

La pluie de sang versée sur les armes de Marcellus, en prédiction de sa mort à venir, est encore clairement attribuée à Jupiter (XV, 363-365).

Mais surtout Silius innove, en traitant les *monstra* d'une manière originale, en leur donnant une apparence de réalité presque palpable.

2.1. Le serpent apparaissant en rêve à Hannibal (*Pun.*, III, 184-197)

La description du serpent apparaissant en rêve à Hannibal (*Pun.*, III, 184-197) est en effet très singulière, du fait que Silius crée un « effet de réel ». Sont décrites ici, dans une langue qui se veut claire et explicite, des images de l'ailleurs, qui frappent notre esprit, du fait de leur soudaine et surprenante « réalité ».

Iamque uidebatur dextram iniectare graduque
laetantem trahere in Saturnia regna citato,
cum subitus circa fragor et uibrata per auras
exterrent saeuis a tergo sibila linguis ;
ingentique metu diuum praecepta paruenti
effluxere uiro, et turbatus lumina flectit.
Ecce iugis rapiens siluas ac robora uasto

contorta amplexu tractasque per inuia rupes.
ater letifero stridebat turbine serpens.
Quantus non aequas perlustrat flexibus Arctos,
et geminum lapsu sidus circumligat Anguis,
immani tantus fauces diducit hiatu
attollensque caput nimbosis montibus aequat.
Congeminat sonitus rupti uiolentia caeli
imbriferamque hiemem permixta grandine torquet.

« Il lui semblait déjà (à Hannibal) que Mercure posait sa main sur lui et l'entraînait, plein de joie, vers le royaume de Saturne quand un fracas soudain s'élève aux alentours et, derrière lui, d'une gueule en furie, jaillissent d'effrayants sifflements ; l'épouvante fait oublier au héros la défense des dieux et, dans son trouble, il jette un regard détourné. Et voici qu'arrachant les arbres des sommets, tordant les chênes dans ses orbes immenses et entraînant les rocs sur des pentes inaccessibles, un noir serpent sifflait et faisait tournoyer ses anneaux meurtriers. Il est aussi grand que le reptile qui serre en ses replis les Ourses inégales et glisse en enlaçant ces deux constellations : il entr'ouvre pareillement les mâchoires de sa gueule énorme et élève sa tête au niveau des cîmes brumeuses. Redoublant son fracas, le ciel furieusement s'entr'ouvre et déchaîne ses tourbillons de pluie mêlée de grêle. » (*Pun.*, III, 184-197)

On note que le serpent de Silius a une réelle présence. Une présence sonore d'abord, puisque le bruit de ses sifflements effrayants parvient aux oreilles d'Hannibal, *uibrata per auras / exterrent (…) sibila* (*Pun.*, III, 185-186). Puis, une présence visuelle. Silius exploite tous les ressorts de l'*enargeia* pour nous donner une image qui s'imprime dans nos rétines. Le poète nous décrit la poussée du serpent qui se fraye un passage à travers les arbres, avant d'atteindre les cimes brumeuses, en utilisant des verbes au sémantisme fort qui dénotent sa puissance : *rapere* « arracher », *contorquere* « tordre », *trahere* « traîner ». Pour accentuer le caractère impressionnant de ce serpent, il le compare ensuite à la constellation du serpent, et insiste sur l'immensité de sa gueule *immensi hiatu* (*Pun.*, III, 195). Enfin, il tisse dans sa trame descriptive, tout un réseau d'éléments se référant au thème de l'apocalypse – une allusion au déluge, avec arbres et rocs arrachés (*Pun.*, III, 189-190) et une allusion aux

pluies torrentielles, avec la mention des tourbillons de pluies mêlée de grêle, *imbreferam hiemem permixta grandine* (*Pun.,* III, 195), qui finissent par revêtir le serpent d'une dimension cosmique. A travers ce genre de scène, nous voyons bien, que la description va au-delà d'une simple réécriture. Le lecteur y reconnaît certes quelques réminiscences ponctuelles de la description virgilienne des serpents de Laocoon (*En.,* II, 203-219) ou de la séquence lucanienne des reptiles (*Ph.*, IX, 604-889) mais il est clair que Silius vole de ses propres ailes : il est en train d'inventer un nouveau traitement de ce *monstrum*, en surimposant plusieurs images, celle du serpent, du déluge, et de l'astre lumineux, et en recherchant une forme de « réalisme » de l'imaginaire.

2.2. Le monstre de Bagrada (*Pun.*, VI, 140-292)

Pour la représentation du Monstre de Bagrada (VI, 140-292), Silius assume de même très consciemment l'héritage virgilien et lucanien, mais il change l'atmosphère.

De prime abord, ce serpent africain, à la taille démesurée, a certes une ressemblance avec des monstres bien connus : avec sa langue au triple dard, ses yeux dardant de feu, il fait penser au serpent de Laocoon (*En*., II, 203-219) ; avec sa grotte profonde et son appétit vorace pour les lions et divers troupeaux, il convoque le souvenir de Cacus (*En.,* VIII, 190-267) et celui d'Antée (*Ph.*, IV, 593-660)[683] ; avec son poison verdâtre, il ravive à notre mémoire le souvenir de Méduse (*Ph.*, IX, 629-635) ; avec la violence et la rapidité foudroyantes avec laquelle il engloutit ses proies, il s'apparente enfin aux reptiles lucaniens (*Ph.*, IX, 619-733)[684].

Mais il n'en demeure pas moins radicalement nouveau, de par sa proximité avec le monde humain et son « réalisme ». Notons que l'auteur est conscient de sa modernité, puisqu'il souligne lui-même le caractère révolutionnaire de son entreprise : il nous dit explicitement aux vers 152-153, qu'il va décrire un serpent, *cui par uix*

[683] L'image d'Antée est d'autant plus présente en intertextualité que Lucain campait déjà ce monstre près du paisible Bagrada (*Ph.*, IV, 588).
[684] Notons que d'autres commentateurs lui reconnaissent une parenté évidente avec d'autres monstres. Parmi d'autres hypotextes connus, citons : *En.*, III, 613-683, *Théb.*, V, 505-587, *Mét.*, III, 28-94. Pour un relevé plus complet des sources, cf. E.L. BASSET, « Regulus and the serpent in the *Punica* », *Cph*, 50, 1955, p.1-20.

uiderit aetas / *ulla uirum*, « tel qu'aucune génération n'en vit peut-être de pareil ». Ce *monstrum* revêt en effet un aspect nouveau dans l'épopée, non tant par le caractère extraordinaire de sa force, que par l'apparence « réaliste » de sa physionomie : le poète nous en offre une représentation, qui, par son développement et sa matérialité, n'a pas d'égal dans l'histoire du genre.

Se pliant au jeu de la rhétorique impériale et de son goût pour la *deinôsis*, Silius s'est effectivement amusé à exagérer la « monstruosité » de son reptile, en dépeignant son souffle avec emphase (v.174-180) et en accumulant des analogies hyperboliques, l'assimilant successivement aux serpents des Géants (v.181-182), à l'hydre (v.182-183) et au dragon Ladon, gardien des pommes d'or du jardin des Hespérides (v.183-184) :

> *Tantus disiecta tellure sub astra coruscum*
> *extulit assurgens caput atque in nubila primam*
> *dispersit saniem et caelum foedauit hiatu.*
>
> « Aussi grand, le monstre, déchirant la terre, se dressa, érigeant sous les astres sa tête étincelante, projeta d'abord dans la nue sa bave empoisonnée et souilla les airs de son haleine. » (*Pun.*, VI, 185-187)

Mais ce qui confère à ce monstre, son caractère inédit, c'est que Silius le dépeint comme une figure habitant et vivant « réellement » avec les humains.

Un trait essentiel de son originalité réside en effet en ce que, ainsi que le souligne M.Martin, Silius campe ce monstre, non dans des temps mythiques, *in illo tempore*, en duel avec des héros de légende, mais dans un décor réel, la plaine africaine du Bagrada, aux côtés de soldats humains :

> « Bien des monstres, en effet, ont été affrontés et vaincus par Hercule, Thésée, ou Jason ou encore Ulyssé. Mais ces monstres des travaux d'Hercule, ou des *Argonautiques* ou de l'*Odyssée* vivaient en des mondes humains qui ne sont pas le monde quotidiennement accessible aux humains, d'autant plus que leur histoire se passe en un temps fort reculé aussi, temps mythique, « *in illo tempore* ». Monstres de

légende, ils ont été vaincus par des dieux ou des héros de légende. Rien de tel ici. Le monstre de Bagrada vit dans la vallée du Bagrada (la Medjerda), ce fleuve qui traverse la province de Numidie et se jette dans la Méditerranée près d'Utique, dans la province « sénatoriale » d'Afrique. Les adversaires du monstre sont l'un des consuls de l'année 256, M.Atilius Régulus et le corps expéditionnaire romain en Afrique, que commande précisément Régulus. »[685]

Ce « monstre » n'en est ensuite que plus « réel », par rapport à l'hydre de Lerne ou la Gorgone, parce que Silius le dépeint avec « réalisme », en le dotant d'une présence matérielle.

Silius fait de cet être chimérique d'essence divine, un être de chair, car il nous donne des indications précises sur sa longueur – il mesure environ « cent brasses » *centum ulnas* (v.153) et peut toucher les deux rives opposées du fleuve Bagrada, en s'étendant de tout son long, (v.162-165) – et nomme des parties de son corps, « son ventre immense », *immensi uentris* (v.155), « sa panse gonflée de venins », *grauidam uenenis alum* (v.155-156), « sa tête » (v.165).

Ses attaques, campées dans un cadre naturel, s'imposent de plus avec d'autant plus de force qu'elles revêtent un caractère concret.

Ainsi lorsqu'il décrit l'attaque du serpent contre Avens, qui s'était réfugié dans le tronc d'un vieux chêne (*Pun.*, VI, 190-199), Silius donne tellement de détails « réalistes » concernant l'apparence matérielle de la bête – il cite ses « orbes immenses », *spiris ingentibus* (v.194), « son noir gosier », *faucibus atris* (v.198), « sa hideuse panse », *obscena aluo* (v.199) – et celle de l'arbre – il cite « sa masse », *molem* (v.195), la « terre », *fundo* (v.196), « ses racines profondes », *radicibus imis* (v.196) – que le lecteur parvient à se représenter très précisément cette *phantasia* imaginaire.

Ailleurs, Silius fait se cotoyer des éléments « réels » et « surréels » dans une telle symbiose qu'il crée des effets d'une singulière étrangeté. Dans la description du serpent développée aux vers 216-230, l'alternance des détails « monstreux » et des détails concrets est si serrée, que le lecteur est conduit à se faire une représentation *in praesentia* du prodige dans sa surprenante réalité.

[685] M. MARTIN, « Le monstre de Bagrada (Silius, *Punica*, 6) », *Eidôlon*, 7, 1979, p.31.

Iamque ui feralem strepitu circumtonat aulam
cornea gramineum persultans ungula campum,
percitus hinnitu serpens euoluitur antro
et Stygios aestus fumanti exsibilat ore.
Terribilis gemino de lumine fulgurat ignis ;
at nemus arrectae et procera cacumina saltus
exsuperant cristae ; trifido uibrata per auras
lingua micat motu atque assultans aethera lambit.
Ut uero strepuere tubae, conterritus alte
immensum attollit corpus tergoque residens
cetera sinuatis glomerat sub pectore gyris.
Dira dehinc in bella uit rapideque resoluens
contortos orbes derecto corpore totam
extendit molem subitoque propinquus in ora
lato distantum spatio uenit.

« A peine a retenti, autour du sinistre domaine, le fracas des sabots battant la plaine herbeuse que le serpent excité par les hennissements, déroule hors de son antre ses anneaux et fait sortir de sa gueule fumante des sifflements et des vapeurs d'enfer. De ses deux yeux jaillit l'éclair d'un feu terrible ; dominant la hauteur du bois et le sommet des frondaisons, sa crête se redresse ; sa triple langue s'agite en scintillant dans les airs et s'élance pour lécher le ciel. A l'éclat des trompettes il est saisi d'effroi, soulève bien haut son corps gigantesque et, prenant appui sur sa croupe, love sous sa poitrine en replis tortueux le reste de ses anneaux. Puis, furieusement, il se rue à l'attaque, et, déroulant soudain ses spirales, le corps dressé, il allonge toute sa masse et brusquement se présente en face et tout près de la troupe dont le séparait une vaste étendue. » (*Pun.*, VI, 216-230)

Si cette séquence réexploite la topique virgilienne du *furor* – largement empruntée à la description des serpents de Laocoon (*En.*, 203-219) – en reprenant le détail des sifflements, *exsibilat* (v.219), des yeux enflammés, *terribilis gemino de lumine fulgurat ignis* (v.220), de la crête, *cristae* (v.222), et celui de langue aux triples dards, *trifido lingua motu* (v.222-223), et convoque celle des furies, en évoquant les

vapeurs infernales de son souffle, *Stygios aestus* (v.219), elle en diffère en effet fortement, car Silius « casse » volontairement l'atmosphère irréelle et symbolique de son prédécesseur, en insérant des détails réalistes – la mention des « bois » et des « bocages », *nemus* et *saltus* (v.221), celle de l'« air » et du « ciel », *auras* et *aethera* (v.222-223), celle des « hennissements » des chevaux, *hinnitu* (v.218) et de l'« éclat des trompettes », *tubae* (v.224) – qui ramènent le lecteur à la réalité *hic et nunc* du présent. Au lieu de s'abîmer dans la contemplation d'une séquence mythique et imaginaire, le lecteur a ainsi comme l'impression d'être témoin vivant et oculaire d'un événement surnaturel survenant dans le « réel ».

Si multiples que soient les emprunts de Silius à ses prédécesseurs, il résulte ainsi de cette analyse que, loin d'être une combinaison hétéroclite d'imitations vaines et disparates, la description du serpent de Bagrada revêt au contraire un caractère profondément original, parce que Silius s'essaie à peindre avec évidence la « réalité » d'une « irréalité ». Sans doute est-ce là, la preuve, que, dans le domaine du sacré, Silius est un auteur, qui, sûr de son art, est habile à créer des « effets de surréel »[686] d'un caractère inédit[687].

[686] Pour paraphraser R. Barthes qui parle d'« effet de réel », cf. R. BARTHES, « L'effet de réel », *Communications*, 11, Paris, Seuil, 1968.

[687] Notons que M. MARTIN, *art. cit.*, p.42, partage cet avis : « Point d'imitation vide ou disparate ; pas d'ornement légendaire ni de comparaison dont la signification ne vienne souligner ou renforcer l'intention essentielle du texte ; des emprunts sans doute, mais conscients, nullement dissimulés, affirmés au contraire par un auteur sûr de son art et habile à établir un climat de connivence, dans une culture partagée entre lui et son lecteur ».

