



*« Les tyrannies ne suscitent pas des individualités rebelles comme leurs corollaires, mais il arrive que des individus s'insurgent et qu'ils montrent d'autant plus d'énergie à l'indocilité que le pouvoir exerce sa pression sur les hommes qu'il muselle en s'affirmant avec plus de brusquerie, en divisant de plus de silence, en colorant de plus de sang. L'indépendance d'esprit, sur cinquante mille ans de guerres perpétuelles est une grâce sans cause. Je prête le serment : qu'un individu se prenne de passion pour l'absence de lien est un courage que rien ne couronne. Un vrai individu n'est pas seulement rare : c'est déjà une guerre civile à lui tout seul. Puisque ce qui sacre est toujours un pouvoir. Puisque toute exception le conteste. [...]*

*Il ne faut pas craindre d'admirer plus Latron que César, plus Albucius que Cicéron, plus Ovide que Sénèque le fils. Ce n'est pas parce que le crédit de l'Empereur ne les a pas étayés que ces figures sont diminuées. Il n'y a pas que ceux qui ont exercé la dictature, ceux qui ont été consulaires et ceux qui ont été ministres de Néron qui doivent revenir. Il ne faut pas redouter que notre admiration soit aussi rare qu'ils furent rares, ni aussi passionnée qu'ils furent récalcitrants, sans quoi le plaisir qu'il y a à assouvir ce besoin nous agenouillerait au pied des potentats, des ploutocrates, des journalistes et des gangsters. »*

Pascal Quignard (1992), Préface à la traduction de Sénèque le Père (p. 17-18),  
*Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, Aubier, Bibliothèque philosophique.

Paris, le 2 novembre 2012

A l'heure où s'achève cette thèse, mes pensées vont, en premier lieu, à ma Directrice, Madame le Professeur José Kany-Turpin : qu'elle soit, ici, vivement remerciée pour l'honneur qu'elle m'a fait de suivre mon travail avec une infinie patience et une réconfortante énergie que le temps n'a jamais émoussées. Chercheuse passionnée, elle a toujours témoigné beaucoup d'intérêt pour un poète qui n'était pas son cher Lucrèce et n'a cessé de me proposer –sans rien imposer– de stimulantes pistes de réflexion. Soucieuse, enfin, non seulement de Lucain, mais aussi de moi-même, elle a fait preuve, dans les moments de difficultés, d'une rare empathie. Je lui renouvelle encore, du fond du cœur, mes plus sincères remerciements.

Je tiens aussi à exprimer ma plus vive reconnaissance à Monsieur le Professeur Carlos Lévy, sans qui cette étude n'aurait jamais vu le jour. Initiée, jadis, aux mystères de Lucain par un cours très suggestif qu'il dispensa à la Sorbonne, je lui dois ma rencontre avec le poète. Il me fit ensuite l'honneur, un 14 juillet (!), d'accepter de diriger mon mémoire de DEA et n'a cessé, depuis, de suivre mes recherches avec ce subtil mélange de rigueur intellectuelle et de facétieuse bienveillance qui fait sa singularité –mieux– son charme. Ses remarques, ses conseils, ses encouragements et l'autorité dont il a su faire preuve, au bon moment, m'ont été vitaux. Qu'il en soit mille fois remercié.

Ma gratitude s'adresse également aux Professeurs qui ont accepté de siéger au jury de cette thèse. Je remercie, tout d'abord, très vivement, Madame Sylvie Franchet d'Espèrey. Elle m'a fait confiance, par le passé, en m'invitant –modeste doctorante– à participer au colloque international sur Lucain qu'elle a organisé, en collaboration avec Monsieur Olivier Devillers : donnant véritablement un second souffle à mes recherches, ces agréables journées bordelaises, m'ont permis de côtoyer d'éminents spécialistes du poète dont les observations m'ont été précieuses. M'ayant généreusement prodigué, par ailleurs, remarques et suggestions dont la profondeur contrastait avec le cadre sympathique de nos discussions, elle a grandement contribué à la construction de cette étude. Que soient remerciés, également, Monsieur Philippe Moreau et Monsieur François Guillaumont, pour l'honneur qu'ils me font d'avoir accepté de lire cette thèse, et d'y consacrer une part précieuse de leur temps de travail.

Plus qu'à son rôle institutionnel de Directeur de l'Ecole Doctorale, je veux rendre hommage, ici, à l'humanité dont a fait preuve Monsieur le Professeur Pierre Chiron. Qu'il soit remercié de son soutien et de la confiance qu'il m'a accordée.

Je sais gré, enfin, à tous les chercheurs qui m'ont permis de lire leurs travaux, qui n'étaient pas accessibles en France, ou avant qu'ils ne soient publiés : je pense notamment au Professeur Bruno Bureau, qui a joué, par ailleurs, un rôle important dans ma formation de latiniste, au Professeur Andrew Laird, et à mon amie, Madame Florence Klein.

Ma gratitude va également à mes collègues, pour leurs affectueuses attentions, et à Monsieur Patrice Coupry, Principal du collège Pierre Mendès-France, pour son intérêt et sa bienveillance.

Surtout, cette thèse doit beaucoup à des amitiés, fort anciennes ou plus récentes, que l'éloignement géographique n'a pas empêché de manifester, à toute heure, soutien et encouragements ; à qui la fréquentation plus quotidienne, à l'inverse, n'a épargné aucune tâche pénible de relecture, correction et *coaching* intensif. Sans elles, sans eux, sans leur bonne humeur, leur drôlerie et leur générosité, rien n'aurait été possible.

Enfin, j'adresse mes pensées les plus vives, mes plus sincères excuses et une gratitude de tous les instants à mes proches qui, malgré le temps, n'ont jamais douté de ma volonté à achever le travail entrepris. Je remercie ma tante, ma chère Mimi, pour sa générosité, son infaillible soutien et sa chaleureuse présence, mon père, pour le goût conjoint de l'effort et du bonheur qu'il m'a transmis, Salem, enfin, pour son infinie patience impatiente, son inaltérable joie de vivre, le plaisir et tout le superflu.

*Néron, Néron, petipatapon.*

Paris, le 17 mars 2013

Trois mois après la soutenance publique de ce travail, je tenais à réitérer mes profonds remerciements aux membres du jury : de cette journée du 17 décembre, je garde le souvenir de leur grande bienveillance et de leurs précieuses suggestions. Si je n'ai pu, faute de temps, les mettre toutes à profit pour corriger, amender ou développer cette thèse, elles contribueront, à n'en pas douter, à enrichir et préciser mon point de vue sur Lucain et sa poésie.

## RÉSUMÉ

Les deux premiers chants de Lucain témoignent d'une utilisation novatrice des discours directs dans l'épopée. Présentés sous forme de triades de paroles juxtaposées –le dialogue n'est plus possible dans le monde du *De bello civili*– dont l'objectif et le genre sont similaires, ils incitent le lecteur-auditeur de l'Antiquité, rompu aux joutes oratoires des concours de déclamation, à les comparer. L'examen de deux de ces groupes de discours sert de préliminaire à une enquête plus large sur la parole rhétorique, puis sur la parole poétique.

Dans la confrontation des discours de la première triade (Curion / César / Laelius, au chant I) se lit la condamnation de l'éloquence traditionnelle fondée sur des valeurs éthiques universellement partagées. Elle est supplantée par une rhétorique sophistique qui redéfinit, exclusivement en fonction des intérêts personnels de l'orateur, tout ce qui a trait au droit, au juste ou à la citoyenneté, notions problématiques dans le contexte de perversion morale du *bellum civile*. L'efficacité de cette nouvelle éloquence est signalée par le succès des trois *suasores* qui sont à l'origine des grands tournants narratifs de l'œuvre : Curion décide César à entrer définitivement dans l'affrontement civil (Chant I), Cicéron pousse Pompée à donner le signal du début du combat à Pharsale (Chant VII) et Pothin persuade Ptolémée d'assassiner Magnus (Chant VIII).

Dans la comparaison des trois paroles prophétiques de la fin du livre I auxquelles répondent les trois discours du début du chant suivant, effusions angoissées de Romains anonymes (les femmes, les hommes et le vieillard), se dessine un art poétique destiné à justifier les choix génériques du poète pour traiter son sujet. Conformant son œuvre à la médiocrité humaine des masses, il doit renoncer au genre tragique (discours des femmes) ainsi qu'à la célébration épique des héros (discours des hommes) et s'efforcer de proposer, à l'instar du vieillard qui se remémore le passé pour

anticiper le futur (le plus long discours de l'épopée, rappelant, par sa place et son sujet, l'*Ilioupersis* d'Enée), une épopée historique qui cherche à percer l'opacité du monde de la guerre civile, dans lequel les dieux ne sont plus anthropomorphes. Empruntant leur esthétique du déchiffrement du réel aux Piérides ovidiennes, ces poétesses humaines, rivales des divines Muses (*Métamorphoses* V), Lucain refonde alors la *persona* de son *uates*. Chantre d'un genre nouveau, pour une épopée renouvelée, le 'piéridique' *uates* du *De bello ciuili* qui ne peut plus être omniscient –puisque les pensées et les actions des *superi* lui sont inconnaissables– refuse le patronage des divinités traditionnelles de la poésie, promet à son 'héros' César, non la gloire mais l'exécration éternelle et proclame avec défi, qu'il ne devra lui-même l'éternité qu'à la seule puissance de son talent personnel, divines Muses et grands guerriers héroïques des œuvres du passé ayant été congédiés par la guerre civile.

#### MOTS-CLÉS :

Lucain

Parole

Discours direct et discours indirect

Epopée

Rhétorique

Poétique

*Vates*

Ovide

Piérides

Intertextualité

Divination

*Fama*

*Recitatio*

*Declamatio*

## ABSTRACT

The first two books of Lucan reveal an innovative use of direct speech in epic. Presented as contiguous speech triads – dialogs being impossible in the realm of *De bello ciuili* – whose purpose and genre are similar, they lead the ancient reader-listener, used to oral debates typical of declamation contests, to compare them. The investigation of two of these speech groups is our first step to a larger inquiry on rhetoric speech, then on poetic speech.

Confronting the speech of the first triad (Curion/Caesar/Laelius in book I) reveals the end of traditional eloquence based on universal ethic values. It is superseded by a sophistic rhetoric that redefines (exclusively according to the speaker's private interests) whatever relates to law, justice or citizenship – problematic concepts in the perverse moral context of *bellum ciuile*. The efficiency of this new eloquence is highlighted by the success of the three suasive performances which cause the work's main narrative turns: Curion convinces Caesar to definitely take part to the civil war (book I), Cicero leads Pompeus to launch the battle at Pharsalia (book VII) and Pothinus persuades Ptolemy to murder Magnus (book VIII).

Comparing the three prophetic speeches at the end of book I (which mirror the three speeches at the beginning of the following book), anxious complains of anonymous Romans (the women, the men and the elderly), we identify an ‘art of poetry’ aimed at motivating the generic choices made by the poet to handle his subject. Working along the lines of the human depravity of masses, he may not employ neither the tragic style (the speech of women) nor the epic celebration of heroes (the speech of men), but must suggest – as the old man remembers the past to anticipate the future (the longest speech of the epic reminds Eneas’ *Ilioupersis* by means of its place and subject)

– an historical epic aiming at enlightening the opaque world of civil war, in which the gods are no longer anthropomorphic. Borrowing their deciphering aesthetic to Ovids' Pierides, human female poets rivaling the godly Muses (*Metamorphosis V*), Lucan reinvents the *persona* of his *uates*. Promoting a new genre, for a renewed epic, the 'pieridic' *uates* of *De Bello Ciuili*, which can no longer be omniscient – since the *superi*'s thoughts and deeds are out of his reach – refuses to worship the traditional poetry deities, swears to his 'hero' Caesar not the glory but the eternal hatred and defiantly proclaims that he himself will deserve eternity only through his own talent, the godly Muses and great heroic warriors of ancient works having been dismissed by civil war.

#### KEY-WORDS :

Lucan

Speech

Direct speech and indirect speech

Epic

Rhetoric

Poetics

*Vates*

Ovid

Pierids

Intertextuality

Divination

*Fama*

*Recitatio*

*Declamatio*

## Table des matières

### INTRODUCTION

#### LA POÉSIE DE LUCAIN, UNE PAROLE SINGULIÈRE..... 14

A/ L'envahissante parole du narrateur .....	16
B/ Une nouvelle étude des discours directs ?.....	19
B.1) Une des singularités de l'œuvre : des discours directs plus longs et moins fréquents .....	21
B.2) Etat de la critique portant sur les discours directs. ....	25
B.2.1.) Les études de type rhétorique .....	26
B.2.2.) Les études de type historique.....	31
C/ Replacer l'œuvre dans son contexte de production : la <i>recitatio</i> et la <i>declamatio</i> .....	44
C.1) Influence de la <i>recitatio</i> sur l'écriture de Lucain et la qualité d'écoute du public romain. Cas particulier des discours directs de l'épopée.....	46
C.2) Influence de la <i>declamatio</i> sur les discours directs du <i>De bello civili</i> : une nouvelle piste à explorer ? .....	54
C.3) Conclusion : le rôle du public antique.....	61
D/ Nouvelles perspectives .....	63

### PREMIÈRE PARTIE

#### Introduction ..... 74

1.1/ Confrontation des discours de la première triade de l'œuvre (I, 260-395) : la rhétorique traditionnelle mise à mal par la guerre civile. ....	77
1.1.1. Réaction minutieusement décrite des destinataires épiques des trois discours : une incitation à la participation active de l'auditeur-lecteur dans la construction du sens. ....	78
1.1.1.a) Cohérence des images lucaniennes dans la description des réactions de l'auditoire interne : César présenté sous un jour inattendu. ....	79

1.1.1.b) <i>Clamor</i> et <i>murmur</i> dans le <i>De bello ciuili</i> : le « jargon » de la <i>recitatio</i> comme indice d'appréciation rhétorique de chacun des trois discours ? .....	93
<b>1.1.2. Confrontation des discours de César (I, 299-351) et de Laelius (I, 359-386) : stratégies oratoires et positionnements éthiques opposés .....</b>	<b>100</b>
1.1.2.a) Le genre des discours : deux <i>cohortationes</i> ? Lucain et le renouvellement de la harangue militaire. ....	102
1.1.2.b) Rhétorique traditionnelle contre fureur oratoire.....	117
α/ Une utilisation de l'apostrophe révélatrice.....	120
β/ Des positionnements éthiques opposés .....	127
γ/ Conclusion : la fin du <i>uir bonus dicendi peritus</i> . ....	136
<b>1.1.3. Le discours de Curion (I, 273-291), personnage symbolique de l'évolution de l'art de la parole à la fin de la République. ....</b>	<b>138</b>
1.1.3 a) Curion ou la métamorphose morale. ....	141
1.1.3 b) Curion ou la métamorphose rhétorique : la <i>uox</i> devenue <i>lingua</i> .....	148
α/ <i>vox</i> et <i>lingua</i> dans le <i>De bello ciuili</i> .....	149
β/ <i>vox</i> et <i>lingua</i> dans la triade des discours Curion/ César / Laelius .....	164
1.1.3 c) Rôle majeur de Curion dans le <i>De bello ciuili</i> : de l'importance de savoir se faire sophiste en temps de guerre civile. ....	169
<b>1.1.4 Conclusion sur la première triade de discours du poème : Curion, César, Laelius. ....</b>	<b>173</b>

## **1.2/ Les nouveaux maîtres de la parole (Curion, Cicéron, Pothin) et la guerre civile. .... 176**

### **1.2.1. Les « arrangements » de Lucain avec l'histoire : les maîtres du verbe, incarnations du destin ?..... 180**

1.2.1.a) Les <i>suasores</i> de Curion, Cicéron et Pothin : en quoi et pourquoi Lucain a-t-il modifié l'Histoire ?.....	181
α/ Manipulation des données historiques concernant Cicéron : satire et dénonciation de la subversion de la parole tardo-républicaine qu'il incarne. .	183
β/ La portée de la critique lucanienne de Cicéron. ....	198
γ/ Manipulation des données historiques concernant Curion et Pothin : création du conseiller idéal de chaque puissant de la guerre civile.....	205
1.2.1. b) Orateurs et tradition épique : quel rôle pour les maîtres de la parole dans l'économie de l'œuvre ?.....	216
1.2.1.c) Conclusion : la subversion de la parole à l'origine de tous les bouleversements du monde de la guerre civile.....	233

### **1.2.2. Usages dévoyés de l'art oratoire : intérêts personnels et sophismes..... 236**

1.2.2.a) Redéfinition sophistique de la citoyenneté (Curion et Cicéron) et de la royauté (Pothin), à l'avantage des orateurs. ....	237
1.2.2.b) Mise en scène, à travers les discours directs, de la parole sophistique qui régit le monde de la <i>Pharsale</i> : pourquoi le refus d'une analyse de la subversion du langage par le narrateur ?.....	245
α/ Ambiguïté des mots et subversion verbale contagieuse : la linguistique stoïcienne à la rescousse du poète. ....	246
β/ Cicéron sophiste et Lucain historien ? .....	249

1.2.3. Conclusion sur la confrontation des trois suasoires de Curion, Cicéron et Pothin.....	251
--	-----

Conclusion.....	255
-----------------	-----

## SECONDE PARTIE

Introduction : la parole prophétique, image du nécessaire renouvellement de la parole poétique pour traiter de la guerre civile ?.....	263
--	-----

A/ Valeur philosophique des prophéties selon Lucain.....	268
--	-----

B/ Dimension poétique des multiples paroles oraculaires du <i>De bello ciuili</i> .....	280
---	-----

C/ Conclusion sur le statut ambigu de la parole prophétique .....	293
---	-----

2.1/ Confrontation des discours de la triade des anonymes à Rome : leçon de poétique.....	297
---	-----

2.1.1. Confrontation des trois discours : points communs et discordances.....	300
---	-----

2.1.1.a) La dimension symbolique des trois prises de paroles des anonymes à Rome les rapproche et incite à les comparer. ....	304
---	-----

2.1.1.b) Trois discours qui expriment un rapport au temps différent : typologie d'attitudes par rapport à la guerre civile imminente.....	315
---	-----

2.1.1.c) Conclusion : de la nécessité de lire, ensemble, les trois discours des anonymes.....	324
---	-----

2.1.2. Les deux premiers discours : des paroles inappropriées.....	325
--	-----

2.2.1.a) Le discours des femmes : l'aporie du genre tragique. ....	326
--	-----

2.1.1.b) Le discours des hommes : l'impossibilité de l'épopée héroïque.....	332
---	-----

2.1.1. c) Conclusion.....	339
---------------------------	-----

2.1.3. Le vieillard anonyme, un double du narrateur ? .....	339
---	-----

2.1.3. a) Le précédent cicéronien.....	341
--	-----

2.1.3. b) Nombreux points communs entre le discours du vieillard et la parole du narrateur : style, thèmes, genre.....	342
--	-----

2.1.3. c) Utiliser le passé pour comprendre l'avenir : utiliser le discours du vieillard pour comprendre le <i>De bello ciuili</i> .....	345
--	-----

Conclusion sur la confrontation des discours des anonymes .....	349
---	-----

2.2/ La <i>persona</i> du <i>uates</i> dans le <i>De bello ciuili</i> : influence des Piérides d'Ovide ( <i>Métamorphoses</i> V) et renouvellement de la parole du poète épique.....	351
--	-----

<b>2.2.1. Le proème du <i>De bello civili</i> et la « Musomachia » d’Ovide (<i>Métamorphoses</i>, V, 250-358 [...] 662-678) : renouvellement de l’invocation aux divinités inspiratrices.....</b>	<b>357</b>
2.2.1. a) Cohérence des allusions ovidiennes dans les vers liminaires du <i>De bello civili</i> .....	357
2.2.1.b) Le pouvoir d’évocation des noms propres, signe de l’influence des Piérides ovidiennes.....	361
2.2.1.c) De nouvelles Muses inspiratrices pour un nouveau type d’épopée.....	363
2.2.1.d) Les rapports complexes de l’homme de pouvoir et de l’artiste : de l’émulation à l’ <i>invidia</i> .....	367
2.2.1.e) Dévalorisation de la Muse inspiratrice, valorisation problématique du <i>uates</i> .....	373
2.2.1.f) Conclusion.....	376
<b>2.2.2. Le <i>vates</i> du <i>De bello civili</i>, prolongement des Piérides d’Ovide. ....</b>	<b>376</b>
2.2.2.a) Lucain et les Piérides : défi, provocation et insolence. ....	377
2.2.2. b) Remise en cause de l’épopée traditionnelle par les Piérides, et à leur exemple, par Lucain. ....	379
2.2.2.c) Réinterprétation de la titanomachie ovidienne par le <i>uates</i> du <i>De bello civili</i> .....	386
2.2.2. d) Conclusion.....	393
<b>2.2.3. Les Piérides, modèles du <i>vates</i> de Lucain : Étude de leur symbolique, d’Ovide aux hommages posthumes de Stace et Martial. ....</b>	<b>394</b>
2.2.3.a) La symbolique des Piérides d’Ovide à Juvénal.....	395
2.2.3.b) L’hommage posthume de Martial et de Stace dans les œuvres qui ne sont pas délibérément composées à la gloire de Lucain : association significative des Piérides et du <i>uates</i> du <i>De bello civili</i> .....	404
2.2.3.c) L’hommage posthume de Martial et de Stace dans les œuvres commandées par la veuve de Lucain : absence systématique des Piérides auprès du <i>uates</i> du <i>De bello civili</i> .....	409
<b>2.2.4. Conclusion.....</b>	<b>414</b>
<b>2.3/ Réinterprétation du thème de la rumeur par le <i>uates</i> ‘piéridique’ du <i>De bello civili</i>.....</b>	<b>416</b>
<b>2.3.1. Les Romains pris au piège de la rumeur : création et propagation de la <i>fama</i> .....</b>	<b>417</b>
2.3.1.a) Refus de l’allégorie symbolique de <i>Fama</i> : Virgile complété.....	417
2.3.1. b) L’analyse du processus de la rumeur : une <i>fama</i> terrifiante, malgré son visage humain. ....	420
<b>2.3.2. Le lecteur pris au piège de la rumeur ou le « discours en catalogue » du narrateur. ....</b>	<b>424</b>
2.3.2. a) Une confusion voulue.....	424
2.3.2. b) Le narrateur se fait <i>fama</i> .....	429
<b>2.3.3. Implications poétiques : théorie et pratique de la rumeur... Conclusion.....</b>	<b>431</b>
	<b>433</b>

<b>CONCLUSION .....</b>	<b>436</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>440</b>

# **INTRODUCTION**

## **LA POÉSIE DE LUCAIN, UNE PAROLE SINGULIÈRE.**

Quand Martial fait publier, en 84 ou 85, un volume d'*apophoreta* –recueil de distiques élégiaques supposés pouvoir accompagner des objets tirés au sort pour célébrer les Saturnales– figurent, au nombre des cadeaux, plusieurs parchemins de grands auteurs : ainsi voit-on défiler Homère, Virgile, Ménandre, Cicéron, Properce, Tite Live, Salluste, Ovide, Tibulle, Lucain et Catulle, dans cette plaisante revue littéraire. Or, le poète du *De bello ciuili*<sup>1</sup> y reçoit, me semble-t-il, un traitement particulier. Alors que dans les autres pièces de Martial, la première personne renvoie à l'auteur des distiques<sup>2</sup> –ou, à la rigueur, à l'organisateur de la loterie<sup>3</sup>–, les vers consacrés à Lucain cèdent la parole au chantre de la guerre civile :

*Lucanus.*

*Sunt quidam, qui me dicant non esse poetam :  
Sed qui me vendit bybliopola putat.*<sup>4</sup>

Est-ce parce que Martial a personnellement connu son compatriote d'origine espagnole, mort une vingtaine d'années auparavant, qu'il le ressuscite ainsi, si l'on peut dire,

---

<sup>1</sup> Si je souscris aux arguments avancés par Ahl (1976), p. 326-332, en faveur du titre *De bello ciuili* de préférence à tout autre, je désignerai parfois, par commodité, l'épopée de Lucain autrement.

<sup>2</sup> Martial, *Apophoreta* (XIV), CLXXXIII : *Homeri Batrachomachia*.

*Perlege Maeonio cantatas carmine ranas  
Et frontem nugis solvere disce meis.*

« La Batrachomyomachie d'Homère.

Relis donc comme Homère a chanté la grenouille

Et ris sans t'offusquer des vers que je gribouille. » (Traduction Malaplate)

<sup>3</sup> Martial, *Apophoreta* (XIV), CXC : *Titus Livius in membranis*.

*Pellibus exiguis artatur Livius ingens,  
Quem mea non totum bibliotheca capit.*

« Tite Live sur parchemin.

Ces peaux condensent en leur petit format l'énorme Tite Live,

que ma bibliothèque ne peut contenir tout entier. » (Traduction Izaak)

<sup>4</sup> Martial, *Apophoreta* (XIV), CXCIV : «

Lucain.

Il y a des gens qui disent que je ne suis pas poète ;

mais le libraire qui me vend n'est pas de cet avis. » (Traduction Izaak)

« Suis-je poète ? On a parfois dit le contraire.

Mais j'ai du moins pour moi l'avis de mon libraire ! »

(Traduction Malaplate, moins précise, mais qui rend, à merveille, l'esprit des distiques de Martial)

quelques instants, par la puissance du verbe proféré<sup>5</sup> ? Faut-il plutôt y lire un hommage –peut-être un peu paradoxal<sup>6</sup>– à la mordante vigueur de la poésie de Lucain qui transparait dans le sarcasme du distique, confondant, avec ce qu’il faut de provocation, valeur artistique et valeur marchande ? Quoi qu’il en soit, la singularité de la poésie du chantre de Pharsale est ainsi promulguée avec force : parole vivante, parole plus que vivante même, elle traverse le temps.

## *A/ L’envahissante parole du narrateur*

La critique universitaire –par le passé, pour la condamner comme verbiage rhétorique creux, ensuite, pour la disséquer, sans doute à l’excès– n’a cessé, à son tour, de rappeler l’originalité de la parole lucanienne : elle a surtout insisté sur la présence envahissante d’un narrateur inclassable et, finalement, dérangeant, tant il est vrai qu’il résiste aux efforts des théories modernes. Qu’il soit considéré comme fictif<sup>7</sup>, double<sup>8</sup>, triple<sup>9</sup>, omniscient, non omniscient<sup>10</sup>, indigné, ironique, pathétique<sup>11</sup>, violent<sup>12</sup>,

<sup>5</sup> Le distique s’apparenterait alors à une épitaphe dont l’importance était considérable dans la mentalité romaine. En lisant à haute voix, comme il était d’usage, les messages –fort souvent rédigés à la première personne– inscrits sur les tombeaux des morts, les lecteurs permettaient aux trépassés de prendre encore un peu part au monde des vivants et perpétuaient ainsi leur souvenir et leur nom. A ce sujet, voir Corbier (2006), p. 87-88.

<sup>6</sup> Ahl (1976), p. 74, fait remarquer que le distique est une pesante succession de spondées que le critique lit comme une pique manifeste de Martial : la métrique de Lucain a souvent été critiquée, en effet, dans l’Antiquité, pour sa monotonie. Bartsch (2005), p. 494 approuve l’interprétation de F. Ahl.

<sup>7</sup> De Nadaï (2000), p. 33, parle d’un narrateur « parfaitement fictif, contemporain des guerres civiles », mettant de côté les passages qui se rattachent à la période impériale, que ce soit en filigrane [on a proposé, par exemple, de voir en Pothin, un double pervers de Sénèque auprès du jeune Néron : Flamerie De Lachapelle (2010), p. 320-321] ou ouvertement (l’invocation liminaire à Néron, la divinisation des Empereurs, évoquée au livre VII, comme une vengeance des hommes à l’égard des dieux...).

<sup>8</sup> B. M. Marti, dans la discussion, p.230, à la suite de l’article de Due (1970) parle d’un narrateur à deux voix.

<sup>9</sup> Leigh (2000), p. 476, commente le passage où Lucain se plaint des conséquences désastreuses de la guerre civile sur sa génération (VII, 638-46) : le pronom « nous » ne désigne plus les Pompéiens, mais pas vraiment non plus les contemporains du poète et de Néron. Il s’agit donc d’une forme de troisième voix intermédiaire entre la période tardo-républicaine et l’époque de Lucain.

<sup>10</sup> Selon Ripoll (2010), p. 153, il y a deux types de narrateur : tantôt témoin désespéré des guerres civiles, il se fait *chœur* tragique « commentant ‘à chaud’ les événements en amplifiant le pathétique de l’instant (cf. VII,58-60 ; 803-808 ; 865), tantôt *uates* omniscient percevant de plus haut le cours des destins, il donne ici ou là un aperçu (au reste plus ou moins complet) sur ce dernier (VII, 205-213 ; VIII, 869-872 ; IX, 982-984) ». Le critique parle alors de « fonction pathétique » pour le premier type de narrateur et de « fonction idéologique » dans le second cas, auquel il faut accorder une dimension auctoriale supérieure, quand il y a contradiction entre les deux postures (voir note 18, p. 153). F. Ripoll considère donc, de manière un peu paradoxale, que le narrateur lucanien est, dans la même œuvre, omniscient et non omniscient.

incohérent par négligence<sup>13</sup>, ou à l'inverse, incohérent à dessein<sup>14</sup>, schizophrène<sup>15</sup>, blasphématoire<sup>16</sup>, nihiliste<sup>17</sup>, le moins que l'on puisse dire est qu'il ne laisse pas indifférent.

Et toute la force de cette parole vieille de vingt siècles se lit, peut-être, dans son extraordinaire capacité à être encore et toujours *vivante*, résistant victorieusement aux assauts théoriques. Le poète Martial, jadis, ressuscitait Lucain en lui donnant de s'exprimer à la première personne, dans ses *apophoreta*. De nos jours Johnson ou Henderson, critiques bien connus pour leurs positions radicales, prennent à leur manière, son relais<sup>18</sup> : leurs travaux, qui revendiquent manque d'objectivité et goût de la provocation, excellent, en effet, à paraphraser avec une rare violence et un humour noir

---

<sup>11</sup> Sur le rôle de chœur tragique du narrateur qui contribue à accentuer le pathétique de la situation décrite, voir Guillemin (1951), p. 220 dont les idées ont été ensuite relayées par Syndikus (1958), p. 41 ; Marti (1964) p. 180-181 et (1975) ; Viansino (1974), p. 97-110, Narducci (1979), p. 115-7 ; et, plus récemment Zehnacker (2002), p. 287-289.

<sup>12</sup> Sur les violentes invectives du narrateur de Lucain, comme innovation épique, et leur influence sur Dante, voir Griset (1956).

<sup>13</sup> Les *incohérences* de Lucain, considérées comme des négligences, sont signalées depuis longtemps, notamment à propos des divinités (voir, par exemple, Pichon (1912), p. 171-75) et ont, semble-t-il, la vie dure : voir Croisille (1996), note 28, p. 45.

<sup>14</sup> O'Hara (2007) : reconsidérant les œuvres de plusieurs poètes de l'Antiquité comme riches d'incohérences voulues, héritées de la littérature hellénistique et de la tradition grecque, qui forcent le lecteur à participer davantage dans la construction du sens [l'exemple de Catulle est sans doute le plus parlant : la voix naïve du narrateur du *Carmen 64* qui prétend chanter les héros de l'âge d'or, est contredite par ce que sait par ailleurs le lecteur de l'expédition d'Argo, ainsi amené à remettre en cause l'autorité du poète : voir Chap II] il réexamine les discordances du *De bello ciuili* : comprises comme la continuation des démarches des poètes qui l'ont précédé, les incohérences de l'œuvre de Lucain ne sont plus si déroutantes. Sans doute consciemment voulues, elles ne sont nullement le reflet d'un état d'inachèvement de l'œuvre. Le critique précise, pour finir, qu'il ne faut pas nécessairement essayer de les réduire, puisqu'elles ont du sens : « Indeed the poem's attraction to Caesar can even be made compatible with opposition to Nero : Caesar in the poem is a monster, but also an effective revolutionary who successfully takes arms against a corrupt system and overthrows it. Partial admiration for Caesar is in no way incompatible with taking up arms against the corrupt regime of Nero. » (p.139)

<sup>15</sup> Masters (1992), reprenant une expression déjà utilisée dans les travaux d'Henderson, considère le narrateur lucanien comme une « schizophrenic poetic persona » (p. 9) : il est tiraillé entre la nécessité de faire progresser l'action, en même temps que le personnage de César se rapproche de la victoire définitive, et son irrépressible envie de l'empêcher d'avancer, en multipliant, comme le fait Pompée, délais et retards narratifs.

<sup>16</sup> Le terme revient sous la plume de presque tous les critiques qui commentent le passage où le narrateur, au chant VII, paraît nier l'existence des dieux. (voir p. 272 de cette thèse)

<sup>17</sup> Le monde de Lucain est gouverné par le chaos que, selon Sklenar, la voix du narrateur, par ses différentes interventions met, peu à peu en évidence, surtout si on compare ce qu'elle dit à l'attitude de Caton (2007) : « *Victrix causa deis placuit sed victa Catoni* (1.128). In a Stoic universe, the antithesis between Catoni and deis would not be possible, since the goodness of Cato's actions would necessarily reflect the goodness of the divine order. Cato struggles against that antithesis by attempting to conform to what he understands as an immoral divine mandate. In the end, however, he can neither escape nor, as a Stoic, fully accept the reality into which Lucan has placed him : the reality of a universe governed by no providence at all, benevolent or malign. Not the forces of evil, but the forces of chaos, are the gods whom it has pleased that Caesar should prevail. » (p. 293)

<sup>18</sup> Martindale (1993), p. 68, écrit : « Henderson's voice, in his extraordinary essay, might indeed be compared to Lucan's own. It is wild, accusing, ranting, loathing both himself and what it construes as the "other"; it *challenges*. » Martindale cite un des passages où Henderson proclame avec une rare véhémence le non-sens qu'il y aurait à vouloir analyser Lucain. Voir Henderson (1988), p. 123 : « Don't bother to reclaim *this* classic in the name of literature: this text screams a curse on its readers and upon itself in a press of destabilising counter-creation. Non committal historical placing of declamatory rhetoric, politely appreciative focussing on conceptual artistry, even acutely-attuned response to the power of an unrestrained intellect, these along with the rest of the baggage of your criticism are all by the way. »

qui confine à l'absurde, l'œuvre de Lucain. Ainsi, Johnson choisit-il, par exemple, pour livrer son interprétation du célèbre passage aux ruines de Troie où le poète apostrophe son héros César, de donner, encore une fois, la parole à Lucain –ou plus exactement à son Lucain :

*Yes, my Caesar, for all time, as long as people remember what epic is and read Latin, our Pharsalia, yours and mine, will endure, and people will always see you here, in the rubble of Troy, as you are, for what you are, mouthing your drive, in all your fake glory and all your real stupidity. This gift of unending fame I give you for the gifts you've given me –the theme of my poem and the passion that enables me to write it : you, my inspiration ; I, your special bard, for ever.<sup>19</sup>*

Une telle démarche –qui, loin d'être pleinement satisfaisante, a au moins le mérite de l'humour– serait-elle, en définitive, le seul moyen de ne pas réduire à néant, à force de démembrements narratologiques, la singulière puissance de la poésie du *De bello ciuili*? Manifestement, en tout cas, les discordances critiques qui résultent des analyses modernes de la voix lucanienne signalent, autant que la richesse de l'épopée, les limites d'une méthode trop radicalement façonnée par la littérature de notre temps. F. Ahl, dans un article déjà un peu ancien, avait pourtant tenté une mise en garde : rechercher dans les épopées antiques une forme d'idéal de la simplicité narrative telle qu'on la trouve dans les œuvres modernes est voué à l'échec<sup>20</sup>. Les aèdes de jadis, en effet, sans doute influencés par les œuvres archétypales d'Homère –à la genèse complexe, nécessairement créatrice de contradictions– et les conceptions philosophiques de Platon qui admettait dans ses textes, la présence de la position adverse<sup>21</sup>, avaient une vision moins univoque, moins unifiée, que la nôtre, du sens d'un texte.

Postulant que Lucain dont la voix est si vivace, a nécessairement beaucoup à nous apprendre sur le verbe au sens large du terme, qu'il soit rhétorique –et donc politique, encore plus à Rome qu'ailleurs–, poétique, divinatoire, populaire –je

---

<sup>19</sup> Johnson (1987), p. 120-121.

<sup>20</sup> Ahl (1989): de ce constat de la complexité narrative des épopées antiques, le critique tire la conclusion que les anciennes méthodes rhétoriques ne sont peut-être pas les moins bien adaptées, en définitive, à l'examen des grands poèmes du passé.

<sup>21</sup> O'Hara (2007) estime que la conception moderne de la poésie nous vient de la pensée néoplatonicienne qui démontre que chaque texte a une perspective unifiée.

songe aux rumeurs– ou encore militaire, je voudrais tenter de déceler dans son œuvre, les traces d’une réflexion en cours sur la parole, son pouvoir, ses difficultés.

Mais il me semble plus judicieux d’aborder le problème en contournant –dans un premier temps du moins– la voix du narrateur<sup>22</sup>, si rétive à l’interprétation critique. Ce dernier n’est pas le seul, en effet, à avoir un verbe singulier dans l’épopée de Lucain : les discours directs, comme paroles proférées avec autant de vigueur que celle du chantre de l’épopée lui-même, peuvent sans doute fournir un point de départ plus facile à appréhender.

## ***B/ Une nouvelle étude des discours directs ?***

Avant d’analyser en détails plusieurs discours<sup>23</sup>, ou plus exactement plusieurs groupes de discours, extraits de la *Pharsale*, pour démontrer l’originalité de Lucain en la matière<sup>24</sup>, il me semble important de justifier le choix d’une telle étude ; en effet, l’examen des prises de paroles des personnages lucaniens a déjà, plusieurs fois, fait l’objet d’un traitement global<sup>25</sup>. Mais, si la démarche adoptée par les travaux précédents, sensiblement identique d’un ouvrage à l’autre, a été féconde à plus d’un titre<sup>26</sup>, elle me paraît avoir aussi eu pour conséquence fâcheuse d’écraser les particularités de cette épopée, au lieu de les mettre en relief.

---

<sup>22</sup> Par commodité, je continuerai à utiliser le terme de narrateur, même si, reprenant à mon compte le point de vue de B. Bureau développé récemment, justement à propos de Lucain, je reste persuadée que les habituelles distinctions entre auteur et narrateur ne sont sans doute pas très justifiées pour des textes anciens, dont le système énonciatif est compliqué par la pratique de la *recitatio* : Bureau (à paraître).

<sup>23</sup> Highet (1972), p. 15 : « A speech is one or more sentences supposed to be the actual words of a character, framed together on one single occasion, either spoken aloud, or directly reported as being spoken, or shaped in the mind without utterance. » Il me faut ajouter, à cette définition minimale, la possibilité que les discours soient prononcés ou pensés par un groupe de personnes. Voir page suivante, note sur Laird (1999)

<sup>24</sup> Basore (1904) : ce très bref article est le premier à ma connaissance à évoquer « the independent character of Lucan’s epic methods » (p. 94), à propos des discours directs. Il n’en approfondit pas, hélas, l’examen.

<sup>25</sup> Les différentes monographies qui traitent des discours directs chez Lucain seront passées en revue dans la suite de l’introduction. Les articles, quant à eux, seront mentionnés en temps utile, au fil des pages de cette première partie. Je me dois d’ajouter un travail non encore publié à ma connaissance et que je n’ai, hélas, pu consulter : A. Rolim de Moura, *Speech, Voice and Dialogue in Lucan’s Civil War*, PhD obtenu à Oxford en 2008, sous la direction de M. Leigh. D’après l’article du même auteur [Rolim de Moura (2010)], l’angle de travail retenu n’est pas le même que le mien ; Il semble s’agir, bien plutôt, de travaux complémentaires.

<sup>26</sup> Les précautions posées par O.S. Due (1974), dans son étude sur Ovide, devraient, me semble-t-il, servir de préliminaires à tout travail de recherche : il rappelle, en effet, dans son introduction intitulée « Poem

J'entends donc, dans cette introduction, commencer à dessiner les contours de ce qui me paraît constituer, dans l'utilisation que fait Lucain des discours directs, une véritable création épique. Un simple examen de la répartition des *orationes rectae* et de la proportion entre récit et discours dans l'œuvre me servira de point de départ et suffira, je l'espère, à esquisser la singularité du poète par rapport aux autres auteurs, qu'il s'agisse de ses prédécesseurs ou de ses successeurs.

Je tenterai ensuite de préciser pourquoi la critique, influencée en cela par d'autres aspects de l'œuvre elle-même, notamment la composition en tétrades et la forte composante historique de cette épopée, a gommé, en partie, les spécificités du *De bello ciuili* en matière de discours direct.

Une meilleure prise en compte du contexte de rédaction de l'épopée, et en particulier de la pratique, très répandue au début de l'Empire, de la *recitatio*, devrait sans doute éviter de tomber dans les mêmes travers : écrire avant tout pour donner son texte à *entendre* à un public de lettrés change nécessairement les perspectives de travail de l'artiste, surtout en ce qui concerne les discours directs qui rapportent justement des propos censés avoir été prononcés à *haute voix*<sup>27</sup>.

Enfin, je passerai en revue, pour terminer ce long moment introductif, un certain nombre de sujets d'étonnement concernant les *orationes rectae* du *De bello ciuili* qui me serviront, je l'espère, autant de préliminaire que de justification supplémentaire à l'examen plus approfondi –quoique partiel– des discours directs chez Lucain, qui suivra : loin d'être une étude exhaustive de toutes les prises de paroles qui figurent dans

---

and Reader », p. 9-14, que la richesse d'un texte littéraire tient au grand nombre d'interprétations qu'il peut susciter, qui peuvent varier d'un siècle à l'autre, voire d'un auteur à l'autre en fonction de l'angle d'attaque retenu. Le critique mentionne, par exemple, l'interprétation allégorique faite par Horace des textes d'Homère qui n'a plus cours de nos jours mais était partagée par un assez grand nombre de personnes pour avoir prouvé sa valeur. Malheureusement, « Too often scholars, to say nothing about non-professional readers, seem to nurse the somewhat pretentious conviction that everybody has misunderstood a certain work of art until, finally, they themselves have hit upon the only correct interpretation; this interpretation may then call forward another from a learned colleague, who in turn reduces the interpretation of his opponent to the history of literary criticism, which becomes, then, the history of misinterpretation, not of interpretation. » (p. 10). Je ne voudrais pas que ce travail puisse donner cette impression. Les ouvrages que j'ai consultés sur les discours direct chez Lucain m'ont été fort utiles. Et si dans la suite de cette introduction, je me montre parfois sévère avec certains d'entre eux, il va de soi qu'il faut mettre cela au compte d'une rhétorique de persuasion.

<sup>27</sup> Il faudra établir une différence entre les discours directs prononcés par un seul personnage et qui miment par conséquent une *oratio* véritablement prononcée à haute voix et les discours qui sont tenus par des groupes qui ne peuvent être qu'une réinterprétation, qu'une mise en forme littéraire, de propos tenus de façon désordonnée par un ensemble de personnes. Reprenant en cela les réflexions d'I. De Jong (1987) –qui examine certains passages de l'*Iliade*– ou celles de A. Laird [(1999), p. 90-94], je rangerai ce genre de discours direct, sous l'appellation *discours direct libre* : un personnage-porte parole ou un groupe dit, de manière stylisée, ce qui, dans la réalité, n'aurait pu se présenter ainsi. [Voir le début de la section II de cette thèse, qui étudie une triade de discours directs libres, en particulier 2.1.1.a.)]

l'épopée, mon travail sera centré seulement sur quelques discours ou groupes de discours qui me paraissent emblématiques de l'originalité de Lucain.

## B.1) Une des singularités de l'œuvre : des discours directs plus longs et moins fréquents

Un rapide examen de la répartition des discours directs dans le *De bello ciuili* est, d'entrée de jeu, révélateur : en prenant appui sur l'examen statistique auquel s'est livré H.C. Lipscomb<sup>28</sup>, il apparaît clairement que *La Pharsale* se démarque des autres grandes épopées antiques<sup>29</sup>. En effet, les discours y sont nettement moins fréquents<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Dominik (1994), met en doute, p. 6, la validité des statistiques de H. C. Lipscomb (1909 b) de façon convaincante. Le décompte de Lipscomb présente, outre quelques erreurs isolées, deux défauts majeurs : d'une part, toute portion de vers comprenant une partie de discours direct est considérée comme un vers complet, et, d'autre part, les discours insérés dans un autre discours ne sont pas pris en compte. Mais puisque ce manque de précision concerne tous les auteurs traités, on peut admettre, me semble-t-il, que les proportions entre les uns et les autres sont plus ou moins respectées. Du reste, comme H. C. Lipscomb est le seul critique, à ma connaissance, à avoir mis en parallèle, dans une analyse statistique aussi détaillée, tous les grands auteurs épiques latins, je me reporte à son travail. Pour faciliter la lisibilité du raisonnement d'ensemble, je préciserai seulement en notes les erreurs chiffrées relevées par Dominik dans l'étude de Lipscomb. On constatera d'ailleurs que les variations ne modifient pas l'analyse globale.

<sup>29,29</sup> Lipscomb, (1909 b), p. 14-15:

	Nombre de vers dans l'épopée	Nombre de vers de discours direct	Pourcentage de discours direct	Nombre de discours directs	Fréquence moyenne	Longueur moyenne des discours directs	Discours direct le plus court	Nombre de discours directs de plus de 40 vers
Virgile	9896	3757	38	331	Tous les 30 vers	11.35	4 mots	13
Lucain	8060	2586	32	120*	Tous les 67 vers	21.55	4 mots	18
Valerius Flaccus	5592	1911	34	188	Tous les 30 vers	10.16	5 mots	6
Stace, <i>Thébaïde</i>	9741	3582	37	248	Tous les 39 vers	14.44	3 mots	6
Stace, <i>Achilléïde</i>	1127	455	40	32	Tous les 35 vers	14.22	3 VERS	1
Silius Italicus	12202	3759	31	299	Tous les 41 vers	12.57	3 mots	18
Claudien, épopées historiques	1173	539	46	17	Tous les 69 vers	31.71	2 mots	5
Claudien, épopées mythologiques	1236	449	36	26	Tous les 48 vers	17.27	3VERS	2

mais bien plus longs que dans toutes les autres œuvres –à l'exclusion des textes de Claudien, peut-être influencé en cette matière, comme en d'autres, par Lucain<sup>31</sup>. Que l'on prenne en compte la proportion entre discours et récit<sup>32</sup>, ou seulement la longueur des interventions des personnages, la *Pharsale* occupe véritablement une place à part dans l'histoire littéraire de l'épopée : une *oratio recta* du *De bello ciuili* compte environ 21 vers, contre 10 pour Valerius Flaccus, ou 12 chez Silius Italicus. En conséquence, les passages au style direct sont beaucoup plus espacés les uns des autres dans la *Pharsale* : on y trouve en moyenne un discours tous les 67 vers, alors que dans toutes les autres œuvres, les *orationes rectae* reviennent tous les 30 à 40 vers. Ainsi, au fil de la lecture du *De bello ciuili*, se détachent de gros blocs de discours, qui par leur longueur et leur relative rareté se démarquent nettement de la narration, dans laquelle ils créent des pauses conséquentes. Et cette singularité lucanienne apparaît encore plus clairement quand on compare le *De bello ciuili* avec *La Thébaïde* (37 % de discours selon H. C. Lipscomb –ou plus exactement 35,4 % selon W. J. Dominik<sup>33</sup> – contre 32 chez Lucain) et surtout avec l'*Enéide* : si l'on considère les chants II et III de Virgile comme un discours tenu par Enée à Didon pour lui conter la fin de la guerre de Troie –solution que préfère, à juste titre, G. Highet<sup>34</sup>, contrairement à H. C. Lipscomb qui estime qu'il s'agit

---

\*Ce chiffre est erroné : Le *De bello ciuili* contient en réalité 119 discours + 5 discours dans le discours = 124 discours.

<sup>30</sup> D'un critique à l'autre, à cause d'éventuelles erreurs ou en raison de manières de procéder différentes, le décompte du nombre total de discours directs chez Lucain varie quelque peu. Ainsi, Tasler (1972), p. 5, compte 119 discours directs dans *La Pharsale* –auxquels il ajoute 5 discours contenus dans un autre discours- contre 331 chez Virgile. Rebisckhe (1913), compte aussi 124 discours (119+5 discours dans un autre discours). Faust (1908), p. 5, compte aussi 119 discours. Wanke (1964), p. 101, en compte 121.

<sup>31</sup> Olechowaska (1974), p. 46-60 : parmi d'autres caractéristiques du *De bello Gildonico* de Claudien, la critique remarque, en particulier, que les discours, relativement peu nombreux, sont, en revanche, d'une longueur tout à fait conséquente. Voir aussi Bruère (1964).

<sup>32</sup> Dominik (2002), p. 184, confirme le résultat de Lipscomb en ce qui concerne les *Argonautica* de Valerius Flaccus qui comportent bien 34 % de discours direct. En revanche, les *Punica* de Silius Italicus ne comptent pas 31% d'*oratio recta*, mais 38 % : à la lumière de ces nouveaux chiffres, la différence entre Silius et Lucain est donc encore plus éclatante, puisque la *Pharsale* n'est qu'à 32 % composée de discours direct.

<sup>33</sup> Dominik (1994), p. 6-7: Dominik corrige d'autres erreurs de son prédécesseur. Il y a 265 discours directs dans la *Thébaïde*, dont 8 sont des discours insérés dans un autre discours, alors que Lipscomb n'en dénombre que 248. De plus, la longueur moyenne d'une *oratio recta*, dans l'épopée de Stace, est de 13 vers et non de 14, 44, comme l'indique le tableau de 1909. Par ailleurs, les discours directs reviennent tous les 36,8 vers dans la *Thébaïde*, contre tous les 39 vers, selon Lipscomb. Enfin, ce dernier affirme que le discours direct le plus court de l'épopée de Stace compte 3 mots (X, 393), mais il est passé à côté de 5 discours directs d'un seul mot (IV, 811 ; IV, 812 ; IX, 350 ; 9X, 356 et XII, 458). S'il est vrai que ces corrections sont parfaitement justifiées et que le travail de Dominik est bien plus rigoureux que celui de son prédécesseur, il reste que ces modifications ne changent pas radicalement l'allure générale des discours directs chez Stace, et m'autorisent donc, faute de mieux, à utiliser le travail de H. C. Lipscomb qui présente, l'avantage, comme je l'ai déjà dit, de passer en revue tous les auteurs épiques latins.

<sup>34</sup> Highet (1972), p. 302-302, Annexe I : le critique précise qu'il y a deux méthodes pour comptabiliser les discours directs de l'*Enéide*. La première consiste à considérer le long récit d'Enée comme un discours, auquel cas, il ne faut pas, bien entendu, tenir compte des discours plus brefs que les livres II et III contiennent. On obtient alors un total de 290 discours directs, soit 4619 5/6 vers sur un total que G.

du narrateur—, la différence entre l'épopée virgilienne et le *De bello ciuili* est éclatante : 46 % des vers de l'*Enéide* sont dévolus au discours direct, comme c'était déjà à peu près le cas chez Homère<sup>35</sup>, alors que Lucain ne lui consacre qu'un tiers de son texte.

Ainsi, au terme de cette fastidieuse analyse chiffrée, suis-je contrainte de trahir le critique dont j'ai utilisé les statistiques et de revenir sur l'étonnante conclusion qui est la sienne : ce dernier considère, en effet, suivant en cela le point de vue de son temps, qu'un changement se produit après l'inégalable Virgile, comme si, incapables de rivaliser avec le maître, ses successeurs avaient choisi de ne pas le prendre pour modèle et avaient tout simplement préféré introduire moins de discours directs dans leur œuvre que lui<sup>36</sup>. Pourtant à l'examen du tableau que fournit H. C. Lipscomb lui-même, il apparaît clairement que celui qui occupe une place d'exception est bel et bien Lucain. En composant des *orationes rectae* deux fois plus longues que celles de tous ses collègues et beaucoup plus espacées, il se singularise véritablement parmi les poètes épiques : son chant se présente, en quelque sorte, comme une succession abrupte de morceaux narratifs et de prises de paroles fort longues qui risqueraient de susciter parfois plus de lassitude que d'émotion parce qu'elles semblent établir trop peu de liens avec la narration. Que l'on songe, par exemple, à l'évocation des violences d'un autre temps – fort longue et trop grotesquement monstrueuse pour être véritablement émouvante— par le vieillard anonyme du livre II<sup>37</sup>, au réquisitoire contre l'avis de Pompée<sup>38</sup> prononcé par Lentulus en plus de 120 vers, ou encore à l'interminable exposé

---

Hight estime –une fois certains vers supprimés (voir note 13, p. 302)— à 9883 vers : l'*oratio recta* représente alors très exactement 46,75 % de l'épopée. Cela n'est pas si surprenant : Enée occupe près de 2000 vers par son discours et par ailleurs, bon nombre de scènes importantes laissent relativement peu de place à la narration et se développent à travers des discours directs (le désespoir et le suicide de Didon, le séjour aux Enfers, le conseil des dieux et le débat des Latins). A l'inverse, si l'on attribue le récit de la guerre de Troie au narrateur de l'épopée, et non à Enée, et que l'on comptabilise toutes les prises de parole contenues dans les livres II et III, y compris les paroles d'Enée (II, 281-286), on obtient un total de 333 discours directs, c'est-à-dire 3666 11/12 vers.

Comme le démontre Hight (1972), p. 13, il n'est pas possible de considérer avec Lipscomb que le plus long discours direct de l'épopée latine soit celui d'Hypsipyle dans la *Thébaïde* (V, 29-498). Ce récit fait écho à celui d'Enée, que ce soit dans son introduction (*immania uulnera, rector, / integrare iubes : Enéide* II, 3 et en *Thébaïde*, V, 29-30 où on peut lire exactement les mêmes mots) ou sa conclusion (*me praedonum manus.../...uestras...trasmittit in oras : Enéide*, III, 715 et *nam me praedonum manus huc appulsa tacentem / abripit et uestras famulam transmittit in oras : Thébaïde*, V, 497-498) : par cette reprise, Stace lui-même montre qu'il considère le récit d'Enée comme un discours direct, le plus long de toutes les épopées latines, en l'occurrence.

<sup>35</sup> Lipscomb (1909 a) : 50 % de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* sont dévolus au discours direct (p. 114).

<sup>36</sup> La critique a heureusement su redonner aux poètes postérieurs à Virgile la place qu'ils méritent. Il a par ailleurs été clairement établi que la modestie dont certains –en particulier les poètes flaviens— font preuve et les hommages nombreux rendus au grand Virgile constituent bien davantage un trait poétique qu'une véritable frilosité des successeurs de l'auteur de l'*Enéide*.

<sup>37</sup> *De bello ciuili*, II, 68-233 : c'est le plus long discours direct de la *Pharsale*.

<sup>38</sup> *De bello ciuili*, VIII, 331-453 : il s'agit d'une longue *dissuasio*, sorte de suasoire inversée, contre une alliance entre les Parthes et Pompée, qui constitue le troisième discours, par sa longueur, de l'épopée.

scientifique d'Acorée<sup>39</sup>. Même les discours directs les plus courts de l'épopée lucanienne, plus développés que les *orationes rectae* les plus brèves des autres textes, font figure d'exception<sup>40</sup>. Ajoutons à ce goût pour la longueur et l'espacement des discours directs dans le cours du récit, le fait que les prises de parole sont toujours rigoureusement introduites par la narration<sup>41</sup>. Lucain, renouant en cela avec les habitudes grecques, se détache, une fois encore, des autres poètes épiques latins<sup>42</sup>. Cette manière de procéder contribue à tracer une très nette démarcation entre récit et discours, déjà soigneusement distingués par l'effet que produisent les longs monolithes constituant les prises de parole des personnages qui ne sont jamais interrompus avant d'avoir terminé ce qu'ils ont à dire, pas même par la narration, ce qui n'est pas systématiquement le cas dans les autres épopées<sup>43</sup>. On comprend donc aisément qu'on ait souvent reproché à Lucain son manque de naturel en la matière : très longues, usant sans modération des figures de style et souvent assez déconnectées du récit, les interventions des personnages peuvent avoir quelque chose de froid, de trop construit, voire, de scolaire. Elles sont bien loin, à de rares exceptions près, des effusions spontanées d'un Virgile, qui savent si bien toucher le cœur des lecteurs. Quant aux dialogues qui pourraient rendre les passages en *oratio recta* plus plaisants, ils sont fort peu nombreux dans la *Pharsale*, le caractère massif des discours directs ne les favorisant pas le moins du monde, on s'en doute. A cela, il faut encore ajouter le fait que Lucain se plaît à faire intervenir des anonymes, des groupes de personnes, ou encore des personnages qui ne prennent la parole qu'une seule fois : il semble ainsi vouloir refuser à son lecteur-auditeur le plaisir de s'attacher à ces êtres, volontairement flous, éphémères et sans relief.

---

<sup>39</sup> *De bello civili*, X, 194-331 : c'est, par sa longueur, le second discours de l'œuvre.

<sup>40</sup> Lipscomb (1909 b), p. 10 : à part l'intervention la plus brève de la *Pharsale* (IX, 979) qui ne compte que quatre mots, aucune *oratio recta* n'est moins longue qu'un vers complet chez Lucain, alors qu'il y en a sept chez Virgile, cinq chez Valerius Flaccus, sept chez Stace, et quatre chez Silius.

<sup>41</sup> En revanche, il y a quelques très rares cas où la fin des *orationes rectae* n'est pas précisée par des mots de conclusion dans la narration. Et c'est en général, de propos délibéré que Lucain laisse ainsi le flou planer (voir à ce sujet, le passage de Marius dans la geôle cimbrique, dans le long discours du vieillard du livre II, section 2.1.3. de ce travail, P. 335-337)

<sup>42</sup> Lipscomb (1909 b), p. 30 : on en trouve trois cas chez Virgile, (VI, 719; VI, 722 et IX, 257), sept chez Stace (I, 465; IV, 536; IX, 663; X, 431; XI, 258, 259 et 260). Quelques cas chez Valerius Flaccus et Silius, seulement un chez Claudien.

<sup>43</sup> En plusieurs occasions, Virgile interrompt momentanément le discours tenu par le personnage, pour rendre la parole au narrateur, le temps, par exemple, de décrire le geste de celui qui parle (IV, 658 ; VI, 406-407 ; IX, 250-251), l'objet qu'il tient (XII, 206) les sentiments qui l'assaillent (V, 164-166), ou ses intentions (XII, 425-426). Sur ces différents passages, voir Highet (1972), p. 17.

La tendance générale des poètes latins qui est de réduire, par rapport à leurs devanciers grecs, la part du discours direct dans leurs œuvres<sup>44</sup> atteint donc son paroxysme dans l'épopée de Lucain. Elle y prend la forme particulière de rares mais fort longues interruptions du récit par des discours qui peuvent paraître pesants, parfois même interminables tant ils semblent peu personnels. C'est pourquoi, davantage que la parole de tel ou tel personnage, on a plus l'impression que c'est une succession d'incarnations multiples de la parole, du verbe au sens fort du terme, qui semblent se suivre dans cette œuvre, tant il est vrai que, dans la plupart des cas, les prises de paroles se définissent plus facilement comme relevant de tel ou tel genre de discours<sup>45</sup>, que comme l'expression de la pensée ou des sentiments profonds de tel ou tel acteur de l'épopée.

## B.2) Etat de la critique portant sur les discours directs.

Ces quelques caractéristiques immédiatement observables des discours directs, qui donnent à la *Pharsale* un aspect très rhétorique, auxquelles il faut ajouter la composition de l'œuvre en tétrades et ses affinités avec l'historiographie, semblent bien avoir durablement influencé les analyses critiques de l'*oratio recta* dans le *De bello civili*.

Au lieu de présenter un panorama chronologique des travaux critiques portant sur les discours directs dans la *Pharsale*, il paraît plus stimulant de les envisager en fonction des différentes démarches d'analyse retenues. On peut distinguer, en schématisant quelque peu, deux grandes catégories de travaux<sup>46</sup> : on trouve, d'une part, ceux qui, de l'étude exclusivement technique à l'examen un peu plus littéraire, veulent confronter les discours directs de Lucain aux règles de la rhétorique, et d'autre part,

---

<sup>44</sup> Heinze (1915), p. 397 et suivantes. Lipscomb (1909 b), p. 26-29.

<sup>45</sup> Il est vrai que les études portant sur le discours direct d'autres épopées –c'est-à-dire le travail de Fingerle (1939) pour Homère, celui de Highet (1972) pour Virgile ou plus récemment l'ouvrage de Dominik (1994) sur la *Thébaïde*–, ont adopté un système de classification par genre des discours qui peut donner l'impression que tous ces textes antiques fonctionnent de la même manière. Lucain cependant fait figure d'exception et c'est ce que je vais m'efforcer de démontrer dans cette première partie : à y regarder de près, le nombre de discours dits informels ou pouvant relever de plusieurs catégories est largement plus importante chez les autres poètes que chez l'auteur de la *Pharsale*.

<sup>46</sup> Je ne prends en compte, ici, que les monographies sur le sujet. Les articles figurent dans le corps du chapitre.

ceux qui, mettant l'accent sur la construction de l'épopée en tétrades et sa dimension historique, analysent les prises de paroles des personnages comme des interventions d'ordre essentiellement historiographique.

### B.2.1.) Les études de type rhétorique

Dans la mesure où les discours directs du *De bello ciuili* sont plus éloignés les uns des autres, mais également d'une longueur moyenne plus importante, ils ont souvent été considérés comme de brillants morceaux de rhétorique, très formels, dont on a simplement cherché à apprécier la conformité avec les règles de l'art oratoire<sup>47</sup>. A cause de la présence de ces blocs discursifs d'importance dans son œuvre, mais aussi parce que Lucain a été un très brillant élève des rhéteurs<sup>48</sup>, son génie poétique a souffert, encore davantage que celui de Virgile<sup>49</sup>, d'interprétations trop réductrices en ce qui concerne les discours directs : puisque les prises de paroles des personnages sont suffisamment longues pour faire oublier parfois le cadre narratif dans lequel elles s'insèrent, la tendance majoritaire a été d'analyser individuellement les discours, indépendamment les uns des autres, sans véritablement chercher à déceler des échos entre eux, une évolution ou une dynamique pouvant présider à leur composition et surtout à leur insertion dans l'ensemble de l'épopée. Ce fut la démarche retenue, en premier lieu, par R. Faust, dans son *De Lucani orationibus*<sup>50</sup> : il s'est proposé de déterminer, de façon un peu mécanique, si Lucain, dans ses discours directs, appliquait,

---

<sup>47</sup> Haskins (1887), p. IXX, à propos des discours de *La Pharsale*, Heitland qui a rédigé l'introduction écrit : « Their general characteristic is formality : they are set harangues, without individuality or spontaneousness ».

<sup>48</sup> C'est, du moins, ce que nous apprend un passage du biographe tardif de Lucain, Vacca : *declamauit et Graece et Latine cum magna admiratione audientium*. Il aurait pu être intéressant de consulter l'édition commentée des vies de Lucain que, je n'ai, hélas, pu me procurer : Braidotti (1972).

<sup>49</sup> Jusqu'aux célèbres travaux de Heinze (1915), deuxième partie, chapitre III, section III, à propos des discours, réhabilitant l'idée que Virgile était bien plus un poète qu'un rhéteur et qu'on ne pouvait analyser ses discours à travers les seules règles de la rhétorique classique, les habitudes héritées de l'Antiquité tardive, en la matière, avaient perduré. Tout, y compris et surtout la poésie, avait alors été lu à travers le prisme de l'art oratoire, au point qu'il n'était pas rare de voir l'*Enéide* considérée comme un très long et beau discours tenu par Virgile pour faire l'éloge d'Enée –l'œuvre relevant, en effet, selon Donat, du *laudatiuum genus* (proème, p. 2 édition de Georgii, 1905, Leipzig)– tout en assurant sa défense : « *purgata persona quam propria defensione Vergilius tuebatur, quod ad oratoris officium pertinebat, diuersae partis, hoc est inimicae (sous-entendu Junon) fuerat deformanda* » (proème, p. 4 édition de Georgii, 1905, Leipzig)

<sup>50</sup> Faust (1908) *Pars I*. D'après Goebel (1981) note 11, p. 82, il semble qu'il n'y ait jamais eu de *Pars II*.

ou non, les règles des rhéteurs grecs de l'époque impériale<sup>51</sup>, pour en conclure finalement que les différences étaient ténues<sup>52</sup>. Outre certaines erreurs<sup>53</sup>, l'ouvrage, qui se présente comme un commentaire linéaire des différents discours des trois premiers livres, n'est pas du plus grand intérêt : Lucain a beau avoir été lui-même un déclamateur de talent, son épopée n'est pas seulement, loin s'en faut, un moyen de présenter des discours obéissant aux règles qui lui ont été inculquées et dans lesquels il peut faire montre de sa maîtrise de l'art de la parole. Pourtant, à la suite de Faust, optant pour un examen exclusivement rhétorique, c'est-à-dire uniquement technique, sans chercher à lier les figures utilisées au sens général de l'œuvre<sup>54</sup>, un certain nombre de critiques s'est contenté de considérer, comme le dit parfaitement M. Dinter, que l'œuvre de Lucain était à la fois caractérisée par « une certaine virtuosité verbale et un manque de substance »<sup>55</sup>.

Une étape importante a heureusement été franchie quand il a été reconnu que les nombreux procédés rhétoriques dont use Lucain dans l'ensemble de son épopée – et pas seulement dans les discours d'ailleurs<sup>56</sup> – étaient délibérément mis au service d'une poétique, et non de simples ornements gratuits<sup>57</sup>. Il reste que l'analyse des discours directs en eux-mêmes ne semble pas encore s'être assez détachée de l'influence de la rhétorique pour pouvoir les considérer véritablement comme des pièces prises dans un ensemble épique, entretenant des rapports aussi bien les unes avec les autres qu'avec le cadre narratif et poétique qui est le leur. L'exemple d'un ouvrage qui a fait date dans

---

<sup>51</sup> Sur la rhétorique grecque à l'époque impériale, voir Pernot (1998).

<sup>52</sup> C'est l'avis de Bonner (1966), note 69, p 84, que je partage tout à fait.

<sup>53</sup> Lipscomb, H. C. (1909 b), p. 6-7 : la classification des discours directs de Lucain établie par Faust ne signale pas les discours dans les discours (II, 81... ; IV, 646... ; VIII, 433... ; IX, 87....) de même que le message de Pompée aux Parthes, délivré au discours direct en VIII, 218... . Enfin, IV, 399-400 n'est pas inclus dans la liste de Faust.

<sup>54</sup> C'est l'angle d'attaque retenu, semble-t-il, d'après des comptes-rendus –l'ouvrage est en effet introuvable en France à ma connaissance et il n'est pas non plus possible de le commander–, par Heslop (1962).

<sup>55</sup> Dinter (2010), p. 55.

<sup>56</sup> Marti (1966) : la critique examine l'aristie de Scaeva telle qu'on peut la lire chez Lucain et précise les écarts que le poète s'autorise par rapport au texte de César et à la tradition livienne : elle conclut donc, en soulignant les échos virgiliens que présente l'extrait, à une grande indépendance créative de la part de l'auteur du *De bello civili*. Elle s'appuie pour cela sur un examen des différentes figures rhétoriques –de mots et de pensée– qu'elle relève dans l'ensemble du passage essentiellement narratif (VI, 140-262), qui ne comprend qu'un bref discours direct (VI, 150-165). Il s'agit donc d'un des premiers articles à nettement établir la subordination de l'appareil rhétorique de l'épopée lucanienne à la dimension poétique de l'œuvre.

<sup>57</sup> Morford [1967] (1996), p. 4, où, à propos des digressions et des *loci communes* de Lucain, ces traits caractéristiques de l'art des déclamateurs, le critique écrit : « Hardly any other feature marks the difference so clearly between the structure of the Virgilian epic and the *Bellum Civile*, and it is a mistake to approach this aspect of the poem with a mind prejudiced towards condemnation. The digressions, descriptions, *loci communes* –all are part of the poem, whether or not they impede the flow of the story. »

l'histoire de la critique lucanienne me paraît éclairant : si Mark P.O. Morford a su montrer comment certaines techniques rhétoriques de Lucain prenaient sens à l'échelle de toute l'épopée<sup>58</sup>, il semble encore trop fasciné par la puissance oratoire de Lucain pour ne pas isoler et classer de façon systématique les différentes prises de parole des personnages<sup>59</sup>. Mais le poète du *De bello civili* et ses « trop » longs discours ne sont pas les seuls responsables de ces travers de la critique : si l'influence des rhéteurs sur la *Pharsale* est indéniable<sup>60</sup>, elle a aussi été prépondérante dans la constitution de notre culture moderne. Les nombreux systèmes de classification des différents types de discours et les longues listes de tropes et figures hérités de l'Antiquité ont quelque chose de rassurant, de sérieux, d'indispensable, pour le chercheur en littérature latine : j'en veux pour preuve les démarches adoptées pour l'étude des discours directs dans les autres grandes épopées antiques. En effet, qu'il s'agisse des travaux de Fingerle sur Homère<sup>61</sup>, de l'important ouvrage que G. Highet a consacré aux *orationes rectae* de l'*Enéide*<sup>62</sup>, ou plus récemment de l'étude De W. Dominik qui analyse les discours

---

<sup>58</sup> Morford [1967] (1996), voir en particulier sa conclusion, p. 85-88.

<sup>59</sup> Morford [1967] (1996), voir en particulier son premier chapitre "The elements of Lucan rhetorical technic", p. 1 à 12 où le critique examine, avec souvent beaucoup de finesse par ailleurs, des exemples des trois différents types de discours de l'art oratoire, extraits, les uns après les autres de la *Pharsale*. Par ailleurs, Morford a beau déclarer que les discours directs de Lucain ne peuvent respecter les scrupuleuses divisions de l'art oratoire, pour la raison qu'ils cherchent bien plus à susciter des sentiments chez le lecteur qu'à convaincre (voir p. 2-3), il consacre tout de même une très longue note à recenser les treize différents types de tropes et figures que contient l'éloge funèbre paradoxal de Curion, « prononcé » par le narrateur à la fin du livre IV (voir note 4, p. 5). On trouve deux notes similaires (notes 1 et 2 p. 7) qui ne comptent pas moins de douze figures rhétoriques différentes dans le panégyrique de Pompée, placé dans la bouche de Caton après la mort de Magnus, en IX, 190-214.

<sup>60</sup> Bonner (1966) cherche à évaluer l'influence des *topoi* oratoires et de la formation rhétorique de Lucain sur les discours de son épopée.

<sup>61</sup> Fingerle (1939) recense 16 types de discours dans les épopées d'Homère (voir *Inhaltsverzeichnis*, p. 2 et suivantes). Il affirme que la typologie est une clé essentielle pour comprendre Homère (p. 1) et décrit et classe les discours directs des deux épopées en fonction du nombre de personnages qui prennent la parole, en fonction des contenus des interventions ainsi qu'en fonction de quelques autres critères : il s'agit du travail exposé dans la première partie de son ouvrage (p. 8-304), tandis que dans la seconde partie, il examine ce qu'il considère comme les genres de base de la rhétorique, c'est-à-dire la discussion, le monologue, la requête, les vœux, l'exclamation, le rapport et le récit dans les différents discours. (p. 305-459). Même si Fingerle suppose que son travail peut servir de base à une étude analytique, il utilise en réalité fort peu les éléments qu'il a collectés et classés et ne cherche pas à déterminer la fonction des différents discours. Son principal atout est de fournir un système de classification utilisable pour les autres épopées.

<sup>62</sup> Highet (1972), p. 291 et 305, classe également les discours directs de l'épopée de Virgile en 16 catégories, qui vont dans le même sens que le travail de Fingerle (p. 347). Depuis le critique allemand, il est le premier chercheur à développer un système de classification des discours directs dans une épopée. Par ailleurs, il démontre que Virgile ne construit pas ses discours directs uniquement en se référant aux règles des rhéteurs, mais obéit bien souvent, dans leur composition, à une logique propre au discours direct lui-même, à l'ensemble de l'épopée, à la personnalité de celui qui prend la parole, ou encore au contexte de l'*oratio recta* (p. 97). C'est pourquoi, le critique range les discours directs dans deux grandes catégories qui sont les « formal speeches » et les « informal speeches », qui ne reprennent pas les schémas de l'art oratoire. Cependant, cette classification souvent éclairante comporte des erreurs : la plus grave d'entre elles, selon Dominik (p. 11) est peut-être de considérer qu'un discours émouvant doit nécessairement être rangé dans la catégorie des discours non formels (voir à ce sujet les trois fonctions d'un discours, selon Cicéron, *De Orat.* 2, 26, 115). De plus, on peut peut-être lui reprocher, comme le fait

directs de la *Thébaïde*<sup>63</sup>, tous ces auteurs modernes fondent leur examen sur les divisions et classifications de la rhétorique classique. Et même quand ils s'en écartent pour proposer de nouveaux genres de discours, plus proprement épiques –que, pour cette raison même, les rhéteurs n'ont pas recensés–, ces trois critiques conservent des réflexes anciens et démembrant le texte pour faire entrer les prises de paroles des personnages dans différentes catégories.

Mais ces principes classificatoires hérités de l'art oratoire<sup>64</sup> peuvent-ils encore servir d'outils d'étude exclusifs pour analyser une œuvre dont bon nombre de discours sont un véritable échec rhétorique, volontairement mis en scène comme tel à travers les réactions des destinataires ? C'est là, en effet, une des singularités majeures du *De bello ciuili*, qui, à ma connaissance, n'a encore jamais été prise en compte. Si les héros

---

Dominik (p. 11), d'arrêter son travail une fois la classification établie et de ne pas entrer dans une véritable interprétation générale de l'utilisation des discours directs.

<sup>63</sup> Dominik (1994) : l'ouvrage, dont l'un des buts principaux est « to identify and examine certain types of recurring patterns, topical elements and stylistic devices in the speeches of the *Thebaid* » (p. 8), se compose de six grands chapitres : le premier consiste à donner, en guise d'introduction, une vue d'ensemble de la question. C'est l'occasion pour le critique de confronter sa méthode et son classement à ceux de ses prédécesseurs, Fingerle pour Homère, Highet pour Virgile. Vient ensuite l'examen du rôle des discours dans la stratégie narrative de Stace. On trouve ensuite deux longs chapitres qui, en confrontant la technique de Stace aux préceptes de Cicéron et Quintilien, classent et analysent les différents discours en fonction du type rhétorique (chapitre 3), et/ou poético-épique (chapitre 4, les discours de Virgile et Homère font alors office de point de comparaison) auxquels ils appartiennent. La force de cet examen est d'avoir replacé les discours directs dans leur contexte immédiat mais aussi de les envisager à l'échelle de l'épopée toute entière, défi qui n'est pas souvent relevé par les autres ouvrages sur le même sujet. En revanche, le risque d'une telle étude, et le critique le reconnaît bien volontiers (p. 4) est, qu'à force de vouloir assigner un genre précis à chaque discours, on devienne trop systématique. Dans le cinquième chapitre le critique s'appuie sur Horace, mais aussi Cicéron et Quintilien, pour examiner dans quelle mesure les discours de l'épopée de Stace sont révélateurs du caractère de ses personnages, et de leur évolution ou non au fur et à mesure du récit. Le dernier chapitre porte sur les effets de style utilisés dans les *orationes rectae*. La conclusion soulève un point intéressant : quelle est la part de travail rhétorique conscient ou d'effusion de sentiments qui préside à la rédaction des discours directs dans la *Thébaïde* ? Enfin on trouve quatorze appendices statistiques qui classent, dans 31 tableaux, tous les discours directs en fonction de différents critères.

Comme la plupart des ouvrages sur les discours dans les épopées, celui de Dominik obéit aussi au principe de classification. Quoiqu'il précise que le système qu'il adopte, assez proche de celui de G. Highet, est bien plus simple que ceux des traités antiques (p. 8), le critique dénombre tout de même 17 genres de discours dans la *Thébaïde*, dont six sont rhétoriques, c'est-à-dire sont mentionnés dans les traités de rhétorique, tandis que les 9 autres sont plus caractéristiques du genre épique : « Rhetorical types include forensic orations, deliberative speeches, prayers, speeches of mourning and consolation (laments, consolation, *epikédion*), speeches of encouragement (combat exhortations [*cohortationes*], noncombat exhortations) and praise and blame speeches (laudation, vaunts, vituperations). Nonrhetorical speech types include narrative speeches, descriptive speeches, soliloquies, apostrophes, challenges, taunts, threats, commands, oracular and prophetic speeches (interpretations of oracles and omens, prophecies, oracular pronouncements) questions and responses (to deliberations, questions, challenge, threat, response). There are also mixed forms or combinative types of speech [...] For convenience, such mixed types are classified according to their preponderant principal and secondary elements and are discussed under the heading of the dominant classification. » (p. 9), et note 17, p. 9: « For a statistical analysis of the speech types in the *Thebaid* see stat. app. 2, table 3; for a breakdown of each speech type by book and a comprehensive catalogue of the speeches by type, see stat. app. 2, tables 4 and 5, respectively. »

<sup>64</sup> Les exemples de classification antique donnés par Dominik (1994), p. 8, sont tout à fait éloquents : le rhéteur Ménandre du III<sup>e</sup> siècle divisait les discours épidiectiques en *encomia* de divinités et prières prononcées par des mortels, elles-mêmes subdivisées en neuf classes d'hymnes (pour les différents noms et les références, voir note 14, p. 8). Dominik précise aussi que dans les manuscrits d'Horace, il y a 24 appellations différentes employées pour désigner les Odes [Burgess (1902), p. 174, note 2]. De plus, sur les classifications par genre et les *topoi*, voir Cairns (1972) [2007], p. 70 et suivantes.

eux-mêmes échouent à convaincre leur auditoire, comme c'est le cas non seulement du grand perdant de l'épopée<sup>65</sup>, mais aussi, de façon plus étonnante, –et plus rare, naturellement– de César, pourtant connu pour ses talents en la matière<sup>66</sup>, c'est peut-être le signe d'une faillite généralisée de la parole, dont l'examen doit donc nécessairement être approfondi. Je ne fais pas là l'hypothèse, on l'aura compris, d'une crise de la création poétique constitutive de la période néronienne, –point de vue audacieux récemment défendu par J. C. De Nadaï<sup>67</sup>–, mais d'une mise en scène pensée et voulue par le poète de l'anéantissement, par la guerre civile, du pouvoir des mots, si cher habituellement au peuple romain. Et cet échec du verbe, qui me paraît être une des thématiques autour de laquelle s'articulent les réflexions de Lucain, se fait encore plus criant chez les simples particuliers qui ne semblent s'exprimer que pour se voir refuser leurs souhaits les plus chers : que l'on songe par exemple au début du livre II où les femmes vont de temple en temple –sans doute dans l'espoir vain d'une intervention qui viendra d'autant moins qu'elles ne prennent pas la peine de la formuler véritablement (II, 34-42)<sup>68</sup>–, où les hommes rêvent à un passé révolu dont le retour, malgré leurs prières, n'aura pas lieu (II, 45-63), et où un vieillard tente, sans succès, de mettre en garde ses contemporains contre les horreurs que les hommes peuvent commettre en temps de guerre civile, et qu'ils sont, à leur tour, sur le point d'oser (II, 68-233). Dans un monde où très rares sont ceux qui détiennent encore la capacité de se faire entendre et de convaincre, c'est-à-dire le pouvoir des mots, l'examen purement rhétorique des discours directs a-t-il encore un sens ? N'est-ce pas plutôt vers la comparaison entre les

---

<sup>65</sup> Aucune des harangues que Pompée prononce, que ce soit devant ses soldats ou devant le Sénat, n'obtient le résultat escompté : en II, 531-595, il veut inciter les soldats à se lancer dans la guerre civile, mais sentant la peur qu'ils éprouvent, il se ravise avant la fin de son discours et préfère finalement la fuite. Et en VIII, 262-330, le discours qu'il prononce pour décider les Sénateurs à aller demander de l'aide aux Parthes est, comme on sait, un échec. L'Égypte sera finalement retenue, dont le choix est défendu devant le Sénat, par Lentulus.

<sup>66</sup> Il est, en effet, singulier que sa première harangue à ses soldats, pour les galvaniser et les entraîner dans la guerre civile laisse son auditoire dans une extrême indécision, en I, 299-351. Quant aux propos que César tient à l'Égyptien venu lui présenter la tête de Pompée, ils ne trompent absolument personne : tous les Romains présents font mine de se réjouir tandis que lui seul s'arroge le droit de pleurer (IX, 1104-1108). Encore faut-il se demander s'il a véritablement voulu les duper et faire croire à la sincérité de ses larmes et au souhait de se réconcilier avec son gendre (idée formulée dans la fin du discours direct de César). On notera, en revanche, que la partie de la réponse de César adressée au *satelles regis* est d'une grande force rhétorique et que le « cadeau » de l'Égypte est brillamment réduit à néant par le verbe césarien.

<sup>67</sup> C'est, en effet, l'intéressante thèse défendue par De Nadaï (2000) : la poésie classique n'étant plus possible pour Lucain, le poète n'a d'autre choix que de chanter la fin de cette dernière et de faire, de son œuvre, un tombeau de la tradition littéraire.

<sup>68</sup> Il est assez singulier de constater, avec Fantham (1992 a), p. 87 (introduction du commentaire des vers 45-64) que les femmes, qui visitent pourtant les temples de tous les dieux, ne prononcent pas de prières, contrairement aux hommes, qui le font alors même qu'ils sont déjà en route vers la guerre. Le discours des femmes est une lamentation sans aucun espoir : elles savent si bien qu'elles ne seront pas exaucées qu'elles n'ont même plus le courage de prier et se contentent de décrire leur attitude de deuil profond. (voir Section 2.1.2 de ce travail)

différentes interventions, en particulier entre celles qui connaissent le succès et font figure d'exception dans l'épopée, et les autres, que Lucain incite son lecteur à s'aventurer ? Caton est une de ces exceptions, qui parvient à chaque fois à se faire écouter, y compris de soldats révoltés : c'est que le vrai, le juste, le nécessaire parlent par sa bouche. Pourtant, certains manipulateurs de mots à la morale plus que douteuse, tels l'ignoble Pothin qui décide son pharaon à mettre à mort le grand Pompée, ou encore Cléopâtre assurant le succès de son discours à César par une *actio*<sup>69</sup> toute de séduction<sup>70</sup>, sont aussi à ranger dans la catégorie des personnages qui ont le pouvoir du verbe. Seuls les deux extrêmes –problème supplémentaire–, la vertu même et, à l'opposé, la négation de toute morale, peuvent-ils donc encore agir par la parole, dans le monde du chaos qu'est la guerre civile?

## B.2.2.) Les études de type historique

La seconde catégorie des études sur les discours directs chez Lucain –chez ceux qui lisent le *De bello ciuili* comme une œuvre essentiellement historique<sup>71</sup>–, fascinée par

---

<sup>69</sup> L'*actio* est un des aspects essentiels de l'art de l'orateur. Quintilien consacre par exemple, tout le livre XI (et en particulier le chapitre III) de son *Institution oratoire* à la *memoria* et à la *pronuntiatio* ou *actio*. Il rappelle que, d'après Cicéron, l'*actio* est une sorte de langage du corps ; elle en est comme « l'éloquence » (*De Oratore*, III, 213) divisée en deux parties, la voix et les mouvements du corps. Quintilien se réfère également à Démosthène pour affirmer qu'un discours médiocre porté par une excellente *actio* vaut mieux qu'un discours parfait à la *pronuntiatio* juste passable. Voir aussi *Rhét. Her.* III, 19-27 ; Cicéron, *De Oratore*, III, 213-227 ; Longin, 194-197.

<sup>70</sup> Les talents de Cléopâtre pour l'art de la persuasion sont parfaitement analysés par Voisin (2010), en particulier p. 162-166 : le discours de Cléopâtre est irréprochable du point de vue de l'*inuentio*, de la *dispositio* comme de l'*elocutio* : « Elle célèbre la venue de César avec emphase et remet le sort du royaume entre ses mains, elle souligne l'erreur regrettable de l'assassinat de Pompée, elle sait mêler affaires de famille et raison d'état, elle flatte le vainqueur de Pompée, elle cache sa propre ambition et feint de ne penser qu'à l'intérêt de son royaume lorsqu'elle demande l'éviction de Pothin, elle cherche à attirer la pitié de César en réclamant qu'il fasse respecter le testament de son père, elle se fait soucieuse du sort de César et le met en garde contre Pothin. » (p. 164). Il reste que tout cela n'aurait été d'aucun effet sur l'inflexible *imperator* [X, 104-105 : *Nequiquam duras temptasset Caesaris aures / uultus adest precibus, faciesque incesta perorat*. « Vaine démarche ! L'inflexible César eût fait la sourde oreille, / mais le minois seconde les prières, et l'impure beauté fait la péroraison. » (Traduction Soubiran)] sans la parfaite maîtrise de l'apparence dont la reine fait preuve : triste, sans verser aucune larme qui aurait pu gêner sa beauté [X, 82-83 : *Cleopatra sine ullis / tristis adit lacrimis*. « Cléopâtre l'aborde, / l'air triste, mais sans larmes. » (Traduction Soubiran)], elle sait, sous l'attitude de suppliante qu'elle adopte, faire affleurer la courtisane et ses séductions bien plus persuasives. On ne s'étonnera pas que César soit désigné par Lucain comme le *judex* que Cléopâtre a réussi à corrompre (*corrupto iudice*, X, 106) ; utilisant les armes des orateurs dont l'*actio* n'est pas la moindre, elle a réussi, comme si elle était au tribunal, à emporter l'adhésion de celui qui décide.

<sup>71</sup> Ils tournent donc, en quelque sorte, à l'avantage de Lucain le reproche formulé par Pétrone (*Satiricon*, 118) et Servius (*Ad. Aen.* I, 382) d'avoir composé, non une épopée, mais une œuvre historique en vers, qui, refusant l'intervention du merveilleux, fait le récit d'événements bien réels. Pour une analyse et une traduction très justes de ces deux textes antiques, voir Bureau (2010), « *Lucanus [...] videtur historiam composuisse, non poema*. Lucain, l'histoire et la mémoire poétique. », p. 77.

le caractère massif des *orationes rectae* de l'œuvre, a cherché à montrer comment Lucain dessinait en creux, en leur donnant la parole, le portrait de chacun de ses grands personnages<sup>72</sup>. En prenant pour fondement de leur analyse l'*ethopoia*<sup>73</sup> qu'Aelius Théon, auteur le plus prolifique sur cette figure<sup>74</sup>, définit, au I<sup>er</sup> ou II<sup>ème</sup> siècle de notre ère, comme « l'introduction d'une personne qui prononce des paroles appropriées à elle-même et au sujet donné<sup>75</sup> », les ouvrages critiques ont eu tendance à étudier ensemble tous les discours directs d'un même héros lucanien, les coupant ainsi de leur contexte et en particulier, des interventions des autres personnages qui les précédaient ou les suivaient immédiatement. Ils ont été encouragés dans cette voie, me semble-t-il, non seulement par la rareté des dialogues dans l'épopée de Lucain, mais aussi par la composition de l'œuvre en tétrades, chacune dominée par la figure d'un des acteurs principaux de la guerre civile<sup>76</sup>.

Au premier rang de ces travaux, figure la monographie de Wolfgang Tasler, qui commence par remettre en cause toute étude exclusivement technique : l'auteur dit, avec raison, qu'il n'est pas possible de lire rigoureusement les *orationes rectae* de

<sup>72</sup> Bernard (2000), p. 87 : « l'on prête généralement deux fonctions au discours historique : il fait voir l'orateur tel qu'en lui-même et parallèlement, il permet de prendre du recul par rapport au récit des événements. » Pour une abondante bibliographie sur la question, voir note 212, p. 87.

<sup>73</sup> Amato et Schamp (2005), voir en particulier la Préface de Marie-Pierre Noël, qui dresse un vaste panorama des différentes productions qui découlent de l'*ethopoia* : précisons donc, avec son aide, qu'Aelius Théon qualifie cette figure de *prosopopoiia* dans ses *Progymnasmata* tandis que le Pseudo-Hermogène, aux III<sup>ème</sup> et IV<sup>ème</sup> siècles, Aphthonios, élève de Libanios, à la fin du IV<sup>ème</sup> siècle, Nikolaos de Myra, au V<sup>ème</sup> siècle, et enfin le grammairien latin Priscien au VI<sup>ème</sup> siècle, lui donneront le nom, désormais usuel, d'éthopée. Cette dernière est traduite, en langue latine, par les noms d'*adlocutio* ou de *sermocinatio* [Pernot (2000) p. 285] et pouvait parfois être rédigée en vers, comme celle, « improvisée, qui fut récitée au concours capitolin par le jeune Quintus Sulpicius Maximus, âgé de onze ans, en 94 ap. J.-C. Le texte, qui compte quarante trois hexamètres, portait sur le sujet suivant : « Quelles paroles Zeus dirait à Hélios pour lui reprocher d'avoir confié son char à Phaéon. » Le garçon étant mort de maladie peu après le concours, ses parents ont fait graver sur sa tombe le texte de sa composition [Pernot(2000), p. 198].

<sup>74</sup> Schouler (2005), p. 80, la théorie la plus complète et la plus pertinente sur l'éthopée est celle d'Aelius Theon, même si, comme Quintilien (*I.O.*, III, 8, 51-53), il lui donne le nom de prosopopée.

<sup>75</sup> Aelius Théon, *Progymnasmata*, chapitre 8 sur la prosopopée (8, 115-118 [p. 70-73]) ; voir, en particulier la définition liminaire qui donne des exemples de sujets mettant en scène des personnes indéfinies ou des personnages historiques, comme c'est, bien entendu, le cas pour l'épopée lucanienne : « Par exemple, quelles paroles un mari dirait à sa femme au moment de partir en voyage, ou **un général encourageant ses hommes à combattre**. Et pour des personnes définies, **quelles paroles dirait Cyrus marchant contre les Massagètes, ou Datis rencontrant le Grand Roi après la bataille de Marathon**. » (8, 115, 15-20, p.70)

<sup>76</sup> Une abondante critique ayant analysé également l'*Enéide* comme un triptyque de tétrades [voir les références données à ce sujet par Rossi (2004), p. 55-56], on est en droit de se demander, me semble-t-il, dans quelle mesure les universitaires s'intéressant à Lucain ont été influencés par la critique virgilienne. L'épopée d'Enée me paraît d'ailleurs plus nettement composée de tétrades que celle de César qui a une unité plus grande : les chants I à IV forment le roman d'Enée et Didon, tandis que les chants IX à XII sont le récit de l'affrontement entre Enée et Turnus, chaque groupe pouvant, presque, à la limite être lu indépendamment de l'autre. Quant à la section centrale, plus particulièrement augustéenne et romaine, elle concentrerait et révélerait, avec la descente aux Enfers, le sens à donner à l'ensemble de l'œuvre. Andreola Rossi entend, quant à elle, p. 56-57, démontrer l'unité des livres IX à XII de l'*Enéide*, non en s'attachant aux thèmes qui y sont développés, mais en mettant en évidence la construction dramatique, au sens aristotélicien du terme, de cette tétrade.

Lucain si l'on cherche à tout prix à les classer selon les trois grands genres traditionnels de la rhétorique, délibératif, judiciaire et épideictique<sup>77</sup>. Le genre délibératif, qui, sous la forme de la *suasoria*, est le plus répandu des trois dans l'œuvre, y est, en effet, constamment remanié<sup>78</sup>. De même, il ne faut pas davantage espérer retrouver les cinq étapes canoniques du discours<sup>79</sup> – exorde, narration, proposition ou division, argumentation, péroraison<sup>80</sup> – dans les interventions des personnages de Lucain<sup>81</sup>. Par exemple, quand Lentulus prend la parole contre l'idée de Pompée qui veut aller demander de l'aide aux Parthes et non aux Egyptiens ou aux Libyens, en VIII, 331 et suivants, il a beau s'adresser au Sénat, nécessairement au fait des principes de l'art oratoire, il commence directement par la *narratio* en laissant de côté l'*exordium*. Refusant donc une étude purement rhétorique des discours, W. Tasler préfère, pour analyser les *orationes rectae* de cette épopée « historique », se référer aux caractéristiques de l'historiographie. Ainsi, au terme de son travail, le critique conclut que, comme chez Thucydide ou Hérodote, une des fonctions majeures des discours chez Lucain est de caractériser l'orateur qui prend la parole<sup>82</sup>. Outre le fait que le rapprochement avec les historiens grecs<sup>83</sup> se justifie sans doute moins qu'un rapprochement avec Ennius<sup>84</sup>, Caton l'Ancien – qui le premier, à Rome, insère des discours recomposés, dans ses chroniques<sup>85</sup>, Tite Live, Salluste<sup>86</sup> ou un certain nombre

<sup>77</sup> Pernot (2000), p. 285-286 : présentation synthétique des trois genres qui donne leurs différentes appellations possibles en latin et en grec, et recense les différents passages des auteurs qui font référence à cette tripartition, y compris ceux qui se demandent s'il faut ajouter des genres supplémentaires.

<sup>78</sup> Tasler (1972) renvoie, à juste titre, à ce propos, à la démonstration de Wanke (1964), p.102.

<sup>79</sup> Tasler (1972), p. 16.

<sup>80</sup> Cicéron, *De oratore*, II, 307-308 : l'orateur Antoine, grand-père du *triumvir*, qui est un des personnages du traité cicéronien, estime que ces différentes parties sont imposées par la nature même du discours rhétorique (*hoc dicendi natura ipsa praescribit*).

Voir aussi Pernot (2000), p. 287-289 : présentation synthétique des cinq grandes parties d'un discours – essentiellement de type judiciaire –, qui donne leurs noms en latin et en grec, et recense les différents passages des auteurs qui y font référence.

<sup>81</sup> Les transitions entre les différentes parties du discours, quand ces dernières sont respectées, sont presque toujours absentes : Morford [1967] (1996), p. 3, y voit une influence d'Ovide.

<sup>82</sup> Tasler (1972), p. 249-250.

<sup>83</sup> André et Hus (1974), p. 5 : « L'esprit de l'histoire romaine diffère sensiblement de celui de l'histoire grecque. Si, dans l'une comme dans l'autre, la présence de l'auteur est toujours – plus ou moins – sensible, l'historien grec est tourné vers le présent et l'universel, l'historien romain, vers le passé et la seule Rome. »

<sup>84</sup> Lucain, *uates* de l'anéantissement complet d'une Rome corrompue et avilie, a sûrement songé, en composant, aux *Annales* d'Ennius, qui chantent, en vers, la gloire d'un peuple jeune, sûr de force et de sa supériorité morale. Peut-être plus qu'une anti-*Enéide*, Lucain a-t-il écrit des anti-*Annales*. Voir à ce sujet, Conte (1970) et pour une bibliographie récente et complète sur Lucain et Ennius, voir von Albrecht (1999), note 1, p. 233.

<sup>85</sup> Tout comme Ennius, mais de manière plus sobre et en prose, Caton présente, dans ses *Origines*, la « conquête romaine » comme la geste collective du peuple romain. Cette importance accordée au collectif se retrouve aussi, de façon aigüe, chez Lucain : après la conquête et la gloire des premiers temps, viennent le chaos absurde de la guerre civile et la dégénérescence de l'antique morale.

d'auteurs inspirés par le sujet du *bellum ciuile*<sup>87</sup>, ce jugement me paraît –j'y reviendrai– constituer un avis artificiel et banal, plaqué, sans grand recul, sur une œuvre fort originale.

La rigoureuse étude statistique à laquelle s'est, beaucoup plus récemment, livré M. Helzle me semble, en dépit d'un chapitre introductif prometteur sur la *recitatio* et ses conséquences sur la poésie romaine<sup>88</sup>, mériter, malheureusement, les mêmes reproches. Se fondant, trop naïvement pour un auteur comme Lucain, sur l'idée que « le style, c'est l'homme », –adaptation moderne, en quelque sorte<sup>89</sup>, de l'*ethopoia* antique, chère aux historiens, notamment– le critique, après avoir compté les occurrences d'un grand nombre de mots dans les discours de l'épopée et recensé les différentes tournures grammaticales les plus fréquemment employées par chaque personnage, n'aboutit, en définitive, qu'à des évidences : César, qui utilise un vocabulaire militaire et ne sait pas

---

<sup>86</sup> Tasler (1972) voit d'ailleurs, un peu plus loin, des similitudes entre Salluste et Lucain : le poète utiliserait lui aussi les discours comme moyen de réflexion morale sur les hommes (p. 250-251). Encore faut-il préciser, me semble-t-il, que l'examen éthique des personnages procède surtout de la confrontation entre les discours directs qu'ils prononcent et les propos tenus par le narrateur. Le meilleur exemple est certainement la scène au cours de laquelle César verse des larmes sur la dépouille de Pompée. Seul le narrateur révèle le véritable sens caché de ce que le personnage exprime haut et fort.

Sur l'influence du *Bellum Catilinae* de Salluste sur le Livre VII de Lucain, voir Gagliardi (1974).

<sup>87</sup> Leurs textes ne nous sont parvenus qu'à l'état de fragments, mais leur influence sur Lucain semble assurée. Voir, à ce sujet, Fantham (1992 a), p. 6-7 : les 25 vers racontant la mort de Cicéron et cités par Sénèque le Père (*Suasoriae*, VI, 26), écrits par le dernier des poètes augustéens, Cornelius Severus, retentissent des mêmes indignations que celles qui émaillent le récit du *Bellum ciuile*. De même, le récit d'Albinovanus Pedo (mentionné également par Sénèque le Père, *suasoriae*, I, 15) qui met en scène les soldats de Germanicus et leur expédition dans la mer du Nord trouve des échos dans l'épopée de Lucain : certains épisodes de leur voyage rappellent le calme désespérant de la mer (*De bello ciuili*, V, 434-55) et leur attitude, les protestations des soldats de César (*De bello ciuili*, V, 261-95). Ce sont autant de preuves que Lucain poursuit la tradition d'une épopée historique racontant des faits récents. Tons, art de la rhétorique, rythme, figures, et thèmes de ces poètes historiens font indubitablement penser au *uates* de la *Pharsale*.

<sup>88</sup> Helzle (1996) : voir en particulier la stimulante première partie du chapitre introductif (p. 11-21) qui part des conditions de diffusion des œuvres pour les analyser. Dans la mesure où les grandes épopées latines étaient avant tout destinées à être lues à autre voix, au cours de *recitationes*, il est possible de supposer que les poètes aient cherché à faciliter la compréhension des auditeurs, et à différencier leurs personnages en les dotant d'une manière caractéristique de s'exprimer.

<sup>89</sup> Il me semble tout de même que les critiques contemporains qui utilisent cette figure pour analyser les discours directs de Lucain ont tendance à lui donner une définition vague et très large qui ne correspond pas véritablement à ce qu'elle désignait dans les traités antiques. L'article, très fidèle aux textes anciens, quant à lui, de Schouler (2005), montre bien que, exercice indépendant à l'origine, l'éthopée a fini par s'insérer dans tous types de textes littéraires et non exclusivement rhétoriques ou historiques. C'est pour cette raison, explique le critique, que bon nombre d'éthopées de Libanios –par exemple mais non exclusivement– tirent leurs sujets de la mythologie plutôt que de l'histoire, se rapprochant ainsi davantage de la sphère épique ou dramatique. L'analyse très précise de textes à laquelle se livre ensuite le critique permet de dégager certaines caractéristiques esthétiques de la figure qui me paraissent entrer en contradiction avec l'idée que chaque éthopée est le reflet du style propre du personnage qui la prononce. En effet, certains traits stylistiques ne sont pas à mettre au compte de la manière propre au héros de s'exprimer, mais sont, bel et bien les caractéristiques du genre de l'*ethopoia*, puisqu'on les retrouve invariablement d'un personnage à l'autre : plan chronologique avec évocation successive du présent, du passé puis du futur (p.82 de l'article), absence de liaison entre les phrases et relative brièveté de ces dernières (p.83), fréquentes interrogations, réflexions sur l'art récurrentes (p. 91). Certes, les textes théoriques mentionnés sont tous tardifs. Il reste que manifestement –j'y reviendrai– la plupart de ces traits existent dans les discours directs de Lucain. Or, dans la mesure où l'éthopée obéit à des règles stylistiques qui lui sont propres, il semble fort difficile de lire chacun d'eux comme la production de la parole originale et personnelle d'un héros. Avant d'être l'*oratio* du personnage, il s'agit d'un texte littéraire dont l'auteur est Lucain et auquel il faut adjoindre les caractéristiques de l'éthopée.

s'exprimer autrement qu'en donnant des ordres, est un homme de guerre, Caton, dans la bouche de qui reviennent souvent des termes philosophiques –en particulier stoïciens–, est un sage, et Pompée, qui parle fréquemment de famille et d'*amicitia*, cherche un réconfort bien légitime pour un homme désemparé par ses échecs au combat et son incapacité à mener ses soldats ! Le projet, que se propose M. Helzle dans son ouvrage, de dessiner au plus près l'idiolecte rhétorique, métrique, mais en définitive, essentiellement lexical de chacun des grands héros épiques de Virgile, Lucain, Stace et Silius, me paraît très difficile à mettre en œuvre en ce qui concerne le *De bello ciuili*. Des quatre épopées étudiées, elle me semble, en effet, être celle dans laquelle les discours directs servent le moins à caractériser les personnages qui les prononcent.

Si telle avait été son intention, il aurait certainement été possible, pour un poète comme Lucain, non seulement d'appliquer les préceptes d'Horace qui recommande d'adapter les discours au héros dans la bouche duquel ils sont placés<sup>90</sup>, mais encore d'aller plus loin, en pastichant les styles des grands orateurs de la République qui jouent un rôle dans la *Pharsale*, et sont, sous l'Empire, bien connus de tous les élèves des rhéteurs ; or, il n'en est rien. Nulle trace chez Lucain, des divergences rhétoriques et stylistiques qui avaient féroce­ment opposé les tenants de l'atticisme –au nombre desquels on trouve justement deux personnages du *De bello ciuili*, Brutus et César– à Cicéron dans les dernières années de la République<sup>91</sup>. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire le discours de l'Arpinate, au début du livre VII, qui, bien loin d'imiter la fameuse *copia uerborum* du célèbre orateur<sup>92</sup>, recourt à une langue proprement *lucanienne*. Il en va de même de la concision de César et de son style caractéristique<sup>93</sup> : ils ne transparaissent pas non plus dans les interventions de l'*imperator*. D'ailleurs, sur le plan stylistique, rien ne ressemble tant à la première harangue de César à ses hommes que

---

<sup>90</sup> Horace, *De arte poetica*, 114-118 :

*Intererit multum, diuosne loquatur an heros,  
maturusne senex an adhuc florente iuuenta  
feruidus, et matrona potens an sedula nutrix,  
mercatorne uagus cultorne uirentis agelli,  
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.*

« Il sera très important d'observer si c'est un dieu qui parle ou un héros, un vieillard mûri par le temps ou un homme encore dans la fleur d'une fougueuse jeunesse, une dame de haut rang ou une nourrice empressée, un marchand qui court le monde ou le cultivateur d'un petit domaine verdoyant, un Colchidien ou un Assyrien, un fils de Thèbes ou un fils d'Argos. » (Traduction Villeneuve)

<sup>91</sup> Cicéron offrit les deux dernières œuvres majeures de son existence, –une histoire de l'éloquence, le *Brutus* et un traité qui trace le portrait idéal ou plus exactement idéal (puisqu'il s'inspire de Platon) de l'orateur, l'*Orator*– à son ami Brutus, dans l'espoir de le détourner du néo-atticisme

<sup>92</sup> Voir p. 182-183 de ce travail.

<sup>93</sup> Il rédige, en 54, un traité perdu pour nous, le *De analogia*, qu'il dédie à Cicéron après la lecture du *De Oratore*. Sur la mise en place, à partir de César, d'une tradition d'étude de la langue chez les dirigeants Romains, voir Ledentu (2007), p. 305-309.

celle que prononce Pompée, devant ses soldats, au livre II : elles sont toutes deux émaillées de longues apostrophes à l'ennemi absent qui expliquent, en partie, me semble-t-il, leur échec<sup>94</sup>. Enfin, si tel avait été véritablement le but de Lucain, s'il avait voulu créer un langage propre à chaque acteur de son drame, il n'y aurait pas tant d'interventions de personnages qui ne prennent la parole qu'une seule fois, sont anonymes ou sont les porte-paroles d'un groupe ; dépourvus de personnalité, ils s'expriment tous dans un style *lucanien* qui ne permet pas de les caractériser. Une fois encore, les seuls individus qui me paraissent échapper à la règle qui prévaut pour la majorité des discours sont ceux qui ont le pouvoir des mots : en effet, le seul effort de caractérisation d'un personnage par le style des propos tenus me semble décelable dans les interventions de Caton, incarnation de la vertu, ou à l'opposé, dans celles de Pothin. Comme le fait remarquer M. Morford<sup>95</sup>, l'éloge funèbre que Caton prononce pour Pompée (IX, 190-214) est sans doute un des passages où Lucain parvient le mieux à dissimuler la langue qui lui est propre pour donner un relief particulier au discours du sage, dont les premiers mots sont emblématiques (*ciuis obit*, « un citoyen est mort ») : simplicité de l'expression, relative brièveté des phrases et goût prononcé pour la coordination accentuent le caractère oral de cette prise de parole mesurée qui refuse les effets rhétoriques les plus saisissants. A l'opposé de cette forme d'éloquence relativement dépouillée, on peut lire le discours grandiloquent de Pothin qui s'ouvre sur une succession de pas moins de dix *sententiae*<sup>96</sup> d'ordre général!

Ainsi, les rares efforts de variété stylistique entre les différentes *orationes rectae* de l'œuvre sont significatifs : seules les prises de paroles de ceux qui, dans le chaos de la guerre civile, savent encore convaincre bénéficient, me semble-t-il, d'un style particulier, d'une personnalité rhétorique propre. Que faire, dès lors, du très grand nombre de discours travaillés dans le plus pur style *lucanien* ? Est-ce, comme on l'a souvent dit à propos des œuvres historiques<sup>97</sup>, par simple souci d'harmonie avec l'ensemble de l'épopée, qu'ils ne sont pas le reflet d'une individualité stylistique ? Il paraît plus simple d'envisager les choses autrement : Lucain a beau écrire une œuvre à sujet historique, il n'est pas un historien à proprement parler. Comme l'a montré Pierre

---

<sup>94</sup> Voir p. 114-116, et suivantes, de cette thèse.

<sup>95</sup> Morford (1967), p.6.

<sup>96</sup> Sur le discours de Pothin dans son ensemble, voir section I, 2 de ce travail, en particulier 1.2.2.a). Sur l'exorde de l'*oratio* et ses *sententiae*, voir Flamerie De Lachapelle (2010).

<sup>97</sup> Bernard (2000), p. 88.

Grimal dans un article célèbre<sup>98</sup>, il a une façon toute personnelle, toute philosophique, d'envisager le déroulement des événements. Aussi n'a-t-il sans doute pas recours aux mêmes techniques que les historiographes.

Comment supposer, en effet, que les discours directs permettent de révéler la personnalité des acteurs de ce drame, dès lors que l'on s'avise que beaucoup jouent avec les mots, mentent ou dissimulent la vérité ? Quand la parole n'est pas tout simplement refus de s'exprimer, ou discours inintelligible pour le destinataire –c'est presque toujours le cas lors des prophéties, bien différentes de celles des autres épopées, puisque leur véritable sens n'est jamais révélé, même dans la suite de l'œuvre, à ceux auxquels elles s'adressent<sup>99</sup>– elle est bien souvent volontairement mise en scène par Lucain comme une parole de façade, de mensonge, voire comme une parole de sophiste, au mauvais sens du terme, c'est-à-dire une parole pour laquelle les mots sont interchangeable et n'ont plus ni sens ni valeur<sup>100</sup>. La fin du Livre IX, qui raconte l'arrivée de César en Egypte, en fournit un exemple éloquent. Venu à la rencontre de l'*imperator*, un *satelles* du pharaon, lui présente la tête de Pompée recouverte d'un voile et entreprend de faire l'éloge du présent que son pays est sur le point de faire au Romain : *ac prius infanda commendat crimina uoce* [« et parlant le premier il fait valoir

---

<sup>98</sup> Grimal (1970).