CONCLUSION

En définitive, les *Punica* apparaissent donc comme une œuvre hétérogène. Par certains côtés, Silius est encore très conservateur, il ne peut s'écarter d'une conception traditionnelle de l'épique et reste très marqué par l'esthétique augustéenne et néronienne, mais par d'autres côtes, il contribue au renouvellement de l'épique.

En imposant une vision orientée et partisane de l'Histoire par ses interventions personnelles et ses allégories multiples, Silius a d'abord fortement rhétoricisé et moralisé son récit, ouvrant ainsi la voie à l'épopée allégorique (genre dans lequel s'illustrera Prudence).

Il a ensuite donné de nouvelles inflexions à son style. En étant pétillant de saillies, d'*excursus* et d'amusements en tout genre, Silius a considérablement enrichi la variété tonale (*Poïkilia)* de ses images. Il a pratiqué une esthétique de la bigarrure (le mélange des genres) avec une désinvolture encore jamais atteinte par ses prédécesseurs. Silius, pourrait-on dire, est un poète qui, paradoxalement, pratique le genre épique, tout en restant fondamentalement bucolique – les noms de Daphnis, d'Orphée, de Bacchus, de Pan foisonnent dans son œuvre[688] – ou épigrammatique – les critiques lui reconnaissent aussi une certaine maîtrise dans la technique du morceau court[689].

Son attention portée aux raffinements de l'expression, aux « perles » du langage, semble conjointement montrer qu'insidieusement, Silius ne travaille déjà plus comme ses prédécesseurs. Désormais, il semble moins rechercher la puissance et la profondeur symbolique d'un langage qui vise au sublime, que la grâce et la subtilité d'une formule qui charme l'esthète. Cela confirme que la conception de l'*imitation* a manifestement évolué. Dorénavant, Silius se borne davantage à faire des variations sur un thème déjà connu. Son œuvre revendique alors pleinement le statut d'œuvre

[688] Daphnis (XIV, 440-482), Orphée (XI, 440-482), Bacchus (VII, 162-211), Pan ((XIII, 326-347).

[689] M. MARTIN remarque par exemple que Silius applique cette technique dans le catalogue des armées de Sicile (XIV, 192-271) : « tandis que chez Homère (*Iliade,* 2, 494 sq.), le nom de chaque cité n'est illustré que par un adjectif épithète, Silius développe la description sur deux vers, comme une sorte d'épigramme caractérisant ainsi chaque ville par une « vignette » », cf. *La Guerre punique,* coll. Les Belles Lettres, t. IV, note 4 p.129.

seconde et son image n'est plus que le simulacre du réel, une sorte de variation fictive sur un modèle poétique.

Tous ces « évolutions » peuvent être considérées comme l'indice d'une décadence, d'un affadissement poétique. Nous y voyons plutôt l'indice d'un changement d'esthétique[690]. En accord avec les tendances rhétoriques de son siècle, il nous semble en effet que son style pourrait être qualifié de « maniériste ». Nous connaissons la maladresse et le risque d'appliquer à une réalité antique, un concept moderne chargé d'histoire et d'une connotation précise, mais, au-delà de ces considérations purement « théoriques », et au contact de ces deux poètes que sont Lucain et Silius, il nous semble néanmoins que la distinction que G. Mathieu-Castellani établissait entre un art baroque et un art maniériste, pourrait avoir sa pertinence[691]. Alors qu'elle situait le baroquisme du côté de l'autorité, du discours sentencieux, d'une rhétorique de la persuasion, d'une écriture tourmentée en quête de crédibilité, elle situait plus volontiers le maniérisme, du côté du doute, de l'incertitude, de la discontinuité, du disparate, en insistant plus particulièrement sur certains traits : une conception du temps morcelée, une conception de l'espace émiettée en menues scènes, un découpage de pièces et de morceaux que nulle continuité ne rattache à un tout, une technique de la « carte postale » détaillant un paysage en plusieurs vues, une vision essentiellement *flottante* et troublée, obsédée par l'image des reflets mouvants[692], un goût de la feinte, du faux-semblant, une mimèsis qui tend à représenter un déjà représenté, à construire un simulacre qui se donne pour tel … Or, il semble que nous retrouvions là des traits de la poétique silienne que nous avons précédemment relevés. Nous retrouvons notamment cette tendance à la juxtaposition

[690] Il est certain aussi que, que grâce aux nouvelles orientations données à sa poétique, Silius a personnellement contribué à l'évolution (ou la *dé-construction* ?) du genre épique.

[691] G. MATHIEU-CASTELLANI, *Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque*, Paris, Livre de Poche, 1990, pp. 5-38.

[692] Notons que M. MARTIN a repris cette image du « reflet » dans un titre de communication : « Le carmen bucolique dans l'univers épique. Daphnis et le « pseudo-Daphnis » ou le reflet trompeur », *Orphea voce*, 1980, pp. 149-175. Il ne faut peut-être pas y voir qu'une simple coïncidence. Nous avons par ailleurs relevé une comparaison des *Punica*, dans laquelle Silius décrit le miroitement de la lumière : *Sicut aquae splendor, radiatus lampade solis, / dissultat per tecta, uaga sub imagine uibrans luminis, et tremula laquearia uerberat umbra,* « de même, réfléchie par l'eau, la lumière d'un rai de soleil voltige ça et là à travers le logis et tremblote en reflets mouvants qui frappent les lambris d'une ombre vacilante » (VII, 143-145). Il est certain que cette image pourrait être emblématique de son style.

dans la syntaxe, le goût des digressions pétillantes, celui de la formule « re-travaillée ». Silius a adopté un mode de composition éclaté (déjà en germe dans la *Pharsale*) et conçoit désormais ses imitations comme des imitations secondes (il travaille autrement dit sur le mode du « déjà-représenté »[693]) ; il accorde par ailleurs une attention certaine à la qualité esthétique et picturale de ses descriptions, en étant guidé par une intention assez ludique. Au terme de cette étude, Silius pourrait donc être considéré comme un représentant de cette forme de « maniérisme » (présentant certes quelques points communs avec le « maniérisme » des poètes de la Renaissance, mais ayant sa spécificité propre), qui était en train de s'épanouir sous le règne flavien.

Les innovations les plus importantes de Silius concerne cependant le domaine du sacré : cet auteur a considérablement renouvelé l'atmosphère de son récit, en inventant un « réalisme » de l'imaginaire. Notons que la nouveauté avec laquelle il a traité les *monstra* et transformé la conception du merveilleux, a sans doute préparé la voie à d'autres genres, comme l'épopée chrétienne et l'épopée médiévale.

Enfin, par la manière constante dont Silius a diffusé la philosophie stoïcienne, en empruntant non seulement à Sénèque une façon de penser, mais aussi de s'exprimer – nous avons montré que son manichéisme avait tendance à reproduire les structures de l'imaginaire sénéquien – , ce poète a renforcé la portée stoïcienne de l'épopée, déjà présente chez Virgile et plus encore chez Lucain.

* *
*

[693] Au sens où l'entend G. MATHIEU-CASTELLANI, *op.cit.*, p.37.

CONCLUSION GENERALE

Image : c'est-à-dire la façon dont le langage figure. Notre travail a donc suivi et traqué les différentes appréhensions rhétoriques de ce terme et la façon dont les auteurs épiques romains les ont tour à tour mises en œuvre. Au moment de dresser le bilan de notre recherche, nous aimerions plus particulièrement définir les éclairages que la confrontation des œuvres a permis de dégager.

Relativement à la pratique de l'*aemulatio*, nous voudrions d'abord souligner la grande liberté et l'autonomie avec laquelle nos auteurs ont conçu leurs images, nous empêchant de les étiqueter trop rapidement et nous confirmant la distance qu'ils ont su prendre par rapport aux données auctoriales et normatives. Nous avons en effet remarqué que, tout en s'affiliant à une tradition générique et en reflétant une esthétique d'époque, avec ses orientations poétiques et rhétoriques, l'œuvre littéraire ne reproduisait jamais tout à fait l'horizon d'attente, mais que s'établissait avec ses modèles, un rapport complexe, que leur appropriation passait presque toujours par une poétique du dévoiement. L'auteur respectait dans une certaine mesure le « code » en vigueur, tout en réactualisant les « images » selon une visée propre.

De la confrontation des épopées romaines avec leur modèle homérique, nous est néanmoins apparue une spécificité proprement romaine de l'*enargeia* épique.

Les épopées romaines dérivent certes des poèmes homériques, auxquels elles empruntent à profusion motifs, situations, épisodes, personnages, images et figures, mais ces références communes aboutissent à des poétiques très dissemblables.

Alors qu'Homère concevait sa poétique comme un art essentiellement narratif, immédiat et « réaliste » – il s'attachait à « peindre » avec l'immédiateté de la sensation, tout en donnant de l'ampleur et de la précision à ses descriptions – , les Romains proposent un art plus intériorisé : le lieu de leur poésie n'est plus la sensation, mais la conscience réflexive, la perception intérieure. Comme l'écrit Jean Salem, si « Homère offr(ait) le plus puissant des regards, (…) il n'était que « regard » », mais avec les poètes épiques romains, le regard se mue en « vision »[694].

[694] J. SALEM, *De la tragédie à l'histoire, une introduction à la lecture de l'Enéide*, Paris, Cariscript, 1988, p.19.

Véritable « poètes architectes », les Romains démontrent en effet, et ce, dès l'époque républicaine, ainsi que nous l'avons montré à propos de quelques fragments d'Ennius, leur goût pour la concision, l'énigme, le symbole. « Parlant » moins, les Romains cherchent surtout à « laisser entendre », en créant une évidence suggestive et implicite. Ils aiment à travailler le langage en signifiance, à doter la gestuelle d'une éloquence, à enrichir la signification d'un énoncé, en conjuguant travail sur les mots, métaphores, rythme et métrique.

A Rome, la maîtrise de cette technique est notamment atteinte par Virgile à l'époque augustéenne. A l'inverse de la poétique homérique, qui avait le désir de « tout » dire et extérioriser, la poétique virgilienne s'intériorise, se « subjectivise » et s'efforce d'obtenir la plus grande efficience poétique avec la plus grande économie de mots. Sa langue, plus intuitive – et fondamentalement moins rationnelle – se passe en effet de mots-outils balisant un itinéraire de sens univoque et clairement balisé, pour privilégier figures et métaphores, qui chargent ses énoncés de connotations symboliques et suggestives. Elle veille conjointement à garder entre le vocable et ce qu'il signifie la plus grande proximité possible, afin de réaliser une unité entre signifiant et signifié. Il en résulte une poétique, au potentiel de résonance enrichi, mais à la portée éthique et esthétique parfois ambiguë.

Notons que cette technique allusive tend toutefois à s'estomper, voire à se perdre à l'époque néronienne, et plus encore à l'époque flavienne, car, les poètes, se montrant souvent plus « rhéteurs » que « poètes »[695], généralisent l'usage de l'*emphasis* et explicitent le contenu de leurs images, par des commentaires et interventions personnelles.

Dans les *Punica*, se développent notamment des images, au style plus apprêté, qui prolifèrent à l'infini sous l'effet de l'invention rhétorique. Silius, qui est un poète « maniériste », confère au mot, en tant que son, rythme ou image, une vie autonome. Désormais parées d'un art d'un extrême raffinement, les images, exercent ainsi une séduction qui s'accomplit et, tout à la fois, s'épuise dans la résonance du mot et la cadence parfaite de l'énoncé.

[695] Quintilien ne considérait-il pas déjà Lucain, comme un orateur, voire même un déclamateur, plutôt que comme un poète, cf. *Inst. Oratoire,* X, 1, 90.

Par rapport à la conception anthropomorphique des représentations homériques, les Romains marquent aussi leur différence dans leur figuration du sacré. Non seulement les poètes épiques dépersonnalisent la divinité, en favorisant un foisonnement des *numina*[696], mais ils expérimentent d'autres voies pour les dépeindre: Tandis que Virgile s'essaie à figer la transcendance, au moyen de métaphores symboliques et d'un langage à la métrique et la rythmique heurtées, Lucain s'essaie à manifester la présence de forces malfaisantes par un travail sur la réversibilité des motifs (*locus horridus*, personnages furieux) et l'approfondissement d'une « évidence du monstrueux »[697]. Silius Italicus, parvient quant à lui, à inventer une forme de « réalisme » de l'imaginaire, en donnant corps et vie à des *monstra* chimériques.

Ainsi, alors que chez Homère, la *phantasia* émanant d'un énoncé, était principalement une sensation visuelle, de nature pittoresque, ayant pour ancrage le « réel », sous l'impulsion des auteurs épiques romains, et notamment de Virgile, la *mimèsis* peu à peu se libère. Traditionnellement pensée dans sa conformité à la « nature », *kata to eikos ê to anankaios*, « suivant l'ordre du vraisemblable et du nécessaire »[698], elle se désenclave et se met à décrire des *phantasiai* plus imaginatives et fictionnelles : deviennent matière à peindre des *phantasiai*, « représentations mentale » de nature subjective, des images de l'indicible, et des phénomènes « monstrueux » au sens où l'entendait Aristote[699]. Notons que, sur ce point, les poètes, et surtout Virgile, n'ont pas attendu les leçons des rhéteurs impériaux (Pseudo-Longin, Quintilien), pour donner libre cours à leur imagination créatrice. A nos yeux, ils apparaissent ainsi comme des poètes d'avant-garde.

S'agissant du genre de l'*epos*, de ses lois et ses procédés, nous constatons enfin que tout en les assimilant, les poètes se jouent constamment d'eux. Le genre ne cesse de se déliter, par les coups, qui lui sont successivement assénés par les auteurs épiques romains.

D'abord, la visée épidictique des combats, prônée par Aristote, est fortement remise en cause : d'Ennius à Silius Italicus, s'organisent des structures topiques et

[696] A. HUS, *Les religions grecque et romaine*, Paris, Arthème Fayard, 1961, p.87-89.
[697] J.-C. DE NADAÏ, *rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain, La crise de la représentation dans la poésie antique*, Louvain / Paris, Peeters, 2000, p.68.
[698] ARISTOTE, *Poétique* , IX, 1451 a38.

métaphoriques, mots et images, qui disent une aversion des combats. Le *furor*, « fureur du carnage » se manifeste par des images lancinantes et obsédantes, qui menacent à tout moment de briser l'équilibre du monde. Comme l'écrit justement A. Michel :

> « Rome – contrairement à ce qu'on croit – n'a pas aimé la guerre. Elle en a bien compris la cruauté, elle en a dit la douleur »[700].

Le ton soutenu, la noblesse majestueuse que requiert aussi bien la dignité du genre que la grandeur du sujet, ne sont plus maintenus d'un bout à l'autre des œuvres. Contemporains d'une époque de graves crises tout à la fois politiques, sociales, morales et religieuses, les poètes épiques romains, à l'instar de tous les témoins majeurs des grandes fractures de la civilisation, sont devenus des témoins « tragiques » de l'existence. Ils savent que l'homme est le jouet de forces cosmiques et d'un destin implacable, contre lequel il ne peut rien.

Concernant la dimension éthique et philosophique des épopées, nous constatons cependant que, loin d'être une imitation subversive du modèle homérique, les poètes épiques romains développent une conception de l'humanité adaptée à la sensibilité de leur temps. A l'époque néronienne, tout en explorant des formes nouvelles d'héroïsme épique absentes de l'œuvre virgilienne mais mises à l'honneur par Sénèque (suicide stoïcien, résistance morale à la tyrannie), Lucain intègre des motifs poétiques à « coloration stoïcienne » (explication de l'enchaînement des événements par la *sympatheia*, exploration du mythe de l'*ekpyrôsis*). Dans l'épopée flavienne de Silius Italicus, la conception de l'héroïsme épique s'enracine également dans l'héritage stoïcien de Sénèque et de Lucain, mais revêt un aspect volontairement plus manichéen, marqué par le goût des oppositions éthiques fortement dramatisées (la figure d'Hannibal représentant la perversion des valeurs positives incarnées par les Romains, et par Scipion, en particulier). Silius amplifie aussi la moralisation de l'univers épique, en faisant intervenir les allégories morales aux côtés des divinités du Panthéon épique

---

[699] ARISTOTE, *Poétique*, XIV, 1453 b 9.
[700] A.MICHEL, « De Silius à Victor Hugo : constances et beautés de l'*emphasis* », *Mélanges offerts à R.Chevallier, par C.M. Ternes,* Luxembourg, Caesarodunum XXVIII bis, 1994, p.320.

traditionnel (*Fides* à Sagonte dès le chant II, *Virtus* dans le chant XV) et en multipliant les réflexions sentencieuses, tendant à faire de l'œuvre une démonstration morale.

La présence constante d'images bucoliques et la profusion croissante des digressions, *excursus,* dans les épopées impériales, est un autre signe d'un effacement des frontières génériques. L'attention portée à des faits et épisodes mineurs, d'ordre individuel et esthétique dans l'épopée lucanienne et silienne, prouve conjointement que l'épopée, perdant de vue sa cohésion et ses motivations profondes, dérive progressivement vers une nouvelle « forme » d'épopée romanesque.

En définitive, cette enquête s'est révélée fructueuse, parce qu'au-delà du strict fait stylistique, les images nous ont ouvert le monde éthique, esthétique et philosophique de chacun de nos auteurs.

* *
*

BIBLIOGRAPHIE

I. EDITIONS ET TEXTES ANTIQUES

1. Textes antiques grecs

APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I (chants I-II), 1976, II (chant III), 1993 ; III (chant IV), 1981, par E. Delage.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, éd. du Seuil, 1980, par R. Dupont-Roc et J.Lallot.

– *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I, 1932 et II, 1938, par M. Dufour ; III, 1973, par M. Dufour et A. Wartelle.

– *Rhétorique*, trad. de C. Ruelle, revue par P. Vanhemelryck, Paris, Livre de Poche, 1991.

ESCHYLE, *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, C.U.F, I et II, par P.Mazon.

EURIPIDE, *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I, 1925 et II, 1927 par L. Méridier ; III, 1950, IV, 1980 et V, 1950 par L. Parmentier et H. Grégoire ; VI, 1, 1973, par L. Méridier ; VI, 2, 1993, par H. Grégoire ; VII, 1, 1983 par F. Jouan.

HERMOGENE, *L'art rhétorique*, Lausanne / Paris, L'âge d'Homme, 1997, par P.Laurens.

HESIODE**,** *Théogonie, Les travaux et les jours, Bouclier*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, par P. Mazon.

HOMERE, *Iliade*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, C.U.F, I (chants I à VIII) ; II (chants IX à XVI) ; III (chants XVII à XXIV), par P.Mazon.

– *Odyssée*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, C.U.F, I (chants I à VII) ; II (chants VIII à XV) ; III (chants XVI à XXIV), par V. Bérard.

– *Odyssée*, Paris, La découverte, 1982, par Ph. Jaccottet.

LONGIN, *Du Sublime*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, C.U.F, par H. Lebègue.

– *Du Sublime*, Paris, Rivages Poche, 1993, par J. Pigeaud.

NICANDRE, *Les Thériaques*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, C.U.F, par J.-M. Jacques.

PHILOSTRATE, *Imagines, Descriptions*, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Text, London, 1979, par W. Heinemann.

SOPHOCLE, *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I, 1955 ; II, 1972 ; III, 1990, par P. Mazon.

2. Textes antiques latins

Anonyme, *Rhétorique à Herennius*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, C.U.F, par G. Achard.

ACCIUS, *Œuvres (fragments)*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, C.U.F, par J. Dangel.

CATULLE, *Carmina*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, C.U.F, par G. Lafaye.

CICERON, *Aratea ; fragments poétiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, C.U.F, par J. Soubiran.

– *De oratore*, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I, 1922 ; II, 1927 ; III, 1930, par E. Courbaud.

– *De iuentione*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, C.U.F, par G. Achard.

– *Brutus*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, C.U.F, par J. Martha.

– *Partitiones oratoriae* ; *Topica,* Paris, Les Belles Lettres, 1924, C.U.F, par H. Bornecque.
– *Pro Archia,* Paris, Les Belles Lettres, 1938, C.U.F, par F. Gaffiot.
– *Tusculanes,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I (Livres I-II), 1960 ; II (Livres III-V), 1960, par J. Humbert.
ENNIUS, *Les Annales*, Paris, I-II, C.D.U., 1960, par J. Heurgon.
– *Ennianae poesis reliquiae,* éd. J. Valhen, Teubner, 1854.
A. ERNOUT, *Recueil de textes latins archaïques,* 2ème éd., Paris, klincksieck, 1957.
HORACE, *Epîtres,* Paris, Les Belles Lettres, 1955, C.U.F, par F. Villeneuve.
– *Odes et épodes,* Paris, Les Belles Lettres, 1991, C.U.F, par F. Villeneuve.
LUCAIN, *Pharsale,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I (Livres I-V), 1997 par A. Bourgery ; II (Livres VI-X), 1993, par A. Bourgery et M. Ponchont.
LUCRECE, *De rerum Natura,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., I (Chants I-III), 1990 ; II (Chants IV-VI), par A. Ernout.
OVIDE, *Métamorphoses,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I (Chants I-V) 1928 ; II (Chants VI-X), 1995 ; III (Chants XI-XV), 1991, par G. Lafaye.
PETRONE, *Le Satiricon,* Paris, Les Belles Lettres, 1931, C.U.F, par A. Ernout.
PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, V, 1980, par J. Desanges ; VII, 1977, par R. Schilling ; XIII, 1956, par A. Ernout ; XVI, 1962, par J. André ; XXIV, 1972, par J. André ; XXXIV, 1953, par H. Le Bonniec ; XXXV, 1985, par J.-M. Croisille ; XXXVI, 1981, par J. André, R. Bloch et A. Rouveret.
QUINTILIEN, *Institution Oratoire,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I (Livres I-V), 1976, II (Livres VI-VII), 1977 ; III (Livres VIII-IX), 1978 ; IV (Livres X-XI), 1979 ; V (Livre XII), 1980, par J. Cousin.
Remains of old latin, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Text, London, I (Ennius & Caecilius), II (Livius, Naevius, Pacuvius, Accius), 1935-1940, par E.H. Warmington.
SENEQUE, *De prouidentia, De constantia sapientis, De tranquillitate animi,* Paris, Les Belles Lettres, 1927, C.U.F, par R. Waltz.
– *De ira,* Paris, Les Belles Lettres, 1922, C.U.F, Livres I-III, par A. Bourgery.
– *Lettres à Lucilius,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I, 1995 ; II, 1993 ; III, 1957 ; IV, 1962 ; V, 1991 par H. Noblot.
SENEQUE, *Tragédies,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I, 1996 ; II, 1999 III, 1999, par F.-R. Chaumartin.
SENEQUE LE PERE, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs,* trad. de H.Bornecque, préface de P.Quignard, Paris, 1992.
SILIUS ITALICUS, *Punica,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I (Livres I-IV), 1979, par P. Miniconi et G. Devallet ; II (Livres V-VIII), 1981 et III (Livres IX-XIII), 1984, par J. Volpilhac, P. Miniconi et G. Devallet ; IV (Livres XIV-XVII), 1992, par M. Martin et G. Devallet.
STACE, *Silves,* Paris, Les Belles Lettres, 1944, C.U.F, I et II, par H. Frère et H.J. Izaac.
– *Thébaïde,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, I (Livres I-IV), 1990, II (Livres V-VIII), 1991, et III (Livres IX-XIII), 1994, par R. Lesueur.
TACITE, *Annales,* Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, III (livres XIII-XVI), 1953, par H. Goelzer.
– *Dialogue des orateurs,* Paris, Les Belles Lettres, 1947, C.U.F, par H. Bornecque.

VARRON, *La langue latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, C.U.F, VI, par P. Flobert.
VIRGILE, *Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, 1978, par E. de Saint-Denis.
– *Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, I (Livre I-IV), 1992 ; II (Livres V-VIII), 2000 ; III (Livres IX-XII), 1980, par J. Perret.
– *Géorgiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, par E. de Saint-Denis.
VITRUVE, *De l'architecture*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, C.U.F, V et VII, par B. Liou et M. Zuinghedau.

3. Concordances, index et éditions commentées

Index Verborum Virgilianus, Hildesheim, Georg-Olms, 1961.
L. CASTAGNA, *Lexicon carminis heroici*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1998.
R.J. DEFERRARI, FANNING, SULLIVAN, *A concordance of Lucan*, Washington, 1940.
A. FORBIGER, *P. Vergili Maronis opera*, Leipzig, 1872.
R.A.B. MINORS, *P. Vergilii Maronis opera*, Clarendon Oxford Press, 1980.
E. NORDEN, , *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Stuttgart, Teubner, 1957.
F. SPALTENSTEIN, *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, Genève, 1986-1990.
G.THILO & H.HAGEN, *Seruii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, Hildesheim, G. Olms, 1961.
M. WACHT, *Concordantia in Silii Italici Punica*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1989.
– *Concordantia in Lucanum*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1992.
M.N. WETMORE, *Index Verborum Virgilanus*, Oxford, Oxford U.Pr., 1911.

II. USUELS, ARTICLES ET OUVRAGES GENERAUX

1. Dictionnaires

M. AQUIEN, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Livre de poche, 1993.
– *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968.
DUMARSAIS, *Des tropes ou des différentes sens*, Paris, Critiques, Flammarion, 1988.
B. DUPRIEZ, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Editions, 1984.
A. ERNOUT & A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1967.
P. FONTANIER, *Traité des figures du discours autres que tropes*, Paris, Flammarion, 1977 (éd. de G. Genette).
A. FORCELLINI, *Totius latinitatis lexicon*, Patavii, 1864-1913.
Le grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1985.
P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F.,1976.
E. HAMILTON, *La mythologie*, Verviers, Marabout, 1978.
H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, Max Hüber Verlag, 1960.
G. MOLINIE, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992.

L. QUICHERAT, *Thesaurus poeticus linguae latinae*, éd. revue et corrigée par E. Chatelain, Hisdesheim, Georg-Olms, 1967.
Le Robert, dictionnaire historique de la langue française, Paris, 1992.
Thesaurus linguae latinae, vol. 1-10, Leipzig, Teubner, 1900-1999.

2. Etudes sur la civilisation grecque et romaine

R. AUGUET, *Cruauté et civilisation : les jeux romains*, Paris, Flammarion, 1970.
P. BOYANCE, *Etudes sur l'humanisme cicéronien*, Bruxelles, Latomus, 1970.
J. CHAMPEAUX, *La religion romaine*, Paris, Le Livre de Poche, 1998.
E. CIZEK, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leiden, 1972.
J.-M. DAVID, *La république romaine de la deuxième guerre punique à la bataille d'Actium 218-31*, Paris, Seuil, 2000.
M.I FINLEY, *Le monde d'Ulysse*, Paris, La Découverte, 1983.
J.C. FREDOUILLE, *Dictionnaire de la civilisation romaine*, Paris, Larousse, 1992.
P. GRIMAL, *Le siècle des Scipions, Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, Paris, Aubier, 1953.
– *Le siècle d'Auguste*, Paris, P.U.F., 1955.
A. HUS, *Les religions grecques et romaines*, Paris, Arthème Fayard, 1961.
P. JAL, *La guerre civile à Rome*, Paris, P.U.F., 1963.
H.-I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité, II : Le monde romain*, Paris, Seuil, 1948.
C. MOSSE, *Dictionnaire de la civilisation grecque*, Paris, éd. Complexes, 1992.
G.-Ch. PICARD, *Auguste et Néron, Le secret de l'Empire*, Paris, Hachette, 1962.
– *Vie et mort de Carthage*, Paris, Hachette, 1970.
R. OTTO, Le *sacré*, Paris, Payot & Rivages, 1949.
C. SALLES, *Lire à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
R. SYME, *La révolution romaine*, Gallimard, 1967.
P. VEYNE, *Le pain et le cirque : sociologie d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil, 1976.

3. Etudes sur la philosophie romaine

J.-M. ANDRE, *La Philosophie à Rome*, Paris, P.U.F., 1977.
J. FILLION-LAHILLE, *Le De Ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris, Klincksieck, 1984.
V. GOLDSCHMIDT, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Vrin, 1977.
C. IMBERT, « Théorie de la représentation et doctrine logique dans le stoïcisme ancien », *Les Stoïciens et leur logique*, éd. par T. Brunschwig, Actes du colloque de Chantilly, 18-22 Septembre 1976, Paris, 1978, p.223-249.
R. LEFEVBRE, « Du phénomène à l'imagination : les Grecs et la *phantasia* », *Etudes phénoménologiques*, XXII, 1995, p.97-136.
– « La *phantasia* chez Aristote : subliminalité, indistinction et pathologie de la perception », *Les Etudes philosophiques*, 1997, p.41-58.
C. LÉVY, *Cicero academicus. Recherches sur les Académiques et sur la philosophie cicéronienne, E.F.R.*, Palais Farnèse, 1992.