<sup>99</sup> Il faut se souvenir, par exemple, du *uates* étrusque, Arruns, qui, au livre I, refuse de décrypter ce qu'il voit dans les viscères, tant cela lui semble terrifiant et impie (*uix fas [...] prodere*, I, 631-32), ou encore de la phébaude du livre V, effrayée à l'idée d'être le porte-parole de l'oracle d'Apollon : elle préfère tout d'abord feindre d'être envahie par le dieu, avant d'y être véritablement contrainte. Elle se met alors à prophétiser, mais Appius Claudius venu consulter l'oracle ne comprend absolument pas que, quand elle lui annonce que, au beau milieu des tourments de la guerre civile, il sera le seul à être exempt de soucis, elle lui prédit tout simplement sa mort. Quant aux révélations faites à Sextus Pompée, au livre suivant, par le cadavre que la sorcière Erichtho a ramené à la vie le temps de lui donner la parole, elles sont pour le moins imprécises : la famille de Pompée aura sa place au royaume des morts, mais avant, elle doit se méfier du monde entier, dit-il en substance (VI, 805-820) ! Contrairement à ce qu'il se passe chez Homère ou Virgile, les prophéties chez Lucain, ne prennent absolument pas une forme mystérieuse pour le lecteur. Seuls les personnages peuvent être induits en erreur ou déroutés par ce qui est annoncé ; le lecteur, en revanche, qui connaît à l'avance le déroulement des événements ou a assez de recul pour lire entre les lignes de la prédiction (c'est le cas par exemple avec l'annonce à Appius Claudius de sa mort prochaine), sait parfaitement à quoi s'en tenir. Autrement dit, les discours prophétiques ne suscitent nullement la curiosité du lecteur-auditeur. Ils ne sont jamais, chez Lucain, l'occasion de susciter l'envie de connaître le fin mot de l'affaire. Ils ne constituent pas un des ressorts de la narration, comme cela pouvait être le cas chez les poètes précédents. Le livre III de l'Énéide, qui raconte les voyages d'Énée regorge de prédictions de ce genre qui se réalisent toutes dans la suite de l'œuvre et créent au moment, où elles sont proférées, un plaisant effet d'attente. Le meilleur exemple est sans doute la mystérieuse prédiction de la Harpye Céléno : elle annonce aux Troyens qu'ils ne fonderont pas leur nouvelle ville avant d'avoir assez cruellement souffert de la faim pour dévorer leurs tables (III, 252-257) ; cette prophétie s'accomplit au livre VII, au moment où Ascanie s'amuse de voir ses compagnons manger les gâteaux qui servent de support aux mets et s'écrie : « Nous mangeons même les tables ! » (*etiam mensas consumimus* : VII, 117). Dans la *Pharsale*, en revanche, les passages qui mettent en scène des prophéties n'ont pas de rôle narratif.

<sup>100</sup> Il est vrai que les actes d'Énée, surtout dans la seconde moitié de l'épopée, contredisent souvent ses propos. Mais ce n'est pas prémédité ; Énée agit violemment presque malgré lui. Ce qu'il dit doit être considéré comme une déclaration d'intention tout à fait sincère, qu'il ne parvient pas toujours à mettre en application, se révélant parfois plus violent ou cruel qu'il ne le souhaiterait. Cela n'a rien de comparable avec les discours consciemment mensongers du *De bello civili*.

le crime en ces termes abominables » (traduction Soubiran) IX, 1013]. La formule retenue par Lucain pour introduire le discours de l'Égyptien est construite sur une contradiction dans les termes qui stigmatise d'emblée les propos de l'étranger : il va effectivement parvenir à présenter, à force d'audacieuses impolitesses et d'artifices rhétoriques<sup>101</sup>, –dont le moindre n'est pas de refuser de donner un nom à cet acte (IX, 1029)–, cet abominable crime, comme un exploit digne de la plus grande reconnaissance<sup>102</sup>. Quant à César, s'il gémit à la vue du visage déformé de Pompée que les Égyptiens lui présentent, ce n'est nullement par tristesse d'avoir perdu un ancien ami et gendre (IX, 1048-49) ; il espère seulement rallier à sa cause, par cette attitude trompeuse, les peuples alliés de Magnus (IX, 1050). A moins, suppose Lucain, que sa rage de n'avoir pu l'anéantir de ses propres mains ne soit telle qu'il en pleure toutes les larmes de son corps (IX, 1051-1055), ou qu'il soit extrêmement dépité de ne plus pouvoir, humiliation suprême, lui offrir généreusement sa clémence (IX, 1064-65). Ce décryptage psychologique de l'attitude de César nous est offert par le narrateur de l'épopée, qui s'applique, avec force apostrophes, questions rhétoriques et exclamations, à prendre la parole avant même que César ne réponde à l'Égyptien, donnant ainsi par avance à son lecteur, le moyen de déchiffrer la vérité derrière les propos de l'*imperator*. Ce ne sont donc pas les dires de César dans cette scène qui permettent de caractériser son personnage, mais bien au contraire, le contraste créé entre ses pensées, envisagées à l'avance par le narrateur, et ce qu'il déclare. Quant au *satelles* égyptien, ses propos de – mauvais– sophiste sont une construction verbale derrière laquelle il s'abrite, refusant ainsi de laisser paraître le moindre des mouvements de son âme ; pourtant, sa frayeur, au moment d'accueillir ce belliqueux maître du monde, doit être bien grande. Il me semble donc difficile d'espérer analyser avec justesse les discours directs de l'épopée comme s'il s'agissait d'une œuvre historique où les propos tenus contribuent, bien souvent à eux seuls, à dessiner la personnalité des héros. Il n'est pas besoin de lire avec une grande acuité l'épopée de Lucain pour constater que le statut de la parole y est

---

<sup>101</sup> Voir l'examen de l'éloquence sophistique des Curion, Cicéron et Pothin, section I,2.2. de ce travail.

<sup>102</sup> Morford [1967] (1996), p. 7: d'après le critique, Lucain s'efforce d'appliquer les préceptes de Quintilien (*I.O.*, III, 8, 15), selon lesquels, pour composer un discours délibératif, on ne doit jamais perdre de vue ni le sujet qui fait problème, ni le caractère de ceux qui discutent ce point. Mais, cette méthode, poursuit Morford, n'est pas toujours excellente : dans le discours quasi-judiciaire de IX, 1014-1032, par exemple, le caractère antipathique de l'Égyptien est tellement bien souligné du début à la fin du discours que cela lui fait perdre de sa force de persuasion. Or, il me semble que l'objectif de Lucain ici n'est pas bien compris par le critique : si les ficelles du discours de l'Égyptien sont assez grossières, s'il est d'un bout à l'autre montré dans tout ce qu'il a de plus désagréable, ce n'est pas une maladresse de la part de Lucain, c'est un effet délibéré. Ceux qui détiennent le pouvoir dans le contexte de la guerre civile ne savent plus être persuasifs et subtils dans leurs discours, car ils n'en ont pas besoin.

complexe et que le pouvoir des mots est sans cesse mis en question, notamment à travers l'utilisation que fait le poète des discours directs : qu'il s'agisse des retentissants échecs sanctionnant certaines longues interventions pourtant travaillées par les grands principes de la rhétorique, du caractère radicalement obscur des paroles prophétiques dont les destinataires ne saisissent jamais, même plus loin dans le récit –comme c'est souvent le cas dans les autres épopées– le véritable sens, de la capacité très prononcée des personnages à mentir, déguiser la vérité ou jouer avec le sens et la valeur des mots, ou de l'impossibilité d'établir, sauf en de très rares occasions, un véritable dialogue entre les acteurs de ce drame, les exemples ne manquent pas. Et cette réflexion sur la parole à laquelle semble bien se livrer Lucain à travers les *orationes rectae* de ses personnages prend une dimension supplémentaire à travers la personne même du narrateur du *De bello civili*, très interventionniste, et souvent en contradiction avec ses héros ou même avec ce que dit le récit, c'est-à-dire, d'une certaine manière, avec lui-même<sup>103</sup>.

Dès lors, il peut sembler étonnant que les études considérant les *orationes rectae* de la *Pharsale* comme de simples éthopées telles qu'elles pourraient figurer dans un ouvrage historique, soient si répandues. Mais, un des aspects de l'œuvre sur lequel la critique, d'une manière générale, s'est souvent appuyée a sans doute fortement incité les auteurs modernes à travailler en ce sens. Cette épopée semble bien être organisée en tétrades qui fonctionnent chacune autour d'une des grandes figures de l'œuvre<sup>104</sup> : le premier tiers met en avant la figure de César, le deuxième est centré sur le personnage de Pompée tandis que la troisième partie dont nous disposons fait davantage porter l'éclairage sur le grand Caton. Nombreux sont les travaux qui reprennent cette partition en trois temps. Que l'on superpose à ce découpage une dimension symbolique, d'ordre

---

<sup>103</sup> Il se plaît souvent à prendre la parole, -autrement dit à s'exprimer sous la forme d'un discours direct-pour contredire ses personnages –le cas le plus manifeste est celui de César qui pleure en découvrant la tête mutilée de Pompée- ou pour aller à l'encontre du récit-même : le narrateur dénonce, haut et fort, les prodiges –au nombre desquels figurent naturellement les prophéties- qui enlèvent tout espoir à qui est dans la crainte (II, 1-15) alors même que les deux principales prophéties de l'œuvre, celle de la phébate d'Apollon adressée, au livre V, à Appius Claudius, et celle du cadavre ranimé par Erichtho, pour annoncer, au chant VI, son avenir à Sextus Pompée, loin de les faire désespérer de l'avenir, semblent promettre à leurs destinataires d'heureux événements : le calme et la paix –de la mort !-, pour Appius Claudius (V, 194-196), et la sécurité –en terre thessalienne !-, pour Sextus Pompée et sa famille (VI, 819-820). Le narrateur peut même être en contradiction avec lui-même : il rappelle, par exemple, au fur et à mesure que son récit avance, le *nefas* que constitue un chant sur la guerre civile.

<sup>104</sup> Marti (1945) : cet article semble bien être à l'origine de cette tripartition de l'œuvre, tout à fait pertinente, mais qui a faussé l'étude des discours directs. Cette lecture de l'épopée en trois tétrades centrées respectivement sur César, Pompée et Caton est reprise et développée par Rutz (1989) [1950].

social ou psychologique<sup>105</sup>, ne change rien à la méthode d'analyse qui décompose en trois temps et/ou trois personnages l'œuvre. Or, si cette manière de voir les choses est sans doute juste, voire fort utile pour étudier certains aspects de la *Pharsale*<sup>106</sup>, il n'en est rien, me semble-t-il, en ce qui concerne les discours directs. Revenons, une dernière fois, sur l'ouvrage par ailleurs souvent fin dans le détail, de W. Tasler. Il est constitué de quatre grands chapitres qui s'intéressent aux prises de parole de chacune des grandes figures du *De bello ciuili* que sont César, Pompée et Caton auxquels il faut ajouter une partie regroupant « divers discours ». Les échos éventuels qui pourraient exister entre deux prises de paroles qui se suivent et qui ne sont pas prononcées par le même personnage ont donc fort peu de chance d'être analysés : je songe par exemple aux trois prises de parole qui précèdent l'entrée en guerre de César, au livre I. Curion, César et le centurion Laelius s'expriment pourtant à quelques vers d'intervalles et en partie devant le même auditoire, avec des succès fort différents. Il paraît donc simplificateur de se contenter d'une analyse du discours de l'*imperator*, même s'il faut bien admettre que les trois personnages susnommés n'échangent absolument pas des propos susceptibles de constituer un *dialogue*. Il est vrai d'ailleurs que le *De bello ciuili*, hormis dans la sphère privée –j'y reviendrai–, présente fort peu de véritables échanges entre les protagonistes<sup>107</sup> : bien loin de prendre la forme d'une réelle discussion, c'est en fait bien souvent une juxtaposition de discours relativement longs qui se donne à lire dans l'épopée, et notamment dans l'exemple des prises de paroles de Curion, César et Laelius au livre I. Or, ces juxtapositions, souvent sous la forme de trois discours successifs, sont suffisamment nombreuses pour qu'on s'y intéresse : prenant pour ainsi dire la place occupée par les dialogues dans d'autres poèmes, elles nous disent quelque chose sur la parole en tant de guerre civile, qu'il nous appartiendra de préciser, à condition d'accepter de lire le texte dans sa continuité, sans laisser de côté les interventions des personnages secondaires, anonymes ou représentant un groupe de personnes<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> Soubiran (1968) : Pour le critique, il y a dans l'œuvre de Lucain un lointain écho des trois fonctions primitives, religieuse, militaire et civique, que représentent respectivement Caton, César et Pompée, en même temps que trois niveaux spirituels, sagesse, folie, médiocrité.

<sup>106</sup> La plupart des grands ouvrages critiques sur le *De bello ciuili* suivent, pour organiser leur propre développement, cette tripartition de l'œuvre, autour des trois grands personnages principaux : Tasler (1972), Ahl (1976), Helzle (1996), De Nadai (2000), Narducci (2002). Et Soubiran (1998), dans sa belle traduction de la fin du *De bello ciuili*, baptise même les différentes parties du texte, du nom des trois grands héros.

<sup>107</sup> Basore (1904), p. 95, le critique précise qu'il n'y a qu'un seul passage dans l'œuvre qui rassemble plus de deux intervenants pour prendre la parole (III, 123...) et qu'il n'y a que deux scènes où l'échange entre les protagonistes va au-delà de question/réponse (IX, 123... ; V, 130).

<sup>108</sup> Voir par exemple, l'analyse conjointe des trois discours d'anonymes du début du livre II, section II.1.

En ce qui concerne cette dernière catégorie d'individus, Andreas W. Schmitt a mis en évidence, avec raison, la place accordée par le poète à ce que le critique appelle « les discours des masses » dans la *Pharsale* : alors que, chez Homère, relativement peu de vers sont prononcés par un groupe ou un  $\tau\iota\varsigma$  représentant un groupe<sup>109</sup>, qu'il en est sensiblement de même chez Virgile où un ou deux mots suffisent en général à caractériser la réaction du peuple, et qu'Ovide précise dans ses *Métamorphoses* (V, 207, dans le récit du combat entre Persée et Phinée) que citer le nom de gens de basse extraction est chose fastidieuse<sup>110</sup>, Lucain donne un rôle prépondérant au *vulgum pecus* que sont les soldats et les citoyens<sup>111</sup> ; ces derniers ne prononcent pas moins de 10 discours qui comptent, d'après mes calculs, plus de 370 vers<sup>112</sup> et qui font, chacun, l'objet d'un chapitre de l'étude de A. W. Schmitt. Un des points forts de cet ouvrage est, à mon sens, d'oser affirmer, contrairement aux idées reçues souvent avancées à propos de Lucain en ce domaine<sup>113</sup>, que les liens entre la narration et les discours, non seulement existent, mais encore sont puissants. Il reste que poser à nouveau l'éternelle question de savoir si les discours des groupes ont le même rôle que le chœur dans une tragédie ou non ne me semble pas la méthode la plus fructueuse<sup>114</sup>. Certes, c'est l'occasion pour le critique d'examiner le rapport entre le discours étudié et le contexte narratif immédiat, mais il perpétue l'erreur qui consiste à analyser séparément certaines *orationes rectae* prononcées à quelques vers d'intervalle, exactement dans la même situation<sup>115</sup>. C'est le cas des trois prises de paroles affolées des Romains, au début du livre II : l'arrivée annoncée de César jette les habitants dans une vive terreur qui les

<sup>109</sup> Schmitt (1995), p. 10, précise que seulement 32 vers sont dévolus, dans l'*Iliade*, aux 17 discours des masses –dont 9 ne sont pas enclavés dans un autre discours–, et que l'*Odyssee* n'en compte que 100.

<sup>110</sup> Voir aussi Silius Italicus qui parle de *uulgus sine nomine* : *Punica*, XII, 317.

<sup>111</sup> Sur l'importance accordée par Lucain, au groupe humain, à la foule, à la masse, voire à la nation romaine dans son ensemble, trait qui démarque d'ailleurs le poète de ses prédécesseurs, voir Delarue (2010).

<sup>112</sup> On trouve les discours des habitants d'Ariminum (I, 248-257 : 9 vers et demi), d'une des matrones –*una quarum*– de Rome (II, 38-42 : 4 vers et demi), des hommes partant au combat (II, 45-63 : 18 vers et trois syllabes), d'un vieillard anonyme romain –*aliquis*– qui incarne toute la population d'âge mûr (II, 68-233 : 165 vers complets et un demi vers), des Marseillais (III, 307-355 : 48 vers et un demi), des soldats de César révoltés (V, 261-295 : 33 vers et 5/6), des soldats de César qui lui reprochent d'avoir affronté la tempête (V, 682-699 : 18 vers complets), des Mytiléniens (VIII, 110-127 : 15 vers complets et deux demis vers), d'un des anciens soldats –*unus quorum*– de Pompée (IX, 227-251 : 24 vers et le suivant jusqu'à l'héptémimère), des soldats de Caton (IX, 848-880 : 32 vers et 4 syllabes).

<sup>113</sup> Tasler (1972) répète, par exemple, à loisir, que les discours chez Lucain n'ont pas d'effet sur l'action et qu'ils sont détachés de la narration.

<sup>114</sup> La dimension chorale des discours de groupe est une idée chère à la critique italienne : Conte (1968) ; Conte (1974 b), p. 75 ; Narducci (1979), p. 50.

<sup>115</sup> Sannicandro (2010) n'analyse que le discours des femmes du début du chant II, le coupant de celui des hommes et de la longue *oratio* du vieillard qui suit. De nombreux échos avec le tout début du chant ou les personnages qui donnent l'exemple de la conduite idéale (Caton, Brutus et Marcia) sont intéressants, mais il est dommage que l'intervention des femmes soit coupée de deux autres avec lesquelles elle forme, me semble-t-il, un système signifiant.

pousse à réagir, chacun à leur manière : ce sont d'abord les femmes qui s'expriment, puis le groupe des hommes sur le point d'aller se battre prennent la parole, avant que ne soit prononcé le plus long discours de l'épopée, qui réactualise les souvenirs d'un ancien –en réalité, porte-parole de toute sa génération– à propos de la précédente guerre civile ayant opposé Marius et Sylla. Les sentiments exprimés, les arguments avancés, et surtout le style et la façon de procéder sont différents mais sont, dans les trois cas, une manière de réagir à la même frayeur. Il me semble donc indispensable de confronter ces trois discours pour les comprendre pleinement, ce que, malheureusement ne fait pas A.W. Schmitt, qui détache l'analyse de l'*oratio recta* du vieillard, des deux autres<sup>116</sup>. Par ailleurs, s'il est vrai qu'il était important de rendre une place légitime à l'étude des discours de groupe dans la *Pharsale*, il me paraît également indispensable de les faire entrer en écho avec les prises de paroles des héros et personnages secondaires et de ne pas retomber dans le même travers consistant à analyser, à part, un type de discours –en l'occurrence, pour A. Schmitt, les *orationes rectae* de la masse–, sans tenir compte des prises de paroles voisines, dès lors qu'elles n'appartiennent pas au genre retenu. Pour reprendre l'exemple du début du livre II que je viens d'évoquer et qui fait entendre les réactions de trois groupes d'anonymes, suscitées par l'arrivée imminente de César à Rome, il me semble indispensable de préciser que le passage qui suit immédiatement la triade des propos respectivement tenus par les femmes, les hommes et les vieillards, présente la réaction du valeureux Brutus et de son illustre oncle Caton à la même situation d'extrême urgence, qui étreint toute la ville de Rome. Leur attitude, toute imprégnée de philosophie, sera, on s'en doute, fort différente, de celle du commun des mortels : la discussion qu'ils ont pour exposer leur point de vue sert donc d'étalon du comportement idéal, de contrepoint courageux et vertueux face à la terrifiante annonce de l'arrivée de l'*imperator*, premier pas vers une guerre civile désormais inévitable. Si Lucain a placé cette scène juste après les trois discours de la masse, ce n'est pas un hasard : elle permet d'orienter, j'y reviendrai, la compréhension du passage qui précède. C'est pourquoi, on ne peut que déplorer qu'A. Schmitt, pour la raison que ce dialogue présente les propos de deux héros, non de personnages anonymes, le passe sous silence.

---

<sup>116</sup> Il étudie dans le même chapitre les discours des femmes et des hommes du début du livre II, mais en réalité c'est un travail qui se présente davantage comme une analyse linéaire que comme la confrontation dynamique des deux prises de paroles : Schmitt (1995) p. 29-40.

En définitive, que les ouvrages critiques se livrent majoritairement à une analyse rhétorique des discours directs du *De bello ciuili* ou qu'ils optent plutôt pour une lecture historiographique des interventions des personnages –érigeant l'un ou l'autre de ces aspects de l'épopée en trait singulier de la créativité de Lucain<sup>117</sup>–, le défaut majeur de ces démarches est, à mon sens, de morceler le texte, d'isoler, bien au-delà de ce que fait le poète lui-même, les discours les uns des autres, de refuser les éventuels échos qu'il peut exister entre eux –dans le même passage, le même chant, voire à l'échelle de l'œuvre tout entière–, et de nier, bien souvent, tout rapport entre la narration et l'*oratio recta*. Les discours, ces unités si faciles à délimiter, sont, la plupart du temps, étudiés chacun pour soi.

Or, comme l'a bien fait remarquer S. Wheeler, à propos d'une lecture qui considérerait les *Métamorphoses* comme une collection de petits épisodes indépendants les uns des autres, « The problem with a *pars pro toto* approach to the interpretation of the poem is that it fails to address aspects of the poem's diachronic development »<sup>118</sup>. L'épopée de Lucain est à la fois beaucoup moins guettée par ce genre d'interprétation et en même temps court un risque d'autant plus grand, qu'*a priori*, le continuum historique paraît être une évidence. Il me semble donc qu'il faut, précisément parce que cela ne paraît pas être un point problématique, redoubler de vigilance en ce domaine et s'efforcer de ne pas lire les discours les uns indépendamment des autres, comme autant de belles pièces rhétoriques ou de singulières prises de paroles de personnages historiques. Lucain n'est ni rhéteur ni historien ; c'est en poète qu'il présente le problème essentiel de la valeur et du pouvoir de la parole en temps de guerre civile : les discours directs de l'œuvre, se faisant écho, à quelques vers d'intervalle, dans un même livre ou à l'échelle de l'épopée toute entière, mettent en scène échecs ou succès oratoires et c'est dans la comparaison des uns aux autres que se déchiffre une véritable théorie de Lucain sur le verbe, ses dangers et ses forces. Or, preuve supplémentaire, s'il en fallait, que Lucain compose en poète, la réflexion qu'il mène sur la parole à travers son œuvre me paraît atteindre, lorsque nulle réaction d'un auditoire interne n'est décrite –signe que ce n'est pas l'efficacité persuasive du discours prononcé qui est en jeu–, une véritable dimension méta-poétique, trop souvent ignorée par la critique chez cet

---

<sup>117</sup> Rolim de Moura (2010) : comme le constate avec beaucoup de clairvoyance le critique brésilien, ces deux aspects de l'œuvre, étranges pour une épopée, ont depuis longtemps été considérés comme des manifestations de l'originalité de Lucain (voir en particulier la note 1, p. 71 qui recense les auteurs antiques et modernes qui expriment ce genre d'avis).

<sup>118</sup> Wheeler (1999), p. 2.

artiste<sup>119</sup>. Il aborde, je m'efforcerai de le montrer, dans le début du livre II, le problème crucial de savoir comment composer une épopée sur le pire des *nefas* que constitue le *bellum ciuile*. Et c'est toujours dans le même principe de juxtaposition, à quelques vers d'intervalles, de plusieurs *orationes rectae* que se donnent à lire, à qui veut bien s'en donner la peine, les pensées autoréflexives du chantre du *De bello ciuili*.

A nous, donc, de prendre une part active dans la lecture, pour comprendre les bouleversements induits par le chaos de la guerre civile dans le domaine de la parole, commune ou poétique. A nous de saisir, à force de comparaisons entre les différents discours, la leçon de rhétorique ou de poétique implicitement offerte par le poète. A nous de débusquer les échos qui se construisent parfois à distance entre différentes prises de paroles, créant en quelque sorte, à l'échelle de la narration, des dialogues qui sont pratiquement inexistantes dans le continuum historique du *De bello ciuili*. A nous de tâcher de nous comporter, en somme, comme un lecteur-auditeur du premier siècle<sup>120</sup>.

## ***C/ Replacer l'œuvre dans son contexte de production : la recitatio et la declamatio.***

Le *De bello ciuili* a beau être –bien davantage que les textes homériques, par exemple– le fruit d'une création proprement *écrite*, il n'en demeure pas moins influencé par deux pratiques *orales* fort répandues au Ier siècle, la *recitatio*, très sérieuse, d'une part, et la *declamatio*, purement ludique, d'autre part. C'est pourquoi, encouragée par les travaux de F. Ahl à prendre en compte la diffusion souvent orale de cette œuvre, il me semblait important de la replacer dans son contexte de production. Cela permettra peut-être d'éviter de retomber, autant que possible, dans les travers habituels de la critique à propos des discours directs de la *Pharsale*.

---

<sup>119</sup> Victime, en quelque sorte, des autres dimensions d'une œuvre fort riche (rhétorique, historique et philosophique), Lucain n'est pas souvent envisagé comme un poète au discours autoréflexif sur la poésie. Pourtant Ovide dont la critique a plus récemment montré qu'il avait eu une grande influence sur le poète de la *Pharsale* [Wheeler (2002), voir la bibliographie, p. 366, n. 16.], est l'artiste le plus manifestement métapoétique de la littérature latine.

<sup>120</sup> Une fois encore, j'emprunte sa méthode Due (1974), p. 11 : « My objective is to see the poem through the eyes of ancient readers rather than to study what Ovid might have to say to myself and my contemporaries. » Plus loin, toujours p. 11, le critique précise que la question qu'il veut soulever dans son ouvrage se résume à peu près à savoir « what kind of experience would people in the imperial age of Rome have by reading the *Metamorphoses*? Or in a simpler form: why did people read the *Metamorphoses*? »

Souvenons-nous, en effet, qu'originellement cette épopée –comme tout texte littéraire de la même époque–, était sans doute destinée à être lue, d'abord, à haute voix, lors d'une *recitatio*, devant un public choisi, et non individuellement, dans l'intimité. Après avoir rappelé rapidement, à la lumière de travaux récents sur la question, en quoi consistait, sous l'Empire, ces lectures improprement dites publiques<sup>121</sup>, il me faudra envisager leur influence probable, tant sur la création poétique que sur la qualité d'écoute du public de Lucain. A défaut de certitudes, je formulerai quelques hypothèses sur les conséquences que ces importantes séances de première mise à l'épreuve du texte, en quelque sorte, ont pu avoir sur la composition du *De bello ciuili* en général, et sur celle des discours directs en particulier.

Il pourrait paraître inutile de s'appesantir, ensuite, sur la *declamatio* et le poids qu'une telle habitude a nécessairement dû avoir dans la rédaction des *orationes* de la *Pharsale*, tant la chose semble être une évidence. Il s'agissait, en effet, de mettre en concurrence, au cours de séances publiques de déclamation, plusieurs rhéteurs chargés de composer un discours fictif sur un même sujet –les points de vue adoptés sur la question à traiter pouvant être similaires ou, au contraire, opposés– pour le plus grand et simple plaisir de l'auditoire qui devait les départager. Comment penser qu'un auteur comme Lucain, né dans la famille qu'on lui connaît<sup>122</sup>, et qui semble se complaire à produire des discours directs bien plus longs que les autres poètes –on l'a dit et répété– connu, de plus, pour avoir été lui-même un brillant déclamateur, n'ait pas subi, avec complaisance, avec délectation même, l'influence de ces amicales joutes oratoires dans lesquelles il excellait ? La critique, et notamment les travaux de F. S. Bonner, ont d'ailleurs déjà mis en évidence non seulement, le goût des rhéteurs pour des sujets inspirés de la guerre civile<sup>123</sup>, mais aussi le détail des procédés oratoires et des *topoi*

---

<sup>121</sup> Dupont (1997), p. 45-46 : « Lectures publiques » est une mauvaise traduction pour *recitationes*, dans la mesure où elles n'ont pas du tout la dimension publique des discours du temps de la République romaine ; ce sont, bien au contraire, des lectures qui se font dans un lieu privé, la maison de l'auteur ou d'un ami, ou un auditorium, endroit qui se trouve toujours dans la ville de Rome, au moins au début du Principat. Il faut dire que même plus tard, quand il y a des *recitationes* en Province, Rome reste le seul lieu où l'on peut acquérir une véritable gloire littéraire : c'est sans pourquoi Sénèque le Père quitte l'Espagne avec ses enfants pour s'installer dans la capitale.

<sup>122</sup> Son grand-père maternel, Acilius Lucanus, fut, selon la biographie de Vacca, un orateur fort célèbre à Cordoue, dans l'Espagne natale de la famille. Quant à son grand-père paternel, Sénèque le rhéteur, il nous a laissé le recueil de suasoires et de controverses que l'on connaît, rédigé pour complaire à ses trois fils, qui lui avaient demandé de mettre par écrit ses souvenirs des déclamateurs d'antan, qu'ils n'avaient jamais eu la chance d'entendre personnellement (*Contr. I, Praef. init.*) Sur la famille de Lucain et ses affinités avec la déclamation, voir Bonner (1966), p. 257-58.

<sup>123</sup> Jal (1963), p. 299 et suivantes : les personnages de César, Caton, Brutus, et Cicéron avaient souvent donné les sujets de déclamation, en particulier de suasoires, dont certains titres, à défaut des textes, nous sont parvenus par Quintilien. Voir aussi Sénèque le rhéteur, *Suasoriae*, 6 et 7 et *Controversiae* VII, 2 qui

empruntés, par Lucain, à la déclamation. Il reste que certaines pistes d'exploration, en ce domaine, me semblent avoir été négligées, justifiant ainsi de revenir à nouveau sur la question : je m'intéresserai essentiellement à la présentation de plusieurs discours du *De bello civili* sous forme de triade. Cette juxtaposition a pour effet d'inciter le lecteur-auditeur, tout comme le fait le public des *declamationes*, à les comparer.

### C.1) Influence de la *recitatio* sur l'écriture de Lucain et la qualité d'écoute du public romain. Cas particulier des discours directs de l'épopée.

La pratique de la *recitatio*, d'origine hellénistique, fait son apparition à Rome à l'instigation d'Atticus<sup>124</sup> ou plus probablement d'Asinius Pollion<sup>125</sup>, avant de devenir sous l'Empire un « cérémonial collectif »<sup>126</sup> dans lequel l'auditoire joue véritablement un rôle de premier ordre. Il s'agit, en effet, pour l'écrivain de soumettre à la critique éclairée d'amis, d'artistes ou de personnages influents soigneusement choisis, ses textes avant publication, pour les corriger et les modifier, en fonction des réactions du public.

Or, ce rituel socio-littéraire prend une telle ampleur, au Ier siècle après J.C.<sup>127</sup>, qu'il ne semble pas déraisonnable de faire l'hypothèse suivante : puisque la *recitatio* fournissait l'occasion du premier contact entre le texte de l'auteur et un public exigeant de lettrés, puisqu'elle constituait, pour le dire de manière aussi inexacte

---

évoquent les relations de Cicéron et Antoine ; ou des textes qui ont ont comme arrière plan la guerre civile (*Contr.* II, 10, *Exc. Contr.* IV, 8 et *Contr.* X, 3)

<sup>124</sup> Cornélius Népos, *Vie d'Atticus*, 14, mentionné par Achard (1994) [1991], p. 224. Le critique établit un lien net entre l'apparition de la *recitatio* et la censure qu'imposent les puissants. Il reste que le texte de Cornélius Népos ne permet pas, me semble-t-il, de décider si les lectures que faisait faire Pomponius Atticus, pendant les repas, étaient de simples distractions sans conséquences ou de véritables *recitationes* avec la part d'attention critique que cela implique de la part de l'auditoire.

Sur la nécessité de ne pas faire d'amalgame entre l'*acroama*, cette lecture divertissante des banquets, venue de la Grèce, et la *recitatio*, qui n'ont « ni les mêmes fonctions, ni le même statut », voir Valette-Cagnac (1997), p.161.

<sup>125</sup> Salles (1994) [1992], p. 94-95 : Il est difficile de préciser les raisons exactes qui poussèrent Asinius Pollion, partisan de César et protecteur, un temps, de Virgile, à transposer à Rome, l'habitude hellénistique de la *recitatio* : « vaine gloriole d'un homme écarté de la première place dans la vie politique, moyen commode pour le gouvernement de contrôler la production littéraire, ou passion profonde de Pollion pour les lettres ? »

Sur le rôle joué par Pollion dans l'instauration de la pratique de la lecture publique, voir aussi Quinn (1980), p. 155-58. Sur ce personnage, voir aussi Dupont (1985), p. 399-400 ; et sur la *recitatio* de manière plus générale, voir p. 399-403.

<sup>126</sup> Valette-Cagnac (1995), p. 9.

<sup>127</sup> Valette-Cagnac (1995), Note 32, p. 15 : on retrouve le même rôle du public dans le cérémonial néronien ; l'empereur se fait prier par le public qui enclenche la performance, en règle la durée et la relance quand il estime que c'est nécessaire (Tacite, *Annales*, XVI, 4, 2 et Suétone, *Vitellius*, 4,1)

qu'anachronique, une sorte de « bande-annonce » de l'œuvre à venir, encore inachevée, le poète, tout au long de la rédaction, gardait sans doute à l'esprit –consciemment ou non d'ailleurs–, le fait que son travail se ferait d'abord connaître par le biais d'une de ces lectures<sup>128</sup>. Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'il soignât particulièrement certains passages, dans cette perspective.

Que pouvait-il en être des discours ? M. Helzle a supposé que les artistes se trouvaient incités, par ces conditions particulières de diffusion de leurs œuvres, à forger un langage propre à chacun de leurs héros pour que ces derniers pussent aisément être identifiés par les auditeurs<sup>129</sup>. Mais comme Lucain a toujours grand soin, dans la narration, d'annoncer les différents personnages qui prennent la parole, l'hypothèse de l'universitaire allemand paraît d'autant moins fondée que les héros du *De bello ciuili* n'ont pas véritablement de style propre. Au risque de me répéter, le texte proposé à l'appréciation des auditeurs, est, bien avant d'être un discours de César, Pompée ou Caton, une œuvre poétique de Lucain, ciselée par le poète dans le style qui est le sien<sup>130</sup>. M. Helzle me paraît donc prendre comme point de départ –le fait que chaque personnage jouirait d'un idiolecte propre– ce qui ne devrait être qu'une conclusion, après un examen méticuleux de l'œuvre.

Il n'en est pas moins vrai, cependant, que le fait de donner à connaître un texte nouveau, par des lectures à haute voix, et non par une publication écrite, a nécessairement dû avoir des conséquences sur la rédaction des discours directs de

---

<sup>128</sup> Voir, à ce propos le témoignage de Pline le Jeune, *Lettres*, V, 3, 7-9 : *Recito tamen, quod illi an fecerint nescio. Etiam: sed illi iudicio suo poterant esse contenti, mihi modestior constantia est quam ut satis absolutum putem, quod a me probetur. (8) Itaque has recitandi causas sequor, primum quod ipse qui recitat aliquanto acrius scriptis suis auditorum reuerentia intendit; deinde quod de quibus dubitat, quasi ex consilii sententia statuit. (9) Multa etiam multis admonetur, et si non admoneatur, quid quisque sentiat perspicit ex uultu oculis nutu manu murmure silentio; quae satis apertis notis iudicium ab humanitate discernunt.*

« Il est vrai que je donne des lectures et j'ignore si ces grands hommes en faisaient autant. D'accord. Mais ils pouvaient se contenter de leur propre jugement, tandis que mon assurance est trop médiocre pour que je croie assez achevé ce que je juge tel. (8) En conséquence, voici les raisons qui m'engagent à donner des lectures : d'abord celui qui donne une lecture surveille lui-même ses ouvrages avec bien plus d'attention par respect pour ses auditeurs ; ensuite, s'il a des doutes sur quelque point, il les résout, pour ainsi dire, de l'avis d'un conseil. (9) Bien des avertissements vous sont donnés par beaucoup des personnes présentes, et si elles ne vous les donnent pas, le sentiment de chacun perce à travers sa physionomie, ses yeux, ses signes de tête, ses gestes, ses murmures, son silence, autant d'indications assez claires pour discerner le vrai jugement de la politesse. » (Traduction Guillemain)

<sup>129</sup> Helzle (1996), p. 11-21 sur la *recitatio*. C'est en se fondant sur l'idée qu'il était impossible d'assigner un lecteur à chaque personnage –les *recitatores* prenant part, en nombre restreint, aux lectures publiques– et sur l'utilisation de l'*ethopoiia* par les poètes épiques que M. Helzle, rappelons-le, mène une enquête visant à déterminer, grâce à la fréquence des mots et des tournures grammaticales employés, le style, ou pour mieux dire, l'idiolecte qui caractérise, selon lui, les propos de chacun des grands personnages des épopées latines de Virgile, Lucain, Stace et Silius Italicus.

<sup>130</sup> Il me paraît, pour le moins, maladroit, d'avoir recours, pour la littérature antique, à des principes et des démarches gommant la dimension artistique des textes, que nul n'oserait appliquer mécaniquement à des œuvres plus récentes.

l'œuvre. Puisque, grâce à la *recitatio*, ces derniers étaient offerts au public dans toute la vigueur du verbe proféré, il est probable qu'ils constituaient, dans l'ensemble de l'épopée, des passages de choix, qu'une lecture expressive pouvait aisément mettre en valeur. On peut imaginer, par exemple, que le *recitator* changeait d'intonation pour marquer la différence entre morceaux discursifs et développements narratifs, tout comme le ferait volontiers n'importe quel lecteur de quelque temps ou civilisation que ce soit. Et même, puisqu'un certain flou existe sur le nombre de lecteurs prenant part à la *recitatio*, il est aussi possible de supposer qu'au moins deux *recitatores* différents assumaient cette alternance. Il s'agit là, en effet, de la répartition la plus simple et donc la plus probable<sup>131</sup>. L'effet produit par cette lecture à deux voix –ou du moins à deux tonalités, narrative et discursive– devait nécessairement créer un lien sonore entre les *orationes rectae*. Ainsi, davantage qu'une simple alternance entre textes discursifs et narratifs, se donnait à entendre une juxtaposition de discours, lus avec la même vigueur vocale –en mode majeur, en quelque sorte–, se singularisant, par conséquent, par rapport au reste de l'œuvre –traité sur un mode mineur. Il semble difficile de supposer que le brillant élève des rhéteurs que fut Lucain n'ait pas été conscient des potentialités offertes par les discours directs qui, mis en valeur par un bon *recitator*, pouvaient certainement lui assurer le succès. La forme même que prennent les *orationes* dans son épopée, longues, relativement peu fréquentes, et assez indépendantes de la narration m'incite à penser, en effet, qu'il les a composées pour qu'elles pussent, lues à haute voix, être du plus bel effet. Il faudra examiner les discours directs des personnages de près pour déterminer s'il leur a accordé, comme je le suppose, un soin tout particulier.

Ajoutons, enfin, que certaines pratiques de lecture, parfaitement attestées, qui consistaient à présenter seulement des extraits d'une œuvre, fournissent un argument supplémentaire, en ce sens : que les *recitatores* aient opéré des coupes dans les textes, en fonction des réactions du public<sup>132</sup>, ou qu'ils se soient conformés aux *desiderata* de l'auteur –quand ce dernier ne lisait pas lui-même<sup>133</sup>–, l'existence de ces possibles

<sup>131</sup> Voir, ci-dessous, la note sur Donat.

<sup>132</sup> Valette-Cagnac (1997), p. 129 : comme le montre la lettre VIII, 21 de Pline, le lecteur peut parfaitement laisser de côté certains passages du texte, pour soulager le public. Pline, quant à lui, s'y refuse. Il souhaite tout lire pour tout corriger.

<sup>133</sup> Si Pline répète fréquemment qu'il n'a pas une voix à lire en public et qu'il préfère confier cette mission à quelqu'un d'autre, plusieurs témoignages nous montrent, en revanche, les plus grands auteurs, endossant le rôle de *recitator*. Voir par exemple, Donat (qui a sans doute repris une biographie dont Suétone serait l'auteur), *Vit. Verg.*, 27 : Après la victoire d'Actium, Virgile aurait lu pendant quatre jours consécutifs, chacun des quatre livres de ses *Géorgiques*, à Auguste, qui se remmettait d'un mal de gorge. Le poète eut d'ailleurs, dans cette tâche, Mécène pour assistant, qui relayait Virgile quand il avait la voix fatiguée. Rappelons que Mécène avait probablement proposé, dans le cadre de la propagande impériale, le

sélections est à prendre en compte. L'idée que Lucain avait peut-être songé, au moment même de la composition, à travailler certains passages pour qu'ils pussent aisément devenir des morceaux choisis, a déjà été émise à propos des *sententiae*<sup>134</sup>. Sans qu'il n'y ait, hélas, de preuves tangibles pour étayer cette hypothèse, il ne semble pas illégitime de se demander, encore une fois, si certains discours, et surtout certains groupes de discours, n'ont pas été composés dans la même intention. Le goût de Lucain pour des *orationes rectae* qui, nous l'avons déjà dit, se distinguent nettement de celles des autres épopées, incite en tout cas à le croire.

En somme, si l'influence de la *recitatio* sur la composition poétique ne peut pas être démontrée avec certitude, elle semble néanmoins tout aussi plausible que celle qu'elle a nécessairement eue sur l'attitude et la qualité d'écoute des auditeurs-lecteurs, plus aisée à établir, pour sa part.

Dans ce domaine, en effet, les témoignages laissés par la correspondance de Pline le Jeune<sup>135</sup>, le *Dialogue sur les orateurs*<sup>136</sup> de Tacite ou certaines pièces de Martial constituent des arguments de poids : une attention active requise de la part du lecteur-auditeur ne fait pas de doute. Non seulement, par ses réactions et ses remarques, il contribue à construire le texte qui constituera en définitive l'œuvre achevée, mais en plus, il n'est pas rare que l'artiste, qui n'est pas toujours libre, sous l'Empire, d'écrire ce qu'il veut, ne confie à la sagacité de son public le sens véritable de son œuvre : c'est à ce dernier que revient la tâche de découvrir, entre les lignes, ce que le poète n'a pu proclamer. Autrement dit, la participation du public est essentielle au bon fonctionnement de la *recitatio* tant sur le plan littéraire que politique.

---

sujet des *Géorgiques* au Mantouan : Mécène secondant, selon la biographie, le poète dans sa lecture, offre donc une image parfaite du rôle important de commanditaire et amateur éclairé de poésie qu'il jouait auprès de Virgile. Par ailleurs, dans ce passage de relais d'un lecteur à l'autre, est-il peut-être possible d'apercevoir l'ébauche d'une lecture à plusieurs voix ?

<sup>134</sup> Dinter (2010), p. 58-59, insiste sur le succès des *sententiae* auprès du public romain. Certaines œuvres n'ont d'ailleurs résisté au temps que sous la forme de petits opuscules reprenant seulement les phrases édifiantes qu'elles contenaient : ce fut le cas, notamment, de celles de Publilius Syrus, rendu célèbre jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle par un recueil de *sententiae* – dont la première mouture daterait du I<sup>er</sup> siècle av. JC- extraites de ses mimes. En s'appuyant sur cet exemple, M. Dinter fait une hypothèse légitime : « Dans une culture où il allait de soi qu'un texte pût être cité, où le public parcourait avidement les textes, à la recherche de sentences qu'il ajouterait à sa propre collection, il se peut que Lucain ait même anticipé une adaptation de son épopée, à l'image des mimes recyclés de Publilius Syrus. »

<sup>135</sup> Valette-Cagnac (1997), note 9, p. 113 : « La correspondance de Pline le Jeune ne contient pas moins de soixante-dix occurrences du terme *recitare* (ou *recitatio*), dont dix seulement sont employées en contexte politique. » Plutarque, dans son *De audiendo*, confirme en général les informations fournies par Pline.

<sup>136</sup> J'ai choisi, pour plus d'exactitude, de renoncer à la traduction classique de *Dialogue des orateurs*.

Que l'auteur ait recours à un lecteur ou non<sup>137</sup>, il ne saurait laisser se poursuivre la séance sans les approbations, vocales ou gestuelles, du public<sup>138</sup>. « En fait, non seulement l'auditoire joue un rôle de déclencheur, mais c'est lui qui pendant toute la durée de la lecture, permet à la performance de continuer. C'est là un des paradoxes de la *recitatio* ; énonciation appuyée sur l'écrit, elle se caractérise par sa clôture et son caractère textuel. Mais en même temps, elle s'enracine dans le public et, comme les performances orales, règle sa durée sur les attentes du public.<sup>139</sup> » Comme on le verra par la suite en essayant d'en déceler la trace dans l'œuvre de Lucain, des codes précis existent, du *clamor* au *frigus* –le poète eut, hélas, à en subir un de la part de l'empereur<sup>140</sup>–, qui permettent aux auditeurs-lecteurs de manifester leur approbation, ou au contraire leur déplaisir, à l'audition du texte qui leur est soumis<sup>141</sup>. Il s'agit là de la participation critique et studieuse<sup>142</sup> d'un cercle de lettrés qui a conduit E. Valette-Cagnac à analyser la *recitatio* comme une « écriture orale », c'est-à-dire comme un acte de composition conjoint mettant à contribution auteur et public<sup>143</sup>. Cette collaboration est si réelle que, l'historienne y a insisté, certains textes font du public de la *recitatio*, le sujet même de l'énonciation. C'est le cas, par exemple, dans la Préface du Livre XII des *Epigrammes* de Martial<sup>144</sup>. L'auteur, loin de Rome, regrette son public habituel et considère son absence comme une des raisons principales de la longue paresse qui s'est emparée de lui :

*Accipe ergo rationem. In qua hoc maximum et primum est ciuitatis aures, quibus adsueueram quaero, et uideor mihi in alieno foro litigare; si quid est enim quod in libellis meis placeat, dictauit auditor: illam iudiciorum subtilitatem, illud materiarum*

<sup>137</sup> Sur le choix de Pline en faveur d'un autre lecteur que lui-même, voir Pline, *Lettres*, IX, 34 et Valette-Cagnac (1997), p. 116-118.

<sup>138</sup> Selon Valette-Cagnac (1995), p. 9-10, Paoli [(1922), p. 205-207] est le premier à suggérer que pour mieux cerner la lecture antique, il faut s'écarter d'une opposition entre lecture à voix haute et lecture silencieuse pour la remplacer par une opposition beaucoup plus fondamentale, « entre une conception purement réflexive et une conception communicative de la lecture. [...] La *recitatio* est une lecture pour autrui et attend même une réception active. »

<sup>139</sup> Valette-Cagnac (1995), p. 15.

<sup>140</sup> Leigh (2000), sur ce *frigus*, dédain silencieux d'une extrême gravité que Néron manifesta lors d'une *recitatio* de Lucain, et la mise au ban de la société du poète qui suivit, voir p. 472-473.

<sup>141</sup> Valette-Cagnac (1997), p.130-140.

<sup>142</sup> Valette-Cagnac (1997), p. 136, les lettres de Pline ne laissent pas de doute (V, 3,8 ; V, 12 et VII, 17, en particulier) : le but de la *recitatio* n'est pas de *delectare* (contrairement au plaisir qui peut être éprouvé dans le cadre d'une *declamatio*), mais de soumettre le texte à une critique précise.

<sup>143</sup> Valette-Cagnac (1997), note 91. p 137 : la critique cite Pline, VIII, 21, 5-6 : « C'est être dilettante et agir à la façon d'un indifférent que de préférer entendre lire un bon livre d'un ami, plutôt que de le rendre tel. », ainsi que Pline, III, 18 : « C'est encore au public d'enseigner aux poètes à bien chanter. »

<sup>144</sup> Valette-Cagnac (1997), p.137, note 90.

*ingenium, bibliothecas, theatra, conuictus, in quibus studere se uoluptates non sentiunt, ad summam omnium illa quae delicati reliquimus desideramus quasi destituti*<sup>145</sup>.

Sans aller jusqu' à considérer, avec E. Valette-Cagnac que l'auditeur joue véritablement le rôle de muse inspiratrice du poète auquel il dicterait ses œuvres (*dictavit auditor*)<sup>146</sup>, il faut admettre qu'il existait, une réelle connivence, une puissante complicité, voire une véritable collaboration créatrice entre les auteurs et leur public. Et les poètes se plaisaient à évoquer, dans leurs œuvres, cette fructueuse rencontre. Cela a déjà souvent été démontré à propos d'Ovide, et en particulier, de son épopée : les passages, nombreux dans les *Métamorphoses*, qui mettent en scène un auditoire attentif aux propos tenus par un des personnages sont autant d'images littéraires de la *recitatio*<sup>147</sup>. Un des textes rend tout particulièrement hommage à la contribution active du public dans l'acte de création : comme l'a suggéré M. von Albrecht, les avis partagés de l'auditoire après le mythe d'Actéon<sup>148</sup>, –les uns estimant Diane, cruelle, les autres, juste– sont l'illustration narrative du principe selon lequel il peut exister plusieurs interprétations possibles d'une même œuvre d'art<sup>149</sup>. Ovide admettait donc, bien avant les théoriciens de la réception<sup>150</sup>, que le sens d'un récit n'était pas imposé par l'auteur, mais que ce qu'en comprenait le public, qui pouvait nécessairement varier d'une personne à une autre, était l'essentiel. C'était là donner à l'auditoire des *recitationes* toute la mesure de la part active qu'il prenait lors des lectures. Cette conscience aiguë du rôle du destinataire, manifestée par Ovide dans les *Métamorphoses* est telle que S. Wheeler a pu analyser, de manière fort convaincante, l'ensemble de l'épopée comme une « fictive vivavoce performance » : l'unité de ce long *carmen perpetuum* tient, en

---

<sup>145</sup> Martial, *Epigrammes*, Livre XII, Préface : « Entends donc quelles sont mes raisons : la première et la principale est que je cherche en vain ces oreilles de la Ville auxquelles j'étais accoutumé et qu'il me semble ici plaider devant une Cour étrangère. Si quelque chose peut plaire dans mes petits ouvrages, **c'est ce que l'auditeur a dicté**. Cette finesse de jugement, cette connaissance des sujets, les bibliothèques, les théâtres, les réunions dont l'agrément fait passer le travail sans qu'on s'en aperçoive, bref toutes ces choses que nous quittames par lassitude, nous regrettons aujourd'hui d'en être privé. » (Traduction Malaplate)

<sup>146</sup> Il s'agit là, à mon sens, d'une image spirituelle forgée par un auteur qui fait preuve d'une grande distance ironique avec lui-même et son travail et joue à se créer de plaisantes excuses auxquelles il ne croit pas véritablement lui-même.

<sup>147</sup> Pour une interprétation centrée sur l'auditoire, par exemple, dans l'épisode de la mort d'Argus, voir Ahl (1985), p. 154.

<sup>148</sup> Ovide, *Métamorphoses*, III, 253 et suivants.

<sup>149</sup> von Albrecht (1981), p. 212.

<sup>150</sup> Voir, par exemple, Iser (1978) p. 27: « *Literary texts initiate 'performances' of meaning rather than actually formulating meanings themselves. Their aesthetic quality lies in the 'performing' structure, which clearly cannot be identical to the final product, because without the participation of the individual reader there can be no performance* ». Sur la construction de la cohérence par le processus de lecture, voir Iser (1978), p. 16-18 ; 118-119, 122-30 et 185 ; et Jauss (1978).

définitive, à cette performance fictive du poète déclamant son texte devant un public, et non à un thème ou une organisation précise<sup>151</sup>. Cette brillante étude confirme, d'une certaine manière, les travaux d'E. Valette-Cagnac sur la *recitatio*, qui ne s'appuyait que sur des textes évoquant des séances de lecture bien réelles, et non sur des passages se présentant comme la transposition littéraire d'une telle pratique.

Ainsi, les auditeurs-lecteurs auxquels s'adressait, en premier lieu, le poète de la *Pharsale*, étaient-ils parfaitement accoutumés à exercer leur sens critique à l'écoute d'un texte. Autrement dit, Lucain qui savait pouvoir compter sur leur participation active devait, tout comme Ovide, accorder un rôle de choix aux destinataires de son poème, dans la construction complète du sens de son œuvre. L'envahissante omniprésence du narrateur de l'épopée, qui, à coup de fréquentes apostrophes, interpelle son auditoire, me semble être une preuve manifeste de l'importance dévolue au public<sup>152</sup>. La réception active du texte<sup>153</sup>, nécessairement influencée par le contexte politique du moment, mais aussi par une vaste culture commune à l'artiste et son auditoire permettait allusions, sous-entendus et non-dits, dont il nous est sans doute bien difficile, de nos jours, d'imaginer exactement la portée<sup>154</sup>. Cependant, ce qu'il nous reste, c'est-à-dire essentiellement le texte et quelques connaissances historiques et littéraires très imparfaites, laisse tout de même entrevoir l'ampleur du rôle accordé à son public par le poète. La présentation des discours, notamment –puisque ce sont eux qui nous intéressent–, est particulièrement suggestive. Il s'agit bien souvent d'*orationes*

---

<sup>151</sup> Wheeler (1999), p. 3.

<sup>152</sup> Le meilleur exemple en est sûrement la véhémence déclaratoire du livre VII où le narrateur, s'adressant à Pompée, prédit que tant que la *Pharsale* sera lue, le public vibrera comme si aucun des personnages n'étaient encore morts et fera des vœux pour le grand Magnus. Cet audacieux art poétique qui revendique une esthétique de spectacle en cours de déroulement et proclame haut et fort le parti-pris pompéien dans lequel l'œuvre a été rédigée, donne la juste dimension du rôle dévolu au public : si ce dernier ne joue pas le jeu de l'émotion telle qu'on peut en ressentir en assistant à une pièce de théâtre, l'épopée de Lucain ne tient plus. Pour un commentaire de cet art poétique lucanien, voir l'introduction de la seconde partie de cette thèse.

<sup>153</sup> Si le rôle joué par la *recitatio* prend de l'ampleur sous l'Empire, la place prépondérante du public dans la réception des textes antiques était néanmoins une vérité de toutes les périodes. Voir à ce sujet le remarquable ouvrage édité par Oliver Taplin, histoire littéraire renouvelée parce que centrée sur les destinataires des œuvres, lecteurs, spectateurs et publics de tous genres. Le recueil s'intéresse en particulier au goût des contemporains des auteurs et à ce qui pouvait les attirer dans tel ou tel texte : Taplin, (2000).

<sup>154</sup> Grâce au *Dialogue sur les Orateurs* de Tacite, on a néanmoins une petite idée de la manière dont certains sujets ou personnages devenaient symboliques. L'exemple de Caton comme emblème d'opposition politique bien longtemps après sa mort est fort connu : pour une analyse récente du début du dialogue de Tacite, considérant, en particulier, le point de vue du public et la part active qu'il prenait dans la compréhension des allusions, voir p. 468-469, Matthew (2000). De là viennent les lectures du *De bello civili* qui tentent de faire tomber les masques des personnages pour leur attribuer l'identité d'un contemporain de Néron. Aussi stimulantes qu'elles puissent être, il me semble néanmoins plus aisé –et donc de meilleure méthode– de s'en tenir à la cohérence interne du texte pour essayer de l'éclairer.

juxtaposées qui ne forment pas un dialogue. En général de longueur assez importante, elles portent sur le même thème, mais, dans la mesure où elles ne sont pas prononcées par les mêmes personnages et où elles ne développent pas le même point de vue sur la question abordée, elles appellent nécessairement la comparaison : le lecteur est placé en position d'arbitre et sa collaboration active est requise ; c'est à lui de comprendre et de déterminer, grâce aux indices que lui a laissés l'auteur –au nombre desquels on trouve tout d'abord, bien entendu, la réaction de l'auditoire, souvent plus soigneusement décrite par Lucain que par Virgile, mais également la portée morale des propos tenus, *etc...*–, non seulement, laquelle des différentes interventions a été la plus efficace, mais aussi, laquelle est la plus acceptable dans les circonstances de la guerre civile. La question alors en jeu peut-être d'ordre rhétorique ou moral, évidemment, mais également poétique.

En définitive, la pratique très fréquente de la *recitatio* devait inciter presque naturellement, me semble-t-il, un Lucain doué de la puissance rhétorique que l'on sait, à considérer les discours directs de la *Pharsale* comme de véritables morceaux de choix propres à séduire un public lettré et exigeant, qu'il convenait de ne pas négliger. Particulièrement actif dans la construction du sens des textes soumis à son approbation, ce dernier jouait, en effet, un rôle considérable dans le succès des auteurs. L'enjeu était assez important pour faire l'hypothèse, lors de ces séances de lecture, d'une sommaire mise en scène –ou mise en musique<sup>155</sup>, destinée à faciliter l'écoute. Elle signalait probablement, dans le cas d'une *recitatio* d'épopée, le genre du passage lu –narratif ou discursif–, et encourageait alors, nécessairement, le public à rapprocher les *orationes rectae*, ainsi singularisées par rapport au reste de l'œuvre.

Or, le goût des Romains, en général, et de Lucain en particulier, pour les *declamationes*, ces joutes oratoires consistant à déterminer quel discours fictif – prononcé de mémoire et faisant la part belle à l'improvisation– était le plus convaincant, ne pouvait que venir encore renforcer la chose : l'habitude ainsi contractée par bon nombre d'amateurs de confronter, cette fois-ci pour le pur et simple plaisir, des discours

---

<sup>155</sup> Valette-Cagnac (1997), p.119 : on peut vraisemblablement penser que certaines *recitationes* de la période impériale étaient sans doute doublées d'une sorte de pantomime, comparable à celles du théâtre de la même époque (voir Dupont (1985), p. 389-398 sur les pantomimes) et destinée à faciliter la compréhension de l'auditeur. Ce dédoublement entre la parole et le geste fait également songer aux performances de Néron qui avait l'habitude d'accompagner de la lyre la lecture de ses poèmes, tandis qu'un acteur prenait en charge le mime de l'action chantée.

relevant exclusivement des genres judiciaire ou délibératif, devait nécessairement donner une importance encore accrue aux *orationes* insérées dans les œuvres narratives.

## C.2) Influence de la *declamatio* sur les discours directs du *De bello ciuili* : une nouvelle piste à explorer ?

Depuis toujours, l'influence de la rhétorique sur la *Pharsale* et la grande maîtrise de l'art oratoire dont Lucain fait preuve ont été soulignées. Quand Quintilien le présente comme un écrivain *magis oratoribus quam poetis imitandus*<sup>156</sup>, il n'émet pas, contrairement à l'interprétation que l'on en donne le plus souvent, un jugement exclusivement négatif<sup>157</sup> : s'il en dissuade les poètes, il encourage les orateurs, comme l'a judicieusement souligné F. Ahl<sup>158</sup>, à prendre Lucain pour modèle. On peut même se demander si cette remarque n'est pas, sous la plume de l'auteur d'un traité de rhétorique, un véritable compliment<sup>159</sup>.

Il reste que –Quintilien n'avait pas le recul nécessaire pour en avoir conscience– on assiste au premier siècle après JC, selon l'expression de G. A. Kennedy, à une « littérisation » de la rhétorique<sup>160</sup>, c'est-à-dire à un emploi de plus en plus fréquent de l'art oratoire et de ses procédés –façonnés, en partie, par la pratique de la *declamatio*– dans les œuvres littéraires<sup>161</sup>. C'est pourquoi quand Lucain utilise tropes et figures de pensée ou de mots, non seulement dans ses discours, mais aussi dans l'ensemble de son poème, il ne compose pas exclusivement comme un rhéteur. Bien au

---

<sup>156</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, 10, 1, 90.

<sup>157</sup> Goebel (1981), p. 79 : « Quintilian judged him a better model for orators than for poets, implicitly criticizing his confusion of genre. » Morford [1967] (1996), p. 85 parle du “Quintilian ‘s criticism”.

<sup>158</sup> Ahl (1993), voir p. 125. Point de vue relayé par Farrell (1997) et Asso (2010, dans l'introduction), avant d'être redéveloppé par Ahl (2010), avec plusieurs arguments rigoureux et précis, sans doute en réponse à Narducci (2007, p. 395) qui considère cette manière de voir les choses, comme une forme de provocation.

<sup>159</sup> Dinter (2010), p. 55 : le critique rappelle, à juste titre, que le jugement de Quintilien commence par un éloge pur et simple : *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus*. (*Inst. Orat.* X, 1, 10) « Lucain est ardent, passionné et particulièrement remarquable par ses sentences. »

<sup>160</sup> Kennedy (1994).

<sup>161</sup> Ce mélange des genres est encouragé par le goût du romanesque et de l'excès dont font preuve les déclamateurs, contraints à la fiction, il faut bien le reconnaître, par le régime impérial.

contraire, il utilise, je vais m'efforcer de le montrer, les techniques de la déclamation pour les dépasser et les enrichir en les mettant au service de la création poétique<sup>162</sup>.

La critique –et en particulier S. F. Bonner<sup>163</sup>– s'est surtout intéressée, jusqu'à présent, à quelques dialogues du *De bello ciuili*, dans lesquels l'influence de l'école de rhétorique a été clairement mise en évidence. En général, uniques échanges entre deux personnages, souvent dans un cadre privé, ils prennent la forme d'un débat contradictoire portant sur un point précis. Mais les *orationes rectae* adoptant cette forme classique, qui emprunte autant à la *controversia* d'école qu'aux paires de discours contrastés de l'historiographie, sont loin d'être les plus répandues dans l'œuvre.

Aussi, après avoir rappelé les conclusions de Bonner, je m'efforcerai d'examiner essentiellement les triades de discours juxtaposés, qui ne forment pas, quant à elles, un dialogue, mais traitent néanmoins, avec une approche différente, de la même question : dans la mesure où l'on ne peut pas parler de débat à leur sujet, puisqu'il n'y a pas de réponse et pas d'échange de point de vue, il est plus difficile de déterminer la question qui se joue précisément dans leur confrontation. Il reste que quand on les rapproche les uns des autres, des problématiques relevant en général du pouvoir ou de l'art de la parole se dessinent. Cette présentation dynamique sous forme de triades incitant à la comparaison me paraît être, plutôt que l'exact reflet des pratiques scolaires identifiées par Bonner en d'autres points de l'œuvre de Lucain, une subtile *adaptation* des exercices oratoires, davantage porteuse de sens pour l'œuvre.

L'article de S. F. Bonner traitant de l'influence des écoles de rhétorique et de la déclamation sur Lucain est une référence en la matière. C'est à ce titre qu'il a été retenu par un récent florilège de publications majeures sur le *De bello ciuili*<sup>164</sup>. Une large partie du travail de S. F. Bonner est consacrée à identifier, dans l'ensemble de l'œuvre de

---

<sup>162</sup> Je rejoins donc l'avis, partagé par beaucoup d'autres, d'E. Narducci (2007) : « Lucan's poem can certainly be described as a "rhetorical epic", but only if we understand by this term a poem that makes substantial use of rhetoric in order to achieve aims that are eminently "poetic" » (p. 395)

Le critique italien s'est fait le défenseur de ce point de vue et n'a cessé de remettre en cause les interprétations « post-modernes » qui ne voient dans l'œuvre de Lucain qu'un jeu intellectuel très subtil qui ne prétend à rien d'autre et n'ambitionne surtout pas de chanter un affrontement idéologique et politique. Hunink, (1992), p. XIII-XIV, est l'un d'eux, qui considère que Lucain met l'histoire et la narration au service d'un unique principe : il cherche à créer un maximum d'effets oratoires dans chaque passage pris individuellement, et utilise tous les moyens possibles pour y parvenir, quitte à être incohérent et en contradiction avec d'autres passages. « It does not try to transmit a coherent political or philosophical view, and has no extra-literary intention. Instead it uses its various material to create an amazing piece of literature, intended to amuse and thrill its readers. »

<sup>163</sup> Bonner (1966).

<sup>164</sup> Muecke, Neal et Tesoriero (2010).

Lucain –et pas seulement dans les discours directs–, d’une part, les procédés oratoires – en particulier les *sententiae*<sup>165</sup>– empruntés par le poète à la déclamation, et, d’autre part, les thèmes communs aux discours des rhéteurs et à la *Pharsale*<sup>166</sup>. Seules les dernières pages de l’article s’intéressent à quelques *orationes* de l’épopée : le critique y démontre avec fermeté, que les discours du *De bello ciuili* qu’il a retenus sont, dans une large mesure, le reflet des exercices de déclamation qui avaient servi de formation à Lucain. Mais S. F. Bonner n’examine, sous cet angle, que des discours susceptibles d’être rattachés au genre d’un des deux exercices scolaires type, la *suasoria*, à laquelle Lucain s’était lui-même adonné<sup>167</sup>. Le critique mentionne tout d’abord des discours qui vont par paire et défendent les deux points de vue opposés sur une même question, se conformant ainsi à ce qu’est une *suasoria* traitée dans son ensemble, c’est-à-dire un discours appartenant au genre délibératif présentant successivement les arguments en faveur, puis à l’encontre d’une action<sup>168</sup>. Il s’agit, en premier lieu, de l’échange, au livre II, entre Brutus et Caton, qui porte sur la question de la participation opportune, ou non, du sage à la guerre civile. On trouve aussi la discussion opposant Pompée à son épouse Cornélie au Livre V, qui est l’occasion pour eux de déterminer si elle doit, ou non, trouver refuge à Lesbos pour sa sécurité<sup>169</sup>. Enfin, au livre VIII, un débat devant les membres du Sénat oppose Pompée, partisan d’aller chercher de l’aide auprès des Parthes, à Lentulus qui préconise de s’adresser à l’Egypte. A ces paires qui constituent des dialogues, Bonner ajoute l’examen de la *suasoria* que Pothin prononce devant la

<sup>165</sup> Comme dans les déclamations, les *sententiae* [Bonner (1966), p. 260-269] sont rarement gnomiques chez Lucain et s’appliquent, en général, à une situation particulière (p. 265). Par ailleurs, elles peuvent être renforcées par une antithèse (p. 262-263), un paradoxe (p. 263-264) ou la présence de l’adjectif *ciuilis* (p. 267). Elles occupent fort souvent une place de choix à la fin d’un développement discursif, narratif ou descriptif (p.264-66) et ont une vigueur tout particulière due à leur brièveté (p. 268-269).

<sup>166</sup> Le thème de la guerre civile avait souvent inspiré les déclamateurs [Bonner (1966), p. 258-59], mais le *topos* de la perversion morale qu’engendre la richesse (Bonner, p. 269-272), le personnage d’Alexandre le Grand (Bonner, p. 273-274), celui de Xerxès (Bonner, p. 273), le thème du revirement de fortune (Bonner, p. 275-276), la cruauté et les descriptions de scènes sanguinolentes (Bonner, p. 276-77), les *ecphrasis* (Bonner, p. 279. Cf. le bois sacré, *De bello ciuili* III, 399), les descriptions de tempêtes (Bonner, p. 280-81), et le personnage du *uir fortis* (Bonner, p. 281-283) sont autant de points communs partagés par les déclamations et l’épopée de Lucain.

<sup>167</sup> On sait, en effet, par son biographe Vacca, qu’il avait écrit une pièce contre un certain Octavius Sagitta et, une autre, pour prendre sa défense : Bonner (1966), rappelle ce fait p. 258.

<sup>168</sup> Migliario (2007), p. 47 explique que l’on devait traiter les deux points de vue car en général, l’un était plus facile à défendre que l’autre. Mais, dans certains cas, comme celui de la *suasoria* où Cicéron doit décider ou non de brûler ses œuvres en l’échange de la vie sauve laissée par Antoine, tous les déclamateurs avaient été pour les livres de Cicéron, non pour sa personne : *omnes pro libri Ciceronis solliciti fuerunt, nemo pro ipso (Suasoria, VII, 10)*.

<sup>169</sup> Bonner (1966) : le critique analyse, p. 284-285, ces deux paires de discours : un examen rigoureux montre que les arguments des deux protagonistes sont clairement délimités, et que les positions de l’un et de l’autre sont très nettes. Par ailleurs, bien souvent, une expression employée par l’un trouve un écho chez l’autre. Il en est de même pour les comparaisons. Bref, Bonner laisse entendre que ce sont bien plus de brillantes pièces de rhétorique que de véritables discussions entre deux personnages d’un récit. A nuancer, me semble-t-il, car l’amour de Pompée et Cornélie vient tout de même largement humaniser ces « exercices rhétoriques ».

cour lagide et son pharaon pour convaincre ce dernier de mettre Pompée à mort, ainsi que deux discours militaires que l'on peut apparenter à la *suasoria*. Le centurion Laelius, au Livre I, demandant à César de ne pas différer le début des hostilités, parvient à convaincre, indirectement, tous les soldats de s'engager dans la guerre civile. Et au livre IV, alors qu'il n'y a d'autre issue que la reddition, le césarien Vulteius fait l'apologie du suicide glorieux, et obtient que ses hommes, au comble de l'exaltation, s'entretuent, plutôt que de s'avouer vaincus<sup>170</sup>.

On pourrait s'étonner que le critique ait laissé de côté d'autres paires de discours<sup>171</sup> ou quelques *suasoriae*<sup>172</sup>. Mais il est encore plus problématique, à mon sens, qu'il s'appuie surtout sur des dialogues, qui au lieu d'être la règle, sont, dans la *Pharsale*, l'exception. Bonner ne dit mot, en définitive, du type de présentation de discours le plus répandu chez Lucain –du moins dans les premiers livres de l'œuvre, cela n'est pas anodin, j'y reviendrai en conclusion–, la juxtaposition non dialoguée d'une triade d'interventions de différents personnages.

---

<sup>170</sup> Il me semble difficile de considérer ces deux derniers discours comme des *suasoriae* dans la mesure où ils ne visent pas à convaincre un seul et unique personnage, mais une foule toute entière [les *suasoriae* contenues dans le dernier livre de Sénèque le Père s'adressent en effet, en majorité à un seul homme célèbre, mythique ou historique : Alexandre (*suasoriae* I et IV), Agamemnon (*suasoria* III), et Cicéron (*suasoriae* VI et VII). Et quand c'est une foule qui est prise à parti, ce qui est plus rare, il s'agit d'un groupe d'hommes illustres, les trois-cents spartiates des Thermolypes (*Suasoria* II) ou les Athéniens, ennemis eux aussi de Xerxès (*Suasoria* V) appartenant à un passé fort lointain. D'ailleurs, le fait qu'en philosophie la *suasoria* se transforme en *consolatio*, comme le dit à juste titre P. Quignard (1992) dans son introduction à l'œuvre de Sénèque le Père, p.14, est un argument supplémentaire tendant à montrer que la *suasoria* s'adresse, en règle générale, à une seule personne. Comme nous le verrons plus loin, les discours de Laelius (livre I du *De bello ciuili*) et Vulteius (livre IV du *De bello ciuili*) relèvent bien davantage, à mon sens, du genre de la *cohortatio*, discours militaire qui vise à galvaniser les hommes avant le combat, qui étrangement n'a pas sa place dans les traités de rhétorique antique, j'y reviendrai. (voir p. 95 et suivantes)

Les définitions des *suasoriae* varient d'un universitaire à l'autre. Si l'accord est manifeste sur la dimension fictive du discours, la question du destinataire n'est pas arrêtée : Pernot (2000), p. 200, écrit que « les « *suasoriae* » (*suasoriae*), appartenant au genre délibératif, [...] imitent un avis donné **devant une assemblée ou devant un conseil** pour proposer ou repousser une mesure ou une action. » Sans le dire aussi nettement, Migliario (2007), semble bien considérer les choses autrement, dans la définition très précise qu'elle donne de la *suasoria* : « Il termine *suasoria*, nell'accezione attestata per la prima volta proprio da Seneca, indicava un discorso di genere deliberativo rivolto a dissuadere o persuadere **un personaggio storico o mitico** che, apprestandosi a prendere una qualche decisione o a compiere una determinata azione, si trovava nel dilemma di dover scegliere fra due soluzioni opposte. » (p. 47) Pour une histoire de cet exercice rhétorique, venu de la *thesis* grecque, abstraite et générale, avant de s'en démarquer pour traiter des cas précis et concrets, voir p. 33-50.

<sup>171</sup> Je songe par, exemple, au début du livre VIII (70-108) qui oppose Pompée à Cornélie.

<sup>172</sup> Outre les discours déjà mentionnés ici, on trouve aussi la *suasoria* de Curion pour définitivement convaincre César d'entrer dans la guerre civile, au livre I [elle se termine, d'ailleurs, comme le fait judicieusement remarquer Malcovati (1953), note 5, p. 291, par un argument propre aux écoles de rhétorique (voir Quintilien, *I. O.*, III, 8, 47 C : *Caesari suadentes regnum adfirmabimus stare iam rem publicam nisi uno regente non posse* et *De bello ciuili*, I, 290 : *partiri non potes orbem, solus habere potes*)] ; celle de Cicéron qui au début du livre VII se fait le porte-parole, auprès de Pompée, des hommes qui appellent de leurs vœux, le début du combat décisif ; et, enfin, au livre IX, les propos de Labienus qui s'efforce, en vain, d'obtenir que Caton aille consulter l'oracle de Jupiter Ammon.

C'est pourquoi, il est sans doute utile d'aborder les choses autrement. Pourquoi ce poète, si fin et si talentueux, doublé d'un déclamateur d'excellence<sup>173</sup>, se serait-il contenté d'utiliser, un peu mécaniquement, presque comme s'il n'en était pas véritablement conscient, certains *topoi* rhétoriques, seulement dans quelques unes de ses *orationes* ? Ne pourrait-on envisager, au contraire, qu'il ait fait une utilisation véritablement constructive de ce que la déclamation avait pu lui apporter, au moyen d'une *adaptation* porteuse de sens pour son œuvre ? Les deux types d'exercices d'école qui donnaient lieu à des prises de parole publiques, pour le simple plaisir des auditeurs<sup>174</sup>, me semblent, en effet, lui avoir suggéré, ni plus ni moins, qu'une nouvelle forme d'utilisation, parfaitement délibérée, des discours directs dans une épopée.

Les *controversiae* aussi bien que les *suasoriae*<sup>175</sup> avaient habitué le public friand de déclamations à comparer arguments et points de vue opposés, ou du moins différents, sur un sujet précis<sup>176</sup>. Comme l'ouvrage de l'aïeul de Lucain, Sénèque le Père<sup>177</sup>, nous en fournit la preuve au fil de ses dix livres rassemblant un peu plus de soixante dix sujets de controverses et sept sujets de suasoires, il était très courant qu'un déclamateur traitât le pour et le contre d'une même question. Mais ce n'était pas là la seule occasion de susciter une critique comparatiste de la part de l'auditoire : nombreux étaient en effet les sujets considérés comme traditionnels, à propos desquels Sénèque le rhéteur a réuni jusqu'à vingt déclamations d'orateurs différents<sup>178</sup>. En partie improvisés en fonction de l'attitude du public, ces « exercices » oratoires, qui exigeaient une écoute attentive voire active des auditeurs, me paraissent avoir suffisamment marqué le poète de la *Pharsale*

<sup>173</sup> Il aurait peut-être été l'élève du rhéteur Verginius Flavus, mentionné par des *Vitae* tardives : Croisille (1996), note 6, p. 45.

<sup>174</sup> Videau (2000) : au terme de son analyse, la critique conclut à l'affirmation progressive du *delectare* comme principal objectif de l'art des déclamateurs sous l'Empire.

<sup>175</sup> Pernot (2000), p. 200 : « la déclamation se définit comme un discours fictif, c'est-à-dire une composition destinée à l'entraînement des orateurs et ayant l'apparence d'un discours réellement prononcé ; elle roule sur des faits appartenant à la mythologie ou l'histoire, ou bien elle est située à une époque et en un lieu non précisés. Suivant la terminologie latine, on distingue les « controverses » (*controversiae*), appartenant au genre judiciaire, qui imitent une plaidoirie prononcée devant un tribunal pour l'accusation ou pour la défense, et les « suasoires » (*suasoriae*), appartenant au genre délibératif, qui imitent un avis donné devant une assemblée ou devant un conseil pour proposer ou repousser une mesure ou une action. » Pour les réserves que l'on peut faire à cette définition, voir précédemment.

<sup>176</sup> Valette-Cagnac (1997), p. 129, note 54 : dans les « conférences » des sophistes décrites par Aelius Aristide (*Discours sacrés*, I, 39), « la participation du public est encore plus grande puisqu'on laisse choisir à l'auditoire les thèmes des discours qui seront prononcés ou les ouvrages qui seront lus ce jour-là. »

<sup>177</sup> Je préfère renoncer au qualificatif de « rhéteur » que la tradition lui a attribué, pour la simple raison que « Sénèque n'était ni un théoricien ni un praticien professionnel de la rhétorique, mais un homme qui, arrivé dans la dernière phase de sa vie, a voulu témoigner de ce qu'était l'activité des écoles de rhétorique qu'il avait fréquentées dans sa jeunesse. » : Lévy (2003), p. 238.

<sup>178</sup> Pernot (2000), p. 201.

pour qu'on en sente l'influence, à plus d'un titre, dans son texte. Lucain accorde, tout d'abord, une singulière attention –qui se démarque largement de l'art d'un Virgile, par exemple– aux réactions des destinataires des discours, en particulier lorsqu'il s'agit d'un groupe conséquent de personnes, comparable à un public de déclamations. Mais l'essentiel est ailleurs : au lieu de dialogues –c'est-à-dire d'échanges entre deux ou plusieurs personnages qui s'écoutent et se répondent<sup>179</sup>–, généralement attendus dans une épopée, la majeure partie des *orationes rectae* –dans le début de l'œuvre, du moins– se présente comme des pièces monolithiques, relativement longues, qui ne suscitent pas de réponse, au sens propre du terme. En revanche, ces longues interventions poussent, généralement, un autre personnage à produire à son tour un développement sur la même question mais en adoptant un point de vue différent. Le lecteur-auditeur se trouve alors en position de comparer les différentes propositions, bien souvent au nombre de trois, qui lui ont été faites. Sa participation active est requise par le déroulement même du poème : pourquoi produire, en effet, des discours sur le même sujet –discours qui, bien souvent, ne font pas progresser l'action et n'ont pas de fonction narrative<sup>180</sup>, par ailleurs– si ce n'est pour inciter à les mettre en parallèle et à les comparer ? Autrement dit, il me semble que Lucain pousse son lecteur-auditeur à adopter l'attitude active qui est celle du public des déclamations. Mais contrairement à ce que semblait penser Bonner, le poète ne se contente pas seulement de nous proposer un simple examen d'arguments contradictoires. L'adaptation réfléchie qu'il fait du principe de compétition oratoire issue de l'école de rhétorique va bien au-delà.

Il ne sera pas possible de faire, ici, la pleine démonstration de ce que j'avance, à laquelle je consacre, en fait, l'essentiel de ma première partie. Quelques remarques s'imposent néanmoins, dès maintenant. Constatons tout d'abord que Lucain, laissant

---

<sup>179</sup> J'entends, dans cette définition minimale du dialogue, des personnages qui sont en présence les uns des autres dans une même scène. On verra, en effet, par la suite, qu'il y a dans le *De bello civili*, une forme particulière du dialogue qui ne remplit pas tous ces critères traditionnels : Lucain crée parfois des échanges de propos, qui, s'ils apparaissent comme tels aux yeux des lecteurs, ne peuvent pas être qualifiés de dialogues du point de vue des personnages. Ces derniers ne se trouvant pas au même endroit, ne peuvent s'entendre, mais se répondent du point de vue de la narration qui présente leurs propos comme se faisant écho. On trouve aussi le cas de « réponses » du narrateur à ses personnages, qui bien entendu, ne sont telles que du point de vue de l'auditeur-lecteur, et non de celui des héros, sourds à la *uox poetae*.

<sup>180</sup> Ainsi, par exemple, sur les trois discours prophétiques que l'on peut lire à la fin du livre I, seul le dernier, c'est-à-dire celui de la matrone anonyme en proie au délire, a une véritable fonction : il permet d'annoncer les grandes étapes de la guerre à venir et présente donc, pour ainsi dire, le plan approximatif de l'œuvre. En revanche, les deux *omina* qui précèdent, c'est-à-dire les discours directs prononcés successivement par Arruns et Nigidius Figulus, pourraient aisément être supprimés sans que l'épopée ne s'en trouve affectée outre mesure : ils n'ont aucune influence sur les événements racontés ; ils ne permettent pas de dessiner le caractère de ceux qui les profèrent, ou pour être plus exacte, dessinent brièvement l'éthos de personnages qu'on ne reverra plus jamais, ce qui revient sensiblement au même ; enfin, contrairement aux propos de la matrone, ils ne jouent aucun rôle structurant dans l'ensemble du récit.

ainsi de côté la forme binaire qui est la plus courante pour une *suasoria*<sup>181</sup>, préfère proposer à la sagacité de ses lecteurs la confrontation, non de deux, mais de trois options, sous la forme de trois discours différents. Ce goût affiché et récurrent pour la triade me semble bien être le signe d'une *adaptation*, pensée et élaborée, du dispositif de la compétition oratoire, à un rôle complexe –qu'il faudra préciser– dont Lucain semble vouloir l'investir au sein de son poème. C'est ainsi que l'on trouve, tout d'abord le groupe des interventions conjointes de Curion, César et Laelius qui précèdent le véritable déclenchement des hostilités. Puis, à la fin du livre I, ce sont trois *omina* qui sont présentés sous la forme de discours directs. Enfin, au début du livre II, la terreur s'exprime par la bouche de trois anonymes, chacun étant porte-parole des femmes, des hommes et des vieillards de Rome. Dans ces trois cas, il conviendra d'examiner, de près, ce qu'il ressort de la confrontation des différentes *orationes*, pour déterminer les conclusions auxquelles Lucain semble vouloir mener son auditoire. Je me contenterai, pour le moment, de constater la récurrence du motif de la triade de prises de paroles, qui démarque le texte de la traditionnelle forme binaire de la *suasoria*. Mais l'éloignement délibéré du poète par rapport à la norme de la *declamatio* se lit aussi dans la préférence affichée de Lucain pour les discours juxtaposés, et non dialogués. Aucune des trois triades évoquées à l'instant, en effet, contrairement aux passages analysés par F.S. Bonner, ne constitue, en aucune façon, un échange véritable entre les personnages. Autrement dit, si triade et juxtaposition semblent aller ensemble, d'une part, caractère binaire et existence d'un dialogue digne de ce nom se rejoignent aussi, d'autre part. Mais il y a plus : en règle générale, les triades d'*orationes* juxtaposées se développent dans un contexte de parole publique, tandis que les vrais échanges qui prennent la forme d'une argumentation développant le pour puis le contre, n'apparaissent que dans un cadre familial et/ ou privé. Ainsi, l'adaptation du dispositif comparatiste hérité de la *declamatio*, loin d'être une application mécanique de quelques techniques rhétoriques, me semble obéir, dans la *Pharsale*, à une logique lourde de sens. Le monde de la guerre civile, qui signe la mise à mort de la Liberté, ne permet plus l'instauration de vrais échanges entre les individus. Désormais, comme le laisse subtilement entrevoir l'utilisation récurrente de triades discursives simplement juxtaposées, il n'y a plus de place, dans un contexte public, pour le dialogue véritable. La confrontation saine de points de vue différents ne peut plus exister que dans l'intimité la plus restreinte : seule

---

<sup>181</sup> Bonner (1966), p. 286 : « Usually, the *suasoria* was concerned with only two choices, but both the Auctor ad Herennium (III, 2, 2) and Quintilian (III, 8, 33) were aware that there were sometimes three. »

la modeste *domus* de Caton, la couche de Pompée ou la petite barque d'Amyclas permettent encore un échange sincère. Et ce n'est pas simple hasard, on en conviendra, si dans ces trois cas, les propos sont tenus au beau milieu de la nuit.

En définitive, même un examen rapide de la question montre clairement que Lucain utilise le principe de compétition oratoire pour l'adapter au contexte de la guerre civile et lui donner un sens profond. Au lieu de rédiger de longs développements narratifs dépourvus de discours, dont l'absence même aurait signifié que le *bellum ciuile* interdisait désormais tout échange véritable dans un cadre public, Lucain innove avec génie en émaillant son récit d'*orationes* juxtaposées qui ne constituent pas un dialogue : il parvient à préserver la variété de l'alternance entre discours et récit, mais, dans le même temps, par la répétition de ces juxtapositions de triades discursives qui ne prennent jamais la forme d'un véritable échange, il dit symboliquement l'impossibilité de communiquer librement en temps de guerre civile. Ainsi, dans la mesure où Lucain semble avoir soigneusement pensé son utilisation du discours direct, il est fort peu probable que ces juxtapositions d'*orationes* qui appellent une confrontation active du lecteur-auditeur, ne soient pas, chacune, porteuse de sens. C'est donc à leur étude qu'il faudra s'intéresser, en essayant, autant que faire se peut, de réagir comme le public romain contemporain de la création de l'œuvre.

Dans un article déjà un peu ancien, F. Ahl déplorait, à juste titre, que les critiques modernes accordent trop peu de crédit à l'idée que celui qui *écoute* est peut-être, bien plus que celui qui *lit* un texte *écrit*, enclin à passer rapidement sur le sens le plus évident d'une œuvre, pour en découvrir les potentialités les plus profondes<sup>182</sup>.

### C.3) Conclusion : le rôle du public antique.

Au terme de cette étude sur l'influence conjuguée de la *recitatio* et la *declamatio* sur la composition et la réception du *De bello ciuili*, il paraît possible de considérer les *orationes rectae* qui émaillent l'épopée aussi bien que l'omniprésente parole du narrateur sous un autre jour. Si ces paroles ont pu sembler ennuyeuses, trop longues ou peu émouvantes au temps où examiner un texte revenait à évaluer sa prétendue qualité

---

<sup>182</sup> Ahl (1992), p. 157, renvoie, à ce propos, à Väisänen (1988), p. 23.

poétique<sup>183</sup>, les replacer dans leur contexte de production fait entrevoir l'intérêt qu'elles pouvaient représenter pour un auditoire rompu à une écoute active.

Toute la difficulté, pour nous, tient au fait que cette dimension de l'œuvre ne nous apparaît pas clairement –à première vue du moins– car nous n'avons plus les mêmes réflexes que le lettré antique. En effet, il ne faut pas sous-estimer l'entraînement quasi-quotidien auquel il était soumis. Qu'il s'agisse, dans le cadre de ces lectures dites publiques que donnaient les auteurs, de genres littéraires variés, ou plus spécifiquement de l'art des discours, pour ce qui concerne les joutes oratoires, les Romains étaient nécessairement accoutumés à écouter, comparer et juger ; leur posture intellectuelle ne pouvait être que plus active, plus critique, plus constructive que la nôtre : l'auditoire d'une *recitatio* était convoqué pour estimer la qualité d'une œuvre et aider son auteur à la peaufiner, celui des *recitationes* prenait parti pour l'orateur qui lui avait semblé le plus convaincant.

C'était donc probablement dans la confrontation de ces discours juxtaposés, dans la recherche des dissonances ou échos signifiants que l'on entend souvent de l'un à l'autre, dans les dialogues qui se dessinent parfois à distance entre différentes *orationes* de l'épopée, ou entre une intervention d'un personnage et la parole du narrateur, que l'auditeur-lecteur contemporain de Lucain trouvait un plaisir intellectuel de chaque instant : la part active qu'il prenait dans la construction du sens –habilement guidé, cela va de soi, par le poète– faisait de lui, pour ainsi dire, un auxiliaire de l'artiste.

Une ultime preuve de cette complicité créatrice nous est fournie par ce que nous savons effectivement des séances de *recitationes* données par Lucain. Après la disgrâce qu'il connut auprès de Néron, probablement davantage pour des raisons de jalousie littéraire que pour des motifs politiques<sup>184</sup>, le poète fut non seulement interdit de publication, mais sans doute aussi de *recitatio*<sup>185</sup>. N'avaient donc été rendus publics que

---

<sup>183</sup> Au moins jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, « l'idée d'une décadence nécessaire après Virgile s'imposait à tous et les préfaces de de F. Oudendorp (1766) ou de M. Marmontel (1766) sont à cet égard révélatrices : on fait le compte des défauts et des qualités et on porte un jugement de valeur. » : Franchet d'Espèrey (2010), p. 14.

<sup>184</sup> Toutes les sources dont nous disposons, la *Vie de Lucain* composée par Suétone, celle rédigée par un certain Vacca, sans doute un grammairien du VI<sup>e</sup> siècle et les *Annales* de Tacite (XV, 49), sont unanimes sur ce point que reprennent les critiques et historiens contemporains : c'est bien l'*invidia* poétique du prince qui valut à Lucain de subir l'ire impériale. Voir Morford [1967] (1996), p. 86 : le critique évoque les différentes raisons pour lesquelles l'avènement d'un nouveau Virgile, sous Néron, ne fut pas possible. La jalousie littéraire de l'Empereur figure en première place : "Firstly, the personality of Nero, unable to accept a rival ». Voir aussi Mayer (1981), p.6; et Mayer (1978).

<sup>185</sup> La colère de l'Empereur alla même vraisemblablement jusqu'à lui interdire de paraître en public : il ne pouvait donc plus participer à des déclamations, des concours littéraires ou même plaider dans un procès. Ce sont sans doute les raisons pour lesquelles il sera un des premiers à rejoindre la conjuration de Pison (Tacite, *Annales*, XV, 49)

trois livres de son œuvre –sans doute les premiers– si l’on en croit la biographie de Vacca<sup>186</sup>. Or, il se trouve que les triades de discours qui me paraissent relever d’une utilisation originale du discours direct, révélatrice de la place accordée à l’auditoire dans la construction du sens de l’épopée, sont, justement, en grande majorité, au début du poème. Est-ce à dire que Lucain, une fois, privé de public, aurait renoncé à lui assigner un rôle actif ? Est-ce plutôt que le poète ayant fait entendre par ce biais –le principe d’une forte incitation à la comparaison de plusieurs discours– ce qu’il avait à dire, aurait ensuite renoncé à cette technique ? Il est impossible d’en décider. Il n’en reste pas moins troublant que les triades d’*orationes* aient disparu de l’œuvre, dès lors que cette dernière n’avait plus droit à un véritable auditoire externe.

Mais là n’est pas, loin s’en faut, le seul point déroutant de l’œuvre de Lucain, en ce qui concerne les discours directs et la parole du narrateur.

## *D/ Nouvelles perspectives*

Dans le *De bello ciuili*, contrairement à ce qu’on peut lire dans les autres épopées, les dieux ne prennent jamais personnellement la parole<sup>187</sup>. Ce silence ne signifie pas la négation de l’existence des divinités, mais le refus de l’anthropomorphisme habituel au monde épique : si les puissances supérieures ne s’expriment pas par des mots, chez Lucain, elles se manifestent tout de même, d’une

---

<sup>186</sup> Sur la date de la querelle avec Néron et ses conséquences sur la rédaction du *De bello ciuili*, voir, Griffin (2002), p. 187-8.

<sup>187</sup> Signalons tout de même une exception et demie à cette règle générale. La première, manifeste, est au livre IV : un anonyme africain fait le récit de l’affrontement entre Antée et Hercule et donne brièvement la parole à ce dernier (IV, 646-649). Dans la mesure où Lucain précise que ce narrateur d’occasion est un *rudis incola*, le poète signale clairement qu’il se désolidarise de sa vision du monde et des divinités. Au livre II, en revanche, les choses sont moins nettes : un vieillard qui évoque longuement les atrocités dont eurent à souffrir les Romains, lors de la guerre civile qui opposa Marius à Sylla, raconte une anecdote connue : Marius, prisonnier des Cimbres, aurait eu la vie sauve, parce qu’au moment où son geôlier s’apprêtait à le mettre à mort, une apparition divine l’en aurait dissuadé : ce Romain causerait, dans l’avenir, bien plus de morts chez les siens que ne pourraient jamais le faire les Cimbres, qui seraient, grâce à lui, largement vengés de l’*Vrbs*. Mais le texte est construit de manière à jeter le doute sur cette scène : rien ne permet de décider, en définitive, si ce bref discours est effectivement prononcé par un dieu ou par Marius lui-même. Autrement dit, Lucain, dont les affinités avec le vieillard anonyme du livre II sont bien plus grandes –on le verra– qu’avec le *rudis incola*, s’abrite derrière cette ambiguïté voulue pour ne pas donner l’impression qu’il cautionne la traditionnelle vision anthropomorphique des dieux, partagées par les autres épopées.

autre manière<sup>188</sup>. Ainsi, le verbe est-il, dans le monde de la guerre civile, l'apanage exclusif des hommes<sup>189</sup>. Or, cette conception de la parole comme proprement humaine, idée manifestement chère au poète, a deux corollaires, presque contradictoires. Quand il refuse, dans le proème, de demander à Apollon ou Bacchus, d'endosser le traditionnel rôle de muse inspiratrice, préférant ainsi le confier à Néron (I, 63-66)<sup>190</sup>, Lucain proclame indirectement que la parole poétique d'un être humain peut atteindre, par elle-même, au sublime, sans recourir au divin. Mais, dans le même temps, il démontre, en maintes occasions, que les mots, manipulés par un homme politique, souvent sophiste –au mauvais sens du terme–, tel Pothin qui en est l'archétype le plus l'ignoble, peuvent être la plus vile, la plus méprisante et la plus dangereuse arme des hommes. La parole, attribut exclusivement humain, a donc un statut fort ambigu, qui fait toute la richesse et la maturité de la vision de Lucain.

Avant de revenir, dans la seconde partie de ce travail, sur le mode d'expression bien à part que constitue la création poétique, en confrontant les uns aux autres, les discours de la première triade du chant II dont il a déjà été question à plusieurs reprises, c'est essentiellement au second corollaire que je m'intéresserai tout d'abord. Les discours directs de Lucain, transposition littéraire de ces armes redoutables que sont les *uerba*, n'ont pas, la plupart du temps, les mêmes fonctions que dans une épopée traditionnelle : à trois exceptions près, fort remarquables –pourtant ignorées, jusqu'à

<sup>188</sup> Certains détails, en effet, me laissent penser que sur le champ de bataille, les dieux sont, en fait, seulement invisibles, tant pour les combattants que pour les lecteurs, mais bel et bien présents. Bien souvent chez Lucain, les armes sont mentionnées seules et sont les sujets de verbes à la voix active, tandis que celui qui les manie n'apparaît pas. La bataille navale qui se déroule à Marseille, au livre III, fournit bon nombre d'exemples qu'il n'est pas possible de développer ici (voir III, 567-570). En règle générale, Lucain n'associe pas dans une même portion de vers être humains et armes ; ces dernières semblent vraiment agir de manière autonome. Le poète contribue donc, par ces procédés, à créer l'illusion qu'un personnage invisible agit et lance les traits : ne pourrait-on y voir le souvenir des dieux que Virgile et Homère montraient combattant aux côtés des hommes, et comme une sorte d'hommage discret de Lucain à ses prédécesseurs ?

<sup>189</sup> On pourrait penser qu'il s'agit là d'une évolution irréversible de l'épopée, qui se retrouve donc également dans les textes postérieurs à la *Pharsale* ; il n'en est rien. Ainsi, si l'on en croit les comptes de Dominik (1994, p. 13), sur les 81 personnages qui prennent la parole dans la *Thébaïde*, 19 sont-ils d'ordre divin (au nombre desquels figurent aussi les demi-dieux et les esprits des morts). On aboutit alors à un total de 46 discours prononcés par des instances surnaturelles.

<sup>190</sup> *De bello ciuili*, I, 63-66 :  
*sed mihi iam numen; nec, si te pectore uates*  
*accipio, Cirrhaea uelim secreta mouentem*  
*sollicitare deum Bacchumque auertere Nysa:* 65  
*tu satis ad uires Romana in carmina dandas*

« Mais, pour moi, tu es déjà dieu ; puisqu'en mon cœur inspiré  
Je t'accueille, je ne veux ni ennuyer le dieu qui à Cirrha  
Révèle les mystères, ni éloigner Bacchus de Nysa :  
Toi, tu suffis à donner le souffle pour entonner un poème romain. » (*Traduction Lacroix-Quintin*, 1995).  
Pour un commentaire de ce passage, voir l'introduction de la seconde partie.

présent, en tant que telles par la critique<sup>191</sup> – que sont le discours de Curion au livre I, celui de Cicéron au début du chant VII et la suasoire de Pothin au livre suivant<sup>192</sup>, les *orationes rectae* ne font généralement pas progresser le récit. Il faut admettre, par ailleurs, que dans les autres poèmes épiques, ce sont souvent les dieux qui donnent, par un ordre ou une recommandation qu'ils formulent, le signal d'un tournant dans le cours des événements ; puisque les divinités ne prennent pas la parole chez Lucain, il est donc peu étonnant que les discours directs n'aient que rarement une influence sur la succession des faits. Mais ils ne servent pas plus à fournir des informations indispensables à la compréhension des choses : quand le vieillard qui s'exprime fort longuement au début du livre II évoque ses effroyables souvenirs de ce que furent les affrontements ayant opposé les partisans de Marius à ceux de Sylla, une quarantaine d'années auparavant, il ne raconte rien qui permettrait de comprendre les événements dont le récit est pris en charge par le narrateur : ce n'est qu'une succession assez décousue de scènes d'horreurs inutile à la compréhension de l'imminente guerre civile. César, Pompée ou Caton ne sont pas même mentionnés par le vieil homme<sup>193</sup> ! De la même manière, l'intervention du *rudis incola* africain faisant le récit étiologique du combat entre Antée et Hercule uniquement pour expliquer pourquoi on nomme le lieu *Antaei regna* (IV, 590) ne présente aucun intérêt en elle-même<sup>194</sup>. Elle pourrait d'ailleurs aisément être supprimée sans que la compréhension des faits ne s'en trouve nullement affectée. Il en va de même de l'interminable excursus du mage Acorée sur l'Égypte, au livre X. Dans ces trois cas, on est donc fort loin des longs discours assumés à la première personne par Enée ou Ulysse pour raconter leurs aventures passées, qui éclairent largement la situation présente des héros. Enfin, les discours directs du *De bello civili* ne servent pas non plus, je m'y suis déjà largement arrêtée, à dessiner, en creux, le portrait de celui qui les prononce. Par ailleurs, certains types d'*orationes* traditionnellement attendus dans l'épopée antique sont largement repensés – on le verra notamment pour les *cohortationes*, ces harangues militaires qui ont lieu avant ou

<sup>191</sup> Tasler (1972) répète à plusieurs reprises, sans nuancer son propos, que les discours directs ne jouent aucun rôle dans le déclenchement des événements.

<sup>192</sup> Voir développement ultérieur.

<sup>193</sup> Contrairement à ce que l'on lit, par exemple, chez Velleius Paterculus, en II, XLI : « Il avait dans les dix-huit ans quand Sylla s'empara du pouvoir ; recherché pour le faire mourir par les agents et les partisans de ce dernier plus que par leur chef, il changea de vêtement et prenant une tenue sans rapport avec sa condition, il s'échappa de Rome à la faveur de la nuit. » (Traduction Hellegouarc'h)

<sup>194</sup> Ce n'est que dans la confrontation avec le contexte narratif dans lequel il s'insère que ce long discours mythologique prend tout son sens, comme remise en cause de la validité de la parole fabulaire, transmise aussi bien par Virgile que par la poésie alexandrine. Curion se trompe lourdement, qui croit que la victoire d'Hercule sur Antée que le *rudis incola* lui conte, est de bon augure pour la bataille qu'il s'apprête à mener : Voir Klein (à paraître).

pendant l'affrontement<sup>195</sup> – ou complètement absents de l'œuvre, tels que, par exemple, les discours d'émissaires. Chez Homère et dans les tragédies surtout<sup>196</sup>, mais aussi chez Virgile, les prises de paroles des messagers fournissent l'occasion d'une répétition avec d'éventuelles variations, signifiantes, entre les propos d'origine, confiés par un chef, humain ou divin, à un subalterne qui va ensuite les rapporter plus ou moins précisément à celui auprès de qui on l'envoie ; ces reprises, héritées de la tradition orale –elles permettaient, en effet, de soulager la mémoire des aèdes– abondent dans les textes homériques. Si l'*Enéide*, quant à elle, n'est pas aussi riche que l'*Iliade* ou l'*Odyssee*, de ce genre de scènes, il y en a tout de même un certain nombre : que l'on songe par exemple aux différents émissaires divins que Jupiter envoie à Enée, notamment Mercure, qui, au début du livre IV, est chargé de rappeler à l'ordre celui qui a oublié, dans les délices de l'amour, qu'il avait une cité à refonder<sup>197</sup>. Dans le *De bello civili*, en revanche, on ne retrouve jamais ce phénomène de répétition de propos par un émissaire : au livre V, César déplore qu'Antoine ne l'ait pas encore rejoint en Grèce avec le reste de son armée (V, 476-503) ; il prononce à son endroit un violent discours de reproches, exactement comme si son lieutenant était présent et pouvait l'entendre. Ce sont seulement les quelques mots servant de conclusion à l'intervention de l'*imperator* (*Histerque quaterque uocibus*, V, 497-98) qui sous-entendent que plusieurs messagers ont été successivement envoyés auprès de Marc-Antoine, en Italie. En X, 349, Pothin demande à ses serviteurs de rapporter ses paroles à son complice Achillas. Là encore, Lucain évite la répétition et ne fait entendre qu'une seule fois les sanguinaires projets de Pothin (X, 353-398), qui, après avoir fait tuer Pompée, veut attaquer César avec toute l'armée égyptienne. Une reprise du même discours, avec variations, aurait, sans doute, atténué le caractère profondément méprisable de ce qui est dit. Ainsi, rompant avec la tradition épique –mais aussi dramatique–, Lucain élimine le personnage de l'émissaire envoyé en ambassade<sup>198</sup>, sans doute parce qu'il a pour effet de ralentir l'action et d'amoindrir l'intensité dramatique d'une situation, mais aussi, et surtout, parce que la

<sup>195</sup> Voir p. 95 et suivantes.

<sup>196</sup> Pour une étude de type narratologique qui examine la version du deuxième récit de messager dans les *Bacchantes*, voir De Jong (1992). Pour les phénomènes de discours rapportés en *oratio recta* dans les discours des messagers, mais aussi des personnages et du chœur, dans les tragédies de Sénèque, voir Aygon, J.-P. (2007).

<sup>197</sup> Virgile, *Enéide*, IV, 220-278 : Jupiter confie, sous forme de discours direct, à Mercure ce qu'il doit dire à Enée. Et le dieu réélabore ensuite en partie les propos de son père pour les délivrer au héros, également sous forme de discours direct.

<sup>198</sup> Il y a tout de même une exception, en la personne du *satelles regis* égyptien, émissaire envoyé auprès de César pour lui présenter le sanguinaire *cadeau* du pharaon. Il reste que cette scène ne donne absolument pas lieu aux habituelles répétitions de discours. On ne lit qu'une seule *oratio*, celle de l'Égyptien à l'*imperator* (IX, 1010-1034)

fonction du langage purement utilitaire –puisque’il sagit seulement de délivrer un message–, que mettent en jeu de telles scènes, n’intéresse absolument pas le poète et il le fait clairement savoir<sup>199</sup>. Il entend, en effet, faire porter son attention, et la nôtre, sur tout autre chose.

Dépourvus des fonctions qu’on leur reconnaît généralement dans l’épopée, les discours directs de Lucain semblent, en définitive, avoir un rôle presque unique : ils servent à mettre en scène –et en cause– la duplicité de la parole humaine et de l’usage pervers que l’on peut en faire. Cette conscience aigüe du pouvoir et de la dangerosité des mots se traduit, dans le texte de deux manières conjointes : Lucain met, non seulement, en évidence le caractère manipulateur de certaines constructions rhétoriques, qui ne reflètent en rien les sentiments de celui qui les prononce, mais en plus, il envisage la question du pouvoir des mots à grande échelle, puisque la foule des anonymes, qu’elle serve d’auditoire ou qu’elle prenne elle-même la parole, est omniprésente dans l’œuvre.

On ne trouve pas, dans la *Pharsale*, de scène de travestissement avéré, manière de divertissements poétiques de l’épopée traditionnelle<sup>200</sup>. Ces usurpations d’identité, facilitées, en général, par quelque recours à la magie divine, si fréquentes chez Homère, Virgile ou Stace, n’ont pas droit de cité dans le *De bello civili*, de sorte que nul discours n’y est tenu par un personnage qui se ferait passer pour quelqu’un d’autre<sup>201</sup>. Est-ce à dire que le mensonge n’y existe pas ? Bien au contraire : au lieu de consister simplement en une apparence trompeuse, il est dans le corps même du propos tenu. Ce ne sont pas des divinités qui rusent, un peu comme le feraient de grands enfants, mais des hommes, qui le font, bien plus subtilement, en définitive, avec les armes qui sont les leurs. C’est pourquoi, les interventions des personnages sont souvent des discours de façade, totalement manipulateurs, ou juste biaisés, –en tout cas bien plus complexes et

---

<sup>199</sup> Ainsi Mayer (1981) dans son commentaire du livre VIII, précise-t-il, p. 141 (introduction aux vers 472-576), que Lucain a choisi de supprimer l’ambassade envoyée par Pompée auprès de Ptolémée, que mentionnait pourtant César (*B.C.*, III, 103,3), afin de ne pas alourdir la narration par des détails qui amoindrieraient sa force pathétique.

<sup>200</sup> Voir p. 226-227, où je fais l’hypothèse que Curion, Cicéron, Pothin sont peut-être les messagers des dieux. Il serait sans doute erroné de considérer qu’il s’agit de dieux travestis ; Lucain n’en dit rien et cela ne correspond pas du tout à l’idée qu’il se fait des divinités.

<sup>201</sup> Les exemples sont fort nombreux chez Homère, le plus fameux étant sans doute le vieillissement prématuré qu’Athéna fait subir à Ulysse pour qu’il ne soit pas reconnu des siens à Ithaque. Dans l’*Enéide*, on trouve sept cas de travestissement [voir Highet (1972) p. 340] et six, dans la *Thébaïde* [Dominik (1994), liste stat. App. 4, table 10]

subtils que les purs et simples mensonges d'un Sinon<sup>202</sup> – toujours construits avec un objectif de persuasion précis, et ne traduisant en rien les mouvements de l'âme de celui qui les prononce.

A quelques rares exceptions près – je pense surtout aux scènes de caractère privé, déjà évoquées, qui mettent en présence Pompée et Cornélie<sup>203</sup>, Caton et Brutus, voire César et Amyclas<sup>204</sup> – les discours directs dans le *De bello ciuili* ne relèvent donc pas, à l'inverse de ce que l'on lit plus souvent chez Virgile, d'une effusion sincère et spontanée de l'âme humaine, destinée à émouvoir le lecteur ; au contraire, discours prononcés devant un large auditoire, et/ou dans des circonstances politiques et historiques lourdes de conséquences, ce sont essentiellement des paroles de représentation, destinées à fixer l'image composée par lui-même de celui qui parle. Que l'on songe, par exemple, à la première harangue de César à ses soldats, au livre I : il tâche de s'y présenter comme le défenseur du droit et prend, au mépris de son intérêt personnel, fait et cause pour ses vétérans : pourvu qu'ils soient correctement récompensés, il sera heureux, proclame-t-il, de redevenir un simple particulier ! Mêmes duplicité et manipulation mensongère dans les circonvolutions oratoires des Égyptiens, Pothin ou Cléopâtre en particulier. Quant aux nombreux discours qui annoncent l'avenir (tenus par Arruns, Nigidius Figulus, la matrone de la fin du livre I, Deiphobé au livre V, et le mort que fait parler Erichtho), tous prononcés par des personnages qui n'apparaissent qu'une seule fois et ne tiennent aucun rôle dans l'économie de l'œuvre ou auprès des « héros » de l'épopée<sup>205</sup>, ils jouent surtout avec les caractéristiques de leur genre. Ils ont finalement bien peu de points communs avec le long discours d'Anchise, père du héros qui annonce l'avenir glorieux de leurs descendants à son propre fils ; il

---

<sup>202</sup> Pour une analyse du mensonge de Sinon chez Virgile, voir Dangel (2007).

<sup>203</sup> Les dialogues de ce couple d'amants passionnés sont souvent l'occasion d'une intrusion de l'élégie dans l'épopée, signe que ces échanges se démarquent nettement du reste de l'œuvre. Sur ce mélange des genres et les conséquences de la vulnérabilité affective de Pompée, Voir Dangel (2010), p. 91-104, en particulier, p. 93.

<sup>204</sup> Dans cet échange nocturne, César parle vrai et livre son âme à nu : il ne craint pas d'affirmer la haute idée qu'il a de sa personne, qu'il dit bien-aimée des dieux (V, 532-37), et proclame pleinement, au plus fort de la tempête sa volonté de toute puissance personnelle [V, 668-671 : [...]*Mihi funere nullo/ est opus, o superi ; lacerum retinete cadauer/ fluctibus in mediis, desint mihi busta rogosque,/ dum metuar semper terraque expecter ab omni. Bellum ciuile* : « Dieux du ciel, je n'ai pas besoin de funérailles, laissez mon cadavre déchiqueté au milieu des eaux, je peux bien ne pas avoir de bûcher ou de cérémonie funéraire, pourvu que toujours je sois un objet de crainte et d'attente angoissée pour la terre. » (Traduction personnelle)], volonté de toute puissance personnelle qu'il tait, en d'autres occasions, notamment dans le Livre I où il déclare à ses soldats que ce qui lui importe, c'est qu'ils soient récompensés, eux, pour leurs bons et loyaux services en Gaule, dût-il personnellement retourner à l'anonymat de la vie civile, sans connaître le triomphe qu'on veut leur refuser.

<sup>205</sup> Soit les destinataires des prophéties ne sont pas précisés, comme c'est le cas pour les trois premiers discours, soit il s'agit de personnages de troisième zone, Appius Claudius ou Sextus Pompée.

n'est pas nécessaire d'expliquer bien longtemps que la prophétie qu'il prononce s'entremêle, en effet, de sentiments complexes (joie de revoir son fils, tristesse de le quitter bientôt, inquiétude face à tout ce qu'il lui reste à accomplir, bonheur et fierté de la gloire à venir pour tout le peuple à naître...) qui n'affleurent dans aucun des *omina* de la *Pharsale*.