– *Les philosophies hellénistiques,* Paris, Le livre de Poche, 1987, chap.III « Le stoïcisme », p.100-180.
– « Rhétorique et philosophie : la monstruosité politique chez Cicéron », *R.E.L.,* 76, 1998, p.139-157.
J. PIGEAUD, *La maladie de l'âme ; étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique,* Paris, Les Belles Lettres, 1981.
G.WATSON, *Phantasia in Classical Thought,* Galway, 1988, chap. IV « Discovering of the imagination - Platonists ans Stoics on *phantasia*.
M. A. ZAGDOUN, *La philosophie stoïcienne de l'art,* Paris, éd. du CNRS, 2000.

4. Etudes sur l'art romain

B. ANDREAE, *L'art romain,* Paris, éd. Citadelles & Mazened, 1958.
I. BALDASSARRE, A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, M. SALVADORI, *La peinture romaine de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive,* Paris, Actes Sud / Motta, 2003.
A. BARBET, *La peinture murale romaine : les styles décoratifs pompéiens,* Paris, Picard, 1985.
A. CHASTEL, *La grottesque,* Paris, Le promeneur, 1988.
– *Le geste dans l'art,* Paris, éd. Liana Levi, 2001.
F. COARELLI, *Guide archéologique de Rome,* Paris, Hachette, 1994.
J.-M. CROISILLE, *Les natures mortes campaniennes ; répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée national de Naples, de Pompéi, Herculanum et Stabies,* Bruxelles, Latomus, 1965.
– *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens, recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale,* Bruxelles, Latomus, 1982.
N. DACOS, « Euphranor, peintre et sculpteur du IVe siècle av. J.-C. », *G.B.A.,* 104, 1962, p.509-520.
– « Fabullus et l'autre peintre de la *Domus Aurea* », *Dialoghi di Archeologia,* 2, 1968, p.210-226.
– *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance,* Londres, The Warburg Institute, 1969.
J. GRANAROLO, « Liens entre le baroque décoratif et la poésie à la fin de la république romaine », *Euphrosyne,* 5, 1972, p.429-435.
P. GRIMAL, *Les jardins romains à la fin de la république et aux deux premiers siècles de l'Empire,* Paris, De Boccard, 1943.
– « Art décoratif et poésie au siècle d'Auguste », *Rome, la littérature et l'histoire,* Tome I, *E.F.R.,* Palais Farnèse, 1986, p.321-333.
– « Les métamorphoses d'Ovide et la peinture paysagiste à l'époque d'Auguste », *Rome, la littérature et l'histoire,* Tome I, *E.F.R.,* Palais Farnèse, 1986, p.237-252.
P. GROS, « Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l'Empire romain », *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques,* Leyde, 1985, p.231-253.
H. KÄHLER, *Rome et son empire,* Paris, Albin Michel, 1963.

X. LAFON, « A propos des *uillae* républicaines, quelques notes sur les programmes décoratifs et les commanditaires », *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat,* Rome, *E.F.R.,* 55, 1981, p.151-172.
A. LAIRD, « *ut pictura poesis :* writing art and the art of writing in Augustan poetry », *art and texte in Roman culture*, Cambridge, U.Pr., 1996, p.75-102.
LESSING, *Laocoon,* Paris, Hermann, 1990.
E. PANOFSKY, *Idea*, Paris, Gallimard, 1968.
– *Essais d'iconologie,* Paris, Gallimard, 1967.
J.WARD PERKINS, « Nero's Golden House », *Antiquity,* 30, 1956, p.209-219.
Y. PERRIN, « Etres mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la *Domus Aurea* de Néron », *Dialogues de l'Hist. Ancienne,* 1982, p.303-338.
G.-C. PICARD, « Chronique de la sculpture », *R.E.L.*, 1951, p.359 et s.
– *L'art romain,* Paris, P.U.F., 1962.
– « Les grotesques : un système décoratif typique de l'art césarien et néronien », *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat,* Rome, *E.F.R.*, 55, 1981, p.143-149.
A. REINACH, *la peinture ancienne,* Paris, Macula, 1985.
A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne* (Ve siècle av. J.-C. - Ier s. ap. J.-C.), *E.F.R.*, Palais Farnèse, 1989.
A. SHARROCK, « Representing metamorphosis », *art and texte in Roman culture,* Cambridge, U.Pr., 1996, p.103-130.
G. SAURON, « Aspects du néo-atticisme à la fin du Ier S. av. J.-C. : formes et symboles », *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat,* Rome, *E.F.R.*, 55, 1981, p.285-313.
– « Le message esthétique des rinceaux de l'*Ara Pacis Augustae* », *Revue Archéologique,* 1988, p.3-40.
– *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome, E.F.R.*, Palais Farnèse, 1994.
– *La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi*, Paris, Picard, 1998.
– « Les monstres au cœur des conflits esthétiques à Rome, au Ier s.av.J.-C. », dans *Revue de l'art,* 1990, p.35-45.
– *L'histoire végétalisée ; ornement et politique à Rome,* Paris, Picard, 2000.
K. SCHEFOLD, *La peinture pompéienne, essai sur l'évolution de sa signification,* Latomus 108, Bruxelles, 1972.
J. TRINQUIER, *Loca horrida.* L'espace des animaux sauvages dans le monde romain entre la fin de la République et le Haut Empire, thèse de doctorat soutenue en Dec. 2004.
R. TURCAN, *L'art romain dans l'histoire, six siècles d'expression de la Romanité,* Paris, Flammarion, 1995.

III. ETUDES DE RHETORIQUE ET DE POETIQUE

1. Etudes sur l'épopée

M. V. ALBRECHT, *Roman epic : an interpretative introduction,* Leiden, Brill, 1999.
L. BALADIER, *Le récit,* Paris, STH, 1991.

F. BIVILLE, J. DANGEL, A. VIDEAU, « L'écriture épique latine : propositions pour une lecture stylistique », *Euphrosyne*, 25, 1997, p.389-414.
E. BOLAFFI, « L'epica del I secolo dell'impero », *GIF*, XII, 1959, p. 218-230.
C. CALAME, « Réflexion sur les genres littéraires en Grèce archaïque », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 17, p. 113-123.
D. COMBE, *Les genres littéraires,* Paris, Hachette Supérieur, 1992.
G.B. CONTE, *The rhetoric of Imitation, Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Lain Poets*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1986.
P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres,* Paris, PUF, 2003.
J. DANGEL, *Le « carmen » latin ; rhétorique, poétique et poésie,* Euphrosyne, 1997, 25, p.113-131.
J. DERRIDA, « La loi du genre », *Parages,* Galilée, p.251-287.
G. DUMEZIL, *Mythe et épopée,* Paris, Gallimard, 1968.
– « *Maiestas* et *grauitas* », *RPh* 26, 1952, p.7-28.
E. FANTHAM, « Roman elegy : Problems of self-definition and redirection », *L'histoire littéraire immanente,* Vandoeuvres-Genève, Entretiens de la Fondation Hardt, t.XLVII, 2000, p.183-211.
D.C. FEENEY, *The gods in epic, Poets and critics of the Classical Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
A. FOUCHER, « Formes et sens des aristies guerrières », *Euphrosyne*, 1997, 25, p.9-23.
G. GENETTE, « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres,* Paris, Seuil, 1986, p.89-159.
A. GRILLONE, *Il sogno nell'epica latina ; tecnica e poesia*, Palerme, 1967.
K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires,* Paris, éd. du Seuil, 1986 (1ère éd. 1977).
S. HINDS, *Allusion and intertext, Dynamics of appropriation in Roman Poetry,* Cambridge University Press.
– « Cinna, Statius and « immanent literary History » in the cultural economy », *L'histoire littéraire immanente,* Vandoeuvres-Genève, Entretiens de la Fondation Hardt, t.XLVII, 2000, p.221-257.
– *The metamorphosis of Persephone, Ovide and selfconscious Muse,* Cambridge University Press, 1987.
H.R. JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique,* 1, 1970, p.79-101.
– « Littérature médiévale et expérience esthétique », *Poétique,* 31, Sept.1977, p.3226336.
– *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978.
I. JOUTEUR, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide,* Louvain/Paris, Peeters, 2001.
J. KAEMPFER, *Poétique du récit de guerre,* Paris, éd. Corti, 1998.
G.LAMBIN, *L'épopée, genèse d'un genre littéraire en Grèce,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p.13-26.
P. LARTHOMAS, « La notion de genre littéraire en stylistique », *Le Français moderne,* t.XXXII, 1964.
F. LETOUBLON, « Le miroir et la boucle », *Poétique,* n°53, 1983, p.19 et s.
D. MADELENAT, *L'épopée,* Paris, P.U.F., 1986.

G. MATTHIEU-CASTELLANI, « Le monde comme en un miroir », *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000.
P.-J. MINICONI, *Etudes des thèmes « guerriers » de l'épopée épique gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.
A. PERUTELLI, *La poesia epica latina*, Rome, Carocci, 2000.
F. RIPOLL, *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne : tradition et innovation*, Louvain-Paris, Peeters, 1998.
T.G. ROSENMEYER, « Ancient Literary Genres : a mirage ? », *Yearbook of comparative and genral litterature*, n°36, 1985, p.74-84.
J.-M. SCHAEFFER, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p.179-205.
– *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, éd. du Seuil, 1989.
Roman Epic, Londres, Routledge, éd. Par A.J. BOYLE, London/New Yorf, Routledge, 1993 (ouvrage collectif).
P. SOLER, *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001.
Y. STALLONI, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan Université, 128, n°255, 2000.
K. VIËTOR, « L'Histoire des genres littéraires », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p.9-35.
M. VON ALBRECHT, *Roman epic an interpretative introduction*, Leiden Boston Köln, Brill, 1999.

2. Etudes sur l'image

M. ARMISEN-MARCHETTI, *Sapientiae facies, étude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
– « La notion d'imagination chez les anciens. I – Les philosophes », *Pallas*, 26, 1979, p.11-51.
– « La notion d'imagination chez les anciens. II, – La rhétorique », *Pallas*, 27, 1980, p.3-27.
E. AUERBACH, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1968.
– *Figura*, Tours, Belin, 1993.
R.G. AUSTIN, « Quintilian on Painting and Statuary », *Classical Quaterly*, XXXVIII, 1944, p.17-26.
C. BALAVOINE & P. LAURENS, *La statue et l'empreinte, la poétique de Scaliger*, Paris, J.Vrin, 1986.
R. BARTHES, « L'ancienne rhétorique », in *Communications*, 16, 1970, p.207 et s.
– « L'effet de réel », *Communications*, 11, Paris, Seuil, 1968 (republié dans *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p.81-90).
J. BOMPAIRE, « Questions de rhétorique I : image, métaphore, imagination dans la théorie littéraire grecque », *Image, imagination, imaginaire, B.A.G.B.*, 1977, p.355-359.
C. CALAME, « Quand dire, c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », Etudes de Lettres n°4, 1991, Faculté de lettres de l'Université de Lausanne, p.3-20.
O. CAMBRONNE & S. POQUE, « Fonction et valeur de l'image », *BAGB*, 1977, n°4, p.377-389.

V. CASTON, « Pourquoi Aristote a besoin de l'imagination », *Les études philosophiques*, 1997, p.3-39.
A.-M. CHRISTIN, « La mémoire blanche », *Rhétorique et image*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p.83-98.
R. CRESCENZO, *Peintures d'instruction*, Genève, Droz, 1999.
J. DROSS, *Les représentations de la philosophie à Rome de Cicéron à Marc Aurèle »*, thèse conservée à Paris XII, 2004.
– « De l'imagination à l'illusion : quelques aspects de la *phantasia* chez Quintilien et dans la rhétorique impériale », *Incontri triestini di filologia classica*, 4, 2004-2005, p.273-290.
– « De la philosophie à la rhétorique : la relation entre « phantasia » et « enargeia » dans le traité « Du Sublime » et l'« Institution Oratoire », *Philosophie Antique*, 4, 2004, p.61-93.
S. DUBEL, « « *Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », in *Dire l'évidence*, Actes du colloque éd. par C. Lévy & L. Pernot, Paris, L'Harmattan, 1997, p.249-264.
J. DUMORTIER, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935.
J. FONTAINE, « Introduction » & « conclusion » au colloque de l'APLAES sur « *Image, imagination, imaginaire* », *BAGB*, 4, 1977, p.341-343 & p.397-398.
R. FERWERDA, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*, Groningen, 1965.
M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
F. FUHRMANN, *Les images de Plutarque*, Paris, 1964.
P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs ; description et métalangage poétique d'Homère à la renaissance*, Genève, Droz, 1994.
– *Les yeux de l'éloquence : poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.
F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen-Age*, Paris, Le léopard d'or, 1989, t.II. p.36.
G. GENETTE, *Figures I*, Paris, éd. du Seuil, 1966.
– *Figures II*, Paris, éd. du Seuil, 1969.
– *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, 1972.
– « Rhétorique restreinte », in *communications*, 16, Paris, éd. du Seuil, 1970.
Ph. HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
G.W.F. HEGEL, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979.
A. KIBEDI VARGA, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, P. Madaga, 1989.
– « Une rhétorique aléatoire : agir par l'image », *Figures et conflits rhétoriques*, par M.Meyer et A. Lempereur, Bruxelles, éd. de l'Univ. De Bruxelles », 1990, p.193-200.
I. LANA, *Quintiliano, il sublime e gli esercizi preparatori di Elio Teone : ricerca sulle fonti greche di Quintiliano e sull'autore del sublime*, Torino, 1951, Universita di Torino, Pubblicazioni della Facolta di lettere e filosofia.
R. LEFEBVRE, « Faut-il traduire le vocable aristotélicien de *phantasia* par « représentation » ? », *Revue philosophique de Louvain*, 95, 1997, p.587-616 .
M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore, sémantique de la métonymie*, Paris, Larousse Université, 1973.