Il convient enfin de rappeler l'importance toute particulière dévolue à la foule et aux gens du commun chez Lucain. Non seulement, comme je l'ai déjà dit, un pourcentage élevé de vers prenant la forme d'un discours direct leur est octroyé, mais en plus, sur les quatre plus longues *orationes* de l'œuvre, deux sont tenues par des anonymes (le vieillard du livre II, et le *rudis incola* africain du chant IV) tandis que les deux autres –contrairement à ce qu'il se passe dans les autres épopées où le temps de parole le plus long est, en général, accordé aux héros– sont prononcées par des personnages plus que secondaires (Lentulus au livre VIII et Acorée au chant X). Enfin, Lucain accorde une attention toute particulière aux réactions des auditoires, preuve supplémentaire, s'il en fallait, que la dimension persuasive de l'art rhétorique l'intéresse au plus haut point. Or, à ce propos, un dernier sujet d'étonnement mérite d'être fermement souligné : un nombre relativement important de discours sont de cuisants échecs, à commencer par les deux premières harangues militaires des chefs suprêmes, fort longues tirades pourtant savamment construites que l'on trouve, en ce qui concerne César, au livre I, et Pompée, au chant suivant. Il semble que ce soit, pour Lucain, l'occasion de donner une leçon de rhétorique à ses auditeurs-lecteurs. Ne faudrait-il pas voir, en effet, dans l'échec de la parole des deux *imperatores* –y compris celle du vainqueur–, formés par la rhétorique républicaine, le signe que tout, y compris le maniement de l'art oratoire, est remis en cause par le bouleversement de la guerre civile ? Comment, dès lors, faut-il s'y prendre pour savoir encore être persuasif en ces temps de chaos ? Peut-on, d'ailleurs, l'être encore sans renier toute morale ? Et ce seront sensiblement les mêmes questions qui se poseront aussi à propos de l'écriture poétique qui se résume à cette interrogation fondamentale : comment un poète, par la puissance de son talent, peut-il légitimement élever au statut d'œuvre d'art le pire des *nefas* que constitue le *bellum ciuile* ?

En définitive, l'utilisation des discours directs chez Lucain me paraît être suffisamment singulière pour en justifier une nouvelle étude. Puisque plusieurs critiques se sont déjà livrés à l'examen des interventions des personnages dans la *Pharsale*, je ne reprendrai pas les points qu'ils ont développés. C'est pourquoi l'étude qui va suivre ne constituera pas un examen exhaustif de toutes les *orationes* que l'on peut lire dans le poème, à la manière de ce qu'ont fait Fingerle, pour les épopées homériques, Gilbert Highet, pour l'*Enéide* de Virgile, ou encore William J. Dominik, pour la *Thébaïde* de Stace. Mon but n'est pas de compter ou de classer les discours de la *Pharsale* en différents genres, ni de recenser toutes les figures de pensée ou de mots, innombrables dans cette œuvre, même si je dois admettre que la rigueur exigeait de commencer par là et de revenir souvent aux classifications et figures rhétoriques antiques dont Lucain avait une parfaite maîtrise. Au fil des lectures, il m'est apparu que la plupart de ces discours avaient été rédigés pour entrer en écho avec d'autres, et non pour être détachés de l'œuvre et rangés dans une catégorie précise, habitude héritée de l'Antiquité et dont la critique contemporaine s'est souvent inspirée.

La démarche que j'ai finalement retenue me paraît être à la fois simple et extrêmement fidèle à Lucain : j'ai choisi de lire les discours dans leur contexte narratif et l'ordre dans lequel ils se présentent au lecteur, en refusant de les séparer les uns des autres malgré l'absence indéniable de dialogues. Des prises de paroles qui ont lieu devant le même public et à quelques vers d'intervalle ont beau ne pas se répondre, elles entretiennent néanmoins des rapports qu'il ne faut pas négliger. Apparaissent alors des effets de comparaison, d'écho, d'opposition qui, repensés ensemble suggèrent qu'une véritable théorie sur la parole, en temps de guerre civile, est à l'œuvre dans l'épopée.

Une fois accompli, au plus près du *continuum* du texte, ce premier effort de lecture, il sera possible, en un deuxième temps, de prendre un peu de recul : on constatera alors assez rapidement que les phénomènes d'écho et d'opposition existant entre plusieurs discours juxtaposés, se retrouvent également à l'échelle de l'œuvre tout entière. Et l'on pourra envisager, avec bien plus de profit pour les discours directs que pour la figure du narrateur, une analyse s'inspirant des recherches de l'helléniste Irene De Jong<sup>206</sup> ou d'Andrew Laird qui ont appliqué les apports récents de la narratologie –

---

<sup>206</sup> De Jong (1985) : la critique démontre qu'un personnage peut parfaitement assumer la même position auctoriale que celle occupée par le narrateur principal d'une œuvre. De Jong, (1987) : cet article se révélera particulièrement utile pour aborder le problème des discours tenus par des anonymes chez Lucain. De Jong, Nünlist et Bowie (2004) et (2007), I et II sont de véritables sommes de la démarche narratologique appliquée à l'ensemble de la littérature grecque ancienne.

notamment ceux des travaux de Gérard Genette<sup>207</sup> et de Mieke Bal<sup>208</sup> – aux textes anciens, sans jamais tomber, toutefois, dans un dangereux systématisme<sup>209</sup>. Le modèle sémiotique classique auquel I. De Jong ou A. Laird se réfèrent régulièrement établit qu'il y a, pour tout texte littéraire, trois niveaux différents que sont l'histoire, la narration et le texte ; il se révélera particulièrement fécond, appliqué à l'œuvre de Lucain : bien souvent, échos, rapprochements et dialogues n'existent pas si l'on reste au plan de l'histoire, mais ils apparaissent, en revanche, de manière particulièrement marquée, dès que l'on s'élève au niveau de la narration. C'est que, dans le monde de terreur qu'est celui de la guerre civile, la communication semble désormais impossible : voilà l'interprétation la plus évidente que l'on puisse donner à l'absence manifeste de véritables dialogues dans l'œuvre.

Dès lors que Lucain choisissait, comme cela paraît bien être le cas, de manifester l'incommunicabilité qu'installe entre les individus, la guerre civile, il se devait de trouver un autre moyen que les dialogues, d'utiliser des discours. Il semble y avoir superbement réussi, comme, on va le voir, par la juxtaposition lourde de sens, de triades d'*orationes* qui appellent, de la part du public, une participation particulièrement active, dans la construction du sens.

La première triade de discours rencontrée dans l'épopée (Curion, César, et Laelius) permettra d'amorcer, avec Lucain pour guide, une réflexion sur la parole rhétorique en temps de guerre civile, qui se poursuivra ensuite à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre. L'étude conjointe des trois *orationes* qui marquent les trois grands tournants narratifs de l'épopée (Curion, Cicéron, Pothin) montrera que le poète célèbre –pour sa dimension esthétique– autant qu'il le déplore –sur le plan éthique– le triomphe d'une

---

<sup>207</sup> Genette (1972) p. 67-267 et Genette (1983).

<sup>208</sup> Bal, M. (1997) [1985] : elle complète et rectifie la théorie de Genette. Ses travaux offrent aussi l'avantage d'un jargon plus simple.

<sup>209</sup> A. Laird souligne, par exemple, à propos du discours direct libre, l'impossibilité de trouver une exacte correspondance entre les pratiques antiques et les concepts des théoriciens modernes de la littérature. Il n'en affirme pas moins le rôle éclairant et stimulant que peuvent avoir ces derniers utilisés avec parcimonie et sans jamais perdre de vue les spécificités de la littérature antique. (Sur le discours direct libre, voir section II.1.1 de ce travail)

nouvelle forme d'éloquence, délibérément sophistique, venant supplanter la rhétorique républicaine, désormais inefficace dans le monde de la guerre civile.

Reprenant ensuite la lecture de l'œuvre –conformément au projet que je me suis fixée de glaner les informations dans l'ordre où le poète les présente–, je m'intéresserai à la triade de discours d'anonymes qui ouvre le livre II : Lucain, avec son auditoire, y réfléchit, cette fois-ci, à la forme que doit prendre une œuvre se proposant de chanter le *nefas* de la guerre civile. À la lumière des conclusions auxquelles aboutira l'examen de cette triade, enrichies de quelques réflexions sur la parole oraculaire dans l'ensemble de l'épopée, il sera possible de revenir, *in fine*, sur la délicate question du narrateur : plutôt que de disséquer la parole du poète –comme l'a tenté, sous l'influence de la narratologie, la critique contemporaine–, je tâcherai d'examiner comment Lucain construit peu à peu, à travers une redéfinition novatrice des rapports qu'il entretient aussi bien avec sa Muse qu'avec ses *héros* –et le *nefas* que constitue son sujet–, la *persona* originale de son *uates*, chantre d'un nouveau genre, pour un nouveau genre d'épopée.

Ainsi, tout en témoignant que la guerre civile a été accompagnée –sinon précédée– d'une profonde mutation de la parole rhétorique, Lucain impose à sa propre parole la mutation poétique sans laquelle il ne lui serait pas possible d'être, en pleine légitimité, le chantre épique du *De bello ciuili*.

# **PREMIÈRE PARTIE**

## **LA MUTATION DE LA PAROLE RHÉTORIQUE EN TEMPS DE GUERRE CIVILE.**

# Introduction

Puisque j’entends mener une enquête sur la parole dans le *De bello ciuili*, et que je me suis proposé d’étudier les *orationes rectae* de l’épopée, comme points de départ d’analyse peut-être plus faciles à appréhender que les effusions du narrateur, suivons tout simplement Lucain et son texte.

Les premiers discours directs de l’œuvre –du moins, grammaticalement matérialisés comme tels par des *verba dicendi*– sont les quelques vers rapidement prononcés, au passage du Rubicon, par l’*ingens imago* de la Patrie qui apparaît à César en grand deuil, et l’*imperator* lui-même<sup>210</sup>. Or, Lucain rompant, comme on sait, avec le merveilleux de l’épopée traditionnelle, me paraît construire tout le passage de manière à présenter la figure de Rome comme un pur fantasme de l’esprit césarien assoiffé de

---

<sup>210</sup> *De bello ciuili*, I, 190-192 : la Patrie s’adresse aux *uiri* en armes pour leur signifier qu’ils ne peuvent aller plus loin sans violer le droit.

*De De bello ciuili*, I, 195-203 : César ne lui répond pas à proprement parler, mais adresse une prière à plusieurs divinités importantes du panthéon romain –et plus spécifiquement julio-claudien–, notamment à Rome, pour leur demander de l’assister son entreprise.

*De bello ciuili*, I, 225-227 : une fois le Rubicon franchi avec toute son armée, César apostrophe cette fois-ci *Fortuna*, et déclare qu’il s’en remet à elle et prend la guerre pour arbitre. Il ne s’adresse plus ni à *Roma*, ni à *Patria*.

pouvoir, mais en proie, en ce moment décisif, aux plus vives inquiétudes (I, 192-194)<sup>211</sup>. Les propos tenus par la *Patria* n'ont donc pas véritablement été prononcés, mais seulement *entendus* par l'âme troublée du chef. Quant aux deux prières qu'il adresse succesivement, d'abord aux dieux du panthéon Julio-claudien<sup>212</sup>, puis à *Fortuna*, une fois le cours d'eau franchi, elles n'ont peut-être été dites que dans l'intimité du *dux*, aucune réaction des soldats n'étant jamais mentionnée. Je ne m'arrêterai donc pas plus longtemps sur ces apparences d'*orationes rectae* dont l'authenticité comme paroles effectivement proférées est volontairement remise en doute par le texte de Lucain.

Si l'on poursuit la lecture du chant I, l'*oratio recta* que l'on rencontre ensuite apparaît encore plus déroutante. De façon tout aussi originale que saisissante, en effet, Lucain nous livre, sous la forme d'un discours direct, les *pensées* que les habitants d'Ariminum roulent *silencieusement* –et il insiste sur ce point, tant en introduisant qu'en concluant le discours<sup>213</sup>– dans leur cœur<sup>214</sup>. Puisque d'autres ont déjà commenté ce

<sup>211</sup> Au moins quatre arguments, qui mériteraient d'être étoffés encore, me paraissent décisifs :

-la scène a lieu au cours d'une nuit noire (*obscuram [...] noctem*, I, 187) propice à toutes les inventions de l'esprit humain ;

-la réaction des hommes auxquels la Patrie s'adresse pourtant n'est jamais mentionnée, signe qu'ils n'ont sans doute ni *vu* ni *entendu* la même chose que leur chef. Le contraste est saisissant avec le texte Suétone (*Vie de César*, XXXII) où tous voient le signe des dieux que constitue l'homme d'une taille et d'une beauté extraordinaires traverser le Rubicon en jouant de la trompette comme pour appeler aux armes ;

-enfin, le vers 186 (*ingens uisa duci patraie trepidantis imago* : « Apparut, au chef, immense, le fantôme de la Patrie en émoi », Traduction Quintin-Lacroix) rapproché de ce que Lucain dit, au livre VII (voir texte ci-dessous), des délires mentaux des hommes en proie à de violentes frayeurs, semble décisif. Il faudrait alors le traduire par « le chef **crut** voir, immense, le fantôme de la Patrie en émoi », encore que la traduction de Quintin-Lacroix puisse suffire à rendre l'ambiguïté, puisqu'elle traduit parfaitement le datif *duci*, qui exclut les autres humains : seul le *dux* voit, ou *croit* voir la Patrie que ses hommes ne distinguent pas.

*De bello ciuili*, VII, 172-174 : *iam (dubium, monstrisne deum, nimione pauore crediderint) multis concurrere uisus Olympo Pindus et abruptis mergi conuallibus Haemus.*

« De plus (qui le saura ? des prodiges divins ou l'excès de frayeur le leur ont-il fait croire ?) beaucoup ont pensé voir le choc de l'Olympe = et du Pinde, et l'Hémos s'engloutir en d'abruptes vallées. » (Traduction Soubiran légèrement modifiée ; j'ai traduit *uisus*, non par « ont vu », mais par « ont pensé voir »)

-Devillers (2010), p. 311, recense les similitudes qu'il y a, dans ce passage, entre la description de César et la figure de la Patrie, les interprétant comme la substitution d'un régime politique à un autre. Ces ressemblances peuvent aussi contribuer, me semble-t-il, à asseoir l'idée que la scène n'est en fait que le produit fantasmé d'une réflexion de César avec lui-même.

<sup>212</sup> Ce discours présente d'ailleurs une particularité rare dans l'ensemble de l'épopée de Lucain –et de la littérature épique en générale- : il ne prend pas fin, dans la narration, sur un *verbum dicendi* de conclusion. Est-ce un argument supplémentaire pour dire que cette prière n'a pas été véritablement *oralisée* par César ? Sur le panthéon julio-claudien invoqué ici, voir Grimal (1970), p. 57 ; Narducci (2002), p. 204 et Leigh (2010).

<sup>213</sup> *De bello ciuili*, I, 247 : *Et tacito mutos uoluunt in pectore questus*, « Et dans les cœurs silencieux roulent ces plaintes muettes » (Traduction Quintin-Lacroix)

*De bello ciuili*, I, 257-59 : *Gemitu sic quisque latenti, Non ausus timuisse palam ; uox nulla dolori credita.* « Ainsi gémit chacun en son for intérieur, mais personne n'osa craindre tout haut ; nulle voix ne se chargea de dire la douleur. » (Traduction personnelle qui est justifiée en p. 144-145)

passage<sup>215</sup> et que j’y reviendrai rapidement par la suite, je laisse donc également de côté ce fort intéressant dispositif de discours silencieux<sup>216</sup>, pour m’intéresser exclusivement aux paroles effectivement proférées.

J’examinerai donc, tout d’abord, les trois prises de paroles successives de Curion, César et Laelius au livre I, dont il sera possible de tirer une leçon de rhétorique adaptée à la guerre civile.

J’aborderai ensuite un trio de discours qui, se répondant de livre en livre, viennent compléter les conclusions auxquelles aboutit la confrontation entre les interventions du livre I, dont il vient d’être question : il s’agit de trois *orationes* décisives dans le déclenchement des événements majeurs du poème que sont la suasoire de Curion au livre I, le discours imaginaire de Cicéron s’adressant à Pompée au livre VII, juste avant la bataille de Pharsale, et enfin l’exhortation de l’affreux Pothin, au chant VIII, à mettre à mort Magnus, dès son arrivée en Egypte. C’est par le biais des échos voulus entre ces trois discours que Lucain dénonce, me semble-t-il, la lourde responsabilité, dans les horreurs de la guerre civile, de ceux qui savent maîtriser la parole et peuvent donc bénéficier de son pouvoir de persuasion.

---

<sup>214</sup> Sur ce discours, voir p. 33 et 93.

<sup>215</sup> Voir Schmitt (1995), p. 15-28 ; et Gibson (2010), p. 46-47.

<sup>216</sup> Sur les rapports complexes du discours et du silence chez Lucain, voir Too (1998), p. 182-185.

## ***1.1/ Confrontation des discours de la première triade de l'œuvre (I, 260-395) : la rhétorique traditionnelle mise à mal par la guerre civile.***

La stratégie rhétorique qu'il faut adopter pour rendre un discours convaincant est un thème que, dès le début de son œuvre, Lucain aborde, de façon tout aussi subtile qu'efficace, par la juxtaposition de trois prises de parole de personnages différents, entre les vers 260 et 395 du Livre I. Elles ont le même but –déclencher véritablement l'affrontement civil et la marche sur Rome des Césariens-, mais ne s'adressent pas exactement au même auditoire, mettent en œuvre des moyens littéraires ou des positionnements éthiques différents et n'obtiennent pas toutes le succès escompté.

Selon le poète de la *Pharsale*, César vient d'arriver à Ariminum<sup>217</sup>, l'actuelle ville de Rimini, quand il est rejoint, par trois de ses partisans, Curion, tribun de l'année juste écoulée, et deux nouveaux tribuns du peuple –élus pour l'an 49–, qui ont quitté Rome car ils se sentaient menacés par le *senatus consultum ultimum* donnant, pour veiller au salut de la République, les pleins pouvoirs aux magistrats<sup>218</sup>. Curion s'indigne que le général n'ait pas déjà mis en branle ses armées en direction de la capitale : il est temps, dit-il au glorieux chef, que lui et ceux qui le soutiennent reçoivent la récompense qu'ils méritent, quitte à la prendre par la force si on la leur refuse. César, galvanisé par ces propos, repousse alors définitivement toute hésitation et rassemble ses hommes pour les haranguer et les préparer à la guerre civile qu'il est sur le point d'engager. Mais son discours, loin de susciter l'approbation et les cris de guerre attendus, laisse place à un murmure d'hésitation, voire de désapprobation. Un certain Laelius, centurion primipile

---

<sup>217</sup> Sur l'ordre des événements retenu par Lucain, voir Wuilleumier-Le Bonniec (1962), commentaire des vers 268-69, p. 56 : les tribuns et Curion rejoignent César à Ariminum selon Lucain, César (*Guerre civile*, I, 8, 1), Suétone, (*Vie de César*, 33, 1) et Dion Cassius (XLI, 4,1) ; mais Plutarque place cette rencontre avant le passage du Rubicon (*Antoine*, 5) ou ne précise pas le lieu où ils se retrouvent (*César*, 31) tout comme le fait Appien (II, 33).

<sup>218</sup> Il s'agit d'Antoine, le futur *triumvir*, et de Q. Cassius Longinus, mais Lucain –tout comme Suétone, par ailleurs- ne donne pas leur nom ; il entend, en effet, faire porter son attention, et la nôtre, sur le personnage de Curion.

qui n'est mentionné nulle part ailleurs que chez Lucain, prend alors la parole pour prêter serment et vouer un véritable culte à la personne de César : dévoué jusqu'au fanatisme, il fera tout ce que son chef lui ordonnera ; il irait même, dit-il, jusqu'à transpercer de son glaive sa propre épouse enceinte, pour l'amour de son général. Les soldats sont enthousiasmés par cet homme et jurent, à leur tour, fidélité éternelle à leur *imperator*.

Une question semble venir tout naturellement, que la critique n'a pourtant, à ma connaissance, jamais soulevée : quel sens y avait-il, pour Lucain, à priver aussi ostensiblement de ses qualités d'orateur un César dont tous les auteurs, y compris ceux qui ne l'aimaient pas, on le verra, reconnaissent, avec une belle unanimité, l'immense talent en cette matière, et tout particulièrement à l'occasion du début de la guerre civile ?

J'examinerai tout d'abord le soin tout particulier avec lequel Lucain décrit les réactions des différents auditoires des discours successifs de Curion, César puis Laelius : ne serait-ce pas pour le poète le moyen de fournir à son lecteur –dont une participation active deviendrait ainsi indispensable à la construction du sens– des indices d'appréciation rhétorique des trois prises de parole ?

Il faudra ensuite étudier le contenu même des discours : pourquoi le centurion Laelius remporte-t-il un vif succès oratoire auprès des soldats césariens que l'*imperator* en personne avait échoué à enflammer, un instant auparavant, en faveur de la guerre civile ? Dans la succession de ces deux *cohortationes* qui, témoignant d'une technique de la parole et d'un positionnement éthique diamétralement opposés, sont accueillies fort différemment par un même et unique public, quelle « leçon » de rhétorique Lucain semble-t-il nous donner à décrypter ?

Il sera temps, enfin, de revenir sur le premier discours de la triade : quel sens faut-il donner à la prise de parole et au personnage de Curion qui, chez nul autre que chez Lucain, n'a un rôle aussi décisif dans le début des hostilités ?

### 1.1.1. Réaction minutieusement décrite des destinataires épiques des trois discours : une incitation à la participation active de l'auditeur-lecteur dans la construction du sens.

Une remarque s'impose immédiatement : la réaction de l'auditoire, à la suite des trois passages en *oratio recta* dont le but est de pousser au combat, est, à chaque fois, minutieusement rapportée.

C'est même l'occasion pour Lucain de déployer tout son talent de poète : il y recourt à la comparaison, quand se manifeste la pleine adhésion au discours prononcé<sup>219</sup>, et dans le cas contraire, travaille avec soin l'ordre et les sonorités des mots, preuves s'il en fallait, que l'impression produite par un discours sur ses auditeurs est un élément sur lequel il cherche à attirer l'attention de son lecteur. Le succès ou l'échec des discours ainsi mis en valeur peut donc, dans une certaine mesure, servir d'indice pour apprécier le talent oratoire des trois personnages.

De plus, Lucain utilise un vocabulaire qui n'est pas sans rappeler celui employé pour caractériser les réactions du public des *recitationes* : il me paraît donc inciter encore plus nettement son lectorat à porter un jugement sur les discours des protagonistes, comme ils seraient invités à le faire, s'ils assistaient à une lecture publique.

### **1.1.1.a) Cohérence des images lucaniennes dans la description des réactions de l'auditoire interne : César présenté sous un jour inattendu.**

---

<sup>219</sup> C'est bien, me semble-t-il, la conclusion qui manque à la minutieuse enquête de Tucker (1969), p. 366-370. Le critique précise que ce genre de *formula* (discours-description de la réaction du ou des auditeurs-comparaison) se rencontre à sept reprises dans l'épopée de Lucain : en I, 273-295 (discours plutôt assez long-courte description de la réaction-courte comparaison), en I, 359-391 (discours long-courte description de la réaction-courte comparaison), en IV, 212-242 (long discours-courte description de la réaction-courte comparaison), en IV, 542-556 (courte prise de parole-longue description de la réaction des auditeurs-longue comparaison), en VI, 150-166 (long discours-courte description de la réaction-courte comparaison), en VIII, 187-202 (discours relativement court-longue description de la réaction-courte comparaison) et en IX, 256-288 (long discours-courte description de la réaction-longue comparaison). Mais R. A. Tucker omet de faire remarquer que chaque fois que ce canevas est utilisé par Lucain, c'est le signe que le discours tenu a été efficace et approuvé par l'auditoire. Ces sept cas impliquent directement ou indirectement un des trois personnages principaux de la *Pharsale*, César, Pompée ou Caton. Dans le livre I, la première occurrence présente la réaction positive de César à ce que lui dit Curion, puis la réaction enthousiaste des Césariens aux propos fanatiques de Laelius. Au livre IV, il s'agit pour le Pompéien Petreius de ranimer, avec succès, chez ses hommes, leur haine de César et des siens ; puis on trouve le cas du Césarien Vulteius qui réclame la mort de la main d'un de ses hommes. Au livre VI, le personnage principal impliqué est Pompée qui trouve un farouche opposant en la personne de Scaeva. Pompée est également concerné par l'occurrence suivante, au livre VIII, où il s'adresse au pilote de son navire pour lui dire de s'éloigner de l'Emathie et de ne pas s'approcher de l'Hespérie. Enfin au livre IX, il s'agit du discours que Caton adresse aux déserteurs pour les rappeler à leur devoir, comme le sont les abeilles par des cymbales en bronze.

Procédons, tout d’abord, pour chaque discours, à l’examen de l’effet obtenu sur l’auditoire. La comparaison avec les textes de César lui-même, puis Suétone, Plutarque et Dion Cassius, qui racontent tous également ce moment initial et décisif de la guerre civile –il s’agit pour le chef de savoir s’il peut compter sur ses hommes, qu’il éprouve en les haranguant– se révèlera particulièrement intéressante.

Le champion des Gaules enthousiasmé par les propos belliqueux de Curion est comparé à un cheval de course sur le point de prendre le départ aux jeux olympiques :

*sic postquam fatus, et ipsi  
in bellum **prono** tantum tamen addidit irae  
accenditque ducem, quantum clamore iuuatur  
Eleus sonipes, quamuis iam carcere clauso  
immineat foribus **pronusque** repagula laxet<sup>220</sup>. 295*

Excité encore davantage qu’il ne l’est déjà par les cris de la foule, le coursier, prêt à s’élancer (**pronusque**, I, 295) offre une image tout à fait juste des sentiments de l’*imperator*<sup>221</sup>, soulignée par la répétition du même adjectif : après avoir franchi le Rubicon et s’être emparé d’Ariminum, César a déjà largement donné la preuve de son envie de se ruer vers la guerre civile (*et ipsi / in bellum prono*, I, 291-292). C’est pourquoi la réaction positive du destinataire de ce premier discours ne peut fournir un indice suffisamment fiable sur la qualité rhétorique des propos tenus. Curion aurait pu être moins persuasif ; le général était, de toute façon, déjà convaincu<sup>222</sup>.

---

<sup>220</sup> *De bello ciuili*, I, 291-295 :

« Par ces mots il augmente

La rage de César déjà prompt à la guerre

Et l’attise. Ainsi les cris excitent encore

Le coursier d’Elide déjà tendu vers la porte

De sa stalle close et tout prêt à forcer de son front la barrière. » (Traduction Quintin-Lacroix)

Shackleton Bailey, D. R. [1988] (1997), Duff [1951] (1988), Bourgery (1962) et Willeumier-Le Bonniec (1962) donnent tous le verbe *laxet* mais Gagliardi (1989) préfère *pulset* et il cite pour appuyer cela, Ovide, *Métamorphoses* II, 153-55.

<sup>221</sup> Gagliardi (1989), p. 84 souligne également la grande exactitude de la comparaison. Ce n’est pas le cas dans le travail d’Aymard (1951), p. 67, qui considère seulement que l’image est d’une « noblesse quelque peu conventionnelle ». J’espère montrer, bien au contraire, dans la suite de mon analyse, à quel point cette image est très subtilement porteuse de sens.

<sup>222</sup> Les tout premiers vers qui suivent le long proème sont très clairs à ce sujet.

*De bello ciuili* I, 183-85 :

**Iam** gelidas **Caesar** cursu superauerat Alpes  
ingentisque **animo** motus **bellumque futurum**  
**ceperat**.

« Déjà César s’était hâté de franchir les Alpes glacées

Avec le projet de grands bouleversements et de guerre. » (Traduction Quintin-Lacroix)

Voir aussi *De bello ciuili* I, 204-05, juste après la prosopopée de Rome au Rubicon :

**Inde moras soluit belli** tumidumque per amnem  
signa tulit propere ;

Il en va tout autrement des destinataires du deuxième discours ; les soldats de César ne font pas un écho très favorable, bien au contraire, à la longue harangue qu'il prononce pour les exhorter au combat :

\_ u u \_ \_ u u \_ \_ \_ \_ \_ u u \_  
*Dixerat ;/ at || dubi/um || non / claro / murmure / **uulgus***  
 \_ \_ \_ u u \_ \_ u u \_ \_ u u \_ u u \_  
*Sec(um) in/certa fre/mit. || Pie/tas || patri/ique pe/nates*  
*quamquam caede feras mentes animosque tumentes*  
*frangunt ; sed diro ferri reuocantur amore* 355  
*ductorisque metu.*<sup>223</sup>

Lucain, par une accumulation d'effets littéraires, met en lumière l'échec complet du discours prononcé par le chef militaire<sup>224</sup> : malgré la dimension irrévocable de ce qui vient d'être dit par César et dont le plus-que-parfait (*dixerat*, I, 352<sup>225</sup>) cherche à rendre palpable le caractère solennel et définitif, la foule ne sait que penser ni que faire. Cet état d'indécision est dit et répété par les trois adjectifs synonymes (*dubium*, –souligné par les deux coupes du vers–...*non claro*,...*incerta*). Le singulier collectif *uulgus*, mis en valeur par sa place à la fin du vers 352 –où il semble s'opposer à César, sujet singulier du verbe *dixerat* qu'on trouve au début du même vers–, signale que le doute est une réaction si unanimement partagée par tous les soldats qu'ils ne paraissent plus former qu'un seul et même être. De plus, déroutant assurément, mais important si l'on en juge par la place qu'il occupe dans le vers, le pronom *secum*<sup>226</sup>, –la plupart du temps passé sous silence dans les traductions car il est difficile à rendre si on souhaite conserver le sens de *uulgus*<sup>227</sup>–, redouble l'effet produit par le singulier collectif : il dit bien, à la

« Ecartant tout retard dans la guerre, à travers les eaux gonflées,  
 En hâte César porta ses enseignes ; » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>223</sup> *De bello ciuili* I, 352-53 : « Ce furent ses mots. Les soldats indécis, dans un frémissement sourd,  
 Grondent vaguement entre eux. Le culte de la patrie et des dieux de leurs pères  
 Fait dans ces têtes ensauvagées, ces cœurs gonflés par le carnage,  
 Une brèche. Mais les rappellent à l'ordre l'amour terrible du fer  
 Et la crainte du chef. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>224</sup> Gibson (2010), p. 44-46, constate également cet échec, mais coupe le discours de César des deux autres qui l'encadrent.

<sup>225</sup> Comme le précise le récent commentaire de Roche (2009), l'emploi de cette forme verbale pour terminer un discours est bien plus rare chez Lucain que chez les autres poètes épiques (6 occurrences dans le *De bello ciuili*, contre 24 dans l'*Enéide* de Virgile, 26 dans les *Métamorphoses* d'Ovide, 27 dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus et 13 dans la *Thébaïde* de Stace ; l'exception est Silius Italicus avec seulement 2 occurrences dans ses *Punica*), signe que le poète souhaite effectivement donner un certain relief à la parole césarienne et que ce n'est pas une simple formule de transition.

<sup>226</sup> A titre de comparaison, voir en II, 521, où Domitius se parle à lui-même au lieu de répondre à César : *et secum...*

<sup>227</sup> Badali (1999) ne le traduit pas : « La truppa dubiosa si agitava, con un sordo brusio, in preda all'incertezza. », Duff [1951] (1988), non plus : « But the men wavered and muttered doubtfully under

fois, l'échange entre plusieurs personnes différentes –qui n'ont pas nécessairement le même avis– et le caractère identique de ces êtres qui n'en sont plus qu'un, leur point commun étant de ne pas savoir quel parti prendre. A cet effet de masse et de doute généralisé à tous, s'ajoute la litote *non claro murmure*<sup>228</sup> qui signale le manque de courage de ces êtres n'exprimant pas clairement ce qu'ils pensent. Pensées, actions, paroles et mouvements (*fremit*, I, 353) de la troupe césarienne se rejoignent donc dans une communauté d'indécision que rend parfaitement le texte de Lucain et qui stigmatise l'échec du discours de César : si, en définitive, les soldats se laissent persuader, ce n'est pas le talent oratoire de leur général qui vient à bout de leurs résistances, mais leur goût pour la violence (*caede feras mentes animosque tumentes*, I, 354) et surtout la peur que leur inspire leur chef<sup>229</sup> : il avait pourtant tenu à se présenter, dans sa harangue –j'y reviendrai–, sous un jour particulièrement apaisé, désintéressé, voire aimable, au sens fort du terme. On appréciera d'ailleurs, à ce sujet, la malice de Lucain, qui transparait dans l'ordre des mots. En effet, le poète semble bien laisser croire, un infime instant, que la posture de César dans sa harangue a porté ses fruits et qu'il a trouvé le moyen de se faire aimer de ses hommes ; mais la tentation de faire, du génitif *ductoris*, un complément du substantif *amore* est très fugace (*sed diro ferri reuocantur amore / ductoris*, I, 355-6), le dernier mot de ce développement, *-que metu*, qui régit en réalité *ductoris*, venant bien vite confirmer la réalité des sentiments des soldats césariens. Les 53 vers de discours n'ont servi à rien ; ses hommes voient clair dans le cœur et les mots de leur *imperator* qu'ils craignent au lieu d'aimer.

Et l'incapacité de ce dernier à convaincre ses soldats, en les haranguant, est d'autant plus criante, qu'avant qu'il n'ait pris la parole, l'autorité du chef était tout à fait indiscutable :

*Conuocat armatos extemplo ad signa maniplos,* 296  
*Utque satis trepidum turba coeunte tumultum*  
 — u u — — — — — u u — u u —  
*Composu/it || uul/tu || dex/traque si/lentia /iussit.*<sup>230</sup>

their breath with no certain sound. » En revanche, le pronom est traduit par Bourgery (1962) mais de façon très éloignée : « La foule hésitante bourdonne sourdement et murmure **tout bas** des propos vagues. »

<sup>228</sup> Signalée par le commentaire de Wuilleumier-Le Bonniec (1962) ainsi que celui de Gagliardi (1989), elle ne me paraît pas seulement relever d'un effet expressif, mais avoir un sens plus profond sur lequel je reviendrai. (voir p. 87 et suivantes)

<sup>229</sup> A l'opposé de ce qu'il se passe au livre V où les soldats se révoltent contre un César qu'ils ne craignent plus : *non pauidum iam murmur erat nec pectore tecto / ira latens.* (V, 255-56)

<sup>230</sup> *De bello ciuili*, I, 296-298 : « Aussitôt César convoque aux enseignes les compagnies en armes.

Dès qu'il eut, d'un regard, apaisé la cohue frémissante

Un seul regard, un simple geste (*uultu dextraque*, I, 298), mis en relief par la construction chiasmatisée du vers<sup>231</sup> et la coupe héphthémimère, suffisaient alors à l'*imperator* pour obtenir, d'une troupe de guerriers armés et sachant pertinemment l'affrontement proche (*Conuocat armatos extemplo ad signa maniplos* I, 296), profonde soumission et silence total, malgré l'excitation guerrière.

Mais le contraste n'est pas seulement violent entre l'attitude des soldats avant et après sa prise de parole ; il est aussi tout à fait révélateur de comparer la réaction de la troupe décrite par Lucain et celle que César place, dans son propre texte<sup>232</sup>, à Ravenne<sup>233</sup>:

*Hortatur, cuius imperatoris ductu VIII annis rem publicam felicissime gesserint plurimaque proelia secunda fecerint, omnem Galliam Germaniamque pacauerint, ut eius existimationem dignitatemque ab inimicis defendant. Conclamant legionis XIII, quae aderat, milites (hanc enim initio tumultus euocauerat, reliquae nondum conuenerant) sese paratos esse imperatoris sui tribunorumque plebis iniurias defendere.*<sup>234</sup>

Alors que le résumé, au style indirect<sup>235</sup>, des propos développés par l'*imperator* rejoint, pour l'essentiel, ceux tenus par le César lucanien, les soldats ne réagissent pas du tout de la même manière et ne manifestent, ici, aucun doute : leur soutien à leur chef est inconditionnel et unanime (*Conclamant [...] sese paratos esse imperatoris sui tribunorumque plebis iniurias defendere*). On peut même y voir, avec M. Rambaud, une ébauche de ce qui deviendra la proclamation militaire d'un empereur (*Conclamant*), puisqu'au paragraphe suivant, l'approbation des légionnaires justifie l'offensive (*Cognita militum uoluntate*<sup>236</sup>). Ainsi, le choix du chantre de la guerre civile de mettre

---

Et, d'un geste, ordonné le silence, il dit » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>231</sup> Wuilleumier-Le Bonniec (1962), ad loc, p. 60.

<sup>232</sup> Le commentaire de Wuilleumier-Le Bonniec (1962) dit que Lucain développe une phrase de César (I, 7, 8) ; c'est un avis un peu rapide, car la phrase en question montre les soldats tout prêts à suivre leur *imperator*, ce qui n'est nullement le cas dans la *Pharsale* et justifie donc l'intervention de Laelius.

<sup>233</sup> Seul César place ce discours à Ravenne, avant le passage du Rubicon ; il aurait donc appris le vote du *senatus consultus ultimum* et l'expulsion des tribuns, avant d'entrer dans l'illégalité, qui n'en est plus une dans ces circonstances. Suétone et Dion Cassius placent tous deux ce discours, comme Lucain, à Ariminum.

<sup>234</sup> César, *La guerre civile*, I, 7, 7-8 : « Il exhorte ses soldats, qui, sous sa conduite, ont, pendant neuf années, mené pour la patrie des campagnes particulièrement heureuses, gagné tant de batailles, pacifié toute la Gaule et la Germanie à défendre contre ses adversaires la réputation et l'honneur de leur chef. Des cris unanimes s'élèvent de la XIII<sup>e</sup> légion, qui était là (César l'avait appelée dès le début des troubles ; les autres n'avaient pas encore rejoint), attestant que les troupes sont prêtes à venger les injures faites à leur général et au tribun de la plèbe. »

<sup>235</sup> César, *La guerre civile*, I, 7, 1-6.

<sup>236</sup> César, *La guerre civile*, I, 8, 1 et le commentaire ad loc, p. 35 : Rambaud (1970).

en scène l'échec de la harangue de César pourrait-il s'interpréter, comme une opposition délibérée non seulement à la version présentée par le texte de l'*imperator*<sup>237</sup>, mais aussi au régime à l'origine duquel il fut.

Et Lucain ne craint pas, pour cela, d'aller à l'encontre de la vérité historique la plus communément admise ; les auteurs postérieurs à la *Pharsale*, présentent tous, en effet, quelles que soient par ailleurs leurs différences, la harangue de César comme un succès. Hasard de la chronologie ou non, tout se passe comme si l'éloignement des écrivains par rapport à l'*imperator*, qu'il soit temporel, géographique ou culturel, les incitait à d'autant plus de bienveillance envers le personnage. Le Romain Suétone<sup>238</sup> est le plus sévère, tandis que Plutarque<sup>239</sup> –désireux d'offrir des exemples de comportement exemplaires–, ou Dion Cassius<sup>240</sup> –grand admirateur du Principat et de son système auquel César n'est pas tout à fait étranger– présentent l'épisode de façon tout à fait positive. Mais d'une manière générale, malgré les variantes de perspective et de ton, le récit de cette harangue aux soldats est l'occasion de souligner les immenses talents d'orateur de César.

Chez Suétone, la chaleur et la passion qui s'emparent de lui, au fur et à mesure qu'il parle et fait des gestes de plus en plus expressifs, donnent lieu à une méprise assez piquante :

[1] *Atque ita traiecto exercitu, adhibitis tribunis plebis, qui pulsi superuenerant, pro contione fidem militum flens ac ueste a pectore discissa inuocauit.* [2] *Existimatur etiam equestres census pollicitus singulis; quod accidit opinione falsa.* [3] *Nam cum in adloquendo adhortandoque saepius digitem laeuae manus ostentans adfirmaret se ad satis faciendum omnibus, per quos dignitatem suam defensurus esset, anulum quoque aequo animo detracturum sibi, extrema contio, cui facilius erat uidere contionantem quam audire, pro dicto accepit, quod uisu suspicabatur; promissumque ius anulorum cum milibus quadringenis fama distulit.*<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> Cette remarque se trouve confortée par les arguments développés dans l'article de Rambaud (1960) qui présente la rédaction du *De bello ciuili* comme une réaction à la version césarienne des faits.

<sup>238</sup> Suétone est né entre 69 et 77 et mort entre 126 et 141 : voir introduction de Suétone, *Grammairiens et rhéteurs*, texte établi et traduit par Marie-Claude Vacher, Les Belles Lettres, Paris, 1993.

<sup>239</sup> Plutarque (vers 40-120 ap. JC) est originaire de Chéronée, petite ville de Béotie, proche de Delphes.

<sup>240</sup> Dion Cassius (160-235 après JC) est un Grec de Bythinie qui fit une remarquable carrière dans l'administration impériale.

<sup>241</sup> Suétone, *Vie de César*, 33, 1-3, (traduction du site internet de L'Université Catholique de Louvain) : « [1] Quand l'armée eut ainsi passé le fleuve, César fit paraître les tribuns du peuple, qui, chassés de Rome, étaient venus dans son camp : alors il harangua ses troupes assemblées et invoqua leur fidélité, en pleurant et en déchirant ses vêtements sur sa poitrine. [2] On crut aussi qu'il avait promis à chaque soldat le cens de l'ordre équestre. Mais ce qui donna lieu à cette erreur, [3] c'est que, dans la chaleur du discours, il montra souvent le doigt annulaire de sa main gauche, protestant qu'il était prêt à donner tout, jusqu'à son

Le récit de Suétone nous montre un César parfaitement conscient de ce qu'il faut faire pour rendre un discours convaincant ; ainsi, comme pour frapper d'emblée l'esprit de ses hommes, il fait précéder ses propos des gestes qui témoignent, chez les Romains, de la plus vive émotion (*flens ac ueste a pectore discissa*)<sup>242</sup>. Après quoi, il ponctue son argumentation, au fur et à mesure de son développement (*in adloquendo adhortandoque*), de mouvements qui viennent appuyer ce qu'il dit (*saepius digitum laeuae manus ostentans*). Il nous est donc présenté comme un excellent orateur qui joint magnifiquement le corps à la parole. Il reste que, et c'est là toute l'ironie de l'anecdote de Suétone, si César emporte définitivement l'adhésion de ses soldats, il le doit paradoxalement à un geste mal interprété : quand il montre à plusieurs reprises l'anneau qu'il porte au doigt, en disant qu'il est prêt à le donner pour ceux qui le défendront loyalement, certains soldats trop éloignés pour entendre, comprennent qu'il leur promet le rang équestre, symbolisé par l'anneau, et le revenu correspondant. C'est sur un malentendu, inhérent aux conditions de la prise de parole devant un public nombreux, que les soldats lui accordent tout leur soutien. Suétone est donc doublement attentif, même s'il en joue, à la personne de César orateur, à ses qualités et aux conditions dans lesquelles il prend la parole. Le talent rhétorique de l'*imperator* n'est pas, ici, la raison principale de son succès auprès de ses hommes, mais il n'est pas radicalement remis en cause par le biographe. Suétone, qui, d'une manière générale, mais surtout dans la première partie de sa biographie, présente César comme un homme violent et dépourvu du moindre scrupule, ne nie pas ses capacités à haranguer les foules. Contrairement à ce qu'il se passe chez Lucain, le discours qu'il prononce n'aboutit pas à un échec, même si l'auteur s'amuse malicieusement à atténuer le mérite de César. Au regard des autres passages de l'œuvre où Suétone reconnaît ouvertement le talent de l'*imperator* pour la parole<sup>243</sup>, ce récit fait presque figure d'exception, voire de subterfuge de la part de l'auteur pour priver le général d'une part de ses talents d'orateur. Il reste que ce dernier emporte tout de même l'adhésion de ses troupes.

---

anneau, pour ceux qui défendraient sa dignité; en sorte que les derniers rangs, plus à portée de voir que d'entendre, prêtèrent à ce geste une signification qu'il n'avait point; et le bruit ne tarda pas à se répandre que César avait promis à ses soldats le droit de porter un anneau et les revenus des chevaliers, c'est-à-dire quatre cent mille sesterces. »

<sup>242</sup> Suétone attribue également ces gestes, qui pourraient sembler excessifs, voire ridicules à un lecteur moderne, au très respectable et mesuré Auguste (*Vie d'Auguste*, 52, 1) : ce dernier, refusant la dictature que lui offre le peuple, rejette sa toge et se découvre la poitrine, pour le supplier de ne pas la lui imposer. Il y a certes, un peu moins d'excès dans l'attitude, mais la situation est également moins critique.

<sup>243</sup> Suétone proclame (*Vie de César*, 55-56) que l'*imperator* est un orateur exceptionnel, avant de s'appuyer, en ce qui concerne ses textes écrits, sur un jugement de l'illustre Cicéron, expert en la matière ; ce dernier déclare tout bonnement que l'œuvre de César, si sobre et si réussie, a sans doute coupé l'envie d'écrire à tous les historiens qui le souhaiteraient.

Dans sa *Vie de César*, Plutarque accorde le même rôle capital à l'*imperator*, véritable meneur d'hommes :

Πομπηίου δὲ καμπτομένου καὶ διδόντος, οἱ περὶ Λέντλον οὐκ εἶον ὑπατεύοντες, ἀλλὰ καὶ τῆς βουλῆς Ἀντώνιον καὶ Κουρίωνα προπηλακίσαντες ἐξήλασαν ἀτίμως, [3] τὴν εὐπρεπεστάτην Καίσαρι τῶν προφάσεων αὐτοὶ μηχανησάμενοι καὶ δι' ἧς μάλιστα τοὺς στρατιώτας **παρώξυνεν**, ἐπιδεικνύμενος ἄνδρας ἐλλογίμους καὶ ἄρχοντας ἐπὶ μισθίων ζευγῶν πεφευγότας ἐν ἐσθῆσιν οἰκετικαῖς· οὕτω γὰρ ἀπὸ Ῥώμης σκευάσαντες ἑαυτοὺς διὰ φόβον ὑπεξήεσαν.<sup>244</sup>

Plutarque use du même verbe que Dion Cassius<sup>245</sup> (παρώξυνεν) –j'y reviendrai– pour désigner l'emprise de César sur ses soldats dont le général parvient aisément, contrairement au personnage lucanien, à faire croître la volonté de se battre. Cette fois-ci l'auteur met davantage l'accent sur les costumes et accessoires misérables de ceux qui sont exhibés par le chef, que sur les propos qu'il tient. Mais il est implicite que ce violent contraste entre la condition élevée de Curion et Antoine, et l'état déplorable dans lequel ils sont contraints de voyager est commenté par l'*imperator*. Si Plutarque fait porter l'accent sur l'art de la mise en scène plutôt que sur les talents d'orateur de César, il reste que les conditions de la prise de parole en public sont, une fois encore, mises en relief.

Quant à Dion Cassius, qui en l'absence de l'œuvre de Tite Live pour cette période<sup>246</sup>, nous fournit un éclairage précieux sur le point de vue de l'historien romain, dont il se serait probablement inspiré<sup>247</sup>, son éloge de l'éloquence de César est sans ambiguïté :

---

<sup>244</sup> Plutarque, *Vies, Alexandre-César*, 31, 2-3 : « Pompée se laissa fléchir et accepta, mais Lentulus, qui était consul, opposa un refus, et même il chargea d'invectives Antoine et Curio et les expulsa honteusement du Sénat. [3] Il fournissait ainsi lui-même à César le plus spécieux des prétextes, car c'est par là surtout que celui-ci excita ses soldats, en leur montrant des hommes importants, des magistrats qui s'étaient enfuis dans une voiture de louage et des habits d'esclaves ; en effet, pris de peur, ils s'étaient ainsi déguisés pour sortir de Rome à la dérobée. » (Traduction Flacelière-Chambry)

<sup>245</sup> S'il ne s'agit pas de la forme verbale comprenant la préposition intensive, *προσπαροξύνω*, que l'on peut lire chez Dion Cassius ( voir page suivante), l'adverbe *μάλιστα*, quoiqu'il ne porte pas sur le verbe, produit, dans une certaine mesure, un effet quelque peu comparable.

<sup>246</sup> Même si ne nous sont parvenues que les Périochae de l'historien, pour la période de la guerre civile, on considère généralement que Tite Live est la source historique majeure de Lucain : Radicke (2004), p. 28.

<sup>247</sup> Dion Cassius, *Histoire romaine*, Livres 41 et 42, texte établi par M.-L. Freyburger-Galland, traduit et annoté par F. Hinard et P. Cordier, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p. VII et VIII de l'introduction : la structure annalistique de l'œuvre grecque est un argument de poids pour supposer que Tite Live est une des sources majeures de Dion, même si cette hypothèse présente un certain nombre de problèmes.

[1] Γενομένου δὲ τούτου, **προσπαρώξυνεν** αὐτούς, ἐπειπὼν ὅσα ὁ καιρὸς ἀπήτει.<sup>248</sup>

Le texte souligne une des qualités essentielles de l'orateur, qui fait justement défaut au César de Lucain : chez Dion, l'*imperator* sait parfaitement s'adapter aux circonstances (*ὅσα ὁ καιρὸς ἀπήτει*) et donc au public de soldats qui est le sien. Et c'est ce talent pour l'à-propos qui lui permet de faire monter d'un cran, encore, la colère de ses hommes (*προσπαρώξυνεν*)<sup>249</sup> : ce supplément de *furor*, pourrait-on dire en romanisant le propos, cette surenchère dans l'envie d'en découdre, existe aussi chez Lucain mais c'est la personne de César elle-même qui en est frappée, non celle la troupe militaire. Cette différence entre les deux textes me semble tout à fait significative : le *dux* de la *Pharsale*, en proie à la même excitation qu'un simple soldat avant le combat (*et ipsi / in bellum prono*, I, 291-292) comparable à celle d'un cheval avant la course (*quantum clamore iuuatur / Eleus sonipes*, I, 293-294) voit donc son rôle de véritable chef amoindri, par rapport à celui qu'il joue chez Dion où il mène la danse et module, d'un simple discours parfaitement approprié, l'humeur guerrière de ses troupes. Chez Lucain, en effet, c'est l'ancien tribun Curion qui endosse ce rôle : par les propos qu'il tient, il porte à son comble la colère de son chef (*addidit irae*, I, 292) et donne ainsi l'impulsion décisive qui revenait à César, cela va sans dire, dans ses *Commentaires*, mais également chez Suétone, Dion Cassius, ou encore Plutarque, c'est-à-dire chez tous les autres auteurs qui évoquent ce moment initial de la guerre civile<sup>250</sup>.

Ainsi, même si les trois principaux auteurs à mettre en scène un César s'adressant, avant le moment décisif, à ses troupes, donnent un éclairage différent de la scène, il n'en est pas moins vrai qu'ils s'accordent tous sur les remarquables capacités de ce dernier à parler en public. Son succès auprès de ses hommes est d'ailleurs complet dans tous les cas, y compris chez Suétone qui ne se prive pas, pourtant, d'être malveillant. Il est donc tout à fait légitime d'accorder une attention particulière à Lucain qui, seul parmi les auteurs dont nous ayons les textes, déniait, dès le début de son

---

<sup>248</sup> Dion Cassius, *Histoire romaine*, XLI, 4,1 : « Après ce récit [celui de Curion], il ajouta à l'exaspération des hommes en disant aussi tout ce que la circonstance exigeait. » (Traduction Hinard-Cordier)

<sup>249</sup> Comme signalé précédemment, il s'agit du même verbe que dans le texte de Plutarque.

<sup>250</sup> Les autres auteurs à avoir traité de cette période ne mentionnent aucun discours de César à ses soldats avant le début des hostilités, qu'il s'agisse des abrégiateurs Velleius Paterculus, Florus ou Orose, ou encore des recueils de Valère Maxime, Frontin ou Polyen. Aucune *oratio* de César ne figure non plus dans l'œuvre historique d'Appien.

épopée, tout talent oratoire à César, attribue le succès de la harangue à un personnage créé pour l'occasion, le centurion primipile Laelius.

Et j'en viens, enfin, au troisième discours de cette triade et au retournement de situation qu'il parvient à opérer : il a suffi pour cela que le plus fanatique des Césariens, le centurion Laelius, vouant, à la personne de son chef, un culte à l'égal de celui d'un poète élégiaque à sa bien-aimée<sup>251</sup>, osât dire, s'offrant ainsi en modèle à suivre, jusqu'où il était prêt à aller pour l'amour de César. Plus aucun doute ne subsiste désormais dans le cœur des soldats :

*his cunctae simul adsensere cohortes  
elatasque alte, quaecumque ad bella uocaret,  
promisere manus. It tantus ad aethera clamor,  
quantus, piniferae Boreas cum Thracius Ossae  
rupibus incubuit, curuato robore pressae 390  
fit sonus aut rursus redeuntis in aethera siluae.*<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Leigh (1997), p. 204-206 : Laelius, pour reprocher à César son manque de confiance dans son armée, adopte le ton de l'amant blessé (I, 362 : *deratne tibi fiducia nostri* ?). De même, il utilise un motif géographique fréquemment employé par les poètes élégiaques, quand il se déclare prêt à suivre son chef en n'importe quel lieu (I, 367-72).

Matthews (2008) : la critique signale, dans son introduction, un autre passage qui présente la relation entre César et ses soldats en recourant à plusieurs *topoi* de la poésie érotique : au livre V, le refus d'Antoine de quitter l'Italie avec sa troupe, pour rejoindre César en Grèce, est ressenti par ce dernier comme une trahison et leur séparation prend, dans les propos que tient l'*imperator*, l'allure d'une sorte de *paraclausithuron* (voir en particulier l'expression *minis precibusque* en V, 480, que Lucaïn emprunte à Ovide, *Amours*, I, 6, 61-2 et *Fastes*, II, 805-06), analyse que Paul Roche, contrairement à toutes les autres remarques de M. Matthews, ne trouve pas convaincante, sans autre commentaire (Bryn Mawr Classical Review 2009.09.45). Par ailleurs, les propos de César constituent un savant mélange entre la posture de chef militaire qu'il se doit d'avoir et une topique amoureuse fondée essentiellement sur le thème du *seruitium amoris* (pour plus de détails, voir le commentaire, p. 15-17). Il faut insister, avec M. Matthews, sur le fait que contrairement à ce que l'on peut lire au livre I où celui qui soupire comme un amant est le centurion Laelius, au livre V, c'est bien César, cette fois, qui, tout en adoptant des attitudes et un vocabulaire typiquement féminins (M. Matthews le rapproche des héroïnes abandonnées des *Héroïdes* 18 et 19, (voir le commentaire des vers 480-97) et précise que la situation de César esseulé sur la côte maritime est celle d'ordinaire réservée aux personnages féminins), se trouve être celui qui poursuit de ses assiduités le général Antoine ou fait d'amers reproches à ses hommes mutinés qui ont voulu le quitter. La figure d'Alexandre, qui entretenait des rapports amoureux avec ses soldats parmi lesquels il trouvait ses *erastai*, n'est sans doute pas très loin. En outre, les rumeurs colportées par Catulle (29 et 57) et Suétone (*Vie de César*, 2, 22, 49, 50-2) sur les ambiguïtés sexuelles de César sont sans doute à l'origine de cette utilisation de la topique amoureuse par le poète épique.

Voir aussi Fantham (1985) : la critique analyse de la même manière, p. 131, le discours que ses soldats mécontents adressent à César, au livre V, après son expédition sur mer en pleine tempête. Ils se comportent exactement comme des amants trahis.

<sup>252</sup> *De bello ciuili*, I, 386-391 :

« Toutes les cohortes ensemble approuvèrent ce discours :

Les soldats, levant bien haut leurs mains, pour toute guerre où partir à son appel,

Les promirent au combat. Dans les airs monte une clameur,

Immense : ainsi, quand sur les pics de la rocheuse Ossa,

S'abat Borée de Thrace, ploient les troncs, hurle la forêt,

Qu'elle peine sous le poids ou dans les airs se redresse. » [Traduction Quintin-Lacroix, légèrement modifiée : afin de maintenir l'ambiguïté, qui me semble voulue par Lucaïn, sur l'identité du sujet de *uocaret* (César ou Laelius ?), j'ai choisi de modifier la traduction de Quintin-Lacroix du début du vers 388, qui était originellement « Les offrirent à César ».]

Les travaux critiques, la plupart du temps, laissent ce discours direct et le passage, pourtant assez long, décrivant la réaction de ceux à qui il est destiné, de côté<sup>253</sup>. Cela est d'autant plus regrettable que le personnage qui y est mis en scène semble bien être une création de Lucain, ou tout au moins, représenter un espace de liberté par rapport aux simples faits historiques<sup>254</sup>, permettant d'infléchir, dans le sens que le poète le souhaite, son épopée.

Tout comme c'était le cas pour dire la pleine adhésion de César au discours de Curion, on retrouve ici ce que R. A. Tucker appelle une *speech-action-simile formula*<sup>255</sup>, signe, chez Lucain, me semble-t-il, d'une approbation complète des destinataires du propos : ces mêmes soldats qui, en proie aux doutes les plus profonds avaient vibré d'incertitude après la harangue de leur général, sont cette fois tout à fait résolus à se jeter dans la guerre civile, à la suite de leur centurion ; leur clameur d'assentiment est comparée au bruit du vent qui agite les branches d'une forêt. Ce revirement brutal laisse entendre que leur fidélité envers le chef qu'ils côtoient sur le champ de bataille, c'est-à-dire envers Laelius, est plus profonde qu'envers le grand *imperator*, dont ils sont moins proches. D'ailleurs l'identité de celui qu'ils promettent de suivre au combat, *quaecumque ad bella uocaret* (I, 387), est sans doute volontairement un peu ambiguë. Il est vrai que Laelius a, un instant plus tôt, formulé un serment similaire à celui des soldats, en proclamant qu'il assisterait, sans faiblir, son général le grand César, même s'il s'agissait de détruire Rome (I, 385). Il reste que c'est bien le centurion, et non l'*imperator*, qui vient de prendre la parole et que c'est à la suite du discours de Laelius que les mains se lèvent (*elatasque late [...] / promiseret manus*, I, 387-88) et que les cœurs s'affermissent. Ne serait-ce donc pas lui, plutôt que César, semble malicieusement sous-entendre Lucain, que les hommes sont prêts à suivre aveuglément, *quaecumque ad bella uocaret* (I, 387) ?

<sup>253</sup> Voir, par exemple, Grimal (1970) : l'analyse du discours de César à ses soldats au livre I (p. 70-86) passe totalement sous silence les prises de parole qui encadrent cette *oratio recta*, c'est-à-dire celles de Curion et de Laelius, qui servent pourtant, pour le lecteur-auditeur, de contre-point à la longue harangue de l'*imperator*. P. Grimal n'évoque rapidement le discours de Laelius (p. 86-87) que pour en faire le porte-parole des soldats, ce qui me semble simplifier le texte ; il remporte tout de même un remarquable succès oratoire là où César vient d'échouer et recourt justement à une technique rhétorique tout à fait différente de celle du vainqueur des Gaules. M. Leigh a heureusement commencé à combler ce manque d'analyses du discours de Laelius.

<sup>254</sup> Que ce centurion primipile soit réel ou inventé par Lucain, il me semble qu'il n'y a pas grande différence du point de vue de la création poétique : puisque cet homme n'apparaît même pas dans le récit de César, Lucain avait une grande liberté pour dresser son portrait et lui donner la parole.

<sup>255</sup> Cette *formula* est d'autant plus lourde de sens, me semble-t-il, chez Lucain, qu'elle y est beaucoup moins fréquente que chez ses devanciers : comme le précise R. A. Tucker (1969), on la trouve, plus de cent fois dans l'*Iliade* (p. 366 et note 2 p. 366) et un peu moins de cinquante fois chez Virgile (p. 367 et note 4 p. 367), contre seulement 11 fois chez Lucain.

De même, la comparaison que l'on peut lire juste après cela –tout comme celle du coursier éléen était parfaitement juste pour traduire l'excitation de César– est fort subtile : enrichi d'un souvenir virgilien, le passage prend une triste dimension prophétique d'une âpre beauté. A travers la clameur enthousiaste (*It tantus ad aethera clamor*, I, 388) des soldats prêts à tout, on entend déjà le cri de souffrance des jeunes guerriers, tombant, comme à la fin de l'*Enéide*, sous les coups de Mars le cruel :

*It tristis ad aethera clamor  
bellantum iuuenum et duro sub Marte cadentum.*<sup>256</sup>

Et cet écho de l'affrontement final entre Turnus et Enée préfigure, me semble-t-il, l'horreur qui se jouera, au livre VII, en Grèce, entre César et Pompée. La forêt dans laquelle le vent fait bruire les branches confirme, d'ailleurs, le triste présage de l'intertexte virgilien : il ne s'agit pas de n'importe quels arbres, en effet, mais bien des pins qui couvrent le Mont Ossa (*piniferae [...] Ossae / rupibus*, I, 389-90), c'est-à-dire une des montagnes servant tout simplement de décor à la fatale plaine de Pharsale. La Thessalie, lieu paroxystique de l'anéantissement, est donc clairement désignée au détour de la comparaison<sup>257</sup>. Et ce *clamor*, qui se révèle avoir de sinistres accents, est d'autant plus menaçant qu'il est le stimulant principal de la folie guerrière de César : comment ne pas lire, en effet, un écho en chiasme entre le *quantum clamore* (I, 293) qui excite le cheval de course, et le *clamor / quantus* (I, 388-89) que poussent ici les soldats ? D'un passage à l'autre, la clameur qui retentissait tout d'abord pour acclamer le comparant (le coursier éléen), se fait réalité et s'élève désormais de la bouche du comparé (la troupe des soldats).

Ainsi, la cohérence est grande –venant encore renforcer ma conviction que ces trois discours juxtaposés doivent être compris comme un ensemble– entre les deux extraits consacrés aux réactions des destinataires des discours de Curion et de Laelius : César, ravalé au rang d'animal, de cheval de course dont l'énergie est décuplée par les cris, va pouvoir trouver dans la clameur des soldats qui approuvent les propos du centurion, de quoi donner libre cours à son envie de se ruer en avant. Les deux vers qui

<sup>256</sup> Virgile, *Enéide*, XII, 409 : « Une affreuse clameur monte vers l'éther, celle des guerriers qui combattent et tombent sous les coups de Mars. » (Traduction Perret). L'écho virgilien est signalé, mais non commenté, par Wuilleumier-Le Bonniec (1962), *ad. loc.*, p. 73.

<sup>257</sup> Outre ce passage du livre I, il y a quatre autres occurrences de l'Ossa dans le *De bello civili* : trois se trouvent dans l'excursus sur la Thessalie, qui décrit ce lieu comme marqué depuis toujours par le crime [VI, 334 (forme adjectivale, *ossaeus*) ; VI, 348 et VI, 412] et on peut lire la dernière dans la liste des prodiges qui précèdent la bataille de Pharsale, en VII, 176.

servent de transition avant le catalogue des troupes de l'*imperator* ne laissent pas de doute sur les effets que l'attitude enthousiaste de ses soldats produit sur le général :

*Caesar, ut acceptum tam **prono milite** bellum  
fataque ferre uidet, ne quo langore moretur  
fortunam, sparsas per Gallica rura cohortes  
euocat et Romam motis petit undique signis.*<sup>258</sup>

Certes, comme l'a souligné E. Fantham, les soldats sont désormais tout aussi prompts au combat (*acceptum tam prono milite bellum*, I, 392) que leur chef (*ipsi / in bellum prono*, I, 291-92)<sup>259</sup>. Mais il n'en est pas moins vrai, me semble-t-il, que, par un art subtil des comparaisons et des échos que le poète établit de l'une à l'autre, le rapport classique entre troupe et chef se trouve inversé : c'est bien elle, la troupe en armes, qui stimule César par son *clamor* et le pousse, encore d'avantage si c'est possible, au combat, et non l'inverse. L'*imperator* en a d'ailleurs été tout à fait incapable, le cuisant échec de sa longue harangue l'a suffisamment démontré.

Les trois discours et la description des réactions des auditoires auxquels ils s'adressent témoignent donc d'une puissante harmonie, lourde de sens : sur le strict plan des faits, César n'a pas réussi à insuffler l'ardeur nécessaire à sa troupe avant le combat ; c'est le discours de Laelius qui déchaîne le *furor* guerrier. Par ailleurs, si l'on envisage l'effet créé par les constructions poétiques, c'est-à-dire les comparaisons, qui, d'une certaine manière, nous font quitter la réalité pour livrer le point de vue bien particulier du poète sur la situation, le constat, pour César, est encore plus amer : dans cet espace de liberté que lui offrent les images qu'il forge, Lucain fait de son héros une bête, non seulement incapable de diriger sa troupe, mais en plus, excitée au combat par cette dernière. Seul Laelius est un véritable meneur d'hommes. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'approbation des soldats que suscite le discours du centurion est comparée au bruit du vent dans les branches : c'est, en effet, une image épique assez courante pour saluer le succès d'un vrai chef de guerre. On retrouve le bruit du vent, avec diverses

---

<sup>258</sup> *De bello ciuili*, I, 392-95 : « « Quand César voit la guerre si bien accueillie par la troupe

Et portée par le destin, pour ne pas, hésitant, entraver

La Fortune, de ses cohortes dispersées aux quatre coins des Gaules

Il bat le rappel, fait lever partout les enseignes et marche sur Rome. » (Traduction Quentin-Lacroix)

<sup>259</sup> Fantham (2010), p. 62.

variantes, aussi bien chez Homère, après un discours du puissant Agamemnon<sup>260</sup>, par exemple, que chez Virgile, pour traduire la réaction que déclenchent les propos de la farouche Junon<sup>261</sup>. Il aurait donc été dans l'ordre des choses épiques, pour ainsi dire, qu'une telle comparaison suivît la harangue du grand César, et non celle d'un simple centurion. Et si tel n'est pas le cas, il faut nécessairement en conclure que l'*imperator* n'est pas pleinement chef, parce que, contrairement aux personnages épiques cités à l'instant, il n'a pas, ici, la maîtrise de la parole et le pouvoir qu'elle confère.

Ainsi, la richesse et la cohérence des images qui viennent illustrer les réactions des différents auditoires à la suite des discours de Curion, César et Laelius fournissent au lecteur un indice sur la qualité persuasive des propos tenus. Implicitement, Lucain semble donc inciter son lectorat à examiner la stratégie rhétorique de chacun. Le choix du vocabulaire propre à décrire, chez d'autres auteurs, l'impression produite par la *recitatio* d'un texte sur un auditoire me semble d'ailleurs venir compléter le dispositif d'encouragement à l'appréciation qualitative du talent oratoire des trois personnages.

---

<sup>260</sup> Au chant II de l'*Iliade*, Agamemnon harangue les Grecs pour les encourager à reprendre le combat. Son discours est suivi d'une approbation massive des soldats, mise en valeur par une comparaison marine dans laquelle le vent joue un rôle non négligeable :

Homère, *Iliade*, II, 394-398 : « Lors les Argiens poussèrent de grands cris, comme les flots

Que le Notos vient projeter au pied d'une falaise,

Promontoire rocheux incessamment battu des flots,

Quel que soit le côté du ciel où arrive le vent. » (Traduction Mugler)

Tucker (1969), p. 367, mentionne ce passage homérique comme un exemple de ce qu'il appelle the *speech-action-simile formula*, mais ne le rapproche pas du texte de Lucain qui, il est vrai, ne s'en inspire pas. En revanche, ce passage de l'*Iliade* me semble fournir un intéressant contrepoint au *De bello ciuili* : pour saluer le succès oratoire du chef, Homère déploie une *speech-action-simile formula* dont la comparaison rapproche rumeur d'approbation et vent en mer. Et Lucain adopte la même technique, pour signaler l'enthousiasme des soldats après le discours de Laelius, et *a contrario*, par l'absence de *formula*, l'échec rhétorique du supposé chef, César.

<sup>261</sup> La comparaison avec le vent n'est pas nouvelle en poésie. Lucain semble bien reprendre, ou plus exactement poursuivre l'image de Virgile, *Enéide*, X, 96-97 :

*Talibus orabat Iuno, cunctique fremebant*

*caelicolae adsensu uario, ceu flamina prima*

*cum deprensa fremunt siluis et caeca uolutant*

*murmura, uenturos nautis prodentia uentos*

« Ainsi parlait Junon et tous les hôtes du ciel frémissaient, approuvant et improbant ; comme ces premiers souffles que l'on surprend dans les forêts : ils roulent des grondements invisibles, annonciateurs des vents qui vont s'abattre sur les marins. » (Traduction Perret)

Les murmures incertains des dieux sont comparés par Virgile aux prémices du vent dans une forêt. Les incertitudes des soldats de César à la suite des propos de leur *imperator* ne bénéficient d'aucune comparaison, car Lucain ne l'emploie qu'en cas de succès du discours prononcé. En revanche, la réaction des soldats césariens, une fois devenue approbation massive après le discours de Laelius est comparée à l'étape suivante de l'image virgilienne : il ne s'agit plus des premières brises qui se lèvent, mais d'un vent d'une puissance tout à fait conséquente.

### 1.1.1.b) *Clamor* et *murmur* dans le *De bello ciuili* : le « jargon » de la *recitatio* comme indice d'appréciation rhétorique de chacun des trois discours ?

S'il est bien vrai que le dispositif de juxtaposition des discours fonctionne, chez Lucain, comme une incitation à la comparaison, il semblerait normal qu'il y ait quelques indices lexicaux précis de ce que le poète attend exactement de son auditoire. C'est à travers l'étude des substantifs *clamor* et *murmur* dans le *De bello ciuili* que je vais tenter d'éclaircir ce point.

« L'usage de la rhétorique dans l'ordre du poème ne saurait cependant se confondre avec celui qu'en font les orateurs dans les assemblées et dans les tribunaux, la parole des personnages [...] étant reçue de deux publics<sup>262</sup>. » Ainsi, Lucain ne se contente pas seulement de souligner, par différentes variations poétiques à la cohérence significative, la réaction des destinataires de ces trois discours. Il semble inciter aussi fermement son lecteur-auditeur à adopter une attitude critique et active, proche de celle requise par une *recitatio*, cette fameuse lecture orale qui précède l'édition définitive d'un texte, par laquelle on soumet à un public de gens éclairés, souvent écrivains eux-mêmes, une œuvre. En effet, les termes retenus par Lucain pour décrire les réactions des personnages épiques à la suite des propos exprimés en *oratio recta*, sont ceux qui désignent les différentes postures possibles d'un public assistant à une *recitatio*, dont la pratique atteint son apogée au I<sup>er</sup> siècle de l'empire<sup>263</sup>. Le choix de ce

---

<sup>262</sup> De Nadaï (2000), p. 177 : le critique développe cette pensée en s'appuyant sur les réflexions aristotéliennes sur le théâtre et le paradoxe propre à toute représentation : « La rhétorique –c'est-à-dire les discours prononcés par les personnages- a pour propos, par l'établissement du rapport de convenance, de nous faire juger existant ce qui n'est que représenté. » (p. 178) « Dans le souci de justifier ses propres choix, un personnage en rend compte auprès de ceux qui évoluent comme lui sur la scène, ou bien s'emploie à repousser un parti contraire. Mais lorsqu'on les rapporte à leur véritable public, leur office est assurément tout autre : leur convenance contribue à établir, comme nous l'avons vu, cet ordre du vraisemblable et à accréditer par là auprès de nous l'action représentée. Tel est à notre avis, le seul emploi dévolu, dans le poème, à la puissance démonstrative des discours. » (p. 180) Mais à force de s'en tenir de trop près à Aristote, J.-C. De Nadaï perd de vue le fait qu'une épopée n'est pas une tragédie ; dans le genre épique, nul risque que la vraisemblance, mise en danger dans le cas de la tragédie par la représentation dramatique, ne puisse être remise en cause, le personnage n'étant pas joué par un acteur, mais existant par lui-même à travers le texte poétique. Le dispositif de la *recitatio*, qui ne cherche pas à représenter les personnages et à leur donner vie, mais seulement à proposer au jugement du public, de la manière la plus expressive, un texte, ne présente pas du tout les mêmes difficultés, du point de vue de la vraisemblance, qu'une représentation théâtrale, puisqu'elle n'a aucune ambition en la matière.

<sup>263</sup> En plus des quelques pages de l'introduction sur la *recitatio*, on peut également se reporter à Salles (1994) [1992], p. 94-96 : « les Romains cultivés deviennent des maniaques de l'écriture et se délectent à faire applaudir leurs œuvres par la foule, compensant ainsi les succès oratoires de leurs pères et de leurs ancêtres à l'époque républicaine » (p. 95) ; « La plupart des ouvrages du I<sup>er</sup> siècle louent ou blâment les

vocabulaire ne relève donc pas, chez le poète de la *Pharsale*, d'une volonté d'effet de réel, puisque la lecture publique était peu répandue à la fin de la République.

Ainsi, le *clamor* que poussent les soldats galvanisés par le fanatique Laelius (*It tantus ad aethera clamor*, v. 388) est précisément le substantif qui sert à caractériser l'enthousiasme paroxystique d'un auditoire de lettrés romains. Il suffit pour s'en convaincre de relire, avec Emmanuelle Valette-Cagnac, les lettres de Pline le jeune<sup>264</sup> qui nous fournissent de précieux renseignements sur cette habitude de la période impériale<sup>265</sup>: le *clamor* correspond à des applaudissements qui ont moins pour fonction de sanctionner la beauté d'un passage que d'encourager furieusement le *recitator* à poursuivre sa lecture. Autrement dit, il s'agit d'une manifestation qui va bien au-delà d'une simple convention sociale, puisque sans *clamor*, le texte se fait silence. Le plaisir que le *recitator* éprouve à l'audition du *clamor*, le besoin, pour ainsi dire, qu'il a de l'entendre<sup>266</sup>, me semble trouver un écho, chez Lucain, dans le choix du verbe *iuuatur* (I, 293) qui convient sans doute mieux à un récitant qu'à un cheval : la portion de vers *clamore iuuatur* sortie de son contexte, dépeint bien davantage, en effet, un homme qu'un animal. Si Lucain, par le choix de ce verbe, personnifie le coursier, c'est assurément pour le rapprocher du comparé, c'est-à-dire de César, mais peut-être aussi pour donner à son lecteur-auditeur, nécessairement habitué des *recitationes* et des termes qui désignent les attitudes du public, un indice sur la qualité du discours de Curion, indice identique, d'ailleurs, à celui que l'on peut lire à la suite des propos de Laelius. Que Lucain, pour qualifier la réaction des soldats après l'*oratio recta* du centurion, ait également maintenu le terme de *clamor*, me semble être significatif : cette répétition traduit probablement sa volonté de fournir un moyen immédiat –du moins

---

*recitationes*, véritable pivot de toute la vie littéraire de cette période. Pour l'auteur, elles deviennent le moyen fondamental pour rendre publique son œuvre. » (p. 96) ; « Les protestations hargneuses ou désabusées de certains reflètent l'opinion d'une minorité. Ce n'est qu'à la fin du Ier siècle que nous trouvons des témoignages sur une désaffection profonde du public. » (p. 96)

<sup>264</sup> Pline le Jeune, *Lettres*, I, 13 ; II, 10 ; II, 19 ; III, 18 ; V, 3 ; VI, 15 ; VI, 17 ; VII, 17 ; VIII, 21 ; IX, 34.

<sup>265</sup> Valette-Cagnac (1995), voir en particulier p.15-16 sur le rôle très actif du public des *recitationes* : la critique fait, à ce sujet, un rapprochement éclairant entre lectures publiques et acclamations impériales dont J.L Mourgues a très bien montré qu'il s'agissait d'une « technique d'acclamation totale, gestuelle et rythmique, mêlant selon une orchestration minutieuse le chant (*cantus*) et le mouvement (*motus*). » ; voir p.169, Mourgues(1988), et les textes sur lesquels l'auteur de l'article s'appuie : Tacite, *Annales*, XIV, 15,5 ; et XVI, 4, 4-7.

<sup>266</sup> Valette-Cagnac (1995) : p.15-16, en s'appuyant sur des extraits des lettres de Pline le Jeune, E. Valette-Cagnac conclut que le *clamor* correspond à des applaudissements très incitatifs sans lesquels le *recitator* cesse sa lecture. Sergio Audano, quant à lui arrive à une conclusion similaire à propos des *clamores* évoqués par Cicéron dans le *De amicitia*, 24 ; ils ne désignent pas de simples applaudissements mais sont le signe d'une approbation massive qui traduit une grande implication du public : Audano (2003).

pour le lecteur-auditeur contemporain– d'évaluer l'efficacité rhétorique des propos tenus.

Il est vrai, cependant, que sur les douze occurrences du substantif *clamor* que l'on peut lire dans le *De bello ciuili*, au moins cinq désignent, suivant une acception tout à fait commune du mot, le cri de guerre par excellence<sup>267</sup>, et non l'enthousiasme d'un auditoire. Il reste que, contrairement à l'utilisation qu'en fait Virgile dans l'*Enéide*, le terme de *clamor*, dans la majorité des cas d'emploi chez Lucain, fait allusion, non à l'affrontement guerrier, mais au spectacle : bien souvent, il ne s'agit pas du cri poussé au cours d'une bataille, mais de la clameur du public des jeux, d'une représentation théâtrale ou d'une joute oratoire. La comparaison de César avec un cheval de course excité par le *clamor* du public<sup>268</sup>, dont il a déjà été longuement question, en est sans doute le meilleur exemple. Quand on sait à quel point Sénèque le Père et donc, d'une certaine manière, tous les grands déclamateurs de son temps qu'il cite, aimait à utiliser l'image du cirque ou de la paire de gladiateurs pour illustrer les rivalités d'une joute oratoire<sup>269</sup>, la comparaison lucanienne de César avec un cheval de course trouve tout son sens : insérée dans la triade des discours qui nous occupe, elle renforce l'impression de compétition entre les trois protagonistes qui prennent successivement la parole pour convaincre leur public. Vient ensuite, par ordre d'importance des occurrences du substantif *clamor* dans la *Pharsale*, le passage du rêve de Pompée, la veille de la bataille décisive, en Grèce : au tout début du livre VII, Magnus se voit dans le théâtre qu'il a fait

---

<sup>267</sup> *De bello ciuili* I, 578-580 (Parmi les présages qui annoncent la guerre civile, le vent résonne comme la trompette guerrière et le *clamor* des cohortes qui se jettent dans la mêlée, *miscetur*. Il faut d'ailleurs noter le choix du verbe *miscere*, qui dit la souillure que constitue l'affrontement civil) ; *De bello ciuili*, III, 540-542 (lors de la bataille navale de Marseille, le bruit de *clamor* des soldats sur le point de se lancer à l'abordage du navire adverse couvre le bruit des rames. Paradoxe impie, les voix ennemies se mêlent, *miscetur*, dans cet unique *clamor*.) Les deux généraux, dans leur harangue respective qui précède la bataille décisive, évoquent tous deux le *clamor* comme cri caractéristique des guerriers au combat : César voit, dans les hommes de Pompée, des Grecs effeminés ou des Barbares que leurs propres cris épouvanteront au moment de l'affrontement (VII, 270-274). Quant à Magnus, il précise que beaucoup de ses guerriers ne livreront bataille qu'en poussant le *clamor*, –deux fois plus nombreux que l'ennemi, ils n'auront pas à combattre : voilà l'idée sous-entendue- (VII, 365-370). Enfin, on trouve le *clamor* guerrier total (VII, 480), pour ainsi dire, dans la description de la bataille de Pharsale : le substantif désigne en effet tous les bruits et sons ayant trait au combat –des instruments de musique au fracas de la lutte, en passant par les cris de fureur- qui résonnent dans la plaine fatale (VII, 475-484). Dans ce dernier cas, la dimension « spectaculaire » du *clamor* guerrier est indéniable.

<sup>268</sup> *De bello ciuili*, I, 291-295.

<sup>269</sup> Videau (2000), p. 99, la critique analyse l'emploi de telles images par Sénèque le rhéteur, comme la manifestation de la principale évolution de l'art oratoire au début de l'Empire, c'est-à-dire la nette prédominance du *delectare* sur toutes les autres fonctions habituelles du discours. On trouve, par exemple, l'image des jeux du cirque, *Circensibus pompa*, à la fin de la première préface (Contr. I, Préf. I) et la quatrième s'ouvre sur l'annonce de « nouvelles paires de gladiateurs », Sénèque se présentant sous les traits d'un organisateur de combats, « afin qu'il y ait toujours dans le spectacle de quoi charmer le public et le faire revenir » (*quod populum delectet et reuocet*). Par ailleurs, la principale dérive de la déclamation, sous l'Empire, consiste pour ceux qui lui sont hostiles, à parler « pour l'exhibition », *ostentationis causa* (Contr. IX Préf. 1).

construire, –édifice emblématique s’il en est, puisque c’est le premier du genre, dans la capitale, à être bâti pour être permanent<sup>270</sup>– et il y est applaudi et acclamé par le peuple, comme au temps de son premier triomphe :

*nam Pompeiani uisus sibi sede theatri  
innumeram effigiem Romanae cernere plebis 10  
attollique suum laetis ad sidera nomen  
uocibus et plausu cuneos certare sonantes;  
qualis erat populi facies clamorque fauentis  
olim, cum iuuenis primique aetate triumphii,...*<sup>271</sup>

Il me semble particulièrement révélateur que, dans l’imagination ensommeillée du grand Pompée, le souvenir de la consécration de sa gloire militaire se déploie –par le biais d’une comparaison, il est vrai– dans le cadre d’un théâtre, au mépris de toutes les immuables traditions des processions triomphales<sup>272</sup>. Le point d’articulation entre comparé et comparant est justement le bruit que produit la foule enthousiaste (*laetis...uocibus et plausu*, dont l’enjambement mime l’élan du peuple, renforcé par le jeu des sonorités de l’expression *cuneos certare sonantes*)<sup>273</sup>. Autrement dit, Lucain –et Magnus avec lui–, pense le *clamor*, guerrier à l’origine et donc propre au triomphe,

---

<sup>270</sup> Gagliardi (1975), p. 9, le critique italien précise que ce premier théâtre a été construit près du champ de Mars (ce qui donne, me semble-t-il, une véritable assise à la comparaison entre triomphe et représentation théâtrale, puisque toutes les processions triomphales partaient symboliquement du champ de Mars) et inauguré par Pompée en 55 av. JC, avec une représentation de *Clytemnestre* d’Accius, événement d’importance qui fut accompagné, nous apprend Cicéron (*ad Fam.*VII, 1), de jeux et d’extraordinaires combats de gladiateurs.

<sup>271</sup> *De bello ciuili*, VII, 9-14 :

« Car au théâtre de Pompée il se vit en rêve installé :  
il distinguait, de la plèbe romaine, l’image innombrable =  
et les cris joyeux qui portaient son nom jusqu’aux astres,  
et les gradins qui rivalisaient de bruyants applaudissements.  
Tels étaient, du peuple enthousiaste, l’aspect et les acclamations,  
lorsqu’en sa jeunesse d’antan... » (Traduction Soubiran)

<sup>272</sup> Bastien (2007) : « Le parcours du cortège est immuable, considéré comme un retour à la vie civile des soldats citoyens. En franchissant le *pomœrium*, le général vainqueur abandonne son pouvoir de commandement militaire (*imperium*), symbole de son retour à sa condition de simple citoyen. Partant du Champ de Mars, où les légionnaires déposaient les armes, se détournant symboliquement du dieu de la guerre, le cortège triomphal passait au *Circus Maximus*, sur le Palatin, empruntait la *Via Sacra* et se terminait sur le Capitole, où le général vainqueur se purifiait des souillures du sang. Il y sacrifiait lui-même des bœufs à Jupiter Capitolin *Optimus et Maximus*. »

<sup>273</sup> Si les notations auditives sont essentielles dans ce passage, il est intéressant de remarquer également l’importance du thème du regard : le temps d’un rêve, Pompée retrouve indirectement son rôle favori de « showman », acclamé dans son théâtre à Rome [Leigh (1997), p. 114]. Mais, il a beau s’offrir à la vue des Romains, il n’en reste pas moins spectateur, puisque, à la faveur d’un dédoublement onirique, il assiste, en quelque sorte, à la scène qu’il voit en dormant. Il ne parvient donc pas à se défaire de ce rôle de spectateur (*uisus... certare... cernere*), emblématique de son attitude tout au long l’œuvre. [Leigh (1997), chapitre IV, p. 110-157]

comme une manifestation d'approbation caractéristique de la représentation théâtrale<sup>274</sup>. Enfin, outre le passage où l'affrontement guerrier est présenté comme un véritable feu d'artifice sonore dont le *clamor* se rattache presque davantage au champ lexical du spectacle qu'à celui du combat (VII, 475-484), trois occurrences du mot désignent l'approbation manifestée à l'audition d'un discours convaincant ; deux sont prononcés par des militaires<sup>275</sup>, certes, mais le *clamor* qui s'élève alors n'a rien de commun avec le cri de guerre effrayant, presque animal, que poussent les hommes se ruant au combat. C'est simplement une rumeur d'approbation tout à fait comparable à celle que font entendre les vénérables sénateurs, une fois que le consul Lentulus a pris la parole pour proposer que Pompée lui succède dans cette fonction<sup>276</sup>. Or, les lectures du *recitator* sont saluées exactement de la même manière quand un texte a soulevé l'enthousiasme.

Il y a donc, de la guerre sérieuse à la rivalité ludique, un glissement d'emploi du terme<sup>277</sup>, qui était en germe chez Virgile, s'est développé dans les *Métamorphoses* et trouve sa pleine mesure avec Lucain. Le *De bello ciuili* est pourtant une épopée guerrière par excellence, plus que guerrière même, pourrait-on dire, dans laquelle il aurait été naturel que le substantif *clamor* désignât essentiellement le cri des hommes se ruant au combat. Or si tel n'est pas le cas, si Lucain lui associe plus volontiers les images pacifiques du spectacle équestre, de la représentation théâtrale, de la joute oratoire ou de la *recitatio*, ce n'est pas seulement parce qu'il subit l'influence des pratiques de son temps ; l'usage du substantif *clamor* chez Lucain est précis : il sert

---

<sup>274</sup> Et l'on comprend d'autant mieux pourquoi Lucain semble sensible au *clamor* populaire acclamant les spectacles, si l'on se souvient, comme le rappelle à juste titre Gagliardi (1975, p. 9) que c'est dans cet édifice que Lucain lui-même prit part en 60 ap. JC aux jeux quinquennaux décrétés par Néron, qui valurent la victoire au poète ; cf. Vacca, *Vita Lucani*, 13 : *quippe et in certamine pentaeterico acto in Pompei theatro laudibus recitatis in Neronem fuerat coronatus*.

<sup>275</sup> En I, 388, le discours du centurion césarien Laelius est salué par un *clamor* d'approbation, tandis qu'en II, 596, l'échec de la prise de parole de Pompée se signale justement par le fait qu'elle n'est suivie par *nullo clamore*.

<sup>276</sup> En V, 47, les sénateurs font entendre un *laeto clamore* pour manifester leur adhésion à la proposition de Lentulus.

<sup>277</sup> Ces remarques sur le sens de *clamor* dans l'épopée de Lucain peuvent constituer un petit appendice supplémentaire à l'ouvrage de Leigh (1997). Ce travail se propose, en effet, de démêler la complexité idéologique de la *Pharsale* en étudiant en particulier la thématique du spectacle, chère à Lucain, et l'attitude de celui qui le regarde –et ne s'engage malheureusement pas-, image hautement problématique de celui qui prend plaisir à la lecture-audition de l'œuvre. C'est pourquoi, tout au long de la *Pharsale*, le poète montre beaucoup d'intérêt pour la réception de son épopée : « he is alert to the possibility that his narrative will be treated not so much as something to be read, but as something to be watched. » (p. 4). Dans une telle perspective, il serait sans doute utile de prendre en compte les nombreuses notations auditives du texte, qu'étonnamment M. Leigh ne mentionne presque jamais : ce sont elles qui révèlent bien souvent le degré d'engagement auquel est prêt le « public » interne de l'œuvre et qui fournissent, me semble-t-il, au public externe à l'épopée, un indice pour apprécier la qualité rhétorique des discours directs.

d'indice d'évaluation aux propos qui viennent d'être prononcés. Bien plus, ce terme qui, pour le lecteur-auditeur contemporain de Lucain évoque immédiatement les *recitationes* où l'avis du public est sollicité, fonctionne comme une véritable invitation à apprécier l'efficacité des harangues des personnages et leur habileté à maîtriser le pouvoir de la parole, en particulier dans la triade des discours directs de Curion, César et Laelius, mis en scène dans le début de l'épopée.

Cette conviction est renforcée par un dernier constat : le second substantif considéré par Emmanuelle Valette-Cagnac, dans sa thèse sur la lecture à Rome, comme caractéristique de l'attitude positive d'un auditoire de *recitationes*, le fameux *murmur*<sup>278</sup>, apparaît justement après les propos que tient César à ses soldats. Et, comme pour dire que ce bruit d'approbation aurait pu –aurait dû– être attendu après la harangue de l'*imperator*, Lucain utilise le mot pour aussitôt nier la réalité qu'il désigne en lui adjoignant la tournure négative *non claro*. Il ne s'agit pas seulement, me semble-t-il, d'une litote expressive<sup>279</sup>, substituée à un banal *incerto murmure* – qui d'ailleurs, du point de vue des sonorités et de la scansion aurait parfaitement pu être employé si Lucain avait simplement voulu dire l'incertitude des hommes. Dans ce contexte d'une juxtaposition de trois discours dont la qualité persuasive est soumise à l'appréciation d'un lecteur –guidé, en cela, par les descriptions précises de l'auditoire interne à l'œuvre–, l'expression *non claro murmure* est peut-être à lire comme la négation d'une manifestation d'enthousiasme respectueux, comparable au plaisir témoigné par un public de *recitatio*, qui encourage, d'un bruit d'approbation, la poursuite de la lecture.

Il reste que, contrairement au *clamor* qui relève manifestement bien davantage du vocabulaire du spectacle que de celui de la guerre, on l'a vu, les dix neuf autres occurrences de *murmur* dans le *De bello civili* ne permettent pas d'en faire, contrairement à ce passage, un indice d'évaluation des propos tenus. Comme l'a récemment montré, de façon convaincante, Giovanna Galimberti Biffino, *murmur*, chez Lucain, ressortit bien davantage, en effet, au domaine de l'irrationnel et de la magie<sup>280</sup>, qu'à celui de la lecture publique.

---

<sup>278</sup> Valette-Cagnac (1995), p. 15- 16 : Moins bruyant que le *clamor*, le *murmur* (Pline, Lettres, V, 3, 9) est aussi un moyen de manifester son approbation à la lecture d'un passage. C'est aussi une sorte de bourdonnement qui désigne le bruit que produit le lecteur quand il lit à voix basse.

<sup>279</sup> Voir p. 76.

<sup>280</sup> Galimberti Biffino (2008), voir en particulier, p. 214-218, pour l'analyse de toutes les occurrences qui mettent en œuvre le caractère indicible de ce qui est sacré. Voir notamment en I, 561 où, dans une série de présages, des *murmura humana* sont proférés par des animaux ; en I, 605-8, le *murmur* de l'étrusque

Ce substantif participe néanmoins, tout comme *clamor*, de la dimension spectaculaire au sens large<sup>281</sup>, dont le poète dote son texte : s'ajoutant aux précisions visuelles, poursuit la critique italienne, la débauche de notations auditives dont le chantre de la guerre civile parsème son texte fait entendre rumeurs assourdissantes, sons stridents et murmures confus de la Nature<sup>282</sup> ou des hommes<sup>283</sup>. Lucain crée ainsi l'illusion d'un véritable spectacle en cours, condition indispensable, me semble-t-il, à ce que le destin des héros de la République ne semble pas encore accompli (*ueluti uenientia fata, / non transmissa*, VII, 212-213<sup>284</sup>).

Une dernière remarque, en guise de conclusion : Lucain n'apporte pas toujours autant de soin qu'ici aux images et au vocabulaire utilisé dans la description des réactions après chacune des *orationes rectae*. Parfois, il ne se donne d'ailleurs même pas la peine de créer un semblant d'auditoire, j'y reviendrai<sup>285</sup>. Alors si le poète est aussi méticuleux dans les passages dont il vient d'être question, c'est assurément lourd de sens. Ce qui se joue ainsi, dès le début de l'œuvre, n'est, en effet, rien moins que la définition d'une rhétorique efficace en temps de guerre civile.

Après l'examen de la mise en scène –autant significative qu'incitative, j'espère l'avoir montré– de ces trois discours, j'en viens donc, enfin, à l'étude du contenu même

---

Arruns renvoie sous terre, par son efficacité sonore, les feux de la foudre ; en V, 148-50 et 190-93, la phébaude ne fait entendre un *murmur* que quand elle est véritablement en proie au délire prophétique ; au livre VI, aux vers 448, 565-8 685-7, et 760, à propos des paroles et sons émis par l'affreuse Erichtho et le cadavre qu'elle ressuscite ; au livre VIII, 682 la tête de Pompée fait entendre d'ultimes *murmura* avant de se figer définitivement pour l'éternité ; en IX, 925-9, à propos des paroles magiques des Psylles qui parviennent à annuler l'effet mortifère du venin de serpent. Sur l'utilisation de *murmur* en contexte magique, voir aussi Baldini Moscadi (1976 b).

<sup>281</sup> Comme l'écrit Galimberti Biffino (2008), *murmur*, *fremitus* et *clamor* sont des substantifs qui désignent tous trois des sons indistincts dont l'effet d'onomatopée (voir à ce sujet l'article « *mumur* » de Tartari Chersoni (1990) dans *l'Enciclopedia virgiliana*, p. 623-4) a sûrement dû séduire Lucain. De plus leur double utilisation, pour qualifier des sons produits aussi bien par la Nature que par l'être humain, lui permettait de tisser des liens signifiants entre macrocosme et microcosme (p. 210). Le spectacle total, en quelque sorte, était ainsi assuré.

<sup>282</sup> Voir en I, 209, où César est comparé à un lion qui pousse un *grauue murmur* ; en I, 260, le silence qui suit le discours des habitants d'Ariminum est comme le calme de la mer *sine murmure* ; en II, 701, la mer émet un *murmure uasto* (de désapprobation, de tristesse ?) quand Pompée quitte l'Italie et prend la fuite ; en V, 571, Amyclas observant les signes de la Nature constate que le ciel est en désaccord avec ce qu'annonce les *murmura* de la mer ; en X, 321, il s'agit du *multo murmure* de la montagne à côté de laquelle coule le Nil.

<sup>283</sup> Voir en V, 255, la révolte des soldats de César, dont le *murmur* est *non iam pauidum* ; en VII, 45, les Pompéiens font entendre des murmures confus de mécontentement et réclament le début du combat ; en VIII, 327 Pompée vient de s'exprimer longuement en faveur d'une demande d'aide aux Parthes et non aux Egyptiens, mais un murmure de désapprobation lui manifeste l'échec de son discours ; en IX, 1008, à l'*incerto murmure* qui parvient, depuis la côte égyptienne aux oreilles de César, ce dernier se méfie et décide de ne pas accoster.

<sup>284</sup> Pour le texte complet de la déclaration programmatique faite par Lucain au livre VII, sa traduction et les analyses de M. Leigh sur ce passage, voir l'introduction de la seconde partie.

<sup>285</sup> C'est le cas, par exemple, et c'est significatif, pour la triade de discours tenus par des Romains anonymes au début du livre II.

des propos. Or, il est manifeste que le discours de César, encadré judicieusement par les deux autres, échoue là où Curion –qui combat des réticences toutes relatives, il est vrai– et Laelius réussissent parfaitement : Curion décide définitivement le grand conquérant à s’emparer de Rome et Laelius parvient à retourner, en faveur de la guerre civile, toute une assemblée de soldats que les liens familiaux retenaient. C’était pourtant exactement au même public que César venait de s’adresser. Seul le talent oratoire ou tout au moins la capacité de Laelius à savoir parler au public bien particulier que sont des soldats peut donc expliquer ce brutal changement d’attitude de la troupe armée.

Je laisserai de côté, dans un premier temps, le discours de Curion, qui n’a pas le même destinataire que les deux autres interventions.

### 1.1.2. Confrontation des discours de César (I, 299-351) et de Laelius (I, 359-386) : stratégies oratoires et positionnements éthiques opposés

Le long discours de 53 vers complets que prononce César s’adresse à ses soldats, *Bellorum o socii*, (I, 299), dont il veut éprouver et stimuler la fidélité peu avant l’affrontement. Celui de Laelius, en revanche –qui est deux fois moins long (27,5 vers) et se termine au milieu du vers–, interpelle le *Romani maxime rector nominis* (I, 360-61) c'est-à-dire *Caesar* (I, 373) lui-même. Mais, à en juger par la réaction des guerriers sur laquelle Lucain s’arrête assez longuement –on l’a vu–, passant ainsi sous silence celle du chef, il est clair que l’auditoire réellement visé par le centurion primipile est bien la troupe des combattants : c’est l’opinion des hommes, j’y insiste, –et non celle de l’*imperator*– qu’il parvient, presque miraculeusement, à retourner de façon unanime en faveur de la guerre.

Nous avons donc affaire ici à deux discours dont les différences, avant même une étude plus approfondie, sont manifestes : longueur, interpellation –directe ou non– du destinataire, et insertion dans le cadre narratif de l’épopée<sup>286</sup> les distinguent

---

<sup>286</sup> Si l’on en croit l’article de Highet (1974) sur les *orationes* de l’*Enéide*, quand un discours commence avec le vers, c’est en général le signe que celui qui prend la parole se contrôle parfaitement et ne se laisse pas emporter par ses sentiments, tandis que les discours qui commencent en cours de vers vont souvent de pair avec une vive émotion manifestée par l’orateur. En partant du principe que cet accord entre le début

nettement. Mais comme ils ont tous deux le même objectif et les mêmes destinataires, que par ailleurs, l'un échoue lourdement là où le succès de l'autre, l'instant d'après, est total, il me semble que Lucain a volontairement réuni toutes les conditions nécessaires à leur examen conjoint.

Cela me paraît être d'autant plus vrai qu'il prend doublement des libertés avec la réalité historique connue. Non seulement il va à l'encontre de ce que les autres auteurs nous apprennent des remarquables talents oratoires de César, mais de surcroît il crée le personnage de Laelius, qui n'apparaît nulle part ailleurs que dans cette épopée<sup>287</sup>. Or, comme je l'ai signalé dans l'introduction générale de ce travail, tous les écarts délibérés par rapport à la trame historique me semblent lourds de sens et permettent, en général, à Lucain, de livrer des réflexions personnelles, politiques, esthétiques ou morales, ayant trait, la plupart du temps, au pouvoir des mots.

Avant d'analyser les stratégies discursives de César et Laelius, j'essaierai de déterminer le genre de ces deux *orationes* afin de pouvoir utiliser ce que les traités théoriques nous apprennent.

Déceler ensuite les points essentiels sur lesquels ces orateurs se différencient permettra, peut-être, de dégager une réflexion générale sur l'art oratoire, vers laquelle Lucain semble vouloir nous guider.

---

du discours et celui du vers –ou, au contraire, son absence- est lourd de sens dans une épopée, il faudra voir si l'on peut faire le même constat chez Lucain, ou s'il faut lui donner une autre signification. Voir, à ce sujet, la conclusion 1.3 de ce travail, qui répond à cette question.

<sup>287</sup> Il est peut-être un peu excessif de parler de « création » de personnage, mais en l'absence de tout autre texte ou document mentionnant ce Laelius, la critique admet généralement la chose, jusqu'à nouvel ordre. L'argument le plus décisif pour supposer que ce centurion est une invention lucainienne est sans doute qu'il n'apparaît pas dans le *De bello civili* de César : on peut penser que si un soldat avait manifesté un tel amour de son chef, il aurait sans doute trouvé sa place dans les *Commentaires* de l'*imperator*, à condition de le parer d'une respectabilité dont il est tout à fait dépourvu ici, bien entendu. *A contrario*, E. Fantham (2010) estime, p. 61, que ce Laelius est probablement –tout comme le Cotta qui réduit au silence les protestations de Metellus tentant de sauver l'or de Rome des griffes de César (III, 143)- un personnage historique. La critique ne voit pas pourquoi cet homme constituerait une exception puisque tous les noms des autres soldats mentionnés par Lucain nous sont connus par le texte de César. Avec plus de soixante centurions par légion, ajoute-t-elle, son nom n'est tout simplement pas parvenu jusqu'à nous, puisque le seul Laelius connu, D. Laelius, est un pompéien. E. Fantham souligne néanmoins que Lucain a surtout cherché à faire de lui une figure de la flatterie très répandue parmi les Sénateurs du temps de Néron. Quant au fait que cet homme qui va en appeler à la pire des effusions de sang ait, par le passé, gagné la couronne civique pour avoir sauvé la vie d'un concitoyen (I, 358), « is it too good to be true ? »

Même s'il suit l'opinion communément admise et considère Laelius comme un personnage non historique, M. Fucecchi (2011), note 23, précise tout de même que ce dernier ressemble vaguement au centurion mentionné par Plutarque (Caes. 29, 7) en d'autres circonstances.

### 1.1.2.a) Le genre des discours : deux *cohortationes* ? Lucain et le renouvellement de la harangue militaire.

Les scholiastes<sup>288</sup> ou les commentateurs modernes du livre I<sup>289</sup> de Lucain ne désignent aucune de ces deux prises de parole par un terme précis. Elaine Fantham, en revanche, dans son commentaire du livre II, publié en 1992<sup>290</sup>, qualifie le discours de César de *contio* ; elle est sans doute influencée par le fait qu'il est ainsi présenté chez tous les autres auteurs antiques qui le mentionnent. Mais la critique canadienne semble se raviser dans un article de 2010 où, évoquant la même intervention de l'*imperator* par l'expression plus vague « Caesar first exchange with his soldiers » (p. 59), elle écrit : « Caesar has to inspire his soldiers to invade their own country. But if they are at Ariminum they have already done so » (p. 60)<sup>291</sup>. Or, dire que l'invasion est commencée, que les soldats sont déjà en guerre, en quelque sorte, c'est laisser entendre, indirectement, que le discours que César adresse alors à ses troupes est peut-être moins, en définitive, une *contio* qu'une *cohortatio*. La *contio* qui désigne, en premier lieu, une harangue prononcée, selon une procédure bien précise<sup>292</sup>, lors d'une assemblée pour faire une proposition de loi ou se porter candidat à une élection a aussi pris une dimension militaire obéissant également à des règles rigoureuses. Alors que la *cohortatio* est une harangue, souvent improvisée, qu'un chef tient dans une situation d'urgence pour galvaniser ses troupes avant, ou surtout pendant un combat –comme le montrent les exemples significatifs cités par G. Highet dans son ouvrage capital sur les discours de l'*Eneide*<sup>293</sup>–, la *contio* consiste, quant à elle, en une intervention très codifiée<sup>294</sup>, de coloration plus politicienne, prononcée dans un contexte –en général, à l'intérieur même du camp– qui ne requiert pas un immédiat appel aux armes. La *contio*

---

<sup>288</sup> Endt (1909); Usener, H. (ed.), (1869) [1967]; Cavajoni (1979); Marti, B.M (1958).

<sup>289</sup> Aucun terme précis pour qualifier les discours de César et de Laelius, ni dans le commentaire de Wuilleumier-Le Bonniec (1962), ni dans celui de Gagliardi (1989). Quant au commentaire de Roche (2009), il ne m'a pas été possible de le consulter pour ce vers.

<sup>290</sup> Fantham (1992 a), p. 180.

<sup>291</sup> Fantham (2010).

<sup>292</sup> Sur les règles auxquelles doivent obéir les *contiones* civiles, voir Pina Polo (1989), p. 42-91. L'ouvrage présente, par ailleurs, un catalogue de toutes les *contiones* attestées.

<sup>293</sup> Highet (1972), p. 83 : Pour désigner un discours qu'un chef militaire adresse à ses soldats à un moment critique, le terme de *cohortatio* est employé par Nepos (*Hann.* 11, 1), Tite-Live (28, 19, 9), César (*Guerre des Gaules*, II; 21 ; 1-3 et II, 25, 1), et Cicéron, *Pour Balbus*, 51. Voir également Tacite (*Annales*, XIV, 30), mais, précise G. Highet, le mot utilisé ici au pluriel signifie un petit peu plus que des « cris d'encouragement ».

<sup>294</sup> Sur les règles auxquelles doivent obéir les *contiones* militaires de la période royale et républicaine, voir Pina Polo (1989), p. 199-205.

la plus célèbre pour la période de la fin de la République, est, selon l'analyse de J-P. Brethes, celle que tint César au lendemain de la cuisante défaite de Gergovie<sup>295</sup> : ayant perdu 46 centurions et 700 hommes, il réunit ses soldats et critiqua leur indiscipline et leur goût du pillage (*Bellum Gallicum*, VII, 52,1) ; il mêla à ces reproches justifiés, remarques réconfortantes et propos d'admiration pour leur bravoure, afin de ne pas s'aliéner ses hommes : tenant habilement l'équilibre entre félicitation et réprimande, César avait donc pour principal objectif de réaffirmer le lien privilégié qui l'unissait à sa troupe<sup>296</sup>.

Que penser, dès lors, de la harangue que l'*imperator* lucainien prononce à Ariminum ? Faut-il considérer ce discours très travaillé, qui prend appui sur des arguments de coloration politique et n'est pas prononcé sur le champ de bataille comme une *contio* ? Doit-on, au contraire, en raison de la progression des événements –la « nouvelle » campagne s'est ouverte, pour ainsi dire, avec le franchissement du Rubicon qui a déjà eu lieu–, de l'urgence de la situation –Curion tout juste arrivé de Rome vient de conforter l'envie d'en découdre de César qui, aussitôt (*extemplo*, I, 296<sup>297</sup>), de manière improvisée, harangue ses troupes– et de l'exhortation finale au combat, apparemment imminent puisque les soldats ont les armes à la main (I, 347-351), lire ce texte comme une *cohortatio*<sup>298</sup> ?

J'ai déjà fait état, à ce sujet, des hésitations que j'ai cru déceler dans les travaux d'E. Fantham. De manière encore plus révélatrice, il est curieux de constater que la longue harangue du César de Lucain ne figure pas plus dans les listes recensant les *contiones* que dans les études mentionnant les *cohortationes* de la littérature romaine. En effet, alors que le même discours, dans les différentes versions de Suétone (*Jul*, 33),

<sup>295</sup> Brethes (2010), p. 122-123, sur la *contio*.

<sup>296</sup> D'une certaine manière, la *contio* de Gergovie concentre à peu près tous les types de *contiones* militaires répertoriées par Pino Polo (1989), pour la période de la République : éloges et remise de récompenses, réprimandes et punitions, début et fin de campagne, ordres et informations d'ordre politique, préliminaires à une bataille. (p. 206-218)

<sup>297</sup> C'est le seul cas d'emploi de cet adverbe dans tout le poème de Lucain. Précision intéressante dans les scholies : Cavajoni (1979), p. 49 : '*extemplo*', *id est statim*. '*Extemplo*', *sermo augurum : illi enim, designatiis in aere spatiis, extemplo auguria captanda dicebant* (ADRV). Il est assez difficile de savoir si le sens premier du mot, issu de la langue des augures qui recommandaient de prendre les auspices en dehors des temples, est encore perceptible dans l'utilisation de l'adverbe tel qu'on le lit chez Lucain. Si c'est le cas, voilà qui donne encore plus de fil à retordre à qui veut définir le genre de la harangue césarienne. Au Moyen-Âge, en revanche, Arnulf d'Orléans (XII-XIIIèmes) écrit *extemplo : ex quo fuit animatus a Curione*, témoignant ainsi que le sens premier de *extemplo* ne lui est plus perceptible. Voir Marti (1958), p. 44.

<sup>298</sup> Les hésitations que manifeste le texte de Lucain sont peut-être le lointain reflet des perturbations qui affectèrent la parole publique à la période tardo-républicaine : voir, par exemple, Moreau (2003) qui fait porter son analyse sur les dysfonctionnements des *contiones*, et en particulier sur la possibilité nouvelle, pour le peuple, –exploitée, comme on peut le supposer, par les puissants– d'y prendre la parole au lieu de rester scrupuleusement silencieux comme par le passé.

Appien (*B.C.* II, 33) et Dion Cassius (XLI, 4,1) –Suétone et Dion Cassius le situent, comme Lucain à Ariminum, tandis qu’Appien n’en précise pas le lieu– est considéré comme une *contio* attestée par F. Pina Polo<sup>299</sup>, nulle trace de l’intervention de l’*imperator* du *De bello ciuili* dans le dénombrement du critique espagnol. A l’inverse, si Fernando Navarro Antolin, dans un article sur les *cohortationes*, analyse l’*oratio* que le césarien et stoïcien Vulteius adresse à ses hommes, au livre IV, en un moment de grand désespoir, comme une *cohortatio*, le critique n’évoque jamais la harangue de César du livre I<sup>300</sup>.

L’enjeu est pourtant de plus d’importance qu’on ne pourrait le croire, tant sur le plan poétique que politique. Si le premier discours de César à ses troupes, nécessairement emblématique, est présenté, chez tous les autres auteurs –y compris l’*imperator* lui-même– comme une *contio*, ce n’est assurément pas par hasard que Lucain en fait une *oratio* au genre manifestement flou. Comment comprendre que le poète refuse ainsi, d’emblée, de se conformer à ce qu’on attend de lui ? Est-ce une manière d’annoncer, en filigrane, qu’il ne se soumettra pas, dans son œuvre, aux diktats de la tradition, littéraire ou historique ?