F. LETOUBLON, « Le miroir et la boucle », *Poétique*, 53, 1983, p.19-36.
C. LEVY & L. PERNOT, *Dire l'évidence* (philosophie et rhétorique antiques), Paris, L'Harmattan, 1997.
J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente,* Paris, Flammarion, 1989.
S. LOJKINE, *La scène de roman, méthode d'analyse,* Paris, Armand Colin, 2002.
P. LOUIS, *Les métaphores de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1942.
L. LOUVEL, *L'œil du texte, texte et image dans la littérature anglaise,* Toulouse, Presses Universiataires du Mirail, 1998.
– *Texte / image, Images à lire, Textes à voir,* Rennes, PUR, 2002.
A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi.* Phantasia *ed* enargeia, Pisa/Roma, 1998.
A.-L. MARQUIS, *Ut pictura poesis,* discours prononcé le 10 Août 1821 au sujet de l'application à la poésie des principes de la peinture, Rouen, Imprimerie de P. Periaux, 1821.
F. MOREAU, *L'image littéraire. Position du problème,* Paris, Sedes, 1982.
J. PERON, *Les images maritimes de Pindare*, Paris, 1974.
J. PIGEAUD, « Voir, imaginer, rêver, être fou. Quelques remarques sur l'hallucination et l'illusion dans la philosophie stoïcienne, épicurienne, sceptique, et la médecine antique », « Littérature, Médecine, Société » V, 1983, p.23-53.
W.L. RENSSELAER, *Ut pictura poesis, Humanisme et Théorie de la Peinture XVè-XVIIIè siècles,* Paris, Macula, 1991.
P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, éd. du Seuil, 1975.
O. ROSENTHAL, *Donner à voir : écritures de l'image dans l'art de poésie au XVI ème siècle,* Paris, Honoré Champion, 1998.
A. ROSTAGNI, « Il « Sublime » nella storia dell'estetica antica », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa,* S. II, vol. 2 (1993), p.99-119.
A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne,* Palais Farnèse, Coll. De l'Ecole Française de Rome, 1989.
M. SCHAPIRO, *Les mots et les images, Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000.
J. SCHEID & J. SVENDBRO, *Le métier de Zeus, mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2003.
B.SCHWEITZER, *Mimesis* und *phantasia*, « Philologus », LXXXIX, 1934, p.286-300.
J.-CL. SCHMITT, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », Cahiers du Léopard d'or, 5, 1996, p.29-37.
P.H. SCHRŸVERS, « Invention, Imagination et Théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien », *Rhetoric revalued,* 1982, Medieval & Renaissance texts & studies, p.47-57.
J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane*, Paris, 1962.
J. THOMAS, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1988 (ouvrage collectif).
F. A. YATES, *L'art de mémoire,* Paris, Gallimard, 1975 (trad. française, 1ère éd. *The Art of Memory,* London, 1966).
S. VIARRE, « L'étude des images dans les textes littéraires : problèmes de méthode », *BAGB,* 4, 1977, p.368-376.
B. VOUILLOUX, « L'Evidence descriptive », *La licorne*, 23, 1992, p.3-15.

– « Les deux statuts rhétoriques de l'image et peut-être d'un troisième », *Rhétorique et image,* Amsterdam, Rodopi, 1995, 101-114..
A.D. WALKER, « *Enargeia* and the spectator in Greek Historiography », *TAPhA*, 123, 1993, p.353-377.
– « *Phantasia* from the Late Hellenistic Period to Early Neoplatonism », *ANRW*, II, 36, 7, 1994, 4765-4810.
J.-J. WUNENBERGER, *La philosophie des images,* Paris, Puf, 1997.
G. H. WILLIAM, *Ut pictura poesis,* in *P.M.L.A.* 24 (1909), pp.40-123.
G. ZANKER, « *Enargeia* in the ancient criticism of poetry », *RhM NF*, 124, p.297-311.

3. Etudes complémentaires

J. ANDRE, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine,* Paris, Klincksieck, 1949.
P. BACRY, *Les figures de style,* Paris, Belin, 1992.
H. BARDON, « Ovide et le baroque », *Ovidiana,* Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 75-100.
J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain, Imitation et création,* Paris, Les Belles Lettres, 2000 (1ère éd. 1958).
J.-P. BRISSON, *Rome et l'âge d'or : de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe,* Paris, La découverte, 1992.
L. CAMPA, *Poétique de la poésie,* Paris, Sedes, 1998.
J.L. CHARLET, « L'apport de la poésie latine chrétienne à la mutation de l'épopée antique : Prudence, précurseur de l'épopée médiévale », *BAGB*, 1980, p. 207-217.
B. CHEDOZEAU, *Le baroque,* Paris, Nathan, 1989.
J. CLAIR, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts du visuel,* Mayenne, Gallimard, 1989.
J. COLLARD, *Varron grammairien latin,* Paris, Les Belles Lettres, 1954.
G.B. CONTE, *Latin Literature, a history,* Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1994, p.39-84.
P. COURCELLE, « *Intempesta nocte* », *Mélanges d'histoire ancienne offerts à W. Seston,* Paris, De Boccard, 1974, p.127-134.
R. CRAHAY, « La vision poétique d'Ovide et l'esthétique baroque », *Atti del Convegno internazionale Ovidiano,* I, Rome, 1959, p.91-110.
J. COUSIN, *Etudes sur Quintilien, I : contribution à la recherche des sources de l'Institution oratoire,* Paris, Boivin, 1935.
– *Etudes sur Quintilien II : vocabulaire grec de la terminologie rhétorique de l'institution oratoire,* Paris, Boivin, 1936.
E.R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen-Age latin,* Paris, 1956.
C. CUSSET, *La Muse dans la bibliothèque, Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine,* Paris, CNRS Littérature, 1999.
J. DANGEL, « Imitation créatrice et style chez les latins », *Qu'est-ce que le style ?,* G. Molinié et P. Cahné, Paris, P.U.F., 1994, p.95-113.
– « L'hexamètre latin, une stylistique des styles métriques », *Flor. Ilib.,* 10, 1999, p.63-94.

– « Parole et écriture chez les latins : approche stylistique », *Latomus*, 58, 1999, p.3-29.
– *Le poète architecte, Arts métriques et Art poétique latins*, Paris, Peeters, 2001.
– « Les Muses de l'histoire : l'énigme cicéronienne », *Grecs et Romains aux prises avec l'histoire, Représentations, récits et idéologie, G. Lachenaud et D. Longrée*, P.U. de Rennes, 2003, p.85-95.
– « Devanciers grecs et romains de Sénèque Le Tragique », *Sénèque Le tragique, Entretiens sur l'Antiquité Classique », Fondation Hardt*, 50, Genève, 2003, p.63-120.
F. DELARUE, Stace poète épique : originalité et cohérence, Louvain-Paris, Peeters, 2000.
A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, P.U. du Septentrion, 1995.
E. DE SAINT-DENIS, *Le rôle de la mer dans la poésie latine*, Lyon, éd. Bosc. Frères, 1935.
F. DESBORDES, *Argonautica ; trois études sur l'imitation dans la littérature latine*, Bruxelles, Latomus, 1979.
E. d'ORS, *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935.
C.-G. DUBOIS, *Le baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.
F. DUPONT, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
– *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.
A. ESTEVES, « *Euidentia* rhétorique et horreur infernale : le portrait de Tisiphone chez Stace (étude esthétique et stylistique, *Thébaïde*, I, 103-110) », *B.A.G.B., Lettres d'humanité*, 60, 2001, p.390-409.
– *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception*, thèse de doctorat soutenue en Déc. 2005.
J. FABRE-SERRIS, *Mythologie et littérature à Rome ; la réécriture des mythes aux premiers siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, Payot,1998.
S. FRANCHET D'ESPEREY, « Variations épiques sur un thème animalier », *R.E.L.*, 55, 1977, p.152-172.
– « Le destin dans les épopées de Lucain et de Stace : visages du destin », *Mélanges J. Duchemin*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p.95-104.
– « Les deux conflits de la *Thébaïde*, perspective dramatique et perspective épique », *A.Ant.Hung.*, 33, 1990-1992, p.105-109.
– « La composition de la *Thébaïde de Stace* », *L'Univers épique. Rencontres avec l'Antiquité classique*, II, Paris, 1992, p.217-226.
– « *Pietas*, allégorie de la non-violence », *Epicedion. Hommage à Papinius Statius*, Poitiers, 1996, p.83-92.
– *Conflit, violence et non-violence dans la Thébaïde de Stace*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
– « Nuda potestas armauit fratres », *Fondements et crises du pouvoir*, par S. Franchet-d'Espèrey, Bordeaux, éd. de l'Univ. de Bordeaux, 2003, p.109-117.
– « Quis furor, o cives ? », *Fondements et crises du pouvoir*, Bordeaux, par S. Franchet-d'Espèrey, éd. de l'Univ. de Bordeaux, 2003, p.429-440.

M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, Paris, Droz, 1994.
L. GOSSEREZ, *Poésie de lumière, une lecture de Prudence,* Paris, Peeters, 2001.
P. GRIMAL, *Essai sur l'Art Poétique d'Horace,* Paris, 1968.
– *La littérature latine,* Fayard, 1994.
A.-M. GUILLEMIN, *Pline et la vie littéraire de son temps,* Paris, Les Belles Lettres, 1929.
A.-G. GUILLEMIN, « L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine », *R.E.L.*, 2, 1924, p.35-57.
J. HELLEGOUARC'H, « Les structures verbales de l'hexamètre latin d'Ennius à Juvénal », Paris, Les Belles Lettres, 1980.
S. JOUANNO, « Les prophéties en acte dans l'*Enéide* », *Grecs et Romains aux prises avec l'histoire, Représentations, récits et idéologie,* éd. par G. Lachenaud et D. Longrée, Rennes, P.U.R., 2003, Vol. 2, p.437-445.
– « *Mortis imago,* trois réécritures virgiliennes de modèles homériques (*En.*, II, 201-224 ; II, 555-558 ; IX, 431-437) », *Le récit de la mort, Ecriture et histoire,* éd. par G. Jacquin, Rennes, P.U.R., 2003, p.39-51.
C.G. JUNG, *L'Homme et ses symboles,* Paris, Laffont, 1964.
P. LAURENS, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme,* Paris, Les Belles Lettres, 1989.
– « Sur les digressions à propos de Claudien », *BAGB,* 1986, 4, p.358 et s.
M. LEDENTU, « L'orateur, la parole et le texte », *Orateurs, auditeurs, lecteurs :à propos de l'éloquence romaine à la fin de la République et au début du Principat,* Actes de la table ronde du 31 janvier 2000, éd. G. Achard et M. Ledentu, Lyon, 2000, p.57-73.
– *Studium scribendi. Recherches sur les statuts de l'écrivain et de l'écriture à Rome à la fin de la République,* Louvain-Paris, Peeters, 2004.
C. LEVIS-STRAUSS, *La pensée sauvage,* Paris, PUF, 1962.
J. MAROUZEAU, *L'ordre des mots dans la phrase latine, Tome 1, les groupes nominaux,* Paris, H. Champion, 1922.
– *Traité de stylistique appliquée au latin,* Paris, 1954.
C.M. MAZZUCCHI, *Dioniso Longino, Del Sublime,* Milan, 1992.
F. MENCACCI, « *Sanguis/cruor.* Designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nelle cultura romana », *Materiali e discussioni per l'analisti dei testi classici,* 17, 1986, p.35-81.
A. MICHEL, « Questions de rhétorique II : image, imagination, imaginaire dans la rhétorique latine et sa tradition », *Image, imagination, imaginaire, B.A.G.B.*, 1977, p.360-367.
– *La parole et la beauté,* Paris, Les Belles Lettres, 1982.
– *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron. Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persauder,* Louvain-Paris, Peeters, 2003.
– « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux Modernes », *R.E.L.*, 54, 1976, p.278-307.
– « Le *pathos* et les passions : le pathétique dans la tradition latine », *R.E.L.*, 73, 1995, p.231-243.

– « La persuasion, le pathétique et la beauté : Quintilien éducateur (*Institution Oratoire*, XII), *R.E.L.*, 75, 1997, p.192-199.
P. MONTEIL, *Beau et Laid, contribution à une étude historique du vocabulaire esthétique en latin*, Paris, Klincsieck, 1964.
Cl. MOUSSY, « Esquisse de l'histoire de *monstrum* », *R.E.L.*, 55, 1977, p.345-369.
D. NISARD, *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Paris, 1849.
L. PERNOT, « Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique », in *BAGB*, 3, 1986, p.253-284.
L. PERRIN, « La vérité dans l'exagération. Comment les rhétoriciens voyaient les dessous de l'hyperbole », *Etudes de lettres*, n°4, 1991, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, p.23-44.
J. PIGEAUD, « La représentation d'une déesse : imaginaire et rhétorique », *Helmantica*, 34, 1983, p.523-532.
F. RIPOLL, « La *Thébaïde* de Stace entre épopée et tragédie », *Rome et le tragique*, Pallas, 49, Toulouse, P.U. du Mirail, 1998, p.323-342.
J. ROUSSET, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1978.
E. DE SAINT-DENIS, *Le rôle de la mer dans la poésie latine*, Lyon, 1935.
Ch. SEGAL, « Senecam baroque. The death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides », *T.A.Ph.A.*, 114, 1984, p.311-325.
P.H. SCHRIJVERS, *« Le regard sur l'invisible. Etude sur l'emploi de l'analogie dans l'œuvre de Lucrèce »*, Entretiens sur l'Antiquité classique (Fondation Hardt), XXIV, Genève, 1978, p.77-121.
A.-M. TAISNE, *L'esthétique de Stace ; la peinture des correspondances*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
A. THILL, *Alter ab illo, Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Lille, Publication de l'Université de Lille III, 1976.
C.T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
J.-P. VERNANT, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985.
- « La belle mort et le cadavre outragé », *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Maison de Sciences de l'Homme, 1982, p.45-76.
A. VIDEAU, « Mutations de l'auditoire à la charnière entre la République et l'Empire et décadence de l'éloquence selon Sénèque le Père », *Orateurs, auditeurs, lecteurs :à propos de l'éloquence romaine à la fin de la République et au début du Principat*, Actes de la table ronde du 31 janvier 2000, éd. G. Achard et M. Ledentu, Lyon, 2000, p.91-101.
D.W.T.C. VESSEY, « Lucan, Statius, and the baroque epic », *C.W.*, 63, 1970, p.232-234.
R. WEBB, « Imagination and the arousal of the emotions in Greco-Roman rhetoric», *The passions in Roman thought and litterature*, S.M. Braund et Ch. Gill, Cambridge U.Pr., 1997, p.112-127.
G. WILLIAMS, *Tradition and originality in roman poetry*, Oxford, Clarendon Pr., 1968.

IV. ETUDES SUR LES AUTEURS DU CORPUS

1. Homère

E. AUERBACH, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale,* Paris, Gallimard Coll « Tel », 1968, chap.I « La cicatrice d'Ulysse », p.11-34.

G. BACHELARD, *Le monde comme caprice et miniature. Etudes,* Paris, Vrin, 1970.

F. BADER, « Le liage, la peausserie et les poètes chanteurs Homère et Hésiode : la racine $^{*}seh_2$ –lier », *Bulletin de la société de linguistique de Paris,* t.85, 1990, p.1-59.

A.S. BECKER, *How to read an Ecphrasis. The Poetics of the Homeric Shield of Achilles,* Diss. The Univ. Of North Carolina, Chapel Hill, 1988 (1ère éd. 1937).

L. CANFORA, « L'aspiration à l'exhaustivité dans l'épopée et l'historiographie », *Europe,* n°865, mai 2001, p.102-119.

M. CONCHE, *Essais sur Homère,* Paris, PUF, Coll. « Quadrige », 2002 (1ère éd. 1999).

M. DETIENNE & J.-P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs,* Paris, Flammarion, 1974.

F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale,* Paris, Maspero, 1975.