Il me semble, en effet, qu’on peut déceler, ici, l’envie affichée de rompre avec les codes de l’épopée et en particulier avec un certain nombre de passages obligés, sans doute trop formels aux yeux de Lucain<sup>301</sup>. A en juger par l’examen des différentes scènes de combat, les harangues militaires telles qu’on peut les lire dans les épopées antérieures font, je vais essayer de le montrer, l’objet d’une réflexion esthétique et d’un renouvellement poétique de la part du poète de la *Pharsale*. Par ailleurs, ce refus de faire parler l’*imperator* comme chez les autres auteurs, me semble aussi être une façon de s’opposer, d’entrée de jeu, à l’interprétation des événements présentée non seulement par César dans son œuvre, mais aussi par tous les autres historiens ayant traité de cet épisode.

Pour tenter de cerner d’un peu plus près le genre de la première harangue tenue par César à ses soldats, chez Lucain, il peut être utile de faire un détour par les autres discours prononcés en contexte guerrier dans le *De bello ciuili*.

---

<sup>299</sup> Pina Polo (1989), p. 338. Le même discours que César dans ses *Commentaires*, situé, lui, à Ravenne figure aussi, bien entendu, dans la liste, p. 337.

<sup>300</sup> Navarro Antolín (2000).

<sup>301</sup> Il est, à ce titre, particulièrement significatif que Lucain ait purement et simplement supprimé les scènes d’ambassade (voir p. 59).

Un sujet comme celui que Lucain a choisi se prêtait parfaitement aux plus saisissantes *cohortationes* qui soient, c'est-à-dire celles qui ont lieu en plein combat. Sur les sept harangues de ce genre prononcées par des hommes chez Virgile –il faut en ajouter deux autres, tenues par des dieux<sup>302</sup>– et qui ont été commentées par G. Highet<sup>303</sup>, la grande majorité relève en effet de la *cohortatio* qui intervient au coeur même des difficultés, et non avant la bataille<sup>304</sup>, tout comme c'était déjà le cas dans l'*Iliade*<sup>305</sup> : ce sont tout simplement les plus spectaculaires, les plus proprement épiques. Et c'est assurément pour l'effet dramatique qu'elles assurent que Tite-Live, dont le traitement de l'histoire est souvent très proche du mythe ou de l'épopée<sup>306</sup>, y a aussi recours<sup>307</sup>. Pourtant, nulle trace de cela dans les épisodes guerriers du *De bello ciuili* : au lieu des brillants discours des chefs qu'on trouve dans l'*Enéide*<sup>308</sup>, les rares paroles que l'on entend, au cours des affrontements que la *Pharsale* met en scène, ne sont jamais des *cohortationes* de chefs propres à galvaniser la troupe armée.

Ainsi, durant le long récit de la bataille navale de Marseille (III, 453-762), ne s'élèvent que les très brefs ordres du commandant de la flotte, D. Junius Brutus, au timonier du navire (III, 559-561) et deux courtes exclamations aussi héroïques que

---

<sup>302</sup> Virgile, *Enéide*, en IX, 114-16 et IX, 641-44.

<sup>303</sup> Highet (1972), p. 82-95.

<sup>304</sup> La plupart des *cohortationes* tenues par les humains (deux autres sont prononcées par des divinités, en IX, 114-16 et en IX, 641-44) ont lieu, en effet, chez Virgile, au coeur des affrontements. On trouve, tout d'abord, les propos qu'Enée tient pendant la terrible nuit de la chute de Troie (II, 348-354, Enée est particulièrement triste et ne parvient pas à être rassurant, signe de son manque d'expérience à ce moment là du récit). Vient ensuite la harangue la plus élaborée et la plus longue de l'épopée : Turnus la prononce en pleine action (Les Rutules veulent faire sortir les Troyens de leurs fortifications), en IX, 128-158. Puis, on lit au livre X, la brève intervention de Turnus qui prend la parole en plein débarquement de la flotte ennemie (X, 279-84). Dans le même chant, en X, 369-378, Pallas s'adresse à ses hommes qui ont perdu leurs chevaux et sont en fuite, par un discours sur le thème « combattre ou mourir » qui reprend les propos d'Ajax défendant les bateaux en *Iliade*, 15, 733-741. Enfin, on trouve la harangue qu'Enée adresse à ses hommes en plein combat (XII, 565-573), constituée essentiellement non d'encouragements, mais d'ordres décisifs. Et il faut encore ajouter une *cohortatio* d'un genre particulier puisqu'elle ne cherche pas à galvaniser les soldats contre des ennemis de chair mais contre les éléments : il s'agit de celle qu'Enée adresse à ses hommes après la tempête du livre I (198-207).

<sup>305</sup> D'une manière générale, l'usage homérique consiste à placer la *cohortatio* pendant la bataille et à l'adresser, de manière relativement brève, principalement à des individus ou à un groupe d'individus : voir à ce propos Keitel (1987). Il n'est pas possible d'analyser, ici, les 47 *cohortationes* que compte l'*Iliade*. Il suffira de savoir que tous les exemples homériques donnés en note dans les pages qui suivent sont bien des *cohortationes* prononcées au coeur de l'affrontement. Voir, à propos de ces 47 discours, Fingerle (1939), p. 82-108.

Par ailleurs, il me semble tout à fait révélateur de l'importance des harangues militaires chez Homère, que le rhapsode Ion, avec lequel s'entretient Socrate, déclare qu'il pourrait être un excellent général, puisqu'il l'a appris dans Homère (Platon, *Ion*, 540 b – 541c).

<sup>306</sup> Sur la relation entre épopée et histoire, voir Feeney(1993), p. 250-262. Sur la dimension épique de l'œuvre de Tite-Live, voir Guittard (1981).

<sup>307</sup> Voir à ce sujet le classement en deux catégories (*cohortationes* en début de bataille et *cohortationes* en cours de bataille) utilisé par Treptow R. (1964) et Bartolomé Gómez (1995), p. 211-220.

<sup>308</sup> Il convient tout de même de préciser que ces prises de paroles restent, bien davantage que chez Lucain, des *cohortationes* de fiction : elles n'ont ni la longueur, ni les développements rhétoriques des harangues que les chefs tiennent dans le *De bello ciuili*, avant les combats.

désespérées de simples particuliers<sup>309</sup>. La bataille d'Ilerda, au livre IV, est très particulière, car il s'agit bien plus d'une bataille contre les éléments qu'un véritable affrontement guerrier. Elle comprend deux phases séparées par la fraternisation des armées : la première est constituée de quelques mouvements militaires et surtout des inondations qui suivent une terrible tempête, la seconde qui commence avec la *cohortatio* du pompéien Petreius pour inciter ses hommes à reprendre les armes (ce n'est donc pas une *cohortatio* en plein affrontement, mais un discours qui précède la bataille), s'articule, de façon tout à fait dramatique, autour d'un siège durant lequel les pompéiens souffrent, de la plus terrible manière, de la soif. Dans la première partie, qui se conclut par la fraternisation momentanée des Césariens et Pompéiens, César délivre ses ordres, de manière très concise, à deux reprises au style indirect (IV, 44-45 et en IV, 148-150<sup>310</sup>), et une fois, en un bref discours direct (IV, 162-66). Dans la seconde partie, on trouve seulement une *anti-cohortatio* (IV, 273-280), en quelque sorte, puisque l'*imperator* ordonne à ses hommes de cesser le combat pour éviter le sacrifice des pompéiens prêts à tout : pris entre deux fleuves qu'ils voient de loin mais dont la disposition des armées de César les empêche de s'approcher, ils sont condamnés à mourir de soif, en ayant comme spectacle, le flot qui s'écoule à gros débit. Aucune autre parole n'est prononcée jusqu'à la reddition en IV, 336. En ce qui concerne les affrontements africains, on lit un seul discours direct : les réflexions angoissées d'un Curion peu sûr de ses soldats (IV, 702-710) –sont-ce un monologue ou s'adressent-elles à d'invisibles subalternes ?– ne sont pas prononcées pendant le combat, mais bien avant, et sont fort loin, on s'en doute, d'une *cohortatio*. Et j'en viens enfin, à la bataille de toutes les batailles, *Pharsale* : si elle est précédée, comme on le sait de deux très longues *cohortationes* prononcées par chacun des deux chefs et construites en

---

<sup>309</sup> Un Romain du nom de Tyrrhenus, frappé à mort, offre son corps comme protection à ses camarades, en III, 716-721. Il lance alors un trait qui va mortellement blesser un Marseillais, un certain Argus. Le père de ce dernier, au comble de la douleur, refuse de voir son fils mourir avant lui. Il lui fait donc ses adieux (III, 742-747) avant de se percer la gorge de son glaive et de se précipiter dans la mer.

<sup>310</sup> Ce passage est très révélateur. Alors qu'ils viennent d'échapper à la plus effroyable des inondations (le mythe du déluge n'est vraiment pas très loin) César ordonne à ses soldats de franchir le fleuve sans chercher ni pont ni gué. Une *cohortatio* pour leur donner le courage d'affronter l'eau, en plus de l'ennemi, aurait été du meilleur effet. Mais le texte rapporte seulement quelques consignes au style indirect, qui ont peu en commun avec le brio de la traditionnelle harangue. Pourtant, « on obéit et le soldat, se ruant au combat, s'élançait vers un chemin qu'il eût évité pour fuir. » (Traduction Bourgery) On se souviendra, à ce propos, qu'après la tempête suscitée par Junon, au début de l'épopée, Enée avait adressé une *cohortatio* à ses hommes pour les reconforter. L'occasion était presque trop belle, pour Lucain, d'y faire écho ; il s'y refuse manifestement. Les fermes et brèves injonctions de César sont fort loin de la belle harangue du Troyen.

opposition, dans la plus pure tradition historiographique<sup>311</sup>, il est significatif que la voix des généraux –hormis deux vers méprisants de César à Domitius mourant, en VII, 606-607– se taise ensuite définitivement pendant toute la durée des affrontements : elle laisse place à l’assourdissant fracas des armes (VII, 475-484) et surtout aux indignations désespérées et grinçantes du narrateur (VII, 385-459, juste avant le combat ; et pendant le combat en VII, 470-475 ; VII, 535-543 ; VII, 551-556 ; VII, 585-596 et VII, 617-645). Les événements fournissaient pourtant à Lucain l’occasion d’une superbe intervention –pour chacun des deux généraux–, au cœur même de l’action, occasion qu’assurément un Virgile aurait saisie, si l’on s’en réfère à sa manière de procéder dans l’*Enéide*<sup>312</sup>. En VII, 525-533, c’est le début du désastre pour Magnus :

*immemores pugnae nulloque pudore timendi*      525  
*praecipites fecere palam ciuilia bella*  
*non bene barbaricis unquam commissa cateruis.*  
*Vt primum sonipes transfixus pectora ferro*  
*in caput effusi calcauit membra regentis,*  
*omnis eques cessit campis, glomerataque nubes*      530  
*in sua conuersis praeceps ruit agmina frenis.*  
*Perdidit inde modum caedes, ac nulla secutast*  
*Pugna ; sed hinc iugulis, hinc ferro bella geruntur;*<sup>313</sup>

Au moment où la cavalerie fait demi-tour et se précipite sur ses propres troupes, c’est-à-dire au moment de la *peripeteia*, ce revirement proprement tragique, cher également aux historiens comme Tite Live, –parfois exploité, mais un peu

---

<sup>311</sup> Servant, à la fois, à accroître la tension dramatique en marquant un point culminant dans la narration, et à présenter de manière vivante les dispositions d’esprit contrastées des personnages, ces deux *cohortationes* sont, somme toute, assez classiques et se conforment bien au rôle qu’elles jouent, en général, dans l’historiographie. Elles rappellent tout à fait les paires de discours que Tite Live réserve aux grands événements de l’histoire (Voir, par exemple dans la troisième décade qui fait le récit de la deuxième guerre punique, les discours de Scipion et Hannibal avant la bataille du Tessin (Livre XXI) auxquels répond la paire de harangues d’Hannibal et Scipion l’Africain, juste avant la bataille de Zama, prononcées juste après une autre paire de discours, échangés pendant l’entrevue des deux chefs (Livre XXX) : l’intensification pathétique est à son comble, puisque non pas une mais deux paires de discours se succèdent ici.

<sup>312</sup> Voir p. 99.

<sup>313</sup> *De bello ciuili*, VII, 525-533 :

« Sans plus songer à la bataille, sans avoir honte de sa peur,  
Celui-ci [le cavalier pompéien] fuit éperdument, montrant qu’on a toujours tort  
de laisser les guerres civiles à de vagues hordes barbares.

Dès que le coursier, poitrail transpercé,  
Eut désarçonné, tête la première, et piétiné celui qui le menait,  
la cavalerie quitta le terrain : on tourne bride en nuage compact,  
on charge à fond de train ses propres bataillons.  
Le carnage dès lors perdit toute mesure ; ce qui suit n’est plus un combat  
gorges d’un côté, fer de l’autre, tel est l’affrontement ; » (Traduction Soubiran)

différemment, par Homère<sup>314</sup> –, Lucain aurait pu, donner la parole à Pompée pour qu'il galvanisât ses troupes et tentât de les renvoyer au combat. Mais Magnus reste silencieux. Chez Virgile<sup>315</sup>, en revanche, Pallas, confronté lui aussi à la débandade de son armée, parvient à retourner la situation par une vigoureuse *cohortatio* sur le thème épique bien connu, combattre ou mourir. Comme le signale G. Highet, p. 88, il s'agit là, en effet, d'une reprise d'un discours d'Ajax<sup>316</sup>, qu'il prononce pour assurer la défense des navires grecs. Et dans les deux cas, les harangues des chefs sont un franc succès et les soldats redoublent d'ardeur. Serait-ce justement parce que Pompée, à Pharsale, est le grand perdant, que Lucain ne lui octroie pas de *cohortatio* ? La raison est à chercher ailleurs, me semble-t-il. En effet, César, qui sera pleinement victorieux, ne harangue pas non plus ses hommes en plein combat. Une magnifique occasion se présentait pourtant à Lucain, avec l'inspection de son armée, menée par l'*imperator*, sur tous les points de la lutte :

*hic Caesar, rabies populi<sup>317</sup> stimulusque furorum,  
ne qua parte sui pereat scelus, agmina circum  
it uagus atque ignes animis flagrantibus addit<sup>318</sup>.  
inspicit et gladios, qui toti sanguine manent,*

560

*qui niteant primo tantum mucrone cruenti,  
quae presso tremat ense manus, quis languida tela,  
quis contenta ferat, quis praestet bella iubenti,  
quem pugnare iuuet, quis uoltum ciue perempto*

<sup>314</sup> La *peripeteia*, ce moment hautement tragique où tout bascule et qui est essentiel à la construction d'une action complexe (Aristote, *Poétique*, 10,2-11,1 et 13,2), est souvent marquée chez Tite Live (comme chez Polybe, 9, 12, 6 ; 22, 9, 1 ; 1, 13, 11) par de superbes et longues *cohortationes*. Sur la *peripeteia* chez Homère, voir Fenik (1968), p. 48.

<sup>315</sup> Sur la *peripeteia* chez Virgile, voir Rossi (2004), p. 54-69 : analysant la construction dramatique de la dernière tétrade de l'épopée, la critique italienne met en évidence le mélange des genres qui s'opère dans l'*Enéide*, pour donner au revirement qui se produit au livre X tout le poids qu'il aurait eu dans une tragédie, une œuvre historiographique ou un discours, trois genres beaucoup plus friands de ce motif que l'épopée homérique. Dans cette dernière, la *peripeteia* prend plutôt l'aspect d'une scène typiquement épique dite de contre-attaque (p. 59) qui témoigne de différences importantes avec la pratique de Virgile.

<sup>316</sup> Le critique britannique évoque le discours d'Ajax de la toute fin du chant XV (*Iliade*, XV, 733-741), alors que celui qui développe plus spécifiquement ce thème est celui que l'on trouve peu avant (*Iliade*, XV, 502-513) : « Honte à vous, Achéens ! Le choix est clair : il faut périr, ou nous sauver en écartant le malheur de nos nef... » (Traduction F. Mugler)

On retrouve aussi la même alternative dans la bouche d'Hector (*Iliade*, XVII, 220-232, et en particulier 227-228). Preuve, s'il en fallait, des liens puissants qui unissent Tite Live à la tradition épique, le discours d'Hannibal qui précède la bataille du Tessin se termine également par une saisissante formule qui s'inspire du même motif : *vicendum aut moriendum* (Tite Live, *Ab urbe condita*, XXI, 43,5)

<sup>317</sup> Certains commentaires et traductions ont opté pour la leçon *populis* : Duff [1951] (1988), Shackleton Bailey, [1988] (1997) et Badali (1999). Le génitif singulier, qui offre l'avantage de pouvoir être aussi bien objectif que subjectif, me semble plus intéressant ; c'est cette leçon qu'ont retenue Bourguery (1962), Soubiran (1998) et Gagliardi (1989).

<sup>318</sup> Gagliardi (1989), commentaire, *ad loc.*, p. 81, signale une reprise de ce vers par Tacite, *Histoires*, I, 24 : *flagrantibus iam militum animis uelut faces addiderat*.

*mutet; obit latis proiecta cadauera campis;*

*uulnera multorum totum fusura cruorem  
opposita premit ipse manu.*<sup>319</sup>

La série d'interrogatives indirectes (VII, 560-565) qui traduit la précision maniaque et l'emportement avec lesquels César passe en revue chacun de ses hommes dans les moindres détails, semble presque marquer, à dessein, l'endroit où l'on aurait pu trouver, au discours direct, une superbe *cohortatio*, toute de vigueur guerrière, de fermes reproches et d'encouragements à tuer. Mais contrairement à la manière dont Virgile aurait peut-être composé un tel passage, Lucain prend soin de ne pas donner la parole à son personnage : c'est bien un verbe de vue, *inspiciat*, et non un verbe déclaratif qui introduit, en effet, les interrogatives. Et Lucain tient à le mettre en relief, autant par sa place en tête de vers, que par l'allusion grinçante à la fameuse et magnifique leptologie *ueni, uidi, uici*<sup>320</sup>, que je crois déceler ici : l'expression *it uagus* (VII, 559) résonne, me semble-t-il, en effet, comme une version frénétique et dépréciative du *ueni*, relayée juste en dessous, par le verbe *inspiciat* qui paraît décrire, comme le dit avec justesse J. Soubiran, « un inquisiteur de ses propres armées »<sup>321</sup>, scrutateur démesurément scrupuleux, qui ne se contente pas de *uidere*. Voilà qui annonce un bien épouvantable *uici*, dont on a, d'ailleurs, un charmant aperçu dans les vers qui suivent (VII, 565-67)<sup>322</sup>.

<sup>319</sup> *De bello ciuili*, VII, 557-567 :

« Ici César, rage incarnée du peuple,   aiguillon de ses frénésies, (je préfère « fureurs »)  
pour que sur aucun point ne soit perdu son crime   fait au hasard =  
le tour de son armée   et attise le feu de ces âmes ardentes ;  
il inspecte même les glaives :   dégouttent-ils entièrement de sang  
          ou, brillent-ils, la pointe seule ensanglantée ?  
qui serre l'épée d'une main tremblante,   qui lance mollement les traits,  
qui énergiquement ?   qui se bat par obéissance,  
qui prend plaisir à guerroyer,   qui change de visage en tuant un Romain (je préfère « concitoyen ») ?  
il passe en revue les cadavres   étendus sur la vaste plaine ;  
sur les blessures de beaucoup,   pour les vider de tout leur sang,  
le bras tendu, lui-même appuie. » (Traduction Soubiran)

<sup>320</sup> Cette citation résumant la victoire de César sur le Pont, dont elle évoque, par sa forme, la brièveté et l'efficacité, est parvenue jusqu'à nous grâce à un auteur postérieur à Lucain, Suétone (*Vie de César*, 37, 4). Il est cependant fort probable que le biographe ne l'ait pas inventée et qu'elle ait été connue de Lucain par un autre texte, aujourd'hui disparu, comme semblent en attester les allusions que j'ai cru déceler dans ce passage du livre VII.

<sup>321</sup> Soubiran (1998), p. 192.

<sup>322</sup> La compréhension de ces vers est très délicate ; certains, comme Gagliardi (1975), Bourgerie-Ponchont (1993), Duff [1951] (1988), ou Badali (1999) y voient un César infirmier, qui, d'une pression de la main tenterait de mettre fin aux hémorragies de ses soldats (*multorum* désignant, selon cette interprétation, les Césariens)... On comprend alors, fort difficilement, me semble-t-il, le lien avec ce qui précède et suit ce passage dans le poème : l'apparition féroce et sanguinolente de Bellone dans le vers qui vient

Mais revenons-en à l'essentiel pour notre propos : Lucain me paraît avoir, en quelque sorte, laissé l'empreinte négative, de ce qui, chez un autre auteur, aurait donné lieu à une *cohortatio* enflammée. Pourquoi cette absence puissamment revendiquée, ici, et manifestée également, on l'a vu, dans les autres récits de bataille<sup>323</sup> ? La question soulevée de manière récurrente par la critique à propos de ce type de discours consiste à se demander si la *cohortatio*, si répandue dans l'historiographie antique, est une pratique réelle ou seulement un pur artifice littéraire<sup>324</sup>. Lucain paraît se l'être également posée, en amont, et y avoir répondu à sa manière. Aucune de ses batailles, j'ai essayé de le montrer rapidement, ne contrevient, en effet, à ce grand principe qu'il paraît s'être fixé : une *cohortatio* peut parfaitement être prononcée avant le combat – il y en a d'ailleurs de fort beaux exemples dans le *De bello ciuili*<sup>325</sup> – mais une fois

---

immédiatement après semble véritablement en contradiction avec l'image de ce César qui soigne les blessés.

*De bello ciuili*, VII, 567-571 :

« Partout sur son passage

-Bellone agite ainsi son fouet tout sanglant

ou Mars harcèle les Bistones et à coup d'aiguillons furieux

pousse les chars qu'effraie l'égide de Pallas-

c'est une énorme nuit de crimes ; » (Traduction Soubiran)

Il en va de même en ce qui concerne l'interpellation du narrateur qui introduit les agissements de César sur le champ de bataille en VII, 551-556 :

« Ici, ta frénésie, ici, César, ta rage, ici, tes crimes se révélèrent. (je préfère « ta fureur »)

Fuis, mon esprit, cette part du combat, abandonne-la aux ténèbres,

qu'aucun âge par moi, chantre de tes malheurs,

n'apprenne quels excès sont permis aux guerres civiles !

Ah ! Périssent plutôt les larmes, périssent les déplorations !

Sur toutes tes actions, dans cet affrontement, Rome, je me tairai. » (Traduction Soubiran)

Terrible prétérition qui ne peut vraisemblablement pas servir d'introduction à l'image d'un secourable général... ! D'autres, comme J. Soubiran (1997), me paraissent avoir une vision plus juste du César lucanien : « sorte de charognard, il souille sadiquement ses mains de sang romain, s'en prenant à des moribonds, au lieu d'affronter l'adversaire en combat loyal » (p. 193, Notes) Voir aussi l'article de Braun (1970) : après avoir démontré que *premit* doit être entendu dans l'acception d'*imprimere*, l'explication qui suit est plus contournée mais aboutit à la même vision d'un César sadique.

<sup>323</sup> Il faut aussi ajouter le siège d'Alexandrie au cours duquel pas un seul discours direct n'est prononcé. Lucain montre une fois encore qu'une occasion de *cohortatio* aurait pu être offerte à son personnage donnant ordre d'incendier les navires pour faire diversion (X, 490-491), occasion que bien entendu, il ne saisit pas.

<sup>324</sup> Hansen (1993) : le critique se demande notamment comment le chef pouvait se faire entendre d'une armée entière et, en s'appuyant sur le fait que les traités rhétoriques ne mentionnent jamais, selon lui la *cohortatio*, il conclut qu'elle ne pouvait être qu'un artifice littéraire. Cet article a été à l'origine d'une importante polémique, dont F. Navarro Antolin, résumé, p. 85, les principaux enjeux ; voir en particulier les notes 21 et 22, p. 85 pour les références des articles qui ont critiqué sévèrement ce point de vue.

<sup>325</sup> Outre celles de César et Pompée avant la bataille de Pharsale, tout à fait typiques de l'historiographie classique, on peut lire aussi celle du Pompéien Afranius au livre IV : provoquant l'orgueil de ses hommes par un maniement précis de l'ironie, il parvient à opérer l'impossible : ses soldats qui avaient fraternisé avec l'ennemi et avaient passé toute la nuit à partager leur nourriture avec les Césariens (parmi lesquels ils avaient reconnu un frère, un père, un ami...) et à se raconter des histoires d'exploits guerriers autour des feux de camp, ces soldats donc, vont passer l'épée au travers du corps de leurs hôtes sans la moindre hésitation. En contre-point, on trouve aussi la *cohortatio* du césarien Vulteius qui appelle ses hommes à

l'affrontement engagé, il n'est plus possible de faire entendre de longues interventions très rhétoriques. Seuls fusent encore quelques très brefs discours directs : ordres donnés à la va-vite, paroles désespérées d'un combattant, ultime bravade jetée avant l'heure dernière... A ce propos, la bataille de Pharsale, exemplaire à plus d'un titre, semble même donner une leçon d'écriture guerrière : Lucain y dessine, en effet, par la série d'interrogatives indirectes transcrivant les pensées de César, le lieu possible d'une harangue que le poète refuse délibérément de faire prononcer au général, pourtant en train de passer en revue ses troupes en plein affrontement.

Ainsi, s'inspirant de la technique d'Ovide qui met en œuvre une esthétique du désordre dans la composition de ses scènes de batailles mythiques<sup>326</sup>, Lucain ajoute à cette innovation une exigence de vraisemblance qui peut surprendre chez un auteur souvent qualifié d'expressionniste par la critique<sup>327</sup>. C'est, en effet, en ce sens qu'il faut interpréter, me semble-t-il, le soin tout particulier qu'il met à ne pas faire tenir à ses personnages les *cohortationes* qu'ils n'auraient sans doute jamais pu prononcer dans la réalité d'un champ de bataille où règnent en maîtres clameurs de guerre et bouleversements de tous ordres. Pleinement poète par son art de la description du chaos généralisé, il se fait aussi pleinement historien soucieux d'effets de réel : les *cohortationes* existent bien dans le *De bello civili*, mais Lucain a pris soin, allant, en cela, à l'encontre des habitudes d'Homère ou de Virgile, de toujours les placer avant les affrontements, jamais au cœur du combat. Plus rigoureux que Tite Live, en la matière, il se rapproche donc bien davantage de l'écriture historique d'un Salluste<sup>328</sup>, et semble tout simplement se faire l'écho, en pratique, de réflexions théoriques qui n'étaient pas nouvelles mais n'avaient pas encore marqué l'évolution du genre épique. Plutarque, par exemple, donnant son avis sur ce que doit être l'éloquence politique, termine avec les

---

un suicide collectif pour éviter la honte de tomber face à l'ennemi. Elle est analysée par Navarro Antolín (2000), p. 102-105 : le critique en souligne surtout la coloration stoïcienne.

<sup>326</sup> Je songe, par exemple, au combat de Persée contre Phinée –oncle et soupirant d'Andromède– et ses partisans (*Métamorphoses*, V, 1-235), ou à celui des Centaures contre les Lapithes (*Métamorphoses*, XII, 210-535). Sur les ressemblances lucaniennes, conscientes ou inconscientes, avec les scènes de batailles des *Métamorphoses*, et en particulier, avec les scènes qui séparent les combats, voir Esposito (1987), ainsi que l'article complémentaire à cette première étude, Esposito (1995).

<sup>327</sup> Voir, par exemple, sur l'utilisation expressionniste des couleurs chez Lucain, Narducci (1979) p. 86-89 ; ainsi que Paterni (1987).

<sup>328</sup> Le seul discours militaire de Salluste que l'on peut lire dans les monographies conservées est la *cohortatio* que tient Catilina à ses troupes avant la décisive bataille de Pistoia (*De coniuratione Catilinae*, 58). Tous les autres discours composés par Salluste sont des suasoires prononcées au Sénat ou aux comices, toujours plus soigneusement construits et développés que dans l'*Enéide*, parce qu'ils sont le reflet d'une situation politique complexe. Le souci du réel se manifeste donc pleinement dans cette œuvre, tout comme on en trouve aussi, de manière différente, la trace chez Lucain.

discours des généraux et les invraisemblances de certains auteurs à leur sujet, qu'il stigmatise en citant un vers d'Euripide :

...παράδειγμα δ'οἶ τε Φιλιππικοὶ καὶ τῶν Θουκυδίδου δημηγοριῶν ἢ Σθενελαΐδα τοῦ ἐφόρου καὶ Ἀρχιδάμου τοῦ βασιλέως ἐν Πλαταιαῖς καὶ Περικλέους ἢ μετὰ τὸν λοιμὸν· ἐπὶ δὲ τῶν Ἐφόρου καὶ Θεοπόμπου καὶ Ἀναξιμένους ῥητορειῶν καὶ περιόδων, ἅς περαίνουσιν ἐξοπλίσαντες τὰ στρατεύματα καὶ παρατάξαντες, ἔστιν εἰπεῖν·

Οὐδεὶς σιδήρου ταῦτα μωραίνει πέλας<sup>329</sup>.

Ce genre de remarque n'est sûrement pas complètement étranger au fait que, dans le *De bello ciuili*, qui est une épopée guerrière, plus que guerrière même, non seulement aucune *cohortatio* n'est placée en plein cœur du combat, mais en plus, nulle n'est jamais, hormis celle de Vulteius qui est vraiment un cas à part, immédiatement suivie du fracas des armes : les deux premières de l'œuvre, celle de César au livre I et celle de Pompée au livre II, qui sont toutes deux des échecs rhétoriques, sont en définitive tout à fait détachées de l'affrontement qui est, dans les deux cas, remis à plus tard. Quant à celles qui précèdent la terrible bataille de Pharsale, elles en sont soigneusement séparées, dans l'ordre de la narration, par les longues réflexions désabusées du narrateur. Ainsi se manifeste, à un degré extrême le souci de vraisemblance de Lucain en matière de discours –souci dont les ouvrages critiques sur les *orationes* de la *Pharsale* ne me paraissent pas s'être vraiment avisés– qui l'apparente, sur ce point, à certains historiens de l'Antiquité.

Et, c'est aussi en historien, certes polémiste, qu'il va à l'encontre –cela a déjà été montré avec soin<sup>330</sup>–, des *Commentaires* de César, dont il corrige bien souvent la présentation des faits. Aussi, vaut-il peut-être la peine, dans cette perspective, de relire la première harangue épique de l'*imperator* à ses hommes –j'y reviens enfin– : quel sens y a-t-il, de la part de Lucain, à jeter délibérément le doute sur le genre de ce texte,

---

<sup>329</sup> Plutarque, *Préceptes politiques* (Traité 52 des *Moralia*), VI, 7(= 803 B, *Moralia*) : « ...les modèles à suivre sont les *Philippiques*, et, parmi les harangues de Thucydide, celle de l'éphore Sthénélaïdas, celle du roi Archidamos à Platées et celle de Périclès après la peste. Quant aux morceaux de rhétorique et aux grandes phrases qu'Ephore, Théopompe ou Anaximène font débiter aux chefs après avoir équipé leurs armées et les avoir rangées en ordre de bataille, on peut en dire : 'Si près du fer nul ne radote ainsi.' (Euripide, fr. 282, 22 Nauck) » (Traduction Carrière)

<sup>330</sup> Rambaud, (1960) : le critique analyse comment la présentation des événements chez Lucain témoigne de la volonté de l'auteur de corriger la vision des choses proposée par l'œuvre de César.

présenté par César, mais aussi tous les autres auteurs qui le mentionnent, comme une *contio* politique ? Après ce détour par différentes scènes de bataille de l'œuvre, une certitude est acquise : le poème de Lucain témoigne d'un emploi manifestement réfléchi des discours en contexte guerrier, et en particulier des *cohortationes*, qui justifie donc ce nouvel examen.

Or, Lucain me paraît avoir laissé quelques discrets indices supplémentaires, significatifs dès lors que l'on sait tout le soin qu'il apporte à la mise en œuvre des harangues militaires : depuis le début de la *Pharsale*, en effet, les deux seules occurrences d'un mot de la famille du verbe *hortor* se trouvent justement, pour la première, dans le discours de César, et pour la seconde, dans la description de la réaction enthousiaste des soldats, juste après l'*oratio recta* de Laelius. C'est à ce moment-là, c'est-à-dire une fois que le centurion primipile a parlé, que la troupe guerrière, qui n'était qu'un *vulgus*, qu'une foule bourdonnante d'incertitudes après le discours de César, se transforme, pour ainsi dire, en *cohortes* ; le poète paraît ainsi, presque implicitement, donner un nom à la prise de parole qui a été capable d'opérer ce changement. Si les hommes rassemblés devant Laelius forment désormais des *cohortes* – le mot est d'ailleurs mis en relief en fin de vers : *...his cunctae adensere cohortes* (I, 386) –, c'est bien parce que le discours qu'ils viennent d'entendre était une forme de *cohortatio* réussie, – d'un style tout à fait nouveau pour le genre épique, il est vrai – qui a su, en cette heure grave, leur ôter leurs doutes et leur montrer la voie à suivre<sup>331</sup>. À l'inverse, les propos de César ne sont parvenus qu'à transformer ceux qui, avant son discours étaient encore des soldats, *armatos...maniplos* (I, 296) en foule tout à fait indécise, *dubium non claro murmure vulgus* (I, 352) : il est assez piquant de constater que c'est l'*imperator* en personne qui, par son mauvais discours, renvoie, tout à fait involontairement, à l'état de simples civils, de *dubium vulgus*, les hommes qui ont été ses compagnons d'armes pendant les neuf années de campagne en Gaule et dont la loyauté guerrière lui est absolument essentielle en cet instant ! Je serais même tentée de penser qu'il s'agit là d'un clin d'œil malveillant à la traditionnelle réputation de César, connu pour parfaitement lire dans le cœur de ses hommes et savoir se les concilier aisément en

---

<sup>331</sup> Cette analyse repose, il faut s'empresse de l'ajouter, non sur l'étymologie réelle de *hortor* – fréquentatif de *horior*, ce verbe remonte à une racine indo-européenne signifiant « désirer, vouloir » – et celle de *cohors* – signifiant primitivement « parc à bétail », ce substantif est apparenté à *hortus* –, mais sur une fausse étymologie relevant de la paronomase, sentie et comprise comme telle, tant par l'écrivain que par le public. Que Messieurs Moreau et Guillaumont soient remerciés pour cette importante précision qui manquait à mon travail.

les haranguant. C'est ainsi, en effet, que Suétone nous le montre capable de retourner à son avantage, d'un seul mot, une révolte sur le point d'éclater à Rome :

[1] *Decimanos autem Romae cum ingentibus minis summoque etiam urbis periculo missionem et praemia flagitantes, ardente tunc in Africa bello, neque adire cunctatus est, quanquam deterrentibus amicis, neque dimittere; [2] **sed una uoce, qua 'Quirites' eos pro militibus appellarat, tam facile circumegit et flexit, ut ei milites esse confestim responderint et quamuis recusantem ultro in Africam sint secuti; ac sic quoque seditiosissimum quemque et praedae et agri destinati tertia parte multauit***<sup>332</sup>.

Ces mutins, épuisés par la guerre civile, l'éprouvante bataille de *Pharsale*, la campagne d'Égypte et celle des Parthes, reprennent pourtant les armes pour l'amour de César, parce qu'il a su les provoquer et réveiller en eux l'homme de guerre, en leur donnant du *Quirites*, pour piquer leur orgueil militaire au moment opportun. Or, les soldats et le César de Lucain me paraissent être l'exact négatif de ceux de Suétone. L'*imperator* de la *Pharsale* rassemble des guerriers prêts au combat, *armatos...maniplos* (I, 296) et les transforme, non pas d'un mot, mais bien au contraire, d'une interminable harangue, en foule indécise, aux préoccupations « plus que civiles », mises en valeur par une double allitération en « p » et « t » (...*Pietas patrique penates / quamquam caede feras mentes animosque tumentes / frangunt*, I, 353-355). Ce n'est pourtant pas faute d'avoir utilisé, pour s'adresser à eux, une expression flatteuse soulignant leurs qualités de combattants, que Lucain n'a sans doute pas retenue uniquement pour des raisons métriques<sup>333</sup> : *bellorum o socii* (I, 299) est la transposition poétique du terme traditionnellement employé par César pour apostropher chaleureusement ses hommes<sup>334</sup>. Comme le rappelle Suétone, il avait, en effet, coutume de ne pas les appeler « soldats » :

---

<sup>332</sup> Suétone, *Vie de César*, 70 : « [1] À Rome, les soldats de la dixième légion réclamèrent un jour des récompenses et leur congé, en proférant d'effroyables menaces, qui exposaient la ville aux plus grands dangers. Quoique la guerre fût alors allumée en Afrique, César, que ses amis essayèrent en vain de retenir, n'hésita pas à se présenter aux mutins et à les licencier. [2] Mais avec un seul mot, en les appelant *citoyens* au lieu de *soldats*, il changea entièrement leurs dispositions: "Nous sommes des soldats," s'écrièrent-ils aussitôt; et ils le suivirent en Afrique malgré son refus; ce qui ne l'empêcha pas d'enlever aux plus séditieux le tiers du butin et des terres qui leur étaient destinées. » (Traduction en ligne (UCL), Hannick et Poucet)

<sup>333</sup> Sur les raisons métriques qui ont pu motiver le choix de Lucain en faveur de l'expression *bellorum o socii*, voir Nutting (1932), p. 243-5.

<sup>334</sup> Willeumier-Le Bonniec (1962), *ad loc.*, p. 61.

[3] *Nec milites eos pro contione, sed blandiore nomine commilitones appellabat.*<sup>335</sup>

Lucain, qui montre, par la poétisation de l'appellation, qu'il connaît cette pratique de César, fait sans doute allusion, ici, à un texte perdu dont Suétone se serait également servi. Tite Live peut-être ? Ou l'un des nombreux auteurs d'œuvres sur la guerre civile, qui ne nous sont pas parvenues ? L'essentiel est ailleurs : si le poète de la *Pharsale* fait écho aux habitudes de César pour se concilier ses hommes, ce n'est que pour les minimiser d'autant et aller à contre-courant de la réputation traditionnelle de ce grand chef de guerre<sup>336</sup>. Il est assez étonnant que la critique n'ait pas remarqué cet échec et ne lui ait pas accordé l'intérêt que Lucain semble bien vouloir susciter<sup>337</sup> : mordante est, en effet, l'ironie de l'expression *bellorum o socii* pour introduire un discours signant l'échec rhétorique de celui qui était pourtant supposé pouvoir, d'un mot, se concilier les soldats les plus révoltés.

---

<sup>335</sup> Suétone, *Vie de César*, 67, 3 : « [3] Dans ses harangues, il ne les appelait point *soldats*, mais se servait du terme plus flatteur de *compagnons d'armes*. » (Traduction en ligne (UCL), Hannick et Poucet)

<sup>336</sup> Brethes (2010), sur l'analyse des textes qui vantent les talents oratoires de César, voir p. 117-120 : Cicéron, dans son *Brutus*, fait l'éloge des qualités rhétoriques de César et de la pureté de sa langue (chapitre 75). Sacré premier orateur par la voix d'Atticus, César est aussi apprécié de Brutus, le futur tyranicide, qui s'exprime ici, en tant qu'orateur réputé. Cet éloge pourrait paraître suspect car le *Brutus* a été rédigé en 46, c'est-à-dire l'année où César s'est fait nommer dictateur à vie ; il reste que les qualités oratoires de ce dernier étaient bien réelles, sans quoi de tels propos auraient été ridicules.

Un peu moins de quatre vingts ans plus tard, alors que Velleius Paterculus balaie en une trentaine de lignes la vie de César (XLI-XLIII), l'auteur prend tout de même la peine de signaler, parmi ses hauts faits, la plaidoirie qu'il prononça contre Gnaeus Cornelius Dolabella [ce fut un échec car César, à peine âgé de 23 ans, affrontait les plus grands avocats de son temps, Quintus Hortensius et Caius Aurelius Cotta, cousin de sa mère, mais un échec remarqué, à la suite duquel César partit, selon Suétone (*Vie de César*, 4,1), à Rhodes, pour suivre les célèbres cours de Molon, également suivis par Cicéron, et y parfaire sa maîtrise de l'art oratoire] et ses joutes oratoires contre les premiers personnages de Rome, dont Quintus Lutatius Catulus, son adversaire malheureux pour la conquête du grand pontificat en 63. Plus d'un siècle et demi après Cicéron, Suétone, qui s'appuie en partie sur des archives officielles, consacre un chapitre entier à l'éloquence de César qu'il met sur le même plan que ses talents militaires (*Vie de César*, chapitre 55, où Suétone cite un certain nombre de discours perdus pour nous, qui prouvent que les Romains, considéraient César comme un orateur de premier ordre). Tacite, quant à lui, dans son *Dialogue sur les orateurs* (34), vante les mérites oratoires de César et précise que ses discours sont encore lus à son époque. Enfin, alors que Plutarque (*Vie de César*, VI, 4-7) cherche les causes de la révolution que César a opérée à Rome, il place au premier rang la ferveur populaire qu'il a entretenue par son talent oratoire, après son discours contre Dolabella qui, quoiqu'il fût un échec, marqua le début de ses succès.

Aux textes commentés par l'article de J-P Brethes, il faut encore ajouter un passage des *Annales*, XIII, 3, 2 où Tacite dit que César était l'émule des plus grands orateurs et un extrait de Florus, II, 13, 10-11 [IV, 2] : « Il se trouvait alors que Crassus brillait par sa naissance, ses richesses, son prestige – ce qui ne l'empêchait pas de vouloir accroître encore ses ressources. C. César était grand **par son éloquence** et son génie ambitieux, bientôt aussi par son consulat. Entre eux deux, Pompée, cependant, dominait. Ainsi, César désirent acquérir du prestige, Crassus accroître le sien, Pompée le garder, et tous désirent également le pouvoir il leur fut facile de s'entendre pour s'emparer de l'état. »

<sup>337</sup> Fantham (2010), par exemple, ne constate jamais le peu d'efficacité de la parole césarienne, du moins dans le début du *De bello civili*.

Or, il importait que ce discours « raté » fût une *cohortatio* –puisque tel semble bien être ce que nous disent les indices lexicaux évoqués il y a peu<sup>338</sup>– pour que celui du centurion Laelius, qui vient juste après, fût office de contre-exemple pleinement réussi, on va le voir : une *contio* ne peut, en effet, être tenue que par le général ou éventuellement un tribun<sup>339</sup>, tandis que les exemples de *cohortationes* prononcées par des militaires subalternes sont fréquents dans les textes<sup>340</sup>. Enfin, faire de ce discours, contrairement à tous les autres auteurs, une *cohortatio*, c’est souligner indirectement que la décision de César de se ruer au combat est déjà prise, et bien prise –depuis qu’il en a été pleinement persuadé par la *suasione* de Curio qui précède. Son intervention n’a pas pour but, comme dans les *Commentaires* de faire un état des lieux de la situation politique destiné à donner matière à réfléchir aux soldats. Il est, d’ailleurs, tout à fait significatif que le César lucanien n’use jamais de l’argument traditionnellement attribué à l’*imperator* en cette occasion, le droit des tribuns du peuple, bafoué par le Sénat – pourtant mentionné par le narrateur (I, 266-267). C’est que la guerre étant déjà résolue, il n’y a plus besoin de convaincre ; ce discours n’est que la harangue qui doit galvaniser les troupes avant l’affrontement. Autrement dit, par rapport aux textes qui situent cette *oratio* de César à Ariminum –c'est-à-dire la plupart, sauf la version de César lui-même, qui la place à Ravenne, avant le passage du Rubicon–, Lucain insiste encore davantage sur les intentions ouvertement guerrières de l’*imperator* : non seulement le cours d’eau qui délimite son champ d’action militaire autorisé a déjà été franchi, mais en plus son discours n’est pas une *contio* politique, mais une *cohortatio* guerrière.

---

<sup>338</sup> Précisons toutefois, pour donner un peu plus de force à l’argumentation, que les autres *cohortationes* de la *Pharsale* sont aussi signalées par la présence de mots de la famille de *hortor* : celle de Pompée en II, 530, a, pour mots introducteurs : *adloquitur tacitas ueneranda uoce cohortes* ; celle de Vulteius, en IV, 475, est introduite ainsi : *rexit magnanima Vulteius uoce cohortem*. Avant Pharsale, en VII, 248-49, la *cohortatio* de César est clairement annoncée *formidine mersa / prosilit hortando melior fiducia uolgo*. Enfin celle de Pompée qui précède l’affrontement final est particulièrement intéressante. Le mot de la famille de *hortor* ne figure pas dans les vers d’introduction, cette fois-ci, mais se trouve au cœur même du discours, en VII, 370 : *crinibus effusis hortari in proelia matres* : paradoxalement, ce sont les matrones qui exhortent au combat, signe d’un dysfonctionnement : Pompée ne peut prononcer une véritable *cohortatio* alors qu’il ne veut pas de cette bataille.

<sup>339</sup> Sur les règles auxquelles doivent obéir les *contiones* civiles, voir Pina Polo (1989), p. 42-91.

<sup>340</sup> Brethes (2010), p. 123-124 : la *cohortatio* n’est pas une pratique proprement romaine, puisque César nous montre les chefs gaulois y avoir recours. C’est aussi le cas de ses subalternes qui exhortent également leurs hommes. Voir aussi la note 41 p. 130 : « Commentant devant les légions le désastre de 54, le massacre des quinze cohortes de Sabinus et Cotta, César oppose, dans un discours outrageusement manichéen, Sabinus le mauvais chef à Cotta le soldat exemplaire, qui devant le péril mortel, parle aux hommes et les encourage de la voix : *At Cotta [... ] in appellandis cohortandisque militibus imperatoris et in pugna militis officia praestabat*. (B.G., V, 33, 2) »

### 1.1.2.b) Rhétorique traditionnelle contre fureur oratoire

L'intervention de César et celle du centurion primipile<sup>341</sup> Laelius sont donc, si l'on en croit les indices fournis par le vocabulaire et la situation narrative d'extrême urgence du *De bello ciuili*, des *cohortationes* : nous avons affaire aux propos que deux meneurs d'hommes tiennent à une troupe qu'il faut parvenir à galvaniser à un moment décisif, si ce n'est le plus décisif, de l'histoire de Rome.

Une fois ce point établi, une fois entendu également que Lucain renouvelle ici l'emploi de la harangue militaire dans une œuvre épique, en s'approchant de la vraisemblance de certains textes historiques, il est enfin possible de se tourner vers les traités rhétoriques pour voir ce qu'ils nous apprennent de ce genre de discours. Rude déception ! Plusieurs critiques contemporains signalent, en effet, d'un commun accord, la quasi-absence, dans les textes théoriques, de la *cohortatio*<sup>342</sup>. En général, quand les rhéteurs abordent la question de l'Etat, ils traitent des *suasoriae* pour convaincre les chefs de faire ou, au contraire, de ne pas faire (il s'agit alors d'une *dissuasio*) telle ou

---

<sup>341</sup> Comme le rappelle le commentaire de Willeumier-Le Bonniec (1962), *ad.loc.*, v.356, p. 69, le *centurio primi pili*, appelé aussi *primipilus* ou *primipilaris*, commandait le premier manipule de la première cohorte. J'ajoute qu'il vaut la peine, me semble-t-il, de faire remarquer le « jeu de mots » de Lucain qui remplace l'adjectif *primus* par le superlatif *summus* (*Summi [...] pili*, I, 356) ; il cherche ainsi à attirer l'attention sur le personnage de Laelius et sur son rang, pour deux raisons : non seulement son discours a plus de poids et prend la dimension d'une puissante *cohortatio*, s'il est quelqu'un d'important, mais surtout le contraste est plus violent entre la manière dont il a gagné ce rang par ses actes vertueux –il a sauvé la vie d'un homme, ce qui lui a valu d'être décoré des feuilles de chêne- et les épouvantables forfaits qu'il se déclare prêt à commettre. Celui qui était n'était pas seulement le *primus*, mais le meilleur –*summus*- des hommes, perverti par la guerre civile et les nouveaux rapports qu'elle instaure entre l'*imperator* et ses soldats, n'est plus le même individu. Ajoutons toute de suite que ce ne sont pas des raisons de scansion qui justifient cette substitution, *summi* étant ici, du point de vue de la scansion, parfaitement interchangeable avec *primi* :

— — — — *u u* — — — — — — — — *u u* — —

*Duc/toristique me/tu. Sum/mi tum / munera / pili*, I, 356

<sup>342</sup> Highet (1972) remarque, p. 82-83, que la harangue militaire qu'un chef adresse à ses soldats avant ou pendant la bataille a souvent été délaissée par les rhéteurs grecs ou romains, pour la simple raison qu'elle ne pouvait pas vraiment être enseignée à l'école.

Navarro Antolín (2000), p.88, constate que la *cohortatio* a un statut ambivalent qui explique sans doute cette absence des traités de rhétorique. Perçue comme un texte stéréotypé, la harangue militaire est entourée d'une certaine confusion qui ne permet pas véritablement de la rattacher à un genre oratoire précis : ayant une fin floue, oscillant entre l'*honestum* et l'*utile*, la *cohortatio* peut tantôt figurer parmi les genres épidiectiques, tantôt parmi les genres délibératifs.

Voisin (2010), note 11 p.169 : les traités de rhétorique ont 'oublié' la *cohortatio* qui relève pourtant du genre délibératif.

Enfin, le terme de *cohortatio* n'apparaît pas, et c'est une absence significative, dans l'index des mots latins pourtant conséquent, que l'on trouve à la fin de l'ouvrage de Pernot (2000) sur la rhétorique.

telle chose<sup>343</sup>. Mais ils n'envisagent pas l'art de composer des discours propres à galvaniser les soldats, juste avant ou pendant le combat. Les rares passages théoriques recensés par F. Navarro Antolín se contentent de constater que c'est une qualité indispensable pour un chef militaire que de savoir communiquer l'ardeur du combat à ses troupes en les haranguant ou qu'il y a une manière bien caractéristique de parler à des soldats<sup>344</sup>, et quand ils évoquent la question de la technique à mettre en œuvre, ils sont loin d'être prolixes<sup>345</sup>. Un auteur semble pourtant avoir été oublié par l'article du critique espagnol, que mentionne avec raison, l'étude de G. Highet<sup>346</sup> : il s'agit, en effet, du texte qui est le plus précis sur ce qu'il convient de faire pour composer une *cohortatio*. Quintilien, qui ne s'était pourtant pas même donné la peine de faire figurer la harangue du chef militaire dans son chapitre sur les discours délibératifs (III, 8), aborde, cependant, la question, plus loin dans son œuvre :

*XXVIII Quid? non in bellis quoque idem ille vir quem instituimus, si sit ad proelium miles cohortandus, ex mediis sapientiae praeceptis orationem trahet? Nam quo modo pugnam ineuntibus tot simul metus laboris, dolorum, postremo mortis ipsius exciderint nisi in eorum locum pietas et fortitudo et honesti praesens imago successerit?*<sup>347</sup>

<sup>343</sup> Voir, par exemple, Sénèque le Père, *Suasoires*, I : il s'agit de convaincre Alexandre de renoncer à s'embarquer sur l'Océan. Voir développements ultérieurs sur Sénèque le Père.

<sup>344</sup> Navarro Antolín (2000), p. 87 : Aelius Théon, *Progymnasmata*, chapitre 8 sur la prosopopée (8, 115, 1.16-17) = [Spengel, L., *Rhetores Graeci*, II, 115 (235.15-16)] donne, comme exemple de prosopopée, « un général encourageant ses hommes à combattre » ; Platon, *Ion*, 540d qui considère comme spécifique la façon, pour un général, de s'adresser à ses troupes; Hermogène, *L'art rhétorique (Exercices préparatoires, Etats de cause, Invention, Catégories stylistiques, Méthode de l'habileté), progymnasmata*, « l'éthopée », 9, 021, 1.1-5 (= Spengel, L. *Rhetores Graeci* II, 15) : il donne comme exemple d'éthopée les propos qu'un chef doit tenir à à ses soldats après la victoire. Libanios, *Progymnasmata, Descriptiones*, XII *Ekphraseis* 1 *Pezomachia*, précise que le signal pour la bataille doit être donné une fois que le général a fortifié le moral de ses troupes par un discours ; le Pseudo-Denys d'Halicarnasse, enfin, dans son chapitre VII intitulé *protreptikos athletais (Rhétorique, VII, 2, et VII, 3)* met en parallèle les athlètes et les guerriers [ *I discorsi per le feste e per i giochi (Ars Rhetorica I e VII* de l'édition Usener-Radermacher, 1965) Manieri (2005) ], p. 94, l. 15-16 : l'auteur dit que les athlètes –tout comme les soldats, par leur général-, ont besoin d'être encouragés. Voir aussi p. 96, l. 15-18, qui reprend sensiblement la même idée.

<sup>345</sup> C'est moi qui divise en deux catégories les références mentionnées par le critique espagnol : les textes qui ne donnent aucun conseil sur la manière de procéder pour composer une *cohortatio*, d'une part (voir note précédente), et ceux qui effleurent la question sans jamais la traiter dans son ensemble, d'autre part : Polybe (XII, 25 a : dans ce livre qui ne nous a été conservé que par fragments, Polybe expose sa méthode d'historien et critique ses collègues, notamment un certain Timée qui invente des harangues militaires qui ne rapportent ni la lettre ni l'esprit des paroles prononcées) ; Plutarque, *Préceptes politiques* (VI, 7 = *Moralia* 803 B) se moque, reprenant un vers d'Euripide, de certains auteurs qui mettent des harangues dans la bouche de leurs généraux, une fois les troupes rassemblées et armées : personne ne fait une telle stupidité si prêt du danger (voir p. 106 et p. 111, à propos de ce texte) ; Aelius Aristide, *Panegyrique à Cyzique*, XXVII, 42, où le rhéteur grec fait référence au fait que le discours d'un général ne s'adresse pas à des soldats indifférents à la longueur de la harangue, mais à des soldats pour qui la harangue en question doit être utile.

<sup>346</sup> Highet (1972), p. 82.

<sup>347</sup> Quintilien, *I. O.*, XII, 1, 28-30: « (28) Eh quoi ? A la guerre aussi, le même grand orateur que nous formons, s'il faut exhorter le soldat au combat, ne sera-ce pas du cœur même des préceptes de la sagesse qu'il tirera sa harangue ? En effet, chez des hommes qui entrent dans la bataille, comment ont été bannies tant de craintes à la fois, de la fatigue, des souffrances, enfin de la mort même, si à la place, on ne leur présente pas le devoir et le courage et l'image vivante de l'honneur ? » (cf *I. O.*, II, 16, 8 où la même thèse est exposée) (29) Cela, on en convaincra d'autant mieux, du moins, les autres que l'on en sera d'abord

Ce texte est extrait du dernier livre de l'*Institution oratoire*, que l'auteur lui-même présente comme la part la plus difficile et personnelle de son travail : il se propose d'y dresser le portrait de l'orateur idéal<sup>348</sup> ; comme il l'avait annoncé dans le proème de son livre I<sup>349</sup>, il revient, en une circularité parfaite à la fin de son œuvre –qui comprend douze livres, peut-être en hommage à l'*Eneide*<sup>350</sup>–, sur l'idée forte, toute cicéronienne<sup>351</sup>, que l'art oratoire se fonde nécessairement sur un comportement éthique exemplaire. Adaptant ce principe à la *cohortatio*, Quintilien affirme, de manière, somme toute, assez vague, que le chef de guerre doit tirer son discours *ex mediis sapientiae praeceptis*. Et comme pour clarifier ce que cela signifie, il ajoute que seules *pietas et fortitudo et honesti praesens imago* peuvent donner le courage nécessaire à qui va se ruer au combat. C'est en quelque sorte, la transposition, en termes de rhétorique, du principe éthique un peu flou énoncé dans la première phrase : on retrouve, en effet, les *loci* relatifs aux fins d'un discours que sont le *pium* et l'*honestum*, le courage (*fortitudo*) venant se ranger dans cette dernière catégorie<sup>352</sup>. Nulle mention donc de l'*utile* ou du *facile* qui tiennent pourtant, d'ordinaire, mêlés aux autres lieux, une place de choix dans les harangues militaires<sup>353</sup> : ces deux rubriques paraissaient sans doute manquer de noblesse à un Quintilien qui veut présenter, ici, rappelons-le, le portrait de l'orateur idéal, moralement irréprochable. Il va sans dire que, dans ces conditions, on doit encore moins s'attendre à ce que le maître évoque quoi que ce soit ayant trait au *furor* guerrier : cette rage bestiale, cette folie sanguinaire, semblerait, en effet, en complète contradiction avec les *sapientiae praecepta* qu'il préconise. Pourtant, si les traités ne la mentionnent pas, la littérature, épique notamment, n'a cessé de proclamer sa puissance : le soldat en proie au véritable *furor bellicus* est presque assuré de remporter le combat. Ne pourrait-on, alors, se demander légitimement s'il n'est pas aussi l'ingrédient

---

convaincu soi-même. Car la feinte, quelque précaution que l'on prenne, se trahit d'elle-même, et si grande que soit jamais sa facilité de parole, il ne se peut pas qu'un orateur ne bronche pas et ne reste pas court, dès que les mots sont en désaccord avec sa pensée. (30) Or, nécessairement, un méchant homme parle autrement qu'il ne pense : l'homme de bien, au contraire, ne sera jamais à court pour trouver d'honnêtes propos, jamais pour inventer (car il sera aussi un sage) d'excellents arguments ; même dépouillés d'artifices séducteurs, ils sont cependant suffisamment ornés par leur nature même, et il n'y a rien qui ne soit éloquent, si l'honneur l'inspire. » (Traduction Cousin)

<sup>348</sup> Quintilien, in Russell (2001) éd., p. 187.

<sup>349</sup> Quintilien, *I. O.*, I, 9.

<sup>350</sup> Quintilien, in Ortega Carmona (2001) éd., p. 88.

<sup>351</sup> L'art de persuader tel que le conçoit Cicéron, repose, on le sait, sur de solides fondements philosophiques et éthiques ; Voir le *De oratore* III, 142 : *sapientiam iunctam...eloquentiae*.

<sup>352</sup> Cicéron, *De inuentione*, II, 157-176 et Quintilien, *I. O.*, III, 8, 16-35.

<sup>353</sup> Voir, par exemple, l'analyse détaillée de F. Navarro Antolin (2000), p 91-102, portant sur les haranges de la décade livienne qui fait le récit de la deuxième guerre punique.

indispensable de toute *cohortatio* réussie ? Et ne serait-ce pas précisément parce que ce *furor* est, comme le rappelle Sylvie Franchet d'Espèrey<sup>354</sup>, une notion pour le moins sulfureuse qui s'approche dangereusement de la folie, que les traités de rhétorique, –et *a fortiori* un Quintilien qui dresse le portrait de l'orateur idéal, nécessairement exemplaire– s'étendent fort peu sur la question de la harangue militaire ?

Une fois cet état des lieux théorique établi, il est désormais possible de revenir aux deux *cohortationes* composées par Lucain. Aucune ne paraît vraiment se conformer rigoureusement aux consignes de Quintilien, mais celle de Laelius encore bien moins que celle de César qui, nous le verrons, fait tout de même quelques réels efforts pour se rapprocher de l'idéal que prône le maître de rhétorique. Si l'*imperator* recourt à l'*honestum* et à ses variantes que sont le *iustum* ou la *temperantia*, il met aussi en avant, l'argument de l'*utile* : il adopte, somme toute, une rhétorique relativement traditionnelle pour la *cohortatio*, qui dans tout autre contexte que celui-ci aurait dû porter ses fruits. Il en va tout autrement du discours du primipile : le *furor*, cette démente qui pousse les hommes à commettre les pires des actes, n'est-il pas précisément la transgression suprême sur laquelle Laelius construit la deuxième moitié de son discours ? Comment justifier, autrement, en effet, les abominables crimes auxquels le centurion promet de prêter la main ?

Les positionnements éthiques presque opposés, dont témoignent ces deux discours, se doublent d'une utilisation de l'apostrophe radicalement différente, révélatrice des effets qu'espère produire chacun des deux orateurs. C'est par ce point, plus proprement technique que je commencerai mon analyse avant de revenir, ensuite, sur les stratégies rhétoriques fortement contrastées de ces deux *cohortationes*.

#### α/ Une utilisation de l'apostrophe révélatrice

---

<sup>354</sup>Franchet d'Espèrey (2003) : la critique donnant, en introduction, avant d'aborder la littérature, un aperçu de cette notion bien connue mais complexe, revient sur ce que le *furor* signifie aussi bien en anthropologie, en médecine, en philosophie que dans le domaine juridique ; poussant à un exploit en marge des règles collectives de la guerre, il est condamné par la discipline militaire (p. 429 et note 2) ; dans le domaine médico-philosophique, « il est le type même de la passion, c'est-à-dire un processus qui, si on ne l'a pas arrêté tout au début, aliène l'esprit en le soustrayant à la raison » (p. 430) ; dans le domaine juridique, enfin, il est révélateur qu'un *furiosus* –contrairement à un *insanus*– ne puisse disposer de ses biens comme il l'entend, car il subit un aveuglement de la raison qui s'étend à toutes choses. A chaque fois, on le constate, le *furor* est le signe d'une dangereuse transgression condamnée par la société des hommes.

Puisque les théoriciens antérieurs à Quintilien se sont assez peu intéressés à l'apostrophe<sup>355</sup>, je partirai donc de la définition que ce dernier en propose, dans son chapitre sur les figures de pensée<sup>356</sup> :

*XXXVIII. Aversus quoque a iudice sermo, qui dicitur apostrophe, mire movet, sive adversarios invadimus: "quid enim tuus ille, tubero, in acie Pharsalica?"<sup>357</sup> sive ad invocationem aliquam convertimur: "vos enim iam ego, Albani tumuli atque luci"<sup>358</sup>, sive ad invidiosam inplorationem: "o leges Porciae legesque Semproniae!"<sup>359</sup> XXXIX. Sed illa quoque vocatur aversio quae a proposita quaestione abducit audientem: "non ego cum Danais Troianam excindere gentem Aulide iuravi"<sup>360</sup> .<sup>361</sup>*

L'*aversus a iudice sermo*, c'est-à-dire l'apostrophe, en grec, est donc une figure de pensée, qui, comme son nom l'indique, s'emploie dans un cadre et un discours judiciaires ; elle consiste à se détourner du juge pour s'adresser à quelqu'un d'autre, c'est-à-dire soit à l'adversaire (voir le premier exemple donné par Quintilien, extrait du *Pro Ligario*, 9 de Cicéron), soit à des réalités extérieures, concrètes (voir le deuxième passage cité : Cicéron, *Pro Milone*, 85) ou abstraites (voir l'exclamation de Cicéron, *In Verr. V*, 163). Si ces trois exemples retenus par le professeur de rhétorique pour illustrer son propos sont, tous, issus de discours judiciaires, le dernier, en revanche, est un extrait de l'*Enéide* : cet ultime emprunt de Quintilien encourage donc à utiliser son travail pour mieux comprendre l'épopée de Lucain, non sans avoir redit, néanmoins, qu'il ne faut

---

<sup>355</sup> Pour une analyse de la figure de l'apostrophe dans toute sa complexité chez Quintilien, voir Franchet d'Espèrey (2006), p. 163-185. Je lui suis largement redevable, dans ce développement qui s'appuie constamment sur la première partie de cet article, consacré à l'utilisation de l'apostrophe en contexte judiciaire. Le reste de l'étude de S. Franchet d'Espèrey, traitant de la délicate question de l'apostrophe, en contexte littéraire cette fois, (ou plus exactement de quelque chose « qui est proche de la figure de pensée appelée apostrophe, mais qui ne change que la forme de l'expression, non le sens », Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 3, 23) qu'un narrateur adresse à un personnage, se révélera aussi très utile ultérieurement.

<sup>356</sup> Pernot (2000), p. 298 : les figures de pensées sont des « effets de style portant sur plusieurs mots, réalisés au moyen des termes propres et affectant le contenu, indépendamment de l'expression ; la figure subsiste même si d'autres mots sont employés. »

<sup>357</sup> Cicéron, *Pro Ligario*, 9.

<sup>358</sup> Cicéron, *Pro Milone*, 85.

<sup>359</sup> Cicéron, *In Verr. V*, 163.

<sup>360</sup> Virgile, *Enéide*, IV, 426.

<sup>361</sup> Quintilien, *Institution Oratoire*, IX, 2, 38-39 : « Le fait de parler en se détournant du juge –qu'on appelle l'apostrophe- produit un effet remarquable, soit que nous attaquions les adversaires : « Que faisait enfin <ton épée dégainée>, Tubéron, à la bataille de Pharsale ? », soit que nous nous tournions ailleurs pour une invocation : « Car je vous prends maintenant à témoin, collines et bois sacrés d'Albe », ou encore pour une imploration destinée à rendre l'adversaire odieux : « O lois Porciennes et lois Semproniennes ! ». Mais il y a aussi ce qu'on appelle *aversio* et qui éloigne l'auditeur du sujet : « Je n'ai pas, moi, juré avec les Grecs à Aulis d'anéantir la race troyenne. » (Traduction Franchet D'espèrey, article de 2006)

pas s'attendre, dans le *De bello ciuili*, à trouver une stricte mise en pratique des règles oratoires<sup>362</sup>.

Il reste que la définition de l'apostrophe citée à l'instant s'applique d'autant mieux à la harangue de César qu'il se comporte exactement comme s'il était au tribunal. L'*imperator* s'évertue, en effet, à convaincre ses juges, c'est-à-dire ses soldats, de son innocence et des injustices dont il est victime<sup>363</sup>, d'une part, et de la culpabilité de son adversaire, d'autre part. On ne s'étonnera donc pas qu'après s'être adressé à ses hommes, dans l'exorde de son discours, au vocatif<sup>364</sup>, il semble presque les oublier ensuite, pour donner corps, par la puissance de ses apostrophes, à la personne de Magnus :

*utque ferae tigres numquam posuere furorem,  
 quas, nemore Hyrcano matrum dum lustra secuntur,  
 altus caesorum pauit cruor armentorum,  
 sic et Sullanum solito **tibi** lambere ferrum        330  
 durat, **Magne**, sitis. Nullus semel ore receptus  
 pollutas patitur sanguis mansuescere fauces.  
 quem tamen inueniet tam longa potentia finem?  
 quis scelerum modus est? ex hoc iam **te, inprobe**, regno  
 ille **tuus** saltem doceat descendere Sulla.        335  
 post Cilicasne uagos et lassu Pontica regis  
 proelia barbarico uix consummata ueneno  
 ultima Pompeio dabitur prouincia Caesar,  
 quod non uictrices aquilas deponere iussus  
 paruerim? mihi si merces erepta laborum est,        340  
**his** saltem longi non cum duce praemia belli  
 reddantur; **miles** sub quolibet **iste** triumphet.  
 conferet exanguis quo se post bella senectus?  
 quae sedes erit emeritis? quae rura dabuntur  
 quae **noster ueteranus** aret, quae moenia fessis?    345*

<sup>362</sup> Comme le souligne le commentaire de Gagliardi (1989), *ad. loc.*, l'*oratio* de César ne comporte pas, par exemple, de péroraison. Quant au discours de Laelius, il semble fort difficile d'y retrouver les divisions oratoires prônées par les traités.

<sup>363</sup> Voir le début de la harangue (I, 303-311) : César, victorieux en Gaule, devrait être accueilli comme un triomphateur. Mais on se comporte comme s'il était Hannibal et on s'arme contre lui. Lucain, comme à son habitude dès qu'il s'agit de l'*imperator*, fait preuve, me semble-t-il, d'un humour grinçant : est-ce vraiment pur hasard si le général, qui le fait justement dans ses *Commentaires*, parle de lui à la troisième personne en I, 307 ? Par ailleurs, il y a un intéressant phénomène de désolidarisation entre armée et chef : alors que dans l'exorde, soldats et général étaient unis dans l'effort de guerre et victimes, ensemble, des injustices qui saluaient leur retour, pourtant victorieux, à partir du vers 303, c'est désormais la personne de César qui est la principale cible des menées de l'adversaire : cette image de César malheureuse victime dépeinte par lui-même a, pour le moins, de quoi faire sourire.

<sup>364</sup> Il s'agit du fameux *bellorum o socii* dont il a déjà été question. Contrairement à ce que fait Quintilien – qui ne parle jamais de changement de personne dans le chapitre sur les figures de pensée, mais réserve ce critère aux figures de mots, même s'il ne le dit pas (Franchet d'Espèrey (2006), p. 174), il me semble commode d'y avoir recours, ici.

Ce long extrait, rythmé par trois vocatifs (*Magne*, I, 331 ; *te, improbe*, I, 334 et à nouveau *Magne*, I, 346) correspond exactement aux 20 vers –sur un total de 53– pendant lesquels César s’adresse à Pompée. Voilà donc un texte qui aurait parfaitement pu illustrer, dans le traité de Quintilien, comment l’apostrophe permet de se détourner de son véritable auditoire pour attaquer l’adversaire. Et sans doute avec encore plus de poids que le premier exemple de Cicéron retenu par le rhéteur, puisqu’il s’agit, dans le discours de César, d’une apostrophe *in absentia*, réputée pour avoir une force singulière. On pourrait presque rapprocher l’utilisation qu’en fait l’*imperator*, ici, de certains éloges funèbres s’adressant, avec un effet particulièrement saisissant, au défunt<sup>366</sup>. Non seulement, en effet, Magnus est, bien loin d’Ariminum, à Rome, mais en plus les soldats auxquels est destinée la *cohortatio* de César, pour la plupart, n’ont pas vu Pompée depuis dix ans. Sa personne a donc presque autant de réalité, à leurs yeux, qu’un homme mort depuis longtemps. Cette sophistication rhétorique extrême, sorte de message « subliminal » de l’*imperator*, si j’ose dire, qui fait de son gendre, un homme déjà

---

<sup>365</sup> *De bello ciuili*, I, 327-346 :

« Comme les tigres féroces n’oublient jamais leur fureur  
Quand, sur les pas de leurs mères au fond des forêts d’Hyrcanie,  
Ils sont repus des flots de sang des bêtes éborgnées,  
Ainsi, toi qui pris l’habitude de lécher la larme de Sylla,  
Tu as soif encore, Magnus. Une fois bu par une bouche,  
Aucun sang ne laisse la gorge souillée goûter plus doux breuvage.

Quelle fin pourtant aura un si long despotisme ?  
Et quelles limites ces crimes ? Ce pouvoir, instable tyran,  
Que ton cher et grand Sylla t’apprenne au moins à l’abdiquer !  
Après des Ciliciens en maraude et, livrés à un roi fatigué,

les combats du Pont

Qu’un poison barbare eut bien du mal à terminer,  
Donnera-t-on à Pompée, pour ultime mission, César,  
Parce qu’à l’ordre de déposer mes aigles victorieuses  
Je n’ai pas obéi ? Si l’on m’a arraché le salaire de mes peines,  
Qu’à mes soldats du moins, sans leur chef,

le prix d’une longue guerre

Soit payé ; qu’ils triomphent, peu importe qui les mène !  
Quel refuge, après les combats, trouvera leur vieillesse épuisée ?  
Quel toit pour leur retraite ? Quelles terres donnera-t-on  
A labourer à nos vétérans ? Quels abris pour leurs fatigues ?

Préfèreras-tu, Magnus, des pirates comme colons ? « (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>366</sup> Pernot (1993), Tome I, p. 399 « L’apostrophe est la traduction stylistique d’une chaleur introduite dans la démonstration encomiastique. Cette chaleur reste mesurée quand le destinataire est effectivement présent. Lorsqu’il est absent, en revanche, l’apostrophe devient paradoxale et prend une force beaucoup plus grande. Ainsi s’explique la puissance pathétique de l’apostrophe au défunt dans les lamentations ».

décédé, aurait peut-être connu un grand succès devant un autre public, notamment au tribunal. Mais tout le paradoxe de cette complexe apostrophe n'est visiblement pas goûté par les soldats. César exige d'eux, en définitive, un degré d'abstraction qui devient aberration : il désigne, par une troisième personne, des hommes présents en chair et en os devant lui –qui ne sont rien d'autre que son véritable auditoire– à un Magnus si éloigné dans le temps et l'espace qu'il n'a pas plus de consistance que s'il était mort (I, 340-46) ! On comprend mieux, dès lors, pourquoi le discours de l'*imperator* n'est pas salué par l'enthousiasme vibrant de la troupe militaire. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que la même figure rhétorique –une longue apostrophe *in absentia* adressée à César (II, 544-559 puis 564-65 et 575)– se solde aussi, employée par Magnus devant ses soldats au livre II (531-595), par un échec. Les deux *cohortationes* des chefs sont beaucoup trop longues et trop complexes, semble ainsi dire Lucain en filigrane, pour avoir la moindre chance de convaincre leurs légionnaires, que les *imperatores* semblent d'ailleurs presque oublier<sup>367</sup>.

C'est pourquoi, il n'est pas étonnant que le discours qui remporte un franc succès auprès des hommes armés soit caractérisé, quant à lui, par une posture oratoire tout à fait différente. A la fois plus concis et plus simple que les deux grands généraux, Laelius nous est présenté par Lucain comme un homme qui ose s'affranchir des règles élémentaires de la rhétorique. Et comme pour pouvoir mieux opposer son discours à celui de César qui précède, c'est justement à travers l'utilisation radicalement différente qu'il fait de la même figure de pensée que l'*imperator*, que se manifestent ses audaces. Ainsi, en s'adressant, dès le début de son discours, non à ceux qu'il veut convaincre, mais à César qu'il apostrophe, le centurion ose-t-il opter pour une technique qu'il faut réserver, comme l'écrit Quintilien dans son développement sur l'exorde des discours, aux cas d'exception :

*LXIII. Sermonem a persona iudicis aversum (ἀποστροφή dicitur) quidam in totum a prohoemio summouent, nonnulla quidem in hanc persuasionem ratione ducti. Nam prorsus esse hoc magis secundum naturam confitendum est, ut eos adloquamur potissimum quos conciliare nobis studemus. LXIV. Interim tamen et est prohoemio necessarius sensus aliquis et hic acrior fit atque vehementior ad personam directus*

---

<sup>367</sup> Fantham (2010), p. 60 : la critique insiste sur la construction en miroir de ces deux *cohortationes* qui perdent de vue leurs véritables destinataires : César résiste cependant un peu plus longtemps à l'appel de l'apostrophe que Pompée. On trouve aussi un écho manifeste à l'image du tigre développée par César dans les accusations de *rabies* proclamées par Magnus (II, 535 et 544).

*alterius. Quod si accidat, quo iure aut qua tanta superstitione prohibeamur dare per hanc figuram sententiae vires?*<sup>368</sup>.

Mais ce n'est là que le symptôme le plus apparent de ce qui se joue en profondeur dans la *cohortatio* de Laelius. S'il refuse manifestement de se conformer d'entrée de jeu aux conseils les plus répandus touchant à la composition des *orationes* judiciaires, c'est que, contrairement à César qui se comporte exactement avec ses soldats comme un avocat envers des juges, –ou, pire encore, comme un bon élève de l'école de rhétorique– Laelius sait parfaitement qu'il n'est pas au tribunal. C'est pourquoi, osant dire ce que non seulement la loi, mais aussi la morale réprouvent –j'y reviendrai–, il se devait de trouver la transposition rhétorique la plus appropriée à la transgression éthique qu'il opère. Ainsi, rompant avec la voie toute tracée par les textes théoriques, il s'adresse non à celui qui dans un cadre juridique serait son adversaire (comme le recommandait Quintilien, on l'a vu) –ou son ennemi, dans un contexte guerrier–, mais bel et bien, au chef vénéré.

Et ce renouvellement dans l'emploi de l'apostrophe induit un changement de perspective lourd de conséquences : loin d'être une simple variation technique, c'est une véritable remise en cause de la méthode choisie pour obtenir l'approbation des soldats. Laelius n'argumente pas pour les convaincre, il s'offre en modèle rhétorique à imiter. Si les *exempla* d'exploits guerriers ne manquent pas, d'ordinaire, dans le genre épique, il me semble que nous avons ici à faire à quelque chose d'à la fois comparable et différent puisqu'il s'agit non de *res gestae*, mais de *verba* : le discours de Laelius se présente, en effet, comme une sorte d'*exemplum* oratoire à reproduire. Autrement dit, au lieu d'user d'un procédé d'école sophistiqué comme le fait César, il opte pour une stratégie, à la fois plus simple et plus audacieuse, qui se révèle plus efficace : il s'adresse à un être qui est réellement devant lui, en chair et en os, pour lui redire jusqu'où son dévouement est capable d'aller et offrir ainsi à ceux qu'il veut convaincre de suivre leur chef dans la guerre civile, un modèle d'attitude à adopter et de discours à tenir : les propos qui sont les siens pourraient, devraient même –du point de vue de Laelius– être ceux des soldats s'adressant à César. Or, le centurion manie si bien le

---

<sup>368</sup> Quintilien, *I. O.*, IV, 1, 63-64 : « Parler en se tournant vers un autre que le juge (ce que l'on appelle apostrophe), certains l'excluent absolument dans l'exorde et ils ne sont pas conduits sans raisons à cette conviction. Car il faut reconnaître qu'il est bien plus naturel de s'adresser de préférence à ceux que l'on veut mettre de son côté. Parfois, pourtant, même dans l'exorde, un trait est nécessaire et il est plus piquant et plus puissant s'il est adressé à un autre qu'au juge. Dans ces conditions, de quel droit ou par quel si grand scrupule nous interdirions-nous de donner de la force à une pensée par cette figure ? » (Traduction Franchet d'Espèrey, article de 2006)

phénomène d'identification, fort efficace en littérature et au théâtre en particulier, que les légionnaires quittent bientôt leur réserve et proclament leur ardeur à combattre pour leur chef. Il se fait modèle à suivre, guide à imiter, double qui, contrairement à eux, a cessé d'hésiter et le fait avec une telle conviction que ses compagnons d'armes ne peuvent être que pleinement convaincus.

Ainsi, César et Laelius utilisent tous deux l'apostrophe, qui consiste à s'adresser nommément à quelqu'un d'autre qu'à l'interlocuteur que l'on souhaite réellement convaincre. Mais l'*imperator* semble appliquer de façon un peu mécanique les préceptes théoriques, sans vraiment tenir compte de la situation concrète qui est celle de ses hommes, des soldats hésitant, ni plus ni moins, à s'engager dans une guerre civile. Il s'enferme peu à peu dans une logique judiciaire qui lui est suggérée par l'utilisation, plus ou moins scolaire, de l'apostrophe et finit presque par oublier l'objectif principal de son intervention : obsédé par Pompée qu'il semble presque voir à travers les vocatifs qu'il lui adresse, il l'attaque comme s'il s'agissait véritablement de son procès<sup>369</sup>, et perd de vue qu'il doit convaincre ses légionnaires de s'engager pleinement à ses côtés dans l'affrontement qui se prépare. En revanche, Laelius qui emploie pourtant la même figure de pensée a le bon sens d'éviter l'écueil d'une trop grande abstraction : s'adressant à un César effectivement présent en chair et en os, il ose s'affranchir des recommandations élémentaires de la théorie : il n'attaque pas, comme devrait le faire tout bon avocat, l'adversaire à combattre, mais proclame son inaliénable fidélité à son chef de guerre. Faisant table rase du contexte juridique –qui est aussi celui de l'enseignement d'école–, il sait donc parfaitement adapter son discours à la circonstance d'un début de guerre civile et au public bien particulier que sont les soldats : au lieu de les convaincre à force d'arguments et de subtilités rhétoriques, il choisit de leur faciliter la tâche en leur fournissant, tout simplement, un modèle à imiter. Et un franc succès vient remplacer le cuisant échec de César.

La stratégie rhétorique de Laelius, qui réussit là où un discours plus conforme à la théorie avait échoué, semble bien être une démarche à laquelle Lucain reconnaît, si

---

<sup>369</sup> Dès le vers 314, c'est en effet sous la forme d'un fort long réquisitoire que se développe le discours de César : il s'en prend tout d'abord à **ce que Pompée a fait par le passé** (I, 314-323) et l'accuse d'être depuis longtemps un tyran avide d'honneurs usurpés et de pouvoir, qui n'a pas craint d'affamer le peuple et d'imposer sa loi par les armes au forum (procès de Milon). César s'attaque ensuite au **Magnus vieillissant** qui préfère la guerre civile à une obscure retraite, poussé par son inextinguible soif de sang (I, 324-335). Il termine enfin par une **rapide revue des récents exploits guerriers de Pompée** qu'il présente comme **bien peu glorieux**, au nombre desquels il figurerait lui, César, comme ultime mission (I, 336-340).

l'on en croit la confrontation de ces deux discours, une efficacité réelle. Il faudra s'en souvenir quand on analysera le fonctionnement de la voix du narrateur, omniprésente dans la *Pharsale*. Il sera peut-être plus aisé, en effet, de résoudre les apparentes incohérences de la *uox poetae*, si l'on pose comme principe que ce dernier, tout comme le fait Laelius ici, se met à la place de l'auditoire qu'il veut guider. La nécessaire adaptation aux circonstances variées du récit que cela impose, expliquerait alors, en partie, me semble-t-il, un certain nombre de remarques du narrateur : se mettre à la place d'une humanité en proie aux doutes les plus grands face au *nefas* de la guerre civile nécessite sans doute parfois, que le narrateur adopte un point de vue qui sans être nécessairement celui de Lucain lui-même, correspond à la réaction la plus universellement attendue. Ainsi, les blasphèmes, les remises en cause de l'existence des dieux ou tout au moins de leur bienveillance participent peut-être du même genre de démarche de la part du narrateur vis-à-vis du destinataire du *De bello ciuili*, que de la part de Laelius vis-à-vis des soldats : quand ce dernier proclame un amour inconditionnel pour son chef, c'est finalement moins pour la simple déclaration que cela représente, que pour se glisser dans les dispositions d'esprit de ses hommes et leur donner un modèle à suivre. A la limite, il importe peu de savoir si les propos qu'ils tiennent sont exactement conformes à ce que pensent véritablement Laelius ou le narrateur –ils ne seraient pas les seuls orateurs de la *Pharsale*, loind de là, à ne pas révéler leurs intimes convictions. L'essentiel est qu'ils aient l'un comme l'autre suffisamment d'empathie pour se mettre à la place d'une humanité moyenne qui doute. Il leur sera ensuite plus aisé, parce qu'ils auront mis en mots les souffrances, les déceptions ou les cas de conscience de leurs semblables, de les guider là où ils veulent les mener. Or, dans l'un comme l'autre cas, cela signifie oser dire ce qui ne devrait pas l'être, oser affronter le monde dans son atroce et brute réalité, oser transgresser les limites de la bienséance rhétorique et de l'éthique la plus élémentaire.

### β/ Des positionnements éthiques opposés

Au-delà de l'emploi technique, traditionnel ou audacieux, de l'apostrophe, les deux *cohortationes* de César et Laelius se différencient surtout par le positionnement éthique que chacun adopte : malgré les incohérences d'argumentation auquel cela le contraint, on le verra, l'*imperator* préfère passer sous silence ce qui constitue le *nefas* de

la guerre civile et donner l'illusion, très imparfaite, que la guerre qu'il est sur le point d'entreprendre est un *bellum iustum*. Le centurion, en revanche, n'hésite pas à aborder de manière frontale cette délicate question morale, en faisant table rase des lois et principes moraux qui constituent le fondement de la *Res publica*.

César semble faire tout son possible pour suivre scrupuleusement les recommandations des traités de rhétorique. Il tente notamment de se conformer à des prescriptions du genre de celles énoncées par Quintilien<sup>370</sup>, qui dit, nous l'avons vu, qu'une *cohortatio* doit être construite *ex mediis sapientiae praeceptis*<sup>371</sup>. Mais les efforts du général pour se présenter sous les traits d'un *uir bonus* sont nécessairement voués à l'échec ; non seulement, il n'a pas le cœur pur et la sincérité indispensable pour donner la conviction nécessaire à ses propos<sup>372</sup>, mais en plus il veut convaincre ses hommes de s'engager dans le pire des *nefas* qui soit, ce qui n'est évidemment pas tenable, dès lors que l'orateur entend rester sur le terrain du droit et du juste.

C'est pourquoi, après un rapide examen des tentatives avortées de l'*imperator* pour respecter les préceptes de la sagesse, nous constaterons qu'en refusant de parler du présent, hautement problématique, il se fait prendre au piège de son propre discours : d'une part, la dénonciation de ce qu'il considère comme la tyrannie de Pompée, qui concerne essentiellement des faits passés, se retourne contre ses propres actes, bien plus récents, et d'autre part, son refus de traiter clairement la question du *bellum ciuile*, sans doute par peur que ses soldats ne l'abandonnent, le pousse à une projection dans un avenir relativement lointain, tout à fait contreproductive, en la circonstance présente, et provoque exactement ce qu'il redoutait.

---

<sup>370</sup> Le traité a beau être postérieur à Lucain, il n'en est pas moins le reflet de ce qui était enseigné dans les écoles du temps du poète.

<sup>371</sup> Texte complet et traduction p. 112.

<sup>372</sup> La suite immédiate du texte précédemment cité de Quintilien sur la *cohortatio* est particulièrement éclairante sur ce point : *Institution Oratoire*, XII, 1, 29-30 : (29) *Quae certe melius persuadebit aliis qui prius persuaserit sibi. Prodit enim se, quamlibet custodiatur, simulatio, nec unquam tanta fuerit loquendi facultas ut non titubet [ad] haereat quotiens ab animo verba dissentiunt.* (30) *Vir autem malus aliud dicat necesse est quam sentit: bonos numquam honestus sermo deficiet, numquam rerum optimarum (nam idem etiam prudentes erunt) inventio: quae etiam si lenociniis destituta sit, satis tamen natura sua ornatur, nec quicquam non diserte quod honeste dicitur.*

« (29) Cela, on en convaincra d'autant mieux, du moins, les autres que l'on en sera d'abord convaincu soi-même. **Car la feinte, quelque précaution que l'on prenne, se trahit d'elle-même**, et si grande que soit jamais sa facilité de parole, il ne se peut pas qu'un orateur ne bronche pas et ne reste pas court, dès que les mots sont en désaccord avec sa pensée. (30) Or, nécessairement, un méchant homme parle autrement qu'il ne pense : l'homme de bien, au contraire, ne sera jamais à court pour trouver d'honnêtes propos, jamais pour inventer (car il sera aussi un sage) d'excellents arguments ; même dépouillés d'artifices séducteurs, ils sont cependant suffisamment ornés par leur nature même, et il n'y a rien qui ne soit éloquent, si l'honneur l'inspire. » (Traduction Cousin)

Dans un premier temps, César semble parvenir à rester sur le terrain de ce que les théoriciens reconnaissent comme les deux fins principales d'une action prônée par un discours délibératif, l'*honestum* et l'*utile*<sup>373</sup>. Mais on note une prédominance marquée –et nécessairement suspecte dans la bouche de César, dès lors que Lucain est l'auteur du texte– de la première catégorie. En effet, le *justum* qui est une subdivision de l'*honestum*<sup>374</sup> est la notion autour de laquelle il construit l'essentiel de son raisonnement : il est tout à fait légitime, proclame-t-il, que ses soldats qui se sont battus en Gaule pendant si longtemps soient récompensés pour les services rendus à leur patrie (I, 299-302) et Pompée fera preuve de la pire des injustices s'il s'y oppose et les accueille comme des ennemis (I, 303-308 et I, 343-346). A cet argument parfaitement recevable, il ajoute celui du *pium* ou *religiosum*<sup>375</sup> que ne contredisent pas, en effet, les événements récents : les dieux et la fortune ont témoigné par leur soutien qu'ils secondaient César<sup>376</sup>. Quant à l'*utile*, on peut en déceler une variante sous la fin relevant du *facile* : la dépréciation de l'ennemi est, en effet, une forme courante d'encouragement au combat :

*ueniat longa dux pace solutus  
milite cum subito partesque in bella togatae  
Marcellusque loquax et nomina uana Catones*<sup>377</sup>

Jusqu'ici, les arguments avancés par César semblent donc parfaitement acceptables. Mais au lieu de se contenter de ces quelques remarques méprisantes sur le peu de vigueur de l'ennemi, tout à fait comparables aux sarcasmes propres à la *cohortatio*

---

<sup>373</sup> Voir, à ce sujet, Cicéron, *De inuentione* II, 157-176 qui présente ensuite pour ces deux grandes catégories de nombreuses subdivisions. Voir aussi Quintilien, *Institution Oratoire*, III, 8, 16-35 : comme son prédécesseur, Quintilien considère que l'*honestum* et l'*utile* sont les deux fins principales d'un discours délibératif. Il refuse d'y adjoindre, comme le font certains auteurs, le *necessarium*.

<sup>374</sup> Cicéron, *De inuentione*, II, 161-162.

<sup>375</sup> Le *pium* est une autre subdivision possible de l'*honestum* : Cicéron, *De inuentione*, II, 161.

<sup>376</sup> *De bello ciuili*, I, 309-311 : *nunc, cum fortuna secundis  
mecum rebus agat superique ad summa uocantes, 310  
temptamur.*

« Or c'est quand la Fortune me traite  
avec faveur, quand les dieux m'appellent au plus haut rang,  
Qu'on nous attaque. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>377</sup> *De bello ciuili*, I, 311-313 :

« Qu'il vienne, le chef amolli  
par une longue paix,  
Avec sa troupe improvisée, ses va-t-en-guerre  
ses partisans en toge,  
Son bavard de Marcellus, ses Catons, nom bien vide ! » (Traduction Quintin-Lacroix)

traditionnelle<sup>378</sup>, l'*imperator* se laisse entraîner, à la faveur de l'apostrophe, à faire, comme nous l'avons vu, le procès de Pompée.

Obsédé comme il l'est par son gendre, il se complaît à l'accabler bien trop longuement pour l'auditoire de soldats auquel il s'adresse. Et l'argumentation, qu'il s'efforce toujours de maintenir sur le terrain de l'*honestum* se trouve alors contrainte à quelques maladresses. César singe tout d'abord, avec la plus parfaite mauvaise foi, la *temperantia*<sup>379</sup>, quand il se déclare prêt à renoncer au triomphe, pourvu que ses hommes puissent y prendre part. Mais il y a plus grave pour la rigueur de son raisonnement : en présentant Pompée sous les traits d'un tyran, il épingle un certain nombre de points qui le désignent en personne, aussi bien, si ce n'est mieux, que Magnus lui-même, comme un redoutable danger pour la République ; la comparaison avec le tigre sanguinaire, qui, dans le discours de César, introduit l'apostrophe à Pompée, est en totale contradiction avec ce que dit, peu avant cela, le narrateur : c'est bel et bien César, et non son gendre, en effet, que le poète avait dépeint comme un lion féroce (I, 203-211)<sup>380</sup>. D'ailleurs, l'image du tigre assoiffé de sang va véritablement à l'encontre du portrait que César fait de son rival, qu'il présente, dans l'ensemble, comme un être amolli, dépourvu d'énergie et de vigueur (I, 311-313<sup>381</sup>). Autrement dit, en dénonçant les crimes qui ont bien été ceux de son ennemi par le passé, –si l'on en croit la correspondance de Cicéron<sup>382</sup>, la violence sanguinaire avait aussi été, auparavant, l'apanage de Pompée– César s'accuse, en fait, indirectement lui-même, avec une grande maladresse : Lucain nous dit, en effet, –sans doute au mépris de la réalité historique– que l'*imperator*, dans sa fureur belliqueuse n'est jamais aussi heureux que quand l'ennemi lui résiste, car cela l'autorise à mettre le pays à feu et à sang<sup>383</sup> :

---

<sup>378</sup> Pour un exemple de sarcasmes s'appuyant sur le *facile* dans une œuvre épique, Voir Silius italicus, *Punica*, XV, 647-649) et Touhari (2004), en particulier, p. 126-127 : la critique constate, qu'en général, l'*honestum* tient plus de place dans les *cohoratationes* de la réécriture épique que dans l'œuvre historique.

<sup>379</sup> Autre subdision de l'*honestum* : Cicéron, *De inuentione*, II, 164.

<sup>380</sup> Voir p. 93 sur l'image du lion.

<sup>381</sup> Voir le texte et la traduction à la page précédente. C'est d'ailleurs une critique que reprend Pompée dans sa *cohortatio* du livre II qui répond, point par point, à César. *De bello ciuili*, II, 559-560 :

*licet ille solutum*

*defectumque uocet, ne uos mea terreat aetas :*

« Même s'il m'appelle 'l'affaibli'

ou 'l'épuisé', que mon âge ne vous effraie pas. » (Traduction personnelle)

<sup>382</sup> C'est en raison de ce dont Cicéron savait capable Pompée qu'il reprochait à Magnus de vouloir imiter Sylla, en tentant d'organiser la reconquête de toute l'Italie, avec force proscriptions, à partir de Brindes ; voir Cicéron, *Att.*, IX, 10, 6, avec l'intéressant néologisme de *sullaturit*.

<sup>383</sup> Voir aussi le début du discours que César prononce après avoir entendu la demande des Marseillais qui souhaitent rester neutres dans le conflit, notamment, en III, 365-66 :

*sic hostes mihi desse nocet, damnumque putamus*

*Caesar in arma **furens** nullas nisi sanguine fuso  
gaudet habere vias, quod non terat hoste uacantis  
Hesperiae fines uacuosque inrumpat in agros  
atque ipsum non perdat iter consertaque bellis  
bella gerat. Non tam portas intrare patentis  
quam fregisse iuuat, nec tam patiente colono  
arua premi quam si ferro populetur et igni.  
Concessa pudet ire uia ciuemque uideri.*<sup>384</sup>

De même, l’allusion au procès de Milon et à la dérangeante présence des soldats de Pompée sur le forum, qui évoque le jour où, en avril 52, Magnus a réduit la justice au silence (I, 319-323), n’est sans doute pas l’argument le plus habile que César puisse employer : il vient à l’instant, en effet, de s’emparer en personne de la ville d’Ariminum –où il prononce justement ce discours– qu’il a investie avec sa menaçante armée (I, 236-247), contraignant ainsi ses habitants terrifiés à taire leurs récriminations<sup>385</sup>. Ainsi, quand César accuse son ennemi d’avoir fait usage de la force armée pour réduire au silence les Romains, souligne-t-il, fort malhablement, ses propres et tout récents agissements ! La haine démesurée que César manifeste à son gendre, le pousse, on le constate, à commettre de lourdes erreurs : oubliant qu’il n’est pas au tribunal, mais devant des soldats qui sont parfaitement au courant de son comportement, il se laisse entraîner, par sa passion, à plusieurs développements argumentatifs qui se retournent, en définitive, contre lui-même. Mais ce ne sont pas là les plus grandes fautes oratoires du général : après cette plongée dans le passé de Pompée, il se projette, et ses hommes avec

---

*armorum, nisi qui uinci potuere rebellant.*

« Le manque d’ennemis ne me vaut rien, et nous pensons que c’est une perte pour nos armes si ceux qui auraient pu être vaincus ne se révoltent pas. » (Traduction personnelle, très inspirée de celle de Bourgerly)

<sup>384</sup> *De bello ciuili*, II, 439-446 : « César, dans sa folie guerrière, est heureux de ne progresser qu’en répandant le sang, de ne pas fouler le territoire d’une Hespérie vide d’ennemis, de ne pas envahir des champs déserts, de faire profit du déplacement en lui-même et, aux guerres, d’enchaîner les guerres. Il aime moins entrer par des portes ouvertes que d’avoir à les enfoncer, moins voir sous les yeux d’un paysan résigné les cultures piétinées, que ravagées par le fer et le feu ;

il rougit d’emprunter des voies permises et d’être pris pour un concitoyen. » (Traduction personnelle)

Sur ce passage, voir Narducci (2002), chap. VI, « Narrator in fabula » : analysant l’empathie que Virgile suscite, chez son lecteur, pour son héros, par une focalisation interne bien orchestrée, E. Narducci observe avec raison comment Lucain, qui recourt pourtant aux mêmes procédés narratifs, parvient exactement au résultat inverse.

<sup>385</sup> Voir l’introduction qui évoque rapidement le discours *silencieux* des habitants d’Ariminum, p.33.

lui, dans le temps de l'après-guerre, refusant obstinément de mettre des mots sur l'instant présent et ce qu'il s'apprête à faire.

Probablement par crainte de les horrifier et de les voir se détourner de lui, l'*imperator* choisit, de propos délibéré, de ne pas parler vrai à ses hommes ; il s'abstient, donc, d'aborder clairement le point délicat de la situation dans laquelle ils se trouvent, c'est-à-dire l'engagement dans une guerre qui les amènera inmanquablement à s'affronter à des amis ou des membres de leur famille. Ayant pris le parti –intenable– de tenter de justifier l'injustifiable en restant sur le terrain du *iustum* et de l'*honestum*, il n'a d'autre recours que de taire ce qui est problématique. Alors, de même qu'il s'adresse, en apostrophant Pompée, à quelqu'un qui est fort loin, géographiquement parlant, l'*imperator*, parce qu'il refuse d'évoquer le présent immédiat, choisit de se projeter, avec son auditoire, dans un avenir relativement éloigné : il s'interdit d'envisager l'affrontement civil imminent et son horreur, pour évoquer l'après-guerre et la question, moralement irréprochable, des récompenses des soldats (I, 340 à 347<sup>386</sup>). Or, malgré toute la démagogie dont il peut faire montre, allant jusqu'à refuser le triomphe pour lui, pourvu que ses hommes soient rétribués<sup>387</sup>, César ne peut espérer exciter au combat qui approche, ses soldats, en leur faisant miroiter les jours à venir de la retraite et du repos. Il aurait sûrement été préférable de ne pas passer sous silence le problème éthique crucial que l'affrontement entre citoyens constitue.

Ainsi, César, pour se conformer le plus possible aux préceptes des théoriciens qui affirment, de Caton l'Ancien<sup>388</sup> à Quintilien, en passant, bien entendu, par Cicéron, qu'on ne peut être convaincant si l'on n'est un *uir bonus* nourri de philosophie, opte-t-il pour une stratégie de dissimulation : en dénonçant les agissements passés de Pompée et en faisant miroiter à ses hommes les récompenses futures que pourra leur donner l'après-guerre, il ne dit mot du problème éthique que constitue, par essence, la guerre civile qui s'annonce. Dans la mesure où il refuse de quitter le droit chemin de la loi, de la morale et de la rhétorique républicaines, il n'a, en effet, d'autre solution.

---

<sup>386</sup> Voir le texte et la traduction p. 116.

<sup>387</sup> Il n'est pas besoin d'aller chercher bien loin, on le constate, un exemple de propos qui ne sont pas, bien au contraire, l'exact reflet des pensées de celui qui les tient. Pratiquement tous les discours de César présentent ce cas de figure.

<sup>388</sup> On se souvient de sa célèbre définition de l'orateur, *uir bonus dicendi peritus* (fragment 14, Edition Jordan) associant maîtrise technique et comportement vertueux, qui implique également des exigences d'ordre social. Sur la richesse de cette formulation, reprise ensuite par Quintilien, qui en fait la clé de voûte de sa conception de l'orateur, voir Aubert (2007), p. 1-13 : « Il convient d'insister sur la richesse de la formule initiale de Caton mais aussi de sa réinterprétation par Quintilien, ce dernier assumant et assimilant l'héritage de doctrines rhétoriques et philosophiques multiples, tant stoïciennes que socratiques, tant isocratiques que cicéroniennes. » (p. 12)

A l'inverse, c'est de manière directe, frontale et même violente que le centurion Laelius, lui, aborde ce point capital. Congédiant l'éthique et les principes républicains, qui considèrent nécessairement l'affrontement civil comme le pire des *nefas*, le centurion édicte une nouvelle loi qui soit compatible avec le *bellum ciuile* et se résume tout entière à la personne de l'*imperator*. Sachant parfaitement que la violence verbale peut avoir pour effet de galvaniser les soldats, Laelius ne craint pas, contrairement à César, de traiter du futur immédiat de l'affrontement :

*Dum mouet haec calidus spirantia corpora sanguis* 363  
*et dum pila ualent fortes torquere lacerti,*  
*degenerem patiere togam regnumque senatus?*  
*usque adeo miserum est ciuili uincere bello?*  
 [...] *iussa sequi tam posse mihi quam uelle necesse est.*  
***Nec ciuis meus est, in quem tua classica, Caesar,*** 373  
***audiero. Per signa decem felicia castris***  
*perque tuos iuro quocumque ex hoste triumphos,*  
*pectore si fratris gladium iuguloque parentis*  
*condere me iubeas pleneaque in uiscera partu*  
*coniugis, inuita **peragam** tamen omnia dextra;* 378  
*Si spoliare deos ignemque inmittere templis,*  
*numina **miscabit** castrensium flamma monetae; [...]*  
*tu quoscumque uoles in planum effundere muros,* 383  
*his aries actus **disperget** saxa lacertis,*  
*illa licet, penitus tolli quam iusseris urbem,*  
*Roma sit.*<sup>389</sup>

<sup>389</sup> *De bello ciuili*, I, 363-66 [...] 372-86 :

Un sang bouillant anime nos corps pleins de souffle,  
 Nos bras solides ont la force de manier le javelot,  
 Et toi, tu vas souffrir l'humiliation de la toge et la tyrannie du Sénat ?  
 Est-ce un malheur si grand de vaincre par la guerre civile ? [...]  
 Pouvoir et vouloir suivre tes ordres me sont une même obligation.  
 Ce n'est plus mon concitoyen, celui contre qui tes trompettes, César,  
 Auront retenti. Par le succès qu'en dix campagnes, ont connu tes enseignes,  
 Par les triomphes remportés sur tous tes ennemis, je te le jure :  
 Dans le cœur de mon frère ou la gorge de mon père,  
 Ordonne-moi d'enfoncer mon épée, ou encore dans le ventre de mon épouse enceinte,  
 Ma main peut hésiter, je le ferai quand même !  
 Ordonne de dépouiller les dieux et de mettre le feu à leurs temples,  
 et la torche des soldats fera fondre leurs statues en monnaie !  
 Ordonne de dresser le camp au bord du Tibre étrusque,  
 Et j'irai hardiment sur le sol d'Hespérie en poser les jalons !  
 Tous les remparts que tu voudras abattre et raser,  
 Ces bras pousseront le bélier qui en disloquera les pierres,

Le culte de la personnalité rendu au chef résout donc ici toute difficulté éthique que paraissait poser la guerre civile : César est l'étalon, et le seul, qui permette désormais de dire qui est à considérer comme un *ciuis* et surtout, qui ne doit plus l'être (I, 373-74 : *Nec ciuis meus est, in quem tua classica, Caesar / audiero*). Dès lors, lui obéir et se battre contre qui que ce soit, désigné par l'*imperator* comme un ennemi, revient à accomplir, dans la logique pervertie de Laelius, un acte citoyen. Substitué aux principes républicains qui réprouvent nécessairement la guerre civile, César est la nouvelle loi qui donne leur nom, leur rôle et leur fonction aux êtres. Et c'est pour bien signifier que cette législation inédite prend la place des précédentes que Lucain, me semble-t-il, fait une discrète allusion à un vers d'Ennius, repris par Cicéron dans son *Pro Balbo* :

*Neque enim ille summus poeta noster Hannibalis illam magis cohortationem quam communem imperatoriam voluit esse: « Hostem qui feriet, erit, inquit, mi Carthaginensis, quisquis erit ».*<sup>390</sup>

Le vers d'Ennius utilisé par l'Arpinate pour dire qu'il est normal que ceux qui se battent pour Rome obtiennent la citoyenneté, illustre la force d'intégration des conquêtes militaires de la République. A l'inverse, celui de Lucain, obéissant à une structure logique strictement opposée<sup>391</sup>, souligne le mouvement centrifuge induit par le *bellum ciuile* qui aboutit à l'exclusion du monde romain d'une partie de la population, et à l'anéantissement de la cohésion civile.

Ainsi, non seulement le centurion ne refuse pas de poser la question centrale qui retenait jusqu'à présent les soldats de César<sup>392</sup>, mais en plus il leur apporte une réponse très précise qui tient dans la seule personne de leur chef.

---

Même si la ville à détruire sur ton ordre  
Était Rome ! » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>390</sup> Cicéron, *Pro Balbo*, 51 : « Car ce n'est pas plus pour Hannibal que pour l'ensemble des généraux que notre grand poète composa cette exhortation : « Qui frappera l'ennemi sera pour moi Punique, quel qu'il soit. » (Vers attribués à Ennius et probablement extraits du discours qu'Hannibal prononça, selon Tite Live, à la bataille du Tessin.) » (Traduction Cousin)

<sup>391</sup> Alors qu'on trouvait le mouvement contraire chez Ennius, la conséquence précède la cause chez Lucain. Ce renversement dans le développement logique de la phrase accompagne l'inversion de sens : l'étranger qui devient citoyen parce qu'il s'en est pris au même ennemi est remplacé par le citoyen qui devient étranger parce que César a fait sonner la charge contre lui.

<sup>392</sup> *De bello ciuili*, I, 352-356 : *pietas patrique penates  
quamquam caede feras mentes animosque tumentes  
frangunt; sed diro ferri reuocantur amore  
ductorisque metu.*

Par ailleurs, contrairement à la paradoxale impression qui se dégageait de la *cohortatio* de l'*imperator*, Laelius fait preuve d'une excellente connaissance de la *psychologie* de ses hommes. Il sait parfaitement, comme le dit le narrateur lui-même, au livre IV, qu'un soldat est comparable à un animal sauvage qui aurait été apprivoisé depuis longtemps : de même qu'un simple filet de sang dans le gosier d'une bête suffit à réveiller son instinct de tueur au point qu'elle s'en prenne au dompteur qu'elle connaît depuis toujours (IV, 237-241), quelques propos farouchement belliqueux, –tels que ceux que prononce, au livre IV (212-235), le centurion Petreius, outré après la fraternisation de ses armées avec celles de César, à Ilerda– produisent le même effet sur des légionnaires : ils n'ont plus, dès lors, la moindre réticence à anéantir, avec la plus grande cruauté, des hommes de la même nation, de la même fratrie, de la même famille qu'eux (IV, 235-253). Autrement dit, le véritable *furor* guerrier qui, dans sa folie, ne distingue même plus qui sont les victimes qu'il fait –et le combat n'est possible, en temps de guerre civile, que si les soldats subissent un tel aveuglement–, a besoin, pour se déchaîner, non de raisonnements légalistes et raisonnables évoquant la retraite et les récompenses méritées de l'après-guerre, mais de propos sanguinaires qui n'hésitent pas à prôner les pires des forfaits. Le sang appelle le sang. C'est exactement ce que n'a pas compris César, c'est précisément ce que sait très bien Laelius. Il n'a donc aucune réticence à évoquer le futur immédiat (*peragam*, I, 378 ; *miscebit*, I, 383 et *disperget* I, 384) de la guerre civile imminente et son cortège de sacrilèges : famille (I, 376-378), divinités (I, 379-380), patrie (I, 381-386) sont autant d'empêchements à l'affrontement, balayés, les uns après les autres, par le centurion. Répondant ainsi exactement à ce qui, après le discours de César, représentait encore un obstacle aux yeux des soldats (I, 352 : *Pietas patriique penates*), il fait preuve d'une parfaite clairvoyance et d'une conscience aigüe de la réalité ; plus rien, en effet, ni père âgé, ni femme en pleurs, ni lares paternels, ni même ville éternelle, ne retient les Romains pervertis de ces temps corrompus, qui, une centaine de vers plus loin, abandonnent irrémédiablement l'*Vrbs*<sup>393</sup>.

---

« Le culte de la patrie et des dieux de leurs pères  
Fait dans ces têtes ensauvagées, ces cœurs gonflés par le carnage,  
Une brèche. Mais les rappellent à l'ordre l'amour terrible du fer  
Et la crainte du chef. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>393</sup> *De bello ciuili*, I, 504-509 :

*nullum iam languidus aeuo*  
*eualuit reuocare parens coniunxue maritum*      505  
*fletibus, aut patrii, dubiae dum uota salutis*  
*conciperent, tenuere lares; nec limine quisquam*  
*haesit et extremo tunc forsitan urbis amatae*  
*plenus abit uisu: ruit inreuocabile uolcus.*

γ/ Conclusion : la fin du *uir bonus dicendi peritus*.

Optant pour une technique oratoire radicalement différente de celle de son chef, Laelius ne suit pas scrupuleusement les préceptes théoriques –en particulier, ceux qui concernent l’emploi de l’apostrophe– ; il se place du même point de vue que ses camarades et s’offre, en quelque sorte, en exemple à suivre<sup>394</sup>. Et cette attitude semble bien plus efficace : au lieu de leur assener, comme il aurait pu le faire s’il s’était adressé à eux à la deuxième personne, remontrances, raisons ou arguments destinés à les convaincre, il supprime le temps de réflexion impliquée par la stratégie rhétorique de César, et les jette immédiatement, au mépris de toute morale –familiale, civique ou tout simplement humaine–, dans le déchaînement du *furor* guerrier. Les propos qu’il tient ne sont plus de l’ordre de la pensée, mais du sentiment brut. Il n’y a plus à réfléchir, seulement à imiter. César raisonnait alors que Laelius transporte : le centurion peut ainsi proclamer au grand jour le *nefas* de la guerre civile que l’*imperator* s’était efforcé de dissimuler parce qu’il voulait rester à la fois sur le terrain de l’*honestum* et de l’argumentation.

Et de façon symbolique, le mépris de l’éthique républicaine qui sert de fondement à Laelius pour se substituer à la morale césarienne, nécessairement boiteuse puisqu’elle tente de justifier l’injustifiable, se traduit dans les gestes que font –ou, à l’inverse, ne font pas– les soldats, après l’une et l’autre des interventions : alors que l’*imperator* avait demandé à ses hommes de lever leurs enseignes (*tollite iampridem uictricia, tollite, signa* : « Levez vos enseignes si longtemps victorieuses, levez-les ! » (Traduction Quintin-lacroix) I, 347) –sans rien obtenir de tel, par ailleurs–, après le

---

« Le père chargé d’ans  
N’a pu rappeler son fils, ni l’épouse son mari,  
Malgré ses pleurs ; pour peu qu’on ait formé le vœu d’un salut incertain,  
Les dieux du foyer n’ont retenu personne ; pas un à sa porte  
Ne s’est arrêté et n’est parti les yeux pleins de la ville aimée,  
Pour la dernière fois peut-être ; sans retour, la foule se rue. » (Traduction Quintin-Lacroix)

Pour une analyse de ce passage comme refus de tous les motifs épiques traditionnellement présents dans les scènes de prises de ville, voir Narducci(2002), p101-106.

<sup>394</sup> Ce culte de la personnalité rendu au chef se manifeste non seulement, ici, à l’égard de César mais aussi plus loin et *post mortem*, à l’égard de Pompée. Tant qu’il était vivant la guerre civile était un devoir, maintenant qu’il est mort, elle redevient un crime (IX, 248-249). La personne des chefs permet donc, un peu comme pourrait le faire un être divin, de changer le bien en mal, et réciproquement. Cette rhétorique qui rompt avec les règles de l’éthique de la *res publica* rompt aussi avec les règles de l’art oratoire traditionnel ; tout comme l’avait fait Laelius en I, le *unus quorum* anonyme qui répond à Caton en IX, 225 s’offre en modèle à suivre. En s’adressant au stoïcien, il n’espère pas vraiment le convaincre, mais bien plutôt convaincre et entraîner avec lui ses anciens frères d’armes dans la fuite et le renoncement à la guerre, comme en témoigne la réaction décrite après cette prise de parole (il est accompagné dans sa fuite par la ruée des jeunes hommes) ; Cet ancien partisan de Pompée, à l’instar de Laelius, s’offre lui aussi comme modèle à imiter.

discours de Laelius, qui n'a même pas eu besoin de l'exiger, ce sont les mains, cette fois, qui se dressent bien haut vers le ciel : *his cunctae simul adsensere cohorte / elatasque alte, quaecumque ad bella uocaret, / promiser manus*.<sup>395</sup> Or, il y a, dans le fait de lever l'enseigne militaire, et non le bras, quelque chose de plus protocolaire, de plus réglementaire, de moins fondamentalement brutal, en quelque sorte<sup>396</sup>. Ces deux gestes sont donc en accord avec les discours prononcés, celui de César, d'une part, qui fait mine de rester dans la légalité et la mesure et, d'autre part, celui de Laelius qui n'hésite pas à dire le *nefas* avec emportement et violence.

Ainsi, dans la confrontation voulue de ces deux discours fort différents –mise encore en valeur par les éventuels gestes d'approbation de l'auditoire–, Lucain donne-t-il implicitement une leçon de rhétorique à son public, et même, d'une certaine manière, au personnage de César<sup>397</sup> : la guerre civile étant le *nefas* absolu qui remet en cause toute l'échelle habituelle des valeurs, qui veut être convaincant, en ces temps très particuliers, n'a d'autre choix que de renoncer aux principes oratoires qu'on lui a enseignés. L'apostrophe, mise en œuvre par Laelius d'une manière à la fois moins académique et en même temps plus efficace que dans la trop longue intervention de César illustre parfaitement ce point. En choisissant précisément, de préférence à une autre, cette figure de pensée, Lucain se révèle à la pointe de l'*actualité* oratoire, puisque, comme je l'ai déjà dit, il s'agit d'un procédé dont la définition la plus complète que nous ayons se trouve chez Quintilien et qui, comme en témoignent les travaux des critiques qui se sont intéressés à cette figure<sup>398</sup>, avait assez peu occupé les spécialistes

<sup>395</sup> *De bello civili*, I, 386-388 : « Toutes les cohortes ensemble approuvèrent ce discours : Les soldats, levant bien haut leurs mains, pour toute guerre où partir à son appel, Les promirent au combat. » (Traduction Quintin-lacroix)

<sup>396</sup> A titre de comparaison, il est intéressant de constater que le consul Lentulus, très respectueux de la tradition républicaine, emploie justement le même *tollite signa* (V, 41) que César : il s'adresse alors au Sénat qui a fui Rome et s'est rassemblé en Epire.

<sup>397</sup> Dans cette scène, la violence verbale de Laelius, juste transposition en mots de l'horreur de la guerre civile, a une force de conviction bien plus grande que les propos mesurés de l'*imperator*. Il est très intéressant de constater que dès lors que César entre véritablement dans ce *bellum civile*, il ne tient plus à ses hommes le même genre de discours qu'ici. Il semble, en quelque sorte, avoir appris de l'exemple de Laelius qu'il ne faut pas craindre d'être brutal, violent, sanguinaire en paroles. Ainsi, dans la *cohortatio* qu'il adresse à ses hommes au livre VII, juste avant la bataille de Pharsale, semble-t-il tout à fait légitime de supprimer les vers 257-8, qui, comme le dit A. Bourguery (note 2 p. 55) ont peut-être été introduits par analogie avec ce que dit Pompée en VII, 346 et suivants : à en croire les différents discours tenus par l'*imperator*, après le livre I l'évocation de la paix future et de l'affection des parents des soldats ne sont plus des thèmes appartenant aux arguments de César.

<sup>398</sup> Voir Franchet d'Espèrey (2006), p. 164-165 : « Les ressources sont maigres dans les traités antérieurs [à Quintilien]. Dans la *Rhétorique à Herennius*, Cornificius mentionne la figure de l'*exclamatio*, qui est pour lui une figure de mots (*uerborum exornationes*), et les trois exemples qu'il donne montrent qu'il en fait l'équivalent exact de l'*apostrophè* (IV, 22 ; voir aussi la *transitio*, proche de la métabase IV, 35). Cicéron ne mentionne pas l'apostrophe et fait figurer l'*exclamatio* dans l'énumération des figures de mots (*De Oratore*, III, 207 et *Orator*, 138). Et surtout Cicéron ne donne aucun exemple, ce qu'il justifie, dans l'*Orator* (136), par le fait que Brutus connaît bien la question. » (Pour l'analyse que font de l'apostrophe,

de l'art rhétorique qui l'avaient précédé. En outre, à travers le succès complet du très violent discours de Laelius, Lucain affirme son profond désaccord avec la conception républicaine –on la retrouve, longtemps après, encore chez Quintilien– qui lie nécessairement l'éthique au pouvoir de persuasion. En effet, hormis le cas très particulier du véritable sage qu'est Caton, tous les autres personnages qui détiennent le pouvoir des mots dans le monde chaotique de la *Pharsale* ont une morale qui, comme celle de Laelius prêt à mettre à mort sa propre épouse enceinte, est loin d'être irréprochable.

Et c'est justement cette évolution pervertie de la rhétorique, contemporaine des temps troublés de la guerre civile, que Lucain entend mettre en scène dans son œuvre, en particulier à travers le personnage de Curion qui devient l'incarnation même de ce navrant état des choses.

### 1.1.3. Le discours de Curion (I, 273-291), personnage symbolique de l'évolution de l'art de la parole à la fin de la République.

Derrière le *topos* de la décadence de l'éloquence romaine, prétendument fort répandu au Ier siècle de notre ère, se cachent en fait, comme l'a récemment montré C. Lévy, des conceptions relativement différentes, voire opposées de l'état de la rhétorique : si, pour Sénèque le Père ou Quintilien, la décadence de l'art oratoire est directement liée à celle des mœurs et à la disparition d'une activité politique libre, pour Tacite –ou tout au moins pour le personnage de Maternus du *Dialogue sur les orateurs*<sup>399</sup>, sans doute, en partie, porte-parole de l'auteur<sup>400</sup>–, « c'est exactement le contraire : l'éloquence se porte mal parce que la société va plutôt bien.<sup>401</sup> »

Lucain, qui met en scène, justement, la déclamation publique d'un grand nombre de discours et les réactions qu'ils suscitent, pose nécessairement aussi, à sa manière, la

---

des auteurs de moindre importance, antérieurs à Quintilien, voir p. 165). L'examen des textes retenus par Leigh (1997), dans son appendice sur l'apostrophe (p. 307-310), permet d'aboutir à la même conclusion : l'apostrophe intéresse peu les théoriciens avant l'*Institution Oratoire*.

<sup>399</sup> J'ai choisi, pour plus d'exactitude, de renoncer à la traduction classique de *Dialogue des orateurs*.

<sup>400</sup> Lévy (2003), p. 245 : « Le genre même de la *disputatio in utramque partem* [dont relève le dialogue de Tacite], nous le savons par Cicéron, suppose que l'on fasse parler en dernier celui dont la thèse, sans emporter totalement l'adhésion, semble être la plus plausible. » Or, ce sont Secundus et surtout Maternus qui prennent la parole en dernier lieu.

<sup>401</sup> Lévy (2003), p. 245-46.

question de l'efficacité oratoire. Or, nul besoin d'être particulièrement clairvoyant, pour apercevoir, entre les discours qui ne soulèvent pas l'approbation de la foule et ceux qui se révèlent persuasifs, une évolution nettement perceptible : comme en témoigne, par exemple, la comparaison des prises de parole de César et Laelius, les *orationes* qui remportent un vif succès sont en rupture avec la tradition rhétorique de la *Res publica*. Ainsi, contrairement à la plupart des auteurs qui expliquent ce qu'on a pris l'habitude d'appeler la *décadence* de la rhétorique, par le décrochage avec la réalité qu'a induit la fin de la liberté de parole sous l'Empire, Lucain semble, quant à lui, faire remonter cette *évolution* de l'éloquence à la guerre civile. Certes, la fin de la libre expression sur le forum a contraint l'art oratoire à se réfugier dans les écoles pour y apprendre, comme le dit notamment Pétrone<sup>402</sup>, des choses sans grand rapport avec la vraie vie ; mais –du moins, selon Lucain–, c'est bien la perversion absolue que constitue en lui-même le *bellum ciuile*, qui, en imposant sa marque à la rhétorique, a été à l'origine de sa profonde transformation : contrairement à César, Laelius a compris la nécessité de rompre avec les règles de l'éloquence républicaine, fondée sur des principes oratoires ressentis comme rigides et une éthique clairement définie.

S'agit-il, pour autant, d'une véritable *décadence* rhétorique de la parole ? La rupture avec la morale du *mos maiorum* engendre-t-elle nécessairement une dépréciation esthétique ? Rien n'est moins sûr. Plus denses, plus incisifs, plus mordants que les autres, tels sont, en effet, j'y reviendrai, les discours de la *Pharsale* qui osent s'affranchir de la tradition. Témoignant, à la fois, d'un profond sens de la formule –les *sententiae* y occupent une place de choix– et d'une véritable virtuosité verbale qui n'est pas sans lien avec une certaine sophistique, ce sont de vraies réussites rhétoriques. Seuls à avoir su s'adapter aux circonstances exceptionnelles imposées par la guerre civile, quelques rares orateurs ont compris la nécessité de dissocier esthétique et éthique. Aussi séduisants par l'habileté rhétorique dont ils font preuve, que dangereux par les idées qu'ils propagent, ces discours d'un nouveau genre inquiètent Lucain ; en leur attribuant un rôle prédominant dans le désastre de la guerre civile, le poète met indirectement son lecteur en garde contre eux et ceux de qui ils émanent.

---

<sup>402</sup> Pétrone, *Satiricon*, I, 1-3 : [...] *declamatores [...] Haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris uiam facerent. Nunc et rerum tumore et sententiarum uanissimo strepitu hoc tantum proficiunt ut, cum in forum uenerint, putent se in alium orbem terrarum delatos. Et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his, quae in usu habemus, aut audiunt aut vident...* « Et les déclamateurs ! [...] Passe encore si les élèves y trouvaient des recettes d'éloquence. Mais ce blablabla boursoufflé de formules creuses ne leur servira qu'à se croire tombés sur une autre planète lorsqu'ils iront plaider au Forum. Si nos écoles crétinisent la jeunesse, à mon avis, c'est à cause de ça. Ils n'y voient ni n'y entendent rien de la vie de tous les jours... » (Traduction Sers)

Le personnage de Curion, cet ancien tribun très brillant orateur, apparaît justement, me semble-t-il, dans l'épopée, comme l'archétype de ces modernes maîtres du verbe sans foi ni loi, toujours éloquents, malgré les profonds bouleversements survenus dans le monde du *De bello ciuili*, pour avoir compris la nécessité de faire évoluer leur art oratoire en le mettant au diapason de l'époque. A ce titre, Lucain lui accorde une importance toute particulière qu'il n'a pas dans les autres œuvres évoquant la même période : rappelons, en effet, que, dans la triade de discours qui nous intéresse, il est, contrairement à ce que l'on lit chez les autres auteurs –je vais y revenir– le premier à s'exprimer, jouant ainsi un rôle déterminant dans l'enchaînement des événements. C'est sur la dimension symbolique de Curion, et sur le sens à donner à l'*oratio* qu'il prononce avant la *cohortatio* de César, que je souhaiterais insister à présent.

Comme cela a été récemment écrit par Marco Fucecchi, ce personnage obéit, chez Lucain, à un modèle ambigu et complexe. Exemple même de *uirtus sine fortuna*<sup>403</sup>, ce jeune homme très doué aurait pu être, comme le laissent supposer ses débuts en politique, le meilleur des hommes. La guerre civile fera de lui le pire de tous. C'est donc à une véritable métamorphose de Curion, provoquée par la décadence des mœurs, que Lucain nous fait assister.

Il est d'autant plus étonnant que ce motif de la *mutatio* n'ait pas été remarqué par la critique, qu'elle s'opère non seulement sur le plan moral, cela va de soi, mais aussi, et c'est ce qui nous intéressera tout particulièrement, sur le plan rhétorique. Par ailleurs, la radicale transformation dont Curion fait l'objet permet à Lucain, me semble-t-il, de construire son poème comme un écho aux *Métamorphoses* d'Ovide, dont il restera à dégager le sens exact. Enfin, il sera possible, pour conclure, de préciser exactement le rôle que joue Curion dans l'épopée de Lucain : à la fois essentiel sur le plan de l'enchaînement des événements, et d'une importance trop souvent négligée en ce qui

---

<sup>403</sup> Fucecchi (2011), en particulier, p. 240-243. Rappelons que l'archétype même de *uirtus sine fortuna* est Turnus à propos duquel les commentateurs de Virgile utilisent justement cette expression. Voir, par exemple, *Enéide*, XII, 666-68 : *...aestuauit ingens*

*uno in corde pudor mixtoque insania luctu  
et furiis agitatus amor et conscia uirtus.*

« Dans son cœur, bouillonnent à la fois le sens de l'honneur, en toute sa force, un délire où se mêle la douleur, son amour qu'embrasèrent les Furies, et la conscience de sa valeur. » (Traduction Perret)

Asso (2010), p. 284 remarque aussi toute l'ambiguïté du passage dans lequel le narrateur s'adresse à Curion, à la fin du livre IV, exprimant tour à tour « praise and blame ».

concerne la structure de l'œuvre, le personnage de l'ancien tribun va jusqu'à empiéter sur les prérogatives que l'histoire reconnaît habituellement comme celles de César.

### 1.1.3 a) Curion ou la métamorphose morale.

Si l'on se réfère à la présentation de l'homme à laquelle se livre Lucain, en guise d'introduction au discours que prononce Curion, le tribun était par le passé un véritable porte-parole du peuple, qui mettait la puissance de sa rhétorique au service de causes justes :

*uox quondam populi libertatemque tueri* 270  
*ausus et armatos plebi miscere potentes*<sup>404</sup>.

Ce personnage doué d'un incomparable talent pour la parole, qui n'a pas hésité, jadis, à remettre les puissants à leur place, aurait donc pu être, en d'autres temps, celui à qui la République agonisante des guerres civiles aurait dû son salut (IV, 815, cité ci-dessous). Hélas, comme le narrateur le déplore à la toute fin du livre IV, cela n'a pas été le cas, bien au contraire. La paradoxale oraison funèbre que le poète prononce, sur le corps d'un Curion gisant sans sépulture dans une plaine africaine, est fort éloquente :

*haut alium tanta ciuem tulit indole Roma*  
*aut cui plus leges deberent recta sequenti;* 815  
*perdita tunc*<sup>405</sup> *Vrbi nocuerunt saecula, postquam*  
*ambitus et luxus et opum metuenda facultas*  
*transuerso **mentem dubiam** torrente tulerunt,*  
— — — *u u* — — — — — *u u* —  
*Momen/tumque fu/it* || ***mu/tatus** / Curio /rerum*  
*Gallorum captus spoliis et Caesaris auro.* 820  
*Ius licet in iugulos nostros sibi fecerit ensis*  
*Sulla potens Mariusque ferox et Cinna cruentus*  
*Caesareaeque domus series, cui tanta potestas*  
*concessa est? emere omnes, hic uendidit Vrbem.*<sup>406</sup>

<sup>404</sup> *De bello ciuili*, I, 270-271 :

« Lui qui avait pourtant osé, naguère porte-parole du peuple, défendre la liberté

Et faire rentrer dans le rang les tout-puissants en armes. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>405</sup> Le texte latin retenu par l'édition de la CUF, présenté ici, porte, en IV, 814, *haut*, à la place de *haud*, et au vers IV, 816, *tunc*, au lieu de *nunc*, leçons que l'on trouve dans l'édition Teubner. Dans son commentaire du livre IV (2010), P. Asso a fait les mêmes choix que la CUF, plus logiques, en effet, me semble-t-il.

<sup>406</sup> *De bello ciuili*, IV, 814-824 :

Si Curion n'avait pas été une âme en proie aux doutes (*mentem dubiam*, IV, 818<sup>407</sup>), il aurait su résister aux tentations du siècle de la République moribonde. Ce n'est assurément pas par hasard que la faiblesse morale de l'ancien tribun fait précisément écho aux incertitudes des soldats de César (*dubium [...] uolgens*, I, 352) : autrefois porte-parole de la plèbe, il est atteint du même mal que ceux qu'il a représentés<sup>408</sup>. Mais sa responsabilité est bien plus grande encore. Curion ne s'est pas contenté, comme les légionnaires de l'*imperator*, de prendre part à la guerre civile ; il est tout simplement celui sans lequel rien ne se serait produit<sup>409</sup>, puisqu'il a donné aux puissants la

---

« Un citoyen doué d'un tel talent, Rome n'en a produit aucun,  
ni un homme à qui les lois auraient davantage été redevables, s'il avait suivi le droit chemin ;  
mais, alors, des temps de perdition ont fait grand tort à l'Vrbs, après que  
corruption, débauche et redoutable pouvoir des richesses,  
ont entraîné cet esprit irrésolu dans le sillage de leurs perversions :  
elle marqua le cours de l'histoire, cette métamorphose de Curion,  
piégé par le butin enlevé aux Gaulois et l'or de César.  
Ils ont beau s'être donné un droit du sang sur nos gorges,  
le puissant Sylla, le farouche Marius et le cruel Cinna,  
ainsi que la dynastie de la maison des Césars, auquel d'entre eux un tel pouvoir  
a-t-il été concédé ? Tous ont acheté Rome, lui l'a vendue. » (Traduction personnelle)

<sup>407</sup> Contrairement à ce que l'on lit dans la traduction de la CUF ou dans celle de P. Asso (2010), la *mentem dubiam* désigne précisément Curion et non « les esprits faibles » ou les « weak souls » en général. Le singulier de l'expression et le fait que les vers qui la précèdent et la suivent immédiatement sont consacrés exclusivement à ce personnage laissent peu de doute, me semble-t-il, sur l'interprétation du vers 818.

<sup>408</sup> De la même manière, Lucain insiste plus loin sur la similitude de comportement qui unit Curion, l'ancien Pompéien, aux soldats qu'il a la charge de commander en Afrique : la troupe qu'il dirige a trahi le Pompéien Domitius à Corfinium (II, 507-509) avant de se retrouver enrôlée, sans conviction, dans l'armée de César. Voir IV, 694-699 et en particulier IV, 698-99 :

*infidusque nous ducibus dubiusque priori  
fas utrumque putat.*

« Peu sûre pour ses nouveaux chefs et irrésolue envers le précédent,  
[la troupe] pense qu'il n'est pas sacrilège de suivre l'un, puis l'autre. » (Traduction personnelle)

On retrouve encore l'adjectif *dubius*, pour qualifier les Quirites que Curion avait, la charge de convaincre sur le forum : *De bello ciuili*, I, 273-276 :

« Il lui dit : « tant que ma voix a pu soutenir

Ton parti contre le gré des Sénateurs,

Nous avons fait durer ton commandement ; alors j'avais le droit

D'occuper les Rostres et de te gagner les Quirites hésitants (*dubios Quirites*) » (Traduction Quintin-Lacroix).

Je rejoins donc Delarue (2010), note 14, p. 129 : « Le meneur, fût-il Cicéron, est une émanation de la foule, non un individu s'en détachant, tel Thersite ou Drancès. »

<sup>409</sup> Asso (2010), p. 291, ne remarque pas cette expression, pourtant digne d'intérêt.

possibilité de faire main basse sur l'*Vrbs* : *emere omnes, hic uendidit urbem*<sup>410</sup>. Et c'est à ce titre qu'il se distingue –comme le dit avec force la juxtaposition expressive *omnes, hic*– de la masse de tous les autres hommes (*Sulla potens Mariusque ferox et Cinna cruentus / Caesareaeque domus series*) ayant laissé, avant ou après la guerre civile, une trace sanglante dans l'histoire de Rome.

Quelques vers avant la fin de la première tétrade de l'œuvre, l'expression *mutatus Curio* (IV, 819), qui signale le fatal moment où Curion est, littéralement, devenu un autre homme, ne peut manquer d'attirer l'attention du lecteur : non seulement remarquable pour elle-même, elle est, en outre, soulignée par la coupe penthémimère et mise en relief par la versification qui fait de l'adjectif *mutatus*, un mot molosse. Une telle débauche d'effets poétiques, pour mettre en lumière la transformation de l'ancien tribun et le rôle capital qu'il a eu dans la guerre civile, est loin d'être anodine : ne faut-il pas y voir une allusion appuyée au célèbre vers liminaire –et programmatique– de l'épopée d'Ovide, qui se proposait, on le sait, de *mutatas dicere formas* (*Métamorphoses*, I, 1<sup>411</sup>) ?

Un faisceau d'indices convergents –d'ordres métrique, lexical et structurel– semble bien nous y inciter. Le premier argument, qui relève de la seule métrique, est peu décisif : la scansion exclusivement spondaïque de *mutatus*, signalée, il y a peu, à propos du texte de Lucain, était déjà celle dont Ovide avait usé pour donner du poids au même adjectif. Si, considéré isolément, ce fait a peu d'importance, il prend un tout autre relief dès lors qu'on lui adjoint une rapide étude lexicale de *mutatus* dans la *Pharsale*. En effet, sur les sept occurrences de l'adjectif que compte le poème de Lucain, seule celle de la fin du livre IV –dont nous nous occupons justement– implique une évolution radicale et définitive du *même* individu, c'est-à-dire une véritable *métamorphose*. Les autres emplois du mot ne servent qu'à caractériser de simples *substitutions* d'un être<sup>412</sup>, d'un lieu<sup>413</sup> ou d'un état<sup>414</sup>, à un autre, différent. Confortant ainsi notre intuition

<sup>410</sup> César aurait réglé, pour lui, des dettes qui se montaient à plus de 60 millions de sesterces : voir Canfora (2001), p. 141.

<sup>411</sup> Ovide, *Métamorphoses*, I, 1-2 : \_\_ u u \_\_ u u \_\_ \_\_ \_\_ \_\_ u u \_\_

*In noua / fert ani/mus mu/tatas /dicere /formas*

*corpora ;*

« Mon intention est de parler de formes métamorphosées

En corps nouveaux. » (Traduction D. Robert)

<sup>412</sup> Voir en I, 49 où l'expression *mutato sole* signifie que Néron divinisé remplacera avantageusement au ciel le malhabile Phaéon [Endt, J. (1909), p. 8 : *MUTATO SOLE TIMENTEM propter Phaethontem dictum, qui patris currus male rexit.*] ; en III, 754 où l'ablatif *mutato remige* signale que les Romains, ayant remporté la bataille navale qui les opposait aux Marseillais, se sont emparés des vaisseaux vaincus

première –d’un écho lucanien délibéré à Ovide, par le biais de l’expression *mutatus Curio*–, l’analyse lexicale vient donc s’ajouter, de manière convaincante, à la remarque métrique ; mais le dernier argument, qui concerne la structure même du *De bello ciuili*, se révélera capital.

Comme cela a souvent été observé par la critique<sup>415</sup>, le poème de Lucain est organisé en tétrades qui mettent chacune en avant un des grands personnages de l’œuvre. Les quatre premiers livres s’ordonnent manifestement autour de la personne de César. Il reste que certains échos textuels voulus par Lucain entre le tout début de son épopée et celle du poète de Sulmone, mettent indirectement en lumière le personnage de l’ancien tribun Curion, et confirment que l’expression *mutatus Curio* de la fin du livre IV fait bien signe vers l’œuvre d’Ovide. Parmi les nombreuses allusions lucaniennes au texte des *Métamorphoses*, décelables, en particulier, dans le début du premier livre de la *Pharsale*<sup>416</sup>, le vers I, 67 est particulièrement saisissant : le poète de la guerre civile, cela a souvent été noté<sup>417</sup>, n’emploie rien moins que la déclaration liminaire par laquelle s’ouvrent les *Métamorphoses*. Le fameux *fert animus* qu’Ovide avait été le premier à utiliser en poésie<sup>418</sup> sert, en effet, d’introduction à la longue recherche des causes de la

---

dont ils sont désormais les nouveaux rameurs ; en V, 353 où César emploie le groupe nominal *mutato milite* pour se réjouir que la Fortune lui ait permis, avant l’affrontement décisif, de remplacer ses soldats déserteurs par d’autres, plus fiables ; et en VII, 263 où l’expression *belli mutato iudice* est utilisée par l’*imperator* haranguant ses hommes avant Pharsale, pour leur dire que leur culpabilité dépendra de l’issue de la bataille : si César l’emporte, ceux qui auront combattu pour lui seront jugés innocents car ils auront suivi la bonne cause ; mais, si, contre toute attente, Pompée devait être vainqueur et devenir par là-même le nouveau *iudex* de la guerre, ils deviendraient coupables du pire des crimes.

<sup>413</sup> Voir en V, 30 : l’ablatif *mutato solo* est utilisé par l’auteur pour dire que la légitimité romaine n’est pas liée au sol sur laquelle elle s’exerce : jadis, Rome avait beau ne plus être à Rome, tombée aux mains des Barbares, mais à Vésiès où se trouvait Camille, c’était tout de même Rome. Il en va de même au moment de la guerre civile où presque tous les Sénateurs ont fui l’*Vrbs*, pour se retrouver en Epire : ce déplacement géographique ne retire rien à leur fonction.

<sup>414</sup> En III, 21, le fantôme de Julie apparut à son ancien époux, Pompée, lui reproche son nouveau mariage avec Cornélie et lui promet un avenir bien sombre : Cornélie a porté malheur à Crassus, avec qui elle était mariée, quand il fut tué par les Parthes. La bonne Fortune de Pompée, si bien connue, a changé, avec son changement d’épouse : *fortuna est mutata toris*. Cette dernière occurrence est plus complexe que les autres : il s’agit bien, dans une certaine mesure, d’une véritable métamorphose, puisque la Fortune de Pompée, de bonne qu’elle était, est devenue mauvaise. Mais, cette évolution est tout de même liée au pur et simple remplacement d’une épouse par une autre, qui peut se traduire, à la limite, comme le remplacement d’une *fortuna* par une autre.

<sup>415</sup> Voir Introduction.

<sup>416</sup> Wheeler (2002) : le critique présente, p. 368-370, un catalogue des reprises ovidiennes communément repérées par les chercheurs, auxquelles se livre Lucain dans le début de son épopée.

<sup>417</sup> Voir notamment Wheeler (2002), p. 371 : « We have already seen that the section begins with a citation of Ovid's inaugural *fert animus* (67), encouraging the reader to measure the two poems against each other. Lucan's first cause of the civil war, *invida fatorum series* (70: "the chain of envious fates"), may therefore be placed in context with the *seriem . . . fati* (*Met.* 15.152, "the chain of fate") that the Ovidian Pythagoras expounds in his grand speech marking the end of the *Metamorphoses* (15.75-478). »

<sup>418</sup> Pour les emplois de cette tournure en prose, qui précèdent l’utilisation poétique qu’en fait le chantre de Sulmone dans son épopée, voir le commentaire de Barchiesi (2005), p. 134. Reprendre cette expression marquante dont nous n’avons aucun emploi en poésie avant Ovide, c’est donc explicitement faire signe vers l’épopée des *Métamorphoses*.

guerre civile à laquelle se livre Lucain dans son proème (*fert animus causas tantarum expromere rerum*, I, 67 : « Mon intention est de révéler les causes d'un si grand événement »<sup>419</sup>). Autrement dit, faisant en quelque sorte voler en éclats le très célèbre vers programmatique d'Ovide, Lucain en cite une partie, au début de son poème –pour présenter le long développement sur les causes de l'affrontement civil–, tandis qu'il réseve la suite du même souvenir ovidien (*mutatas [...] formas*), à la toute fin de la première tétrade (*mutatus Curio*) du *De bello ciuili*. Or, si l'ancien tribun n'est pas personnellement nommé dans l'introduction du livre I de la *Pharsale* qui cherche précisément à analyser les origines du *bellum ciuile*, Curion apparaît bien, dans les derniers vers du livre IV, comme la cause principale de cet épouvantable *nefas*. La violente invective du narrateur s'adressant au cadavre du jeune homme mort en Afrique ne laisse pas de doute là-dessus :

*quid nunc rostra tibi prosunt turbata forumque  
unde tribunicia plebeius signifer arce* 800  
*arma dabas populis? quid prodita iura senatus  
et gener atque socer bello concurrere iussi?*<sup>420</sup>

De manière très subtile, le poète répond indirectement à la question qu'il avait lui-même formulée pour introduire l'analyse des causes de la guerre civile : *quid in arma furem / impulerit populum, quid pacem excusserit orbi*<sup>421</sup> ? Et contrairement à ce que l'on aurait pu supposer, au début de l'œuvre, la personne désignée, ici, par le biais d'une habile question rhétorique (*quid [...] arma dabas populis ?*) qui lui est adressée, n'est pas César, mais bel et bien Curion : l'ancien tribun a jeté dans l'affrontement, non seulement le peuple, mais aussi, au mépris des liens familiaux qui les unissaient, les deux hommes forts du moment (*gener atque socer bello concurrere*). Autrement dit, il est le principal responsable de la guerre civile.

---

<sup>419</sup> Traduction Quintin-Lacroix modifiée à la lumière de l'expression retenue par D. Robert pour sa belle traduction des *Métamorphoses*. Quintin-Lacroix proposait : « Je veux révéler les causes d'un si grand événement. »

<sup>420</sup> *De bello ciuili*, IV, 799-802 :

« A quoi te sert, maintenant, d'avoir jeté le trouble sur les rostres et le forum, d'où, porte-enseigne plébéien, depuis cette citadelle tribunicienne, tu donnais des armes aux peuples ? A quoi, d'avoir trahi les droits du Sénat et que gendre et beau-père aient été contraints de se ruer pour s'affronter ? » (Traduction personnelle.)

<sup>421</sup> *De bello ciuili*, I, 68-69 : « **Quelle raison a jeté, furieux, / un peuple sur les armes** et chassé la paix du monde ? » (Traduction Quintin-Lacroix)

Ainsi, le personnage de Curion joue-t-il un rôle structurant, que la critique n'a, à ma connaissance, pas assez souligné<sup>422</sup> : à la fois, illustration par l'exemple de la dégradation des mœurs dénoncées dans le début de l'œuvre<sup>423</sup>, et cause majeure de l'affrontement sur laquelle le narrateur ne parvient à mettre un nom qu'au terme de la première tétrade du texte, il semble, au fur et mesure que l'on avance dans la lecture de l'épopée, émerger de l'abstractation philosophique du proème<sup>424</sup>, pour prendre peu à peu corps et se révéler finalement, dans les derniers vers du livre IV, comme celui ayant joué un rôle capital dans le déroulement des événements. Aussi pourrait-on fort bien lire la première partie de l'œuvre qui commence avec l'énumération des causes et se termine sur la mort du principal responsable, comme le dévoilement progressif de l'importance de Curion dans le cours de l'histoire, et non, seulement, comme l'analyse de l'irrépressible avancée du victorieux César.

En définitive, qu'il s'agisse du proème –qui présente une analyse globalisante–, ou de la conclusion du livre IV du *De bello ciuili* –construite exclusivement autour de la personne de l'ancien tribun–, l'origine de la guerre civile est toujours associée à l'idée d'un changement éthique d'importance, d'une mutation radicale des mœurs, d'une *métamorphose* définitive du comportement et de la morale. Et c'est, à chaque fois, en réutilisant une partie du vers liminaire de l'épopée ovidienne que Lucain met en valeur

---

<sup>422</sup> Berti (2004) : le critique se contente de signaler (note 4, p. 111), que l'idée selon laquelle la décadence des mœurs trouve son origine dans une richesse trop importante se trouve à la fois dans le proème (I, 158-170) et dans la fin du livre IV consacrée à Curion (IV, 816-818). E. Berti n'en tire, néanmoins, aucune conclusion sur le rôle structurant de Curion dans la première tétrade. Le critique précise, pourtant, que rattacher cette thématique à la personne de Curion constitue plutôt une entorse à la réalité historique.

<sup>423</sup> *De bello ciuili*, I, 160-182 : l'appât du gain est présenté comme la cause de la décadence morale qui frappe toute la population romaine.

<sup>424</sup> Voir en particulier I, 70-82 où, suivant un cycle immuable, les grandeurs s'effondrent sur elles-mêmes.

« Ce fut l'effet des jalousies du sort, la durée refusée  
 Aux grandeurs, l'effondrement sous un poids devenu excessif,  
 Rome impuissante à se soutenir. Ainsi, quand sera défait l'assemblage du monde,  
 Quand l'heure dernière aura fermé la marche de tant de siècles,  
 Ramenant le chaos primitif, quand aura lieu  
 Le grand tohu-bohu des astres, quand les étoiles en feu  
 Tomberont dans la mer, quand la terre, ne voulant plus suivre ses rivages,  
 Repoussera les flots, Phébé s'avancera en sens inverse  
 De son frère et, indignée de mener son double attelage sur la pente du ciel,  
 Elle réclamera pour elle le jour ; alors, désaccordée,  
 Toute la machine de l'Univers verra ses lois brouillées.  
 Les grandeurs s'écroulent sur elles-mêmes ; tel est le terme que les dieux mettent  
 A la prospérité. » (Traduction Quintin-Lacroix)

cette idée, construisant ainsi, entre le début et la fin de la première tétrade, un écho puissant, dont la métamorphose de Curion devient archétypale.

Une fois l'allusion de Lucain à son illustre prédécesseur définitivement établie (*mutatus Curio*), il faudrait préciser le sens à lui donner et déterminer, de manière plus générale, le rapport que le chantre de Pharsale entretient avec Ovide. Entend-il, comme cela a déjà été soutenu, s'opposer à l'œuvre du poète augustéen qui ne se termine sur rien moins que l'apothéose du divin Jules César<sup>425</sup> ? Ou au contraire, souhaite-t-il, en relisant, à sa manière, l'épopée mythologique à travers le prisme de l'histoire, à la fois, la compléter et la prolonger<sup>426</sup> ? S'il n'est pas possible, pour le moment<sup>427</sup>, de trancher de manière définitive et globale cette délicate question, un début de réponse ponctuelle découle tout de même, me semble-t-il, des précédents développements : entre les métamorphoses ovidiennes, essentiellement physiques, et la *mutatio* du personnage de Lucain, proprement ontologique, la différence est de taille. Le *De bello ciuili* apparaîtrait alors comme un prolongement sérieux des jeux poétiques de son prédécesseur : osant affronter la réalité historique qu'Ovide avait tue<sup>428</sup>, Lucain semble bien plutôt compléter l'épopée augustéenne que la contredire. Il démontre ainsi, en lui donnant une dimension qu'il n'avait pas chez Ovide, toute la fécondité du motif de la

---

<sup>425</sup> Comme le rappelle S. Wheeler (2002, note 33) un certain nombre de critiques, aux publications souvent assez anciennes, ont adopté cette position : von Albrecht (1970), p. 296-97 ; Schaaf, (1975), p. 224-225 ; Esposito (1987), p. 66 (selon l'article de Wheeler), mais les développements les plus nets se trouvent p. 69-70 : pour Esposito, la relation que Lucain établit avec Ovide est un rapport d'opposition, et ce, à plus d'un titre. Non seulement le style de Lucain, discontinu et disharmonique rompt avec la fluidité de l'écriture d'Ovide, mais c'est surtout au niveau idéologique que la divergence entre les deux poètes se manifeste encore plus nettement : si l'adhésion d'Ovide au régime impérial est inscrite dans son œuvre quoique relative –il s'agit essentiellement d'une approbation de consensus-, l'attitude de Lucain, consiste, en revanche, en une nette et frontale opposition. Sur la comparaison de certains épisodes de lutte armée entre Ovide et Lucain, voir aussi Esposito (1995).

Pour un point de vue similaire, développé plus récemment, voir Tarrant (2002) : « Could Lucan be implying that his own poem is a story of metamorphosis, the transformation of Rome from republican freedom to slavery under Julius Caesar? If so, Lucan could be writing a sort of revision of Ovid, since the *Metamorphoses* itself ends with Julius Caesar's death and deification, which Ovid ostensibly regards as the prelude to an era of peace and restored freedom under Augustus (p. 356-357). » Signalons, néanmoins, que le reste de l'article défend plutôt l'idée d'un prolongement d'Ovide par Lucain.

<sup>426</sup> Rappelons que le long discours de Pythagore, au livre XV des *Métamorphoses* se termine –après l'évocation de la destinée de plusieurs cités, pertigieuses par le passé, désormais réduites à bien peu- sur une enthousiaste description de l'actuelle Rome (XV, 431-452), promise au destin très glorieux d'être la plus grande cité du monde. Or, si l'on reprend la logique du philosophe dont toute la démonstration ne vise qu' à établir que rien n'est stable et que tout évolue, la suite inéluctable de ce brillant état de choses est nécessairement la même déchéance que celle qu'ont connue les autres cités, voire une déchéance encore plus violente pour la simple raison qu'il s'agit de l'Vrbs par excellence. Ainsi, dans une telle perspective, quoique d'un point de vue purement chronologique cela ne fonctionne pas, l'œuvre de Lucain se présente exactement comme le prolongement de celle de son prédécesseur.

<sup>427</sup> La dernière partie de cette thèse reviendra largement sur ce problème.

<sup>428</sup> Wheeler (2002), p. 374-376, fait remarquer avec à propos que, dans le résumé présentant la carrière de César, à la fin des *Métamorphoses*, la période de la guerre civile a soigneusement été passée sous silence. Voir XV, 752-753.

métamorphose<sup>429</sup>. Et fécond, il l'est d'autant plus que la *mutatio* de Curio est le symbole des profonds changements qui secouent le monde des guerres civiles, comme j'espère l'avoir suggéré par l'analyse des échos textuels entre le début et la fin de la première tétrade. Or, cette *mutatio* n'est pas seulement éthique, elle est aussi et surtout, dans le cas de Curion, rhétorique.

### 1.1.3 b) Curion ou la métamorphose rhétorique : la *uox* devenue *lingua*.

Curion –du moins, tel que nous le présente Lucain– a compris que la rhétorique républicaine, fondée sur une morale irréprochable de l'orateur, ne pouvait plus être opératoire en temps de guerre civile. Aussi, cesse-t-il, dès lors qu'il renonce à défendre des causes justes, de s'exprimer de la même manière que par le passé :

***Audax uenali*** comitatur ***Curio lingua***  
***uox quondam populi libertatemque tueri***  
270  
***ausus*** et armatos plebi miscere potentes<sup>430</sup>.

Le vocabulaire choisi par Lucain illustre parfaitement la métamorphose que Curion, en écho à sa déchéance morale, a fait subir à sa parole : de noble *uox populi* qui, jadis, avait osé (*ausus*, I, 271), –au bon sens du terme, donc–, s'opposer aux puissants pour défendre la liberté, il est devenu vulgaire *lingua* vénale, dont le courage s'est transformé en odieuse témérité (*audax*, I, 269<sup>431</sup>).

---

<sup>429</sup> Sur les différences de traitement du motif de la métamorphose chez Ovide et Lucain, voir aussi Marchesi (2011), p. 486-487 : citant Dante qui défie les deux poètes romains (*La divine comédie, Enfer, XXV, 94-99*), le critique précise qu'aux métamorphoses surnaturelles d'Ovide (notamment celles de Cadmus et d'Aréthuse, pour reprendre les propos de Dante), Lucain ajoute des métamorphoses « scientifiques » : il s'agit, bien entendu, du catalogue des morsures de serpents qui occasionnent de véritables transformations du corps humain. Les cas de Sabellus et de Nasidius (*De bello ciuili, IX, 763-804*) sont mentionnés par le chantre italien.

<sup>430</sup> *De bello ciuili, I, 269-271* :

« Les accompagne l'impudent Curion dont la langue est à vendre,

Lui qui avait pourtant osé, naguère porte-parole du peuple, défendre la liberté

Et confondre avec la plèbe, les tout-puissants rivaux en armes. » (Traduction Quintin-Lacroix modifiée par celle de Bourgery, plus juste pour traduire *miscere plebi*)

<sup>431</sup> L'adjectif *audax* est fort souvent employé dans une acception négative. Voir Velleius Paterculus, II, 48, 3, à propos de Curion justement : *bello autem ciuili et tot, quae deinde per continuos XX annos consecuta sunt, malis non alius maiorem flagrantiore quam C. Curio, tribunus pl., subiecit facem, uir nobilis, eloquens, audax, suae alienaeque et fortunae et pudicitiae prodigus, homo ingeniosissime nequam et facundus malo publico, cuius animo uoluptatibus uel libidinibus neque opes ullae neque*

Un examen des occurrences de ces deux substantifs dans l'ensemble de la *Pharsale*, fût-il un peu long, éclaire avantageusement la *métamorphose* rhétorique que Curion a imposée à son art de la parole.

*α/ vox et lingua dans le De bello ciuili*

Si les emplois du mot *uox* que compte l'œuvre signalent tous –disons-le d'emblée, pour plus de clarté– l'expression d'une parole vraie, le terme *lingua* désigne, quant à lui, quand il n'a pas une signification simplement anatomique, des propos mensongers ou biaisés.

Des quatre-vingts occurrences du substantif *uox* que comprend le *De bello ciuili*, trois cas de figure se dégagent : utilisé, en grande majorité, par le narrateur pour qualifier les propos, sinon véridiques, du moins profondément sincères, de tel ou tel individu, le mot prend une tout autre dimension –la plupart du temps fortement ironique, il va sans dire– quand ce sont certains personnages qui l'appliquent eux-mêmes à leurs propres discours. Enfin, le troisième type d'emploi concerne toutes les révélations surnaturelles ou oraculaires, qui, cette fois, ne sont pas uniquement le fait d'êtres humains. Ces *uoces*, en raison même de leur caractère prophétique ou magique, entretiennent, elles aussi, un rapport avec la vérité.

Une étude plus approfondie de ces trois cas de figure –qui se divisent parfois en différentes sous-catégories–, assortie d'un rapide examen des dix-huit occurrences de *lingua*, permettra, je l'espère, de montrer que lorsque le poète préfère l'un à l'autre substantif –ou inversement–, c'est l'indice d'une véritable réflexion du chantre de la *Pharsale* sur la parole et les liens, souvent distendus, surtout en temps de guerre civile, qu'elle entretient avec la vérité.

---

*cupiditates sufficere possent.* « La guerre civile et les si nombreux maux qui la suivirent pendant vingt années, nul ne contribua à en attiser plus violement la flamme que le tribun C. Curion. C'était un homme de la noblesse, disert, audacieux, prodigue de sa fortune et de son honneur comme de ceux des autres, un vaurien de génie dont l'éloquence faisait le malheur public ; aucune richesse ni aucune passion ne pouvait rassasier son penchant pour le plaisir et la débauche. »

Voir aussi Velleius Paterculus II, 24, 5, à propos de Sylla, avec une connotation négative très nette : *De quo uere dici potest ausum eum quae nemo auderet bonus* : « On peut vraiment dire qu'il osa ce qu'aucun homme de bien n'oserait. » (Traduction J. Hellegouarc'h)

Une typologie des différents emplois de *uox* me semble être le moyen le plus simple de préciser exactement le champ d'action du terme.

Lorsque le nom désigne des sons émis par des êtres humains et qu'il est utilisé par le narrateur, il signale la sincérité –et s'inscrit donc dans une forme de rapport particulier avec la vérité– de celui qui prend la parole. Dans ce premier cas de figure –le plus représenté dans l'œuvre–, on peut dégager trois sous-catégories différentes, qui, de la plus triviale à la plus noble, peuvent être recensées comme suit.

Tout d'abord, associée au *furor* guerrier ou à l'*ira*, la *uox* est l'émanation d'un sentiment violent et irrépressible qui garantit la sincérité de celui qui s'exprime : il s'agit, par exemple, de César répondant avec véhémence à la demande de neutralité des Marseillais<sup>432</sup>, ou encore condamnant fermement la révolte de ses soldats au livre V<sup>433</sup>, du Césarien Vulteius exhortant ses hommes au suicide glorieux<sup>434</sup>, ou encore de Petreius, le centurion pompéien outré par la fraternisation qui fit, un temps, cesser la guerre civile, à Ilerda<sup>435</sup>. A l'image de la prise de parole de Laelius précédemment analysée<sup>436</sup>, les *uoces* qui s'expriment sous le coup de la fureur ou de la colère relèvent d'une forme de lucidité brute, qui n'hésite pas à dire la réalité dans toute son atrocité.

Dans la deuxième sous-catégorie, on peut regrouper tous les cas où le choix de *uox*, de préférence à un autre terme, dit le courage de celui qui parle haut et fort, pour s'opposer, en refusant le mensonge de la flatterie, à la tyrannie<sup>437</sup>. C'est le cas, notamment, du tribun Metellus qui fait entendre sa *uox* pour défendre l'or de Rome dont l'avid *imperator* veut s'emparer<sup>438</sup> : le courage dont ce personnage fait preuve à cette occasion est si rare dans l'œuvre que nous tenons tout simplement, ici, l'unique

---

<sup>432</sup> *De bello ciuili*, III, 357 : *ira ducis tandem testata est uoce dolorem*. « Enfin la colère du chef fit paraître par ces mots son ressentiment » (Traduction Bourgery)

<sup>433</sup> *De bello ciuili*, V, 364 *saeva sub uoce*.

<sup>434</sup> *De bello ciuili*, en IV, 475 le narrateur introduit le discours direct de Vulteius par l'expression *magnanima uoce* et le conclut, en V, 522, par le groupe nominal *ducis uoces*.

<sup>435</sup> *De bello ciuili*, IV, 211, Petreius en colère, ranime l'ardeur de ses soldats par des *moturas proelia uoces*.

<sup>436</sup> Voir p. 285.

<sup>437</sup> Voir en III, 540 où pendant la bataille navale opposant les Césariens aux Marseillais, d'*innumerae uoces* s'élèvent (les Marseillais avaient précédemment eu le courage de prendre la parole pour réclamer, en vain, à César le droit de rester neutres.)

<sup>438</sup> Au milieu du silence d'effroi qui s'est emparé de la ville de Rome, la seule *uox* qui se fasse encore entendre est celle de César (III, 108 : *priuatae uocis*) ; mais, soudain, le tribun Metellus trouve le courage –pour de mauvaises raisons, certes– de lui répondre, *clara uoce* (III, 122) et se dresse entre l'*imperator* et l'or de l'*Vrbs*. Le fait est d'ailleurs assez marquant pour qu'après le discours de Metellus, Lucain revienne à la charge en précisant que le tribun vient de s'exprimer *his uocibus* (III, 134). Dès lors que l'on prend conscience qu'il s'agit, dans la sphère publique, du seul cas de véritable dialogue impliquant plus de deux personnages, dans la *Pharsale*, cette insistance du poète à désigner les paroles de Metellus comme des *uoces* n'est plus étonnante. D'ailleurs, le personnage de César lui-même est tellement frappé par le courage de ce dernier qu'il accorde, lui aussi, le statut de *uox* à Metellus (III, 139 : *uoce Metelli*).

dialogue de la *Pharsale* –du moins en ce qui concerne la sphère publique–, c'est-à-dire le seul cas d'opposition verbale manifestée au tyran. C'est pourquoi, les exemples les plus nombreux appartenant à cette sous-catégorie relèvent, en fait, de ce que l'on pourrait appeler des occasions manquées. A plusieurs reprises, en effet, tel ou tel personnage, ou encore tel groupe d'individus anonymes, redoutant la colère du puissant –qui n'est autre, en général, que César– opte pour le silence, au lieu de faire entendre d'audacieuses *uoces* de récriminations. Nié, le substantif dit alors le manque de courage d'hommes terrifiés. L'exemple le plus significatif est, assurément, la réaction ou plus exactement la non-réaction des habitants d'Ariminum, à l'arrivée en fanfare de l'*imperator* dans leur cité (I, 231-261). De manière tout à fait originale, Lucain choisit de présenter sous la forme d'un discours direct, cette *uox* que, précisément, le peuple n'osa pas faire entendre (*non ausus*, I, 258)<sup>439</sup>. Et c'est en ces termes qu'il conclut cette surprenante intervention :

*Gemitu sic quisque latenti,  
Non ausus timuisse palam ; uox nulla dolori  
credita.*<sup>440</sup>

Le chiasme *non ausus, [...] uox nulla* souligne le caractère paradoxal de ces *propos* exprimés en silence, par manque d'audace. Il faut s'arrêter, un temps, pour souligner l'original parti-pris du poète, qui paraît avoir voulu, me semble-t-il, par la puissance de son art, donner la parole –les plaintes des habitants d'Ariminum sont bel et bien présentées sous la forme d'un discours direct– à ceux qui, historiquement, en avaient été privés. Mais revenons à l'analyse lexicale commencée : ce passage, qui précède de peu la prise de parole de Curion qui nous intéresse, lui sert en quelque sorte, d'introduction. En effet, qu'il s'agisse des habitants d'Ariminum ou de l'ancien tribun, la *uox*, parole courageuse et éthiquement valorisée, va de pair avec une forme positive de l'audace,

<sup>439</sup> Pour une étude de l'ensemble de ce discours, soulignant également le caractère paradoxal de ces pensées présentées sous forme de discours direct, voir Schmitt (1995), p. 15-28.

<sup>440</sup> *De bello ciuili*, I, 257-59 : « Ainsi gémit chacun en son for intérieur, mais personne n'osa craindre tout haut ; nulle voix ne se chargea de dire la douleur. » (Traduction personnelle)

La traduction Quintin-Lacroix –retenue pour presque tous les extraits du livre I- ne permet pas de comprendre que le discours direct qui précède cers vers, retranscrivant des pensées et non des paroles, n'a jamais été prononcé. On a seulement l'impression que le discours cesse et que le silence se fait :

« Chacun étouffa ses plaintes,

personne n'osa craindre tout haut ; aucune voix ne dit la douleur. » (Cette version ne traduit malheureusement pas *sic*, pourtant essentiel à mon sens.)

portée par le verbe *audere*<sup>441</sup>, tandis que la part péjorative en est assumée par l'adjectif *audax* (I, 269 : *audax [...] Curio*). Nombreuses sont, on s'en doute, les occurrences où le substantif *uox* est nié, signe d'un courage vacillant<sup>442</sup>, mais l'exemple que j'ai retenu me paraissait particulièrement intéressant parce qu'il éclaire l'évolution rhétorique de Curion, qui fait justement son apparition dans l'épopée, une dizaine de vers après.

Enfin, il est un dernier cas de figure, où le substantif *uox*, parfois accompagné d'adjectifs mélioratifs, établit un lien entre les paroles prononcées et une forme de sagesse. Ce n'est pas par hasard que chacun des discours de Brutus, Caton puis Marcia qui prennent successivement la parole au livre II, est défini comme *uox* : aux simples *uoces* de Brutus, succèdent les *sacras uoces* de Caton auxquelles font écho les sobres *uoces* de son ancienne épouse. Par la répétition du même substantif, Lucain établit une communion profonde entre les membres de cette famille, dont les propos sont le reflet, sinon d'une véritable sagesse<sup>443</sup>, du moins, d'une capacité à se mettre à distance de l'horreur de la guerre civile pour réfléchir sur le meilleur moyen de se bien gouverner en une telle circonstance, au lieu, comme la plupart des autres personnages, de se laisser emporter par le flux de l'histoire. Et la véritable cohérence dont le poète fait preuve dans l'emploi du substantif *uox* apparaît de manière significative dans cette triade de discours : si Lucain, sûr du noble courage du futur tyranicide (II, 235 *magnanimi [...] Bruti*) et de l'incommensurable sagesse du grand philosophe, n'hésite pas à qualifier, avant même qu'ils n'aient parlé, les propos de Brutus et Caton de *uoces*<sup>444</sup>, et même de *sacras uoces*<sup>445</sup>, il ne se prononce, en revanche, qu'*a posteriori* sur le discours de Marcia : introduit de manière relativement neutre (*sic[...] profatur*, II, 337), il ne

<sup>441</sup> Voir, à ce sujet, le passage où César pleure en voyant la tête de Pompée, qui présente un autre exemple de l'association entre *uox* et *audere*.

<sup>442</sup> Voir en II, 20-21 (*magnusque per omnis / erravit sine uoce dolor*) où les habitants de Rome sont tellement effrayés qu'ils ne parviennent même plus à exprimer, à haute voix, leurs angoisses ; en II, 693-694 où les Pompéiens quittent l'Italie dans le silence absolu, n'osant plus faire entendre leurs *uoces* ; en III, 102 où le peuple romain est tellement tétanisé par la peur qu'il ne lui est même plus possible de *factas uoces simulare*.

<sup>443</sup> La véritable sagesse ne peut véritablement s'appliquer qu'à Caton. Brutus a beau être un lettré célèbre très féru de philosophie, surtout platonicienne (Plutarque, *Brutus* II, 2), les propos qu'il tient qui s'apparentent, en partie, à un véritable culte voué à la personne de Caton, sont trop passionnés pour qu'on puisse le considérer comme un sage. C'est que le sage est très rare, aussi rare que le Phénix, précise, par exemple, Sénèque (*Lettres à Lucilius*, 42,1).

<sup>444</sup> *De bello ciuili*, II, 241 *farique his uocibus orsus*. « Et, il prononça ces paroles » (Traduction personnelle)

Fantham (1992 a), *ad loc.*, : *his uocibus* (*Enéide*, I, 64 et IV, 304 et VII, 420 et IX, 83) ainsi que *orsus* (*Enéide*, I, 352 ; II, 2 ; VI, 125 etc...) sont des « conventionnal epic diction ».

<sup>445</sup> *De bello ciuili*, II, 284-85 : *Sic fatur, at illi*

*Arcano sacras reddit Cato pectore uoces :*

« Ainsi parla-t-il [Brutus]. Et à cet homme

Caton, dévoilant les secrets de son cœur, répondit ces vénérables paroles : » (Traduction personnelle)

devient *uoces* qu'une fois que celle qui le tient a, pour ainsi dire, fait ses preuves<sup>446</sup>. En effet, contrairement à Brutus et Caton dont Lucain nous précise qu'au milieu de l'effroi général, ils sont les seuls à ne pas être éplorés<sup>447</sup>, Marcia avait fait une saisissante entrée –en larmes et s'arrachant les cheveux<sup>448</sup>– chez son ancien époux, qui ne permettait pas, avant qu'elle n'ait ouvert la bouche, de savoir si son discours méritait d'être rangé parmi les vénérables *uoces*. Encore faudrait-il ajouter, à cette catégorie qui lie les *uoces* à la sagesse<sup>449</sup> –notamment de manière systématique en ce qui concerne le *sapiens* Caton<sup>450</sup>–, quelques discours directs prononcés sous le coup d'une immense tristesse qui semble conférer une sage lucidité à ceux de qui ils émanent : il s'agit essentiellement des prises de paroles de Pompée et de sa famille<sup>451</sup>.

Ainsi, que la *uox*, dans le texte du narrateur, soit associée au *furor* guerrier, qu'elle soit le signe d'une attitude courageuse face à la tyrannie ou qu'elle souligne la sagesse, ou tout au moins, une forme de sagesse de certains personnages, elle a une indéniable valeur positive.

Dès lors que le choix, par le poète, du terme *uox* signale que les propos ainsi désignés entretiennent un certain rapport avec la vérité, les passages où les personnages –et non plus le narrateur, cette fois– l'utilisent pour caractériser leurs propres paroles prennent une dimension très intéressante. Alors qu'en ce qui concerne Pompée, aussi bien le personnage lui-même que le narrateur tombent d'accord, pour ainsi dire, pour donner le nom de *uoces* aux propos qui sont les siens<sup>452</sup>, les choses sont tout à fait

---

<sup>446</sup> *De bello ciuili*, II, 350 : *Hae flexere uirum uoces*, « ces paroles fléchirent le grand homme » (Traduction personnelle). Cette conclusion de discours est particulièrement intéressante car elle fait porter l'attention sur la réaction de l'interlocuteur ; ce fait est assez rare dans la *Pharsale*, dont les véritables échanges sont presque absents. Caton, qui se laisse fléchir par le discours de son ancienne épouse, apparaît, en quelque sorte, comme le garant de la sincérité des propos tenus. Autrement dit, ce ne sont des *uoces* que parce qu'ils parviennent à toucher le grand homme.

<sup>447</sup> *De bello ciuili*, II, 234-241.

<sup>448</sup> *De bello ciuili*, II, 326-337.

<sup>449</sup> C'est sans doute en raison de sa respectabilité, malgré ses viles origines égyptiennes, que le vénérable Acorée qui argumente pour qu'un excellent accueil soit réservé à Pompée par le pharaon, fait entendre, en VIII, 480, une *uox*. L'avis contraire, soutenu par Pothin, ne sera pas désigné, on s'en doute, par le même substantif.

<sup>450</sup> La grande majorité des discours directs de Caton sont présentés par le narrateur, en introduction et/ou en conclusion, comme des *uoces*, dont la dimension positive est souvent appuyée par la présence d'un adjectif mélioratif.

<sup>451</sup> Voir, par exemple, la *cohortatio* manquée de Pompée en II, 531-595, qui est prononcée *ueneranda uoce* (II, 530) ; si elle ne parvient pas à galvaniser les soldats, elle contient tout de même un certain nombre de vérités, comme le fait que cette guerre est sans doute l'expression de la colère de la patrie vengeresse, en II, 540).

<sup>452</sup> Voir, par exemple, en VII, 71(*uoce*) et VII, 86 (*uocibus his*) où les douces remontrances que Pompée adresse à Cornélie pour lui redonner de l'énergie, sont ainsi introduites et conclues par le narrateur. Et peu

différentes pour César : le poète, dans sa manière d'introduire les discours directs de l'*imperator* semble s'amuser, soit, à lui refuser délibérément le substantif de *uox* que César utilise pourtant lui-même pour qualifier ce qu'il dit<sup>453</sup>, soit le lui accorde, mais assorti d'un terme négatif qui permet d'en mieux révéler toute la portée ironique<sup>454</sup>. C'est à cette utilisation tout à fait particulière du substantif qu'il faut ajouter une occurrence, unique dans l'ensemble de l'œuvre. Juste après le rappel de toutes les magistratures que s'est attribuées César, l'auteur fait une nette incursion dans le cours de la narration et ramène brutalement le lecteur aux temps néroniens :

*namque **omnis uoces**, per quas iam tempore tanto                    385*  
*mentimur dominis, haec primum repperit aetas*  
*qua, sibi ne ferri ius ullum, Caesar, abesset,*  
*Ausonias uoluit gladiis miscere secures.*<sup>455</sup>

Le choix du substantif *uox*, pour désigner toutes les pompeuses titulatures honorifiques qui sont accordées aux empereurs, procède à peu près de la même démarche que ce qui a été analysé précédemment, à propos des discours directs de César : si l'*imperator*

après dans le même livre, on trouve un discours que Pompée adresse à Déjotarus pour lui demander d'aller chercher de l'aide auprès des Parthes, en leur transmettant les *uoces* (VII, 217) qui sont les siennes et qu'il fait entendre comme un discours direct imbriqué dans son discours.

<sup>453</sup> C'est le cas, par exemple, de la *cohortatio* que César adresse à ses hommes juste avant la bataille décisive. Alors que ni les vers introduisant le discours (VII, 248-249), ni les vers qui le concluent (VII, 329-331) ne le présentent comme des *uoces*, César lui-même précise bien, en VII, 296, qu'il est temps que son discours cesse parce qu'il est en train de retenir, *his uocibus*, ses hommes désireux de se ruer au combat.

<sup>454</sup> La fameuse scène où César verse des larmes sur la tête mutilée de son ancien ennemi est exemplaire :

IX, 1062-63 : *Nec non his fallere **uocibus** audet*

*Adquiritque fidem simulati fronte doloris*

« Mais il ose donner le change par ces mots,

Et veut faire croire au chagrin dont son visage prend le masque. » (Traduction Soubiran) (on retrouve, à nouveau, l'association positive, déjà signalée, de *uox* et *audere* que *fallere* vient, par avance, remettre en cause.)

Et en IX, 1094-1095, au beau milieu du discours de César, on peut lire :

*Sentiat aduentum soceri **uocesque** querentis*

*Audiat umbra **pias**.*

« Que l'arrivée de son beau-père soit sensible à son ombre et qu'elle puisse =

entendre les pieux accents de sa déploration. » (Traduction Soubiran. Elle me semble bien préférable à celle de la CUF qui ne retranscrit pas le fait que César parle de lui, ici, à la troisième personne, comme il l'avait fait dans ses écrits.)

<sup>455</sup> *De bello ciuili*, V, 385-388 :

« Toutes les nobles titulatures, par lesquels maintenant et depuis si longtemps,

Nous mentons à nos maîtres, c'est ce temps, le premier, qui les a inventées,

Quand César, afin qu'aucun droit sur le fer ne lui fit défaut,

Voulut, aux glaives, mêlé les hâches ausoniennes. »

(Traduction personnelle ; j'ai ajouté l'adjectif 'nobles', au vers 385, pour souligner l'emploi ironique du substantif *uoces*.)

n'est nullement ironique quand il dit qu'il profère des *uoces*, le narrateur, en revanche, ne se prive pas de l'être dans l'introduction ou la conclusion des *orationes rectae* du grand chef. De la même manière, le terme *uoces* qui apparaît, ici, sous la plume de l'auteur n'est assurément pas à prendre au pied de la lettre : les titres que l'on octroie à tous les empereurs depuis les guerres civiles ne sont que mensongères flatteries que Lucain stigmatise par une utilisation fortement ironique du substantif *uox*.

Enfin, la troisième catégorie d'emploi du mot concerne les révélations oraculaires ou magiques, qu'elles soient faites ou non par des humains. Les occurrences sont nombreuses, on s'en doute, dans les deux scènes de divination qui occupent les livres V et VI. Il se trouve que, dans les deux cas, il y a tout d'abord une tentative infructueuse de prophétie, avant qu'une véritable révélation soit enfin prononcée. Or, il est particulièrement intéressant pour notre étude lexicale, de constater que seules les paroles réellement inspirées sont présentées comme des *uoces*. La scène de la consultation de l'oracle de Delphes fournit l'exemple le plus manifeste. Le Pompéien Appius Claudius, en proie à une vive inquiétude, souhaite connaître l'avenir et n'hésite pas, pour cela, à faire rouvrir le sanctuaire de Phébus, pourtant inactif depuis longtemps. L'inspiration divine qui a cessé de s'y manifester – du silence de laquelle, du reste, les prêtresses se réjouissent car la phébaude qui s'en fait le porte-parole connaît, selon Lucain, une mort prématurée (V, 116-120)– est bien désignée, dans l'introduction du passage en question, comme une *uox* (V, 114). Aussi, lorsque la pythie Phémonoé craignant d'avancer dans l'autre prophétique, tente de donner le change et feint d'être en plein délire, cette *uox* sacrée lui est-elle refusée, tant par le dieu que par le poète :

*atque deum simulans sub pectore ficta quieto*  
*uerba refert, nullo confusae murmure uocis*  
*instinctam sacro mentem testata furore* 150  
 [...] *non rupta trementi* 152  
*uerba sono nec uox antri conplere capacis*  
*sufficiens spatium, [...]*  
 [...] *ueritam se credere Phoebos* 156  
*prodiderant.*<sup>456</sup>

<sup>456</sup> *De bello ciuili*, V, 148-157 :

« Et simulant, sous une trop calme poitrine, la divine présence, elle profère des mots qu'elle invente ; nul murmure, pas de voix inarticulée pour attester que son âme est en proie à une fureur sacrée.

[...] Des mots que n'interrompt

Au lieu de la *uox* attendue, garante d'une prophétie digne de ce nom, Phémonoé ne fait entendre que des *mots* de son invention. Soulignée tant par la répétition de *uerba* que par la place liminaire que le poète accorde à ce substantif dans le vers<sup>457</sup>, la ruse de la phébate est manifeste et sa maladresse, mise en évidence. Par opposition aux deux groupes nominaux minimalistes qui introduisent les *uerba* dans le texte, on trouve, précisément dans la deuxième partie des mêmes vers, des expressions construites autour de la *uox*, dont la longueur croissante –on passe de quatre (*nullo confusae murmure uocis*) à onze mots (*nec uox antri conplere capacis / sufficiens spatium*)– allant jusqu'à provoquer un enjambement avec le vers suivant, mime la richesse et la complexité de la véritable parole prophétique. Evoquée ici comme la grande absente à laquelle la phébate tente de substituer de simples et maladroitement paroles humaines, la *uox* inspirée porteuse de vérité sera, une trentaine de vers plus loin, bien réelle : la prêtresse, contrainte par Appius d'avancer au cœur du sanctuaire delphique, cède enfin à la divinité qui s'empare d'elle. Phémonoé devient alors *uox* légitime que les destins se disputent pour s'exprimer (V, 180), avant de prononcer, sous la forme d'un discours direct, une prophétie inspirée que le narrateur présente comme des *uoces* (V, 193). Une étude des autres manifestations magiques ou oraculaires disséminées dans l'œuvre<sup>458</sup>, ainsi qu'un examen détaillé de la scène de la nécromancie, au livre suivant, nous amèneraient aux mêmes conclusions : en contexte magique, le choix du substantif *uox* par Lucain est le signe que la communication avec des forces supérieures, détentrices à leur manière d'une vérité, est réelle.

J'en viens maintenant à l'étude du nom *lingua*, qui ne compte, heureusement, que dix-huit occurrences dans l'œuvre. Une fois laissées de côté toutes celles qui sont de simples homonymes de l'organe de la parole<sup>459</sup> ou qui relèvent d'une acception

---

aucun tremblement sonore, une voix qui ne parvient pas à emplir, de la vaste caverne, tout l'espace, [...]

[...] autant de preuves qu'elle avait craint de s'abandonner

à Phébus. » (Traduction personnelle)

<sup>457</sup> Quintilien, *I. O.*, 8, 3, 51, proscrit la répétition du même mot à courte distance. C'est, par rapport au siècle précédent, une nouveauté [voir Guillemin (1928), p. 140], qui prouve que les répétitions sont délibérées chez Lucain et donc à interpréter.

<sup>458</sup> Voir, à ce propos en I, 569, les puissantes *uoces* venues du fond des bois, qui s'élèvent, pour annoncer, au milieu d'une série d'autres prodiges, le désastre de la guerre civile ; en I, 677 l'expression *uocibus his*, qui introduit le discours direct de la matrone romaine en proie au délire prophétique.

<sup>459</sup> Voir, à ce sujet, en II, 614 (*lingua* désigne, ici, une étroite bande de terre) ; en VIII, 348 (il est simplement question, dans ce passage, de la *lingua Latina*).

anatomique<sup>460</sup>, il est possible de dégager deux types d'emploi du nom *lingua*, en contexte profane, d'une part, et en contexte magico-religieux, d'autre part. Il reste qu'à chaque fois, ce substantif, à l'inverse de *uox*, signale la dimension mensongère, fausse ou biaisée du propos tenu.

Commençons par deux passages où le mot n'est pas utilisé pour désigner un rituel prophétique. Il n'est pas besoin de s'apesantir longtemps sur la première occurrence du terme, qui décrit les actions de la rumeur :

\_ u u / \_ u u / \_ \_ / \_ \_ \_ / \_ uu / \_  
*innume/ras solu/it || falls(a) in || prae/conia / linguas.*<sup>461</sup>

Contrairement à ce qu'en dit Virgile, les mille langues de la *fama* sont nettement associées au mensonge chez Lucain<sup>462</sup> : en témoigne la mise en valeur de l'adjectif *falsa* par les deux coupes de ce vers.

En revanche, le deuxième passage, que l'on trouve au livre III, vaut la peine qu'on s'y arrête un instant. Il s'agit d'une rapide digression sur l'origine de l'écriture :

*Phoenices primi, famaē si creditur, ausi 220  
mansuram rudibus uocem signare figuris:  
nondum flumineas Memphis contexere biblos  
nouerat, et saxis tantum uolucresque feraeque  
sculptaque seruabant magicas animalia linguas.*<sup>463</sup>

---

<sup>460</sup> Voir en I, 561 (il est question d'une série de prodiges annonciateurs de la guerre civile, parmi lesquels figurent notamment des animaux dont la *lingua* devient capable d'émettre des paroles humaines) ; en II, 181 (dans le très long discours du vieillard romain qui se remémore les horreurs des affrontements civils qui ont opposé Sylla à Marius, un neveu de ce dernier se fait couper mains et *lingua* –préfiguration probablement délibérée de la mutilation de Cicéron- avant d'être consciencieusement dépecé) ; en IV, 325 (à Ilerda, les Pompéiens meurent de soif, *squamosis linguis*, la langue rugueuse) ; en VI, 567 (Il s'agit de la langue d'un cadavre, desséchée et collée dans sa gorge) ; en IX, 631 (il est question des langues des serpents que l'on trouve autour de la tête de Méduse) ; en IX, 744, le soldat Aulus piqué par une dipsade dans le désert de Libye se déshydrate progressivement sous l'effet du venin et enflamme, en premier lieu la *lingua* qui se dessèche dans le palais. Enfin, en IX 927, quand Lucain dit que la *lingua* des Psylles soigne les morsures de serpent, ce n'est pas leur parole, mais leur salive qui a des vertus curatives : l'emploi du substantif *lingua* est donc purement anatomique.

<sup>461</sup> *De bello ciuili*, I, 467 : « Elle délia mille langues pour de fausses nouvelles. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>462</sup> Le thème de la *fama* n'est pas abordé de la même façon par le poète de la *Pharsale* que par le chantre de l'*Enéide*. Voir la section II. 3 de ce travail.

<sup>463</sup> *De bello ciuili*, III, 220-224 :

« Les Phéniciens, les premiers, si l'on en croit leur réputation, osèrent, transcrire, en simples figures, la parole, destinée à perdurer.

Memphis ne savait pas encore assembler les papyrus du fleuve, et sur la pierre seulement, oiseaux, fauves,

et autres sculptures animalières conservaient les formules sacrées. » (Traduction personnelle)

A la simplicité alphabétique de l'écriture phénicienne (*rudibus [...] figuris*), s'oppose la complexité des hiéroglyphes, véritables représentations artistiques d'animaux (*sculpta [...] animalia*), uniquement destinées à fixer sur la pierre<sup>464</sup> des textes religieux (*magicas [...] linguas*). Or, ce passage qui pourrait faire figure de banale vignette étimologique d'inspiration alexandrine prend une toute autre dimension dès lors qu'on le replace dans son contexte : il se trouve, en effet, très précisément inséré au milieu du dénombrement des troupes de Pompée qui périra justement, on le sait, sur l'ordre de l'Égypte. Contrairement à ce qu'écrit V. Hunink, il me paraît donc tout à fait impensable de considérer que les Égyptiens puissent être, pour quelque raison que ce soit – fussent leurs superbes hiéroglyphes – valorisés, ici même, par Lucain.

S'il est vrai, comme le rappelle le critique néerlandais, que l'invention de la navigation et celle de l'écriture – toutes deux évoquées dans le catalogue des forces de Magnus – sont d'ordinaire fort peu appréciées des Romains qui les associent à la fin de l'âge d'or, il serait trop réducteur, me semble-t-il, d'appliquer sans le nuancer ce point de vue à Lucain. A y regarder de près, en effet, chacune de ces deux vignettes étimologiques qui ménagent, avec trois autres digressions<sup>465</sup>, des pauses dans le long recensement des alliés pompéiens, me paraît bien plutôt être l'occasion pour le poète de se démarquer de la position la plus communément adoptée. Si, comme chez de nombreux autres auteurs<sup>466</sup>, la navigation fait bien figure d'invention dangereuse (*De bello ciuili*, III, 193-97), Lucain innove néanmoins en établissant un lien entre Argo, d'une part, et la Thessalie et la guerre civile, d'autre part<sup>467</sup>. Quant à la naissance de l'écriture, qui nous intéresse en premier lieu, la question n'est pas non plus traitée de

<sup>464</sup> Le démotique, transposition simplifiée à l'extrême des hiéroglyphes, est l'écriture qui sera la plus communément utilisée par les Égyptiens, notamment sur le papyrus, quand ils sauront le tresser pour en faire un support susceptible de recevoir un texte écrit à l'encre.

<sup>465</sup> Le catalogue contient cinq digressions au total qui font toutes l'objet d'un travail particulier pour présenter de manière renouvelée les thèmes qui y sont abordés : outre celles sur le navire Argo et l'invention de l'écriture, on trouve une parenthèse sur Alexandre le Grand allant jusqu'au Gange (III, 233-4) – erreur fréquente qui n'est pas propre à Lucain –, une autre sur les Indiens qui s'immolent eux-mêmes par le feu (III, 241-3 avec une valorisation toute stoïcienne du suicide, point plus particulièrement lucanien de cette vignette) et une dernière sur le fleuve Tanais comme frontière entre l'Europe et l'Asie (III, 274-76). Si cette dernière parenthèse est, somme toute, plutôt banale, celle sur Alexandre est plus travaillée : en créant un écho entre ce passage et II, 496-97 où César s'était exclamé que nul fleuve ne l'arrêterait, pas même le Gange, Lucain a peut-être ainsi voulu annoncer que les succès de César, comme ceux de son prédécesseur, ne seraient pas sans fin.

<sup>466</sup> Hunink (1992), p. 112 : l'association entre le navire Argo et l'invention de la navigation est particulièrement bien représentée dans la poésie latine (Catulle, 64, 1-11 ; Ovide, *Métamorphoses*, VI, 721 et *Amours*, II, 11, 1-6 ; Manilius, 1, 412-13 ; Phèdre, 72, 10 ; Sénèque, *Médée*, 318-63 ; Valerius Flaccus, I, 1 ; Virgile, *Eglogues*, IV, 34. La condamnation de la navigation est aussi un thème courant (Catulle, 64, 1-11 ; Sénèque, *Médée*, 318-63 et 607-24 ; Horace, *Carm.* 1, 3, 12).

<sup>467</sup> Hunink (1992), p.113 : voir aussi *De bello ciuili*, VI, 396-407 où la Thessalie est la terre de tous les maux d'où s'est élançé le premier navire. C'est aussi là que pour la première fois les chevaux furent utilisés pour faire la guerre, et que l'on frappa monnaie.

manière traditionnelle : à l'inverse de l'interprétation que donne V. Hunink –trop prisonnier, à mon sens, des habitudes de la poésie romaine<sup>468</sup>–, Lucain n'accorde pas sa préférence au système scripturaire égyptien, sous prétexte que, réservé aux seuls prêtres, il aurait ainsi épargné la majorité de l'humanité. Non seulement, la mention de l'Égypte dans le catalogue des forces armées de Pompée ne peut, me semble-t-il, représenter qu'une lourde menace, nécessairement négative, mais en plus l'alphabet inventé par les Phéniciens semble bien avoir aux yeux du poète d'indéniables qualités : pouvoir fixer pour l'éternité une parole destinée à tous –et non uniquement aux hommes du culte–, est loin d'être sans intérêt, pour un poète qui aspire, par la perennité de son œuvre, à la gloire éternelle<sup>469</sup>. J'en veux pour preuve la place de choix en tête de vers accordée au participe futur *mansuram*<sup>470</sup> (III, 221 : *Phoenices primi, famae si creditur, ausi / mansuram rudibus uocem signare figuris*). Qu'en est-il, dès lors, des hiéroglyphes, qui ne servent qu'à s'adresser aux dieux et n'ont jamais contribué à la gloire des poètes ? Quand on aura rappelé que bien souvent, dans la *Pharsale*, les divinités semblent être tout à fait sourdes aux prières des mortels et que la communication entre dieux et humains est pour le moins laborieuse dans le monde de Lucain<sup>471</sup>, quand on aura redit tout ce que la présence égyptienne a de menaçant dans ce catalogue des forces pompéiennes –contrairement à la Phénicie, le royaume de Pella n'est d'ailleurs pas présenté comme un énième allié qui viendrait s'ajouter à la longue liste des forces armées et ne figure, ici, qu'à la faveur de la digression sur l'écriture– il sera aisé de conclure.

En insérant cette vignette sur l'écriture dans le dénombrement des troupes de Magnus, le poète semble bien, rompant en cela avec la tradition littéraire, non pas critiquer l'invention de l'écriture qui peut se révéler être une bonne chose pour l'artiste qu'il est, mais dénoncer, en filigrane, l'opacité –qui confine à la duplicité– de la langue

---

<sup>468</sup> Hunink (1992), p. 119-120, Hunink considère que l'écriture tout comme la navigation sont de mauvaises inventions dans la mentalité romaine et pense que Lucain valorise les Egyptiens (car leur système primitif n'est pas pour tout le monde mais seulement pour les prêtres) par rapport aux Phéniciens. Le critique ajoute également un argument supplémentaire : les hiéroglyphes ont quelque chose de plus « naturel » –et donc de plus pur– que l'alphabet, en ce sens qu'ils représentent des animaux. Enfin, le choix du verbe *ausi* lui paraît être la preuve que l'invention de l'écriture alphabétique, prétentieuse création, est condamnable.

<sup>469</sup> *De bello ciuili*, IX, 980-986. A propos de ce passage, voir l'introduction de la seconde partie de cette thèse.

<sup>470</sup> Hunink (1992), *ad loc.*, précise qu'on ne peut savoir si ce participe futur doit être lu comme le point de vue des Phéniciens ou celui du narrateur. Si cette remarque est vraie sur le plan strictement grammatical, il me semble tout de même que le texte et l'aspiration à l'éternité qui caractérise Lucain nous incite à considérer que la deuxième interprétation est plus justifiée.

<sup>471</sup> Qu'il s'agisse de la prophétie rendue par l'oracle de Delphes, au livre V, ou de celle suscitée par la sorcière Erichtho, au livre suivant, ceux qui sont venus consulter, ne comprennent pas ce qui leur est dit.

des Egyptiens : à l'exception d'Acorée, ce sont tous, de Cléopâtre à Pothin, de redoutables et néfastes sophistes –j'y reviendrai. Les hiéroglyphes apparaissent, en définitive, comme l'invention emblématique d'un peuple méprisable, à plus d'un titre<sup>472</sup>, en particulier pour la trahison dont il se rendra coupable envers le grand Pompée.

Comme le note –non sans quelque étonnement– F. Desbordes<sup>473</sup>, de tous les auteurs latins qui font entrer en concurrence Egyptiens et Phéniciens pour l'invention de l'écriture, Lucain est celui qui a le mieux perçu la spécificité du système des habitants de Tyr : la simplicité alphabétique met l'écrit à la portée du plus grand nombre. Dès lors, rien de plus naturel, me semble-t-il, à ce que les mots proférés par le peuple inventeur de ce système de l'évidence soient caractérisés comme une *uox* ; nous avons déjà constaté, à plusieurs reprises, que cette dernière entretient un rapport certain avec la vérité. Rien d'étonnant, non plus, à ce que les Egyptiens, qui ont créé les complexes et

---

<sup>472</sup> Il est d'ailleurs significatif que l'impiété des Egyptiens contemporains de César soit dénoncée ultérieurement par la reprise de la périphrase qui désigne, ici, les hiéroglyphes, *uolucresque feraeque* (III, 223). Au cours du banquet offert par Cléopâtre à l'*imperator*, qui témoigne d'une débauche de luxe, « on servit quantité d'oiseaux et de gibier (*uolucresque ferasque*), /-les dieux des égyptiens !- » (X, 158-159, traduction Soubiran)

<sup>473</sup> Desbordes (1990), p. 141. Dans le Chapitre IX de son ouvrage, « Histoire de l'alphabet : les origines (p. 135-146) », la critique présente les différents textes antiques qui traitent de l'origine de l'écriture. Après avoir évoqué les auteurs latins ayant abordé, les premiers, cette question, les trois analystes Lucius Cincius Alimentus, Fabius Pictor et Cneius Gellius (leurs écrits à ce sujet ne nous sont pas parvenus, mais ils sont tous les trois mentionnés, comme faisant autorité en ce qui concerne l'alphabet, dans l'*Ars grammatica* de Marius Victorinus au IV<sup>ème</sup> siècle après J.C.), F. Desbordes revient aux textes grecs dont les Romains se sont largement inspirés, souhaitant rattacher leur civilisation à l'hellénisme. Les auteurs grecs se sont beaucoup intéressés à cette question, le plus célèbre d'entre eux étant sans doute Hérodote (V, 58) ; ils présentent, en général, le même point de vue que celui que l'on retrouve chez les Annalistes latins. Leur « théorie, probablement développée à Athènes à la fin du V<sup>ème</sup> siècle, suppose une constitution progressive de l'alphabet ionien-attique : un noyau d'origine barbare a été complété par des inventions proprement grecques » (p. 137). Ce noyau barbare est figuré, dans les légendes, par Cadmus qui aurait apporté les 16 premières lettres de Phénicie en Grèce, tandis qu'Evandre aurait joué le même rôle pour l'Italie. L'écriture est donc généralement considérée par les civilisations gréco-romaines comme un phénomène inscrit dans le temps et susceptible d'évolution. Mais deux points font débat : les textes hésitent sur l'origine primitive de cette dernière, quoiqu'une place de choix soit accordée en cette matière à l'Egypte. De plus, à cette interrogation, il faut en ajouter une autre, « délicate, et peu traitée (du moins dans les textes conservés), celle de la nature des différentes écritures et de l'éventuel passage de l'une à l'autre. » (p. 137). (C'est moi qui souligne cette citation, car Lucain est justement un des rares auteurs à aborder la question essentiellement de ce point de vue). Si l'on s'en tient aux seuls textes latins, le problème de l'origine n'est jamais résolu : Pline [*Histoire Naturelle*, dans un chapitre où il s'interroge sur les inventeurs premiers dans divers domaines, VII, 192 (4)] estime que les lettres ont une origine assyrienne, mais il envisage aussi l'hypothèse égyptienne ou syrienne. On retrouve les mêmes hésitations, sans doute relayées par l'*Archéologie des lettres* de Varron ou l'*Orthographe* de Verrius Flaccus, chez Marius Victorinus ou Audax (Marius Victorinus, GL VI, 194, 11= Audax, GL, VII, 325,1). Il reste que d'une manière plus générale, « la présomption d'origine égyptienne est assez bien représentée », surtout chez les prédécesseurs immédiats de Lucain : « Cicéron (*De Natura deorum*, 3, 56) connaît même le dieu Theuth qui apparaît comme l'inventeur de l'écriture dans les mythes de Platon (*Phèdre* et *Philèbe*) ; et l'empereur Claude, à ce qu'il semble, non content de soutenir l'origine égyptienne, réduisait les Phéniciens à un simple rôle d'intermédiaire. C'est du moins que qui ressort d'un passage de Tacite qui doit démarquer l'opuscule où Claude proposait une réforme de l'alphabet en se fondant sur son histoire. (*Annales*, 11, 13) » (p. 141) César avait lui aussi traité de cette question dans L'*analogie* (traité rédigé entre 54 et 52 en Gaule, qui répondait de façon polémique à Cicéron à propos de l'importance de la correction de la langue, considérée comme une évidence sans intérêt par Tullius) mais nous n'en savons presque rien. (p.142)

mystérieux hiéroglyphes, fassent entendre les mêmes mensongères *linguas* que *Fama*. Pour l'une comme pour l'autre civilisation, Lucain établit une cohérence parfaite entre oral et écrit, chaque code scripturaire se présentant, en définitive, comme la transposition graphique de la parole propre à ces deux peuples : limpidité, clarté et évidence manifeste pour la Phénicie, mystère, complexité et négociation permanente avec la vérité, pour l'Égypte.

Venons-en, pour finir, à la scène de la nécromancie du livre VI ; son analyse permettra d'affiner les conclusions auxquelles avait abouti l'examen de la consultation delphique du chant précédent : il était alors apparu que seules les paroles réellement oraculaires pouvaient être une *uox*, les prophéties simulées et donc mensongères étant, quant à elles, ravalées au rang de *lingua*.

L'un des fils de Pompée, Sextus, en proie au plus grand effroi la veille de la bataille décisive, espère apprendre l'avenir qui attend sa famille. L'effrayante sorcière thessalienne à laquelle il s'adresse se met donc à la recherche d'un cadavre encore assez frais pour être susceptible, le temps d'un bref retour parmi les vivants qu'elle lui ordonnera d'effectuer, de révéler ce qu'il a appris aux Enfers.

Tant que le corps est celui d'un mort, qui n'a pas encore été ramené à la vie par les formules contraignantes dont seule Erichtho a le secret, il n'est pourvu que d'une *lingua*, simple organe de la parole, désormais desséché au fond du gosier<sup>474</sup>. Mais dès que le cadavre ressuscite et respire à nouveau, il est présenté, de façon tout à fait significative, comme *uox linguaque*<sup>475</sup>, association de termes unique dans toute

---

<sup>474</sup> *De bello ciuili*, VI, 564-569 :

« Souvent aux funérailles d'un parent, l'abominable Thessalienne s'est jeté sur le corps chéri et en lui donnant des baisers lui a tranché la tête, avec ses dents a desserré la bouche close ; en mordant le bout de la **langue** (*linguam*) qui adhérait au gosier sec, dans les lèvres glacées elle a fait passer ses murmures et leur a confié, pour les ombres du Styx, quelque abominable secret. » (Traduction Soubiran)

<sup>475</sup> *De bello ciuili*, VI, 761-762 : *uox illi linguaque tantum / responsura datur* : « il ne recouvre voix et langue /

Que pour une réponse. » (Traduction Soubiran)

Voir aussi un passage précédent où un cadavre qui serait tout juste ressuscité est aussi considéré comme susceptible d'émettre une *uox* : *De bello ciuili*, VI, 620-622 :

« Dans les plaines de l'Emathie il est aisé de relever un corps, pour que d'un mort récent et d'un cadavre tiède

la bouche sonne à pleine voix (*plena uoce*). » (Traduction Soubiran)

De même, en VI, 631, Erichtho cherche un corps peu mutilé, susceptible de se faire *uox*. : « Elle y cherche une voix dans un corps de défunt. » (Traduction Soubiran)

l'œuvre : il devient l'instrument (*lingua*) au moyen duquel la voix de la vérité va se faire entendre<sup>476</sup>. Or, cette *uox* qui parle à travers lui n'est pas sans rapport avec celle d'Erichto : en tant que *uates* véritables et puissants –tout comme la phébaade, une fois réellement habitée par le dieu de Delphes–, en effet, non seulement les sorcières thessaliennes, en général<sup>477</sup>, mais celle que consulte le rejeton de Magnus, en particulier<sup>478</sup>, voient leur propos souvent qualifiés de *uox* par le narrateur<sup>479</sup>. C'est ainsi, par exemple, qu'au moment même où Erichto s'apprête à redonner vie au cadavre qu'elle a choisi, Lucain décrit son rituel en ces termes :

*Tum uox Lethaeos cunctis pollentior herbis  
excantare deos confundit murmura primum  
dissona et humanae multum discordia linguae*<sup>480</sup>.

La *uox* d'Erichto ne se distingue pas seulement de la parole humaine par les sons très particuliers qu'elle émet<sup>481</sup>. Elle en diffère surtout radicalement parce qu'elle commande même aux dieux les plus effrayants, ceux du royaume des morts (*Lethaeos deos*). Dans le chiasme opposant *uox pollentior* à *humanae linguae*, se dessine, en

---

<sup>476</sup> *De bello ciuili*, VI, 616-617 : *faciles aditus multique patebunt / ad uerum* : « Des voies faciles et multiples / s'ouvriront vers la vérité. » (Traduction Soubiran)

<sup>477</sup> Seule la voix des sorcières thessaliennes peut contraindre les divinités à faire ce qu'elles ne souhaitent pas faire : *De bello ciuili*, VI, 445-446 :

« Seule monte cette voix-là (*Vna... uox illa*) dans le plus secret de l'éther, portant, quoiqu'elle en ait, à la divinité, les mots qui la contraignent, et jamais le souci du pôle ni la rotation du ciel = ne l'en détourne. » (Traduction Soubiran)

Les sorcières de Thessalie accomplissent d'extraordinaires prodiges que ce soit par leur chant (*carmine*, VI, 452 et en VI, 462 ainsi que *carmina* en, VI, 497 et VI, 506), leurs incantations (*cantus*, en VI, 491 et *cantu* en VI, 505) et surtout leurs voix (*uocibus isdem*, en VI, 467 et *uoce*, VI, 482 : ces deux substantifs encadrent, en effet, la longue liste des *adunata* dont sont capables ces redoutables magiciennes.)

<sup>478</sup> *De bello ciuili*, VI, 527-528 :

*omne nefas superi prima iam uoce precantis  
concedunt carmenque timent audire secundum.*

« Au premier mot (*prima uoce*) de sa prière le ciel lui permet toutes les horreurs :

Il a trop peur d'entendre une seconde incantation (*carmen*). » (Traduction Soubiran)

<sup>479</sup> Outre *carmen* et *cantus* qui ont été évoqués, le substantif *murmur* est également largement utilisé. En revanche, il est à noter que très rares sont les autres termes désignant les paroles des Thessaliennes ou d'Erichto.

<sup>480</sup> *De bello ciuili*, VI, 685-686 :

« Plus puissante, alors que toutes les plantes pour faire venir =

Les dieux du Léthé, sa voix d'abord détonne en murmures confus

bien différents de toute langue humaine. » (Traduction Soubiran)

<sup>481</sup> A ce propos, voir la suite immédiate de ce passage qui détaille, en une série de remarquables harmonies imitatives, les différents « ingrédients » extraordinaires composant cette *uox* : elle tient à la fois du loup, du chien, du hibou, de la strige, du serpent, de la mer, du vent dans les forêts et du tonnerre. *tot rerum una uox fuit*, conclut le poète, répétant encore une fois, le même substantif.

filigrane, l'immensité du champ d'action de la Thessalienne : non seulement plus efficaces que toutes les herbes magiques (*cunctis pollentior herbis*), les mots que prononce la sorcière sont bien plus puissants que ceux des mortels, voire des dieux eux-mêmes, qui n'ont d'autre choix que d'obéir. A la fois très animale et surhumaine, presque divine même –la mer, le vent dans les branches et le tonnerre évoquant les domaines de Neptune et Jupiter–, la parole d'Erichto n'est donc pas simple *lingua* de mortelle mais omnipotente *uox*.

Si dans la scène oraculaire du livre V, *uox* désigne une prophétie véritable, au sens où elle est réellement inspirée par Apollon, ce substantif se rattache encore plus nettement à la sphère divine dans la nécromancie du livre VI : la *uox* est une parole qui, parce qu'elle sait parler tous les langages non humains –de celui des animaux, à celui des dieux, en passant par celui des monstres– est beaucoup plus puissante que la voix des mortels, plus puissante que celle des dieux eux-mêmes.

Négatif de la séduisante nymphe Circé, explicitement présentée par Homère comme une déesse qui sait parler le langage des hommes<sup>482</sup>, Erichto est un être hideux à la *vox* surhumaine. La première avait encouragé le héros de l'*Odyssée* à aller trouver la vérité au royaume des morts auprès du célèbre Tirésias qui avait donné à Ulysse des consignes très précises ; la seconde fait revenir parmi les vivants un cadavre anonyme pour révéler à un personnage tout à fait subalterne de l'épopée un avenir qu'il ne comprend pas. Si la prédiction de l'illustre devin est un remarquable artifice littéraire<sup>483</sup>, les paroles du mort ne présentent, en revanche, chez Lucain, aucun intérêt narratif. La prophétie devient donc chez Lucain une parole vide de sens, du moins pour les personnages auxquels elle s'adresse.

Ainsi, quand il ne s'agit pas d'une scène de prophétie, le substantif *lingua* est-il associé, que ce soit manifeste ou seulement suggéré, à l'idée d'une parole mensongère. Et en contexte magique, la *lingua* désigne une incantation beaucoup moins puissante que la *uox*, seule parole authentiquement efficace, parce qu'elle connaît les vrais secrets des dieux dont elle s'apprête à faire la révélation.

---

<sup>482</sup> Homère, *Odyssée*, X, 135-136 :

« Circé aux beaux cheveux, déesse à la voix humaine,  
Qui avait pour frère germain le perfide Aiètès. » (Traduction F. Mugler)

<sup>483</sup> Ulysse et ses compagnons ne doivent pas s'en prendre au troupeau du Soleil s'ils veulent rentrer tous sains et saufs en Ithaque.

Au terme de cette longue étude de vocabulaire, il apparaît clairement, me semble-t-il, que ce qui intéresse Lucain dans l'utilisation des termes *uox* et *lingua* pour caractériser les actes de parole, ne relève pas, en règle générale<sup>484</sup>, de la sonorité ou de la musicalité éventuelle des propos tenus<sup>485</sup>, mais bel et bien du rapport qu'ils entretiennent avec la vérité, ou tout au moins avec une forme de sincérité. Le terme *uox*, comme nous l'avons vu, peut signaler l'expression d'un sentiment violent, une prise de position courageuse face au tyran, ou une réflexion profonde qui, parfois, se fait véritable sagesse. En contexte magique, la *uox* est soit une parole réellement inspirée par une force supérieure, soit une parole assez puissante pour commander même aux dieux. La *lingua*, en revanche, a, dans le meilleur des cas, une dimension utilitaire, en ce sens qu'il s'agit d'une notation purement anatomique. Et quand le terme est utilisé dans son acception la plus péjorative, le substantif dénonce clairement le mensonge que constituent les propos produits par une *lingua* et non une *uox*<sup>486</sup>.

En définitive, ce qui me semble le plus riche d'enseignement, pour conclure cette analyse, est le caractère systématique de l'emploi de ces deux substantifs chez Lucain. Toujours porteurs des mêmes connotations, ils sont par ailleurs très souvent opposés l'un à l'autre, comme nous avons eu, plus d'une fois, l'occasion de le constater. Or, le premier passage de l'œuvre à faire dialoguer *uox* et *lingua* ensemble est précisément la première triade de discours du livre I.

#### β/ *vox* et *lingua* dans la triade des discours Curion/ César / Laelius

La courte vignette biographique qui permet à Lucain d'introduire le personnage de Curion dans son épopée résume brillamment la métamorphose rhétorique que le tribun, trop homme de son temps, pour ainsi dire, a imposé à sa parole : les deux substantifs autour de laquelle elle s'articule, sont, on ne peut plus l'ignorer désormais,

---

<sup>484</sup> Signalons tout de même deux exceptions de taille : la *uox* d'Erichtho est présentée comme le mélange de différents sons empruntés au monde animal, de même la voix de la Phébadé est caractérisée par ses tremblements et ses sonorités.

<sup>485</sup> Le peu d'intérêt manifesté par Lucain pour la musicalité ou la sonorité du langage –il ne s'agit pas là de sa propre pratique poétique, très attentive, on le sait, aux jeux sur les sonorités, mais de sa manière de qualifier et classer les différents actes de langage possibles- est partagé par la plupart des grammairiens antiques qui ne parlent pas, à quelques exceptions près, de la voix, comme d'un son plus ou moins musical, Luque Moreno (1998), p. 978 ; Luque Moreno (2007), p. 527.

<sup>486</sup> En contexte magique, la *lingua* est mensonge dans la mesure où elle est surtout une parole inefficace, sans pouvoir magique réel.

lourds de sens. Noble *uox* jadis, Curion était prêt, alors, à mettre son remarquable talent au service des plus respectables causes ; devenu *lingua* corrompue, il a perdu tout attachement sincère à la défense du vrai, de l'honnête, du juste. Lucain jette donc d'emblée le discrédit sur le discours direct que prononce le tribun en s'adressant à César, puisque ce sont désormais les arguments d'une vénale *lingua* qui sortent de sa bouche –les propos qu'il développe se révéleront d'ailleurs, j'y reviendrai un peu plus loin, redoutablement sophistiques–. Aussi, nul lecteur ne se laisse prendre au piège du nom de *uoce* que le tribun utilise, dès le deuxième mot de son discours, pour désigner sa propre parole : comme cela a été signalé auparavant, l'emploi du substantif *uox* par un des protagonistes pour qualifier ses propos est très souvent le lieu d'un décalage fortement ironique entre les dires du narrateur –qui vient de rappeler que désormais Curion n'est plus qu'une *lingua*– et ceux du personnage.

Que faut-il penser, dans ces conditions, de la manière qu'a le centurion Laelius de commencer, après la *cohortatio* manquée de César, sa vigoureuse intervention?

*Summi tum munera pili  
Laelius emeritique gerens insignia doni,  
seruati ciuis referentem praemia quercum,  
'si licet,' exclamat 'Romani maxime rector  
nominis, et ius est ueras expromere uoces,* 360  
*quod tam lenta tuas tenuit patientia uires,  
conquerimur.*<sup>487</sup>

Faut-il, comme pour Curion, lire, dans l'expression *ueras expromere uoces* l'ironie sous-jacente d'un Lucain qui s'amuse à placer dans la bouche de ses personnages qualifiant les propos qu'ils sont en train de tenir, des substantifs qui leur sont refusés par le narrateur de l'épopée ? Rien n'est moins sûr.

Tout d'abord, pour qu'il y eût effectivement décalage entre le point de vue du narrateur et celui du personnage sur la nature des propos de ce dernier, il aurait été indispensable que les quelques vers présentant le centurion avant qu'il ne prît la parole fussent, à l'instar de ceux consacrés à Curion, dépréciatifs. C'est tout le contraire : Laelius est

---

<sup>487</sup> *De bello ciuili*, I, 356-360 : « Alors, Laelius, centurion primipile, A qui son mérite a valu de porter Les feuilles de chêne décernées au sauveteur d'un citoyen, S'écrie : 'S'il m'est permis, guide suprême de la nation romaine, Si j'ai le droit de faire entendre une voix sincère, Tu as trop patienté et retenu tes forces : C'est là notre plainte. » (Traduction Quintin-Lacroix)

décrit comme un héroïque centurion, récompensé pour avoir sauvé la vie d'un concitoyen. Par ailleurs, l'expression qui nous occupe réactive délibérément le souvenir virgilien de la nuit où Troie est tombée<sup>488</sup>. Il semble donc bien plus légitime de comprendre ce passage comme une réécriture inversée de l'*Enéide*<sup>489</sup>, que selon le principe d'un décalage signifiant par rapport à la parole du narrateur. Or, si l'expression *ueras uoces* n'est pas ironique, s'il faut lui donner son plein sens, elle se présente alors nécessairement comme une mise en cause du discours qui précède immédiatement, c'est-à-dire la *cohortatio* de César qui, sous prétexte de ne pas contrevenir à ce qui est juste et légitime, a choisi de passer sous silence tout ce que la guerre civile a de sacrilège : Laelius, en revanche, demande l'autorisation de parler vrai (*si licet [...] et ius est ueras expromere uoces*), et osera dire tout le *nefas* que constitue le *bellum ciuile*, qu'il est prêt à accepter par amour pour son chef. C'est là, non une irrévérence du centurion à l'égard de son très respecté général, on s'en doute, mais une terrible maladresse d'orateur amateur. Ce plébéien, militaire de métier, n'ayant très certainement pas reçu la même formation rhétorique que le grand César commet une grave faute oratoire qu'on pourrait presque assimiler à de l'insolence. Mais Lucain en fait un puissant atout pour guider son lecteur. Dénonçant ainsi fortement le mensonge par omission que constitue le discours de César, le poète affirme, du même coup, par le choix de cette expression forte chargée de souvenirs poétiques, la sincérité du centurion Laelius. Alors que Curion, parfaitement conscient de sa propre métamorphose morale et rhétorique, tentait encore de se présenter hypocritement comme une *uox* (I, 273), Lucain place délibérément dans la bouche de Laelius le pléonasme de *ueras uoces* –la *uox* entretenant toujours, d'après l'étude lexicale menée sur l'ensemble de l'épopée, un rapport certain avec la vérité– pour établir un net *distinguo* non seulement, avec la parole d'un César qui masque la vérité, mais aussi avec les sophismes du tribun : si Curion joue aussi habilement avec les mots qu'un acteur, Laelius, en revanche, est tout à fait sincère ; il n'est pas *uox* feinte, mais *uera uox*.

---

<sup>488</sup> Le rapprochement est signalé par Wuilleumier-Le Bonniec (1962) ainsi que par Gagliardi (1989) qui ne donne d'ailleurs pas le bon vers (il renvoie au vers II, 2 au lieu de II, 280) : il s'agit, au soir de l'anéantissement de sa cité, du rêve que fait Enée dans lequel lui apparaît le grand Hector, blessé et meurtri. Le héros de Virgile s'exprime alors le premier pour « préférer de douloureuses paroles », *maestas expromere uoces* et assaillir le fantôme du héros de questions auxquelles il ne répond que par une injonction : il faut fuir et refonder Troie ailleurs.

<sup>489</sup> L'éternel héros des Romains, Enée, rêve qu'il interroge le fantôme du malheureux Hector sur le piètre état dans lequel il lui apparaît, tandis que la cité de Troie est en train de tomber aux mains des ennemis, alors que chez Lucain, un complet inconnu répond au grand César plein d'une ardeur belliqueuse et sur le point de se lancer dans la guerre civile pour lui redire tout son attachement à sa personne et au combat à ses côtés.

La précision du vocabulaire et les échos, parfois contradictoires, qu'il y a entre les propos du narrateur et ceux des personnages viennent donc confirmer l'impression qui se dégageait de la lecture des trois discours successifs : Lucain a délibérément cherché à faire entendre trois orateurs d'un genre fort différent dans cet épisode. Au discours très habilement construit de Curion qui, on le verra, sous couvert de mettre à l'honneur le grand général, parle essentiellement dans son intérêt personnel, succède l'inefficace et trop longue *cohortatio* d'un César incapable de concilier les principes traditionnels de la rhétorique républicaine avec la sacrilège situation du *bellum ciuile*. Enfin, la brutale sincérité de Laelius manifeste à la fois la totale inexpérience du centurion en matière de discours –certains de ses propos pourraient même être considérés comme d'une insolence extrême envers son chef pourtant bien-aimé– et la nécessité de rompre avec la tradition oratoire si l'on veut être convaincant en temps de guerre civile, en particulier quand on s'adresse à des soldats.

Autrement dit, à deux professionnels de la parole –le premier se conforme à une esthétique nouvelle, libérée de tout fondement éthique tandis que le second, formé par la vieille tradition républicaine, éprouve bien des difficultés à parler en faveur de la guerre civile qu'il veut entreprendre– succède un homme qui n'a manifestement pas la maîtrise du verbe, mais qui emporte l'adhésion parce qu'il a su faire entendre de *ueras uoces*, aussi brutales et violentes soient-elles. Orateur occasionnel, Laelius obéit à son instinct et parvient fort aisément à faire abstraction des principes oratoires traditionnels qui, liant rhétorique et éthique, condamnaient irrémédiablement la *cohortatio* de César à l'échec. N'écoutant que son amour du sang et son inaltérable fidélité à son chef, il a, somme toute, assez peu de mérite d'avoir emporté l'adhésion inconditionnelle de ses semblables. Laelius ne fait preuve ni de recherche dans l'expression –comme c'est le cas chez César, par exemple–, ni d'une attention scrupuleuse à chacun des mots qu'il emploie, c'est le moins qu'on puisse dire –contrairement à Curion, on le verra. Il a juste parfaitement *senti* ce que les soldats avaient besoin d'entendre. Et l'*imperator*, en bon professionnel du verbe qu'il est, saura s'en souvenir : au livre V, confronté à une grave mutinerie, César ne s'exprime plus comme un orateur un peu démodé, trop précautionneux et soucieux d'accorder ses propos à l'éthique républicaine. Le discours

qu'il tient, simple, direct<sup>490</sup>, violent et cruel, est enfin une *uox* tout à fait intelligible par les soldats qu'il a devant lui :

*discedite castris,  
tradite nostra uiris ignaui signa, Quirites.  
at paucos, quibus haec rabies auctoribus arsit,  
non Caesar sed poena tenet. procumbite terra 360  
infidumque caput feriendaque tendite colla.  
et tu, quo solo stabunt iam robore castra,  
tiro rudis, specta poenas et disce ferire,  
disce mori.' tremuit saeua sub uoce minantis  
uolgus iners, unumque caput tam magna iuuentus 365  
priuatum factura timet, [...]  
Nil magis adsuetas sceleri quam perdere mentis  
atque perire tenet<sup>491</sup>.*

Et, les mêmes moyens oratoires que ceux du centurion Laelius, produisent, dans la bouche de César, les mêmes effets : le général parvient à retourner à son avantage une situation qui était extrêmement critique. Non seulement les soldats ne veulent plus prendre la fuite, mais en plus les responsables de la rébellion dont il demande la mort, tendent la gorge pour accueillir, sinon avec délectation, du moins avec avec une totale soumission, la punition de leur bien-aimé chef. La violence du discours césarien a su réveiller en eux l'amour de celui qu'ils avaient, jusque là, toujours passionnément suivi au combat, dont ils acceptent humblement l'arrêt.

Autrement dit, qu'il s'agisse de Curion ou de César, ils ont tous deux été capables d'imposer à leur verbe l'évolution nécessaire pour rester convainçants, même et surtout, en temps de guerre civile. Mais le tribun a su le faire *avant* le grand général et cela n'est pas sans importance, on le verra.

---

<sup>490</sup> Contrairement à ce que nous avons constaté au livre I, César ne commet plus, au livre V, l'erreur d'apostropher un absent. Il s'adresse exclusivement, dans ce discours aux soldats qu'il a devant lui.

<sup>491</sup> *De bello ciuili*, V, 357-365 [...] 371-372 :

« Quittez le camp,  
Remettez mes enseignes à des soldats, lâches, civils que vous êtes !  
Mais que demeure la poignée d'hommes qui a allumé cette rage,  
non pour César, mais pour le châtement. Genoux à terre,  
traîtres, présentez tête et cou à la mort.  
Et toi, sur la force de qui seul désormais s'appuiera mon camp,  
recrue inexpérimentée, repais-toi du châtement et apprends à frapper,  
apprends à mourir.' Cette voix cruelle et ces menaces firent trembler  
la foule immobile ; c'est une seule tête que tant de guerriers  
craignent, qu'ils auraient pu renvoyer à une vie privée. [...]  
Rien n'occupe plus ces âmes accoutumées au crime  
que le désir de faire périr et de périr. » (Traduction personnelle)

Dans la triade de discours du livre I, dont la lecture comparée est balisée par l'utilisation des termes *lingua* ou *uox*, Lucain reconstruit à sa manière la réalité historique pour mettre en concurrence trois orateurs très différents. Le poète donne ainsi un rôle essentiel, dans le déroulement des événements, à qui a la maîtrise du verbe, qu'elle soit voulue et réfléchie –c'est le cas de Curion–, ou inconsciente et circonscrite à l'événement –il s'agit de Laelius. En revanche, sans aucun poids sur le cours des choses, César apparaît comme le grand perdant de cette fausse joute oratoire ayant mis en concurrence trois styles différents, et cet échec, à n'en pas douter, est lourd de sens.