– *La cithare d'Achille. Essai sur la poétique de l'Iliade,* Rome, 1986.

P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs, Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance,* Genève, Droz, 1994, chap.I « Aux origines du décrire», p.27-71.

I. KADARE, *Le dossier H,* Paris, Folio Gallimard, 1989.

F. LETOUBLON, « Boucliers palimpsestes », *L'univers épique,* Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1992, n°9, p.3-7.

– « Le miroir et la boucle », *Poétique,* n°53, 1983, p.19 et s.

– « Le récit homérique, de la formule à l'image », *Europe,* n°865, mai 2001, p.20-47.

G. E. R. LLOYD, *Polarity and analogy,* Cambridge, 1971 (1ère éd.1966), p.187-192.

G. NAGY, *La poésie en acte,* Paris, Belin, 2000.

J. PIGEAUD, « La création du monde ou le bouclier d'Achille », *L'art et le vivant,* Paris, Gallimard, 1995, p.21-28.

– « Le Bouclier d'Achille (Homère, *Iliade,* XVIII, 478-608) », *Revue d'Etudes Grecques,* CI-1988, p.54-63.

J. DE ROMILLY, *Hector,* Paris, éd. de Fallois, 1997.

– *Homère,* Paris, PUF, 1985.

– *Patience mon cœur! L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique,* Paris, Les Belles Lettres, 1991.

– *Perspectives actuelles sur l'épopée homérique,* Paris, Essais et Conférences au Collège de France, 1984.

S. SAÏD, *Homère et l'Odyssée,* Paris, Belin, 1998.

J. SCHEID & J. SVENBRO, *Le métier de Zeus : Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain,* Paris, Errances, 1994.

A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère,* Paris, Maspero, 1981.

W.C. SCOTT, *The Oral Nature of the Homeric simile,* Mnemosyne, 1974, Appendix, p.190-205.

CH. SEGAL, « Celui qui a tout vu », *Europe*, n°865, mai 2001, p.68-101.
R. THIBAU, « Le bouclier d'Achille », *Hommages à J. Veremans*, éd. F. Decreus et C. Deroux, Bruxelles, 1986 (coll. « Latomus » n°193), p.299-307.
J.-P. VERNANT, « Une face de terreur », *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1998, p.39-54.

2. Les poètes républicains (Livius Andronicus, Naevius, Ennius)

A. VON ALBRECHT, *Roman Epic, An interpretative introduction*, Leiden / Boston / Köln, Brill, 1999, p.33-73.
– « Ein Pferdegleichnis bei Ennius », *Hermes* XCVII, 1969, p.333-345.
M. BARCHIESI, *Nevio epico : Storia interpretazione edizione critica dei frammenti del primo epos Latino*, Padoue, 1962.
E. BADIAN, « Ennius and his friends », *Ennius*, Entretiens sur l'antiquité classique de la Fondation Hardt, XVII, Vandoeuvres-Genève, 1972, p.151-208.
H. BARDON, *La littérature latine inconnue, I, L'époque républicaine*, Paris, Klincsieck, 1952.
K. BÜCHNER, « Der Anfang des *Bellum Poenicum* des Naevius », *Humanitas Romana*, Heidelberg, 1957, p.13-34.
U. CARRATELLO, *Livio Andronico*, Rome, Cadmo, 1979.
E. COURTNEY, *The fragmentary latin poets*, Oxford, Clarendon Pr., 1993.
J. DANGEL, « Faunes, Camènes et Muses : le premier Art poétique latin », *Bollettino di Studi Latini*, XVII, I, 1997, éd. Loffredo, Naples, p.3-33.
– « Au-delà du réel et poétique de l'indicible : le songe d'Ilia », *Mélanges offerts à Cl. Moussy*, éd. par B.Bureau, Ch. Nicolas, Louvain / Paris, Peeters, 1998, p.281-293.
– « L'hexamètre latin : une stylistique des styles métriques », *Florentia Iliberritana, Revista de Estudios de Antigüedad Clasica*, n°10, 1999, p.63-94.
– *« L'éloquence républicaine, « Moëlle de Suasion » »*, Orateurs, auditeurs, lecteurs : à propos de l'éloquence romaine à la fin de la République et au début du Principat, *Actes de la table ronde du 31 janvier 2000, éd. G. Achard et M. Ledentu, Lyon*, 2000, p. 11-26.
W.J. DOMINIK, « From Greece to Rome : Ennius'Annales », *Roman epic*, éd. par A.J. Boyle, London/New Yorf, Routledge, 1993, p.37-58.
E. FRAENKEL, « The Giants in the Poem of Naevius », JRS 44, 1954, p.14-17.
H. FRÄNKEL, « Griechische Bildung in altrömischen Epen II », *Hermes* 70, 1935, p.59-72.
SANDER M. GOLDBERG, *Epic in Republican Rome*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1995.
– « Saturnian epic : Livius and Naevius », *Roman epic*, London / New York, Routledge, 1993, p.19-36.
J. HELLEGOUARC'H, « Du carmen à l'épopée : la formation du vers épique chez Ennius », *Xème congrès de l'Association G.Budé*, p.157-159.
– « Les structures verbales de l'hexamètre dans les *Annales* d'Ennius et la création du vers épique latin », *Latomus*, XLI, 1982, p.743-765.

A. KLOTZ, « Zu Naevius'*Bellum Poenicum* », *RhM* 87, 1938, p.190-192.
E. KLUSSMANN, *Cn. Naeuii poetae romani,* Iena, 1843.
M.R. LEFKOWITZ, « Metaphor and simile in Ennius », *CJ* LV, 1959, p.123-125.
P. MAGNO, *Quinto Ennio,* Fasano di Puglia, Schena, 1979.
– « I modelli greci negli Annales di Ennio », *Latomus* XLI, 1982, p.477-491.
S. MARIOTTI, *Livio Andronico e la traduzione artistica,* Urbino, 1986.
J. K. NEWMAN, « *Memini me fieri pauum, Ennius and the quality of Roman Aesthetic Imagination* », Illinois Classical Studies, VIII, 1983, p.173-193.
E. NORDEN, *Ennius und Virgil,* Berlin-Leipzig, 1916.
H. OPPERMANN, « Dido bei Naevius », *Rhein. Mus.*, 88, 1939, p.206-213.
R. PERNA, *Livio Andronico, Poeta di Puglia,* Bari, 1978.
H.T. ROWEL, « The Original Form of Naevius'Bellum Punicum », *AJPh* 68, 1947, p.21-46.
O. SKUTSCH, « Readings and Interpretations in the Annals », *Ennius,* Entretiens sur l'antiquité classique de la Fondation Hardt, XVII, Vandoeuvres-Genève, 1972, p.3-37.
E. TIFFOU, « La discorde chez Ennius », *REL* XLV, 1967, p.231-251.
A.TRAINA, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone,* Rome, 1970, p.11-28.
W. CH. WORFMACHER, « Epic quality in Ennius », *CJ* L, 1954, p.79-84.

3. Virgile

J. ALVIS, *Divine purpose and heroic response in Homer and Virgil,* Lanham, 1995.
F. ARNALDI, « La poesia di Virgilio », *Vergiliana. Recherches sur Virgile,* éd. par H. Bardon et R. Verdière, Leiden, Brill, 1971, p.6-18.
N.I. BARBU, « Valeurs romaines et idéaux humains dans le livre VI de l'*Enéide* », dans *Vergiliana. Recherches sur Virgile,* éd. par H. Bardon et R. Verdière, Leiden, Brill, 1971, p.56-69.
F. BLAIVE, « Mézence le guerrier impie. Mythologie indo-européenne et épopée romaine », *Latomus,* 49, 1990, p.81-87.
P. BOYANCE, *La religion de Virgile,* Paris, P.U.F., 1963.
A.M. BOWIE, « The death of Priam : allegory an history in the Aeneid », *C.Q.,* 40, 1990, p.470-481.
F.E. BRENK, « Most beautiful horror. Baroque touches in Vergil's underworld », *C.W.*, 73, 1979, p.1-7.
J-P BRISSON, *Virgile son temps et le nôtre,* Paris, Librairie F. Maspero, 1966.
– « Le pieux Enée ! », *Latomus,* 31, 1972, p.379-412.
– « Temps historique et temps mythique dans l'*Enéide* », *Vergiliana. Recherches sur Virgile,* éd. par H. Bardon et R. Verdière, Leiden, Brill, 1971, p.56-69.
O. BROOKS, *Virgil, a study in civilized poetry,* Oxford, Clarendon Pr., 1963.
K. BÜCHNER, *Virgilio il poeta dei Romani,* Brescia, Paideia, 1986.
J. CARCOPINO, *Virgile et la mystère de la IV ème Eglogue,* Paris, Artisan du Livre, 1930.
A. CARTAULT, *L'art de Virgile dans l'Enéide,* Paris, P.U.F., 1926.

S. CLEMENT, « *Fama* et le poète : pour une poétique de la monstruosité dans l'*Enéide* », *B.A.G.B.*, 2000, p.309-328.
M. COFFEY, « The subject matter of Vergil's similes », *BICS*, VIII, 1961, p.63-75.
T. CRANE, « Hunte and hunted in Aeneid », *CBL*, 1973-1974, p.21-25.
J. COLLART, « Aspects de l'expressivité métrique chez Virgile », *Mélanges de littérature et d'épigraphie latines, d'histoire ancienne et d'archéologie. Hommage à la mémoire de P. Wuillemier*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p.99-106.
J. DANGEL, « Césures et pauses syntaxiques dans l'*Enéide* », *REL*, 61, 1984, p.284-311.
– « Intermots césurables et organisation syntagmatique dans la phrase oratoire de l'*Enéide* », *Syntaxe et latin*, éd. par Ch. Touratier, Univ. De Provence, 1985, p.385-405.
– « Les enjambements dans l'*Enéide*. Lecture syntactique et incidences métriques » *Latomus*, 44, 1985, p.72-100.
A. DE MARINO, « La fine di Laocoonte e l'uccisione di Priamo nell'Eneide », *Vichiana*, 4, 1967, p.92-94.
A. DEREMETZ, « Enée aède. Tradition auctoriale et (re)fondation d'un genre », *L'histoire litéraire immanente dans la poésie latine, Entretiens de la Fondation Hardt*, 47, 2001, p.143-181.
M. DESPORT, *L'incantation virgilienne ; Virgile et Orphée*, Bordeaux, 1952.
J. DION, *La grandeur dans l'Enéide, problèmes de morale et d'esthétique*, Thèse de 3ème cycle, Paris, 1981.
– « La grandeur dans l'*Enéide* ; problèmes de morale et d'esthétique», *B.A.G.B.*, 1984, p.279-294 (résumé de la thèse)
– « L'expérience du sacré chez Virgile : l'exemple de l'*aegritudo* », *B.A.G.B.*, 1992, p.297-306.
– « Les aspects du bonheur virgilien, I », *Homo sapiens*, 1990, p.25-43.
– *Les passions dans l'œuvre de Virgile. Poétique et Philosophie*, Nancy, Publ. Univ. de Nancy., 1993.
E. FANTHAM, « Metamorphoses before the Metamorphoses : a survey of transformations before Ovid », *AugAge*, X, 1990-1992, p.7-18.
P. FORTASSIER, *Images et comparaisons dans l'Enéide. Etude littéraire et stylistique*, Mém. De Dipl. d'Et. Sup., Faculté des Lettres de Paris, 1943.
M. FUCECCHI, « Cavali al pascolo, nella moto di Eurialo e Niso », *R.F.I.C.*, 127, 1992, p.206-222.
P. GALLAIS & J. THOMAS, *L'arbre et la forêt dans l'Enéide et l'Eneas*, Paris, Champion, 1997.
G. GOTTLIEB, « Religion in the politics of Augustus », *Vergil's Aeneid : augustean epic and political context*, Londres, Duckworth, 1998, p.21-36.
J. GONZALEZ VASQUEZ, « La imagen en la poesia de Virgilio », *REL*, LIX, 1981, p.382-383.
K.W. GRASDEN, *Virgil's Iliad, an essay on epic narration*, Cambridge, 1984.
A. GRILLI, "Alcune proposte per una lettura al liceo della "catabasi" virgiliana", *Aspetti della poesia epica latina*, Lugano, p.41-73.
P. GRIMAL, *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, Paris, Arthaud, 1985.
A.M. GUILLEMIN, *L'originalité de Virgile*, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

– *Virgile, poète, artiste et penseur*, Paris, Albin Michel, 1951.
E.A. HAHN, « Body and soul in Vergil », *TAPha*, XCII, 1962, p.193-219.
K.V. HARTIGAN, « He roses like a lion. Animal similes in Homer and Virgil », *AAnt Hung*, XXI, 1973, p.222-224.
R. HEINZE, *Virgil's epic Technique*, Londres, Bristol Classical Pr., 1993.
J. HELLEGOUAR'CH, « *Pius Aeneas :* une *retractatio* », *Hommages à H. Le Bonniec. Res Sacrae*, Bruxelles, *Latomus*, CCI, 1988, 267-274.
– « Le récit de la mort de Turnus (*Aen.*XII.919-952) Analyse métrique et stylistique », *editura academiei Republicii Socialiste româna*, 1968, p.134-139.
PH. HEUZE, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Palais Farnèse, E.F.R., 1985.
– « Regarde ! Quand le poète révèle les choses », *Europe*, Janv.-Févr. 1999, n°765-766, p.45-53.
– « Le sac d'une ville ; horreur et poésie, libres réflexions à propos du deuxième livre de l'*Enéide* », *Vita Latina*, 158, 2000, p.26-32.
A.L. KEITH, « Virgil's allegory of *Fama* », *C.J.*, 16, 1921, p.298-301.
S. LAIGNEAU, « Epopée et tragédie au chant II de l'*Enéide* », *B.A.G.B.*, Lettres d'Humanité, 60, 2001, p.379-389.
R. LESUEUR, *L'Enéide de Virgile : étude sur la composition rythmique d'une épopée*, Toulouse-Le-Mirail, 1975.
– « Pour une lecture tragique du livre VII de l'*Enéide* », *Rome et le tragique*, *Pallas*, 49, Toulouse, P.U. du Mirail, 1998, p.289-295.
G. LENOIR, « L'aristie d'Enée au livre XII (*Enéide*, XII, 505-567) », *L'épopée gréco-latine et ses prolongements européens, Calliope* II, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p.93-99.
A.F. LOSSEV, « Les mouvements affectifs exaltés dans l'*Enéide*, leur sens philosophique et stylistique », *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, éd. par H. Bardon et R. Verdière, Leiden, Brill, 1971, p.192-211.
R. LUCOT, « Ponctuation bucolique, accent et émotion dans l'Enéide », *R.E.L.*, 43, 1965, p.262-274.
– « Un thème virgilien, le lancer du javelot », *Pallas*, IX, 1960, p.165-170.
A. MICHEL, « Virgile et la politique impériale : un courtisan ou un philosophe ? », *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, éd. par H. Bardon et R. Verdière, Leiden, Brill, 1971, p.212-245.
B. OTIS, « The originality of the *Aeneid* », *Virgil*, Londres, Routledge, 1969, p.27-66.
J. PERKINS, «An aspect of Latin comparison construction», *Taph*, CIV, 1974, p.261-277.
J. PERRET, *L'homme et l'oeuvre*, Paris, Hatier, 1952.
– *Virgile*, Paris, Ecrivains de toujours, 1959.
– « Optimisme et tragédie dans l'*Enéide* », *R.E.L.*,45, 1967, p.342-362.
A. PERUTELLI, « Similitudini e stile soggettivo in Virgilio », *Maia*, XXIV, 1972, p.42-60.
M. RUCH, « Le destin dans l'*Enéide.* Essence et réalité », dans *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, éd. par H. Bardon et R. Vedière, Leiden, Brill, 1971, p.312-321.
J. SALEM, *De la tragédie à l'Histoire, Une introduction à la lecture de l'Enéide*, Paris, Cariscript, 1988.