### **1.1.3 c) Rôle majeur de Curion dans le *De bello civili* : de l'importance de savoir se faire sophiste en temps de guerre civile.**

Si le discours de Laelius a été décisif pour inciter les soldats au combat, il reste que le véritable déclenchement de la guerre civile, contrairement à ce que nous disent les autres textes sur la période –du moins, ceux qui nous sont parvenus<sup>492</sup>–, revient, non au grand César, mais au tribun Curion. Il n'était pas suffisant pour Lucain, comme nous l'avons vu, de présenter cet homme vénal comme le principal responsable de l'affrontement entre Romains, il fallait aussi qu'il donnât le signal du début des hostilités. C'est que le poète, parfaitement conscient que le bouleversement radical affectant la société du *bellum civile* affecte aussi l'art oratoire, a voulu donner toute l'importance nécessaire à celui qui symbolise la métamorphose morale, mais surtout rhétorique, de ces temps très troublés. César, parce qu'il est incapable, du moins au livre I, de trouver les mots appropriés, se trouve, en quelque sorte dépossédé de la guerre civile dont non seulement la responsabilité mais aussi l'initiative reviennent, sous la plume de Lucain, à Curion, qui a su, bien avant le général, évoluer avec son temps.

Aussi, me semblerait-il important de réexaminer, un bref instant, l'image, habituellement considérée comme allant de soi, du César lucanien. S'appuyant sur des échos textuels précis, qui évoquent ou le Jupiter des *Métamorphoses*, ou le principat et

---

<sup>492</sup> Signalons tout de même une relative exception : chez Dion Cassius, Curion s'exprime *avant* César, mais le rôle qu'il joue n'est en rien déterminant dans la résolution de l'*imperator*. Voir p. 197 et suivantes de cette thèse.

les dieux qui lui sont associés<sup>493</sup>, la critique voit ordinairement le général comme un chef absolu, avançant sans la moindre hésitation, à travers les monceaux de cadavres de la guerre civile<sup>494</sup>, vers l'inévitable élimination de son unique et dernier rival. Un tel portrait offre, d'ailleurs, un parfait prolongement à la célèbre métaphore de l'éclair<sup>495</sup>, utilisée dès le début de son épopée par Lucain pour faire de César une force qui va, destinée à s'abattre inévitablement sur le grand chêne, déjà bien trop vieux, qu'est Pompée<sup>496</sup>. Quant à l'image du lion qui, marquant un temps d'arrêt avant l'affrontement, se bat les flancs de sa queue pour mieux s'exciter au combat (*De bello ciuili* I, 203-211), elle corrobore, elle aussi, la vision traditionnelle du César lucanien. Comme l'a écrit E. Narducci, la comparaison de l'*imperator* sur le point de franchir le Rubicon, avec le fauve de Libye permet même d'interpréter de manière plus juste ce qui aurait pu passer pour une hésitation du général : les échos textuels qui assimilent les cheveux de César se dressant sur sa tête, à la crinière de l'animal<sup>497</sup> éclairent l'attitude de l'*imperator* par celle du lion. Ce dernier pourrait paraître hésiter avant l'affrontement ; bien au contraire, il s'autorise une pause pour rassembler ses forces et sa colère (I, 207, *colligit iram*). Et, comme le dit remarquablement le critique italien, il en va de même de César : ce n'est pas la *pietas* ou la peur qui le retiennent un instant avant d'envahir son propre pays, il se concentre et se prépare dans l'unique but de pouvoir ensuite se ruer au combat avec la plus grande efficacité possible<sup>498</sup>.

Si César apparaît dans le tout début de l'œuvre comme un être qui ne connaît pas l'hésitation, il reste que l'image d'une force qui se rue irrémédiablement au devant de

---

<sup>493</sup> Wheeler (2002), p. 370-371: « So it should cause little surprise that Caesar enters the *Bellum Civile* conceiving great rebellion and future war in his heart (*ingentisque animo motus bellumque futurum / ceperat*, I, 183-84), just as Jupiter enters the *Metamorphoses* conceiving great wrath in his heart : *ingentes animo et dignas love concipit iras*, *Met.* I, 166. Finally, when Caesar meets the personification of Patria at the Rubicon, he anachronistically invokes the same Augustan gods (I, 195-200) that Ovid prays to on behalf of Augustus at the end of the *Metamorphoses* (XV, 861-67). » Sur le rapprochement avec le Jupiter d'Ovide, voir aussi Pichon (1912), p. 233, et Feeney (1991), p. 296.

<sup>494</sup> Le poème précise, en effet, en I, 145-150, que César est heureux de progresser en semant la terreur et en faisant beaucoup de victimes. Il s'agit donc d'un passage précédant l'intervention de Curion, qui vient, me, semble-t-il, par son intervention, modifier quelque peu l'image du général. Il est vrai que l'on retrouve une description similaire du plaisir qu'éprouve César au carnage sanglant qu'il répand sur sa route, plus loin dans le poème, en II, 439-445 : le moment d'hésitation du grand chef, juste avant d'entrer véritablement dans la guerre civile, moment où l'intervention de Curion a été décisive, est passé depuis longtemps et il a recouvré toute sa cruelle et sacrilège détermination.

<sup>495</sup> Sur le symbolisme de cette image, voir Leigh (2010).

<sup>496</sup> Voir Rosner-Siegel (1983) et Feeney (1986 a). Ces deux articles ont été jugés suffisamment importants par Tesoriero, Muecke et Neal (2010) qui les font figurer dans leur recueil de *seminal articles* sur le poète.

<sup>497</sup> Le même verbe est utilisé par Lucain à propos des cheveux de César (I, 193 : *riguere comae*) et de la crinière du lion (I, 209 : *erexit ... iubam*) : Narducci (2002), p.203.

<sup>498</sup> Narducci (2002), p. 200-203.

l'ennemi, –éclair implacable ou lion marquant un arrêt seulement le temps de rassembler sa colère–, est tout de même nettement remise en cause, dès la scène d'Ariminum : après avoir franchi le Rubicon et s'être emparé sans violence de l'actuelle Rimini, César a quelques doutes sur la suite des événements. Il hésite à se lancer véritablement dans l'affrontement (I, 262, *dubiaeque in proelia menti*), Lucain est très clair sur ce point, et c'est Curion et sa suasoire qui vont lever ses inquiétudes avant qu'il ne se lance, à travers toute l'Italie, à l'assaut de l'*Vrbs*. C'est pourquoi, de manière pleinement cohérente, l'*imperator* n'est plus fauve ou foudre, dans cette scène, mais seulement coursier éléen qui, galvanisé par les cris de la foule, s'apprête à s'élancer dans le Cirque. Autrement dit, il n'est plus maître de lui-même et de son destin, mais, réduit à une animalité soumise et dépendante, il devient bête que l'on mène comme on le souhaite et à qui on donne le signal du départ pour le plaisir du spectacle. Il n'a plus le choix ni du moment, ni de la manière : Curion a en charge le premier, tandis que la seconde est l'œuvre de Laelius. Sans le tribun et sa force de conviction, pas de déclenchement des hostilités, sans le centurion et sa violente *cohortatio*, pas de soldats pour se ruer au combat.

S'il me semble donc parfaitement juste, de redire, à la suite d'E. Narducci que le César de Lucain ne connaît que fort peu l'hésitation, il faut néanmoins s'empresse d'ajouter qu'à l'image liminaire de l'*imperator* foudre ou lion, Lucain en substitue rapidement une autre, qui change la donne. Et ce n'est pas seulement la métaphore du cheval qu'il faut prendre en compte, c'est aussi la réalité des faits tels qu'ils sont présentés par le poète, notamment la triade de discours qui nous occupe et la redistribution des rôles et des responsabilités qu'elle opère.

Si la critique s'est ordinairement arrêtée à la première impression donnée par le César de Lucain, J. Masters a cependant repéré un des processus d'écriture du poète qui n'est pas sans rapport avec la substitution du cheval au lion. Lucain, avec rigueur et méthode, redouble un certain nombre de scènes du début de l'œuvre, opérant ainsi la transposition poétique du problème éthique majeur posé par son sujet : chanter la guerre civile, en effet, c'est rejouer le moment le plus sombre de l'histoire de Rome, c'est remettre aux prises des hommes, pères, fils et frères, qui étaient de la même nation, c'est décapiter à nouveau le grand Pompée et replonger le glaive dans le cœur du sublime Caton. Pris entre le désir de raconter et la pieuse nécessité de taire à jamais le plus grand des *nefas*, le poète a donc marqué son hésitation et sa volonté de rendre l'implacable

marche de César vers le pouvoir moins aisée que dans la réalité, par la reduplication de scènes, ralentissant ainsi à la fois la progression de la narration et le cours des événements<sup>499</sup>. La substitution de l'image du cheval de course au lion de Libye ou à l'éclair fulgurant procède, me semble-t-il, plus ou moins, de la même volonté : il s'agit, en quelque sorte, pour Lucain, de refuser à César un accès facile au pouvoir, en forgeant par la puissance de la création poétique des obstacles sur le chemin de la domination absolue –le cheval ne parviendra sur la ligne d'arrivée que si le départ est donné et qu'il peut jaillir hors des stalles dans lesquelles il est enfermé alors que le lion, libre et sauvage, était le seul maître du moment où il décidait d'attaquer. Mais, contrairement à ce que semble penser J. Masters, c'est loin d'être un simple jeu poétique qui n'aurait, somme toute, que peu de sens. C'est aussi et surtout un moyen pour le poète de déchiffrer les secrets des événements et d'exposer son analyse personnelle des faits. Autrement dit, bien loin d'être une réécriture de l'Histoire sans lien avec la réalité, il s'agit en fait, d'une lecture, d'un décryptage, voire d'une dissection des événements ayant pour but de mettre au grand jour ce que César ou d'autres n'ont pas dit. Le rôle prépondérant d'un Curion brillant orateur, qui dépossède l'*imperator*, à la fois de la responsabilité et du déclenchement de la guerre civile, est, à mon sens, la révélation majeure de Lucain dans la première tétrade de son œuvre : Dante ne s'y est pas trompé, qui s'inspirant de la *Pharsale*, considère les propos que Curion tient à César comme responsables du grand malheur de la guerre civile, au point que le tribun a la langue mutilée aux Enfers, puisqu'on l'y punit par où il a péché<sup>500</sup>. Et cette découverte n'est pas sans conséquence sur l'ensemble de l'œuvre –je vais y revenir dans le chapitre qui suit–, Cicéron et Pothin, eux aussi détenteurs du pouvoir des mots, jouant respectivement auprès de Pompée et Ptolémée, sensiblement le même rôle que le tribun auprès de César.

---

<sup>499</sup> Masters (1992), p. 1-10, repère deux levers de soleil ainsi que deux franchissements successifs du Rubicon le même jour.

<sup>500</sup> Dante, *Divine comédie*, *Inf.* XXVIII 97-102 ; Gagliardi (1989), p. 81, mentionne à juste titre ce passage.

#### 1.1.4 Conclusion sur la première triade de discours du poème : Curion, César, Laelius.

Il semblait plus utile de mener les études lexicales qu'imposait un sujet sur la parole, non en préambule général à un tel travail, mais plutôt en contexte, afin d'éclairer un passage précis. C'est pourquoi ce long développement sur la première triade de discours de l'œuvre, présente, d'une part, un examen de *murmur* et *clamor* comme incitation de l'auditeur-lecteur habitué des *recitationes* à porter un jugement critique sur les discours directs de certains personnages, et d'autre part, une étude de *uox* et *lingua*, en tant qu'indicateurs du rapport qu'entretient, avec le vrai, telle ou telle *oratio recta* de l'épopée.

Renforcée par ces indices d'appréciation soigneusement disposés dans son texte par le poète, la juxtaposition –incitant à la comparaison– des trois discours successivement tenus par Curion, César et Laelius apparaît, en définitive, comme la mise en pratique d'une théorie implicite sur la nécessité de savoir s'adapter à son auditoire, telle qu'il en figure tant dans les manuels de rhétorique<sup>501</sup> : en effet, ces trois interventions diffèrent suffisamment les unes des autres pour qu'on puisse rattacher chacune d'elle à un type particulier d'éloquence. A la sophistique et habile parole d'un Curion dénué de tout scrupule, succède une *cohortatio* conforme à un art de la parole profondément républicain, c'est-à-dire fondé sur un ensemble de règles oratoires trop complexes pour des soldats –l'interminable apostrophe que César adresse à un Pompée absent, notamment– et le respect des valeurs ancestrales : l'*imperator* peine donc nécessairement à dire le *nefas* intrinsèque au *bellum ciuile* qu'il projette, et en est réduit à d'hypocrites et inefficaces déclarations. Elles contrastent violemment avec la sanguinaire profession de foi qui suit : le discours de Laelius, faisant table rase de la

---

<sup>501</sup> Voir, par exemple, Aelius Théon, *Progymnasmata*, (8, 115, 23-28) : « Il faut avant tout considérer la qualité du locuteur et celle du destinataire, l'âge qu'ils ont, le moment, le lieu, la condition et la matière donnée comme thème au discours. Et dès lors, tâcher de dire les paroles adaptées. » Ce développement concerne la prosopopée, figure de pensée utilisée par César dans sa *cohortatio* ; or, on constate qu'il n'applique nullement ces conseils, puisqu'il semble oublier que le public auquel il s'adresse est celui d'une troupe en armes, assez peu encline à subir de trop longs développements, surtout s'ils s'adressent exclusivement, en la personne de Pompée, à un absent.

morale et des plus élémentaires règles de l'éloquence –quitte à commettre quelques maladresses–, accomplit un véritable tour de force ; galvanisant les soldats par une rhétorique du *furor* guerrier qui ne craint pas de dire l'horreur de la guerre civile, il transforme l'échec de César en succès complet. Ce retournement brutal stigmatise l'inadaptation du discours de l'*imperator* à son auditoire de légionnaires. Son incapacité à convaincre les soldats auxquels il s'adresse est, de plus, soulignée, me semble-t-il, par la coïncidence exacte du début et de la fin de son discours, avec le début et la fin des vers. Cette disposition, parce qu'elle contraste fortement avec celle des deux autres discours, paraît être lourde de sens : il est frappant de constater, en effet, que lorsqu'il y a approbation de la part des destinataires des discours –c'est le cas pour Curion comme pour Laelius–, les propos, ainsi plus précisément insérés dans le cadre narratif, ne commencent pas avec le vers, pas davantage qu'ils ne prennent fin avec lui. En revanche, en cas d'échec du discours prononcé, le refus de l'auditoire d'adhérer à ce qui vient d'être dit, se marque par une autonomisation de l'*oratio recta* dans le *continuum* du texte : la coïncidence entre début de discours et début de vers, de même qu'entre fin de discours et fin de vers, matérialise le peu d'effet des paroles de César sur le cours des événements<sup>502</sup>.

Ainsi, insérée entre les deux autres interventions –la suasoire réussie de Curion à son chef en faveur de la guerre civile, d'une part, et la *cohortatio* peu orthodoxe mais fort efficace du centurion Laelius, d'autre part–, la trop longue prise de parole de César (53 vers, contre 18,5 pour Curion et 27,5 pour Laelius) dit la faillite de la rhétorique traditionnelle de la *Res publica*.

Renouvelant, à la fois, l'image d'un César connu pour être un excellent orateur<sup>503</sup>, et la *cohortatio* telle qu'elle est habituellement traitée par l'historiographie, Lucain incite donc son lecteur à s'interroger sur la vraisemblance d'un discours militaire

<sup>502</sup> L'interprétation que l'on peut donner de ces coïncidences ou discordances entre début –et fin– de discours et de vers semble donc être, chez Lucain, différente de celle qui avait été avancée par G. Highet (1974) à propos de Virgile. Voir développements précédents en note.

<sup>503</sup> Il est d'ailleurs significatif de constater qu'aucun des bons mots et des brillantes formules de César ne sont reproduits dans le *De bello civili* : pas d'*alea iacta est*, qui figurait probablement chez Pollion, ni, après la bataille de Pharsale, de *hoc uoluerunt* (cité par Pollion et repris par Suétone, *Vie de César*, 30, 4-5 : « En effet, M. Caton déclara plus d'une fois, avec serment, qu'il le citerait en justice, dès qu'il aurait licencié son armée; et l'on disait généralement que, s'il revenait en tant que simple citoyen, il serait forcé, comme Milon, de se défendre devant des juges entourés de soldats armés. (5) Ce qui rend cette dernière opinion probable, c'est ce que rapporte Asinius Pollion, qu'à la bataille de Pharsale, César, jetant les yeux sur ses adversaires vaincus et en déroute, prononça ces propres mots: "Voilà ce qu'ils ont voulu: après tant de victoires, j'aurais été, moi Gaius César, condamné par eux, si je n'avais réclamé le secours d'une armée." : *haec ad uerbum dixisse referens : hoc uoluerunt. Tantis rebus gestis Caius Caesar condemnatus essem, nisi ab exercitu auxilium petiissem*) (Traduction M. Nisard, corrigée et mise en ligne par J.-M. Hannick et J. Poucet.) Voir l'allusion grinçante et dépréciative à la célèbre leptologie *ueni, uidi, uici*, p. 103 de ce travail.

dans une œuvre littéraire aussi bien qu'à réfléchir sur la validité des pratiques rhétoriques en temps de guerre civile. Et qu'il le fasse dès le tout début de son épopée n'est pas anodin. La question qu'il soulève, en définitive, est cruciale : cette évolution pervertie de l'art oratoire, mise en scène par le poète, est-elle simplement une des nombreuses conséquences de la dégradation morale généralisée, ou bien plutôt –et la chose serait d'importance– le changement originel sans lequel tout le cataclysme de la guerre civile n'aurait peut-être pas eu lieu ? La place prépondérante accordée au personnage de Curion dans le poème lucanien apparaît déjà comme un premier élément de réponse que ne manqueront pas de venir confirmer les rôles essentiels dans le déroulement des événements de deux autres maîtres du verbe, le grand Cicéron et l'ignoble Pothin.

La confrontation critique des trois discours, successivement tenus, de loin en loin dans l'épopée, par l'ancien tribun, le grand consul de 63 et l'eunuque égyptien se révélera instructive : ayant opéré la révolution sophistique qui, seule, permet d'être encore convaincant en temps de guerre civile, ils ont tous trois, le pouvoir d'agir sur les hommes et le cours de l'histoire.

## ***1.2/ Les nouveaux maîtres de la parole (Curion, Cicéron, Pothin) et la guerre civile.***

Trois discours, qui jouent un rôle essentiel dans la progression de la guerre et de la narration, se démarquent des autres prises de parole des personnages, souvent sans conséquence sur l'évolution des événements. Il s'agit tout d'abord, au livre I, de la suasoire de l'ancien tribun Curion qui vient à bout des dernières hésitations de César et déclenche le début des hostilités, comme nous venons de le voir. On trouve ensuite les propos que, dans une scène aussi audacieuse qu'imaginaire, le porte-parole des sénateurs et des soldats de Pompée, qui n'est autre que l'illustre Cicéron, adresse à Magnus au livre VII, le contraignant ainsi à s'engager dans l'ultime bataille. Enfin, on peut lire au chant VIII le long discours que celui qui assure la régence égyptienne, l'ignoble Pothin, tient à son très jeune pharaon ; il le convainc sans peine de mettre à mort son protecteur et allié<sup>504</sup>, Pompée, venu chercher secours auprès du royaume des Ptolémées.

Ces trois discours directs sont ceux que des subordonnés –ou tout au moins des personnages qui savent qu'ils ne peuvent, seuls, imposer leur décision–, adressent au chef en titre de leur parti ou de leur pays, à celui qui détient, en ultime ressort, le pouvoir militaire. C'est donc le pouvoir des mots, la parole habile et persuasive de ces subalternes, qui est à l'origine –du moins, si l'on suit le point de vue de Lucain– des trois grandes étapes du conflit armé : sans Curion, César, qui était la proie de l'incertitude, n'aurait peut-être pas eu l'audace de poursuivre sa marche illégale et triomphale vers Rome. Le désastre de Pharsale n'aurait probablement pas eu lieu sans le discours de Cicéron puisque Pompée n'était absolument pas décidé à lancer ses hommes dans l'affrontement. Magnus, enfin, n'aurait sans doute pas été assassiné à son arrivée en Egypte sans la rhétorique de Pothin. Le poète a délibérément modelé la matière historique dont il disposait pour donner un rôle prépondérant à ces trois hommes et,

---

<sup>504</sup> Flamerie De Lachapelle (2010), note 1, p. 313 : Pompée, par l'intermédiaire de son lieutenant A. Gabinius, avait aidé le père de Ptolémée XIII à retrouver son trône (*De bello ciuili*, VIII, 481 ; IX, 131-132 ; et Dion Cassius, XXXIX, 55, 3) et aurait peut-être joué auprès de l'adolescent le rôle de tuteur (Tite Live, *Periochae*, 112, 2), ce qui est évoqué dans le long discours de Lentulus –et non Domitius comme l'écrit par erreur le critique- (*De bello ciuili*, VIII, 448-449). Voir aussi Sénèque, *Tranq. An. (Dialog. 9)* XVI, 1. A ces références, on peut aussi ajouter Ovide, *Ex P.* 4, 3, 41-2.

surtout, à leurs discours : sans ces prises de parole qui marquent les grandes étapes narratives de l'épopée, le récit lucanien aurait été véritablement autre, tout comme les récits homériques n'auraient pas été ce qu'ils sont, sans Ulysse et son éloquence. C'est ce héros en personne qui se plaît à le rappeler, sous la plume d'Ovide, dans le long discours qu'il prononce pour que lui soient accordées, à lui et non à Ajax –valeur guerrier, certes, mais inapte à la parole– les armes divines du grand Achille<sup>505</sup>. Que le poète des *Métamorphoses* ait tenu à rendre hommage au pouvoir de la parole et au rôle que peut jouer un personnage éloquent dans l'économie narrative d'une œuvre n'est pas anodin : il souligne ainsi, contrairement à ce que les théoriciens ont coutume de soutenir, que l'épopée est autant, si ce n'est plus, l'histoire de discours efficaces que de hauts faits héroïques. Il faut se souvenir de cette réécriture d'Homère par Ovide pour comprendre tout l'intérêt que pouvait porter un Lucain –tout aussi brillant déclamateur que son prédécesseur– aux discours qui changent le cours des événements, mieux encore, pour déceler dans la construction narrative du poète de la *Pharsale*, la volonté de réécrire à son tour une histoire bien connue en donnant toute l'importance qui leur revenait Curion, Cicéron et Pothin qui, descendants d'Ulysse aux mille ruses, maîtrisaient, à la fin de la République, l'art de la parole.

Ainsi, qu'il s'agisse de la situation de communication –un inférieur, sur le plan militaire tout au moins, s'adresse à un supérieur qui ne lui avait pas demandé son avis– ou du rôle moteur dans la succession des événements<sup>506</sup>, les similitudes entre ces trois

---

<sup>505</sup> Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 1-385 : Ajax vient de démontrer qu'il est le plus brave au combat et que les discours valent bien moins que la courageuse action (XIII, 9-15). Ulysse lui répond en un long développement (XIII, 123-385) qui reprend quelques événements majeurs du récit homérique pour mettre en lumière le rôle de premier ordre que ses ruses et son éloquence y ont joué : sans son art de la persuasion, Agamemnon n'aurait jamais accepté le sacrifice de sa fille Iphigénie (XIII, 187-192) ; les Grecs se seraient découragés pendant les dix années que dura le siège de Troie si Ulysse n'avait pas su les reconforter et leur prêcher la patience (XIII, 213-14) ; quand les Achéens voulurent prendre la fuite, seuls les discours du roi d'Ithaque parvinrent à les persuader de rester (XIII, 214-229) ; enfin, puisque la présence de Philoctète est indispensable à la fin définitive du combat, Ulysse suggère, avec beaucoup d'ironie, que ce soit le très *éloquent* Ajax qui aille l'en convaincre à sa place (XIII, 321-323).

<sup>506</sup> Le personnage de Lentulus et sa *dissuasio* du livre VIII ne jouent pas, selon moi, un rôle comparable dans le cours des événements, et ce, pour deux raisons majeures. Tout d'abord, lorsqu'il la prononce, la défaite pompéienne est déjà une réalité : l'hypothétique survie de Magnus –dans le cas où il ne se serait pas rendu, conformément à ce que préconise Lentulus, en Egypte- n'aurait sans doute pas enlevé grand-chose à la complète domination césarienne. De plus, le cadre dans lequel les deux discours qu'il tient dans le *De bello civili* –il prend, en effet la parole à deux reprises, ce qui le différencie nettement des autres personnages, s'adressant une seule fois à leur chef-, est toujours celui d'une séance du Sénat en exil : comme le rappelle le récent article de M. Fucechi (2012), p. 244, « L. Cornelius Lentulus Crus (consul 49 BC) is the only Pompeian interlocutor who appears twice in the poem. In both cases he intervenes during sessions of the exiled senate with his vehement oratory : the first time to promote Pompey's investiture, the second to contrast his proposal and sanction his loss of authority. » Incarnation de la voix du Sénat républicain, Lentulus n'apparaît donc pas, me semble-t-il, comme un subalterne qui tenterait d'influencer son supérieur, mais parle presque d'égal à égal au grand Pompée. Sa longue intervention, au livre VIII, pour s'opposer à l'avis de Magnus d'aller demander de l'aide aux Parthes est donc bien moins à confronter aux discours de Curion, Cicéron et Pothin –qui jouent le rôle de 'tragic counsellor', pour reprendre le mot de M. Fucechi, p. 246, auprès de César, Pompée et Ptolémée- qu'à l'avis que Pompée

discours sont, dès la première lecture, assez importantes pour en justifier, me semble-t-il, une étude comparative. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'ils se détachent assez nettement du contexte immédiat qui est le leur, dans l'œuvre. César qui assemble ses soldats et les harangue ne répond nullement à Curion ; Pompée, s'adressant à *Roma* (VII, 90), *Fortuna* (VII, 110), ou encore *Caesar* (VII, 113) monologue sur la triste décision qu'il est contraint de prendre et paraît oublier totalement Cicéron, son interlocuteur<sup>507</sup>. Quant au discours de Pothin qui n'obtient pas non plus de réponse, G. Flammerie de Lachapelle a récemment démontré que, commençant par une série de *sententiae* générales sans rapport immédiat avec la question précise du sort de Pompée, il s'apparentait davantage à un manifeste en faveur de la tyrannie<sup>508</sup>, qu'à un discours pris dans le *continuum* narratif d'une épopée. J'ajoute que si l'intervention de l'eunuque fait bien suite à l'avis du sage Acorée, très favorable à Magnus, Lucain a pris soin de gommer toute impression d'échange véritable entre les deux conseillers égyptiens, en résumant le point de vue du prêtre philosophe, en moins de deux vers et surtout, sans lui donner la parole au discours direct<sup>509</sup> : l'usage de l'*oratio obliqua* est assez rare dans l'épopée pour être signalé comme porteur de sens<sup>510</sup>,

---

vient d'émettre ou au discours qu'il avait lui-même prononcé, au livre V (1-64), pour assurer Pompée du soutien de la Curie, tout en lui rappelant que son autorité n'est pas absolue et qu'il n'est pas au dessus du Sénat (voir, à ce sujet l'analyse de M. Fucecchi, p. 245-46). Lentulus n'est pas conseiller d'un puissant, mais incarnation du Sénat romain : il ne tente pas de persuader, il émet des décrets. En V, il n'argumente pas pour convaincre, il déclare que Magnus sera, dans l'affrontement civil, le chef du parti du Sénat. En VIII, il répond -ce qui est aussi un signe- à Pompée qui avait fait trois propositions de destinations où aller chercher des alliés, la Libye, les Parthes, l'Égypte (VIII, 277-278), avant d'exprimer sa préférence pour les deuxièmes. Or, après avoir réduit à néant le point de vue de Pompée, Lentulus *décide*, à l'indicatif, de la direction à prendre : *petimus Pharon aruaque Lagi* (VIII, 443) : « Nous partons pour Pharos et les terres lagides. » (Traduction Soubiran) Il ne me paraît donc pas possible, comme le fait pourtant la critique italienne, de ranger Lentulus dans la même catégorie que Cicéron (p. 246).

<sup>507</sup> S'il est vrai qu'il s'adresse aussi aux hommes aveuglés qui appellent de leurs vœux l'affrontement de Pharsale (*o caeci*, VII, 95), cette apostrophe me paraît bien moins désigner les Pompéiens qui se trouvent effectivement en face de lui, que la Romanité dans son ensemble (renvoyer à plus loin, aux alentours de la p. 200) à ce sujet.

<sup>508</sup> Flammerie De Lachapelle (2010).

<sup>509</sup> *De bello ciuili*, VIII, 480-81 :

*Consilii uox prima fuit meritumque fidemque  
sacraque defuncti iactauit pignora patris.*

« Dans le débat sa voix fut la première : il vanta le bienfait et la fidélité,  
les gages sacrosaints hérités d'un père défunt. » (Traduction Soubiran)

<sup>510</sup> De la même manière, il faut signaler à la suite de Laird (1992), p. 100, une exception de taille à la prédilection de Lucain pour le discours direct : en VII, 52-7, quand ses troupes et ses alliés pressent Pompée de combattre, Lucain préfère l'*oratio obliqua*, parce que peu après, Cicéron prend la parole au discours direct pour plaider en faveur de ce que souhaitent les soldats (VII, 67-85). Les mots du grand homme perdraient de leur force si une ou deux versions de la même requête avaient déjà été présentées au discours direct par les soldats, puis par les alliés. Les vers 52-57 permettent juste de ne nous laisser aucun doute sur les sentiments des hommes de Pompée ; ce sont donc des circonstances favorables pour que Cicéron fasse à son tour pression de tout son poids pour résoudre Pompée à combattre.

On trouve encore trois cas de discours direct pour présenter les propos d'un groupe dans le *De bello ciuili* : l'approbation massive des cohortes césariennes, à la suite du discours de Laelius, en I, 386-87 (que cette réaction soit présentée en *oratio obliqua* permet de renforcer la confrontation voulue des trois

me semble-t-il. Il contribue, ici de même que l'absence de réponse du pharaon à Pothin, à détacher le discours de ce dernier de son contexte narratif, tout comme c'était le cas pour les suasoires de l'ancien tribun du peuple et du prestigieux consul de 63. Enfin, le fait que, parmi les différents discours de la *Pharsale* susceptibles d'être considérés comme des suasoires<sup>511</sup>, ceux de Curion, Cicéron et Pothin soient les trois seuls à se conformer, au plus près, aux caractéristiques du genre<sup>512</sup>, est un argument supplémentaire en faveur de ce travail. D'autres similitudes, ainsi que quelques différences significatives, apparaîtront au fur à mesure de l'analyse, venant ainsi conforter l'intuition que Lucain les a bien composés pour qu'ils se fissent écho.

J'examinerai tout d'abord en quoi consistent exactement les écarts de Lucain par rapport à la réalité historique la plus communément admise, pour tenter de comprendre la raison de telles modifications. Quel sens Lucain a-t-il souhaité, par leur biais, inscrire dans son épopée ? Quelle est la portée poétique d'un tel travail de la matière historique ?

Dans un second temps, il sera possible de revenir sur la teneur même des trois discours tenus, de loin en loin, par Curion, Cicéron et Pothin : il ne sera pas nécessaire de les analyser longuement pour constater qu'ils témoignent, tous trois, d'une utilisation sophistiquée du langage, se caractérisant par une redéfinition très personnelle de termes importants, à la portée politique et/ou morale conséquente. Mais, au-delà de cette commune manipulation du verbe, se dégagent néanmoins d'importantes différences qu'il faudra préciser.

---

discours directs de Curion, César et Laelius) ; en VI, 318-319, les Pompéiens exhortent leur chef à rentrer en Italie au lieu de suivre César ; et en IX, 546-48, les compagnons de Caton le prient de bien vouloir consulter l'oracle d'Ammon.

<sup>511</sup> Si on laisse de côté les échanges entre Cornélie et Pompée, qui, à mon sens, ne peuvent pas véritablement être rattachés au genre de la suasoire, en raison même du lien amoureux qui unit les intervenants, on compte six suasoires dans toute l'épopée : le discours de Curion adressé à César au livre I pour le convaincre de se lancer dans la guerre civile, celui tenu par Brutus au livre II pour dissuader son oncle Caton de s'engager aux côtés de Pompée, la prise de parole de Cicéron au livre VII pour inciter Pompée à ne plus différer l'affrontement tant attendu par ses hommes, le long discours de Lentulus au livre VIII pour empêcher Pompée d'aller chercher de l'aide auprès des Parthes, les propos de l'Égyptien Pothin adressés au jeune pharaon pour le convaincre de faire mettre à mort Pompée et le bref discours de Labienus adressé au livre IX à Caton pour tenter, en vain, de le persuader d'aller consulter l'oracle de Jupiter Ammon. Malcovati (1953), p. 291, ne mentionne pas ce dernier, qui me semble pourtant pouvoir être rattaché à ce genre de discours.

<sup>512</sup> Ils répondent, en effet, parfaitement à la définition minimale de la suasoire, cet exercice d'école par lequel on devait faire mine de persuader un personnage important de choisir tel ou tel parti. La chose, en revanche, est moins nette pour le discours que Brutus tient à Caton au livre II : il semble désireux autant de convaincre son oncle que d'en obtenir des conseils et une ligne de conduite à suivre. Quant au long développement de Lentulus au livre VIII, non seulement, il serait plus exact de lui donner le nom de *dissuasio*, plutôt que celui de *suasio*, mais surtout cette longue prise de parole, bien davantage qu'à Pompée, s'adresse essentiellement aux membres du Sénat en exil qu'il va s'agir de dissuader d'aller trouver de l'aide chez les Parthes. Il s'apparente donc davantage à un discours politique tenu en assemblée qu'à une suasoire s'adressant à un unique destinataire. Le seul autre discours, en définitive, qui pourrait figurer dans cette catégorie est celui de Labienus au livre IX, mais son échec le démarque soigneusement des trois prises de parole de Curion, Cicéron et Pothin.

### 1.2.1. Les « arrangements » de Lucain avec l’histoire : les maîtres du verbe, incarnations du destin ?

Cicéron n’était pas présent à la bataille de Pharsale, la chose est bien connue<sup>513</sup> : il se trouvait, ainsi que Caton et Varron, à Dyrrachium sur la côte occidentale de la Grèce. Pourtant Lucain prend la liberté de placer délibérément le grand orateur aux cotés de Pompée juste avant l’affrontement décisif<sup>514</sup> : le rôle, nécessairement symbolique, qu’il y joue alors et que la critique a, somme toute, rarement commenté<sup>515</sup>, eu égard à la notoriété du personnage et à l’étrangeté de la scène, entièrement imaginaire, doit pouvoir éclairer, me semble-t-il, la fonction de ses homologues, Curion et Pothin, auprès des autres puissants du *De bello civili*<sup>516</sup>. Car si la présence de Cicéron à la bataille de Pharsale est sans doute l’entorse la plus visible à la réalité historique que comporte l’épopée, elle n’est pas la seule. On peut, en effet, –entre autres– en relever deux supplémentaires, qui devaient apparaître plus nettement aux yeux des contemporains de Lucain qu’aux nôtres, et qui concernent justement les deux autres personnages qui prennent la parole dans *La Pharsale* pour exhorter les chefs à des actes décisifs. Curion, chez tous les historiens, sauf Dion Cassius –mais le rôle qu’il y joue n’est en rien déterminant dans la résolution de l’*imperator*, je vais y revenir–, ne prononce pas de discours *avant* la harangue de César à ses soldats. Quant à la décision

---

<sup>513</sup> Cicéron, *Fam.* IX, 18, 2 : *in acie non fui* ; Cicéron, *Diu.* I, 68-69 et II, 114 ; Tite Live, *Periochae*, CXI : *Cicero in castris remansit, uir nihil minus quam ad bella natus*, Schol. C. (références citées par le commentaire de Gagliardi (1975) de même que par celui de Soubiran (1998), VII, 62-63). Il faut ajouter Plutarque, *Cic.* 39, 1 ; et *Cat. min.* 55, 3. [références données par Malcovati, (1953)], *Comment. Lucan.* Ad VII, 62 [cité par Rolim de Moura (2011), note 10, p. 74]

<sup>514</sup> Comme le rappelle E. Narducci (2003), note 3, p. 79, les critiques contemporains sont unanimement d’accord pour dire qu’il ne s’agit pas d’une grossière erreur historique, mais d’une falsification délibérée, qu’il faut donc interpréter, sans livrer, en règle générale, leur interprétation : Pichon (1912), p. 136 ; Malcovati (1953) ; Rambaud (1955), p. 263 et suivantes ; Grimal (1970), p. 109. On peut aussi ajouter plus récemment, Schrijvers (2010), p. 277 : « Dans ce cas, le terme d’‘erreur’ n’est pas approprié, s’agissant d’un poète ; il s’agit de modifications et d’interventions conscientes ‘in stile cavaliere’ (*licentia poetica*), que l’on doit accepter et que l’on peut goûter. »

<sup>515</sup> Outre l’article d’E. Narducci sur lequel je vais revenir, rares sont les études qui s’efforcent d’interpréter le phénomène. On peut citer le travail d’E. Malcovati (1953) : selon la critique italienne, Lucain voulait exempter Pompée de la responsabilité de Pharsale. Par ailleurs, l’influence des lettres de Cicéron était telle qu’elle se sentirait dans un certain nombre de motifs de l’épopée. Mais une difficulté de taille, passée sous silence par l’article, subsiste : le discours que Lucain fait tenir à Cicéron la veille du combat final n’est pas du tout conforme à l’attitude que le célèbre orateur semble avoir adoptée à ce moment-là. Il faut aussi signaler l’article de Ahl (1974) qui donne un sens politique à la présence de Cicéron à Pharsale : incarnant le Sénat, sa mise en cause est celle de la responsabilité de la politique de la Curie dans la guerre civile : « The strength of senatorial libertas in peacetime becomes its crucial weakness in time of war » (p. 311)

<sup>516</sup> Fucecchi (2011), p. 239-240, fait aussi du rapport de Cicéron avec Pompée une clé d’interprétation permettant d’éclairer les relations entre inférieurs et supérieurs.

de mettre à mort Pompée, à laquelle se résout le tout jeune pharaon, elle ne lui est habituellement pas inspirée par Pothin le régent égyptien, mais par le grec Théodote, son maître de rhétorique. Dès lors, comment faut-il comprendre ces « arrangements » avec l'histoire, clins d'œil voulus et significatifs, surtout pour un public antique, que Lucain met en place dans ces trois scènes ? Pourquoi ces déformations lui ont-elles semblé nécessaires ?

Il faudra, tout d'abord, déterminer où Lucain, par le biais de telles modifications de sa matière historique, entend mener son œuvre. Ne serait-ce pas pour lui, en définitive, le meilleur moyen, de faire entrer dans un cadre proprement épique, des données et des personnages réels ? Et si tel est bien le cas, quelles sont alors la ou les fonctions poétiques endossées par les trois orateurs à la parole sophistique ?

### **1.2.1.a) Les suasoires de Curion, Cicéron et Pothin : en quoi et pourquoi Lucain a-t-il modifié l'Histoire ?**

Une précision essentielle s'impose : ce que nous, lecteurs modernes, pouvons ressentir comme de lourdes modifications, voire des trahisons du cours de l'histoire, au point que certains y ont vu, par le passé, de pures et simples erreurs de Lucain<sup>517</sup>, n'était pas appréhendé de la même manière par le public antique, du moins le plus éclairé. Si l'on s'en remet à ce que nous dit Cicéron au début de son *De Legibus*<sup>518</sup>, on ne peut exiger que, dans un texte poétique à sujet historique –comme le *Marius* qu'il composa à la mémoire de son brillant compatriote d'Arpinum, sur lequel roule justement la conversation au début du dialogue–, le poète garantisse la véracité objective de tous les faits rapportés :

---

<sup>517</sup> W. E. Heitland, dans son introduction à l'édition de Haskins (1887, rééditée en 1971) considère la présence de Cicéron à Pharsale comme une erreur géographique de l'auteur, alors même qu'au moins une des sources attestées de Lucain, l'œuvre de Tite Live, était très claire sur la question (voir *Periochae* CXI). Par ailleurs, comme l'a démontré E. Malcovati (1953), la correspondance cicéronienne était aussi très certainement connue du poète de la *Pharsale*.

<sup>518</sup> Feeney (1991) [1993] avait déjà eu recours, quoique différemment, à ce texte de Cicéron pour mettre en perspective les enjeux théoriques autour desquels était construite l'épopée de Lucain (p. 258-260). Il ne s'agissait pas, pour l'universitaire, d'apprécier le sens que pouvait avoir une modification délibérée de la matière historique, mais bien plutôt de fournir des éléments utiles à la compréhension des critiques adressées au poète par ses contemporains, notamment par Pétrone qui reprochait à son collègue d'avoir supprimé tout merveilleux de son poème.

*Sed tamen nonnulli isti, Tite noster, faciunt imperite, qui [...] non ut a poeta sed ut a teste ueritatem exigant, nec dubito quin idem et cum Egeria conlocutum Numa et ab aquila Tarquinio apicem impositum putent.*<sup>519</sup>

De même qu'il importe peu de savoir si Romulus, une fois devenu dieu, est réellement apparu à Proculus Julius pour lui ordonner d'être désormais appelé Quirinus ou si Aquilon a bien enlevé Orithye<sup>520</sup>, la question n'est pas de savoir si le chêne que l'on voit à Arpinum est effectivement celui de Marius ; le génie créateur de Cicéron, loué ici par son propre frère, a permis de faire croire, –et c'est là l'essentiel– qu'il est bien l'arbre en question, la graine semée par la poésie étant bien plus efficace que celle du paysan<sup>521</sup>. Autrement dit, la puissance de l'art poétique a donné forme à une réalité littéraire supérieure, bien plus convaincante et durable que l'hypothétique réalité naturelle<sup>522</sup>. Telles sont donc les potentialités complexes du genre littéraire pour lequel a opté Lucain. Il faudra les garder présentes à l'esprit pour examiner les écarts du poète par rapport à la réalité historique la plus communément admise : loin d'être des erreurs, ne s'agirait-il pas plutôt d'une forme de supra-réalité signifiante par laquelle l'artiste, développant à l'extrême les possibilités offertes par le poème historique, entend livrer sa vision toute personnelle des événements ?

Affirmant à plusieurs reprises, voire revendiquant haut et fort un parti-pris totalement dépourvu de l'objectivité attendue dans un texte historique<sup>523</sup>, Lucain clame

---

<sup>519</sup> Cicéron, *De legibus*, I, 4 : « Mais cependant, mon cher Titus (Cicéron s'adresse, ici, à son ami Atticus), il en est plus d'un qui agit sottement quand [...] il requiert la vérité comme on le ferait, non pas d'un poète, mais d'un témoin. Je suis persuadé que ce sont les mêmes qui croient que Numa s'est entretenu avec Egérie et que Tarquin a reçu d'un aigle la coiffe des flamines. » (Traduction Plinval)

<sup>520</sup> Cicéron, *De legibus*, I, 3. Ce sont des exemples employés par Cicéron pour faire comprendre sa pensée à son ami Atticus.

<sup>521</sup> Cicéron, *De legibus*, I, 1-2 : QUINTUS : « Mais oui, [le chêne] subsiste, cher Atticus, et il subsistera toujours, car il a été planté par les soins du génie. Il n'est plantation due aux soins d'un paysan qui puisse être aussi durable qu'une semence due aux vers d'un poète. [...] Tant que les lettres latines auront une voix, un chêne que l'on appellera 'le chêne de Marius' ne fera jamais défaut en cet endroit, et, comme l'a dit Scévola, en parlant du Marius de mon frère : *Il vieillira dans les siècles sans nombre.* » (Traduction Plinval)

<sup>522</sup> Plus profond que les banales remarques de Dyck (2004), *ad loc.*, sur la capacité de la poésie à donner l'immortalité, un article, oublié par ce commentaire pourtant très complet, analyse le texte de Cicéron comme définition complexe de l'acte de création poétique : Lieberg (1986), p. 23-25 : Dans le *De oratore* (I, 7, 28), Cicéron utilisant le motif de l'arbre, faisait ainsi allusion au *Phèdre* de Platon et à son platane (229a-230c), pour montrer que « objects, besides having their physical reality, can also have a spiritual reality conferred upon them by literature. [...] The literary object, as it were, surpasses the physical object. » De façon plus développée encore dans le *De legibus*, il ne s'agit pas seulement pour Cicéron de dire que la poésie a le pouvoir de conférer l'immortalité, mais de donner une image juste de ce qu'est la création poétique. « We can conclude, then, that for Cicero, poetry can create a spiritual reality which has the particular property of being able to embrace all the supernatural and mythical events handed down by literary tradition. This spiritual reality is of a higher level than the physical reality of nature, and it is strictly separated from historical reality. » (p. 26)

<sup>523</sup> Bartsch (2010) : Tacite écrit *sine ira et studio* (*Annales*, 1, 1, 3) [ou encore *nec beneficio nec iniuria* (*Histoires* 1, 1,3)] : n'ayant pas vécu sous la domination de ceux dont il raconte les règnes, on ne peut

son droit à dire autre chose, et autrement, que ce qu'on aurait pu attendre. Il reste au lecteur à décrypter le sens nouveau qu'il inscrit ainsi dans la matière historique bien connue.

Comment comprendre, contre toute attente, la présence de Cicéron à Pharsale et surtout sa virulente intervention en faveur de la guerre<sup>524</sup>? Pourquoi les discours tenus par Curion et Pothin jouent-ils, chez Lucain, un rôle prépondérant dans le déclenchement d'événements majeurs de la guerre civile ?

α / Manipulation des données historiques concernant Cicéron : satire et dénonciation de la subversion de la parole tardo-républicaine qu'il incarne.

Il paraît judicieux de revenir, en premier lieu, sur le sens à donner dans l'épopée de Lucain au personnage de Cicéron, si emblématique, d'ordinaire, d'un art oratoire romain vertueux et courageux, ainsi que de la défense de la République.

Je rappellerai, en préambule, l'analyse éclairante d'E. Narducci. Lisant le portrait de l'*homo nouus* comme une satire de ses prises de position politique et philosophique, l'universitaire italien considère cette scène comme essentielle à la réhabilitation de Pompée dans la seconde partie de l'épopée : de même que sa fuite après l'ultime affrontement est présentée comme une attitude noble, qui cherche à éviter que le sang ne coule à nouveau, tout est mis en œuvre au début du livre VII pour valoriser Magnus, déchargé de la responsabilité de la défaite de Pharsale qui échoit à Cicéron. Cette lecture, d'autant plus stimulante qu'elle est la première à véritablement oser envisager la dimension critique du personnage de Cicéron, peut néanmoins, me semble-t-il, être affinée : davantage qu'à l'attitude politique ambiguë de Tullius, c'est à l'utilisation biaisée de sa maîtrise des mots<sup>525</sup> –aussi bien rhétorique que poétique– que Lucain s'en prend dans ce passage.

---

l'accuser de manquer d'objectivité. Il n'est pas poussé par la colère à se venger d'un mauvais traitement, pas plus qu'il n'est poussé par la faveur impériale, à enjoliver les choses (p. 22). Il en va bien autrement de Lucain qui présente la guerre civile comme une catastrophe aux épouvantables conséquences dont lui-même et ses contemporains ont été victimes. « Lucan's narrator seems to *want* to expose himself to the charge of bias. » (p. 27)

<sup>524</sup> Ahl (1974) considère, p. 311, le fait que la plupart des critiques ne prennent pas le temps de s'interroger sur la présence de Cicéron à Pharsale comme un signe de la faiblesse de leur interprétation.

<sup>525</sup> Dimension déjà rapidement envisagée par Narducci (2003), p. 82.

La présentation que fait le poète de Cicéron, juste avant de laisser la parole à l'orateur lui-même, est, pour le moins, originale et témoigne de plusieurs entorses manifestement voulues par rapport à ce que nous savons, par ailleurs, du grand homme politique. Introduit par une intervention du narrateur qui, adoptant le point de vue d'un Pompéien de l'après-guerre civile<sup>526</sup>, qualifie par avance de *crimen* (VIII, 59, voir texte cité ci-dessous), le désir qu'ont eu les soldats de Magnus de se ruer au combat à Pharsale, Cicéron, qui se fait leur porte-parole, apparaît comme le plus coupable de tous :

*hoc placet, o superi, cum uobis uertere cuncta  
propositum, nostris erroribus addere crimen?  
cladibus irruimus nocituraque poscimus arma;      60  
in Pompeianis uotum est Pharsalia castris.  
cunctorum uoces Romani maximus auctor  
Tullius eloquii, cuius sub iure togaque  
pacificas saeuus tremuit Catilina securis,  
pertulit iratus bellis, cum rostra forumque      65  
optaret passus tam longa silentia miles.  
addidit inualidae robur facundia causae :<sup>527</sup>*

Si, dans un premier temps, l'orateur est présenté, de façon relativement traditionnelle – ce qui est souvent suspect chez Lucain ! –, comme le maître de l'éloquence romaine (*Romani maximus auctor / Tullius eloquii*) et celui qui a su s'opposer à Catilina par la seule force de la légalité (*cuius sub iure togaque / pacificas saeuus tremuit Catilina securis*), cette valorisation du personnage est bien vite ruinée ; la dimension satirique de la suite du texte qui, étrangement, n'a véritablement été analysée que par E. Narducci

<sup>526</sup> On pourrait aussi fort bien considérer qu'il s'agit tout simplement du point de vue d'un Romain, la fin de la guerre civile, après laquelle se situe le narrateur, ayant permis une réconciliation nationale.

<sup>527</sup> *De bello ciuili*, VII, 58-67 :

« Tu as donc, ô ciel, décidé, dans ton intention de tout renverser,  
à nos égarements d'ajouter cette faute ?

Nous courons au désastre et pour notre malheur nous réclamons des armes !

Le camp des Pompéiens fait des vœux pour Pharsale !

De ces voix unanimes le maître reconnu de l'éloquence à Rome,

Tullius, se fit l'écho, dont la toge et l'autorité

firent trembler, devant les haches pacifiques, le farouche Catilina ;

la guerre irrite Cicéron : les rostrs, le forum =

sont le vœu d'un soldat qui dut souffrir si longtemps de se taire ;

Son verbe donna force à cette faible cause. » (Traduction Soubiran) [**Le** verbe donna force à **une** faible cause : modification qui me semble nécessaire pour rendre à Cicéron sa dimension symbolique]

dans un article récent dont je reprends ici les conclusions<sup>528</sup>, est une richesse du passage qu'on ne peut ignorer<sup>529</sup>. En effet, radicalement à l'opposé de ce qu'il dit dans sa correspondance, contemporaine de la guerre civile<sup>530</sup> ou postérieure<sup>531</sup>, ou de ce que d'autres textes nous apprennent<sup>532</sup>, Cicéron se mue, ici, en virulent partisan de l'affrontement. Par ailleurs, c'est au mépris de la rigueur de l'argumentation qu'il prête la puissance de son verbe à une faible cause (*addidit inualidae robur facundia causae* :

<sup>528</sup> Narducci, E. (2003). Voir aussi Narducci (2002), p. 298-309.

<sup>529</sup> Peut-être freinés par le prestige du grand Cicéron, les critiques sont, de manière générale, peu enclins à faire une lecture satirique du passage : J. Brisset (1964), p. 119, reprenant le point de vue de Rambaud M. (1966), p. 264, explique la présence de Cicéron à Pharsale, en occultant tout à fait l'ironie du passage : si Tullius apparaît ici, c'est pour signaler que Pompée est un exemple du *Rector rei publicae* dont le philosophe orateur fait le portrait dans le *De Republica*, interprétation qui est un total contre-sens puisque Cicéron estime justement ici qu'il faut dicter sa conduite à un Pompée quelque peu déphasé. Quant à D. Gagliardi (1975), dans son commentaire du livre VII, p. 20, il précise que si Lucain place Cicéron à Pharsale, c'est pour donner l'initiative du combat aux Républicains, en utilisant un personnage de la stature de l'Arpinate, incarnation du Sénat, pour conférer plus de relief et de poids à une difficile péroraison. Rien de satirique, donc, selon le critique, dans le traitement lucanien de ce personnage. Petrone G. (1996), ne considère pas non plus que le portrait de Cicéron ait une portée satirique (voir note 8, p. 81) Seule Enrica Malcovati (1953), p. 292, a osé écrire que le personnage de Cicéron était caricatural, sans, hélas, développer ce point. Quant aux plus récentes et conséquentes publications sur Lucain, soit elles ne traitent pas de ce passage (*Lucain en débat* (2010), édité par O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey), soit seuls quelques courts paragraphes, reprenant, pour l'essentiel, les grandes lignes de l'article de E. Narducci, évoquent le personnage de Cicéron dans le *De bello ciuili*. (M. Fucecchi, (2011) p. 239-240 et 246-247)

<sup>530</sup> Malcovati (1953), voir en particulier, la note 4, p. 289 qui rassemble les références des passages où Cicéron se déclare opposé à la guerre (Cicéron, *Ad Att.* VII, 14, 3 (25 juin 49) : *equidem ad pacem hortari non desino, quae uel iniusta utilior est quam iustissimum bellum cum ciuibus*. « Pour ma part, je ne cesse de pousser à la paix : même injuste, elle est plus avantageuse que la plus juste guerre contre des concitoyens » (Traduction Bayet, CUF). Voir aussi *Ad Att.* VIII, 11d, 7 ; *fam.* II, 16, 4 ; *Ad Att.* XI, 16, 1 et *Phil.* 7, 8) et les p. 289-290 qui analysent les nombreuses lettres postérieures à décembre 59 où Cicéron ne cesse de répéter que César est extrêmement puissant alors que Pompée n'est pas prêt à l'affrontement.

<sup>531</sup> Narducci (2003) et Soubiran (1998), *ad. loc.*, renvoient, tous les deux, à une longue lettre rédigée en 46. Bénéficiant du recul nécessaire, Cicéron peut y proposer l'image idéale, qu'il souhaite laisser à la postérité, de son attitude, toute en faveur de la paix, pendant la guerre civile, et en particulier au moment de la défaite de Pharsale. Cicéron, *Fam.* VII, 3, 2 [CCCLXXX, *Ad M. Marium*, Rome, fin mai 46 ?] : « Et ce qui me fit regretter ma décision [le fait de s'être engagé aux côtés de Pompée], ce fut moins le danger auquel je m'exposais que toutes les tares dont j'eus le spectacle à mon arrivée : d'abord des troupes peu nombreuses, sans valeur guerrière ; puis, en dehors du chef et de quelques autres (je parle des grands personnages), le reste profitait des opérations pour se livrer au pillage et, de surcroît, montrait tant de cruauté dans ses propos que même la perspective de la victoire me donnait le frisson ; enfin des dettes énormes chez les hommes les plus considérables. **Pour tout dire, rien de bon excepté la cause.** Voyant cela et désespérant de la victoire, **je commençai par préconiser la paix, dont j'avais toujours été le champion ; ensuite comme cet avis faisait souverainement horreur à Pompée, j'entrepris de lui conseiller de traîner la guerre en longueur.** Parfois il entra dans cette vue et il semblait disposé à l'adopter ; peut-être l'aurait-il fait si certain combat ne lui avait inspiré confiance dans ses chers soldats. Depuis ce moment, le général fut inexistant dans cet homme incomparable. Avec de nouvelles recrues et un ramassis de troupes, il livra bataille à des légions parfaitement aguerries : honteusement vaincu, son camp même enlevé, il s'enfuit seul. (*Fam.* VII, 3, 2) [...] Tout ce qui est arrivé, je l'avais prédit (*Fam.* VII, 3, 3). [...] Je n'ai jamais voulu qu'un individu eût plus de pouvoir que l'ensemble de la République ; mais du jour où, par la faute de quelqu'un, un homme est devenu si puissant qu'il était impossible de lui résister, j'ai voulu la paix (*Fam.* VII, 3, 5) ; [...] Si pourtant, ceux-ci [certains partisans de Pompée] m'avaient écouté, ils seraient vivants, au prix d'une paix fort injuste sans doute mais l'honneur sauf ; ils n'étaient pas de force par les armes, ils l'auraient été par leur cause (*Fam.* VII, 3, 6). » (Traduction Beaujeu)

<sup>532</sup> Dans les *periochae* du livre CXI de Tite Live, Cicéron est présenté comme l'homme le moins enclin à la guerre.

VII, 67). En définitive, E. Narducci, développant en cela le point de vue déjà exprimé par Enrica Malcovati<sup>533</sup>, interprète le passage comme un moyen, dans la droite ligne de l'écriture apologétique qui préside à la rédaction du livre VII, de minimiser le rôle de Pompée dans le désastre de 49 : qui ne céderait, en effet, devant l'*auctoritas* d'un Cicéron ? Désormais contraint de porter la responsabilité de Pharsale, la figure du grand homme devait nécessairement s'en trouver dégradée : Lucain vide ainsi de son sens la célèbre opposition cicéronienne, formulée dans le poème épique du *De consulatu*, entre les *arma* et la *toga*, attribut du consul et symbole de paix et d'*otium*. Dans *La Pharsale*, c'est bien ce même *consul togatus*, champion des solutions pacifiques, qui est à l'origine du fatal combat, et non Pompée auquel Cicéron avait souvent reproché, après la défaite, son bellicisme. La mise en cause des idées politiques de Tullius que perçoit, dans ce passage du chant VII, le critique italien trouve une confirmation dans l'éloge funèbre de Pompée, prononcé au chant IX par Caton. Ce dernier y reprend, pour en modifier l'expression et donc la portée, le célèbre vers de Cicéron, *cedant arma togae, concedant laurea laudi*<sup>534</sup>, qui réduisait Pompée au rôle de 'seigneur de guerre' en face d'un Cicéron 'architecte de la paix'<sup>535</sup>. En outre, le terme de *rector* que Lucain utilise pour désigner Pompée, juste avant qu'il ne réponde à Tullius (VII, 85) est sans doute aussi une allusion aux idées cicéroniennes : celui qui, dans le *De Republica*, évoquait longuement le *princeps* idéal comme *rector* et *gubernator* de l'Etat n'a pas su, semble ainsi nous dire Lucain, le reconnaître en la personne de Pompée<sup>536</sup>. Cet éclairage nouveau du texte du *De bello ciuili* est fort convaincant : outre l'identification de quelques allusions supplémentaires à Virgile ou Sénèque<sup>537</sup>, E. Narducci a osé mettre en évidence la dimension satirique du passage qui, s'appuyant sur une connaissance précise

<sup>533</sup> Malcovati (1953), p. 291.

<sup>534</sup> Narducci (2003), p. 83 et Narducci (1984), p. 121-122 : J. Soubiran a déjà rapproché le fragment 6 du *de consulatu* de Cicéron et *De bello ciuili*, IX, 199. L'intention antiphrastique de Lucain par rapport à Cicéron est évidente, mais le rapport entre les deux passages ne se limite pas à *arma togae*, (et c'est en cela que Narducci pousse plus loin l'analyse que Soubiran) mais va jusqu'aux verbes qui précèdent cette expression. Pompée (IX, 199), dit Caton dans l'éloge funèbre qu'il fait du grand homme, a préféré l'activité guerrière aux magistratures (*praetulit arma togae*), mais a su ensuite protéger la paix avec ses armes. *Praetulit* s'oppose à *cedant*. Pour bien comprendre la démarche de Lucain ici, il faut se souvenir que dans le *Contre Pison* (*in Pisonem*, 72-73) Cicéron avait dû se défendre de la calomnie de Pison selon laquelle dans le célèbre vers *cedant arma togae*, se serait cachée une critique contre la puissance militaire de Pompée. Il est possible que Lucain ait continué à comprendre ce vers comme une allusion à Pompée et ait voulu, en en reprenant le texte, en corriger le sens.

<sup>535</sup> Narducci (2003), p. 83.

<sup>536</sup> Narducci (2003), p. 85.

<sup>537</sup> Narducci (2003), p. 81, réécriture polémique d'*Enéide* VI, 819-824 et VIII, 668 : Lucain reprend Virgile pour le corriger et affirmer qu'il accepte parfaitement la violence, dès lors qu'elle est l'émanation d'un pouvoir légitime.

et critique de la pensée de Cicéron, rouvre le vieux débat opposant la gloire militaire à celle acquise en temps de paix<sup>538</sup>.

Il reste qu'une analyse scrupuleuse des échos textuels peut conduire à occulter, pour partie, le sens général d'un passage. Il me semble en effet qu'un aspect essentiel de cette scène n'a été qu'entraperçu par le critique italien : elle a été écrite pour réhabiliter Pompée, certes, mais aussi et peut-être même davantage pour mettre en cause Cicéron. Que signifierait alors une telle critique de l'ancien consul, dont la présence à Pharsale contraire à la réalité historique ne peut être que symbolique ?

Cicéron donne de la voix par plaisir, par besoin personnel, pourrait-on même dire (*passus tam longa silentia*, VII, 66), nullement par souci de ce qui est *utile* ou *honestum* pour Pompée ou son parti. Il prend la parole pour faire des effets de manche et séduire son auditoire, non pour raisonner à haute voix et emporter l'adhésion par la pertinence de ses propos. C'est donc essentiellement l'utilisation qu'il fait de l'art oratoire qui est à la fois mise en scène et en accusation par le poète, bien plus, me semble-t-il, que ses conceptions politiques ou philosophiques. Revenons aux vers VII, 62-64. A la deuxième lecture, une question me semble légitime : pourquoi Lucain, qui a pourtant le goût des formulations frappantes, présente-il le grand homme de façon aussi banale, se contentant de rappeler ce qui est une pure évidence pour tous les lecteurs romains, et même les autres ? Quelle nécessité y avait-il, à définir Cicéron comme le plus grand de tous les orateurs et le champion de la République et de la légalité ? Deux interprétations, qui ne s'excluent pas l'une l'autre par ailleurs, se présentent : soit Lucain a voulu, en rappelant la conduite passée de Cicéron, créer un contraste saisissant avec la suite du texte –Cicéron y encouragera fermement Pompée à lancer l'offensive–, soit, et c'est ce qui me semble le plus probable, ces vers liminaires sont fortement ironiques. Mais, quelle que soit la tonalité que l'on attribue à cette petite vignette introductive, l'essentiel est ailleurs : Tullius n'est pas tant un personnage qu'un symbole. Il est l'incarnation de la parole dévoyée de la fin de la République qui a permis l'arrivée au pouvoir de César<sup>539</sup> : bien plus qu'à l'homme politique ou au théoricien que fut Cicéron, c'est en fait au maître du verbe, non seulement orateur mais aussi poète, que Lucain s'en prend, me semble-t-il, dans le *De bello ciuili*.

---

<sup>538</sup> Il avait déjà alimenté la rhétorique du *Pro Murena*, par exemple.

<sup>539</sup> César avait d'ailleurs fait l'éloge de la rhétorique de Cicéron, le comparant à Périclès ou Thémistocle (Plutarque, *Cic.*, 863)

Supposons tout d'abord qu'il n'y ait nulle ironie dans le passage. En parant Cicéron de ses succès et de sa respectabilité –il est le *maximus auctor*, autrement dit celui dont l'*auctoritas* est souveraine<sup>540</sup>–, le poète lui donne des responsabilités à endosser face à la terrible situation de la guerre civile : puisque Cicéron par le passé, dans une situation très critique, a su trouver l'attitude juste et surtout les mots appropriés pour se couvrir éternellement de gloire aux yeux de tous les Romains, comme le rappelle Lucain avec une insistance probablement voulue, les lecteurs sont en droit d'espérer du grand homme un comportement –et un discours– exemplaire. Tel est, dans cette scène purement imaginaire, qui laisse donc une grande liberté à Lucain, l'horizon d'attente qu'il se plaît à faire émerger pour pouvoir d'autant mieux s'en détourner. Que l'on se remémore celui que fut, jadis, le tribun Curion : par le passé, tout comme Cicéron du temps de Catilina, il avait su être courageux et n'avait pas hésité à s'en prendre, par la puissance de son verbe, aux puissants. Mais la guerre civile est arrivée, qui a changé les hommes et leurs discours<sup>541</sup>.

Or, la responsabilité terrible –l'initiative du combat fatal– que le poète fait endosser à Cicéron, c'est aussi et surtout sur l'art oratoire dont Tullius, *Romani maximus auctor / [...] eloquii*, est le plus illustre représentant –Lucain prend justement la peine de l'écrire, quitte à paraître banal– qu'elle rejaillit inévitablement. En choisissant Cicéron pour pousser Pompée à décréter le début du plus funeste de tous les affrontements, en le choisissant précisément à l'encontre de toute vérité historique, Lucain ne présente pas un portrait fidèle et précis de l'illustre orateur, dont il ne cherche pas même à imiter ou seulement suggérer la célèbre *copia verborum*<sup>542</sup>. En effet, le discours du Tullius de la *Pharsale* n'est en rien cicéronien : il s'agit d'une suasoire constituée de phrases brèves et denses qui témoigne de la préciosité, des subtilités et des hardiesses caractéristiques du poète du *De bello ciuili*, j'y reviendrai. N'y a-t-il pas

---

<sup>540</sup> Le rejet, au vers suivant, du génitif *eloquii* qui complète le groupe nominal *maximus auctor* permet, un instant du moins, de donner une double lecture à l'expression : *maximus auctor* désigne aussi bien Cicéron comme l'homme le plus influent de la fin de la République, celui dont l'*auctoritas* – indépendamment, par ailleurs, de ses talents rhétoriques– est souveraine, que comme l'orateur romain ayant le plus compté.

<sup>541</sup> Rolim de Moura (2010), p. 76, s'appuyant sur l'utilisation topique du paradoxe consistant à « faire la guerre pour rétablir la paix », en VIII, 72 (Dilke, 1978, ad. loc.) explique le soudain bellicisme de Cicéron autrement : le narrateur ayant proclamé la nature pacifique de Cicéron en VIII, 63, il établirait une nette contradiction entre ce qu'on attend de l'ancien consul et l'attitude qu'il adopte finalement, pour souligner la violence impliquée par la vie publique et l'utilisation de la parole comme arme politique. C'est, à mon sens, passer bien vite sur le portrait du célèbre *homo nouus* qui nous est présenté ici, dans lequel Rolim de Moura ne décèle nulle dimension critique. Il est vrai que le rôle de Cicéron n'est abordé qu'indirectement dans cet article.

<sup>542</sup> Malcovati (1953), p. 289 et Narducci (2003), p. 82.

quelque chose de volontairement paradoxal de la part de Lucain à présenter Cicéron comme le champion de la rhétorique sans même tenter de rendre hommage à son style caractéristique ? En lui refusant toute personnalité propre, en le dépouillant de ce qui fait la vigueur particulière de sa langue, Lucain érige en fait Tullius en symbole signifiant et met en scène, sous ses traits, la puissance et le danger de l'art oratoire de la fin de la République. C'est pourquoi, il me semble important de laisser au substantif *facundia* toute sa mesure, en évitant dans la traduction de lui accoler un adjectif possessif trop réducteur : « *Addidit inualidae robur facundia causae*, le verbe donna force à une faible cause. » En faisant de l'éloquence une sorte d'abstraction qui parle par la bouche de Cicéron<sup>543</sup>, Lucain met en évidence le pouvoir démesuré de cette parole particulière qui fait de cette dernière, aux yeux du poète, une arme singulièrement redoutable. Le rapprochement délibéré de l'adjectif *inualidae* et du substantif *robur* dit bien tout le mensonge d'un art des mots qui n'est plus en accord avec la réalité des choses, j'y reviendrai en analysant le contenu même du discours. Par ailleurs, le choix du terme *facundia*, dont l'ensemble de la *Pharsale* ne présente qu'une seule et unique occurrence n'est pas le fruit du hasard. Ce substantif d'origine archaïque, qui n'apparaît pas plus chez Catulle, Lucrèce ou Virgile, que chez Cicéron ou César caractérise, en règle générale, le don naturel de quelqu'un pour l'art de parole<sup>544</sup>. Mais, d'après l'étude de P. Johnson, dans les premiers temps de l'Empire, en grande partie sous l'influence d'Ovide, le mot en vient, dans les œuvres poétiques ou historiques, à désigner très précisément –à quelques rares exceptions près<sup>545</sup>– l'éloquence, qu'elle soit politique, juridique ou déclamatoire<sup>546</sup>, par opposition à l'art

---

<sup>543</sup> Ce n'est pas le seul passage de ce type. Voir par exemple au chant II, le *dolor* (II, 42), la *pietas peritura* (II, 63) et la *maesta senectus praeteritique memor [...] metuensque futuri* (II, 232) qui s'expriment successivement par la bouche d'une femme anonyme (II, 37-42), d'un groupe d'hommes (45-63) puis du vieillard, anonyme également, qui tient le plus long discours de l'œuvre (II, 68-232). Que de telles abstractions soient incarnées par des personnes qui prennent la parole me semble confirmer la dimension symbolique du personnage de Cicéron dans la *Pharsale*. Voir section II.1 sur l'analyse de ces trois discours.

<sup>544</sup> La *facundia*, qui implique qualité et non quantité, se différencie donc nettement à la fois de la *loquacitas*, simple bavardage incessant, mais aussi, puisqu'elle est un don naturel, de l'*eloquentia* enseignée dans les écoles : Bettini, M. (2008), p. 344-350 et en particulier, p. 349.

<sup>545</sup> Johnson (1997) : la critique recense, p. 234, quelques très rares cas où le terme désigne chez Ovide une éloquence persuasive dans un contexte amoureux (*Rem. Am.* 309-10 ; *Ars Am.* I, 609-10 et II, 123 ; *Métamorphoses*, VI où Térée est rendu *facundus* par son désir pour Philomèle ; *Hér.*, XV, 195-206). Elle étudie surtout l'*Ars* d'Horace, p. 239, qui fait figure d'exception.

<sup>546</sup> Johnson (1997), donne, p. 234-35, de nombreux exemples dans la poésie d'exil où Ovide demande souvent à ceux auxquels il s'adresse d'user de toute leur *facundia* pour plaider sa cause auprès d'Auguste. Ainsi, en *Pont.*, II, 3, 75, Messala est-il qualifié de *Latiae facundia linguae* ; de même en *Pont.*, I, 2, 67, P. Fabius Maximus est *Romanae facundia linguae*. Voir aussi *Pont.* II, 2 ; II, 5 ; III, 5, 16 ; *Trist.* I, 9 ; III, 5, 29 ; IV, 4 ; IV, 9. Voir p. 237-38 pour les exemples pris dans le théâtre comique et chez les historiens, Salluste et Tite Live.

des Muses<sup>547</sup> : il va sans dire que le substantif *facundia* se charge alors, assez souvent, d'une forme de mépris<sup>548</sup>. Que Lucain n'ait pas retenu un des termes employés par Cicéron dans ses écrits pour désigner l'art de l'*Orator* me semble particulièrement significatif : il ne cherche nullement à rendre hommage à l'homme que fut Tullius et à ses œuvres ; il veut, bien au contraire, stigmatiser l'utilisation que lui et ses semblables firent, dans les derniers temps de la République, de l'art oratoire, et va délibérément chercher ailleurs que dans les textes du grand Cicéron le substantif légèrement péjoratif – du moins, sous la plume d'un poète<sup>549</sup> – de *facundia*. On pourrait invoquer des raisons de scansion pour le choix de ce terme, si le seul autre nom retenu par Lucain pour qualifier l'éloquence de l'ancien consul n'était, lui aussi, lourd de sens. *Eloquium*, dont l'emploi est également unique dans le poème, n'est pas non plus un terme très fréquent dans la littérature latine : totalement absent des œuvres de Cicéron, il n'apparaît qu'en trois occasions dans les deux grandes épopées romaines qui précèdent la *Pharsale*. Dans l'*Enéide*, il renvoie au personnage de Drancès dont Turnus moque l'inutile éloquence lorsqu'il s'agit de combattre<sup>550</sup>, tandis qu'Ovide l'emploie uniquement au début du livre XIII des *Métamorphoses* qui oppose, pour la possession des armes magiques d'Achille, le courageux Ajax au disert roi d'Ithaque. Or, que le substantif serve à désigner, dans la bouche d'Ajax, la duplicité maligne de l'éloquence d'Ulysse le traître<sup>551</sup>, ou qu'il soit

<sup>547</sup> Johnson (1997), p. 235-237 : *Ars*, III, 531-3: le poète encourage sa lectrice à savoir distinguer les qualités respectives de chacun de ceux qui lui déclarent leur flamme : que celui qui est *facundus* s'occupe de ses clients au tribunal, tandis que seul est digne d'elle, celui qui compose des *carmina* au nombre desquels est bien sûr Ovide. Voir aussi, *Ars*, I, 609-10 ; *Pont.* II, 5-65-70 ; *Trist.* II, 273-6 et *Fast.* I, 21-24 ; IV, 245 ; V, 698.

<sup>548</sup> Voir note précédente et aussi dans les *Métamorphoses*, le début du livre XIII où Ajax et Ulysse plaident alternativement pour se voir attribuer les divines armes d'Achille. Ajax, évoquant un des assauts des Troyens contre les nefes achéennes et stigmatisant la lâcheté d'Ulysse, demande : *ubi nunc facundus Vlixes ?* : « Où est à ce moment Ulysse l'éloquent ? » (Traduction D. Robert, *Mét.*, XIII, 92). On ne peut douter, ici, de la connotation péjorative de l'adjectif. Voir aussi la longue prise de parole du rusé grec (XIII, 128-381) qui oppose sa *facundia* à la bravoure d'Ajax au combat, et en particulier XIII, 135-9, où Ulysse précise que sa *facundia* est *sua bona* : (cela sous-entend-il qu'elle peut ne pas être bonne ?) ; en revanche, acception positive en XIII, 382 où le succès d'Ulysse fait la démonstration de ce que peut la *facundia* (*quid facundia posset*). Enfin, la dimension positive de l'adjectif *facundus* utilisé en XIII, 127 pour introduire le discours d'Ulysse (*facundis dictis*) ne va pas de soi, selon Johnson, P. (1997), p. 235 : un scholiaste d'Horace *Ars Poetica* 41 remarquant que certains auteurs font une confusion entre *facundia* et *garrulitas*, aurait pu citer le long discours d'Ulysse ou celui, encore plus long, de Nestor auquel Achille s'adresse en XII, 178 ainsi : *o facunde senex*.

<sup>549</sup> Il en va tout autrement sous la plume des théoriciens – comme Quintilien, par exemple, qui n'emploie pas le substantif *facundia* dans une acception péjorative (voir, par exemple, *I.O.*, XII, 10, 27 : Quintilien compare l'éloquence grecque et l'éloquence latine)-, ou des déclamateurs : ainsi, Cornelius Severus, cité par Sénèque le Père (*Suas.* VI, 26) fait-il observer que la *facundia* latine fait silence et pleure sur la mort de Cicéron.

<sup>550</sup> Virgile, *Enéide*, XI, 383-386 : « Qu'importe ! Tonne de toute ton éloquence (*tona eloquio*), comme tu sais faire, et accuse-moi d'avoir peur, toi Drancès, puisque ton bras, les uns sur les autres, a entassé tant de Troyens abattus et, par mille trophées, illustré nos cantons de ta gloire ! » (Traduction Perret)

<sup>551</sup> Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 63-67 :

« Il peut surpasser en éloquence (*eloquio*) jusqu'au fidèle Nestor,  
Il ne parviendra pas à me faire croire qu'abandonner Nestor

utilisé par le plus rusé de tous les Grecs pour dire la nullité oratoire de son rival<sup>552</sup>, il n'a, pas plus que chez Virgile, une acception positive. Le hasard ou la scansion n'y sont donc pour rien si Lucain fait de Cicéron, le *maximus auctor eloquii*. C'est bien comme incarnation d'une condamnable éloquence –*facundia* ou *eloquium*, qu'importe– que le poète fait intervenir l'ancien consul dans le cours des événements de la guerre civile.

En somme, si l'on s'en tient à une compréhension critique –mais dénuée d'ironie– du portrait de Cicéron dans la *Pharsale*, il apparaît que, rappelant à titre de contre-point positif, les hauts faits passés de l'ancien consul face à Catilina, Lucain montre que la décadence des temps n'a pas épargné le grand homme et sa désormais méprisable *facundia* : à travers la métamorphose, qu'à l'instar de Curion, a subie Tullius, subitement devenu belliciste pourvu qu'il puisse au plus vite retrouver le forum qui lui manque tant, Lucain se livre à la dénonciation d'une rhétorique trop sophistiquée où l'illusion verbale prévaut dorénavant sur la force de l'argumentation pure<sup>553</sup> et où la gloire personnelle de l'orateur prime sur le bien-fondé de son propos.

Venons-en maintenant à la seconde lecture –ironique, cette fois– que l'on peut proposer, me semble-t-il, des quelques vers qui précèdent la *suasoria* de Cicéron. Il ne s'agira plus seulement, cette fois, d'une critique de l'éloquence cicéronienne, mais également d'une attaque de sa poésie, autrement dit de toute forme de mise en œuvre littéraire contemporaine de la période du *bellum ciuile*.

---

N'a pas été un crime, alors que celui-ci, ralenti à cause  
De son cheval blessé et épuisé par l'âge, demandait secours à Ulysse ;  
Trahi par son compagnon ! » (Traduction Robert)

<sup>552</sup> Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 320-323 :

« Puisque les devins le (Philoctète) réclament pour détruire Pergame,  
ne m'envoyez pas auprès de lui ; mieux vaut que le fils de Télamon (Ajax)  
Y aille et, par son éloquence (*eloquioque*), calme cet homme malade et fou  
De colère, ou qu'il le ramène, le malin, par quelque artifice.

Le Simois remontera vers sa source, l'Ida restera sans frondaisons

Et l'Achaïe promettra son aide à Troie avant que,

Mon intelligence n'étant plus au service de vos intérêts,

L'ingéniosité d'Ajax le stupide soit utile aux Danaëns. » (Traduction Robert)

<sup>553</sup> Point mentionné également par E. Narducci (2003), p. 82 : il y a un plaisir proprement sophistique à vouloir défendre la plus faible cause.

Contrairement aux déclarations d'E. Narducci<sup>554</sup>, il me semble possible, en effet, de lire dans l'élogieuse présentation introductive de Cicéron, un écho puissamment ironique de ce que le grand orateur a pu dire de lui-même, dans ses lettres, mais surtout dans le poème épique qui était supposé l'ériger en éternel héros de la République, son *De consulatu*. Plusieurs indices me paraissent pouvoir étayer cette hypothèse. Tout d'abord la construction même des deux vers attire l'attention, tout comme elle avait déjà attiré celle des scholiastes : ils estiment en effet nécessaire de préciser que le verbe auquel il faut rattacher l'accusatif *uoces* est *pertulit* que l'on trouve plus de deux vers en dessous, souligné par le rejet<sup>555</sup>. Les deux enjambements qui contraignent presque à lire d'une seule traite l'éloge de Cicéron jettent ainsi le doute sur l'ensemble de l'expression et lui donnent l'allure d'une titulature aussi ronflante qu'interminable :

*cunctorum uoces Romani maximus auctor  
Tullius eloquii, cuius sub iure togaque  
pacificas saeuus tremuit Catilina securis,  
pertulit...*<sup>556</sup>

Si l'on se souvient que le *De consulatu* de Tullius –auquel E. Narducci a repéré plusieurs allusions textuelles précises dans *La Pharsale*, citées précédemment–, avait été froidement accueilli par Pompée<sup>557</sup> qui l'avait jugé fort prétentieux<sup>558</sup>, et souvent moqué<sup>559</sup>, notamment par Sénèque, pour son orgueilleux bavardage<sup>560</sup>, on est en droit de

<sup>554</sup> A l'inverse de ce qu'écrit E. Narducci (1982), p. 177, qui considère la présentation introductive de Cicéron comme un hommage probablement sincère. Le critique ne réitère pas une affirmation aussi catégorique en 2003.

<sup>555</sup> *Adnotationes super Lucanum*, VII, 65, p. 250 : *ordo : cunctorum uoces Tullius pertulit, id est pro omnibus est locutus motus bellis.*

<sup>556</sup> *De bello ciuili*, VII, 62-65 :

« De ces voix unanimes, notre plus grand auteur romain

d'éloquence, Tullius, dont l'autoritaire toge

sut, devant les haches pacifiques, faire trembler d'effroi le redoutable Catilina,

se fit l'écho... » (Traduction de Soubiran largement modifiée, pour qu'on retrouve la « titulature » complète de Cicéron et qu'on sente mieux, si possible, l'ironie du passage.)

<sup>557</sup> C'est justement à Pompée que Cicéron s'adresse dans son discours, ne l'oublions pas.

<sup>558</sup> Grimal (1986) rappelle, p. 167, que le lendemain de sa victoire sur Catilina, Cicéron aurait envoyé une très longue lettre à Pompée, hélas perdue, pour lui exposer en détail son action. Pompée en avait été irrité car il trouvait que Cicéron exagérait la portée de ses propres exploits et du même coup diminuait l'importance des siens. Un scholiaste, poursuit Grimal, assure que Cicéron, « avec une jactance orgueilleuse, se mettait au dessus de tous les généraux couverts de gloire. » La lettre, *Fam.*, V, 7, adressée à Pompée est une réponse de Cicéron au message de Pompée par lequel il avait accusé réception, avec froideur, du '*uolumen*' du consul sur ses hauts faits contre les conjurés.

<sup>559</sup> Dans le cercle de Pollion du vivant de Cicéron et surtout à partir de la période flavienne : voir Soubiran (1993), p. 69-72.

<sup>560</sup> Sénèque, *De breuitate uitae*, 5, 1 : « Cicéron, balloté entre les Catilina, les Clodius et les Pompée ou les Crassus, les uns ennemis déclarés, les autres amis douteux, jouet des flots avec la République qu'il

se demander, me semble-t-il, si les vers VII, 62-64, qui portent précisément sur les événements de 63, ne constituent pas une sorte de résumé ironique du poème de Cicéron. Ajoutons que d'après Salluste (*Catilina*, 52) et Velleius Paterculus, (II, 35,3 et suivants) ce fut bien Caton –le grand héros de Lucain– qui fut le plus virulent à réclamer la condamnation des complices de Catilina et non, comme le *De bello ciuili* le rappelle ici avec une insistance suspecte qui paraît singer l'autoglorification de Cicéron, le consul d'alors.

Enfin, l'ironie des vers VII, 62-65 me semble d'autant plus manifeste que Lucain construit cette vignette, comme un écho polémique à deux autres passages présentant Catilina aux Enfers ; le premier est virgilien, et l'autre se trouve à la toute fin du chant VI de *La Pharsale*, c'est-à-dire peu avant l'entrée en scène de Cicéron. En effet, Lucain renvoie précisément ici (*pacificas saeuus tremuit Catilina securis*, VII, 64) à la description du bouclier d'Enée dont il reprend l'image d'un Catilina tremblant<sup>561</sup>, pour l'opposer non plus à Caton –pourtant son grand héros– comme chez Virgile, mais à Tullius :

*hinc procul addit  
Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis,  
et scelerum poenas, et te, Catilina, minaci  
pendentem scopulo Furiarumque ora trementem,  
secretosque pios, his dantem iura Catonem*<sup>562</sup>. 670

Si Cicéron brille étrangement par son absence dans ces vers de l'*Enéide*, cela ne doit pas être interprété, bien au contraire, comme une marque d'hostilité envers l'orateur<sup>563</sup>. Rita

---

retient au bord du gouffre pour être finalement entraîné par elle, inquiet dans la prospérité, incapable de supporter l'adversité, maudit combien de fois **ce fameux consulat, qu'il a loué non sans raison mais sans fin** (*illum ipsum consulatum suum non sine causa sed sine fine laudatum*)! » (Traduction Bourgery)

Sénèque reproche aussi à Cicéron de se perdre dans les détails inutiles dans ses lettres. Voir par exemple, *Lettres à Lucilius*, 118,1-2 : « Je ne ferai pas ce que Cicéron, **ce beau parleur** (*vir disertissimus*), réclame d'Atticus –qui « même si les nouvelles manquent, devra lui écrire ce qui lui passera par la tête. » Je ne serai jamais à court de matière, dussé-je laisser de côté tous ces détails qui remplissent la correspondance de Cicéron. » (Texte traduit par H. Noblot, revu et corrigé par F.-R. Chaumartin)

Voir aussi Sénèque le Père qui rappelle que Cassius Severus avait déclaré que Cicéron était aussi mauvais poète que Virgile était mauvais prosateur (*Contr.* III, 8)

<sup>561</sup> Degl'Innocenti Pierini, Rita (2003), voir note 3, p.4 où la critique fait de la reprise lucanienne un argument en faveur de l'interprétation qu'elle présente du texte de Virgile : sa perspective n'est pas d'analyser le texte de Lucain, dont elle ne souligne donc pas les écarts, nécessairement lourds de sens, par rapport à l'*Enéide*.

<sup>562</sup> Virgile, *Enéide*, VIII, 666-670 : « A quelque distance il ajoute encore les demeures du Tartare, le haut portail de Dis, les châtiments qui tombent sur les crimes et toi, Catilina, suspendu à un rocher menaçant, plein d'effroi devant les faces des Furies ; à l'écart les hommes pieux et Caton leur donnant des lois. » (Traduction J. Perret)

Degl'Innocenti Pierini s'appuie sur le commentaire de Servius<sup>564</sup>, la virulente apostrophe virgilienne qui confère une puissance singulière à l'exécration de Catilina et le ton particulièrement véhément du passage, pour l'analyser comme un hommage à la verve du grand orateur : le style rappelle les *Catilinaires*<sup>565</sup>. Autrement dit, Tullius ne figure pas sur le bouclier, mais Virgile, par l'intermédiaire de la voix de son narrateur, fait retentir une fois encore le puissant et salvateur verbe cicéronien. Et c'est précisément à ce passage où Virgile rend hommage à Cicéron en lui donnant, en quelque sorte, la parole, que Lucain fait allusion ici. Or, comme bien souvent, le poète du *De bello civili* ne reprend Virgile que pour corriger le point de vue qui est le sien. Ainsi fait-il entendre lui aussi, quoique sur un mode mineur –il ne s'agit pas d'un discours direct<sup>566</sup>, mais seulement d'une probable reprise d'expressions ou tout au moins d'idées émises à satiété par le consul à propos de lui-même–, la voix de Cicéron dans la petite vignette introductive, mais il ne le fait que pour stigmatiser son manque de discernement au moment de la guerre civile et s'en moquer : les préoccupations très personnelles de l'ancien consul, qui le poussent à prendre la parole pour encourager Pompée au combat, transparaissent en effet dans ces vers liminaires. Tullius se complaît dans l'autoglorification et ne se soucie plus que des succès prochains que sa maîtrise de l'art oratoire lui apportera sur le forum, comme ce fut le cas par le passé. Ainsi, absent du bouclier d'Enée où le lecteur aurait pu s'attendre à le voir figurer<sup>567</sup>, Cicéron est, chez Lucain, présent à Pharsale, c'est-à-dire là où il ne devrait pas être si le poète était respectueux des faits historiques : faut-il lire cela comme un indice du rôle inapproprié, voire « déplacé » qu'il a joué, selon Lucain, au moment de la guerre civile ? *Bonus vir* idéal, Cicéron est, dans l'*Eneide*, l'éternel orateur : par la puissance d'une virulente apostrophe, Virgile ne cesse, en effet, au fil des lectures successives de son œuvre, de faire résonner encore et toujours la voix de l'ancien consul de 63 condamnant à l'exécration perpétuelle l'ignoble Catilina. En cela Virgile est tout à fait fidèle à l'idée que l'*homo novus* semble avoir voulu laisser de lui-même, notamment dans son *De consulatu*.

---

<sup>563</sup> Grilli (1984), p. 775

<sup>564</sup> Servius, comme le rappelle Degl'Innocenti Pierini, voit bien dans ce passage un hommage à Cicéron, *ad Aen.* VIII, 668 : *hoc quasi in Ciceronis gratiam dictum uidetur.*

<sup>565</sup> Degl'Innocenti Pierini (2003), p. 4.

<sup>566</sup> Cicéron prend, néanmoins, la parole au discours direct juste après.

<sup>567</sup> Il faut rappeler que celui qu'Octave avait sacrifié pour sceller son alliance momentanée avec Antoine est, en règle générale, assez peu évoqué par les écrivains augustéens.

Or, c'est précisément contre cette image d'un Cicéron perpétuel sauveur de la République par la seule force de sa rhétorique que s'est dressé Lucain à la fin du chant VI de son œuvre. Un cadavre ressuscité par la sorcière Erichtho prend la parole et dépeint les changements survenus aux Enfers depuis le début de la guerre civile. Après avoir décrit la tristesse s'emparant de tous les illustres hommes de bien du passé romain, le mort en vient aux criminels révolutionnaires condamnés jusque là aux pires châtiments infernaux et le premier de la liste est justement Catilina, ainsi paré d'une importance particulière :

— — — *u u* — *u u* — — — *u u* —  
*abrup/tis Cati/lina* || *mi/nax* || *frac/tisque ca/tenis*  
*exultat Mariique truces nudique Cethegi*<sup>568</sup>

Comme l'a bien souligné le commentaire de M. Korenjak, Lucain se plaît, ici, à ruiner l'ordre éthique établi aux Enfers par Virgile qui soumettait, en faisant retentir la voix du grand Cicéron, un Catilina apeuré à un châtiment éternel (*et te, Catilina, minaci / pendentem scopulo*) : libéré des chaînes (*abruptis[...]* *fractisque catenis*) que traînent les damnés de l'Hadès virgilien (*tractaeque catenae*<sup>569</sup>), le chef de la conjuration, de menacé qu'il était dans l'*Eneïde*, devient, dans le texte de Lucain, lourdement menaçant<sup>570</sup>, les coupes penthémimère et hephthémimère contribuant d'ailleurs à donner du relief à l'adjectif *minax*. Virgile avait donc tort, qui a chanté la victoire éternelle de Cicéron et avec lui, tous ceux qui vont reprendre cette image topique d'un Tullius à l'éloquence menaçante<sup>571</sup>. La République dont le consul s'était fait le garant, dans son épopée, par la puissance de son verbe pacifique, est en train de tomber : c'est précisément toute l'histoire de *la Pharsale*. Le poète démontre aussi, me semble-t-il, que le renversement des valeurs qui caractérise toute la guerre civile tient à peu de choses, somme toute, ou plus exactement à la simple modification de quelques lettres (*minax-minaci*) : mise en cause voilée du danger d'une parole sophistiquée qui dit exactement l'inverse avec des mots presque identiques, cette allusion à Virgile est

<sup>568</sup> *De bello ciuili*, VI, 792-93 :

« Mais Catilina menaçant, dont sont rompues, brisées les chaînes,

Exulte avec les farouches Marius et les Cethegus dénudés. » (Traduction Soubiran. Le critique renvoie sans aucun commentaire à VII, 64, en disant que c'est au temps où Cicéron était consul que la conjuration de Catilina fut découverte.)

<sup>569</sup> Virgile, *Enéïde*, VI 558 (rapprochement suggéré par M. Korenjak, 1996, *ad. loc.*)

<sup>570</sup> Korenjak (1996), Commentaire de VI, 793.

<sup>571</sup> Pétrone perpétue l'erreur de Virgile (du moins, du point de vue de Lucain) à travers son personnage de rhéteur Agamemnon qui chante : *grandiaque indomiti Ciceronis uerba minentur* (5, v. 20)

surtout l'occasion pour Lucain de réfuter la vision de son illustre prédécesseur, tout en établissant, à travers elle, un écho entre la fin du livre VI et le début du livre VII de son poème. Il est d'ailleurs assez étonnant qu'aucun commentateur, à ma connaissance du moins, n'ait souligné le lien fort entre les trois textes<sup>572</sup>, qui jette pourtant une lumière particulière sur le personnage lucainien de Cicéron. Dès lors que Catilina, comme vient de le révéler la singulière scène de la nécromancie, exulte de joie, libéré de ses chaînes aux Enfers, dès lors, en somme, que la victoire de Cicéron sur son pire ennemi, que Virgile présentait comme éternelle, n'est autre qu'une imposture, il n'est plus possible de prendre au sérieux le vers présentant le consul comme le champion de la République qui fait trembler Catilina (VII, 63-64 : *cuius sub iure togaque / pacificas saevius tremuit Catilina securis*). Cette image avait d'ailleurs déjà été mise à mal par Pompée au livre II de *La Pharsale*, preuve de la grande cohérence de Lucain en cette matière. S'y adressant à ses troupes, Magnus compare deux situations d'exception, la guerre civile et la conjuration de Catilina ; or, il présente ce dernier comme très *menaçant*. Cicéron, quant à lui, n'est évoqué qu'en creux, pour ainsi dire, à travers le personnage de Cethegus qui était justement chargé de tuer le consul au moment décisif. Le rôle capital que Tullius aurait joué en cette occasion –selon ses propres écrits, du moins– ne transparaît donc nullement dans les propos de Pompée et ce n'est pas un hasard<sup>573</sup>.

En somme, dans la présentation du consul de 63 que l'on peut lire au livre VII du *De bello civili*, Virgile est convoqué pour être d'autant mieux réfuté. Par ailleurs, si les propos de Cicéron sont repris, ce n'est plus pour l'ériger en défenseur de l'Etat, mais pour chanter ironiquement la gloire obsolète du consul. La position de Lucain à l'égard du grand homme et de la tradition littéraire est doublement affirmée : reprenant sur un mode mineur la technique narrative de Virgile, il la détourne et en fait un moyen de moquer son personnage au lieu de lui rendre hommage.

Un dernier point me paraît essentiel, pour pleinement saisir, tant la tonalité ironique du passage que la symbolique de Cicéron dans *La Pharsale*. La présentation de ce dernier s'inscrit en effet précisément dans le cadre d'une des grandes topiques de l'épopée antique, que P. Hardie, notamment, a décryptée et présentée avec subtilité : par l'excellence qui le caractérise –guerrière essentiellement, mais non exclusivement–, le

<sup>572</sup> Korenjak (1996) commente VI, 793 en mentionnant les intertextes virgiliens, mais aucune allusion n'est faite au portrait de Cicéron du livre VII de la *Pharsale*. Soubiran établit bien, quant à lui, le lien entre les deux passages de la *Pharsale*, mais n'évoque pas Virgile et produit un commentaire qui ne laisse pas de doute sur la lecture, sans nulle ironie, qu'il fait du portrait de Cicéron : « VI, 793 : Catilina, dont la conjuration en 63 av J-C fut démasquée et matée par le consul Cicéron (cf. VII, 64) », p. 176.

<sup>573</sup> On sait que Pompée n'aimait pas le *De consulatu*.

héros épique se démarque de la masse des hommes ; mais dans le même temps, justement parce qu'il est le meilleur d'entre eux, il est le plus apte à les représenter tous. Exceptionnel et isolé, le personnage principal d'une épopée est également incarnation idéalisée d'un groupe humain, véritable héros « synecdochique », pour reprendre l'expression de P. Hardie à propos d'Enée qui, comme *pater patriae*, représente l'ensemble des Romains, présents et futurs<sup>574</sup>. *Romani maximus auctor / eloquii*, Cicéron est celui qui excelle dans la maîtrise de l'art oratoire et c'est à ce titre qu'il peut être le porte-parole de tous (*cunctorum uoces...pertulit*). Autrement dit, l'inscription de Cicéron par lui-même dans le cadre épique –si l'on accepte l'hypothèse que ces vers sont une reprise ironique de ce que l'ancien consul a pu écrire de lui-même dans son épopée personnelle le *De consulatu*– l'élève au rang de héros. Il reste que sa supériorité n'est pas d'ordre guerrier, mais exclusivement verbale, contrairement à tous les véritables héros épiques. Même Ulysse, en effet, mettant ses ruses et son art de la parole au service de sa victoire physique, notamment sur le cyclope ou les prétendants, établit une relation cohérente entre *verba* et *facta*, ou pour mieux dire *res gestae*. Or, c'est exactement ce que ne fait pas Cicéron ici : il ne se songe pas un instant à l'issue du combat et aux conséquences des propos qu'il tient ; au fond, il n'a cure des vœux que forment les Pompéiens en faveur de l'affrontement. S'il prend la parole, c'est qu'il désire ardemment retrouver au plus vite le forum et les rostres où il sait se couvrir d'une gloire qu'en simple *miles*, il n'obtient pas sur le champ de bataille<sup>575</sup> : la mise en

<sup>574</sup> Hardie (1993), p. 3-10 et, en particulier, p. 4.

<sup>575</sup> En sous-entendant que la gloire ne peut venir à Cicéron d'une campagne militaire à laquelle il s'efforce de mettre un terme pour rejoindre au plus vite son champ de bataille favori, Lucain a peut-être voulu faire une perfide allusion au comportement de ce dernier juste avant que la guerre civile ne se déchaînât. En effet, à son arrivée dans la province de Cilicie dont il fut proconsul en 50, il avait eu à mener quelques opérations militaires. Elles lui avaient valu d'être, un peu abusivement, salué du titre d'*imperator* par ses soldats. Il attendait donc du Sénat qu'on l'honorât à Rome de la cérémonie du triomphe, comme il l'explique dans une lettre adressée à Caton en juillet 50 où il se considère désormais presque comme l'égal des grands *imperatores* que sont Pompée ou César [Grimal (1986), p. 292] Et la correspondance de Cicéron fournit d'autres exemples de ce désir de gloire militaire, qui tourne à l'obsession : « Pour ce qui est du triomphe, une vraie passion ne m'en a saisi qu'après l'impudente missive de Bibulus, et la suite démesurée que lui ont donné les supplications en son honneur. S'il avait fait ce qu'il écrit, je me réjouirais et je leur applaudirais. **Mais que lui, qui n'a pas mis le pied hors de la porte d'Antioche tant que l'ennemi fut en deçà de l'Euphrate, soit comblé de cet honneur, alors qu'on ne m'accorde pas le même, à moi dont l'armée a soutenu l'espoir de la sienne, c'est une honte pour nous, pour nous, dis-je, toi et moi. Aussi n'épargnerai-je aucun moyen [...]** Et que devient Caton ? Il m'a traité avec une indigne malveillance. A mon désintéressement, à ma justice, à ma clémence, à ma conscience, il a rendu un témoignage que je ne sollicitais pas ; ce que je demandais, il l'a refusé. Aussi César, dans la lettre où il me félicite et me fait toutes sortes de promesses, comme il exulte de ce comble d'injurieuse ingratitude à mon égard ! Et c'est ce même Caton qui pour Bibulus va jusqu'à vingt jours... ! Pardonne-moi : **je ne puis le supporter et ne le supporterai pas.** [Att., VII, 2, Brindes, 25 ou 26 novembre 50 (CCLXXXIX), 6-7, traduction de J. Bayet, revue par J. Beaujeu et P. Jal] » Voilà donc dans quel état cette affaire de cérémonie honorifique plonge Cicéron, à la fin du mois de novembre 50. On aurait pu croire que l'imminence de la guerre civile allait lui donner d'autres sujets de tourments et balayer tout à fait cette question. Ce ne fut pas le cas. De retour à Rome le 4 janvier, il reste aux portes de la ville, dans l'attente de la suite qui sera donnée à sa demande de triomphe. L'*imperium* -qu'il était

évidence, en fin de vers, de termes évoquant tous le prestige et le talent oratoire de Cicéron –*auctor, toga, securis, forum, causae*– écrase de sa superbe le seul substantif relevant du domaine militaire. Ainsi, des motifs exclusivement personnels poussent donc celui qui est pourtant introduit ici comme le porte-parole de tous les Pompéiens (*cunctorum uoces [...] pertulit*) ! En outre, l'expression *iratus bellis* me paraît construite sur une malicieuse ambiguïté<sup>576</sup>. Faut-il comprendre que les premiers combats ont échauffé son ardeur belliqueuse ? Ou au contraire, et la suite du texte qui constitue une *interpretatio*<sup>577</sup> de cette expression va, bien entendu, dans ce sens, est-il irrité par ces batailles qui le retiennent loin du forum ?

### β/ La portée de la critique lucanienne de Cicéron.

---

nécessaire de détenir pour espérer obtenir le triomphe- ne pouvant s'exercer qu'à l'extérieur de la ville, le triomphateur devait attendre aux portes de la cité que le Sénat suspende cette loi et l'autorise, pour la journée, à exercer son *imperium* à l'intérieur de Rome. (Voir le *Dictionnaire de l'Antiquité, Mythologie, Littérature, Civilisation*, p. 1019-20.) Il ne participe donc pas aux débats du 7 janvier au Sénat : les résolutions qui y sont décrétées contre César et qui vont entraîner la guerre, ont donc été prises en l'absence, pleinement délibérée, de celui qui avait une véritable expérience politique de la situation d'urgence et qui jouissait d'une *auctoritas* qui aurait pu avoir du poids. Ainsi, à ce moment crucial de l'histoire de Rome, -même s'il est facile de juger *a posteriori*- Cicéron ne fut pas où il aurait dû être ; dans le *De bello civili*, il se trouve là où il n'a pas été. Nulle équivalence stricte entre ces deux constatations, mais tout de même l'indice qu'aux yeux du poète, l'orateur -et tout ce qu'il symbolise, c'est-à-dire une parole sophistiquée et imbue d'elle-même qui ne sait plus regarder la terrible réalité en face- n'a pas joué le rôle qui aurait dû ou pu être le sien. Cicéron persiste d'ailleurs, malgré l'analyse juste de la gravité de la situation qu'il présente à Tiron, à se soucier, alors que les hostilités sont déjà engagées, encore et toujours de son triomphe et à croire qu'il en va de même pour le Sénat auprès de qui il poursuit ses démarches : « Je suis arrivé aux portes de Rome le 4 janvier. On s'est porté en foule à ma rencontre : la manifestation la plus éclatante qui se puisse imaginer. Mais je suis tombé en plein brasier de discorde ou plutôt de guerre civile. [...] Jamais l'État n'a été en plus grand péril, jamais les mauvais citoyens n'ont eu chef plus prêt à les conduire. Au reste, de notre côté aussi, les préparatifs sont poussés avec une extrême diligence ; ils se font sous l'autorité et l'impulsion de notre cher Pompée, qui commence -un peu tard- à craindre César. **De tels troubles n'ont pas empêché le Sénat en nombre de réclamer pour moi le triomphe.** » [*Fam.*, XVI, 11, (CCCXCIX, A Tiron), 2-3 ; Aux portes de Rome, 12 janvier 49 ; traduction de J. Bayet, revue par J. Beaujeu et P. Jal] Or, lorsque le 18 janvier, à la suite de Pompée qui vient de prendre la route du Sud, Cicéron quitte à son tour Rome où il ne reviendra qu'après Pharsale, le triomphe qu'il appelait de ses vœux n'a toujours pas été célébré. Lucain, qui au chant VII de son épopée nous présente un Tullius amer, désireux de retrouver le forum et de laisser enfin derrière lui la chose militaire qui ne lui a pas permis de se couvrir de gloire, s'est peut-être souvenu de cette cuisante déconvenue de l'ancien consul : occupant, dans la correspondance cicéronienne de cette période, une place non négligeable, cet épisode a presque naturellement, pour ainsi dire, stimulé la malveillante imagination du poète.

Bernard (2007) a montré que, dans les lettres de la période du proconsulat de Cicéron en Cilicie, d'août 51 à octobre 50, les frontières traditionnelles entre sphère privée et sphère publique ont tendance à s'effacer, signe que la personnalisation du pouvoir est de plus en plus marquée. Comme on a pu le constater, dans les lettres qui suivent immédiatement le Proconsulat, dont j'ai cité quelques extraits, cette tendance est tout aussi manifeste.

<sup>576</sup> Voir *Adnotationes super Lucanum*, VII, 65, p. 250 : *ordo : cunctorum uoces Tullius pertulit, id est pro omnibus est locutus motus bellis. Sensus hic est : irascebatur enim bellis, quod cum hic perorare uellet in pace, tam belli longo tempore tacere compulsus est.* Les scholiastes estiment que l'expression *iratus bellis* ne va pas de soi, puisqu'ils en fournissent une explication. Lucain l'a donc peut-être forgée pour qu'elle soit ambiguë.

<sup>577</sup> Sur l'utilisation de la figure de l'*interpretatio* par Lucain, voir Schrijvers (1989), p. 64 : « Le procédé de dévoilement graduel et d'auto-interprétation est une technique, 'una maniera' que l'on rencontre partout dans l'épopée de Lucain ».

En somme, Lucain, parce qu'il attaque le meilleur d'entre eux, stigmatise les hommes qui, détenant le pouvoir de la parole, n'ont pas su l'utiliser en ce temps de grand péril que fut la guerre civile. Il fait de Cicéron, considéré par tous comme martyr de la République pour avoir osé être la plus éloquente voix de la légalité, le principal responsable du fatal affrontement de Pharsale, fustigeant ainsi les prétentions qui, comme le rappelle Plutarque, furent les siennes, tant dans le domaine de la poésie que celui de l'art oratoire<sup>578</sup>.

Catilina libéré de ses chaînes et exultant aux Enfers au livre VI, autorise, me semble-t-il, comme image poétique de l'aveuglement de Cicéron, une lecture insincère des quelques vers par lesquels le poète fait du consul le grand champion pacifique de 63. Il faudrait alors les lire comme un résumé fortement ironique du *De consulatu* et une condamnation implicite de la poésie épique auto-louangeuse à laquelle s'est adonné Cicéron pendant les dix années qui ont précédé la guerre civile. Mais, si cette interprétation paraît un peu forcée, la mise en cause des épopées cicéroniennes prend aussi une forme moins contestable dans ce passage. En effet, le Tullius de Lucain, allant radicalement à l'encontre de la conception de la poésie que Cicéron avait proclamée, dans plusieurs de ses écrits, comme un acte d'écriture politique à portée nationale<sup>579</sup>, ne met nullement ici son talent de poète –sa suasoire, ne l'oublions pas, est versifiée– au service de la République dont il décrète même, avec l'engagement dans la bataille finale, la disparition définitive. Cicéron symbolise donc, chez Lucain, l'épopée

---

<sup>578</sup> Plutarque, *Cic.* II, 4 et Dion Cassius XLVI, 21, 4.

<sup>579</sup> Voir Cicéron, *Pro Archia*, (IX, 21-22) où Tullius établit un lien permanent entre la grandeur de la poésie et celle du peuple romain : « C'est à notre honneur qu'on racontera et publiera à jamais que, L. Lucullus, engageant la lutte, il y eut, outre le massacre des chefs, la flotte ennemie coulée à fond, il eut cette incroyable bataille navale à Ténédos ; c'est à nous que reviennent les trophées, à nous les monuments, à nous les triomphes. Et ces exploits quand le génie les exalte, c'est la renommée du peuple romain qu'il répand par le monde. [22] Notre Ennius fut cher au premier Africain et voilà pourquoi l'on croit que sa statue en marbre fut même dressée dans le tombeau des Scipions. Mais des louanges qu'il décerna, ce n'est pas seulement la personne louée elle-même, c'est encore le nom du peuple romain qui reçoit de l'éclat. Le bisaïeul de notre Caton est porté aux nues : c'est un grand homme qui s'ajoute aux fastes du peuple romain. En un mot tous ces Maximus, ces Marcellus, ces Fulvius ne reçoivent pas d'illustration que nous n'ayons tous notre part de leur gloire. » (Traduction Moreau) Voir aussi Soubiran (1993) qui, dans son introduction aux fragments poétiques de Cicéron, présente la poésie épique à laquelle il se consacra à l'âge mûr (*De consulatu*, *De temporibus suis*, *Marius* et l'*Epopée à César sur l'expédition de Bretagne*), comme au service de l'Etat et de la nation romaine : « son passé récent d'homme politique le rendait apte à composer des œuvres d'inspiration à la fois romaine, nationaliste et personnelle. [...] Cicéron témoin de son temps et apologiste en vers de ses propres mérites, ainsi peut se résumer l'ambition et l'effort de notre poète entre 60 et 50 avant JC. » (p. 27) Le sujet même de son *Marius* semble parler de lui-même : il s'agissait probablement pour Cicéron d'exalter la grandeur de Rome à partir d'un des grands hommes ayant contribué à modeler l'*Vrbs*, *homo novus* comme lui et originaire qui plus est, de la même ville.

historique tardo-républicaine qui, manquant de lucidité sur son propre temps, vise bien plus à l'apologie personnelle qu'à l'élucidation du monde et des événements.

Mais l'ancien consul apparaît, aussi et surtout, comme l'incarnation de l'art oratoire brillant, mais dévoyé, des hommes de la République agonisante. Manipulateur de mots, fier de lui-même, satisfait de ses succès, tristement éloigné de l'idéal du *bonus vir* qu'il prône pourtant dans ses textes, même ce grand génie du verbe n'a pas su utiliser l'éloquence comme il aurait fallu le faire, lui qui n'avait pourtant cessé de proclamer, dès son plus jeune âge, que l'on pouvait gouverner raisonnablement par la seule force d'une persuasion éthiquement fondée<sup>580</sup>. Bien au contraire, il prête la puissance de son verbe à la cause de la guerre fratricide et commet, de ce fait, un véritable *crimen* : le narrateur avait, fort à propos, dénoncé cet acte, en le nommant avant même qu'il ne soit perpétré et que Cicéron ait parlé. Contrairement à ce qu'il se produit chez Virgile où le poète est honoré de prêter sa voix à l'orateur, pour la faire éternellement retentir comme celle du plus grand défenseur de la République, il y a, dans le *De bello civili*, total désaccord entre le point de vue exprimé par Tullius dans sa suasoire et l'avis du narrateur, qui se présente comme parfaitement conscient des réelles motivations, toutes personnelles –il veut retrouver les succès du forum au plus vite–, de l'Arpinate.