C. SAYLOR, « Animal imagery in the *D.R.N.* and the Aeneid », *Florilegium,* VIII, 1986, p.1-10.
SERVIUS, *Servianorum in Vergilii carmina commentarium,* Harvard, 1946.
R.J. SKLENAR, « The death of Priam : *Aeneid* II, 506-55 », *Hermès,* 118, 1990, p.67-75.
A.A. TAKHO-GODI, « Valeur stylistique des thèmes chtoniens dans l'*Enéide* de Virgile », dans *Vergiliana. Recherches sur Virgile,* éd. par H. Bardon et R. Vedière, Leiden, Brill, 1971, p.358-374.
J. THOMAS, *Les structures de l'imaginaire dans l'Enéide,* Paris, Les Belles Lettres, 1991.
– « La violence transformée», *Europe,* Janv.-Févr. 1999, n°765-766, p.54-61..
H.L. TRACY, « *Fata deum* and the actio of the *Aeneid* », *G. & R.* , 21, 1964, p.188-195.
A.-M. TUPET, « La *Fama* au livre IV de l'*Enéide* », *L'épopée gréco-latine et ses prolongements européens, Calliope* II, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p.81-91.
D. WEST, « The deaths of Hector and Turnus », *G. & R.* , 21, 1964, p.21-31.
M. WIGODSKY, « Vergil and early latin poetry », *Wiesbaden,* 1972. Pages à préciser

4. Lucain

J.-M. ADATTE, « Caton ou l'engagement du sage dans la Guerre Civile », *E.L.,* 8, 1965, p.232-240.
F.M. AHL, *Lucan, an introduction,* Londres, Cornell U. Pr., 1976.
F. ARNALDI, « *Lucano* », *Vichiana,* 3, 1974, p.40-49.
J. AUMONT, « Sur l'épisode des reptiles dans la *Pharsale* de Lucain (IX, 587-937) », *B.A.G.B.,* 1968, p.103-119.
J. AYMARD, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain,* 1951.
S. BARTSCH, *Ideology in cold blood ; a reading of Lucan's civil war,* Londres, Harvard U. Pr., 1997.
F.L. BASTET, « Lucain et les arts », *Lucain : sept exposés suivis de discussions,* Entretiens de la Fondation Hardt, 15, Vandoeuvres-Genèv, 1970, p.119-158.
S.F. BONNER, « Lucan ans the declamation schools », *AJPH,* LXXXVII, 1966, p.257-289.
J. BRISSET, *Les idées politiques de Lucain,* Paris, Les Belles Lettres, 1964.
R.T.BRUERE, « Lucan's Cornelia », Classical Philology XLVI 1951 221-236.
G.B. CONTE, *Saggio di commento a Lucano ; Pharsalia VI, 118-260 : l'aristia di Sceva,* Pise, 1974.
– *La guerra civile di Lucano. Studi e prove di commento,* Urbino, 1988.
J. DANGEL, « Lucain et Méduse :les monstres dans l'épopée latine », *Mélanges en l'honneur de Papadimitriou,* éd. par H. Karamalengou, p.1-15.
J. DELARUE, « La *Guerre Civile* de Lucain : une épopée plus que pathétique », *R.E.L.,* 74, 1996, p.212-230.
B.F. DICK, « The technique of prophecy in Lucan », *Transactions of the American Philosophical Association,* XCIV, 1963, p.37-49.
F. DELARUE, « La guerre civile de Lucain : une épopée plus que pathétique », *R.E.L.,* 74, 1994, p.212-230.

J.-C. DE NADAÏ, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain : la crise de la représentation dans la poésie antique.*, Paris, Peeters, 2000.
P. ESPOSITO, « Sui colori nella Pharsalia », *Vichiana,* XIV, 1985, p.85-105.
– « Il bosco disabitato (*Phars.*, III, 402-403) e sui modelli », *Orpheus,* 9, 1988, p.306-311.
E. FANTHAM, « Lucan's Medusa-excursus », *M.D.*, 29, 1992, p.95-119.
J. FERGUSON, « Lucan and his epic », *D.U.G.*, 18, 1956-57, p.116-125.
S. FRANCHET D'ESPEREY, « Le destin dans les épopées de Lucain et de Stace : visages du destin », *Mélanges J. Duchemin,* Paris, Les Belles Lettres, 1983, p.95-104.
D. GAGLIARDI, « Ater in Lucano », *S.I.F.C.*, 4, 1986, p.64-67.
– « Il banchetto in Lucano (note a *Phars.*, X, 104-171) », *S.F.I.C.*, 5, 1987, p.186-192.
P. GRIMAL, « Quelques aspects du stoïcisme de Lucain dans la Pharsale », *B.A.G.B.*, LXIX, 1983, p. 401-416.
– « Lucain et Sénèque. A Propos d'une tempête », *Mélanges Gareau, C.E.A.*, XIV, Ottawa, 1982, p.173-178.
A. GUILLEMIN, « L'inspiration virgilienne dans la Pharsale », *R.E.L.*, XXIX, 1951, p. 214-227.
J. HELLEGOUARC'H, « Rhétorique et poésie dans la *Pharsale* de Lucain », *Vita Latina,* 164, déc.2001, p.36-43.
P. JAL, « La place de Lucain dans la littérature antique des guerres civiles », *Neronia,* 1977, p. 83-91.
M. LAPIDGE, « Lucan's Imagery of Cosmic Dissolution », *Hermes,* CVII, 1979, p.344-370.
M. LEIGH, *Lucan : spectacle and engagement.* Oxford, Clarendon Press, 1997.
– « Lucan's Caesar and the Libyan tale », *J.R.S.*, 2000, 90, p.95-109.
– « Lucan's Caesar and the sacred grove : deforestation and enlightenment in antiquity », *Interpretare Lucano, miscellanea di studi / a cura di Paolo Esposito, Luciano Nicastri,* Napoli, Arte Tipographica, 1999, p.167-205.
A. LOUPIAC, *La poétique des éléments dans « La Pharsale » de Lucain,* Bruxelles, Latomus, 1998.
– « La poétique des éléments dans « La Pharsale », *B.A.G.B.*, 1991, p.247-266.
– « Pour une lecture tragique de la Pharsale », *Information Littéraire*, XLII, n°5 1990, p.3-7.
– « Lucain et le sacré », *B.A.G.B.*, 1990, p.297-307.
– « Feux et torches dans le chant X de la *Pharsale* », *Vita Latina,* Mars 2002, n°165, p.28-33.
B.-M. MARTI, « The meanings of the *pharsalia* », *AJP,* LXVI, 1945, p.352-376.
– « La structure de la Pharsale », dans *Entretiens de la Fondation Hardt,* Vandœuvres, Genève, 1968, p.3-38.
– *« Tragic history and Lucan's Pharsalia,* studies Ulman, 1964, I, p.165-204.
A. MICHEL, « La poétique des images chez Lucain », *Mélanges Le Bonniec, Res sacrae,* Bruxelles, Coll. Latomus n°201, 1998, p.308-315.PICHON R., *Les sources de Lucain,* Paris, 1912.
M.P.O. MORFORD, *The poet Lucan ; Studies in rhetorical epic,* Oxford, 1967.
E. NARDUCCI, « Il tronco di Pompeo (Troia e Roma nell Pharsalia) », *Maia,* XXV, 1973, p.317-325.

– *La provvidenza crudele ; Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pise, Giordini, 1979.
– « Cesare e la *Patria* (ipotesi su *Phars.* I, 185-192) », *Maia*, 32, 1980, p.175-178.
R. NICOLAI, « La Thessaglia lucanea e il rovesciamento del Virgilio augusteo », *M.D.*, 23, 1989, p.119-134.
A.-M. OZANAM, « Le mystère et le sacré dans le stoïcisme romain à l'époque néronienne », *BAGB*, 1990, p.275-288.
M. PATERNI, « Il colore in Lucano (frequenza, termini, uso) », Maia XXXIX 1987, 105-125.
L. PAOLETTI, « Lucano magico e Virgilio », *A & R* , 8, 1963, p.11-26.
E. PARATORE, « La Libia e il suoi nefasti nel poema lucaneo », *R.A.L.*, 44, 1989, p.191-212.
– « Néron et Lucain dans l'exorde de la *Pharsale* », *Neronia*, Clermont-ferrand, 1977, p.93-101.
M. PARATORE, « Seneca e Lucano, Medea e Erichto », *Hispania romana*, Actes du colloque de Rome, 15-16 mai 1972, Rome, 1974, p.169-179.
M. PATERNI, « Il colore in Lucano (frequenza, termini, uso) », *Maia*, 39, 1987, p.105-125.
O.C. PHILLIPS, « Lucan's grove », *C.Ph.*, 63, 1968, p.296-300.
R. PICHON, *Les sources de Lucain*, Paris, Ernest Leroux, 1912.
E.M. SANFORD, « Lucan and his roman critics : *C.Ph.*, 1931, p.233-257.
N.A SIN'UK., « Le rôle des métaphores et des autres tropes dans la façon dont Lucain représente Pompée et César dans la Pharsale » (en ukr., rés. en russe & en all.), InFil 49 = PKFil 15 1978 109-115.
E., PELUZZI « Turrigero…vertice » : la prosopopea della Patria in Lucano », *Interpretare Lucano, miscellanea di studi / a cura di Paolo Esposito, Luciano Nicastri*, Napoli, Arte Tipographica, 1999, p.127-155.
H.J. ROSE, « The dream of Pompey », Acta classica I, 1958, 80-84.
W. RUTZ, « Die Traüme des Pompeius in Lucans Pharsalia », Hermes XCI 1963 334-345.
M.M. SURATTEAU, « Méduse, un « monstrum » dans l'épopée », *Xè congrès de l'Association Guillaume Budé*, p.168-172.
H. SZELEST, « La *Pharsale* de Lucain, nouvelle étape de l'épopée romaine », *Meander*, 18, 1963, p.95-105.
J.-C. TERNAUX, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France : citation, imitation et création*, Paris, Champion, 2000.
A. THIERFELDER, *Lucan. Wege der Forschung*, Darmstadt, 1970.
J. THOMAS, « De l'*Enéide* au *Satiricon* et à la *Pharsale*, ou la modification des chemins », *Uranie*, 4, 1994, p.77-89.
A.-M. TUPET, « La scène de magie dans la *Pharsale*. Essai de problématique », *Hommages à H. Le Bonniec, Res Sacrae*, Bruxelles, Latomus, 1988, p.419-427.
S. VIARRE, « Caton en Libye ; l'histoire et la métaphore, (Lucain, Pharsale, IX, 294-949) : Néronia 1977, p.103-110.

5. Silius Italicus

F.M. AHL, M.A DAVIS, A. POMEROY, « Silius Italicus », *ANRW*, II, 32 4, 1986, p. 173-184.

D. AUVERLOT, « Le catalogue des armées alliées de Carthage dans les *Punica* de Silius Italicus : construction et fonction (Livre III, vers 222 à 414) », *IL*, XLIV 2, 1992, p. 3-11.

H. BARDON, « Le goût à l'époque des Flaviens », Latomus, 21, 1962, p. 732-748.

E.L. BASSET, « Hercules and the hero of the Punica », *The classical Tradition. Literary and historical studies in honor of H. Caplan*, Ithaca-New York, 1966, p. 258-273.

– « Stoic philosophy in Silius Italicus », *Akroterion* XXXV, 1990, p. 68-72.

M. D. BASSETT,« Scipio and the ghost of Appius », *Cph*, LVIII, 1963, p. 73-92

– « Regulus and the serpent in the *Punica* », *CP*, 50, 1955, p. 1-20.

– « Silius, *Punica* VI, 1-53 », *CPh*, LIV 1959, p. 10-34.

M. BETTINI, « Ennio in Silio Italico », *RFIC*, 105, 1977, p. 425-447.

J. H. BROUWERS, « Les dieux dans la description de la tempête chez Silius Italicus », *Mélanges Veremans*, Latomus 193, Bruxelles, 1986, p. 21-28.

– « Zur Lucan-Imitation bei Silius Italicus », *Actus. Studies in honor of H. L. W. Nelson*, Utrecht, 1982, p. 73-87.

R.T. BRUERE, « Color ovidianus in Silius'Punica 1-7-VII », *Ovidiana*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 475-499.

– « Color ovidianus in Silius' Punica 8-17», *CP*, 54, 1959, p. 228-245.

– « Silius Italicus *Punica* III, 62-162 and IV, 763-822 », *CPh*, XLII 1952, p. 219-227.

– « Some recollections of Virgil's Drances in later epic », *CPh*, LXVI, 1971, p. 30-34.

E BURCK., *Historische und epische Tradition bei Silius Italicus*, Zetemata LXXX, München Beck, 1984.

A.CARTAULT, « Est-il possible de fixer exactement la date des Puniques de Silius Italicus ? », *RPh*, 11, 1887, p. 11-14.

G. CASALE, *Silio Italico*, Mercato S. Severino, 1954.

J. F. CROME, « Silio Italico studioso e cultore di Virgilio. Contributo alle indagini per la determinazione del volto di Virgilio », Atti e Mem. dell'Accad. Virgiliana XXXIX, 1963, p. 43-51.

F. DELARUE, « Sur l'architecture des *Punica* de Silius Italicus », *REL*, LXX, 1992, p. 149-165.

G. DEVALLET, « La description du bouclier d'Hannibal chez Silius Italicus (*Punica*, II, 395-456) : histoire et axiologie », *L'univers épique. Rencontres avec l'Antiquité classique II* (éd. M. Woronoff), Paris, 1992, p. 189-197.