Ainsi, stigmatisé, à la fois, comme orateur qui ne recherche dans l'exercice de la parole que les succès personnels, et comme poète dont deux des épopées sont des chants tout entiers à sa propre gloire<sup>581</sup> –ce que Cicéron lui-même concède d'ailleurs dans sa correspondance<sup>582</sup>–, l'ancien consul est-il l'incarnation de toute forme d'expression littéraire, en prose comme en vers, de la fin de la République. Mais une incarnation, on l'aura compris, fort différente de celle qui avait fait de lui l'exemple même du vaillant

---

<sup>580</sup> Le traité théorique du *De inuentione* -commencé lorsqu'il avait une vingtaine d'années mais jamais achevé- s'interrogeant sur la place et le rôle de l'éloquence dans le cours de l'histoire et la vie politique, envisage, certes, les malheurs que la parole a pu causer par le passé, mais recense aussi les heureux effets qu'elle a pu avoir, qu'il s'agisse de la conclusion de traités de paix ou d'alliances, de discours visant à rétablir la concorde nationale ou de vigoureuses prises de parole pour apaiser des révoltes.

<sup>581</sup> Le *De consulatu* glorifiait la fermeté pacifique de Cicéron face à une très grave crise politique, tandis que le *De temporibus suis* le présentait sans doute affrontant les difficultés de l'existence, notamment pendant son exil et à son retour à Rome. (Hypothèse formulée par Soubiran, J. (1993), p. 34)

<sup>582</sup> Comme le rappelle Dangel (2003), p 86-87, Cicéron lui-même confesse ce désir de glorification de sa personne. Ne pouvant l'obtenir comme il le souhaitait de son ami historien, Lucceius, il n'aura trouvé d'autre solution que de poursuivre son propre éloge par la rédaction, après le *De consulatu suo*, du *De temporibus suis* : « Claire est sur ce point la lettre à Lucceius de juin -56. [Cicéron] y avoue un désir de grandeur, d'une vanité presque touchante qui va jusqu'à forcer l'éloge en vue de dresser un véritable monument à sa gloire. Il en avoue même l'impudence, tandis qu'il appelle de ses vœux une rhétorique de la séduction par le recours à l'ornement et au discours figuré. On soulignera que la première apparition de ce genre auto-louangeur a lieu à l'époque syllanienne, avec Sylla même. Le fondement historique en est ainsi celui de l'audace et de toutes les infractions qui symbolisent les renouvellements abusifs des pouvoirs personnels d'exception, voire la montée des idées monarchiques. »

défenseur de la légalité par la puissance de sa parole<sup>583</sup>. Il devient, sous la plume de Lucain, un beau-parleur qui aime le verbe pour le plaisir égoïste et le prestige qu'il en tire, qu'il chante ses propres louanges dans ses poèmes épiques ou qu'il soit applaudi au forum, pour son plus grand plaisir –comme sur le futur champ de bataille de Pharsale, d'ailleurs.

Tâchons, pour conclure, de replacer les attaques de Lucain, dans le cours des jugements portés sur Cicéron, au fil du temps, par ses détracteurs. Si Tullius, trop homme de compromis et de négociations, trop républicain en quelque sorte<sup>584</sup>, était plutôt modérément apprécié des lettrés de la période néronienne, Lucain met ici un comble à la satire du personnage ; on pourrait le considérer comme un digne héritier du plus anti-cicéronien des hommes de la République, Asinius Pollion<sup>585</sup>, dont le poète de

---

<sup>583</sup> Laissons de côté le début de la période augustéenne où il valait mieux tout simplement ne pas mentionner Cicéron, victime offerte par Octave à Antoine (C'est le cas, par exemple, dans l'*Enéide* où son nom n'apparaît pas dans la description du bouclier). La page de Tite Live consacrée à la mort du grand Cicéron a été conservée –contrairement aux livres dans lesquels elle s'insérait-, preuve qu'elle était devenue un morceau d'anthologie. Velleius Paterculus, qui écrivait sous Tibère se souvient aussi de la fin de Tullius avec une indignation qui a de quoi étonner chez un historien [voir Barsch (2010), p.29] : attaquant Antoine à la deuxième personne, il proclame que Cicéron vivra éternellement comme le défenseur de la République et à travers ses écrits, et va même jusqu'à faire de l'ancien consul, le digne prédécesseur de l'Empereur [Barsch (2010), p. 30]. De même, les controverses et suasoires qui nous sont parvenues montrent assez que Cicéron était devenu un véritable mythe : non seulement, modèle à imiter, mais aussi et surtout sujet de composition. D'ailleurs, il symbolisait la langue latine pour nombre de déclamateurs : Voir par exemple, cet extrait du récit de la mort de Cicéron fait par Cornelius Severus (Sénèque le père, *Suas* VI, 26) : « Un seul jour a tranché cette gloire de son siècle, et frappée avec lui, portant le deuil, s'est tue l'éloquence des Latins (*Conticuit Latiae tristis facundia linguae*). Cet homme, autrefois l'unique appui, l'unique salut des accusés, tête éternellement glorieuse de la patrie, ce grand défenseur du Sénat, ce grand défenseur du forum, des lois, des mœurs et de la concorde, lui, la voix du pays, des armes cruelles l'ont rendu muette pour toujours. » Cornelius Severus se serait inspiré d'un vers de Sextilius Ena : *deflendus Cicero et Latiae silentia linguae* « Il faut pleurer Cicéron et le silence de l'éloquence latine » (Sénèque le père, *Suas* VI, 26). On retrouve donc un vocabulaire proche de celui de Lucain (*maximus auctor eloquii*), mais un point de vue radicalement opposé. Quintilien, quant à lui, fait son éloge (*I. O.* 12, 1, 6), en disant que s'il ne fut peut-être pas l'orateur idéal –dont il tâche de dresser le portrait dans le dernier livre de son traité- il fut, du moins, le plus remarquable de tous ceux qui ont existé et que ce titre peut lui être accordé parce qu'il sut faire preuve de fermeté et de vertu pendant les temps difficiles de la guerre civile et qu'il fut particulièrement courageux au moment de mourir. Plutarque, enfin, dans ses *Vies parallèles* le compare à Démosthène.

<sup>584</sup> Degl'Innocenti Pierini (2003), p. 5 : « Cicerone, uomo politico veramente repubblicano nel suo oscillare tra compromessi, figura di intellettuale, che non si era vergognato di mettere in luce i suoi presunti cedimenti, come al momento del ritorno dall'esilio, oratore al servizio di cause forse non sempre limpide e coerenti, comunque appassionato interprete di una società pervasa di laceranti contraddizioni, ma anche di fermenti positivi. Come sarà anche in Seneca filosofo, l'incomprensione ormai evidente per un'epoca di libertà repubblicane così diverse porterà con sé anche un certo disagio per una figura come quella di Cicerone, profondamente calata nell'azione politica dei suoi tempi. » Voir en particulier, Sénèque, *Epist.* 118, 2.

<sup>585</sup> Voir Sénèque le Père, *infestissimus famae Ciceronis permansit* : « Il ne cessa de se montrer l'ennemi le plus acharné de la gloire de Cicéron » (*Suas.*, VI, 14, traduction Bornecque) et *Pollio [...] Asinius [...] Ciceronis mortem solus ex omnibus maligne narrat* : « Asinius Pollion [...], seul, raconte avec malveillance la mort de Cicéron », *Suas.* VI, 24 : traduction Bornecque). Voir aussi Degl'Innocenti Pierini (2003), p. 7 : sur l'hostilité de Pollion, voir André, (1949) p. 93 et suivantes ; Gabba (1957). Son fils,

la *Pharsale*, comme Plutarque ou Appien<sup>586</sup>, a très certainement eu les œuvres entre les mains<sup>587</sup>. Mais, et c'est toute la force du portrait de Cicéron dans le *De bello ciuili*, l'hostilité de Lucain se manifeste fort différemment—si tant est que les fragments de ses œuvres qui nous sont parvenus permettent de se faire une idée claire du point de vue de Pollion<sup>588</sup>. Asinius, loin d'attaquer les écrits de son contemporain<sup>589</sup>, fait vraisemblablement porter l'essentiel de ses critiques sur l'inconstance politique, le manque de courage de Cicéron et son incapacité à prendre des décisions<sup>590</sup> ; le chantre du *De bello ciuili*, quant à lui, présente essentiellement Tullius comme un prétentieux sophiste. Autrement dit, c'est bien moins à la conduite politique de l'ancien consul que s'en prend Lucain, qu'à son indispensable corollaire verbal : pour survivre dans le monde de la fin de la République et justifier ses hésitations nombreuses et ses changements d'avis fréquents, l'ancien consul de 63 a choisi de s'abriter derrière une brillante rhétorique sophistique et une poésie d'autojustification confinant à l'autoglorification. Lucain complète, en quelque sorte, la critique formulée par Pollion,

---

Asinius Gallo a adopté la même attitude *nec Asinio utriusque qui uitia orationis eius etiam inimice pluribus locis insecuntur* (Quint. *Inst.* XII, 1, 22 ; cf. Danesi Marioni 2001, p 323 et suivantes) et a écrit un ouvrage pour comparer, à l'avantage de son père, les mérites de deux orateurs. [André(1949), p, 93, renvoie à Pline, *Epist.* VII, 4, 3)

<sup>586</sup> Ils reconnaissent tous deux avoir consulté les *Histoires* de Pollion : Plutarque, *Caes.*, XLV, 2 ; *Pomp.*, LXXII, 3 et Appien, *B.C.*, II, 82.

<sup>587</sup> Si Pichon (1912), p. 92-95 estime Asinius Pollion trop césarien pour que le poète de la *Pharsale* se soit laissé influencer par ses textes, en particulier par ses *Histoires*, ce jugement me semble un peu hâtif : une rapide comparaison entre le poème de Lucain et ce que l'on considère comme assuré de l'œuvre de Pollion [André, (1949), p. 57-61] est éclairante : l'ouvrage historique s'ouvrait (cf. Horace, *Od.* II, 1, 1-8) sur un exorde cherchant à établir les causes réelles de la guerre civile et les faisant remonter à la conclusion du premier triumvirat en juillet 60 (voir *De bello ciuili*, I, 84-93) ; on trouvait aussi un excursus ethnographique sur la Gaule avec une allusion à la religion druidique (Dans le *De bello ciuili*, en I, 447-462, on trouve une digression sur les bardes et les druides, à la fin du catalogue des soldats de César qui mentionne un certain nombre de peuplades gauloises ; le passage du Rubicon, à propos duquel Appien (*B.C.* II, 35), Plutarque (*Caes.*, XXXII, 4 ; l'historien grec qui signale la présence de Pollion sur les lieux ajoute que ce dernier a insisté sur l'agitation intérieure de César dont il rectifiait ainsi le récit faussé dans son *B. C.* I, 6-7) et Suétone (*Vie d'Auguste*, 32, 3) remontent tous trois au récit de Pollion. (voir *De bello ciuili*, I, 183-222) ; la campagne de Curion en Afrique (Appien, *B. C.*, II, 46) ; le récit de la bataille de Pharsale (cf. Horace, *Ode*, II, 1, 16-21) ; un éloge de Brutus et Cassius (cf. Tacite, *Ann.* IV, 34 ; la mort de Cicéron (cf. Sénèque le Père, *Suas* VI, 24). Il n'est pas assuré que Lucain ait projeté d'en traiter, mais la mort d'un certain Marius dans le long récit du vieillard de II s'en inspire (voir *De bello ciuili*, II, 182-183) ; un jugement sur Cicéron, à qui, selon Sénèque le Père (*Suas.* VI, 24), il rend pleine justice ; un jugement sur les *Commentaires* de César à qui il reproche le manque de soin dans la rédaction et le peu de respect de la vérité ; un récit allant probablement de l'année 60 à l'année 42 avant JC.

Sur l'utilisation probable de Pollion par Lucain, voir Syndikus (1958), chapitre I ; et Ahl (1976), p. 23.

<sup>588</sup> A défaut, on pourra aussi relire *La révolution romaine* de R. Syme, qui se propose d'adopter ce qui devait être le point de vue d'Asinius Pollion. Or, l'historien contemporain n'hésite pas à faire de Cicéron le principal responsable de la guerre civile.

<sup>589</sup> Sénèque le Père, *Suas.*, VI, 24 : *huius ergo uiri tot tantisque operibus mansuris in omne aeuum praedicare de ingenio atque industria superua<cuum est>* : « Lorsqu'il s'agit d'un homme que tant d'œuvres si remarquables feront vivre à jamais, il est superflu de louer son génie et son activité. » (Traduction H. Bornecque, revue par J-H. Bornecque). J. André, rappelle cependant à juste titre que le style de Cicéron devait sans doute déplaire à l'atticiste qu'était Pollion.

<sup>590</sup> André (1949), p. 94.

en s'attaquant non exclusivement à la conduite politique de Cicéron, mais surtout aux ruses littéraires qu'elle impliquait.

Mais cette image d'un Tullius arrogant sophiste, prêt à défendre n'importe quelle cause, même la plus mauvaise, pourvu qu'il y ait intérêt –il veut retrouver au plus vite le forum qui lui manque tant, dût-il déclencher la fatale bataille de Pharsale–, n'est pas sans rappeler, à mon sens<sup>591</sup>, une petite pièce de Catulle, ironique elle aussi<sup>592</sup>, quoiqu'il soit difficile d'en préciser les circonstances exactes :

*Dissertissime Romuli nepotum,  
Quot sunt quotque fuere, Marce Tulli,  
Quotque post aliis erunt in annis,  
Gratias tibi maximas Catullus  
Agit, pessimus omnium poeta,  
Tanto pessimus omnium poeta  
Quanto tu optimus omnium patronus !<sup>593</sup>*

Que Cicéron soit remercié ici pour un service rendu au tribunal<sup>594</sup> –à Catulle lui-même ou à l'un de ses amis–, ou pour un texte poétique dont il aurait fait présent à l'auteur, les hyperboles comparatives des derniers vers qui opposent le *pessimus poeta* Catulle à l'*optimus patronus* Cicéron ne manquent pas de piquant : elles nous disent aussi bien l'incompétence de Tullius pour l'art poétique<sup>595</sup> que sa prétention démesurée sur le plan politique et social<sup>596</sup> : Catulle n'étant pas sérieusement, sous sa propre

---

<sup>591</sup> Texte qui, à ma connaissance, n'a jamais été cité comme précédent possible du portrait de Cicéron chez Lucain.

<sup>592</sup> Je partage tout à fait le point de vue de C. Deroux qui estime, malgré les nombreux commentateurs qui croient sincères les remerciements de Catulle à Cicéron (voir note 5, p. 126) que l'ironie de cette pièce est assurée. Voir Deroux (1985 a), p.125-126 sur les passages, dans lesquels où, à l'inverse d'ici, Catulle fait réellement preuve de modestie.

<sup>593</sup> Catulle, XLIX :

« Toi le plus discoureur des descendants de Romulus,  
Présents, passés, Marcus Tullius,  
Et à venir dans les années futures,  
Reçois mille remerciements de Catulle,  
Le pire des poètes,  
Vraiment le pire des poètes  
Autant que toi le meilleur de tous les avocats ! » (Traduction Robert)

<sup>594</sup> Deroux (1985 b) : Il s'agirait du *Pro Caelio*.

<sup>595</sup> C'est l'hypothèse de Thomson (1967) qu'il reprend dans son commentaire de 1997, p. 322-23 : à Cicéron qui lui aurait fait parvenir une pièce poétique de sa composition, Catulle répondrait avec une feinte modestie : « I myself am the worst of all poets, yet still a poet ; while you, Cicero, are indubitably supreme, but as a *patronus* (c'est-à-dire comme avocat), not a poet. »

<sup>596</sup> Tatum (1988) estime que ce poème constitue une remise en cause des prétentions politiques et sociales de Cicéron.

plume, le pire poète de tous<sup>597</sup>, Cicéron ne saurait donc être le plus grand de tous les avocats. Par ailleurs, l’apostrophe du premier vers (*Dissertissime Romuli nepotum*) –qui m’intéresse au premier chef dans la mesure où Lucain en reprend, sinon la lettre, du moins la démesure (*maximus auctor eloquii*)– rapprochée de la pièce 58 de Catulle, comme le suggère à juste titre J. Ferguson, prend une toute autre dimension, nettement moins laudative, dans laquelle il faudrait peut-être voir une allusion aux relations de Cicéron et Clodia<sup>598</sup>. Mais la critique la plus intéressante réside surtout dans les trois derniers mots du *carmen*, à la construction volontairement ambiguë : si, comme l’écrit A. Setaioli, *omnium* peut compléter le superlatif, il peut aussi être le génitif du nom *patronus*. Or, être l’avocat de tous, c’est défendre n’importe quelle cause, même la pire... C’est, pour ainsi dire, comme Clodia –la Lesbie que Catulle partagea, entre autres, avec Cicéron–, se donner à tous. Le caractère mercantile du métier de Tullius et les acrobaties sophistiquées qu’il nécessite seraient donc, *in fine*, la cible du poète<sup>599</sup>.

Mais, la virulence de la pièce de Catulle n’a pas empêché qu’on ne parvienne pas toujours à déceler l’ironie de son propos. Il me semble que le portrait du Tullius lucanien, qui attaque le grand homme de la République sur des thèmes fort similaires –Clodia mise à part–, a connu le même sort, tant il est vrai que quiconque s’intéresse à l’Antiquité est d’abord nourri de Cicéron.

Ainsi, s’inspirant –en partie, du moins, de la réflexion politique qui devait soutenir l’œuvre de Pollion sur la guerre civile, Lucain donne-t-il, par cette scène originale, une responsabilité majeure à Cicéron dans la disparition de la *Res publica*. Mais, c’est en poète, qu’à la suite de Catulle –qui détestait César par ailleurs<sup>600</sup>– il s’en prend, moins à l’homme politique, qu’à l’orateur ou au versificateur, que fut l’ancien consul de 63. Lucain, cependant, parce qu’il élève Tullius au rang de symbole, se démarque de son prédécesseur : ce n’est plus un homme –dont la *Pharsale* ne cherche

---

<sup>597</sup> L’ensemble de cette pièce est peut-être d’ailleurs à comprendre, comme me l’a suggéré Frédéric Nau, comme un rejet des genres traditionnels que sont l’éloquence et la poésie d’éloge, pratiquée ici, avec une grande frivolité non dénuée de moquerie, par Catulle : il serait donc mauvais poète quand il s’y adonne.

<sup>598</sup> Ferguson (1962), p. 12, renvoie à Catulle LVIII :

« Caelius, ma Lesbie, mais oui, cette Lesbie,

La seule Lesbie que Catulle ait aimée

Plus que lui-même et tous ses proches,

La voilà maintenant au coin des rues et des traverses

Qui taille des pipes aux descendants du noble Remus (*glubit magnanimi Remi nepotes*) ! » (Traduction D. Robert, 2004)

<sup>599</sup> Setaioli (1986).

<sup>600</sup> Catulle, *carmina* 29 et 93 sont très insultants pour César : cela a sans doute plu à Lucain.

pas même à faire entendre le style propre— mais l’incarnation de la parole dévoyée —qu’elle soit rhétorique sophistique ou poésie aveuglée par les autojustifications— des maîtres du verbe tardo-républicains, qui décrète le début de l’ultime bataille.

γ/ Manipulation des données historiques concernant Curion et Pothin : création du conseiller idéal de chaque puissant de la guerre civile

Comme le signale rapidement le commentaire du Livre I de la *Pharsale* de P. Willeumier et H. Le Bonniec<sup>601</sup>, de tous les historiens de la guerre civile dont nous ayons conservé l’œuvre, seul Dion Cassius mentionne, comme chez Lucain, une prise de parole de Curion précédant l’exhortation de César à ses troupes :

[1] *Πυθόμενος οὖν ταῦτα ἐκεῖνος ἔς τε Ἀρίμινον ἦλθεν, ἔξω τῆς ἑαυτοῦ ἀρχῆς τότε πρῶτον προχωρήσας· καὶ συναγαγὼν τοὺς στρατιώτας ἐκέλευσε τὸν τε Κουρίωνα, καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς μετ’ αὐτοῦ ἐλθόντας σφίσι τὰ πραχθέντα διηγήσασθαι. Γενομένου δὲ τούτου, προσπαρώξυνεν αὐτούς, ἐπειπὼν ὅσα ὁ καιρὸς ἀπῆται. [2] Καὶ μετὰ τοῦτο ἄρας, ἐπ’ αὐτὴν ἀντικρυς τὴν Ῥώμην ἦλασε, πάσας τὰς ἐν ποσὶ πόλεις ἀμαχεῖ προστιθέμενος, τῶν φρουρῶν, τῶν μὲν ἐκλειπόντων αὐτὰς ἀσθενεία, τῶν δὲ τὰ ἐκείνου ἀνθαιρουμένων<sup>602</sup>.*

Mais, contrairement à ce qu’on lit dans le *De bello ciuili*, le texte de l’historien grec attribue à César qu’il admire, un rôle de tout premier plan dans le véritable déclenchement des hostilités : il réunit ses troupes *avant* d’entendre le récit du tribun (*συναγαγὼν τοὺς στρατιώτας ἐκέλευσε τὸν τε Κουρίωνα...*), signe non seulement qu’il a conscience de la gravité de ce qu’il se passe à Rome —depuis que le *senatus consultum ultimum* donnant les pleins pouvoirs aux magistrats y a été décrété— et de l’effet que de telles nouvelles pourront produire sur ses soldats, mais surtout que sa décision de marcher sur l’*Vrbs* est *déjà* arrêtée. Par ailleurs, Curion, qui n’est qu’un Césarien parmi d’autres chez Dion (*τὸν τε Κουρίωνα, καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς μετ’ αὐτοῦ ἐλθόντας*), ne

<sup>601</sup> Willeumier-Le Bonniec (1962), *ad loc.*, p. 57.

<sup>602</sup> Dion Cassius, XLI, 4,1-2 : « [1] Informé de ces faits, César se rendit à Ariminum : c’était la première fois qu’il s’avançait hors de sa province. Il réunit ses troupes et demanda à Curion et à ceux qui étaient venus avec lui de leur raconter ce qui s’était passé. Après ce récit, il ajouta à l’exaspération des hommes en disant aussi tout ce que la circonstance exigeait. [2] Ensuite de quoi, il leva le camp et marcha droit en direction de Rome ; toutes les cités sur son chemin, il se les gagna sans combattre, soit que leurs garnisons, trop faibles, les abandonnassent, soit qu’elles préférassent son camp. » (traduction Hinarid et Cordier)

parle que parce que son chef le lui demande : César l'instrumentalise et en fait un moyen de galvaniser ses hommes. En modifiant légèrement la chronologie des événements que l'on pouvait peut-être lire dans l'œuvre de Tite Live, Lucain change radicalement le sens de cet instant capital : Curion, constatant que l'*imperator* est dans le doute, décide de le convaincre définitivement de se jeter dans le *bellum ciuile*, qui seul permettra au tribun de retrouver à Rome, après la victoire, citoyenneté, statut et demeure qu'il a perdus en prenant la fuite<sup>603</sup> : c'est Curion, cette fois-ci, qui entend utiliser César à des fins personnelles, c'est lui qui a un plan préconçu en tête et non le grand général, encore hésitant, qui ne convoque d'ailleurs ses cohortes qu'*après* la suasoire de son partisan.

En retirant à César fermeté de décision et vision à long terme, Lucain présente un portrait nouveau de Curion<sup>604</sup> et accorde au tribun un rôle de tout premier ordre qu'il n'a chez nul autre écrivain –et encore moins chez l'auteur des *Commentaires* qui ne mentionne pas même sa présence à ses côtés<sup>605</sup>. Il met ainsi en valeur le point fort de cet homme qui, contrairement au César de la *Pharsale*, détient le pouvoir que confère une véritable maîtrise des mots. C'est parce qu'il a su adapter sa rhétorique à la révolution éthique constitutive de la guerre civile que Curion peut agir sur les hommes et les événements ; à l'inverse, le grand César, encore pétri de la vieille éloquence républicaine qui préfère taire ce qui est difficile à dire, est dépossédé de toute capacité d'action. Le pouvoir, en temps de guerre civile est donc aux mains de qui sait utiliser le langage comme les temps l'imposent, c'est-à-dire en sophiste qui peut oser dire les choses les plus choquantes –je vais y revenir– et qui sait ne jamais oublier son intérêt personnel : tel est, me semble-t-il, le sens des discrètes mais très précises modifications chronologiques qui transforment profondément la réécriture lucanienne de la scène où le tribun Curion prend la parole à Ariminum.

Autrement dit, à travers les interventions inattendues de Curion, et surtout de Cicéron, Lucain insiste sur la même idée : les hommes de la fin de la République qui ont le pouvoir d'influer sur les événements ne sont pas les César ou les Pompée qui sont

---

<sup>603</sup> *De bello ciuili*, I, 273-279. Voir Traduction p. 232.

<sup>604</sup> Cette spécificité lucanienne du portrait de Curion avait déjà été constatée à propos de sa mort au livre IV où Lucain, allant en cela à l'encontre de ce que l'on peut lire chez César (*ciu.* II, 42, 3-4) donne à Curion toutes les caractéristiques traditionnelles du traître à la patrie : voir Esposito (2000), en particulier p. 51-54.

<sup>605</sup> Gagliardi (1989) p. 81 insistant sur cette différence fondamentale, ajoute que le discours que Lucain fait tenir à Curion est donc une pure création du poète.

dénués de tout pouvoir de persuasion, mais les maîtres d'une éloquence d'un genre nouveau, aussi sophistiqué qu'égoцентриée. L'Histoire avait bien fait les choses, puisque ces éléments figuraient déjà –et même au plus haut degré– dans la scène de délibération qui devait sceller, à la cour d'Égypte, le sort de Magnus. Or, à notre plus grande surprise, Lucain s'approprie aussi cet épisode historique pour le modifier, allant en cela à l'encontre d'une tradition qui en avait pourtant fait, par avance, la parfaite illustration de son point de vue sur l'éloquence tardo-républicaine.

Comme le remarque J. Soubiran, seul le poète de la *Pharsale* fait porter la responsabilité de la mort de Pompée sur le régent égyptien, Pothin. Les autres textes attribuent, en règle générale, l'avis encourageant le jeune pharaon à faire mourir Magnus, à Théodote de Chios (ou de Samos)<sup>606</sup>. Pour le critique, le choix de Lucain s'explique à la fois par des raisons de forme et de fond : cela lui permettait d'éviter la difficulté prosodique posée par le nom de *Theodotus* qui, au nominatif et au vocatif, n'entre pas aisément dans l'hexamètre ; de plus, il préférait faire porter la responsabilité de cet acte sur un eunuque égyptien, gouverneur du roi, plutôt que sur un Grec, maître de rhétorique<sup>607</sup>. Une autre raison est suggérée par le commentaire de R. Mayer : les consonances similaires des deux noms propres, Pompée et Pothin, offrent une allitération qui souligne le contraste pathétique de la situation<sup>608</sup>. Certes, les contraintes métriques existaient pour l'auteur du *De bello ciuili*. Certes, Lucain appréciait les jeux de sonorités. Certes, il méprisait souverainement l'Égypte. Mais il me semble que ce ne sont pas des raisons suffisantes pour aller à l'encontre d'une tradition historique qui devait être bien connue des lecteurs romains et qui mettait à l'honneur la force de persuasion de Théodote : Plutarque, qui, au fil de sa vie de Pompée, cite comme ses sources, César, Cicéron, C. Oppius, Asinius Pollion, Théophraste de Mytilène et

---

<sup>606</sup> Voir Tite-Live (*Per.* CXII, 2), Plutarque (*Pomp.* 77, 6-7), Appien (II, 84), Velleius Paterculus (II, 53, 2 : l'historien écrit que le pharaon a agi *consilio Theodoti et Achillae*, mais quelques lignes plus loin, il ne mentionne plus qu'un seul responsable : *princeps Romani nominis imperio arbitrioque Aegyptii mancipii, [...] iugulatus est*. « Alors le premier des Romains fut égorgé sur l'ordre et par la volonté d'un esclave égyptien. » (Traduction de J. Hellegouarch'h, 1982 : le traducteur précise en note qu'il s'agit de Théodote, pourtant d'origine grecque. Woodman (1983), estime, en revanche, avec des arguments convaincants, que l'expression *Aegyptii mancipii* désigne Ptolémée. Il était, en effet, le *cliens* de Pompée ; *mancipium* en serait ici un équivalent dépréciatif. Il faut ajouter à ces quatre textes mentionnés par le commentaire de Soubiran (1998), p. 215, celui de Florus, II, 13 (4,2), 60 qui est très clair sur la question : *Theodotus magister auctorque totius belli*.)

<sup>607</sup> Umbdenstock-Roiron (1998), p. 589 : Lucain entend dénoncer le modèle théocratique de l'État égyptien dont le grec Théodote fait un mauvais représentant.

<sup>608</sup> Mayer (1981), p. 143 : voir VIII, 483 et X, 103.

Timagène d'Alexandrie<sup>609</sup>, nous apprend, en effet, dans un développement qui ne manque pas de piquant, que Théodote aurait donné ce funeste conseil au pharaon essentiellement pour le plaisir de déployer tous ses talents oratoires :

« Ptolémée était alors très jeune et celui qui dirigeait toutes les affaires, Pothin, assembla le Conseil, formé des personnages les plus puissants (cette puissance, il la conférait à qui il voulait). Il invita chacun d'eux à exprimer son opinion. C'était pitié de voir délibérer sur le sort de Pompée le Grand l'eunuque Pothin, Théodote de Chios, engagé et rétribué comme maître de rhétorique, et l'Egyptien Achillas, car tels étaient les conseillers les plus éminents, choisis parmi les serviteurs attachés à la chambre et à l'éducation du roi, et voilà le tribunal dont Pompée, dans son navire à l'ancre loin de la côte, attendait le verdict, alors qu'il jugeait indigne de lui de devoir son salut à César ! Les avis furent extrêmement différents : les uns voulaient chasser Pompée, les autres, le faire venir et l'accueillir. **Mais Théodote, désirant faire montre de son art oratoire et de son talent**, opina que ni l'une ni l'autre de ces deux conduites n'était sûre : s'ils le recevaient, ils auraient César pour ennemi et Pompée pour maître, s'ils le repoussaient, Pompée leur en voudrait de l'avoir écarté, et César de l'avoir soustrait à sa poursuite ; le mieux était donc, selon lui, d'aller chercher Pompée et de le tuer, car ainsi ils feraient plaisir à l'un et n'auraient pas à craindre l'autre. Et il ajouta, dit-on, en souriant : 'Un mort ne mord pas'<sup>610</sup> »

Le témoignage de Plutarque présente le maître de rhétorique rétribué pour ses activités professorales comme un être tellement aveuglé par l'orgueil qu'il en est incapable de faire la différence entre réalité et fiction. Il adopte, en effet, l'attitude du brillant déclamateur qui, souhaitant se démarquer des autres orateurs, choisit de défendre la position la plus radicale, la plus innovante, la plus excessive. Il se permet même, me semble-t-il, de terminer, sourire aux lèvres, par un jeu sur les sonorités, fort mal venu dans les circonstances autant dramatiques que réelles qui sont celles de cette prise de position<sup>611</sup>. Théodote a seulement occulté que la vie d'un homme, et non le moindre, est bien réellement en suspens, dans ce qui semble lui apparaître comme une simple compétition sans autre enjeu que la gloire. Ce maître de rhétorique n'est pas sans rappeler le Cicéron de Lucain, désireux de retrouver au plus vite le forum pour y briller

---

<sup>609</sup> Voir à ce sujet la notice, p. 153, de l'édition de la CUF, Plutarque, *Pompée*, 1973.

<sup>610</sup> Plutarque, *Pompée*, 77, 2-7.

<sup>611</sup> J'ai modifié la traduction de Flacelière-Chambry, dans la CUF (« un cadavre ne mord pas »), pour rendre le jeu sur les sonorités du texte grec : ὅτι νεκρὸς οὐ δάκνει.

à nouveau (*iratus bellis, cum rostra forumque / optaret passus tam longa silentia miles*.<sup>612</sup>), fût-ce au prix d'une cruelle défaite pompéienne dont il n'envisage pas même la possibilité (*uinci socerum patiare rogamus*<sup>613</sup>). A travers la peinture que Plutarque fait de ce personnage, le tournant pris par l'art oratoire, que l'on situe habituellement sous Auguste, transparait. Parce que les véritables prises de parole d'ordre politique ou judiciaire n'ont plus de raison d'être, « les écoles de rhéteurs fourmillèrent et devinrent des atomes de forum, des tronçons ou des illusions de Sénat. [...] Ces déclamateurs étaient autant de Schéhérazade dont le sultan Chahriyar était l'empereur Auguste. C'est pourquoi l'on trouve tant d'exils dans la vie de ces déclamateurs, tant de tyrans dans ces déclamations, tant d'otages, tant de pirates, tant d'esclaves qu'on met en croix, tant de guerres civiles, tant de fils chassés par le père, tant de filles violées, d'épouses adultères. Chacun rivalisait dans la dureté ou dans le bizarre, dans l'archaïque ou dans l'Orient, dans la rigidité morale ou dans la délation agressive, dans la brutalité sentencieuse ou dans la préciosité grecque ou asianique<sup>614</sup>. » Ainsi, quand Théodote opte, chez Plutarque, pour la cause la plus difficile à plaider que nul autre n'a défendue, c'est très précisément pour le défi qu'elle constitue qu'il la choisit. Il oublie la délicate situation politique – bien réelle – dans laquelle se trouve l'Égypte ; ne l'intéresse plus que la gloire de remporter le premier prix dans la joute oratoire, malgré – et peut-être même grâce à – l'audacieux et révoltant parti-pris qui est le sien. Redisons-le, le Cicéron du livre VII qui, allant à l'encontre de toutes ses convictions, se fait le champion d'une mauvaise cause, semble bien avoir la même passion de la gloire oratoire : quoi de plus excitant pour cet homme qui s'ennuie si fort du forum qu'un sujet différent, nouveau, voire excentrique ? Et, si obtenir la guerre dès le lendemain est, de surcroît, le meilleur moyen de la faire cesser au plus vite, Cicéron qui rêve de retrouver ses occupations oratoires à Rome, a de bonnes raisons de vouloir se surpasser, tout comme se plaît à le faire, pour la simple gloire de l'emporter, le Théodote de Plutarque.

Lucaïn, qui supprime de son récit le maître de rhétorique qui figurait chez Tite Live<sup>615</sup>, refuse donc une fort belle occasion de marteler la leçon qu'il paraissait vouloir

---

<sup>612</sup> *De bello ciuili*, VII, 65-66 : « la guerre irrite Cicéron : les rostres, le forum = sont le vœu d'un soldat qui dut souffrir si longtemps de se taire. » (Traduction Soubiran)

<sup>613</sup> *De bello ciuili*, VII, 71 : « [nous] te prions de souffrir la défaite de ton beau-père. » (Traduction Soubiran)

<sup>614</sup> P. Quignard, dans sa préface à l'édition du texte de Sénèque le Père, 1992.

<sup>615</sup> Tite-Live, *Per.* 112, 2 : Sur les vingt-trois lignes que compte le résumé de ce livre perdu de Tite Live, dans l'édition de la CUF, presque deux sont consacrées à Théodote, insistant sur son rôle de professeur et l'*auctoritas* dont il jouissait : *Cn. Pompeius cum Aegyptum petisset, iussu Ptolemaei regis, pupilli sui,*

donner à son lecteur : les interventions des orateurs Curion et Cicéron tendent, en effet, à démontrer que le tournant pris par l'art oratoire n'a pas eu lieu –selon le poète– avec Auguste, mais déjà avant la fin de la République. Alors, Lucain congédie-t-il Théodote, archétype parfait du rhéteur sophiste, simplement pour éviter une inutile répétition ? Est-ce provocation, refus délibéré de suivre ce qui a été écrit avant lui ? Ou peut-on déceler, à l'échelle de l'épopée dans sa globalité, un sens poétique plus profond pour expliquer cette modification de la matière historique ?

En remplaçant le maître de rhétorique grec par un homme politique du royaume de Pella, le poète constitue un échantillonnage presque complet de tous les types d'individus susceptibles de s'arroger le pouvoir par la parole : du plus méprisables sbire égyptien sans formation oratoire digne du monde gréco-romain, à l'*homo nouus* célèbre consul de 63 et *maximus auctor* de l'éloquence romaine, en passant par un jeune noble dangereusement ambitieux, à la réputation d'autodidacte en rhétorique<sup>616</sup>, ces hommes si différents savent tous, par leurs discours d'un genre nouveau, imprimer leur volonté à leur chef et aux événements. La perversion du verbe constitutive de la décadence des temps est donc universellement répandue : telle est peut-être la raison pour laquelle Lucain a préféré faire, de l'égyptien Pothin non spécialiste de la parole, au lieu du maître de rhétorique grec Théodote, le responsable de la mort de Pompée.

Mais il y a plus. A y regarder de près, tout semble avoir été mis en œuvre par le poète pour constituer des duos de conseiller/chef parfaitement assortis. Les personnages

---

*auctore Theodote preceptore, cuius magna apud regem auctoritas erat, et Pothino occisus est ab Achilla, cui id facinus erat delegatum, in nauicula antequam in terram exiret* : « Comme Cn. Pompée avait gagné l'Égypte, il fut –sur l'ordre du roi Ptolémée, son pupille, et à l'instigation du précepteur de ce dernier, Théodote (dont le crédit était grand auprès du roi) et de Pothin- tué par Achillas, qui avait été chargé de cet assassinat, alors qu'il se trouvait dans une barque avant de gagner la terre ». (Traduction Jal)

<sup>616</sup> L'histoire de l'éloquence composée par Cicéron en 46 nous renseigne à ce sujet : Cicéron, *Brutus*, LXXXI, 280 [...] LXXXII, 283 :

« -Cependant mention doit être faite, à mon avis du moins, de deux jeunes gens, qui, s'ils avaient vécu plus longtemps, auraient atteint une haute réputation d'éloquence.

-C'est de Caius Curio, sans doute, dit Brutus, et de Caius Licilius Calvus, que tu veux parler.

-Oui, répondis-je, c'est bien d'eux. Curio avait tant de facilité et d'aisance rapide pour exprimer des idées quelquefois fines, toujours abondantes, qu'il ne pouvait rien y avoir de plus oratoire à la fois et de plus dégagé. Il avait peu d'instruction ; mais il tenait de la nature des dispositions admirables pour la parole. Quant à son activité oratoire, je n'ai pu en juger par moi-même (Cicéron est en Cilicie en 50) : je n'ai connu que son ardeur au travail. [...]

-Mais revenons à Calvus (car c'est de lui qu'il devait être question). Celui-là fut un orateur au sens propre du mot. Plus instruit que Curio, il avait aussi une manière de parler plus soignée et plus raffinée. » (Traduction Martha)

Cicéron insiste, ici, sur un point important : l'éloquence de Curion n'est pas celle d'un homme qui a longuement étudié ; elle est plus spontanée, plus intuitive, plus brute et moins scolaire, ce qui, aux yeux de Lucain revient à dire, plus efficace, me semble-t-il.

des subalternes peints par Lucain sont, tant du point de vue de la cohérence narrative que psychologique, les mieux à même de fléchir les puissants auxquels ils s'adressent.

Pour persuader César de chasser de son esprit toute hésitation, et de marcher contre sa propre nation, il fallait l'individu le plus pervers, le plus dévoyé, le plus corrompu de toute la romanité. Aussi, s'écartant de ce que ses contemporains avaient pu dire de Curion, Lucain choisit-il de le singulariser pour en faire celui qui, plus coupable que tous les pires Romains, a vendu l'*Vrbs* au tyran. Selon W.K. Lacey<sup>617</sup> qui s'appuie sur une lecture précise de la correspondance de Cicéron et Caelius<sup>618</sup>, le tribun fut pourtant politiquement plus indépendant que les historiens postérieurs –romains<sup>619</sup> ou contemporains–, ne l'admettent : à aucun moment il n'est dit dans les échanges de lettres de ces deux hommes, que le tribun de 50, qu'ils connaissaient d'ailleurs bien, ait été acheté par César. Les revirements de Curion s'expliquent, semble-t-il, par sa personnalité mouvante. Le résumé de l'opus livien disparu évoque l'évolution politique de Curion, mais il n'y est pas question de pot de vin. Quant à Velleius Paterculus, il a beau le peindre sous un jour très peu favorable, il précise néanmoins qu'il n'est pas sûr que Curion ait été soudoyé<sup>620</sup>. Lucain, détournant un vers de Virgile qui semblait viser Antoine<sup>621</sup>, serait donc le premier à le présenter sous un jour aussi radicalement négatif. Pour encourager César à s'emparer de Rome, il lui fallait un homme à la hauteur du *nefas* que l'*imperator* allait commettre. Au savoureux portrait de Velleius Paterculus

---

<sup>617</sup> Lacey (1961).

<sup>618</sup> Cicéron, *Ad fam.* VIII (Caelius), *Ad fam.* II (Cicéron), *Ad Att.* V, 20 et VI, 3.

<sup>619</sup> Dion Cassius, XL, 60-62 ; Appien, *B.C.*, II, 26-31 ; Plutarque, *César*, 29-30 ; *Pompée*, 58-9. L'historien le plus conforme, d'après W. K. Lacey, à ce que révèle la correspondance cicéronienne est Velleius Paterculus (II, 48) dont le récit, quoique fort bref, est plus clair et précis que d'autres.

<sup>620</sup> Velleius Paterculus, II, 48, 3-6 : « La guerre civile et les si nombreux maux qui la suivirent pendant vingt années, nul ne contribua à en attiser plus violemment la flamme que le tribun C. Curion. C'était un homme de la noblesse, disert (*eloquens*), audacieux (*audax*), prodigue de sa fortune et de son honneur comme de ceux des autres, un vaurien de génie dont l'éloquence faisait le malheur public (*ingeniosissime nequam et facundus malo publico*) ; aucune richesse ni aucune passion ne pouvait rassasier son penchant pour le plaisir et la débauche. Notre homme adhéra d'abord au parti de Pompée, c'est-à-dire à celui de la République, suivant l'opinion du moment, puis il fit semblant d'être à la fois contre Pompée et contre César, mais il était en fait de cœur avec César. Qu'il l'ait fait avec désintéressement ou bien qu'il ait reçu pour cela, comme on le dit, cent mille sesterces, c'est un point que je ne trancherai pas. Finalement, les conditions de paix fort avantageuses et préluant à un accord que César réclamait avec beaucoup de modération et que Pompée accueillait avec faveur, il les fit échouer et y mit fin, tandis que Cicéron était le seul à s'efforcer de maintenir la concorde dans l'Etat. » Velleius Paterculus, à l'inverse de Lucain, va donc tout à fait dans le sens de Cicéron lui-même : voir Cic. *Phil.* 2, 24 (*concordiae.... auctor esse non destiti*) ; *Fam.* 16, 12, 2 ; et *Att.* 7, 14, 1.

<sup>621</sup> Voir *Enéide*, VI, 621-22 : *Vendidit hic...* : Servius, renvoyant à Cicéron, *Phil.* 12, 12, y voit une allusion à Antoine, de même que Macrobe (*Saturnalia*, VI, 1, 39), qui rappelle deux vers relatifs à Antoine du *De morte (Caesaris)* de Varius, dont s'est manifestement inspiré Virgile : *uendidit hic Latium populis agrosque Quiritum / eripuit, fixit leges pretio atque refixit.*

qui, sans doute noirci par l'influence décelable de Salluste<sup>622</sup>, présentait déjà Curion comme le principal responsable de la guerre civile, Lucain –parfaitement fidèle à la réalité des temps<sup>623</sup>– n'avait plus qu'à ajouter la certitude de la corruption.

Dans une perspective de réhabilitation progressive de Magnus à mesure qu'on avance dans l'œuvre, seul Cicéron, le plus illustre orateur de son temps, encore auréolé de ses glorieuses actions passées, pouvait venir à bout des réticences du grand Pompée, sans que ce dernier n'en soit avili<sup>624</sup>. L'ancien consul est, en effet, le *maximus auctor eloquii* devant la respectabilité duquel, quoique peu convaincu, *Magnus* n'avait pas d'autre choix que de s'incliner, en décrétant l'assaut. C'est, me semble-t-il, ce que sous-entend le jeu de Lucain sur les degrés de l'adjectif devenu le surnom de Pompée<sup>625</sup> : les précédents littéraires de Virgile<sup>626</sup>, ou d'Ovide<sup>627</sup> en la matière, devaient

---

<sup>622</sup> Le Curion de Velleius Paterculus n'est pas sans rappeler le portrait d'Aemilius Scaurus dans le *Jugurtha* (15,4) de Salluste ; voir Velleius Paterculus, *Histoire romaine*, texte établi et traduit par J. Hellegouarch'h, Les Belles Lettres, Paris, 1982, II, 48 et note 7, p. 199.

<sup>623</sup> Rosillo Lopez (2010).

<sup>624</sup> Narducci (1984); Narducci (2003); et p. 179 et suivantes de ce travail qui reprennent les conclusions du critique italien.

<sup>625</sup> Au *maximus auctor* de la fin du vers VII, 62 qui désigne l'ancien consul, fait écho, au cinquième pied du vers VII,68, le *Magne* par lequel Cicéron apostrophe le général.

A titre de comparaison, voir deux intéressants passages, où, à l'inverse, Pompée est appelé *maximus*, une fois par sa très aimante épouse (*o maxime coniux*, VIII, 94) et une autre, par Cordus qui se charge, sur la côte égyptienne, de rendre au corps de Magnus mutilé les derniers honneurs :

*De bello ciuili*, VIII, 758-760 :

*admotus Magnum, non subditus, accipit ignis.*

*ille sedens iuxta flammas 'o maxime' dixit*

*'ductor et Hesperii maiestas nominis una, 760*

« Le foyer qui reçoit Magnus n'est pas sous lui, mais à côté.

Cordus, assis tout près des flammes : 'O le plus grand des chefs, dit-il,

unique majesté du grand nom d'Hespérie.' » (Traduction Soubiran)

Le jeu sur les degrés de l'adjectif est remotivé : celui dont le nom de *Magnus* –il faudrait peut-être le traduire par 'le grand homme' pour tenter de rendre le jeu de mots- nous est, fort à propos, rappelé par le narrateur est salué du superlatif de *maxime* dès le début de son oraison funèbre.

Voir aussi les trois cas où César est appelé *maximus*. A chaque fois, cette titulature a quelque chose de très ambigu : il s'agit soit de Laelius (I, 360 : *Romani maxime rector nominis*) qui, bien que vouant un véritable culte à son chef exhorte bien mieux que lui ses soldats sans que César ne lui ait par ailleurs rien demandé, soit de deux vils flatteurs que sont le satellite égyptien qui apporte à César la tête de son beau-fils et construit un discours visant à montrer combien désormais Rome est redevable à l'Égypte (IX, 1014 *Romanae maxime gentis*, où l'adjectif s'oppose au Magni du vers 1012), et de la reine Cléopâtre (X, 85 : *o maxime Caesar*) qui, va imposer sa domination au Romain, non en paroles, mais par le langage du corps.

<sup>626</sup> Sur les jeux sur les degrés de l'adjectif *magnus* chez Virgile, voir Feeney (1986 b), p. 13, et surtout p. 24 n. 90, qui renvoie à *Géorgiques*, II, 169-70 : *magnoque Camillos, / Scipiadas duos bello et te, maxime Caesar*.

<sup>627</sup> Ovide nous a donné dans les *Fastes* (I, 587-616), un exemple très intéressant de ce jeu littéraire. Il s'agit pour le poète de célébrer le 13 janvier, c'est-à-dire le jour anniversaire de la restauration de la République par Auguste. Pompée, écrit Ovide, a été salué du nom de *Magnus* pour les exploits qu'il a accomplis ; mais *maior* est César, qui l'a vaincu. Au dessus, on ne trouve que *Fabius Maximus Cunctator*, qui détient le plus haut titre possible, dans l'échelle des honneurs humains. Mais, puisque *Augustus* est un nom sacré, un nom divin, il dépasse encore celui de *Maximus*. *Maximus* a une limite, mais *Augustus* n'est pas soumis aux degrés des règles de la grammaire et plâne librement au dessus. Voir Hardie (1993), p. 5.

rendre très lisible cette hiérarchie subtilement glissée, non sans quelque ironie<sup>628</sup>, dans son texte, par Lucain, dédouanant ainsi Magnus de la responsabilité de la défaite à venir.

Enfin, pour être plus convaincant –aux yeux d’un jeune pharaon inexpérimenté qui rêve d’agir<sup>629</sup>– que le vénérable Acorée qui prêche la mesure<sup>630</sup>, il fallait, non un trop subtil maître de rhétorique grec, mais un vulgaire eunuque égyptien à l’éloquence aussi insistante<sup>631</sup> que portée au coup d’éclat. Désireux de briller, le Théodote de Plutarque cherchait à séduire l’ensemble de son auditoire, non uniquement son souverain<sup>632</sup>, par l’audacieux raffinement de sa démonstration parfaitement adaptée à la situation politique<sup>633</sup>. Pothin, lui, vise surtout l’efficacité : il veut être celui de qui émanent les décisions de Ptolémée. Ainsi, s’adressant uniquement au pharaon<sup>634</sup>, dont il a parfaitement entrevu les envies d’apprenti-tyran pressé de régner, lui assène-t-il, après l’anesthésiante litanie de ses *sententiae* qui se prolonge jusqu’au vers 495, le coup de grâce :

*facere omnia saeue  
non impune licet, nisi cum facis. exeat aula  
qui uult esse pius. uirtus et summa potestas  
non coeunt; semper metuet quem saeua pudebunt.* 495  
*non impune tuos Magnus contempserit annos,*

<sup>628</sup> Il s’agit d’une décision militaire : Pompée, qui a remporté de nombreuses victoires et plusieurs triomphes, est manifestement le plus qualifié.

<sup>629</sup> *De bello ciuili*, VIII, 536-538 : *Adsensere omnes sceleri. Laetatur honore  
rex puer insueto, quod iam sibi tanta iubere  
permittant famuli.*

« Ils acquiescèrent tous au crime. L’enfant-roi est heureux  
D’un honneur inhabituel : que ses serviteurs lui permettent  
De donner un ordre pareil. » (Traduction Soubiran)

On appréciera la savoureuse inversion des rôles : ce sont les subalternes qui *honorent le roi* et *l’autorisent* à donner l’ordre fatal, satisfaisant ainsi son désir d’action et de responsabilité.

<sup>630</sup> Lucain insiste sur le très grand âge du prêtre d’Apis (VIII, 475-479) : il s’agit là, me semble-t-il, d’un subterfuge pour donner quelque sagesse –indispensable pour contraster avec le positionnement de Pothin– à un homme dont il méprise au plus degré le peuple et la civilisation. La vieillese vient corriger, en quelque sorte, le vice inhérent à l’Orient : « Acorée était parmi eux, / déjà calmé par la vieillese et modéré par l’atteinte des ans. » (Traduction Soubiran, VII, 475-76)

<sup>631</sup> Ce ne sont pas moins de dix *sententiae* qui constituent l’exorde de son discours, visant toutes à affirmer que l’utile doit être préféré à l’honnête par un souverain digne de ce nom.

<sup>632</sup> Il échoue d’ailleurs, selon Dion, à convaincre le jeune pharaon.

<sup>633</sup> Sur les qualités de ce discours, Flamerie De Lachapelle (2010), p. 315 : plus plausible d’un point de vue historique car mieux adaptée à la situation politique, l’intervention de Théodote non seulement reflète « mieux que ne le fait Lucain les tensions qui parcourent l’entourage du souverain lagide » mais surtout se conforme avec précision aux règles de la rhétorique : « la *refutatio* doit précéder la *confirmatio* si les discours des adversaires ayant parlé auparavant ont fait forte impression. »

<sup>634</sup> *De bello ciuili*, VIII, 484 : il l’apostrophe dès le premier vers de son discours. Voir aussi VIII, 512 et 528. La longue prosopopée par laquelle Pothin s’adresse à Pompée (VIII, 513-525 ou 526, suivant que l’on considère que la dernière question rhétorique s’adresse à Pompée ou à Ptolémée.) n’enlève rien au fait que le pharaon est le seul destinataire véritable de ce discours.

*qui te nec uictos arcere a litore nostro  
posse putat. neu nos sceptris priuauerit hospes  
pignora sunt propiora tibi: Nilumque Pharonque,  
si regnare piget, damnatae redde sorori.*<sup>635</sup>

Si nombreux que soient les défauts oratoires –probablement voulus car singularisant– de cette suasoire<sup>636</sup>, il faut tout de même reconnaître à Pothin une qualité essentielle : il ne perd jamais de vue le destinataire de son discours. C’est, en effet, en s’appuyant sur le statut politique boiteux, le caractère emporté et la psychologie puérule de Ptolémée qu’il bâtit l’ensemble de son raisonnement. Personnalisant discrètement quelques-unes de ses maximes d’ordre général, par l’introduction –après trois impératifs (*accede*, VIII, 486 ; *cole et fuge*, VIII, 487)– d’une deuxième personne du singulier (*nisi cum facis*, VIII 493), Pothin cherche à déjà éveiller l’intérêt de celui qui, justement, rêve de *facere*. Il me semble donc essentiel de ne pas traduire ce passage, comme le fait A.Bourgery, par une formulation indéfinie (« Le droit d’agir cruellement ne s’exerce impunément que lorsqu’on l’exerce »), mais de bien veiller, avec J. Soubiran, à exprimer le pronom « tu »<sup>637</sup> grâce auquel –par-delà l’acception générale qu’il peut avoir–, l’eunuque entend susciter l’attention du jeune pharaon<sup>638</sup>. Ainsi encouragé à l’action –à laquelle il aspire, par ailleurs–, le jeune roi se trouve donc dans une excitation d’esprit idéale pour réagir, comme Pothin l’entend, aux deux violentes provocations qu’il lui adresse ensuite. En remettant en cause la volonté et la fermeté de Ptolémée sur le plan de la politique extérieure –le *puer dux* serait-il incapable de chasser même des vaincus ? (VIII, 496-98)–, mais surtout à propos de la situation intérieure du

---

<sup>635</sup> *De bello ciuili*, VIII, 492-500 : « Agir en tout cruellement  
Ne se peut sans danger que si toi-même agis. Il faut quitter la cour =  
Quand on veut être un juste. Vertu et pouvoir souverain  
vont mal ensemble : on tremblera toujours quand la cruauté fait rougir.  
Magnus devra payer d’avoir méprisé ta jeunesse,  
En te supposant incapable de chasser même des vaincus  
Loin de notre rivage. Et pour qu’un étranger ne nous prive pas de ton sceptre,  
Plus près de toi tu as des êtres chers : rends Pharos et le Nil, =  
Si ton règne te pèse, à ta sœur condamnée naguère. » (Traduction Soubiran)

<sup>636</sup> Flamerie De Lachapelle (2010), p. 316.

<sup>637</sup> Duff (1988) [1951], qui interprète différemment le vers –à l’ambiguïté sans doute voulue (voir Flamerie De Lachapelle, (2010) p. 320)– maintient aussi une deuxième personne : « if all your deeds are cruel, you will suffer for it the moment you cease from cruelty ».

<sup>638</sup> Flamerie De Lachapelle (2010), p. 320, insiste aussi sur la nécessité de ne pas traduire cette deuxième personne par un indéfini : opposant ce vers à un passage du *De Clementia* (1, 5, 4) de Sénèque, il en fait une adresse directe à Néron. Cette interprétation politique, qui renvoie à un texte susceptible d’avoir influencé Lucain, n’est nullement inconciliable avec mon point de vue, plus proprement poétique, qui tire argument de la cohérence –narrative et psychologique– interne à l’épopée.

pays –qu’il confie le sceptre à sa *chère* sœur, si la royauté lui pèse trop, (VIII, 499-500)<sup>639</sup>–, l’orateur égyptien a parfaitement adapté son argumentation à son destinataire et ses prétentions. La jeunesse de Ptolémée et son désir de régner font le reste : s’il ne veut pas être accusé de faiblesse, il doit s’empresse d’approuver, avec enthousiasme qui plus est, le conseil de celui qui vient –presque sans en avoir l’air– de le défier. La mort de Pompée sera donc le premier acte politique du trop jeune pharaon qui n’aurait pu rêver d’une plus retentissante entrée sur la scène internationale.

A dire vrai, l’ensemble de la scène et, en particulier, les interactions entre les personnages qui décident du sort de Pompée ont largement été remaniés par Lucain. Il ne faut pas seulement signaler la substitution de l’Égyptien Pothin, au Grec Théodote. La réaction enthousiaste de Ptolémée à la proposition de l’eunuque ne figure pas non plus dans tous les textes historiques : Dion Cassius le présente même comme tout à fait innocent du meurtre de Magnus<sup>640</sup>. Acorée, enfin, semble bien être –du moins en l’état actuel de nos connaissances– une création de Lucain. Au-delà des possibles identifications avec des personnages de la cour néronienne<sup>641</sup>, la grande influence de Pothin sur le pharaon, qui contraste fort à propos avec l’échec du vénérable prêtre<sup>642</sup>, dessine un duo particulièrement bien assorti d’ignoble conseiller et de veule tyran. Si celui dont Lucain prend précisément la peine d’écrire –juste avant de lui donner la

---

<sup>639</sup> Les dissensions qui opposent Cléopâtre à son frère, ainsi que l’aide apportée par Pompée à ce dernier ont déjà été rappelées par le narrateur du poème qui s’en indigne à l’avance au livre V. Les propos qu’adresse le consul Lentulus au Sénat exilé en Epire sont chargés d’une forte ironie tragique : tandis que Lentulus demande aux Sénateurs de ne pas perdre leur confiance dans les dieux (V, 42 : *spem uestram praestate deis*), le narrateur dénonce la lourde erreur du consul et de l’assemblée réunie ce jour-là : juste après le discours de Lentulus par lequel il demande que le haut commandement soit confié à Magnus, le narrateur rappelle les honneurs qui furent accordés ce jour-là à certains alliés. Il est assez significatif qu’il marque nettement sa présence quand il en arrive aux privilèges dont bénéficia Ptolémée. Le narrateur se manifeste nettement à travers cette adresse à la deuxième personne au jeune pharaon, pour mettre en place une véritable rhétorique de l’indignation : « Triste destinée ! Toi, digne roi d’un peuple infidèle, Ptolémée, honte de la fortune et crime des dieux (*pudor crimenque deorum*) tu reçus le droit de ceindre tes cheveux pressés du sceptre de Pella. Tu reçois, enfant, une épée cruelle contre tes peuples (Ah ! Si elle ne l’eût été que contre tes peuples !) On lui donne le palais de Lagus ; il y a ajouta la gorge de Pompée. Il enleva un trône à sa sœur et au beau-père un crime. » (*De bello ciuili*, V, 57-64, Traduction Bourgery) Par rapport au personnage de Lentulus, le narrateur joue le rôle d’un *uates* de très mauvais augure, car il est sûr de ce qu’il affirme.

<sup>640</sup> Chez Dion Cassius (XLII, 3, 3 et 4,4) ce sont les subalternes qui décident de mettre à mort Pompée avant qu’il ne pose le pied sur le sol du royaume de Pella, redoutant que le roi et le peuple égyptien ne lui apportent leur protection.

<sup>641</sup> Ayant choisi de m’en tenir à la cohérence narrative de l’œuvre, je ne chercherai pas à montrer que les points communs entre Ptolémée et Néron sont nombreux [McCloskey et Phinney (1968) et Quinn, K. (1979), p. 84 ; *contra* Ahl (1976), p.55 note 69], que sous les traits d’Acorée, il faut voir Sénèque [Brisset (1964), p. 210 ; McCloskey et Phinney (1968), p. 85 ; Soubiran (1998), p. 23 ; Flamerie De La chappelle (2010), p. 322] ou Caton [Croisille (1982)], ni que Pothin ressemble beaucoup à Tigellin [Brisset (1964), p. 209].

<sup>642</sup> Les quelques vers consacrés à Acorée ont pour principal intérêt –de mon point de vue qui est exclusivement interne à l’épopée-, d’offrir un contre-point saisissant de ce qu’aurait pu être un souverain éclairé par un sage conseiller, renforçant ainsi les liens entre l’affreux Pothin et son ignoble protégé. Résumant en un vers et demi le discours du vénérable prêtre, Lucain n’avait pas pour objectif de faire s’affronter ses personnages en une brillante joute oratoire.

parole— qu’il est *melior suadere malis et nosse tyrannos*<sup>643</sup>, a réussi là où le sage Acorée a échoué, c’est parce que le pharaon, tel que nous le présente le poète, était fait pour Pothin, et réciproquement.

Résumons. Il faut être le plus corrompu de tous les Romains pour oser encourager, au lieu de l’en dissuader, le sanguinaire César, encore un peu hésitant, au pire des *nefas*. Tout le prestige d’un Cicéron est nécessaire pour enlever à Pompée la responsabilité de la défaite de Pharsale. Enfin, contrairement à Magnus, à qui l’*auctoritas* passée de l’ancien consul s’impose d’elle-même —hélas !—<sup>644</sup>, Ptolémée, quant à lui, ne saurait nullement être sensible à la respectabilité du sage Acorée : seul peut le convaincre un homme qui, comprenant parfaitement ses ambitions d’apprenti-tyran, sait présenter la mise à mort de Pompée comme un audacieux acte d’indépendance politique. Autrement dit, chacun des puissants est exhorté à l’action par le conseiller *idéal*, forgé tout exprès pour lui par Lucain. Que le poète du *De bello ciuili* ait modelé la matière historique, pour obtenir un tel résultat, parfois au prix d’entorses qui ont fort étonné —comme la présence de Cicéron à Pharsale—, ne peut être un hasard.

Ses prédécesseurs avaient déjà présenté, dans leurs épopées, de tels duos. Mais la chose était plus aisée car Homère, Apollonios ou Virgile n’avaient pas à composer avec des événements ayant réellement eu lieu : il leur suffisait d’envoyer, auprès des héros à convaincre, ceux qui parmi leurs proches seraient les plus aptes à être écoutés, voire, au besoin, un dieu travesti ayant pris l’apparence d’un être cher.

Pourquoi Lucain, ayant fait le choix d’un sujet historique, a-t-il voulu renouer avec des schémas épiques traditionnels ?

### **1.2.1. b) Orateurs et tradition épique : quel rôle pour les maîtres de la parole dans l’économie de l’œuvre ?**

---

<sup>643</sup> *De bello ciuili*, VIII, 482 : « Mais pour convaincre les méchants et pour connaître les tyrans, Pothin était plus fort : » (Traduction Soubiran)

<sup>644</sup> Dupont (1982), rappelle, p. 23-24, que « l’*auctoritas*, [...] concept romain qui parle d’une persuasion étrangère à l’argumentation [...] est la suprématie sociale et personnelle d’un Romain sur ses concitoyens ; l’*auctoritas* provoque la confiance et la loyauté des égaux et des inférieurs. »

On a pu considérer que l'un ou l'autre des orateurs lucaniens qui nous occupent avaient des points communs avec quelques personnages doués pour la parole de l'*Enéide* : ainsi, le Cicéron de la *Pharsale* serait-il un 'belliciste descendant' du Drancès de Virgile qui défend la paix au livre XI<sup>645</sup> ; Turnus qui lui répond et argumente, non sans habileté, en faveur de la reprise du combat, quoiqu'avec peut-être un peu trop de fougue, pourrait quant à lui, avoir servi de modèle, en tant qu'incarnation de *uirtus sine fortuna*, à la peinture de Curion<sup>646</sup>. Peut-être même serait-il possible d'entrevoir, dans leur commune subtilité en matière de psychologie, une lointaine ressemblance entre Pothin et Sinon<sup>647</sup> ?

Il reste qu'il est sans doute plus aisé –et donc plus pertinent– de retrouver chez Lucain, non la trace de personnages précis, mais le canevas de scènes épiques traditionnelles. Or, celle qui vient le plus naturellement à l'esprit –à la lecture des trois passages dans lesquels interviennent Curion, Cicéron et Pothin–, est certainement la scène dite de 'contre-offensive'. Dans son récent ouvrage *Contexts of war. Manipulation of genre in Virgilian battle narrative*, A. Rossi en résume ainsi la structure générale<sup>648</sup> : un allié ou un dieu perçoit une situation de danger et adresse des réprimandes ou des conseils à son chef pour qu'il pousse l'armée au combat. Ce dernier, soit entre immédiatement en lice, soit harangue ses soldats, les exhortant alors à une contre-attaque qui marque le début d'une nouvelle phase dans la bataille. Contrairement au retournement de situation du chant X de l'*Enéide* qui<sup>649</sup>, influencé en cela par

---

<sup>645</sup> Fucecchi (2011), p. 247. Notons par ailleurs que certains, comme William C. Mc Dermott (1980), avaient inversement vu dans le portrait de l'orateur virgilien des allusions à Cicéron, mais la critique est loin d'être unanime sur la question.

<sup>646</sup> Fucecchi (2011), p. 242-43 : le critique italien n'établit pas de parallèle entre Curion et Turnus mais examine le personnage lucanien comme *uirtus sine fortuna* dont Turnus est un archétype littéraire bien connu. Voir Highet (1972), p. 55-65 et en particulier, p. 60-63, sur l'intervention de Turnus dans le débat entre les Latins au livre XI pour décider s'il est opportun ou non de reprendre le combat, et l'habileté rhétorique dont il fait preuve. Turnus parvient, en effet, à construire un discours qui, s'adressant à deux destinataires, combine deux objectifs différents : il entend, à la fois, se défendre de l'accusation de couardise lancée par Drancès, et persuader l'assemblée de poursuivre la guerre avec lui, comme chef.

<sup>647</sup> Sur la finesse psychologique dont Sinon fait preuve pour construire son discours mensonger, voir Dangel (2007), p. 113-117. Une différence fondamentale entre ces deux personnages doit néanmoins être signalée : si les dieux permettent à Sinon d'être assez convaincant pour être cru par les Troyens –avec toutes les conséquences que l'on connaît–, c'est parce qu'il témoigne un dévouement profond à une cause collective (Dangel (2007), p. 106). En revanche, Pothin, régent omnipotent d'Égypte agit et argumente essentiellement pour son propre compte, comme le confirme d'ailleurs le siège d'Alexandrie contre César dont il prend la tête.

<sup>648</sup> Rossi (2004), p. 59-60.

<sup>649</sup> L'ensemble du chapitre II (p. 54-69) de Rossi (2004), vise à interpréter le retournement de situation qui se produit au milieu des chants IX-XII de l'*Enéide* : Virgile y introduit un motif narratif ouvertement non homérique, parce que cette triade de chants n'a pas d'équivalent dans son œuvre. Le héros tragique n'est pas Enée, mais Turnus qui va mourir. Il y a un déplacement de l'intérêt vers ce personnage tragique par le motif de la *peripeteia* tragico-historique. (p. 65)

l'historiographie, se produit en trois étapes<sup>650</sup>, et dans une situation totalement désespérée<sup>651</sup>, Homère suit un plan en deux temps –du négatif au positif, tout simplement– dont le moteur principal est l'impérieuse nécessité d'agir pour éviter le déshonneur.

Qu'en est-il chez Lucain ? Il est frappant de constater que les trois passages du *De bello ciuili* qui nous occupent se conforment très rigoureusement au modèle grec, tant par leur structure binaire simple –l'événement surprenant, qui constitue le troisième temps chez Virgile, n'y apparaît jamais–, que par leur contexte, puisque c'est une question d'honneur, et non le désespoir, qui y pousse les hommes à agir. Curion exhorte César à passer à l'offensive pour laver l'affront qui lui est fait par Pompée –on lui refuse, en effet, le triomphe qu'il mérite pour sa victoire sur les Gaulois, (I, 286-290). Magnus devrait avoir honte d'être si lent à vaincre –s'indigne Cicéron–, lui qui a conquis avec une remarquable célérité tant de peuples qui font désormais partie de ses armées (VII, 73-74). Enfin, le déshonneur guette doublement Ptolémée, s'il ne se décide pas à faire mettre à mort le gendre de César : à l'étranger, il sera moqué comme celui qui n'a pas même eu le courage de chasser des vaincus tandis que dans son propre pays, on pensera à sa sœur pour le remplacer (VIII, 494-500). Les caractéristiques de la scène de contre-attaque homérique sont donc très scrupuleusement mises en œuvre dans le *De bello ciuili*. Contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, le chantre de Pharsale a choisi, pour modeler la matière historique dont il disposait, de suivre l'exemple du grand poète de Smyrne<sup>652</sup>, non celui d'un Virgile, pourtant profondément influencé par l'historiographie. C'est le signe que Lucain entendait inscrire les trois grands tournants de la guerre civile, dans un canevas emprunté aux épopées fondatrices du genre. Adoptant ainsi une démarche à rebours de celle du poète de l'*Enéide* –qui pour chanter des exploits mythiques a recours aux procédés des historiens–, il a voulu modeler des événements réels pour leur donner un sens et une dimension proprement épiques.

---

<sup>650</sup> Rossi (2004), p. 60-62 : chez Virgile, la progression en trois temps se fait de la manière suivante : la situation est désespérée [au livre X, les Troyens subissent un dur siège depuis deux jours, sans espoir de fuite (X, 121)] ; un élément de surprise intervient [Enée, absent du récit depuis presque deux chants, revient avec de puissants renforts étrusques (X, 146-255) et son arrivée est saluée par des cris de joie (X, 260-69)] ; le retournement vers le positif peut enfin s'opérer. Ce modèle est propre à l'historiographie hellénistique et romaine (sur l'importance de la scène de *peripeteia* dans l'historiographie voir la note 21, p. 62)

<sup>651</sup> Rossi (2004), p. 63 : sur le 'désespoir' –par opposition au 'déshonneur' homérique–, commun à Virgile (X, 121 : *nec spes ulla fugae*) et à l'historiographie (Tite Live, V, 48, 6-7 ; V, 49, 5 et XXII, 28,14).

<sup>652</sup> Homère est d'ailleurs le seul prédécesseur auquel Lucain fasse allusion dans son épopée (IX, 980-6).

Si l'exercice était assurément plus aisé pour un auditoire antique, tentons néanmoins à notre tour de préciser les motivations poétiques des diverses modifications historiques que nous avons relevées : pourquoi Lucain s'est-il efforcé de mettre en scène, avec les interventions cruciales de Curion, Cicéron et Pothin, s'adressant respectivement à César, Pompée et Ptolémée, des duos aussi poétiquement que psychologiquement cohérents, se déployant dans le cadre le plus traditionnel de la contre-offensive homérique ?

Un rapide détour par l'*Iliade*, où l'on trouve la plupart des scènes homériques de ce genre, s'impose. Les personnages qui interviennent, chez Homère, pour adresser des conseils ou des remontrances aux grands chefs de guerre, sont, fort souvent, d'origine divine. Même si cela n'est pas systématique<sup>653</sup>, c'est le signe que dans ce type d'épopée, un retournement de situation, nécessairement inattendu, est souvent compris comme la manifestation, dans le monde des êtres humains, d'une transcendance, qu'elle se présente à visage découvert<sup>654</sup>, ou revête l'apparence d'un mortel connu de l'interlocuteur<sup>655</sup>. D'ailleurs, c'est aussi le cas chez Virgile : même dans le passage du retournement de situation fortement influencé par l'historiographie, au livre X, c'est une nymphe, la *fandi doctissima Cymodocea* (X, 225), qui donne au chef les conseils que la situation exige<sup>656</sup>.

Or, si la teneur des propos de Curion, Cicéron ou Pothin peut, à différents égards et degrés, étonner, leur apparition même, dans le récit, a aussi quelque chose d'inattendu

---

<sup>653</sup> En *Iliade* XVII, 129-235, c'est un mortel qui apostrophe le chef des Troyens : Hector se retire du combat face à Ajax qui a défendu la dépouille de Patrocle. Glaucos, chef des guerriers de Lycie, l'accuse alors de lâcheté ; Hector répercute ces reproches auprès de ses soldats, avant de faire avec eux, une nouvelle charge contre l'ennemi.

<sup>654</sup> En *Iliade* XVII, 319-43, les Troyens vont se réfugier à Ilion. Apollon, sous l'apparence du héraut Périphas, s'adresse à Enée. Ce dernier reconnaît en lui l'archer divin. Il harangue ensuite Hector et tous les chefs des Troyens et des alliés pour leur dire qu'un dieu lui a parlé et lui a assuré que le grand Zeus était toujours de leur côté. Tous, désireux d'effacer la honte d'avoir fui, marchent alors au devant des Grecs. Il était nécessaire, ici, à mon sens, qu'Enée sût qu'un dieu –et non le moindre– lui avait parlé, sans quoi l'argument avancé par ce dernier –la faveur du roi des dieux pour Troie– n'aurait eu que peu de poids.

<sup>655</sup> En *Iliade* XXVII, 58-112, Apollon ayant vu Ménélas retirer à Euphorbe, qu'il a tué, son armure, va trouver Hector, et, sous les traits de Ménélas, lui adresse des reproches. Hector fait alors une contre-offensive et Ménélas se retire sans avoir pu emporter son butin de guerre, ni le corps de Patrocle sur lequel il veillait avant de tuer Euphorbe. Voir aussi *Iliade*, XVII, 575-96 : Ménélas tue le troyen Podès, bon compagnon de festin d'Hector et s'empare de son cadavre. Apollon, ayant revêtu l'aspect de Phaenops, adresse des reproches à Hector. Pour ne pas être accusé d'avoir fui devant Ménélas, Hector retourne sur le champ de bataille, et parvient grâce à l'intervention de Zeus, à opérer un renversement de situation.

<sup>656</sup> Enée, revenant après une fort longue absence, avec des renforts étrusques, redonne courage aux Troyens assiégés qui étaient dans une situation totalement désespérée. Il suit en cela les conseils que lui a prodigués une nymphe marine, incarnation divine de sa flotte perdue. Voir Note p. précédente, sur le passage de Virgile analysé par Rossi.

et de très circonscrit au discours qu'ils tiennent : leurs chefs respectifs, en effet, ne sollicitent pas plus leur avis qu'ils ne leur répondent une fois qu'ils ont exprimé leur point de vue. Par ailleurs, chacun témoigne à son supérieur une attitude relativement peu respectueuse. Faut-il voir dans ces similitudes, en admettant alors que Lucain a transposé les schémas de l'épopée mythique à son poème historique, les discrets indices d'un rôle transcendantal confié aux plus éloquents orateurs du poème ? Et s'il est vrai qu'ils apparaissent, telles les divinités d'Homère ou Virgile, pour imprimer aux hommes et aux événements, leur volonté, que peut-on en conclure sur la force supérieure qui régit –peut-être– le monde de la guerre civile ?

Alors que, nous l'avons vu, le César de Dion Cassius demandait explicitement à Curion de s'exprimer, il en va tout autrement chez Lucain :

*Vtque ducem uarias uoluentem pectore curas  
Conspexit / [...], ait :<sup>657</sup>*

C'est de sa propre initiative que l'ancien tribun, inquiet de déceler dans la physionomie de son chef doutes et interrogations variés, s'adresse à César<sup>658</sup>. Quant à Cicéron, il saisit l'occasion qui s'offre à lui de réclamer le combat tant attendu par les soldats et alliés de Pompée, dans l'espoir tout personnel de pouvoir bientôt retrouver le forum qui lui manque tant. Enfin, si Pothin n'intervient pas de son propre chef –le texte évoque un conseil s'assemblant en hâte, à la cour lagide, pour délibérer sur le sort de Magnus (VIII, 472-75)–, son discours a tout de même de quoi surprendre par sa sacrilège audace, soulignée par le narrateur, avant même que le personnage ne se soit exprimé<sup>659</sup>.

En outre, les trois orateurs sont, à des degrés divers, proches de l'insolence envers celui auquel ils s'adressent. La chose est manifeste, en effet, dans le cas de Cicéron dont l'intervention a même été qualifiée, avec toute la grinçante démesure qu'on connaît à W.R. Johnson, de « particularly nasty insulting speech »<sup>660</sup>. Ce sont

---

<sup>657</sup> *De bello ciuili*, I, 272-273 : « Quand il vit César rouler de soucieuses et diverses pensées, / il lui dit :... » (Traduction Quintin-Lacroix). Wuilleumier-Le Bonniec (1962) signale ici une variation sur deux vers de Virgile, *Enéide* V, 701-2 : « Mais le grand Enée, ébranlé par ce cruel coup du sort, tournait et retournait, sans parvenir à se fixer, les grands objets de son souci. » (Traduction Perret)

<sup>658</sup> Peu avant le narrateur a d'ailleurs renseigné l'auditeur-lecteur sur la teneur exacte des doutes de l'*imperator*, qui hésite, tout bonnement, à se lancer dans l'affrontement civil (I, 262 *dubiaeque in proelia menti*).

<sup>659</sup> *De bello ciuili*, VIII, 483 : *ausus Pompeium leto damnare Pothinus* :

« Il eut contre Pompée l'audace d'un verdict de mort : » (Traduction J. Soubiran)

<sup>660</sup> Johnson (1987), p. 76.



chef par sa troupe étant mimé, en quelque sorte, par la coupe séparant justement le pronom *te* –qui désigne Pompée– du groupe nominal *tua classica*. Enfin, le sarcasme final porte à son comble l’insolence de Cicéron : jouant habilement sur l’ambiguïté du substantif *comes*, l’ultime question du discours peut recouvrir deux, voire trois sens différents. La version la moins insultante est sans doute celle de Dilke qui donne à *comes* son sens technique de membre de la suite d’un gouverneur ou de tout autre magistrat romain<sup>666</sup>. On pourrait alors paraphraser ainsi les propos de Cicéron : « es-tu, Pompée, un général en guerre suivi de ses soldats ou un gouverneur qui, en temps de paix, se rend dans sa province avec, comme il se doit, des gens qui lui font escorte ? ». Mais, il est aussi possible de comprendre ce dernier vers de la suasoire comme un prolongement du rappel à l’ordre, à l’encontre de Pompée, sur le rôle qui est le sien, c’est-à-dire celui de *primus inter pares* ne tenant son autorité que du décret de ses pairs (*duce te iusso*). Une traduction explicite serait : « Le Sénat, Magnus, aimerait savoir s’il te suit comme ton soldat, ou ton égal<sup>667</sup> ? » Enfin, il me semble que, dans la mesure où les prétentions à la royauté de Magnus ont souvent été signalées dans le poème, notamment par Caton lui-même, on peut aussi se demander si Cicéron n’y fait pas allusion ici : le Sénat doit-il se considérer, dirait-il alors en substance, comme la troupe d’un chef militaire ou comme les sujets d’un roi –insulte suprême pour un Romain de la République ? Il est vrai que cette interprétation rompt quelque peu avec la logique d’ensemble de la suasoire –et c’est probablement pour cette raison qu’elle n’a jamais été proposée par la critique–, mais, en revanche, elle fait écho, non seulement, et qui plus est avec une grande précision lexicale, à la toute fin du discours de Caton du livre II<sup>668</sup>, mais surtout au siècle de Néron et au régime impérial<sup>669</sup>.

<sup>666</sup> Dilke (1978), note 85.

<sup>667</sup> Ahl (1974), p. 309-310, présente ces deux premières interprétations comme possibles.

<sup>668</sup> Au livre II, Caton décide de s’engager aux côtés de Pompée dans l’affrontement civil et termine par ces mots le discours qu’il adresse à son neveu (*De bello ciuili*, II, 319-323) :

« *quin publica signa ducemque  
 Pompeium sequimur? nec, si fortuna fauebit,                    320  
 hunc quoque totius sibi ius promittere mundi  
 non bene compertum est: ideo me milite uincat  
 ne sibi se uicisse putet.' sic fatur...*

« Pourquoi ne pas suivre les enseignes de l’Etat avec, comme chef, Pompée ? Car, si la fortune le favorise, celui-là aussi s’est promis, pour lui-même, la domination sur le monde entier, pas de doute, voilà qui est assuré : que je sois donc son soldat pour vaincre, afin qu’il ne pense pas avoir vaincu pour lui-même. » Ainsi, parla-t-il... » (Traduction personnelle)

Le *me milite* de Caton (II, 322) trouve un écho, me semble-t-il, dans le *duce te* et le *miles te, Magne* (VII, 84) de Cicéron. De même, *miles te, Magne, sequatur* (VII, 84) reprend aussi *ducemque / Pompeium*

Si le consul Lentulus au livre V, et Caton à deux reprises, ont, eux aussi, à cœur de rappeler que Magnus n'est chef que par la volonté du Sénat, le ton de leurs propos est infiniment plus respectueux du grand guerrier. Simplement prudent à l'égard de Pompée, au livre II –dans l'échange avec Brutus–, le stoïcien reconnaît finalement, en prononçant l'éloge funèbre de Magnus *in absentia*, qu'il a toujours été un vrai chef républicain (*rectorque senatus, / sed regnantis, erat*<sup>670</sup>), présentant même la subordination de Pompée au Sénat, comme pleinement volontaire. Quant à Lentulus, la démarche qu'il fait au livre V –il exhorte la Curie à se donner Pompée pour chef– prouve assez combien il l'estime et le respecte.

Offrant ainsi de précieux contre-points au discours de Cicéron à Pharsale, ces trois discours, qu'ils soient prudents, mesurés ou élogieux, font tous ressortir par comparaison la violente insolence de Tullius à l'égard de Magnus.

L'insolence de Pothin, ou tout au moins son arrogance, ne fait pas non plus beaucoup de doute : usant et abusant de grossières flatteries à l'encontre du pharaon, il suppose donc, avec raison, un grand manque de discernement de la part de son jeune roi. La chose est peut-être moins manifeste pour Curion, qui s'adresse à la fois à plus puissant que Pompée et plus subtil que Ptolémée. A y regarder de près, cependant, il me semble que l'on peut déceler, dans les propos de l'ancien tribun, une discrète mais néanmoins irrévérencieuse attaque de l'attitude de César : Curion a été présenté tant par le narrateur (I, 270) que par lui-même dans le début de son intervention (I, 273), comme une voix politique qui, dit-il, a soutenu de toute sa puissance l'*imperator* tant que cela a été possible. Mais, poursuit-il, après que la guerre a fait taire les lois violées (I, 277 : *At postquam leges bello siluere coactae*), il n'a pu continuer à jouer ce rôle. Il est assez significatif, me semble-t-il, que Curion ne précise pas clairement qui –du Sénat ou de César– est le véritable responsable de cet état de guerre. L'*imperator* étant –selon la chronologie de Lucain, du moins– le premier à avoir délibérément et gravement enfreint la législation en franchissant le Rubicon, on peut se demander si la mention du silence (*siluere*) qui a été imposé à la *vox* de l'ancien tribun ne dénoncerait pas, en filigrane,

---

*sequimur* (II, 319-320). Enfin, l'alternative présentée par le dernier vers de chaque discours établit également un lien entre les deux prises de paroles.

<sup>669</sup> Voir Cicéron, *Rab. Post.* 23 (*Callisthenem, doctum hominem, comitem Magni Alexandri*) ; Virgile, *Enéide*, IV, 162 (*Tyrri comites*) ; Tite Live, I, 48, 4 (*fit fuga regis apparitorum atque comitum*) ; Suétone, *Ves.* 4,4 (*peregrinatione Achaica inter comites Neronis*)

<sup>670</sup> *De bello ciuili*, IX, 194-195 : « Il fut maître du Sénat, mais d'un Sénat qui régnait en maître. » (Traduction personnelle)

une erreur du vainqueur des Gaules. César aurait peut-être dû patienter encore, au lieu de rompre brutalement avec la légalité, comme il le proclame violemment lui-même, une cinquantaine de vers avant l'intervention de Curion :

*procul hinc iam foedera sunt.*  
*Credidimus satis his, utendum est iudice bello*<sup>671</sup>

Désormais, la législation traditionnelle et les traités ne sont plus de mise. César qui décrète la fin de ces alliances par une tournure rappelant les formulations du droit (*sunto*) institue, en quelque sorte, un nouveau référent en matière de justice : la guerre a maintenant force de loi. Or, dans ce nouveau cadre institutionnel, la voix de Curion est contrainte au silence. En forçant quelque peu le trait de ce que dit l'ancien tribun, César apparaîtrait, alors, comme un imbécile instinctif, qui a fait taire celui qui oeuvrait efficacement en sa faveur.

En somme, si les trois orateurs qui nous intéressent prennent la parole sans y avoir été invités et se permettent d'avoir une attitude méprisante, voire insultante – ouvertement (dans le cas de Cicéron), plus hypocritement (en ce qui concerne Pothin), ou en usant d'une habileté toute sophistique (comme le fait Curion) – à l'égard de celui qui est supposé être leur supérieur, cette commune indépendance irrespectueuse ne suffit pas, néanmoins, à les considérer comme des manifestations du divin auprès des mortels : on pourrait fort bien y voir un simple effet de la subversion morale constitutive du *bellum ciuile*. Mais la désinvolture et l'autonomie dont les trois orateurs font preuve prennent une toute autre dimension, dès lors qu'on leur adjoint quelques indices textuels très précis. Il y a, en effet, dans les trois passages étudiés des échos lourds de sens, qui font résolument de ces trois hommes éloquents – dont les discours marquent, tout de même, les trois grands tournants du récit –, autant d'incarnations, dans le cours des

---

<sup>671</sup> *De bello ciuili*, I, 226-227 : « Désormais les traités n'ont plus de valeur ;

Nous nous sommes assez fiés à eux : à la guerre d'arbitrer ! » (Traduction personnelle)

La leçon *credidimus satis his*, retenue par l'édition Teubner, me semble plus logique que celle de la CUF, *credidimus fati his* (« nous nous en sommes remis aux destins »), parce que le verbe étant au parfait, et non au présent, le dernier vers de César repose ainsi sur une opposition forte entre un passé de légalité et un avenir de guerre dont le temps présent correspond au passage du Rubicon.

La traduction de Quintin-Lacroix, qui pourtant retient le même texte latin que Teubner (*Credidimus satis his*) est fort étrange : « Finies maintenant les alliances ! / **Nous avons toujours cru aux destins** : à la guerre d'arbitrer ! »



trouvée pour contrarier son destin et se montrer favorables à son beau-père<sup>674</sup>. Et Magnus n'est pas dupe, qui commence son discours par un écho en chiasme au bon vouloir des dieux (*placet hoc*) tel que le narrateur l'avait évoqué (*hoc placet*) avant la suasoire. Toute l'*oratio recta* de Pompée semble d'ailleurs être, à la fois, destinée aux hommes et aux dieux : faisant clairement entendre qu'il prend en compte les remarques de Cicéron, il leur fait écho (*milite Magno* répond ainsi précisément à *duce te iusso*), quand il s'adresse à la communauté romaine et à ses soldats (*Roma*, en VII, 91 et *o caeci* en VII, 95) ; mais bien vite, il quitte la sphère humaine, désignant alors ses partisans par une troisième personne, et apostrophe *Fortuna* (VII, 110), et un César favori des dieux<sup>675</sup>. Cette double adresse, humaine et divine, des propos qu'il tient est peut-être déjà sous-entendue dans les premiers mots qu'il prononce (*si placet hoc, inquit, cunctis*, VII, 87, *cunctis* pouvant désigner aussi bien les Romains partisans de Magnus et ses alliés étrangers, que les hommes et les dieux). Mais c'est surtout la capacité de Pompée à entendre les *omina* que les autres –même ceux qui les prononcent– ne comprennent pas, qui fait de lui, une sorte de *uates*, un voyant (par opposition aux Pompéiens *caeci* qui réclament l'affrontement) : il a, en effet, l'intuition (*sensit*, VII, 85) que Cicéron est, ici, l'incarnation d'une volonté divine. Un article de P.J. Dehon fournit un éclairage intéressant sur ce point<sup>676</sup> : à y regarder de près, il est possible de lire l'un des vers du discours de Tullius de deux manières différentes, l'une, explicite, et exprimant l'envie de l'ancien consul d'entraîner enfin Pompée au combat, l'autre, d'un déchiffrement moins aisé, présentant une volonté divine contraire à Pompée :

---

<sup>674</sup> Rappelons, encore une fois, un des vers les plus célèbres de Lucain (*De bello ciuili*, I, 128) *victrix causa deis placuit, sed victa Catoni*. « Si la cause du vainqueur plut aux dieux, celle du vaincu, à Caton. » (Traduction personnelle)

<sup>675</sup> *De bello ciuili*, VII, 113 : *Vincis apud superos uotis me, Caesar, iniquis*.

« Devant le ciel, César, tes vœux mauvais l'emportent sur les miens » (Traduction Soubiran)

<sup>676</sup> Dehon (1989). A l'appui de l'interprétation de ce vers proposée par le critique, on peut rappeler que d'autres ambiguïtés du texte de Lucain similaires ont été relevées et analysées comme délibérées : voir, par exemple, Bagnani (1955) : En I, 581, le critique deux façons d'interpréter les *manes Sullani* : ou bien, il s'agit du fantôme de Sylla qui est le pendant de Marius qui sort de son tombeau juste après cela, ou bien, il faut comprendre « les fantômes de ceux qui sont morts pendant les guerres de Sylla ». A travers tout le poème, César est présenté comme l'héritier de Marius et Pompée comme celui de Sylla. A ce moment fatidique, l'apparition du fantôme de Sylla aurait donc représenté pour les Romains effrayés par l'arrivée de César et pour Pompée et son parti, un présage tout à fait favorable : le fantôme de Sylla se serait dressé pour empêcher César d'approcher. En revanche, si l'on comprend que les *Sullani manes* sont les fantômes des Samnites mis à mort par Sylla, leur surgissement devient alors le plus explicite et le plus terrifiant des présages. Cependant, à l'encontre de l'interprétation de Bagnani, voir Wuillemier-Le Bonniec (1962), *ad loc.* I, 580, p. 100.

*Quid mundi gladios a sanguine Caesaris arces ?*<sup>677</sup>

Or, la réponse de Pompée au grand orateur est pleine d'appréhension, comme s'il avait, en quelque sorte, entendu cet *omen* envoyé discrètement par les dieux ; les troupes dont il dispose ont beau compter deux fois plus d'hommes que celles de César, Pompée n'est pas confiant. P. J. Dehon poursuit son analyse en citant un vers d'Ovide sur le même thème, qui évite toute ambiguïté par le recours à des adjectifs qualificatifs<sup>678</sup>, ainsi qu'un autre vers de Lucain dans lequel s'exprime, cette fois, le narrateur ; il y prophétise clairement l'issue terrible, pressentie dans la seconde lecture que l'on peut faire du vers de Cicéron :

*Eripe uictori gentis et sanguine mundi  
fuso, Magne, semel totos consume triumphos.*<sup>679</sup>

Le poète connaissait suffisamment cette pratique des oracles ambigus (comme il les qualifie d'ailleurs en V, 225, *ambiguus [...] sortibus*), pour en forger un lui-même au livre V : l'oracle de la Pythie promet à Appius le repos ; ce dernier, bienheureux de cette réponse, ne comprend pas qu'il s'agit en fait du repos éternel. Enfin, P.J. Dehon tire argument du choix de Cicéron pour prononcer cet *omen*. La critique de l'art divinatoire est, en effet, une constante chez l'orateur ; elle se fait de plus en plus violente au fil des œuvres et le *De diuinatione* condamne tout type de divination, y compris les paroles ambiguës<sup>680</sup>. Cette amphibologie, dans la bouche de Cicéron, prend donc une savoureuse dimension ironique qui vient s'ajouter à la virulente satire du personnage. Mais elle confirme surtout, me semble-t-il, la dimension transcendente de la déconcertante intervention de Tullius à Pharsale.

Un examen minutieux du contexte dans lequel se déroule la prise de parole de Curion au livre I permet d'aboutir à une conclusion semblable. Le passage narratif qui introduit la première triade de discours (Curion, César, Laelius) se révèle fort instructif :

---

<sup>677</sup> *De bello ciuili*, VII, 81 : « Pourquoi détourner les glaives du monde de verser le sang de César ? » (Traduction Soubiran). Mais ce vers, au mépris de la simplicité d'interprétation pourrait aussi se lire ainsi : « Pourquoi éloignes-tu du sang de l'univers les glaives de César ? » (Traduction personnelle)

<sup>678</sup> Ovide, *Métamorphoses*, I, 200-201.

<sup>679</sup> *De bello ciuili* VII, 233-234 : « Arrache au vainqueur ces nations, et par le sang versé de l'univers, Epuise d'un seul coup, Magnus tous les triomphes. » (traduction Soubiran)

<sup>680</sup> *De diuinatione*, II, 116 ; Cicéron conteste l'authenticité des formules à double sens, en particulier celles pour lesquelles l'ambiguïté repose sur la place des mots.

*Ecce, faces belli dubiaequae in proelia menti  
urgentes addunt stimulos cunctasque pudoris  
rumpunt **fata** moras: iustos **Fortuna** laborat  
esse ducis motus et causas inuenit armis. 265  
expulit ancipiti discordes urbe tribunos  
uicto iure minax iactatis **curia** Gracchis.<sup>681</sup>*

A l'inverse d'un Pompée comprenant –en cette occasion, du moins– les ruses du destin, César apparaît comme un être manipulé, sans en avoir aucunement conscience, tant par les *fata* que la *Fortuna* qui semblent relativement interchangeable ici : afin qu'il n'ait plus le moindre doute et n'hésite plus à se lancer enfin dans l'affrontement civil (*dubiaeque in proelia menti*), on lui donne matière à légitimer ses actes (*causas inuenit armis*). L'ordre des mots des quatre derniers vers, que ne rend malheureusement pas la traduction de la CUF, est lourd de sens : si Lucain ne révèle, qu'à la toute la fin du passage, l'identité réelle de celui qui a effectivement expulsé les tribuns, c'est-à-dire le Sénat, c'est pour laisser croire le plus longtemps possible au lecteur, que le véritable sujet d'*expulit* n'est autre que la *Fortuna* que l'on trouve deux vers auparavant, également au cinquième pied. Derrière la menaçante *Curia*, dit ainsi Lucain en substance, se cache effectivement une *Fortuna* malveillante qui s'efforce de justifier l'entrée en guerre de César. Or, Ce supplément de motifs au *bellum ciuile*, que le destin fournit à l'*imperator* (*addunt stimulos ...fata*), trouve un écho textuel très précis dans les quelques vers concluant le discours que Curion lui tient peu après (*tantum...addidit irae*) :

*sic postquam fatus, et ipsi  
in bellum prono tantum tamen **addidit** irae  
accenditque ducem, quantum clamore iuuatur*

---

<sup>681</sup> *De bello ciuili*, I, 262-67 :

« Voici qu'à l'esprit (de César) qui hésite à combattre, les destins ajoutent les brandons de la guerre, l'aiguillonnant sans relâche : scrupules et délais, tous, ils les renversent. La Fortune travaille à légitimer la révolte du chef et à trouver des justifications à sa prise d'armes : de la ville divisée, ont été chassés deux tribuns séditieux, au mépris du droit, par un Sénat qui les menace en les traitant de Gracques. »  
(Traduction personnelle ; j'ai traduit ce qui ne l'avait pas été par Bourgery (*moras*) et j'ai essayé de préserver l'effet de retard du sujet *curia*)  
La traduction Quintin-Lacroix inverse les vers 266 et 67 :  
« Les destins attisent le feu de la guerre, piquent de nouveaux aiguillons Dans le cœur de César qui hésite à combattre, et se rompent Les freins de la honte. La Fortune travaille à justifier Le soulèvement du chef et donne des motifs à ses armes : Au mépris du droit, avec des menaces et les traitant de Gracques, Le Sénat vient de chasser d'une Rome divisée les tribuns opposants. »

*Eleus sonipes, quamuis iam carcere clauso  
immineat foribus pronusque repagula laxet*<sup>682</sup>.

Le glissement repéré précédemment –de la *Fortuna* à la *Curia*–, incite fortement à voir dans l’homme qui encourage, à son tour, César, à l’action belliqueuse, un autre double du destin poussant l’*imperator* à ne pas retarder l’accomplissement de ce à quoi il est appelé. Cette intuition trouve deux confirmations : non seulement les échos entre les propos de Curion et les intentions du *fatum* sont manifestes (l’ordre adressé par le tribun à César de supprimer tout retard, en I, 281, ‘*tolle moras*’ renvoie à I, 264 : *fata rumpunt moras*) mais en plus, l’image du coursier éléen déjà étudiée<sup>683</sup>, est lourde de sens. Explicite dans les vers ci-dessus, elle est déjà en germe dans le passage qui introduit la triade de discours<sup>684</sup> : César, ainsi animalisé, n’est plus, comme je l’ai déjà dit, maître de lui-même. Il devient l’instrument du destin<sup>685</sup>, qui s’exprime, tour à tour, par la voix de la Curie –bafouant le droit, elle chasse les tribuns, qu’elle affuble du nom de Gracques–, puis, par celle de Curion –il anéantit, par sa suasoire, les tout derniers scrupules du chef. Ces *suppléments*, d’arguments légalistes, d’une part, et de colère belliqueuse, d’autre part, fonctionnent, pour ainsi dire, comme des ‘coups de pouce’ de *Fortuna*, ou plus exactement des coups du sort, si l’on adopte le point de vue du narrateur.

Nous tenons là l’occasion d’esquisser, à grands traits, la conception lucanienne du divin. Loin d’être absentes de l’œuvre, comme on a parfois encore tendance à le lire,

---

<sup>682</sup> *De bello ciuili*, I, 291-295 :

« Par ces mots il augmente

La rage de César déjà prompt à la guerre

Et l’attise. Ainsi les cris excitent encore

Le coursier d’Elide déjà tendu vers la porte

De sa stalle close et tout prêt à forcer de son front la barrière. » (Traduction Quintin Lacroix)

Shackleton Bailey, D. R. [1988] (1997) ; Duff, J.D. [1951] (1988) ; Bourgery, A. (1962) et Willeumier, P. et H. Le Bonniec (1962) donnent tous le verbe *laxet* mais Gagliardi, D. (1989) préfère *pulset* et il cite pour appuyer cela, Ovide, *Métamorphoses* II, 153-55.

<sup>683</sup> Sur cette image, voir p. 74 et 83 et suivantes.

<sup>684</sup> Willeumier (1962), p. 55.

<sup>685</sup> Cette image de coursier éléen a de quoi étonner : pourquoi comparer César à un cheval grec, et non romain ? Un récent article de P. Hardie (2010) rapproche, p. 22, le passage où Curion et César prennent successivement la parole dans le livre I, d’un texte du chant II de l’*Illiade* que le critique considère comme modèle de référence pour des scènes mettant aux prises un chef et sa troupe qu’il maîtrise plus ou moins. P. Hardie ajoute qu’il y a deux points communs à ces extraits d’Homère et Lucain : un autre homme que le chef obtient l’approbation des soldats, d’une part, et d’autre part, les deux passages sont suivis par des catalogues. Or, s’il est vrai que Lucain avait probablement en tête l’*Illiade* II au moment de la rédaction de la triade de discours du livre I, on peut peut-être, me semble-t-il, éclairer l’image du cheval grec, par un détail de l’épopée homérique. En effet, en II, 23, Oneiros, le dieu des songes envoyé par Jupiter, s’adresse à Agamemnon en l’appelant « dompteur de coursiers ». L’image d’un César équidé *grec* pourrait alors se comprendre comme une allusion polémique au texte ancien : de dompteur qu’il était, le chef militaire est rabaisé au rang de bête domptée, animalisation qui correspond mieux au rôle d’instrument du destin que lui assignent les puissances divines, s’adressant à lui par l’intermédiaire d’un Curion-Oneiros.

les divinités laissent bel et bien leur marque dans le monde des humains, même si elles ne se présentent pas sous la forme anthropomorphe qu'elles ont dans les épopées traditionnelles : au mieux, du moins au premier abord, elles sont souverainement indifférentes au sort des hommes, au pire, elles prennent un malin plaisir, semble-t-il, à les torturer. Or, ce *soin* particulier qu'elles ont des mortels se traduit, en général, par un *supplément* de désagrément, voire de malheur. Si les exemples sont nombreux dans l'œuvre<sup>686</sup>, le cas particulier des *omina*, ces paroles envoyées par les dieux pour révéler l'avenir, est sans doute le plus explicite, puisque c'est le narrateur lui-même qui déplore ces manifestations divines :

[...]*Cur hanc tibi, rector Olympi,  
sollicitis uisum mortalibus addere curam,  
noscant uenturas ut dira per omina clades ?*<sup>687</sup>

Quant aux prodiges de toutes sortes, ils sont présentés –à l'égal des paroles prophétiques– comme des phénomènes qui, par la certitude de l'avenir noir qu'ils annoncent, viennent *ajouter* encore aux souffrances des hommes :

*spes saltem trepidas mentes leuet, addita fati  
peioris manifesta fides, superique minaces  
prodigiis terras inplerunt, aethera, pontum.*<sup>688</sup>

---

<sup>686</sup> Sur les 21 occurrences du verbe *addere* que compte l'épopée, si on laisse de côté celles qui signalent simplement -dans le cours d'un discours direct- l'ajout d'un argument supplémentaire à un raisonnement [II, 279 dans la suasoire de Brutus ; III, 321 dans la requête que les Marseillais adressent à César ; en V, 291 dans les propos que tiennent les soldats de César qui se mutinent ; en V, 774 où Cornélie ajoute un élément à son développement ; les trois occurrences de l'impératif *adde* par lesquelles le narrateur énumère tous les hauts faits de Pompée qui devraient figurer sur sa pierre tombale (VIII, 807,808 et 811); et, enfin, en X, 223 où Acorée avance un point supplémentaire à son discours], les autres cas d'emploi de ce verbe disent tous la surenchère du mal : il s'agit, en effet, soit d'un supplément de peur pour les hommes (III, 416 ; ce qui ajoute encore à effroi qu'inspirent les divinités du bois sacré de Marseille, c'est ne pas les connaître), soit d'un accroissement du malheur pour le monde, qui se traduit par une augmentation de la gloire ou du pouvoir de César (en III, 762, aux victoires sur terre de César, est ajoutée la gloire maritime, après la bataille de Marseille ; en V, 389, César ajoute les faisceaux aux aigles, signe qu'il tient désormais tous les pouvoirs dans sa main), soit encore d'un *furor* guerrier –nécessairement condamnable dans le cadre d'une guerre civile- revivifié et démultiplié par un chef militaire [voir en IV, 211 (le centurion pompéien Petreius met fin par ses virulents propos à la fraternisation momentanée entre les deux camps romains, en Espagne) et en VII, 559 (César exhortant ses hommes à Pharsale)], soit enfin d'un ingrédient supplémentaire de magie noire qui rend l'incantation efficace (en VI, 684, ce sont des feuillages qui sont ajoutés, et en VI, 775, c'est un *carmen* qui se fait entendre, en plus.)

<sup>687</sup> *De bello ciuili* II, 4-15 : « Pourquoï, ô maître de l'Olympe, as-tu jugé bon d'ajouter aux inquiétudes des mortels un tourment, celui de connaître, par de funestes présages, l'avenir et ses malheurs ? » (Traduction personnelle)

<sup>688</sup> *De bello ciuili*, I, 522-525 : « Alors, pour ôter aux esprits éperdus Jusqu'au secours de l'espérance, s'ajoutèrent des preuves manifestes D'un avenir pire encore et les dieux menaçants Emplirent de prodiges la terre, les airs, la mer. » (Traduction Quintin-Lacroix)

La perversité des dieux est donc pensée comme un *surcroît* (toujours transcrit par *addere*) de malheurs envoyé aux mortels.

Ainsi, la présence redoublée de ce verbe pour décrire l'action de Curion sur César me semble d'autant plus lourde de sens qu'on retrouve aussi, et également répété, le même mot à l'occasion du discours que Cicéron adresse à Pompée :

*hoc placet, o superi, cum uobis uertere cuncta  
propositum, nostris erroribus addere crimen?  
cladibus irruimus nocituraque poscimus arma; 60  
in Pompeianis uotum est Pharsalia castris.  
cunctorum uoces Romani maximus auctor  
Tullius eloquii, cuius sub iure togaque  
pacificas saeuus tremuit Catilina securis,  
pertulit iratus bellis, cum rostra forumque 65  
optaret passus tam longa silentia miles.  
addidit inualidae robur facundia causae :<sup>689</sup>*

Si, dans l'ordre du récit, ce sont bien les *superi* qui sont interpellés, par un narrateur indigné, comme les responsables du *crimen* consistant à convaincre les hommes de persévérer dans leurs erreurs –en leur offrant un surcroît (*addere*) de fausses certitudes–, celui qui, dans l'ordre des événements historiques, va effectivement ajouter à une faible cause (*inualidae...causae*), toute la vigueur de son éloquence sophistique (*facundia*) n'est autre que le mortel Tullius. Un glissement similaire à celui qui s'était opéré de *Fortuna* à Curion, se produit donc, ici, des dieux du ciel, à la facon de cicéronienne. Et, dans les deux cas, les subtiles répétitions du verbe *addere* fonctionnent comme l'invisible lien qui unit les puissances transcendantes à leur incarnation terrestre, marionnette qu'elles utilisent, avec un malin plaisir, pour ajouter encore au *nefas* de la

---

<sup>689</sup> *De bello ciuili*, VII, 58-67 :

« Tu as donc, ô ciel, décidé, dans ton intention de tout renverser,  
à nos égarements d'ajouter cette faute ?

Nous courons au désastre et pour notre malheur nous réclamons des armes !

Le camp des Pompéiens fait des vœux pour Pharsale !

De ces voix unanimes le maître reconnu de l'éloquence à Rome,

Tullius, se fit l'écho, dont la toge et l'autorité

firent trembler, devant les haches pacifiques, le farouche Catilina ;

la guerre irrite Cicéron : les rostres, le forum =

sont le vœu d'un soldat qui dut souffrir si longtemps de se taire ;

Le verbe donna force à une faible cause. » (Traduction Soubiran dont le dernier vers a été légèrement modifié ; je n'ai pas reproduit, en revanche, la traduction personnelle que j'avais proposée pour les vers 62-65 qui tentait, avec une certaine maladresse de rendre l'effet de ronflante titulature)

situation : il ne suffisait pas que César eût franchi le Rubicon et se fût emparé sans combattre d'Ariminum, il fallait encore qu'il ne s'arrêtât pas en si bon chemin et entreprît sans hésiter une sanglante chevauchée vers Rome. De même, à Pharsale, il importait aux malveillantes puissances agissantes de peser de tout leur poids sur la situation : si les soldats et alliés de Pompée n'avaient pas été aidés de toute l'éloquente autorité de l'ancien consul de 63, la guerre d'usure que prévoyait Pompée, parce qu'elle lui assurait une victoire sans faire couler le sang, aurait peut-être été préférée à la catastrophe grecque. C'est pourquoi, à bien y réfléchir, tout ce que la présence d'un Tullius étonnamment belliqueux à Pharsale –où il n'était pas historiquement– peut avoir d'incongru fonctionne, me semble-t-il, comme l'indice volontairement appuyé qu'un *deus ex machina* est à l'œuvre, dans cette scène.

Reste Pothin. Les indices textuels très précis qui font de Cicéron ou Curion, dans le monde de la *Pharsale*, les incarnations manifestes d'une force transcendante mauvaise –César et Pompée devenant alors les jouets du destin– ne sont pas aussi nombreux dans le cas de l'eunuque égyptien ; mais l'on pouvait probablement s'y attendre. Force est de constater, en effet, que Pothin fait figure, à côté des sophistes romains, de grossière caricature. Non seulement, le chef auquel il s'adresse –au lieu d'un César ou d'un Pompée– est un tout jeune pharaon inexpérimenté, mais en plus, au lieu de le convaincre de faire manœuvrer une armée entière dans une véritable bataille digne de ce nom, Pothin ne l'exhorte qu'à décréter une abominable trahison, exécutée par quelques vils hommes de main dont le meneur est un Romain perverti par les mœurs égyptiennes. De plus, à la 'hauteur' de celui qu'il s'agit de décider, la *suasoria* de l'eunuque, deux fois plus longue que celles de Curion ou Cicéron<sup>690</sup>, est l'œuvre d'un sophiste peu habile –il faudra y revenir–. Que tout, en somme, dans cette scène du livre VIII prenne l'allure d'une ridicule parodie égyptienne a peut-être dissuadé le poète de trop y laisser voir l'influence de puissances transcendantes. C'est pourquoi, ce n'est que bien plus loin dans le même chant, une fois le forfait accompli, que Lucaïn dénonce tout de même la mort de Magnus comme un crime des dieux. Apostrophant *Fortuna*, (*placet hoc, Fortuna*,... VIII, 794), le narrateur s'indigne du misérable sépulcre qui lui a été donné sur une plage égyptienne, *saxa crimine plena deum*<sup>691</sup>. La reprise de la même formule, pour dire le malin plaisir que prennent les divinités à nuire à l'humanité, que

<sup>690</sup> L'excessive longueur de certains discours est souvent l'indice d'une faiblesse ou d'une inefficacité oratoires (que l'on se souvienne, par exemple, des *cohortationes* 'ratées' de César au livre I et de Pompée au chant suivant).

<sup>691</sup> *De bello civili*, VIII, 800 : « rocher plein du crime des dieux » (Traduction Soubiran)

dans la scène où intervenait Cicéron (*hoc placet, o superi...* en VII, 57, dans la bouche du narrateur et *placet hoc, cunctis,...* en VII, 87, dans la bouche de Pompée...), ne peut être un pur hasard : il n'y a que trois occurrences de cette tournure dans l'ensemble du *De bello ciuili*. Ainsi, Pothin vient-il rejoindre, *in extremis*, Curion et Cicéron : tous trois, incarnations d'une puissance malfaisante, ils infléchissent le cours de l'histoire, pour lui imposer, par la seule force de leur parole sophistique, les trois revirements les plus sacrilèges de l'œuvre.