– « Silius Italicus et les rites funéraires : (*Punica*, XIII, 466-487) », *LALIES*, IX 1990, p. 153-160.

– « *Perfidia plus quam punica* : l'image des Carthaginois dans la littérature latine, de la fin de la République à l'époque des Flaviens », *Lalies*, 16, 1996, p.17-28.

J.M. DIAZ DE BUSTAMENTE, « El sueno com motivo genérico y como motivo tradicional en Silio Itàlico », *Euphrosyne* 13, 1985, p. 27-50.

E. FRANCK, « Works of art in the epics of Valerius Flaccus and Silius Italicus », *RIL*, CVIII, 1974, p. 837-844.

M. FUCECCHI, « Empietà e titanismo nella rappresentazione siliana di Annibale », *Orpheus*, XI, 1990, p. 21-42.
– « Il declino di Annibale nei *Punica* », *Maia*, XLII, 1990, p. 151-166.
A.J. GOSSAGE, « Virgil and the Flavian Epic », *Studies in Latin Literature and its influence*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969, p. 67-93.
E. HECK, « Scipio am Scheideweg. Die Punica des Silius Italicus und Ciceros Schrift De Republica », *WS* 83, 1970, p. 156-180.
H. D. JOCELYN , « Silius and republican Latin literature », *LCM,* XIII, 1988, p. 131-133 .
A. KLOTZ, « Silius Italicus », *RE*, III A1, 1927, p. 79-91.
H. LE BONNIEC, « Les présages avant la bataille du lac Trasimène chez Silius Italicus (*Punica*, 5, 53-76) », *BAGB*, 1980, pp. 194-206.
M. MARTIN, « Imitation et imagination. Un exemple de l'imagination poétique de Silius Italicus », *Eidôlon*, 1, 1977, p. 9-17.
– « Le carmen bucolique dans l'univers épique. Daphnis et le « pseudo-Daphnis » ou le reflet trompeur », *Orphea voce*, 1980, p. 149-175.
– « Le monstre de Bagrada (Silius, *Punica*, 6) », *Eidôlon*, 7, 1979, p.21-42.
– « Peut-on encore lire Silius ? », *Vita Latina*, 123, 1991 (Sept.), p.28 et s.
K.O. MATIER, « the influence of Ennius on Silius Italicus », *Akroterion*, XXXVI, 1991, p. 153-158.
– « The similes of Silius Italicus », *LCM*, XI, 1986, p. 152-155.
C. MAUBERT, « L'enfer de Silius Italicus », *RPh*, LIV, 1928, p.140-160 et 216-240.
K. MEYER, « Silius und Lucan », Diss. Würsburg, 1924.
A. MICHEL, « De silius Italicus à Victor Hugo : constance et beautés de l'emphasis », *Mélanges offerts à R. Chevallier* (éd. Par Ch.-M. Taisne), Caesarodunum 28 bis, 1994, p. 313-324.
A. PERUTELLI, « Sul manierismo di Silio Italico : le ninfe interrogano Proteo (7, 409-493) », *BstudLat* 27 2, 1997, p. 470-478.
A. POMEROY, « Silius as a doctus poeta », *Ramus* XVIII, 1989, p. 119-139.
F. RIPOLL, *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne : tradition et innovation*, Paris, Peeters, 1998.
– « Silius Italicus et Valérius Flaccus », *REA*, 1999 101 (3-4), p. 499-521.
– « Silius Italicus et Cicéron », *LEC*, 2000, 68, p. 147-173.
D. ROMANO, *Silio Italico. Uomo, poeta, artista attraverso una moderna interpretazione filologica e psicologica*, Napoli, 1969.
G. RUNCHINA, « Da Ennio a Silio Italico », *AFMC*, VI, 1982, p. 11-43.
C. SANTINI, « Lucan. 3, 399-455 : « Lucus horridus » e codice etimologico in Lucano (confronto con Pun., 1, 82-103) », *Interpretare Lucano : miscellanea di studi a cura di P. Esposito*, Napoli, 1999, pp. 207-222.
R.B. STEELE , « The method of Silius Italicus », *CP*, 17, 1922, p. 319-333.
N.J.H. STURT, « The simile of Punica 14, 189-91 », *CJ*, LXXIV 1978, p. 19-21.
A.-M. TAISNE, « Stylisation épique de l'Histoire romaine de Tite-Live aux chants III et IV de la Guerre punique de Silius Italicus », *Présence de Tite-Live, Hommage au Professeur P.Jal*, Tours, Université, 1992, Coll. Caesarodunum XXVII bis, p. 89-99.

– « L'éloge des Flaviens chez Silius Italicus (*Punica* III, 594-629) », *Vita Latina*, 125 (1992), p. 21-28.
A.-M. TUPET, « Le serment d'Hannibal chez Silius Italicus », *BAGB*, 1980, p. 186-193.
D. W. T. VESSEY, « The myth of Falernus in Silius, *Punica* VII », *CJ*, 68, 1973, p. 240-246.
– « Silius Italicus on the fall of Saguntum », *CPh*, LXIX, 1974, p. 28-36.
– « Silius Italicus. The shield of Hannibal », *AJPh*, XCVI, 1975, p. 391-405.
M. VON ALBRECHT, *Silius Italicus, Freiheit une Gehundenheit römischer Epik*, Amsterdam, Schippers, 1964.
M.T.V. WALLACE , « The epic technique of Silius Italicus », *HSCP*, 62, 1957, p.159-162.
M. WILSON, « Flavian variant : History. Silius'*Punica* », *Roman Epic* (A.J. Boyle éd.), London, 1993, p. 218-236.
E. WISTRAND, *Die Chronologie der Punica des Silius Italicus. Beiträge zur Interpretation der flavischen Literatur*, Göteborg, 1956.
L.B. WOODRUFF, Reminiscences of Ennius in Silius Italicus », *Univ. Of Michigan Studies* 4, 1910, p. 123-129.

* *
*

TABLE DES MATIERES

Introduction 5

Première partie : Les éléments théoriques 11

Chapitre I : L'image 13
I. Fluctuations sémantiques 13
1. L'ambiguïté du terme « image » : une véritable constellation de sens . . 13
2. Différentes problématiques de l'« image » 15
3. La restriction du champ sémantique de l'« image » dans les approches stylistiques modernes 16
4. L'essor de nouvelles perspectives critiques 17
II. La primauté donnée au visuel dans les arts rhétoriques antiques 19
1. Une terminologie antique dominée par l'expérience visuelle 20
1.1. Le vocabulaire grec 20
1.2. Le vocabulaire latin 21
2. La prégnance des images dans les arts rhétoriques 21
2.1. L'importance accordée au sens de la « vue » 22
2.2. Une terminologie empruntée au vocabulaire pictural 22
2.3. Une pensée rhétorique en images 23
III. Les différentes acceptions de l'« image » dans l'antiquité 26
1. La qualité d'évidence : *enargeia / euidentia* 27
2. Le procédé visant à la produire : *ekphrasis / hupotupôsis* 29
3. L'image mentale suscitée par le procédé descriptif : *phantasia / uisio* . . 32
IV. D'une *mimèsis* représentative à une *phantasia* créatrice. 37
1. La conception traditionnelle de la *mimèsis* représentative 37
2. L'invention d'une *phantasia* créatrice 40
2.1. Pseudo-Longin 40
2.2. Quintilien 41
2.3. Philostrate 44
Conclusion 45

Chapitre II : Le code épique 47
I. Le choix d'une méthode 48
1. L'impasse générique 48
2. De la notion de « genre » à celle de « généricité » 49
II. Les attentes génériques de la représentation épique grecque 51
1. La visée 52
2. Le style 53
Conclusion 54

Deuxième partie : Les actes fondateurs 55

Chapitre I : Homère, l'inventeur du style pictural 61
I. La localisation des images homériques. 62
1. Les hypotyposes 63
2. Les descriptions d'œuvre d'art 64
3. Les comparaisons 66
3.1.La nature des comparés 67
– les dieux 68
– les sentiments et les caractères 72
– les hommes au combat 74
3.2. Les caractères propres des images enchâssées dans les comparaisons 77
II. Les ressorts langagiers et stylistiques de l'*enargeia* homérique 80
1. Un vocabulaire précis et concret 80
2. Le rôle figuratif des épithètes. 82
3. Les figures de rhétorique 85
3.1. Les allégories et prosopopées 85
3.2. Les métaphores 86
III. Les qualités des représentations homériques 87
1. Des images claires et rationnelles 88
2. Des représentations dynamiques 90
3. Des représentations « réalistes » 93
4. Quelques métaphores de l'indicible 96
Conclusion 99

Chapitre II : Les poètes républicains : l'établissement des prémisses 101
I. Une poétique conforme au code épique. 102
1. Des images conformes aux attentes rhétoriques 103
2. Des images conformes aux attentes stylistiques 104
3. La réexploitation de motifs homériques 105
II. L'apparition de traits spécifiquement romains 107
1. La recherche de qualités architecturales 107
1.1. Les figures de son 108
1.2. Les figures de construction 109
2. La découverte d'un langage intérieur des émotions 109
3. L'usage ennien d'un langage plus métaphorique et allusif 113
4. La présence ennienne de quelques images contrevenantes à l'horizon d'attente 115
Conclusion 121

Troisième partie : L'*Enéide* de Virgile : l'essor d'une *phantasia* créatrice . . 123

Chapitre I : La désintégration des figures 129
I. Enée et ses compagnons comparés à des loups 132
II. Hécube et ses filles comparées à des colombes 136
III. Pyrrhus comparé à un serpent 141
IV. Priam comparé à un tronc 146
V. Laocoon comparé à un taureau 148
VI. Euryale comparé à un pavot 151
Conclusion 154

Chapitre II : Une plus grande résonance des mots en contexte 157
I. Enée, le cheval fougueux 158
II. Cassandre, la femme sauvage 163
III. Hélène, la femme-serpent 166
IV. Politès, le taureau blessé 169
V. Priam, le taureau vétuste 173
Conclusion 175

Chapitre III : Une nouvelle *enargeia* du divin 177
I. Une plus grande évidence de la transcendance 178
1. Le prodige de la statue (*En.*, II, 172-175) 179
2. Le buisson de myrte ensanglanté (*En.*, III, 19-49) 181
3. Le fantôme de Créuse (*En.*, II, 790-794) 182
II. La figuration de chimères 184
1. Les serpents de Laocoon (*En.*, II, 199-211) 184
2. La métamorphose des vaisseaux en nymphes (*En.*, IX, 110-122) 189
3. La description de *Fama* (*En.*, IV, 173-195) 190
4. La description d'Allecto (*En.*, VII, 322-571) 192
5. La description de Cacus (*En.*, VIII, 190-267). 194
Conclusion 195

Chapitre IV : Une vision dévoyée du code épique 197
I. La réécriture subversive de la topique traditionnelle 198
1. La description d'Hector (*En.*, II, 270-279) 199
2. La description de Priam (*En.*, II, 555-558) 200
II. L'invention d'une topique disant l'inénarrable 202
1. Les métaphores du feu 203
2. Les métaphores de la *belua* 205
3. Les métaphores de la furie 205
Conclusion 207

Quatrième partie : La *Pharsale* de Lucain : le raidissement d'une poétique . 209

Chapitre I : L'esthétique baroque néronienne 213
I. La rhétorique 214
II. La littérature 216
III. L'art 218
Conclusion 220

Chapitre II : Une « contre-œuvre » 221
I. Un déplacement de l'*éthos* 222
II. La réversibilité des symboles 223
1. L'absence des thèmes de la lumière 224
2. La prédominance des thèmes de l'ombre 225
3. Une réécriture subversive des images virgiliennes 227
Conclusion 231

Chapitre III : La rencontre avec le Virgile séditieux 233
I. Une même vision pathétique de la guerre 234
II. L'exploitation de la topique virgilienne du « mal » 235
1. La topique du feu 235
2. La topique du *furor* 237
3. La topique de l'incendie 239
4. La topique de la métamorphose 240
5. La représentation de Méduse, cristallisant toutes les figures virgiliennes du « mal » 241
III. La reprise d'expressions virgiliennes 242
Conclusion 244

Chapitre IV : Un expressionnisme baroque 245
I. Un style « rhétorique » rehaussé en couleurs 245
1. Un nouvel usage des figures 246
2. Le goût du pathétique 247
3. Un usage accru de la *deinôsis* 249
4. Un expressionnisme baroque 252
II. Un style marqué par les tendances de son siècle 256
1. Le caractère scientifique de son style 256
2. La dimension orientalisante de certaines images 258
III. Un baroque tragique et stoïcien 259
1. L'influence de la tragédie 260
2. L'influence du stoïcisme 261
Conclusion 266

Cinquième partie : La *guerre punique* de Silius Italicus : la libre fantaisie de l'imagination 269

Chapitre I : Les nouvelles orientations poétiques et esthétiques à l'époque flavienne 273
I. Un retour au « classicisme » 274
II. La confirmation des acquis néroniens 276
1. Une *phantasia* créatrice 276
2. Une « rhétorisation » de la *mimèsis* 277
3. Un style « maniériste » 278
Conclusion 279

Chapitre II : Silius, un *doctus poeta* 281
I. Une imitation virgilienne 281
1. Des corrélations au niveau diégétique 282
2. Une technique épique virgilienne. 283
II. Des réminiscences homériques 287
III. Des références aux poètes républicains 289
IV. Une langue tributaire du style lucanien 289
1. L'exotisme 290
2. Le pathétique 292
3. L'horreur 293
4. La *deinôsis* 294
Conclusion 298

Chapitre III : Une « rhétorisation » partisane et maniériste 301
I. Un itinéraire de sens univoque et balisé 301
1. Les interventions fréquentes de l'auteur 301
2. La mise en scène d'entités morales 304
II. Une perte des résonances virgiliennes 307
1. La multiplicité des plans focaux 308
2. Un style réaliste 310
3. Un style maniériste 313
4. Un interêt porté à la fantaisie et à l'événementiel 315
Conclusion 318

Chapitre IV : Un réalisme de l'imaginaire 319
I. Les personnifications 320
1. Les éléments 321
2. Les abstractions temporelles 325
3. Les objets inanimés 327
4. Les abstractions morales 329

II. Les descriptions de divinités 333
1. Les dieux 334
2. Les prodiges 336
2.1. Le serpent apparaissant en rêve à Hannibal (*Pun.*, III, 184-197) . . 337
2.2. Le monstre de Bagrada (*Pun.*, VI, 140-292) 339
Conclusion 344

Conclusion générale 347

Bibliographie 353

Table des matières 379

* *

*