### **1.2.1.c) Conclusion : la subversion de la parole à l'origine de tous les bouleversements du monde de la guerre civile.**

Au terme de ce développement, le sens poétique que Lucain a voulu inscrire dans la matière historique qui lui était donnée ne me semble plus faire de doute : il a modifié les faits dont il disposait afin de rendre lisible le rôle joué, dans la guerre civile, par les grands orateurs de l'œuvre. En s'efforçant de faire des trois tournants majeurs de son épopée, des développements conformes à la tradition homérique de la scène de 'contre-offensive' –dans laquelle ce sont, en général, des divinités qui encouragent les chefs de guerre à l'action– Lucain a donné à son auditeur-lecteur, le moyen d'apercevoir à l'œuvre, derrière les masques de Cicéron, Curion ou Pothin, les puissances transcendantes qui 'régissent' le monde de son épopée. Mais, à l'inverse de ce qu'il se passe chez Homère ou Virgile, où la situation se redresse toujours en faveur du camp qui bénéficie d'une exhortation divine, dans la *Pharsale*, le revirement s'opère uniquement au profit d'un accroissement du *nefas* de la guerre civile : les interventions des invisibles divinités du *De bello ciuili* ont invariablement pour effet d'*ajouter* encore aux souffrances des hommes. Qu'elles prennent la forme d'un surcroît de certitudes qui supprime tout espoir –dans le cas des prodiges ou des *omina*–, ou au contraire, d'un surcroît d'aveuglement mensonger –Curion, Cicéron et Pothin argumentent, en fait, bien plus dans leur propre intérêt que dans celui de leur camp–, il s'agit, à chaque fois, d'un surcroît de malheur pour l'humanité. Il est d'ailleurs assez singulier de constater, qu'après la mort de Pompée, le verbe *addere*, qui permettait à Lucain de caractériser l'action malveillante des forces transcendantes sur le monde, n'apparaît plus avec cette signification : est-ce à dire qu'après une telle perte, les néfastes divinités, manquant, en quelque sorte d'imagination, sont à cours d'horreurs à faire subir aux hommes ? Ou, au

contraire, faut-il considérer, qu'après l'implacable descente aux Enfers culminant avec Pharsale au livre VII et le meurtre de Magnus au chant suivant, le monde de Lucain va connaître, dans ce qui aurait été la seconde moitié de l'épopée achevée, une progressive remontée vers la lumière, initiée, au livre IX, par l'apothéose de Pompée, et se terminant peut-être par les Ides de mars, si souvent annoncées dans l'œuvre<sup>692</sup>? Les effroyables puissances divines des huit premiers chants, qui prenaient un malin plaisir à *addere* aux souffrances du monde, se seraient-elles transformées en Euménides si Lucain avait pu terminer son œuvre? L'image monochrome d'une transcendance profondément mauvaise serait-elle alors inexacte? Il faudra y revenir<sup>693</sup>.

L'essentiel, pour le moment est ailleurs : par le renouvellement de la traditionnelle scène de *peripeteia*, par les interventions d'un narrateur omniscient qui déchiffre le véritable *telos* des événements, par les échos textuels qu'il établit entre plan céleste et plan humain, voire entre l'intervention de Curion et celle de Cicéron, le poète de la *Pharsale* affirme qu'une puissance supérieure a choisi de s'adresser aux hommes, en empruntant la voix des orateurs les plus éloquents du moment, c'est-à-dire de ceux qui, rompant avec la tradition du *mos majorum*, ont opéré la métamorphose rhétorique que les temps imposaient. Or, parce que Lucain donne tant de poids à ces trois discours sophistiqués dans le cours de son épopée, parce qu'il fait même de Curion et de Cicéron, rien moins que les *auctores* –c'est-à-dire les responsables– du début effectif de la guerre civile, pour le premier<sup>694</sup>, et du fatal affrontement de Pharsale qui met fin à la

<sup>692</sup> Voir l'article de Marti (1970), dont la conviction profonde est que la *Pharsale* ne pouvait se terminer sans l'assassinat de César. Les vers X, 524-528 présentent, par la bouche du narrateur, le meurtre de César, comme la seule contrepartie possible de celui de Pompée : la mort d'Achillas ne suffit pas à venger Magnus, celle de Ptolémée, non plus.

*De bello ciuili*, X, 524-528 : « Voici déjà, Magnus, la seconde victime (Achillas) qui est dépêchée à ton ombre

mais ce n'est pas assez au gré de la Fortune. Nous préserve le ciel  
que toute ta vengeance à cela se réduise ! Ni la personne du tyran (Ptolémée)

Ne suffit pour l'expiation, ni tout le palais de Lagos :

Jusqu'au moment où des épées romaines s'enfonceront dans le corps de César,  
Magnus ne sera pas vengé. » (Traduction Soubiran)

Par ailleurs, reprenant les observations d'O. Schrempp (1964), B.-M. Marti (1970) observe que les anticipations de la mort de César se trouvent toutes, à quatre exceptions près (I, 691 ; V, 200 ; VI, 791 ; VII, 810), en dehors du contexte immédiat de la guerre civile et indépendantes de sa description : elles n'en ont donc que plus de poids et annoncent une grande scène à venir.

<sup>693</sup> Voir Section II, 1.3. de cette thèse.

<sup>694</sup> A l'oraison funèbre tenue par le narrateur, à la toute fin du livre IV (*De bello ciuili*, IV, 814-824, voir p. 134-135 de cette thèse), on peut encore ajouter un autre passage tout aussi clair sur la responsabilité majeure de Curion dans la guerre civile :

*De bello ciuili*, IV, 737-739 : *leti fortuna propinqui  
tradiderat fati iuuenem, bellumque trahebatur ciuile suum.*

« A une mort prochaine, la Fortune



## 1.2.2. Usages dévoyés de l'art oratoire : intérêts personnels et sophismes.

Je n'ai cessé d'écrire, jusqu'à présent, que les discours de Curion, Cicéron et Pothin étaient ceux de véritables sophistes –à ceci près que la *suasoria* de l'eunuque se présente comme une caricature des deux autres. Il est grand temps d'envisager ce que cela signifie exactement pour chacune de ces *orationes rectae* : en quoi ces trois développements obéissent-ils, en effet, aux règles de la sophistique tant décriée par Platon et encensée, à l'inverse, par un Gorgias ou un Protagoras –auteur d'*Antilogies*– susceptibles de défendre grâce à elle un point de vue et son contraire ?

Les célèbres développements de Thucydide puis Platon, relayés notamment par Salluste<sup>696</sup>, sur la forme particulièrement ambiguë que peut prendre la parole en temps de période troublée<sup>697</sup>, surtout dans le cas d'une guerre civile<sup>698</sup>, étaient assurément connus de Lucain. Si l'on sent, en la matière, l'influence des historiens ou philosophes qui l'ont précédé, il reste que la mise en garde du poète prend manifestement une toute autre forme : refusant de *théoriser* sur la question, il choisit, pour ainsi dire, de mettre *en pratique* les observations minutieuses de ses prédécesseurs, en insérant dans son poème des discours directs qui témoignent effectivement d'une utilisation biaisée du

---

<sup>696</sup> Salluste, *De coni. Cat.* 52,1. Sur la prolifique postérité du texte de Thucydide, de Xénophon à Dion Cassius, voir Müri (1969), en particulier p. 73-77.

<sup>697</sup> Platon, *Rép.* VIII, 560e-561a où le philosophe décrit le marasme qui étroit l'âme de l'homme vivant sous un régime démocratique.

<sup>698</sup> Thucydide, *La guerre du Péloponnèse*, III, 82, et en particulier le paragraphe 4 : il s'agit de la guerre civile qui dévasta Corcyre : « On changea jusqu'au sens usuel des mots par rapport aux actes, dans les justifications qu'on donnait. Une audace irréfléchie passa pour dévouement courageux à son parti, une prudence réservée pour lâcheté déguisée, la sagesse pour le masque de la couardise, l'intelligence en tout pour une inertie totale ; les impulsions précipitées furent comptées comme qualité virile, et les délibérations circonspectes comme un beau prétexte de dérobade. » et III, 8 : « ...si bien qu'ils n'usaient de pitié ni les uns ni les autres, mais [seul] le caractère spécieux de leur discours... accroissait leur renom. » (Traduction R. Weil, avec la collaboration de J. de Romilly).

Loroux (1986), p. 103, propose une intéressante modification de la traduction : « Lorsqu'ils posaient un jugement, les factieux échangeaient les évaluations habituelles données par les mots aux actes ». Selon la critique, il n'est pas question du sens usuel des mots, mais du jugement de valeur, de l'évaluation traditionnelle des actes. En temps de guerre civile, on échange la bonne évaluation, c'est-à-dire l'évaluation traditionnelle des actes, contre la mauvaise évaluation. Ainsi, ce que la guerre civile pervertit, « c'est avant tout le maniement de l'éloge et du blâme. » (p. 104)

langage. Démarche novatrice, osée, mais aussi risquée car la dénonciation analytique du phénomène, à la manière de Thucydide, par exemple, a le mérite de la clarté. Une fois encore, chez Lucain, la participation active du lecteur est donc requise pour construire le sens et établir, à partir des trois cas particuliers de Curion, Cicéron et Pothin –entre autres–, une loi générale sur la subversion de la parole en temps de guerre civile.

Pourquoi le poète du *De bello ciuili* a-t-il choisi cette voie ? L'originalité et l'audace ne peuvent être des motifs suffisants pour un tel risque ; il y a plus, assurément. Thucydide, avait été violemment critiqué, notamment par Denys d'Halicarnasse, pour avoir en quelque sorte, parlé, lui-même, le langage perverti de la dissension, tandis qu'il s'efforçait d'exposer ses dérives. En refusant de confier à son narrateur le soin de réfléchir sur ce que devient la parole en temps de guerre civile, Lucain cherchait-il à éviter de telles attaques ?

Par ailleurs, la conception stoïcienne du langage –à laquelle, on le verra, le poète du *De bello ciuili* semble parfaitement souscrire–, ayant pour postulat de départ qu'un mot ne trouve son sens que dans le contexte de la phrase, voire du discours où il se trouve, exigeait sans doute que Lucain se livrât à un tel exercice : des discours directs présentés dans leur intégralité sont bien plus nécessaires que des réflexions d'ordre général tenues par le narrateur pour démontrer la validité des thèses du Portique, en la matière du moins<sup>699</sup>.

### **1.2.2.a) Redéfinition sophistique de la citoyenneté (Curion et Cicéron) et de la royauté (Pothin), à l'avantage des orateurs.**

Choisissant de ne pas confier la thématique de la subversion du langage à son narrateur, c'est par la bouche d'un de ses personnages anonymes que Lucain définit la parole sophistique caractéristique de la guerre civile. Pompée a été assassiné par les

---

<sup>699</sup> Que Lucain adhère parfaitement à la conception stoïcienne du langage ne fait pas nécessairement de lui un stoïcien orthodoxe –bien qu'admettre un point de la théorie devrait impliquer *a priori*, selon le strict respect du Portique, l'adhésion à l'ensemble de la philosophie–. On a déjà entraperçu, par exemple, combien les forces supérieures à l'œuvre dans le monde *Du De bello ciuili* semblent fort difficiles à concilier avec la Providence des stoïciens. Le débat est vif, par ailleurs, sur la philosophie supposée de Lucain, et je ne cherche pas à me positionner sur cette question pour le moment. J'y reviendrai par la suite.

hommes de main du pharaon et sa tête a été soigneusement embaumée pour devenir trophée. Un émissaire anonyme de la cour lagide la présente à César et lui fait valoir le prix d'un tel présent, par un discours qu'il conclut en ces termes :

*Quid plura feram ? Tu nomina tanto  
inuenies operi uel famam consule mundi.  
Si scelus est, plus te nobis debere fateris,  
quod scelus hoc non ipse facis.*<sup>700</sup>

Que l'Égyptien ne puisse mettre un nom unique –le pluriel *nomina* est significatif– sur la mort de Pompée est révélateur de sa conception sophistique du langage : la rumeur, sous-entend-il, –si l'on prend en compte l'ensemble du développement qui n'est pas cité ici– dit que c'est un service rendu à César ; mais on peut aussi la considérer comme un crime abominable (*scelus*), peu importe, en définitive. En proposant à l'*imperator* de nommer lui-même et donc de juger cet acte, l'émissaire remet en cause toute universalité de la morale. Pour lui, les faits seuls comptent et la qualification qu'on leur donne n'a aucune importance. Sa parole est d'ailleurs contrainte de s'arrêter (*quid plura feram ?*) dès lors qu'il s'agit de définir, de manière univoque, l'acte en question. Ainsi, le langage de sophiste tel que le conçoit cet anonyme égyptien se caractérise-t-il comme le refus d'attribuer aux actes, aux choses et aux êtres, un nom unique universellement admis, en vertu d'une morale commune à l'ensemble de l'humanité. D'ailleurs, tout le développement de son discours repose sur la possibilité d'une multiplicité concomitante de qualifications et de points de vue. Sous couvert de faire allégeance au grand César (*Terrarum domitor, Romanae maxime gentis*<sup>701</sup>), il veut en fait lui montrer que la victoire définitive sur l'ennemi a été remportée, non par lui, mais par une Egypte à laquelle il est par conséquent redevable : tout en disant que l'*imperator* n'a pas à endosser la responsabilité de cet acte dans la mesure où il n'a pas eu à le commettre, il sous-entend par le choix du verbe *fateor* qui signifie « avouer » (un crime, par exemple), que César qui est le bénéficiaire du meurtre, a pris une part active, à sa façon, dans cette affaire. Il parvient donc à dire, dans le même temps, une chose et son contraire.

---

<sup>700</sup> *De bello ciuili*, IX, 1029-1032 : « Que dirais-je de plus ? A cet acte considérable

Tu trouveras des noms –ou vois ce qu'en dit l'univers.

Est-ce un crime ? alors tu avoueras que tu nous dois encore plus,

Car ce crime-là, nous te l'épargnons. »

(Traduction Soubiran légèrement modifiée : je préfère traduire le verbe *fateor* par 'avouer', plutôt que par 'reconnaître' ; par ailleurs, il me semble plus judicieux de maintenir le pluriel de *nomina*, IX, 1030)

<sup>701</sup> *De bello ciuili*, IX, 1014 : « Toi qui subjuges l'univers et surpasses tous les Romains, ... » (Traduction Soubiran)

Il n'est pas anodin, me semble-t-il, que ce personnage qui donne une leçon de rhétorique à César –ainsi qu'au destinataire de l'épopée– soit anonyme<sup>702</sup>. Son discours, ainsi dépersonnalisé, s'élève, en quelque sorte, au rang d'axiome général de la sophistique : la réévaluation arbitraire des actes par le seul pouvoir d'une parole habile est possible en dehors de toute conformité à une morale universelle. C'est donc à la lumière de ce passage qu'il va falloir procéder à un ultime examen des trois discours qui nous occupent.

Si les interventions de Curion et Cicéron ne sont pas aussi perversément ambiguës que le discours de l'anonyme *satelles* égyptien –ce sont tout de même des Romains–, elles sont néanmoins construites sur le même principe : puisqu'il existe une multiplicité de qualifications pour nommer la réalité, il est donc possible de tout dire, même le pire des *nefas*. Il suffit, pour le faire, de trouver la manière. En ce domaine, l'ancien tribun et l'ancien consul adoptent une méthode similaire : ils redéfinissent les notions problématiques dans le contexte de la guerre civile –notamment celle de citoyenneté qui a volé en éclats depuis le Sénatus-consulte et le franchissement du Rubicon– de manière à les rendre acceptables du point de vue moral. Quant au discours de Pothin, quoique volontairement construit par Lucain sur une maladresse, il procède également à un autre réajustement : il redessine, à son avantage, l'idée de royauté.

Au moment de décider César à entrer véritablement dans la guerre civile qui fera couler le sang romain, Curion est confronté à un problème de taille : il a beau avoir perdu toute morale en devenant l'homme le plus corrompu de l'*Vrbs* qu'il a vendue à l'*imperator*<sup>703</sup>, il sait qu'il risque d'être fort peu convaincant, même auprès du violent César, s'il l'exhorte, purement et simplement, à mettre à mort ses concitoyens : ce genre de rhétorique du *furor* est bonne pour de vulgaires soldats<sup>704</sup>. Aussi, trouve-t-il un biais habile pour redéfinir, en filigrane, la délicate notion de *ciues* :

*'dum uoce tuae potuere iuuari,  
Caesar, ' ait 'partes, quamuis nolente senatu  
traximus imperium, tum cum mihi rostra tenere  
ius erat et dubios in te transferre Quirites.  
At postquam leges bello siluere coactae* 275

<sup>702</sup> Les autres textes ne font pas de ce personnage un anonyme. Voir Wick (2004) p. 432 : Tite-Live (*Periochae*, 112) et Plutarque (*César*, 48, 2) disent que Théodote, le rhéteur et le professeur de Ptolémée XIV est l'homme qui a apporté à César, la tête de Pompée.

<sup>703</sup> Voir Section I, 1, 3.

<sup>704</sup> Voir section I, 1. 2.

*pellimur e patriis laribus patimurque uolentes  
exilium : tua nos faciet uictoria ciues*<sup>705</sup>.

L'oxymore (*patimurque uolentes*) que Curion emploie pour évoquer 'l'exil volontaire' que lui-même et les deux tribuns se sont imposés, à la suite du sénatus-consulte décrété à Rome contre César, est symptomatique de l'ambiguïté de son propos : puisque ce n'est pas le Sénat qui les a chassés et qu'ils se sont volontairement exilés, ils jouissent toujours de leurs droits de *ciues*. Comment, dès lors, César, pourrait-il faire d'eux, par sa victoire, ce qu'ils n'ont jamais cessé d'être ? Comment, surtout, la *uictoria* de l'*imperator* ardemment souhaitée par Curion, qui signifie nécessairement la mise à mort d'un grand nombre de *conciuoyens* –pompéiens–, peut-elle rendre à l'ancien tribun son statut de *ciuis* (*tua nos faciet uictoria ciues* : I, 279) ? Un tel acte ne devrait-il pas, bien au contraire, être sanctionné par la perte de tous les droits civiques de ceux qui le commettent ? Au sens traditionnel de *ciuis*, vient donc se superposer, on le constate, une implicite redéfinition de de la citoyenneté, parfaitement possible dans un système sophistique où universalité de la morale et univocité des qualifications n'ont plus cours : ce n'est plus l'appartenance à la même nation qui unit les *ciues*, mais la volonté de prendre fait et cause pour un même homme, aussi bien en temps de paix, à la tribune (*mihi rostra tenere /ius erat et dubios in te transferre Quirites*), que dans la guerre (*at postquam leges bello siluere coactae...*). Autrement dit, désormais, être un *ciuis*, c'est être un factieux. Ou inversement. Mais toute l'habileté de Curion consiste justement à ne pas le dire, contrairement à Laelius<sup>706</sup>, avec la même brutale concision. Par la fiction d'une citoyenneté perdue, induite par le statut d'exilé (dont on finit par oublier qu'il est

---

<sup>705</sup> *De bello ciuili*, I, 273-279 : « Tant que ma voix a pu soutenir

Ton parti contre le gré des Sénateurs,

Nous avons fait durer ton commandement ; alors, j'avais le droit

D'occuper les rostres et de te gagner les Quirites hésitants.

Mais depuis que la guerre a imposé silence aux lois,

Nous voici chassés des lares paternels et volontairement victimes

De l'exil : c'est ta victoire qui nous fera citoyens. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>706</sup> Le discours du centurion Laelius qui, comme on l'a vu, met en œuvre une rhétorique du *furor* pour exhorter ses soldats au combat, constitue, en quelque sorte, l'élucidation claire et sans ambiguïté des sophismes de Curion : loin de redéfinir implicitement la notion de citoyenneté, il la fait tout simplement voler en éclats, en déclarant sans ambages qu'il ne considère plus les membres de la faction adverse comme ses *conciuoyens*.

*De bello ciuili*, I, 373-74 :                    *Nec ciuis meus est, in quem tua classica, Caesar,  
audiero.*

« Ce n'est plus mon *conciuoyen*, celui contre qui tes trompettes, César, Auront retenti. » (Traduction Quintin-Lacroix)

*volontairement* subi), Curion parvient, contre toute attente, à légitimer les terribles exactions à venir de l'*imperator* : ce dernier endosse alors le rôle de héros rendant, à ceux qui lui ont toujours accordé un indéfectible soutien, le statut dont ils ont été – fictivement seulement – déchus par un Sénat hors-la-loi.

Si Curion restreint la citoyenneté romaine à la faction césarienne, excluant ainsi les Pompéiens, Cicéron, à l'inverse, dilate la notion pour lui donner la mesure de l'univers. Tous, sénateurs, soldats et rois alliés d'autres nations, s'unissent pour s'opposer à un unique ennemi :

*hoc pro tot meritis solum te, Magne, precatur  
uti se Fortuna uelis, proceresque tuorum  
castrorum regesque tui cum supplice **mun**do 70  
adfusi uinci socerum patiare rogamus.  
humani generis tam longo tempore bellum  
Caesar erit? [...]  
quid **mundi** gladios a sanguine Caesaris arces?<sup>707</sup>*

Occultant ainsi totalement la foule des partisans de l'*imperator*, Cicéron donne la légitimité du nombre à son camp, constitué de l'univers entier (*mun*do,... *mundi gladios*), moins le proconsul des Gaules. La concision de la question rhétorique des vers 72-73 (*humani generis tam longo tempore bellum / Caesar erit?*) souligne avec vigueur l'isolement radical de celui qui, seul contre tous, fait la guerre au genre humain : *Caesar*, mis en valeur par sa place en tête de vers, constitue un attribut au sujet *humani generis bellum*, pour le moins, marquant, voire à la limite de la correction langagière. Cette licence poétique, très expressive, met en valeur la réévaluation implicite de la citoyenneté proposée par Cicéron pour légitimer l'offensive de Pharsale : le monde entier est uni par le sentiment d'appartenance à une même communauté, celle des ennemis de l'homme qui aspire, seul, à la tyrannie.

Aux redéfinitions sophistiques de la citoyenneté que l'on peut lire aussi bien dans le discours de Curion que dans celui de Cicéron, fait écho, dans la bouche de

---

<sup>707</sup> *De bello ciuili*, VII, 68-73 [...] 81 :

« Pour tant de services, Magnus, la Fortune n'attend qu'une chose de toi :

Que tu veuilles profiter d'elle ; l'élite de ton camp =

Et les rois tes amis, avec l'univers qui t'implore,

Tous, à tes pieds, te prions de souffrir la défaite de ton beau-père.

Pour le genre humain, César sera-t-il si longtemps =

Le fauteur de guerre ? [...] »

Pourquoi détourner les glaives du monde de verser le sang de César ? » (Traduction Soubiran)

Pothin, un réajustement plus ou moins comparable –compte tenu de la tonalité caricaturale du passage–, qui concerne, cette fois, la royauté. Une fort longue série de *sententiae* qui vise à légitimer l'autorité brutale chez un gouvernant sert d'introduction à la *suasoria*<sup>708</sup>. Et comme le fait remarquer R. Mayer, l'ensemble du développement se caractérise, d'emblée, comme une écriture sophistiquée, la maxime liminaire *ius et fas multos, Ptolomaeae, faciunt nocentes*<sup>709</sup> écartant superbement, par la seule force de conviction que lui donne sa simplicité gnomique, la question, pourtant cruciale, de savoir si la violence autoritaire doit, en effet, être appliquée à la situation présente ; pourtant *multos* n'est pas *omnes*<sup>710</sup>. Après cet exorde très général, Pothin en vient à la question particulière qui occupe les esprits de la cour lagide : comment réagir à la demande d'aide qu'est venu chercher Pompée auprès de l'Égypte ? Changeant brutalement de destinataire, il cesse d'argumenter, auprès de son pharaon, pour le convaincre de faire mettre Pompée à mort, et s'adresse directement à Magnus pendant une dizaine de vers (VIII, 513-525) :

*iustior in Magnum nobis, Ptolemaee, querellae  
causa data est : quid sepositam semperque quietam  
crimine bellorum maculas Pharon, aruaque nostra  
uictori suspecta facis? Cur sola cadenti*

515

*haec placuit tellus, in quam Pharsalica fata  
conferres poenasque tuas? Jam crimen habemus  
purgandum gladio, quod nobis sceptrum senatus  
te suadente dedit, uotis tua fouimus arma.  
Hoc ferrum, quod fata iubent proferre, parauimus*

520

*non tibi, sed uicto; feriam tua uiscera, Magne,  
malueram soceri : rapimur quo cuncta feruntur.  
Tene mihi dubitas an sit uiolare necesse,  
cum liceat? quae te nostri fiducia regni  
huc agit, infelix?*<sup>711</sup>

<sup>708</sup> Sur cet exorde qui prend la forme d'un manifeste en faveur de la tyrannie et les échos qu'un tel texte peut avoir chez les contemporains de Néron, voir Flamerie De Lachapelle (2010).

<sup>709</sup> *De bello ciuili*, VIII, 484 : « Le droit légal, le droit moral, font, Ptolémée, bien des coupables. » (Traduction Soubiran)

<sup>710</sup> Mayer (1981), p. 143 : « For once Lucan abandons his cumulative technique and sets down simple nouns and verbs. This lack of adornment lends force and plausibility to the sentiments. »

<sup>711</sup> *De bello ciuili*, VIII, 510- 535: « Contre Magnus, nous est offert, ô Ptolémée, plus juste motif =

De nous plaindre : pourquoi viens-tu souiller du crime de ces guerres une Égypte écartée et constamment paisible, et rends-tu nos campagnes suspectes au vainqueur ? Pourquoi ce seul pays = t'a-t-il plu dans ta chute, pour y faire passer les destins de Pharsale

A mesure qu'il donne de la consistance à l'être de Pompée par la figure de l'apostrophe, Pothin paraît oublier l'auditoire égyptien effectivement présent devant lui. Les premières personnes du pluriel qui désignent soit l'ensemble de la nation égyptienne (*litore nostro*, en VIII, 497 ; *nostrum...orbem*, en VIII, 511 ; *aruaque nostra*, en VIII, 514 ; *nostrum ...regni*, en VIII, 524), soit l'association étroite qui lie l'eunuque, en tant que régent, au gouvernement royal du pharaon (*tueamur*, en VIII, 501 ; *nobis*, en VIII, 512 ; *habemus*, en VIII, 517 ; *fouimus*, en VIII, 519<sup>712</sup>), font place à une première personne du singulier qui vient s'opposer frontalement à Magnus : c'est en effet, en écho aux pronoms et adjectifs qui renvoient à Pompée (*te suadente [...] tua [...] arma*.) qu'apparaît, au vers suivant, l'individualité de Pothin (*parau*) : se présentant ainsi, implicitement, comme l'égal du grand chef romain (dont le nom répond en fin de vers à l'ego de l'eunuque : *parau* / [...] *Magne*), l'Égyptien finit par occulter complètement le pharaon en titre. Cette disparition de Ptolémée signifie peut-être, comme l'a écrit R. Mayer, que Pothin est prêt à assumer seul la responsabilité du meurtre de Magnus<sup>713</sup>. Elle signale surtout, me semble-t-il, que l'eunuque opère, à son profit exclusif, une réévaluation de ce qu'est la royauté. Dès lors qu'il s'agit de prendre une décision capitale, le régent est, si l'on peut dire, souverain. Dévoilant sans doute un peu maladroitement – à la faveur de l'apostrophe qui lui fait perdre de vue son véritable auditoire – le fond de sa pensée, Pothin se présente comme le véritable chef de l'Égypte, qui après avoir mûrement réfléchi au problème posé par la guerre civile (*hoc ferrum, quod fata iubent proferre, parau / non tibi, sed uicto*), rend son verdict (*feriam tua uiscera, Magne*). Il se conforme, en cela, à une théologie de la victoire radicalement opposée aux déclarations d'un Brutus<sup>714</sup>, et prend ainsi position sur l'échiquier

---

et ton expiation ? Nous sommes déjà chargés d'un grief  
qu'il faut effacer par l'épée ; tu as convaincu le Sénat  
de nous donner le sceptre, nous avons soutenu tes armes de nos vœux.  
Ce fer, que les destins commandent de tirer, je l'avais préparé  
Non pour toi, mais pour le vaincu ; je frapperai tes entrailles, Magnus,  
Mais j'eusse préféré celles de ton beau-père : le mouvement général nous emporte.  
Douteras-tu que je sois obligé de te porter ce coup, =  
Alors que je le peux ? Quelle confiance en notre royaume  
Te conduit ici, malheureux ? » (Traduction Soubiran)

<sup>712</sup> En revanche, en VIII, 522, le verbe *rapimur* désigne soit le genre humain, soit Pothin et Pompée entraînés ensemble vers leur destin.

<sup>713</sup> Mayer (1981), p. 146.

<sup>714</sup> *De bello civili*, II, 283-284 : Brutus se déclare, à la veille de la guerre civile, non comme l'ennemi de Pompée ou César, mais comme l'ennemi du vainqueur, une fois que l'affrontement décisif aura tranché. Sur le problème posé par la victoire dans une guerre civile, voir Franchet d'Espèrey (2009).

international des meneurs de la guerre civile. Enfin, ultime preuve que l’Egyptien se considère comme l’égal des chefs romains, il a recours à une fort longue apostrophe, figure de style qui apparaît, dans l’épopée, comme l’apanage presque exclusif des deux grands généraux du *De bello ciuili*<sup>715</sup>.

Deux conceptions de la royauté co-existent donc dans la suasoire de Pothin : l’une, officielle, d’un état régi par un pharaon omnipotent, et l’autre, intime, qui donne toute la réalité du pouvoir au régent. C’est à la faveur de l’apostrophe qu’il adresse à son *égal* romain, que l’eunuque dévoile son interprétation personnelle de la royauté, non seulement au destinataire primaire de l’épopée, mais aussi –et c’est une chance pour lui que son auditoire manque de discernement–, à toute la cour lagide. Deux vers, qui commentent le même événement mais en adoptant un point de vue tout à fait différent, illustrent chacune des deux redéfinitions de la royauté que Pothin présente successivement dans son discours. Il y est question, à chaque fois, du non-engagement militaire de l’Egypte aux côtés de Pompée dans la guerre civile<sup>716</sup>. Quand l’eunuque déclare, au vers 519, que son pays a soutenu de ses vœux les armes de Magnus (*uotis tua fouimus arma*<sup>717</sup>), il adopte l’attitude du roi vassal qui, en bon sophiste, fait allégeance, sinon en acte, du moins en paroles, au grand général romain. Il en va tout autrement au vers 531 où Pothin rappelle à son pharaon que si l’Egypte n’a pris le parti d’aucun des deux chefs avant Pharsale, ce n’est sûrement pas pour soutenir Pompée, une fois celui-ci défait (*ante aciem Emathiam nullis accessimus armis:/ Pompei nunc castra placent, quae deserit orbis?*<sup>718</sup>) : l’Egyptien retrouve alors son rôle de conseiller cherchant à convaincre le véritable souverain du royaume de Pharos. La confrontation de ces deux vers met donc au jour une forme de schizophrénie chez Pothin : seulement

---

<sup>715</sup> Sur l’apostrophe dans les *cohortationes* de César et Pompée dans le début de l’épopée, voir la section 1.1.2.b) *al.*

<sup>716</sup> Il est tout à fait vrai que l’Egypte n’a envoyé aucune troupe à Pompée, même avant le désastre de Pharsale. Ce fait est mentionné par César (*B. C.* 3,3,1 et 4,4) et évoqué aussi, en filigrane, par Lucain, me semble-t-il : les Egyptiens apparaissent dans le catalogue des soldats de Pompée, non comme ses alliés, mais seulement par le biais d’une digression sur l’origine de l’écriture, habile moyen de rappeler leur existence et de suggérer qu’ils auraient sans doute dû prêter main forte à Magnus, ce qui n’a pas été le cas. Voir p. 150-153 de cette thèse.

<sup>717</sup> *De bello ciuili*, VIII, 519 : « nous avons soutenu tes armes de nos vœux. » (Traduction Soubiran)

<sup>718</sup> *De bello ciuili*, VIII, 531-32 : « Avant le combat d’Emathie, nous n’avons pris parti pour aucun combattant :

Et nous choisirions le camp de Pompée, au jour où le monde le quitte ? » (Traduction Soubiran)

régent, il se rêve roi et a bien du mal à dissimuler ses aspirations profondes, même devant Ptolémée<sup>719</sup>.

Redéfinissant à son avantage la royauté pharaonique –tout comme Curion ou Cicéron avaient présenté une réévaluation de la citoyenneté romaine compatible avec la guerre civile–, Pothin se révèle plus maladroit manipulateur de mots que les deux Romains. En effet, le rapprochement des vers 519 et 531 évoqué plus haut met en évidence une quasi-incohérence du discours : ou L’Egypte a soutenu Pompée, ou elle est restée neutre, mais elle ne peut avoir adopté les deux attitudes en même temps. Au-delà du sophisme, le régent égyptien, caricature savoureuse des subtils orateurs romains, est donc simplement un menteur qui se laisse piéger par ses propres paroles.

Il reste que, quelle que soit, par ailleurs, l’habileté rhétorique de chacun, les discours de Curion, Cicéron ou Pothin obtiennent, tous trois, gain de cause. Lucain met ainsi en scène, l’incontestable supériorité, en temps de guerre civile, d’une parole sophistique apte à redéfinir, indépendamment de toute conformité à la réalité, les notions contraires aux intérêts personnels des orateurs.

### **1.2.2.b) Mise en scène, à travers les discours directs, de la parole sophistique qui régit le monde de la *Pharsale* : pourquoi le refus d’une analyse de la subversion du langage par le narrateur ?**

---

<sup>719</sup> Le deuxième discours que Pothin prononce, par lequel il adresse ses consignes à Achillas pour organiser le soulèvement d’Alexandrie contre César, comporte aussi une incohérence révélatrice de ses aspirations profondes à la royauté :

*De bello ciuili*, X, 374-375 [...] 393-395 :

*crudelemque toris dominam mactemus in ipsis*

*cum quocumque uiro. [...]*

*ite feroces*

*Caesaris in iugulum; praestet Lagea iuuentus*

*hoc regi, Romana sibi.*

«Massacrons dans son propre lit notre sanguinaire maîtresse,

Avec quelque homme que ce soit (César ou Ptolémée). [...]

Allez, déchaînez-vous

contre la gorge de César ; que les jeunes Lagides rendent ce service =

**à leur roi**, les jeunes Romains à eux-mêmes. » (Traduction Soubiran)

Puisque Pothin n’hésite pas à suggérer, avec le meurtre de Cléopâtre, celui de son pharaon (*quocumque uiro*), on peut légitimement se demander qui désigne le terme de *regi* qu’il emploie en 394 (est-ce Ptolémée ? Songe-t-il à lui-même ?)

Il est singulier que, dans la peinture de la société romaine décadente (I, 158-182) figurant parmi les causes de la guerre civile, au début de l'épopée (I, 67-182), ne soit formulée aucune réflexion d'ordre général sur la subversion de la parole, caractéristique de ces temps troublés. Aux remarques *théoriques*, le poète a préféré la mise *en pratique* des constats que d'autres auteurs –au premier rang desquels figure Thucydide– avaient pu faire, avant lui, en cette matière. C'est ainsi, qu'à travers plusieurs discours directs de son œuvre –ceux de Curion, Cicéron, Pothin ou l'anonyme *satelles* égyptien, entre autres–, Lucain montre comment les sophistes du *De bello ciuili* redéfinissent les notions qu'ils jugent problématiques. Par ce parti-pris novateur, il souligne également, en la mettant en scène, l'importance que peuvent avoir d'habiles discours sur le cours des événements.

Mais il y a plus : c'est aussi un biais judicieux pour éviter d'essuyer les mêmes critiques que celles formulées à l'encontre des historiens qui l'ont précédé sur cette voie, accusés d'avoir, eux-mêmes, perverti le langage. Un détour par les grands principes de la pensée stoïcienne en matière de parole permettra, me semble-t-il, d'expliquer les précautions d'un Lucain désireux de préserver son narrateur –et ses personnages positifs– de la contagieuse subversion verbale qui sévit en temps de guerre civile.

Et, *in fine*, c'est à la lumière des thèses linguistiques du Portique que l'image originale du Cicéron lucanien, rejoindra, contre toute attente, l'Histoire.

#### α/ Ambiguïté des mots et subversion verbale contagieuse : la linguistique stoïcienne à la rescousse du poète.

Commentant le célèbre texte de Thucydide sur les affrontements factieux qui déchirèrent Corcyre et occasionnèrent une mutation du langage, Nicole Loraux écrit : « La tâche du lecteur n'est pas facilitée. D'autant que, confronté à un univers où il n'y a qu'une seule langue pour l'historien et les conjurés des deux bords, où l'observateur et les partisans usent des mêmes mots, mettent en avant les mêmes jugements, il lui est tacitement demandé de savoir déjouer le jeu glissant des ressemblances. Dans le développement sur la *stasis*, il est peu de mots importants qui ne soient tantôt dotés de

leur valeur traditionnelle –c’est l’historien qui parle– tantôt affectés d’une nouvelle valeur, dans le circuit fermé de la logique séditeuse<sup>720</sup>. » Si l’universitaire souligne, par ailleurs, la grande subtilité du texte de Thucydide, d’autres, bien avant elle, ont été beaucoup plus sévères. Ainsi, Denys d’Halicarnasse affirme-t-il que c’est l’historien lui-même qui modifie le sens habituel des substantifs<sup>721</sup>. Refusant d’admettre toute la difficulté qu’il y a, pour l’auteur, à décrire avec des mots –aux significations nécessairement fluctuantes en un tel contexte–, le phénomène de subversion du langage constitutif de la guerre civile, Denys condamne Thucydide, en en faisant le principal responsable des redéfinitions qu’il ne fait pourtant que constater. C’est peut-être pour éviter des critiques similaires que le poète du *De bello ciuili* a choisi de ne pas compromettre la parole de son narrateur par la dénonciation –techniquement fort délicate– de cette contagieuse décadence de la parole, qui touche non seulement les hommes de la guerre civile, mais aussi l’observateur qui tente d’en décrire le processus. Et la méfiance de Lucain en ce domaine est telle qu’il va jusqu’à vouloir préserver ses personnages positifs, que sont Caton ou Brutus, de cette contagion. En évitant de leur faire tenir des propos mettant en cause la réévaluation des actes par le langage perverti des hommes de la guerre civile<sup>722</sup>, le poète se démarque soigneusement de Salluste, qui confie le soin de telles réflexions au philosophe du Portique, dans le discours qu’il prononce après celui de César.<sup>723</sup>

---

<sup>720</sup> Loraux (1986), p. 113.

<sup>721</sup> Denys d’Halicarnasse, *Sur Thucydide*, 28. Voir aussi d’autres critiques similaires aux paragraphes 29 et 33.

<sup>722</sup> Dans la discussion entre Brutus et Caton du livre II (234-325), ne figure nulle remarque sur l’évolution du langage ou la réévaluation des actes par les mots. Il en va de même dans l’éloge funèbre de Pompée que Caton prononce au livre IX (190-214). Les vers 191-92 me paraissent particulièrement significatifs de la volonté délibérée de Lucain d’éviter toute allusion à la subversion verbale constitutive de la guerre civile : la remarque *in hoc [...] aeuo, / cui non ulla fuit iusti reuerentia* (« en notre temps, / où tout respect de la justice a disparu », Traduction Soubiran) aurait parfaitement pu prendre la forme que lui a donnée le Caton de Salluste, forme que Lucain a justement choisi d’éviter : *bona aliena largiri liberalitas, malarum rerum audacia fortitudo vocatur* (« Prodiger le bien d’autrui s’appelle libéralité ; l’audace dans le crime prend le nom de bravoure »). (Voir texte de Salluste ci-dessous)

<sup>723</sup> Salluste, *De conj. Cat.*, 52,11 : *Hic mihi quisquam mansuetudinem et misericordiam nominat! Iam pridem equidem nos vera vocabula rerum amisimus : quia bona aliena largiri liberalitas, malarum rerum audacia fortitudo vocatur, eo res publica in extremo sita est. Sint sane, quoniam ita se mores habent, liberales ex sociorum fortunis, sint misericordes in furibus aerari; ne illi sanguinem nostrum largiantur et, dum paucis sceleratis parcunt, bonos omnis perditum eant!*

« Et l’on viendra me parler de douceur et de pitié ! Il y a longtemps en vérité que nous avons perdu le véritable sens des mots. Prodiger le bien d’autrui s’appelle libéralité ; l’audace dans le crime prend le nom de bravoure : voilà pourquoi la république touche à sa perte. Que d’autres soient, puisque telles sont les mœurs, généreux avec l’argent des alliés, qu’ils soient pleins de pitié pour les voleurs du trésor ; mais qu’ils n’aillent pas faire largesse de notre sang, et pour épargner, quelques scélérats, perdre tous les honnêtes gens. » (Traduction A. Ernout, revue et corrigée par J. Hellegouarc’h)

C'est que Lucain, fin connaisseur de la linguistique stoïcienne<sup>724</sup>, sait fort bien que les *verba*, par essence ambigus, ne trouvent leur signification que dans la phrase, le discours, voire le contexte général où ils apparaissent : le signifiant et le signifié ne peuvent être pensés isolément, « il s'agit au contraire de cerner leur association »<sup>725</sup>. C'est pourquoi, dès lors que le contexte de production d'un énoncé est celui de la guerre civile, quiconque –personnage ou narrateur– utilise, même pour les analyser ou les dénoncer, les mêmes mots que les hommes du *bellum ciuile*, est susceptible d'être accusé, à l'instar de Thucydide, de subversion de la parole.

Mais l'allégeance de Lucain aux conceptions stoïciennes du langage ne s'arrête pas à reconnaître l'ambiguïté intrinsèque du mot, considéré isolément. Le poète s'y reporte également pour déterminer quel personnage est susceptible de tenir, dans son épopée, une parole de vérité, et quel autre, ne l'est pas. Puisque dans la logique stoïcienne toute proposition découle de la précédente, il est donc nécessaire que la première soit vraie pour que les autres le soient également. La première proposition d'un discours, parce qu'elle ne s'articule à aucune autre, doit nécessairement établir, non un rapport à une autre information textuelle, mais au monde<sup>726</sup>. Or, seul un véritable *sapiens*, comme Caton, peut manifester un rapport au monde frappé du sceau de la vérité. Dans une telle perspective, Cicéron, dont le stoïcisme impérial ne cesse de critiquer le grand manque de *constantia*, qualité essentielle du sage,<sup>727</sup> ne pouvait avoir, chez Lucain, qu'une parole de sophiste. *A fortiori*, un Curion corrompu ou un Pothin, simple régent se rêvant souverain.

---

<sup>724</sup> Il s'agit des analyses de l'Ancien stoïcisme, et en particulier de Chrysippe, les stoïciens contemporains de Lucain ayant fait majoritairement porté leur intérêt sur les questions morales.

<sup>725</sup> Baratin (1982), en particulier p. 13-17.

<sup>726</sup> Baratin (1982) : « La description exacte de tout ou partie de l'organisation du monde doit se présenter sous la forme d'une succession valide d'énoncés vrais. [...] Dans une succession d'énoncés, si le premier est vrai, les autres le sont aussi. Toutefois cette analyse repose sur un pari, qu'on pourrait appeler le pari de l'information. Le premier énoncé d'une succession ne pose pas en effet un problème de validité, c'est-à-dire de rapport entre énoncés et par là d'analyse interne à la parole : il pose un problème de véridicité, c'est-à-dire de rapport entre la parole et le monde. L'énoncé assertif est défini dans le texte de Diogène Laërce comme étant intrinsèquement une prise de position sur la réalité (*Vies des philosophes*, VII, 65). [...] Tandis que la *validité* des énoncés les uns par rapport aux autres relève de l'analyse de la parole, la *véridicité* des énoncés ne dépend, elle, que du sujet qui la garantit [...] Mais seule une éthique peut décider de cette justesse et la garantir. Seul en effet celui qui connaît l'organisation du monde peut savoir que les représentations qu'il en a sont justes. [...] Seul le sage peut produire des énoncés qui soient nécessairement vrais. » (p. 19-20)

<sup>727</sup> Sur les critiques d'ordre politique et surtout philosophique formulées par Sénèque à l'égard de Cicéron, voir Degl'Innocenti Pierini (2003), p. 6-7 : Cicéron, qui manquait de la principale qualité du sage, la *constantia*, se laisse entraîner par la chute de la République, alors que Caton, en véritable stoïcien, choisit de son plein gré de sombrer avec elle. Même critique chez Sénèque le Père, *Contr.* II, 4, 4 et VI, 23 : Aufidius Bassus : *Sic M. Cicero decessit, uir natus ad rei publicae salutem, quae diu defensa et administrata in senectute demum e manibus eius delabitur*. Dans la mesure où Cicéron n'est pas un sage, rien de ce qu'il dit ne présente l'assurance d'être frappé du sceau de la véridicité.

## β/ Cicéron sophiste et Lucain historien ?

Le poète du *De bello civili*, par delà toutes les déformations poétiques qu'il fait subir à la matière historique dont il dispose, rejoint donc finalement l'Histoire, ou tout au moins, une interprétation possible de l'Histoire : Cicéron n'était pas à Pharsale, certes ; Cicéron était un ardent défenseur de la paix, assurément ; mais Cicéron était bien, de son propre aveu –du moins, selon une certaine lecture de ses textes– un sophiste. Quand le grand consul de 63, écrit à son ami Atticus, que son poème *De consulatu*, « a épuisé la boîte à parfums d'Isocrate (*totum Isocrati myrothecium*), tous les coffrets à bijoux de ses disciples (*omnis eius discipulorum arculas*) et [qu'] il a fait aussi un large usage du chromatisme aristotélicien (*Aristotelia pigmenta*)<sup>728</sup> », il revendique effectivement, dans la perspective d'auto-justification qui est la sienne, « une poésie sophistique, voire enjôleuse jusqu'à être menteuse. [...] : parce qu'en période de trouble, le sens miroite d'interprétations multiples, il convient, [Cicéron le sait], de séduire les lecteurs à partir de leur propre attente, à savoir celle d'une rhétorique psychagogique de séduction. »<sup>729</sup> Tullius pleinement conscient de la nécessité qu'il y avait à faire forte impression sur son auditoire, en des temps aussi troublés que ceux des dernières années de la République, n'aurait donc pas hésité à renouer avec les sophistes, et à s'appuyer, par exemple, sur Gorgias ou d'autres rhéteurs purs techniciens de la parole, qu'il ne rougit pas de citer : « il rompt ainsi avec la conception d'un langage informant et déformant, véhicule plus ou moins transparent de l'idée du vrai. Car les exigences philosophiques [de Platon] à l'égard du langage ne sont pas celles de la politique et ne peuvent qu'aboutir à son dysfonctionnement<sup>730</sup>. » Un des exemples les plus probants des revirements cicéroniens caractéristiques d'un usage partiellement sophistique de la parole est sans doute l'image changeante que l'orateur a laissée de Pompée<sup>731</sup> : très froid à l'égard de Magnus jusqu'à sa mort, Cicéron, pour les

---

<sup>728</sup> Cicéron, *Att.* II, 1, 1.

<sup>729</sup> Dangel (2003), p. 88-89. J. Dangel rapproche, en outre, les images cicéroniennes de la boîte à parfums, du coffre à bijoux et de la bigarrure chromatique, de celles utilisées par Platon (*Timée* 50 e 7) pour caractériser l'ambiguïté : le parfumeur et l'orfèvre savent tous deux, par la magie de leur art, substituer à l'essence des choses, l'illusion phénoménale. Voir aussi Wersinger (2001), p. 196-201.

<sup>730</sup> Dupont (1982), p. 25.

<sup>731</sup> On pourra aussi opposer la mise en cause de la divination comme parole arbitrairement orientée, dans le *De diuinatione*, à l'utilisation que Cicéron fit pourtant –dans ses discours (*Catilinaires*, III, 19) et sa poésie (*De consulatu* ; voir *De diuinatione* I, 20)-, des prédictions des haruspices au moment de la

besoins politiques du moment, l'élève presque au rang de demi-dieu dans sa *Seconde Philippique*. Ce discours, que tous les écoliers de la période impériale connaissaient par cœur et vénéraient, a, semble-t-il, séduit aussi Lucain qui en retrouve les accents quand il évoque, au livre VII, la tristesse muette de Rome lors du retour de César<sup>732</sup>. Mais le poète s'est également souvenu des grandes réticences de Tullius envers Pompée et leur a donné la forme de l'insolente suasoire de Cicéron qui, à la veille de Pharsale, scelle le destin de Magnus, de la République et le sien propre.

Ainsi, prenant délibérément le contre-pied de l'image traditionnelle du grand Tullius, Lucain le présente-t-il comme l'archétype de l'orateur beau-parleur, rejoignant, en cela, la poétique de séduction plus ou moins mensongère que Cicéron revendique, de temps à autre, dans sa correspondance, et les revirements politiques que l'orateur a toujours soutenus de toute la force de sa rhétorique, occasionnellement, sophistique. Le poète ne trahit donc pas l'histoire, il lui donne seulement un éclairage très personnel, mais néanmoins compatible avec une certaine vision des événements qui ont conduit la République à sa perte : c'est la parole pervertie des grands orateurs de ce temps qui a mené Rome, à la catastrophe, et César, au pouvoir.

C. Lévy a vigoureusement démontré que le traitement réservé à la figure de Cicéron avait pu, en de temps bien plus proches –et bien plus sinistres– que ceux de la Rome impériale, être révélateur des orientations politiques de ses plus virulents détracteurs<sup>733</sup> : « En construisant un portrait outrancier dans lequel l'un des symboles majeurs de la République romaine était chargé de tous les griefs dont Vichy accablait ses exclus, il [J.Carcopino qui fut ministre du gouvernement de Vichy] a mis en évidence à quel point la personnalité de l'*homo nouus* d'Arpinum pouvait rester, deux

---

conjurateur de Catilina. Voir Kany-Turpin (2008), p. 67-68 : « Aux yeux du [Cicéron] philosophe, les signes réputés divinatoires n'ont aucune 'puissance de détection' et ne se réalisent que par hasard. [...] Il apparaît en retour que la poésie [de l'ancien consul], tributaire d'un système de signes et de réseaux de signification, loin de dévoiler la réalité, n'a vocation ni à la présenter directement ni à la signifier objectivement. L'outrance des procédés du poète Cicéron dans la présentation de son consulat légitime d'emblée le scepticisme du critique littéraire, qui se manifeste au cours du second livre [du *De Divinatione*] » (p. 68.) Rappelons que c'est dans le second livre que Marcus répond à Quintus qui, faisant l'apologie de la divination dans le premier livre de l'œuvre, avait pris argument de toutes les prédictions littéraires réalisées (y compris celles qui figurent dans le *De consulatu* de son frère) pour démontrer la véracité de la parole prophétique.

<sup>732</sup> Reinach (1908), note 1, p. 23.

<sup>733</sup> Au portrait chargé redoutablement biaisé de J. Carcopino, il faut ajouter les attaques de R. Brasillach qui n'avait pas hésité, comme on sait, à couvrir d'injures les principes républicains : voir Lévy (2006), p. 390 et note 22.

mille ans après, insupportable pour un régime dictatorial.<sup>734</sup>» Mais, chez Lucain, l'opposition République / dictature prend la forme d'une opposition entre Caton et César, non entre Cicéron et César<sup>735</sup>. Bien plus qu'un symbole politique, l'Arpinate du *De bello ciuili* est donc essentiellement, l'incarnation d'une rhétorique tardo-Républicaine, si brillante esthétiquement, si condamnable moralement.

### 1.2.3. Conclusion sur la confrontation des trois suasoires de Curion, Cicéron et Pothin

Que nous apprend, en définitive, le rapprochement de ces trois suasoires, prononcées successivement, de loin en loin dans l'épopée, par Curion, Cicéron et Pothin, que ne nous ait pas déjà révélé la juxtaposition des discours de Curion, César et Laelius au livre I ?

S'il ressortait de la première comparaison d'*oratio obliqua* que l'éloquence traditionnelle de la République, fondée sur une éthique mettant à l'honneur le *mos majorum* et incarnée dans l'œuvre par César, n'était plus opérante en temps de guerre civile, la seconde triade met en lumière la nouvelle rhétorique constitutive de la décadence morale tardo-républicaine. Elle propose ainsi à la sagacité de l'auditeur-lecteur, la confrontation de trois discours tenus par des hommes de leur temps, qui ont compris la nécessité d'un art oratoire plus subtilement dissimulateur pour qui veut pouvoir continuer –paradoxe suprême de toute l'œuvre de Lucain– à 'dire' le *nefas* du monde perverti qui est le leur. Or, de l'examen croisé de ces trois prises de parole, il ressort deux points de convergence majeurs et une forte différence.

Quiconque, en période de grand trouble, veut avoir une influence sur les gens et les événements doit soumettre sa rhétorique à une véritable métamorphose : elle ne peut plus être la pure expression d'une cause légitime, ou simplement du bon-sens, l'*honestum* ou l'*utile* n'ayant plus cours<sup>736</sup>. Pour rester efficace la parole doit nécessairement se faire ruse sophistique ; elle s'attache, alors, à redéfinir toutes les

---

<sup>734</sup> Lévy (2006), p. 396-397.

<sup>735</sup> Lévy (2006), p. 390.

<sup>736</sup> Du moins au sens où on l'entend traditionnellement (voir page suivante).

notions problématiques ayant trait à ce qui est illégal, injuste, ou incivique, de manière à les rendre acceptables dans le contexte du discours tenu. Cette conception du langage est d'ailleurs parfaitement conforme à la définition stoïcienne du mot, considéré comme fondamentalement ambigu s'il n'est pas inséré dans une phrase, qui lui donne son sens. Tel est donc le premier enseignement qui découle de ces trois discours.

Le second en est son corollaire politique, voire philosophique : ce n'est qu'au prix de cette révolution oratoire –qui n'en est pas vraiment une, puisque les Grecs l'avaient déjà connue– que les hommes qui l'auront accomplie, et seulement ceux-là, pourront influencer sur les événements et deviendront les véritables détenteurs du pouvoir politique, faisant des 'puissants', les simples exécutants de leurs brillantes démonstrations. Ainsi ces orateurs d'un nouveau genre –du moins dans le monde romain qui s'était souvent méfié jusque là des artifices de la parole– figurent-ils au rang des principaux responsables de la faillite nationale et humaine que constitue la guerre civile : le destin aurait-il choisi de prendre leur visage, dans cette épopée historique qui refuse toute représentation traditionnelle de divinités agissant sur le monde des humains ? Que César soit foudre ou cheval de course, il est instrumentalisé pour devenir un élément essentiel de la panoplie du guerrier, arme divine dans la main du tout-puissant Jupiter ou fidèle compagnon du cavalier qui monte à l'assaut.

A la fois, mise en valeur, d'un point de vue purement technique, comme parole intelligente et efficace, et condamnée moralement –voire métaphysiquement– par les événements sacrilèges qu'elle engendre, cette nouvelle rhétorique a donc un statut fort complexe chez Lucain. D'autant plus complexe, d'ailleurs, que les trois hommes constituent, par delà leur commune utilisation du sophisme à des fins personnelles, une palette chatoyante de différents profils d'orateurs.

Tel est, en effet, le tour de force de Lucain, d'avoir réussi, malgré leurs nombreuses similitudes, à présenter trois personnages dont le rapport à la parole, et à la puissance qu'elle confère, varie beaucoup de l'un à l'autre. Celui qui maîtrise le moins bien le pouvoir des mots est incontestablement Pothin : s'il avait eu un auditoire plus fin –comme, par exemple, le destinataire primaire de l'épopée dont Lucain présuppose la capacité à déchiffrer les maladresses oratoires– l'eunuque aurait probablement été pris au piège de ses propres contradictions. Vient ensuite le grand Cicéron. *Maximus auctor eloquii*, il produit un discours autoritaire qui témoigne d'une infinie subtilité : jouant sur la polysémie des substantifs, il se fait –seulement en filigrane– insultant, sans que l'on

puisse l'accuser de l'avoir positivement été. Mais, il est, lui aussi, d'une certaine manière, prisonnier de l'art oratoire : la parole, qui n'est plus qu'accessoirement un *moyen* lui permettant de convaincre les puissants, est devenue, pour Tullius, une *fin en soi* qui lui assure le succès. Brûlant de retrouver au plus vite le forum où il surpasse tous les autres, et tellement désireux d'être l'objet de louanges qu'il prend la peine de les composer lui-même en vers, le grand orateur de la République ne vit plus que pour la gloire que lui confère son talent. Cicéron parle pour parler et subjugué les foules. Peu important, à la rigueur, les conséquences militaires ou politiques –même pour lui– de ce qu'il dit. Curion, enfin, à la fois plus habile orateur que Pothin, et moins pathologiquement *dépendant*, si l'on peut dire, des succès oratoires, que Cicéron, sait parfaitement régler son discours pour servir ses intérêts personnels : la parole reste pour lui un *moyen* –et non une *fin*– qu'il maîtrise à la perfection. Seule la guerre civile lui permettra de retrouver, à Rome, son statut d'homme politique influent et les biens qu'il y a laissés, quand il a pris la fuite. Il va donc convaincre César d'engager l'affrontement sans délai. Jouant pour cela sur les deux arguments traditionnellement avancés par les rhéteurs, l'*utile* qui met en avant les intérêts personnels du destinataire et l'*honestum* qui consiste à défendre son honneur, il persuade l'*imperator* qu'il doit laver l'affront qui lui est fait : la cérémonie du triomphe, pourtant méritée après ses victoires gauloises, ne l'attend pas à Rome<sup>737</sup>. Mais une des interventions à la première personne du narrateur que l'on peut lire au livre III donne un nouvel éclairage à l'argumentation de Curion. Le poète déplorant que César ait continué, après Alésia, à lutter et à remporter des victoires (sur ses propres concitoyens, cette fois), conclut :

*Perdidit o qualem uincendo plura triumphum !*<sup>738</sup>

C'est donc très précisément en suivant les conseils de l'ancien tribun, supposément favorables à César, que ce dernier, a en fait, perdu l'honneur du triomphe auquel il aurait pu prétendre.

---

<sup>737</sup> *De bello ciuili*, I, 283-287 :

« La Gaule dans les combats t'a retenu deux lustres,  
Et pour quel recoin de la terre ! Demain, après quelques batailles,  
Facilement gagnées, c'est pour toi que Rome aura conquis le monde.  
Aujourd'hui le faste d'un long cortège triomphal

N'accueille pas ton retour ; le Capitole n'attend pas tes lauriers consacrés. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>738</sup> *De bello ciuili*, III, 79 : « Oh ! Quel triomphe il a perdu en continuant à vaincre ! » (Traduction Bourgerie)

Ainsi, pour qu'il y ait encore un sens à considérer que les orateurs, dans le *De bello ciuili*, comme traditionnellement, se conforment à l'*utile* ou l'*honestum*, faut-il immédiatement préciser qu'il ne s'agit pas des intérêts des destinataires de leurs discours, mais exclusivement des leurs propres : Pothin ne jouera, s'illusionne-t-il, le rôle d'envergure internationale auquel il aspire, qu'une fois la mise à mort de Pompée accomplie. Ce n'est qu'après l'ultime bataille et la démobilisation de l'armée que Cicéron retrouvera l'*Vrbs* et le forum où il sait se couvrir de gloire. Enfin, Curion ne pourra recouvrer richesses et statut politique à Rome que si César s'engage dans la guerre civile. Chacun plaide donc essentiellement et exclusivement pour soi, mais Lucain, avec un art consommé de la *uariatio*, a su présenter trois orateurs sophistes fort différents.

## *Conclusion*

La guerre civile met fin à toute communication véritable entre les êtres : c'est du moins ce que semble nous dire Lucain par la quasi-absence de dialogues dans son épopée –sphère privée exceptée<sup>739</sup>. Aussi fallait-il, pour que le poète puisse maintenir des discours directs dans son œuvre, qu'il en renouvelle la fonction. Exigeant, dans la construction du sens, une participation active de son lecteur-auditeur –habitué des *recitationes* et des concours de déclamation–, le poète propose de judicieuses juxtapositions d'*orationes rectae* qui invitent implicitement à les comparer les unes aux autres. Et ce fécond exercice de confrontation entre plusieurs discours peut être mené, non seulement à l'échelle d'un passage précis ou d'un livre, mais aussi à l'échelle de l'œuvre dans son ensemble.

La première triade d'*orationes rectae* rencontrée dans l'épopée, au livre I, met en scène une véritable crise de la rhétorique républicaine fondée sur une morale universelle qui, assez étrangement incarnée par César, ne parvient plus à convaincre.

---

<sup>739</sup> Caton et son neveu Brutus ainsi que Caton et son ancienne épouse Marcia (II, 234-391), mais aussi, Pompée et son épouse Cornélie (en V, 739-798 où ils se font leurs adieux et en VIII, 68-108 où ils se retrouvent avec émotion, après la défaite de Pharsale), César et Amyclas (V, 519-596), les deux fils de Pompée (IX, 120-165) ou encore César et le prêtre égyptien Acorée (X, 172-331) au cours de la veillée qui prolonge le somptueux festin offert par Cléopâtre, sont encore capables de *dialoguer* et d'échanger des propos présentés sous forme de discours directs, mais il s'agit à chaque fois d'un contexte privé.

L'échelle des valeurs traditionnelles, anéantie, par la guerre civile, sur le plan éthique, l'est aussi en ce qui concerne l'art des mots, désormais tout à fait déconnecté de ce qui est juste et bien. Seuls deux types de discours permettent encore de se faire entendre : d'une part, ceux, brutaux, violents, sanguinaires qui appellent de leurs vœux, sans détour ni mensonge, l'horreur de l'affrontement civil –on aura reconnu la rhétorique du *furor* de Laelius–, et d'autre part, les propos embrouillés des sophistes qui s'accommodent de la violence des temps en la dissimulant dans les ambages de leur rhétorique –il s'agit, cette fois, de la suasoire intéressée de Curion–. Radicalement différents du point de vue de la forme, ils se rejoignent du point de vue de la morale que ni l'un ni l'autre n'hésite à bafouer, soit frontalement, soit de biais. Le *bonus uir peritus dicendi* cher à Caton l'Ancien meurt donc dans la guerre civile.

Corollaire de cette faillite de l'éloquence classique, le triomphe d'une rhétorique sophistique marque, à travers les trois suasoires de Curion, Cicéron et Pothin, les trois grands tournants de la guerre civile et de l'œuvre. Lucain signale ainsi la principale évolution de l'art oratoire constitutive, selon lui, du *bellum ciuile* : l'on passe d'une hypocrisie républicaine un peu grossière –César se plaît à dire, assez maladroitement que si cela était possible, il aimerait être un simple particulier– à une utilisation véritablement plus subtile et dangereuse de la parole qui remet en cause la nature profonde du mot, tout comme l'être de Curion a été redéfini par la métamorphose que lui ont imposée les mœurs de l'époque.

Il reste que, si le poète de la *Pharsale* condamne, sur le plan moral, cette évolution oratoire, il lui reconnaît cependant implicitement, par les succès qu'elle assure aux orateurs de son épopée, une véritable qualité esthétique. Sur ce point, sa position est assez proche de celle que développe Aper, un des maîtres de rhétorique de Tacite auquel l'historien donne la parole dans son *Dialogue sur les orateurs* : il n'aime pas l'éloquence des Anciens parce que leurs discours sont trop longs, trop lents, trop peu vigoureux et trop peu bouillonnants<sup>740</sup>. Or cette éloquence aussi laborieuse et bavarde,

---

<sup>740</sup> Tacite, *Dialogue sur les Orateurs*, 22 : *Ad Ciceronem venio, cui eadem pugna cum aequalibus suis fuit, quae mihi vobiscum est. Illi enim antiquos mirabantur, ipse suorum temporum eloquentiam anteponebat; nec ulla re magis eiusdem aetatis oratores praecurrit quam iudicio. Primus enim excoluit orationem, primus et verbis dilectum adhibuit et compositioni artem, locos quoque laetiores attentavit et quasdam sententias invenit, utique in iis orationibus, quas senior iam et iuxta finem vitae composuit, id est, postquam magis profecerat usuque et experimentis didicerat quod optimum dicendi genus esset. Nam priores eius orationes non carent vitiis antiquitatis: lentus est in principiis, longus in narrationibus, otiosus circa excessus; tarde commovetur, raro incalescit; pauci sensus apte et cum quodam lumine terminantur. Nihil excerptare, nihil referre possis, et velut in rudi aedificio, firmus sane paries et duraturus, sed non satis expolitus et splendens.*

que froide et peu émouvante, définit parfaitement celle que César met en œuvre dans la première harangue qu'il adresse à ses troupes. En proposant les deux contre-points que constituent les discours de Curion et de Laelius –ils comptent, mis bout à bout, moins de vers que l'interminable discours de César<sup>741</sup>–, Lucain semble presque donner, une quarantaine d'années à l'avance<sup>742</sup>, l'illustration par l'exemple du point de vue d'Aper : la vigoureuse concision et la passion violente du discours de Laelius lui assurent le succès que les pesanteurs et les froideurs contournées des propos de César refusent à l'*imperator*. Précisons néanmoins que, contrairement à Aper qui estime que les Cicéron, les César, les Calvus, et les Brutus –que Messalla considère comme les Anciens orateurs et vénère– n'ont rien d'Anciens<sup>743</sup>, Lucain place volontairement le discours qui semble le plus relever d'une rhétorique ancestrale dans la bouche de César, dont, on le sait, il peint, au fil de son épopée, un portrait-charge. Par ailleurs, en faisant la démonstration de sa parfaite maîtrise de l'art oratoire qui lui permet même de savoureuses audaces – César n'est pas bon orateur et Cicéron, étonnamment belliqueux, est presque le pire des sophistes–, le poète s'affirme comme résolument moderne –si l'on veut bien accepter cet anachronisme. Il semble orgueilleusement répondre aux critiques désabusées de Sénèque le Père qui déplorait dans son recueil destiné à ses trois fils, la décadence de l'éloquence, depuis les débuts de l'Empire : les similitudes de thèmes et d'expressions entre les propos du grand-père et le proème du petit-fils qui présente les causes de la

---

« J'arrive à Cicéron qui soutint contre ses contemporains la même lutte que moi contre vous. Eux, en effet, admiraient les Anciens ; lui, préférait l'éloquence de son temps et il n'est pas de qualité par laquelle il l'emporte sur les orateurs de la même époque plus que par le goût. Le premier, en effet, il travailla le style ; le premier, il apporta de l'attention à choisir les mots, de l'art à les disposer ; il s'essaya à des développements plus brillants et trouva quelques traits, surtout dans les discours qu'il composa dans un âge plus avancé et vers la fin de sa vie, c'est-à-dire quand il s'était perfectionné et que l'âge et l'expérience lui avaient enseigné la façon de parler la meilleure. **Car ses premiers discours ne sont pas exempts des défauts du vieux temps : il est languissant dans l'exorde, long dans la narration, lent dans les digressions ; il s'émeut tardivement, s'échauffe rarement ; peu de phrases se terminent harmonieusement et avec quelque relief. Rien à extraire, rien à retenir, et, comme dans un édifice grossier, le mur est solide et durable, mais insuffisamment poli et brillant.** » (Traduction Bornecque)

<sup>741</sup> 18, 5 vers pour Curion, 27, 5 pour Laelius et 53 pour César.

<sup>742</sup> On a longtemps pensé que le dialogue était une des premières œuvres de Tacite, écrite sous le règne de Titus, aux alentours de 81. En réalité, la dédicace à Fabius Justus, consul suffect de 102 prouve que le *Dialogue sur les orateurs*, rédigé cette année-là ou une année voisine, est postérieur à l'*Agricola* et à la *Germanie*. Le style assez cicéronien de l'œuvre ne doit pas être considéré comme une habitude de jeunesse, mais bien plutôt comme un hommage au maître du sujet traité. C'est sans doute dans le même esprit que Tacite a retenu la forme du dialogue : voir Zehnacker-Fredouille, (1993), p. 292). Il a donc adopté une attitude radicalement opposée à celle de Lucain au livre VII où il donne la parole à Cicéron : pour dénoncer les dangers de l'art oratoire, le poète de la *Pharsale* élève le personnage de Tullius au rang de symbole des hommes que la maîtrise de la parole rend puissants dans la République finissante. C'est pourquoi, Lucain se refuse à parer les propos de Cicéron du style si caractéristique de l'orateur.

<sup>743</sup> Tacite, *Dialogue sur les orateurs*, XVII : il aurait presque été possible que le même homme les ait entendus, eux, et ait vécu assez longtemps pour entendre aussi les contemporains d'Aper, comme il le répète à loisir.

guerre civile<sup>744</sup>, sont assez nettes pour souligner, par contraste, leurs différences, et la réponse, sans doute plus polémique qu'il n'y paraît, de Lucain à un aïeul qui avait lui-même composé un grand ouvrage sur les guerres civiles<sup>745</sup>. Non seulement le poète prouve qu'il peut, quoique né trop tard, être fort éloquent et qu'il sait le faire avec une maîtrise parfaite de la *uariatio*, puisqu'il est capable de composer en des situations et des styles fort différents, mais en plus il démontre que la métamorphose de l'art de la parole que condamnait son grand-père n'est pas le fait des orateurs contemporains des temps impériaux, mais des Cicéron et autres habiles personnages de la période tardo-républicaine : ce sont eux qui ont déconnecté la technique oratoire de toute éthique, provoquant ainsi sa décadence morale, mais nullement sa déchéance esthétique, bien au contraire. Voilà justement, semble nous dire le poète en filigrane, ce qui fait, à la fois, toute la séduction et tout le danger que constitue cette nouvelle éloquence, née dans la guerre civile.

En somme, si Ovide dans son recueil des *Héroïdes*, faisait « de l'art oratoire – sur le plan des rapports amoureux, bien entendu – l'objet même de sa poétique, en mim[ait] la pratique et le met[tait] en scène »<sup>746</sup>, Lucain prolonge à sa manière, me semble-t-il, la démarche de son prédécesseur, en manifestant, dans son œuvre, un intérêt similaire pour la rhétorique et des questionnements comparables à ceux du poète de Sulmone ; dans

---

<sup>744</sup> Sénèque le Père, *Controversiae* I, 6-9 : « Vous (Sénèque s'adresse à ses trois fils) pourrez peser dans quelle mesure les talents décroissent chaque jour, et par je ne sais quelle défaveur de la nature, l'éloquence a rétrogradé : tout ce que l'éloquence romaine peut mettre à côté ou au-dessus de l'orgueilleuse Grèce a fleuri vers l'époque de Cicéron. [7] Alors parurent les talents auxquels l'art que nous étudions doit tout son éclat. Puis chaque jour nous a emportés vers la décadence, **soit par suite du luxe de notre époque (car rien n'est si funeste à l'éloquence que le luxe) (Cf. *De bello civili*, I, 169-182 sur les méfaits du luxe, qui, chez Lucain, n'atteignent, cependant, jamais l'art de la parole) ;** soit que, les récompenses attachées à cet art si beau ayant disparu, toute l'émulation se soit portée vers des occupations honteuses que mettent en vogue **des honneurs et des profits ; soit par une fatalité, dont la loi jalouse et éternelle veut que tout ce qui est parvenu au faite retombe jusqu'en bas, et d'une chute plus rapide que la montée. (cf. *De bello civili*, I, 81-82)** [8] Voici que l'esprit des jeunes gens s'engourdit dans l'oisiveté ; l'on ne consacre plus ses veilles au seul art honorable <l'éloquence> ; le sommeil, l'indolence et plus honteux que le sommeil et l'indolence, un enthousiasme pernicieux remplit les âmes [... considérations générales sur l'amollissement et la féminisation des adolescents] [9] Lequel de vos contemporains est, dirai-je, d'esprit assez meublé ou assez travailleur ? Non, lequel est assez homme ? Amolli et énervés dès leur naissance, ils le restent volontiers, toujours prêts à s'attaquer à la pudeur des autres et ne s'occupant pas de la leur. Puissent les dieux ne pas permettre ce malheur, que l'éloquence se rencontre jamais chez ces gens-là ! Je ne l'admirerais pas si, avant d'animer une âme, elle ne la choisissait pas. Vous vous trompez, jeunes gens, si vous croyez que la fameuse définition est de Caton et non d'un oracle. Qu'est-ce, en effet, qu'un oracle ? Assurément la volonté d'un dieu énoncée par la bouche d'un homme. Et la divinité pouvait-elle se choisir un prêtre plus vénérable que M. Caton, pour adresser au genre humain non une recommandation, mais un reproche ? Que dit donc ce grand homme ? « L'orateur, mon fils Marcus, est un homme de bien expert dans l'art de la parole. [10] Allez maintenant, et de ces hommes épilés, de ces hommes si bien soignés, de ces hommes qui ne sont hommes que pour leurs passions, essayez de tirer des orateurs ! » (Traduction Bornecque revue par Bornecque)

<sup>745</sup> Jal (1982), note 6, p. 91 : Sénèque, *De uita patris* 3 (Haase, frg. 98) : *eius historias ab initiis bellorum ciuiliium*.

<sup>746</sup> Galand-Hallyn (1997).

l'*Art d'aimer*, Ovide s'interrogeant sur les liens entre parole et sincérité, montrait que l'efficacité oratoire est inversement proportionnelle à la sincérité de celui qui parle ; dans le *De bello ciuili*, les orateurs qui jouissent encore du pouvoir de persuasion dans le contexte de la guerre civile sont les personnages les plus sophistes de l'épopée, défendant essentiellement, de toute la puissance de leur rhétorique, leurs intérêts personnels. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le poète de la *Pharsale* ait consacré la première triade de discours directs de son poème ainsi que les trois *orationes* qui marquent les trois grands tournants de son récit à la question de la validité de la parole oratoire en contexte de guerre civile : elle lui tenait particulièrement à cœur.

Mais il est d'autres types de paroles qui l'intéressent également et à propos desquelles Lucain applique la même méthode, en particulier, et ce n'est sans doute pas par hasard, dans les deux premiers chants du *De bello ciuili* : on trouve, en effet, après les trois discours tenus succesivement par Curion, César puis Laelius, un autre ensemble composé de trois prophéties au discours direct (Arruns, Nigidius Figulus et la matrone anonyme) sur lequel se termine le premier chant, puis, au début du livre suivant, trois *orationes* présentant les réactions des Romains effrayés à l'idée que César arrive (une femme parmi d'autres, un groupe d'hommes partant au combat, et enfin, le vieillard anonyme). Il s'agit donc tout d'abord d'un ensemble de suasoires, puis de trois discours de prédiction et, pour finir, de trois prises de paroles que l'on peut caractériser comme des effusions de sentiments spontanées ; autrement dit, ce sont des types de discours tout à fait différents, mais qui obéissent à chaque fois au principe d'une triade incitant à la comparaison, le nombre de trois les rendant, en effet, tout à fait remarquables dans le fil de la narration. Or, ce phénomène est nettement moins présent, pour ne pas dire inexistant, dans le reste de l'œuvre. Est-ce à dire, que le poète avait, par ce moyen, choisi d'exprimer son point de vue sur différents types de parole –sorte de préliminaire utile à la compréhension de l'ensemble de l'épopée–, avant même de commencer véritablement son récit ? Ou bien Lucain aurait-il renoncé à ce dispositif de juxtaposition de discours, une fois que, interdit de publication et sans doute de lecture publique –probablement après la diffusion des trois premiers livres de son poème–, la fiction de joutes oratoires qu'il met en scène dans les deux premiers chants, ne pouvait plus pleinement s'épanouir dans le cadre d'une séance de *recitatio* ?

Quoi qu'il en soit, après la juxtaposition de diverses stratégies oratoires dont la confrontation signale l'inefficacité de l'ancienne rhétorique éthiquement fondée, Lucain nous guide vers l'examen d'un autre type de parole : la fin du livre I présente, comme je l'ai dit, une triade d'*orationes rectae* qui sont toutes des prophéties se conformant chacune, avec rigueur, à une pratique divinatoire précise. Après une extispicine pratiquée par Arruns, haruspice étrusque dont le nom n'est mentionné que par la *Pharsale*, on lit les prédictions astrologiques de Nigidius Figulus, avant que ne s'élève, derniers vers du chant, le *furor* prophétique involontaire d'une anonyme matrone romaine. Annonçant toutes trois la guerre civile, elles diffèrent cependant, non seulement, par la technique dont elles relèvent, mais surtout par la précision des révélations qu'elles profèrent. La sagacité de l'auditeur-lecteur est donc, à nouveau, sollicitée par cette juxtaposition de discours du même genre qui incitent, en raison de leurs différences manifestes, à la comparaison. Il ne s'agit plus, cette fois, d'évaluer la force de persuasion de chaque personnage, mais d'apprécier la précision du savoir de Lucain qui se plaît, à l'occasion, à la pratique de la poésie didactique<sup>747</sup>. Cependant, en choisissant de faire montre de la subtilité de ses connaissances en matière de prodiges<sup>748</sup> et d'oracles –Lucain avait été fait augure en 60<sup>749</sup>–, le poète oriente insensiblement sa réflexion et celle de son auditeur-lecteur vers la parole poétique qui, bien plus encore dans le *De bello civili* que dans toute autre épopée, entretient un rapport très étroit avec la parole prophétique.

A travers une nouvelle utilisation littéraire de la parole oraculaire qu'il propose – et sur laquelle je vais revenir– Lucain me semble avoir trouvé le moyen de dire, à la fois, l'opacité du monde du *bellum civile*, et toute la difficulté que représente un tel sujet pour le *uates* déterminé à chanter ce *nefas*. Ainsi, après la remise en cause de la

---

<sup>747</sup> Voir Fantham (1992 a), section 5 de l'introduction, sur l'influence de Manilius, ou de Sénèque et de ses *Quaestiones Naturales* –en cours de rédaction pendant l'écriture de la *Pharsale*–, en particulier en ce qui concerne la fascination de Lucain pour les fleuves (à lier à Sénèque, *Q.N.* 3 et 4), les volcans (*De bello civili*, I, 43, l. 545 ....) et les vents (*De bello civili*, II, 454-61) à mettre en relation avec Sénèque, *Q.N.* 5 et 6 : *De terrae motu* et *De uentis*. En ce qui concerne l'influence de Nicandre sur Lucain, voir Cazzaniga (1959). A propos des connaissances astronomiques du poète, voir Beaujeu (1979). Plus récemment, voir Monella P. et Landolfi L., (2007), Actes d'un colloque international intitulé *Doctus Lucanus*.

<sup>748</sup> Sur le respect du rite de la *procuratio* chez Lucain, voir Rambaud (1988).

<sup>749</sup> Fantham (1992 a), note 7, p. 2 : l'intérêt de Lucain pour la divination, la religion et les problématiques morales trouvent un écho dans cette charge religieuse qui avait permis de récompenser le poète après les *Neronia* de 60 au cours desquelles il avait prononcé un brillant éloge de l'Empereur, les *Laudes Neronis*, qui lui valurent, par ailleurs, une acclamation publique. Voir, Vacca, *Vita Lucani*, 2, 10 : *sacerdotium etiam accepit auguratus*.

rhétorique traditionnelle, impliquée par la guerre civile, assiste-t-on, à une autre métamorphose, celle de la parole du poète, et plus profondément même, de sa *persona*, et donc, de son rôle, au sein de l'œuvre épique.

## **SECONDE PARTIE**

### **LA MÉTAMORPHOSE DE LA PAROLE DU VATES DANS LE *DE BELLO CIVILI.***

## ***Introduction : la parole prophétique, image du nécessaire renouvellement de la parole poétique pour traiter de la guerre civile ?***

Puisqu'à la première triade d'*orationes* de l'œuvre (Curion, César, Laelius), qui a permis de mener à bien une étude sur le statut de la rhétorique dans le *De bello ciuili*, succède –du moins, en ce qui concerne les discours directs– la triade des propos divinatoires annonçant, à la fin du livre I, la guerre civile, il semble naturel de s'interroger, à présent, sur la parole *prophétique*. Or, traitant, chacune à sa manière, du même sujet que le poète, les interventions des trois *uates* peuvent aussi être comprises, me semble-t-il, comme une invitation à peine voilée à réfléchir sur la parole *poétique*. Mais, à l'inverse de la triade de discours persuasifs qui –hormis les quelques autres *orationes* évoquées (les *cohortationes* de l'épopée) ou analysées (les *suasores* de Cicéron et Pothin) dans la première partie de ce travail– ne trouvait pas beaucoup d'échos dans le reste de l'œuvre, les prophéties de la fin du chant I ne sont que les premières d'une série presque ininterrompue de paroles oraculaires qui envahissent le *De bello ciuili*<sup>750</sup>.

C'est donc en les lisant, à la fois comme une réflexion philosophique sur le monde de la guerre civile, mais aussi et surtout, comme un métadiscours poétique, que je souhaiterais me livrer à un rapide examen de l'ensemble des prophéties de l'épopée.

---

<sup>750</sup> Un dixième de l'œuvre traite, en effet, d'art augural ou de science divinatoire : Morford (1967), p. 59.

En confrontant des scènes divinatoires examinées, d'habitude, les unes indépendamment des autres<sup>751</sup> –bien souvent pour les analyser comme réécritures virgiliennes<sup>752</sup>, y déceler l'écho de la période néronienne<sup>753</sup> ou encore y lire la précision des connaissances de Lucain dans le domaine de la science oraculaire<sup>754</sup>–, il sera possible de dégager différentes interrogations qu'elles suscitent : ainsi, cette brève étude des paroles oraculaires, conçue bien davantage comme point de départ que comme objet même de réflexion, servira de préambule à une plus vaste enquête sur la parole poétique.

Des paroles divinatoires fort variées, prononcées soit par un personnage sous la forme d'une *oratio recta*, soit par le narrateur s'exprimant à la première personne, envahissent, j'y insiste, l'ensemble de l'épopée de Lucain : le poète annonce, tout d'abord, la glorieuse et bienfaisante apothéose de Néron qui ne manquera pas de se produire après sa mort (I, 33-64), revendiquant alors, pour muse inspiratrice, nul autre que son empereur lui-même ; puis, le premier livre se clôt sur la triade de discours directs déjà évoquée : à l'*oratio* de l'haruspice étrusque Arruns, succèdent les prévisions astrologiques de Nigidius Figulus et la vaticination spontanée d'une matrone anonyme. Le chant suivant fait retentir les plaintes, aux accents prémonitoires, d'un groupe de femmes, auxquelles fait écho le narrateur, livrant à la toute fin du chant II, ses réflexions sur la destinée humaine et, prophétisant, à cette occasion, la mort de Pompée<sup>755</sup>. Au

---

<sup>751</sup> Masters (1992) commente, par exemple, chacune des deux grandes scènes oraculaires dans deux chapitres séparés.

<sup>752</sup> Je songe, bien entendu, à la consultation delphique du livre V, et à la terrible nécromancie du livre suivant, réinterprétations typiquement lucaniennes de la catabase de l'*Enéide*. Sur le livre VI comme réécriture virgilienne visant à présenter une vision de l'histoire opposée à celle de l'*Enéide*, voir Baldini Moscadi (1976a), en particulier sur Scaeva comme double négatif d'Enée, puis sur la scène de nécromancie ; voir aussi Tartari Chersoni (1979) et plus récemment, Baldini Moscadi (2004), qui replace la scène d'Erichtho et sa dimension idéologique, dans l'histoire littéraire des scènes de magie des grandes épopées romaines.

<sup>753</sup> O'Higgins (1988) : cet article stimulant présente un panorama complet des différentes scènes de prophéties (dont sont néanmoins exclues les interventions du narrateur) en les envisageant essentiellement comme l'image des difficiles relations du poète avec Néron, muse inspiratrice qu'il s'est lui-même choisie dans son proème. C'est donc une analyse plus spécifiquement politique et idéologique que poétique qui est menée.

<sup>754</sup> Plusieurs critiques ont réfléchi, par exemple, sur la date que donnent à lire les positions des planètes observées par Nigidius Figulus : voir, entre autres, Getty (1941), Luisi (1993), p. 242-244.

<sup>755</sup> *De bello ciuili*, II, 725-736 : Pompée avait auparavant les faveurs de la Fortune, quand il pourchassait les pirates. Mais le sort s'est lassé de ses succès. La Fortune fait de lui un double dégradé d'Enée chassé de sa patrie avec sa femme, ses enfants et ses pénates : il part chercher au loin une demeure pour une chute indigne. Les dieux ne lui ont pas confié de mission ; ils veulent juste éviter que le sacrilège de la mort annoncée de Pompée ne soit commis sur le sol romain. Le narrateur se fait *uates*, à son tour, faisant ainsi écho, à la fois, au discours de la matrone romaine qui clôturait le livre précédent, et aux plaintes des femmes du début du livre II.

début du livre III, Magnus rêve de sa défunte épouse Julie qui, folle de jalousie depuis qu'il s'est remarié, lui prédit que la guerre civile l'enverra bientôt aux Enfers auprès d'elle. Viennent ensuite les deux grandes scènes de consultation oraculaire : celle du dieu de Delphes au chant V (v. 64-236) –encadrée par de sinistres anticipations proférées par le narrateur<sup>756</sup>, y compris à la toute fin du livre V<sup>757</sup>–, et la terrible nécromancie de la sorcière Erichtho au livre suivant. Le chant VII, quant à lui, s'ouvre sur le songe qui, la veille de Pharsale, s'empare de l'esprit de Magnus endormi – présentée, non par le biais d'un discours direct, mais par la voix du narrateur, cette scène se termine sur l'annonce du désastre à venir<sup>758</sup>–, puis, fait entendre, juste avant l'affrontement final, les paroles d'un augure anonyme, identifiable comme Gaius Cornelius<sup>759</sup>. Suivent alors les célèbres lamentations du narrateur qui, déplorant le désastre de Pharsale, envisage au futur, les effroyables conséquences de la bataille pour la nation romaine, ainsi privée d'une génération qui ne naîtra pas. Le chant VIII se termine sur la première prophétie positive de l'œuvre, annonciatrice de temps meilleurs : le narrateur prédit qu'un jour viendra où Pompée sera vénéré à l'égal d'un dieu. Enfin, au livre IX, le ferme refus de Caton qui n'éprouve nul besoin de consulter, comme l'y encouragent pourtant ses hommes, l'oracle d'Ammon –le sage précise qu'il sait, depuis qu'il est né, tout ce qu'il y a à savoir–, apparaît, en quelque sorte, comme le degré zéro de la consultation oraculaire d'un dieu (IX, 511-586). Caton n'a pas besoin de poser de question, puisqu'il est celui qui, à l'instar d'une divinité qui prédit l'avenir, détient les réponses :

*ille deo plenus tacita quem mente gerebat  
effudit dignas adytis e pectore uoces*<sup>760</sup>. 565

---

<sup>756</sup> *De bello ciuili*, V, 57-63 : le narrateur déplore que le Sénat, réuni en Epire, ne confie à Ptolémée, qui ordonnera la mise à mort de Magnus, le sceptre égyptien. Et, après la consultation delphique et la mutinerie des soldats de César, le poète réitère, en V, 473-475 : évoquant les sables du Nil, il fait indirectement allusion à la mise à mort de Pompée.

<sup>757</sup> *De bello ciuili*, V, 814-815 : le poète annonce la défaite de Pompée qui le rendra à Cornélie.

<sup>758</sup> Pour une étude comparée des deux rêves de Pompée examinés également par rapport aux textes des historiens, voir Rutz (1963).

<sup>759</sup> *Commenta Bernensia*, Lucain, VII, 192. *De bello ciuili*, VII, 195-96.

<sup>760</sup> *De bello ciuili*, IX, 564-565 :

« Mais lui, tout plein du dieu qu'il portait au secret de l'âme,  
Tira de son cœur ces paroles, à la hauteur du sanctuaire : » (Traduction Soubiran)

Lucain, à une exception près –qui n’en est pas vraiment une<sup>761</sup>–, prend d’ailleurs la peine de toujours le mettre en situation de *répondre* à un autre personnage, illustrant ainsi, me semble-t-il, son statut particulier de *sapiens* détenteur du savoir<sup>762</sup>.

En somme, chaque chant, ou presque, offre plusieurs paroles oraculaires, Lucain envisageant ainsi la plupart des pratiques divinatoires existantes, qu’elles soient barbares, grecques ou spécifiquement romaines, techniques ou spontanées –c’est-à-dire ne relevant pas d’un enseignement–, associées au pouvoir politique ou réprouvées par la société et la morale<sup>763</sup>.

Pourquoi une telle abondance de prophéties –dont la variété semble viser l’exhaustivité des pratiques, ce que le poète se plaît, d’ailleurs, à souligner<sup>764</sup>– dans l’épopée de Lucain ? Aucune, pourtant, à l’inverse de ce qu’on peut lire dans les œuvres d’Homère ou de Virgile, ne joue le moindre rôle dans la progression narrative de l’œuvre : dans le *De bello civili*, nul devin digne héritier du vénérable Calchas, dont les prophéties marquèrent les grandes étapes de la guerre de Troie, de l’illustre Tirésias révélant à Ulysse comment rentrer, enfin, chez lui, du noble Hélénos qui sut rassurer Enée sur sa destinée et l’encourager, malgré les terribles prédictions de Céléno, à

---

<sup>761</sup> En IX, 190-214, Caton prononce l’éloge funèbre de Pompée. S’il ne répond explicitement à personne, ses paroles s’élèvent néanmoins en écho aux manifestations de douleur des Pompéiens, et en particulier de Cornélie.

<sup>762</sup> Au livre II, Caton *répond* à son neveu Brutus venu le conseiller/consulter sur l’attitude à adopter dans la guerre civile, et accède silencieusement (II, 350-353) à la demande de Marcia désireuse d’être à nouveau son épouse (II, 338-349). En IX, 166, Caton *répond* (pas de discours direct, mais seulement la mention d’une prise de parole) à Cnaeus Pompée qui, apprenant le meurtre de son père, veut lancer sa flotte à l’assaut de l’Égypte ; le sage parvient à apaiser sa colère. En IX, 255-283 (le discours s’arrête au milieu du vers, signe que Caton a su convaincre, contrairement à ce que l’on avait pu constater pour les deux *cohortationes* manquées de César et Pompée. Caton, *répondant* à un de ses soldats qui réclame, maintenant que Pompée est mort, la fin de la guerre, parvient à persuader tous ses hommes de poursuivre la lutte. Juste avant la traversée du désert de Libye, Caton prend la parole pour exhorter ses hommes au courage (IX, 379-406) : s’il est vrai qu’il ne donne pas la réplique à un de ses soldats ayant explicitement exprimé ses craintes, le discours qu’il tient montre assez clairement qu’il le prononce pour *répondre* aux angoisses qu’il devine chez ses compagnons. (Le discours qui, remportant un franc succès, redonne courage à sa troupe, ne se termine pas avec le vers, mais en plein milieu). Au cours de la traversée du désert, alors qu’un soldat lui propose le peu d’eau qu’il a pu recueillir, Caton lui *répond* en l’invectivant (est-il donc le seul que l’homme estime sans courage ?) avant de renverser le liquide (IX, 505-509 : l’*oratio* commence et se termine en milieu de vers). Dans la scène de la consultation avortée d’Ammon, il *répond* (IX, 566-586 : la fin du discours ne coïncide pas avec le vers, signe que Caton a probablement eu un impact sur son auditoire, même si cela n’est pas précisé) à Labiénus (IX, 550-563 : l’*oratio* se termine, cette fois, avec le vers car Labiénus n’a pas convaincu Caton). Répondant autant à la détresse visible de ses hommes totalement assoiffés qu’à leurs réticences à boire l’eau de la source à laquelle se désaltèrent des serpents, Caton les encourage à éteindre leur soif sans craindre de la mort (IX, 612-616 : le discours, encore une fois, commence et se termine en milieu de vers).

<sup>763</sup> Pour une présentation des différents types de divination, structurée par les distinguos cicéroniens, voir l’Introduction de J. Kany-Turpin (2004) au *De Divinatione* de Cicéron, p. 11-26. Pour un panorama détaillé de la distinction entre divination naturelle et divination artificielle, toujours selon le point de vue du *De divinatione*, voir Guillaumont (2006), p. 87-110.

<sup>764</sup> Voir la liste des différentes pratiques divinatoires que dresse Lucain (VI, 425-434, texte latin et traduction plus loin, dans cette thèse), dans la *negazione per antitesi* des paroles oraculaires qui n’agrément pas à un Sextus Pompée préférant s’en remettre à la magie noire. Sur le procédé de la négation par antithèse auquel le poète a souvent recours, voir Esposito (2004), en particulier, pour le passage en question, p. 53-54.

poursuivre son chemin jusqu'à Cumès –balisant ainsi la première partie de l'*Enéide*<sup>765</sup>, ou encore de la célèbre Sibylle qui annonça au héros –et au lecteur– les principaux événements de la seconde moitié de l'épopée. Hormis le narrateur, les *uates* de Lucain sont souvent des inconnus, parfois même des anonymes, dont les paroles n'apportent absolument rien à la construction narrative de l'œuvre. Leurs *révélations*, cela va de soi, ne s'apparentent pas non plus à l'éloge glorieux de la race romaine prononcé, dans l'*Enéide*, par Jupiter, au chant I, pour rassurer sa fille Vénus –la prophétie du dieu s'achevant sur l'avènement d'Auguste<sup>766</sup>, ou par Anchise, devant son fils, au livre VI : loin de confier à un des héros de l'épopée le secret du noble destin de sa nation, les prophéties des grandes scènes oraculaires (*De bello civili*, V et VI) ne s'adressent, au contraire, qu'à des personnages de troisième zone (Appius Claudius Pulcher et Sextus Pompée) dont c'est l'unique apparition dans l'œuvre et à qui ne sont nullement vantés les mérites du peuple romain<sup>767</sup>.

C'est donc pour une raison différente de celles –narrative ou apologétique– de ses prédécesseurs que Lucain insère un si grand nombre de prophéties dans son épopée. Cessant d'être des artifices littéraires commodes pour faire progresser l'action, créer un effet de suspense, proposer une agréable variation, ou introduire un discours épideictique dans le *continuum* narratif, les prophéties se font, me semble-t-il, commentaires, moments de réflexion sur le monde et l'œuvre en cours de rédaction. Lucain présente, en effet, à travers elles, une conception tout à fait personnelle, subtile et riche d'enseignements, sur le plan philosophique, mais surtout poétique, de la parole oraculaire. Tâchons de la préciser.

---

<sup>765</sup> La longue prophétie d'Hélénos (*Enéide*, III, 374-462) bénéficie d'un traitement particulièrement complexe : elle démultiplie les effets d'échos, de variations et de suspense puisqu'elle reprend en les complétant ou en les corrigeant les autres prédictions du livre III (celle de Polydore, du dieu de Délos, des Pénates et surtout de la terrifiante Céléno), annonce, avec force détails, la prophétie de la Sibylle du livre VI, omet soigneusement de mentionner la mort d'Anchise en Sicile et l'épisode carthaginois, et ne sera, pour partie, comprise qu'en VII, 110-134 : les Troyens mordant dans leurs tables –c'est-à-dire dans les gâteaux sur lesquels ils avaient posé des fruits– font le geste annonçant la fin de leurs errances. Et Ovide, qui fait annoncer d'autres révélations par Hélénos (*Métamorphoses*, XV, 438-450) a encore contribué à décupler les nombreux jeux narratifs ou littéraires autour de ce personnage et de ses dires. Sur la dimension métapoétique des prophéties d'Hélénos et de la Sibylle qui offrent des alternatives possibles au récit, voir Deremetz (2010).

<sup>766</sup> Une prophétie de Jupiter assez semblable, annonce aussi le règne du divin Auguste, à la fin des *Métamorphoses* (XV, 814-839), épopée qui compte, par ailleurs, fort peu de paroles oraculaires.

<sup>767</sup> C'est même très exactement l'inverse qui se produit dans la scène de la nécromancie, le cadavre décrivant les criminels de tous temps se libérant de leurs chaînes aux Enfers et exultant à l'unisson du cataclysme de la guerre civile.

## A/ Valeur philosophique des prophéties selon Lucain.

A l'exception de la prophétie annonçant des temps meilleurs qui s'élève, par la voix du narrateur, à la fin du chant VIII –à laquelle il faut ajouter quelques allusions, ça et là, aux Ides de Mars tant attendues<sup>768</sup>–, toutes les paroles prophétiques du *De bello ciuili* apparaissent comme néfastes pour le genre humain. Quand elles annoncent un malheur futur, elles privent les hommes de tout espoir et les dissuadent définitivement d'agir, comme le déplore avec force le narrateur au tout début du livre II<sup>769</sup> ; prophétisant, en revanche, un avenir qui semble doux, elles sont en réalité trop funestement ambiguës pour être comprises de ceux auxquels elles sont adressées<sup>770</sup> : que l'on songe, par exemple, à Appius Claudius à qui la quiétude annoncée par la prêtresse d'Apollon est en fait, celle du tombeau (V, 194-196<sup>771</sup>), ou à Sextus Pompée, qui pense que Pharsale ne sera pas une catastrophe. Le cadavre lui prédit, en effet, que

---

<sup>768</sup> *De bello ciuili*, VII, 586-595 ; X, 343-344 et X, 430, entre autres.

<sup>769</sup> *De bello ciuili*, II, 4-6 [...] 14-15 : *Cur hanc tibi, rector Olympi, sollicitis uisum mortalibus addere curam, noscant uenturas ut dira per omina clades ? [...] sit subitum quodcumque paras ; sit caeca futuri mens hominum fati ; liceat sperare timenti.*

« Pourquoi, ô maître de l'Olympe,

as-tu jugé bon d'ajouter aux inquiétudes des mortels un tourment, celui de connaître, par de funestes présages, l'avenir et ses malheurs ? [...]

Que tout ce que tu prépares se produise soudainement ! Que l'esprit humain soit aveugle, en ce qui concerne son avenir et son destin ! Qu'il soit permis d'espérer à celui qui a peur ! » (Traduction personnelle)

Voir aussi *De bello ciuili*, I, 522-525 : « Alors, pour ôter aux esprits éperdus

Jusqu'au secours de l'espérance, s'ajoutèrent des preuves manifestes

D'un avenir pire encore et les dieux menaçants

Emplirent de prodiges la terre, les airs, la mer. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>770</sup> C'est justement dans cette scène que figure l'expression *ambiguus sortis* que j'ai déjà mentionnée. Voir p. 219 de cette thèse.

<sup>771</sup> Après les efforts rhétoriques de la Phébade (discours direct, en V, 130-140) pour dissuader Appius de vouloir la faire pénétrer dans l'autre d'Apollon et sa maladroite imitation des symptômes de la possession qu'elle accompagne de paroles inventées (description en 146-156), la véritable prophétie se révèle particulièrement brève. *De bello ciuili*, V, 194-196 :

*'effugis ingentes, tanti discriminis expers, bellorum, Romane, minas, solusque quietem Euboici uasta lateris conualle tenebis'.*

« Tu échappes aux menaces –épargné par une si grande tragédie– terribles des guerres, Romain, et toi seul, le repos, en la vaste plaine de la côte de l'Eubée, connaîtras. »

(Traduction personnelle qui tente de rendre la singularité de la parole prophétique, notamment en respectant la place des mots, assez chaotique. La ponctuation de l'édition Teubner a été préférée à celle des Belles Lettres.)

sa famille ne sera nulle part ailleurs plus en sécurité que dans cette plaine, allusion voilée au fait que Magnus ne perdra pas la vie en Grèce mais en Egypte :

*quem tumulum Nili, quem Thybridis adluat unda* 810  
*quaeritur, et ducibus tantum de funere pugna est.*  
*tu fatum ne quaere tuum: cognoscere Parcae*  
*me reticente dabunt; tibi certior omnia uates*  
*ipse canet Siculis genitor Pompeius in aruis,*  
*ille quoque incertus quo te uocet, unde repellat,* 815  
*quas iubeat uitare plagas, quae sidera mundi.*  
*Europam, miseri, Libyamque Asiamque timete:*  
*distribuit tumulos uestris fortuna triumphis.*  
*o miseranda domus, toto nil orbe uidebis*  
*tutius Emathia.' sic postquam fata peregit*<sup>772</sup>

Puisque le lecteur-auditeur sait déjà comment tout cela se termine, il y a fort à parier que, si Lucain avait pu terminer son épopée<sup>773</sup>, aucune de ces deux prophéties n'aurait été ultérieurement explicitées à ceux à qui elles sont adressées –même si le cadavre semble annoncer un prochain oracle rendu par Pompée lui-même en Sicile<sup>774</sup>–, comme l'est, par exemple, celle d'Hélénos à propos des tables que dévorent les Troyens. Tout l'intérêt des scènes oraculaires des livres V et VI réside justement dans le fait qu'elles

<sup>772</sup> *De bello ciuili*, VI, 810-820 :

« Quel tombeau va baigner le Nil, quel autre l'eau du Tibre, est la seule question, et le combat des chefs ne met pas en jeu que leurs obsèques. Pour toi, ne t'enquiers pas de ton destin : les Parques t'en informeront malgré ma réticence ; prophète plus digne de foi, ton père lui-même, Pompée, te révélera tout dans les champs de Sicile, mais lui non plus ne saura pas où t'appeler, d'où t'éloigner, quelles régions, quels cieux t'enjoindre d'éviter. Europe et Libye et Asie, redoutez-, malheureux, les trois : la Fortune vous a réparti les tombeaux en se fondant sur vos triomphes. O maison digne de pitié, tu ne verras rien, dans le monde entier, Qui soit plus sûr que l'Emathie. » (Traduction Soubiran)

Ajoutons, néanmoins que le long discours du cadavre (VI, 777-820) est tout de même bien plus précis que la courte intervention de Phébus au livre précédent : la terrible description des Enfers où les criminels se réjouissent n'annonce rien de bon, en effet, pour Sextus Pompée. Il reste que la victoire de César n'est pas explicitement prophétisée et que la fin du discours est tout à fait ambiguë, contrairement aux déclarations de la sorcière qui avait annoncé que ses prédictions ne seraient pas obscures (VI, 770-771).

<sup>773</sup> Contrairement à ce que quelques chercheurs ont pu écrire, la majeure partie de la communauté scientifique ne croit pas l'œuvre de Lucain, en l'état, achevée. En faveur d'une épopée achevée, voir Masters (1992), p. 216-57 et les références bibliographiques données dans ces pages.

<sup>774</sup> Contrairement à ce que l'on a souvent écrit, il me semble qu'au regard du traitement dont bénéficie la prophétie dans l'œuvre, Magnus n'aurait pas pris la parole ultérieurement dans l'épopée, comme annoncé ici : le fait que Pompée soit ainsi mentionné est un moyen supplémentaire pour le prophète de masquer à Sextus l'imminence de la mort de son père qui se produira bientôt en Egypte. D'après ce que déclare le cadavre, il n'est pas possible de comprendre qu'en Sicile, ce ne sera pas Magnus, mais son fantôme qui prendra la parole.

illustrent l'incapacité des hommes à comprendre les paroles divines. La chose est, d'ailleurs, particulièrement savoureuse, dans le cas d'Appius Claudius Pulcher qui fut augure, écrivit un traité sur le droit augural et mourut de maladie, juste avant la bataille de Pharsale, pour être allé en Eubée où la prophétie lui avait annoncé qu'il connaîtrait la sérénité<sup>775</sup>.

Essayons, à présent, de préciser la spécificité des attaques de Lucain. La position du Caton du *De bello ciuili* vis-à-vis des oracles se conforme à la plus ferme orthodoxie stoïcienne<sup>776</sup> :

*haeremus cuncti superis, temploque tacente  
nil facimus non sponte dei; nec uocibus ullis  
numen eget, dixitque semel nascentibus auctor*

575

*quidquid scire licet. sterilesne elegit harenas  
ut caneret paucis, mersitque hoc puluere uerum,  
estque dei sedes nisi terra et pontus et aer  
et caelum et uirtus? superos quid quaerimus ultra?  
Iuppiter est quodcumque uides, quodcumque moueris.*

580

*sortilegis egeant dubii semperque futuris  
casibus ancipites: me non oracula certum  
sed mors certa facit. pauido fortique cadendum est:  
hoc satis est dixisse Iouem.' sic ille profatus  
**seruataque fide templi** discedit ab aris  
non exploratum populis Hammona relinquens<sup>777</sup>*

Parce qu'il sait que l'homme est peu de choses et que la mort est certaine, les paroles divinatoires ne sont d'aucune utilité pour Caton, à qui elles ne peuvent plus rien

<sup>775</sup> Duplain-Michel (1997), note 5, p. 109. L'épisode, présent chez d'autres auteurs, n'est pas exclusivement le fruit de l'imagination de Lucain. (Voir Valère Maxime, I, 8, 10 ou Orose, 6, 15, 11.)

<sup>776</sup> Badali (1999), note 90, p. 545.

<sup>777</sup> *De bello ciuili*, IX, 573-586 :

« Nous sommes tous solidaires du ciel : malgré le silence du temple,  
Nos actes sont voulus par la divinité ; nul besoin de mots =  
Pour sa loi à notre naissance, une bonne fois, le créateur a dit =  
Tout ce qu'on peut savoir ; il n'a pas choisi des sables stériles  
Pour prophétiser devant quelques-uns, ni étouffé la vérité dans la poussière :  
La divinité n'a d'autre demeure que la terre, la mer, l'air, =  
Le ciel, la vertu. Pourquoi chercher des dieux plus loin ?  
Jupiter ? Il est tout ce que tu vois, tous les mouvements qui te poussent.  
Laissons aux indécis la quête des devins, à ceux que les hasards futurs  
Embarrassent toujours ; ma certitude à moi n'est pas due aux oracles,  
Mais à la mort, certitude absolue. Peureux ou brave, il faut tomber :  
Jupiter l'a dit, il suffit.' Sur cette profession de foi,  
mais en respectant le crédit du temple, il s'éloigne de ses autels,  
laissant aux peuples leur Hammon sans l'avoir soumis à l'épreuve. » (Traduction Soubiran)

apprendre. Aussi quitte-t-il le sanctuaire sans avoir consulté le dieu. Mais, parfaitement conscient de ce que la divination peut représenter pour les hommes ordinaires (*populis*), il ne la remet pas radicalement en cause : *seruataque fide templi*<sup>778</sup>. C'est que chez les stoïciens, certains penseurs, au premier rang desquels figurait Posidonius, avaient présenté une défense en règle de la divination fondée sur une sémiologie divine : le monde est un tout organisé en vue d'une fin qui, pour le dire de façon quelque peu schématique, ne laisse pas place au hasard, si bien que les dieux peuvent donner des signes clairs de ce qui est supposé se produire. On trouve un écho de ce point de vue dans les développements de Quintus, le frère de Cicéron, exposés tout au long du livre I du *De diuinatione*. Tullius, s'inspirant de Carnéade, critique, en revanche, au livre II, les prodiges, arguant que le lien établi entre le signe et sa signification est tout à fait arbitraire<sup>779</sup> et exprimant, pour cette raison, son refus des croyances divinatoires<sup>780</sup>. Si Lucain, quant à lui, ne semble pas remettre en cause la véracité des prédictions à la manière de Cicéron, il émet, en revanche, des doutes sérieux sur la capacité des hommes à en faire bon usage<sup>781</sup>, se désolidarisant ainsi d'un Posidonius ou d'un Chrysippe<sup>782</sup>

<sup>778</sup> Cette attitude respectueuse pour les religions populaires contraste avec la violence avec laquelle César réduit à néant le bois sacré des Marseillais. A propos de cet épisode (III, 399-452) et le personnage de César présenté sous les traits d'un virulent champion du rationalisme contre la superstition, voir Leigh (1999).

<sup>779</sup> Voir, par exemple, comment le philosophe démonte les signes annonciateurs de la conjuration de Catilina (*De diuinatione*, II, 47) avant de conclure qu'ils « ne relèvent nullement d'une sémiologie divine » : voir, à propos de ce passage de Cicéron, Kany-Turpin (2008), p. 67.

<sup>780</sup> A l'encontre de M. Beard (1986) qui a défendu, p. 43-45, l'idée selon laquelle, se conformant au principe de la discussion *in utramque partem*, Cicéron laissait son jugement en suspens dans ce traité, les arguments de F. Guillaumont (2006) me semblent livrer le véritable point de vue de Tullius sur la divination : « Rien n'obligeait Cicéron à intervenir personnellement dans le dialogue. S'il avait voulu simplement faire connaître au public romain les arguments *pro* et *contra*, il aurait pu mettre en scène à nouveau les interlocuteurs du *De natura deorum*, le Stoïcien Balbus et l'Académicien Cotta. S'il prend lui-même la parole, c'est afin d'exprimer son refus personnel des croyances divinatoires (p. 329). [...] Cependant il ne faut pas oublier que la critique cicéronienne de la divination s'inscrit dans le cadre du probabilisme académique. Ce n'est pas une critique dogmatique comme la critique épicurienne. Cicéron, disciple de Carnéade, n'est certain de rien. Il n'a donc pas de certitude contre la divination. La thèse *non est diuinitio* n'est pour lui qu'une opinion probable. C'est ce que nous rappellent les derniers mots du traité : Cicéron, qui a indiqué son choix, mais refuse tout dogmatisme, invite le lecteur à exercer son *iudicium*, à se faire une opinion par lui-même (p. 330-331). »

<sup>781</sup> Ce caractère néfaste et obscur des prophéties me semble permettre d'établir, chez Lucain, une distinction entre paroles oraculaires et observations météorologiques dont on sait qu'elles sont étroitement liées dans l'Antiquité [voir, à ce sujet, le recueil d'articles réunis par Cusset (2003), et en particulier, pour un panorama des textes antiques présentant des phénomènes météorologiques, au nombre desquels figure Lucain, influencé sans doute par les *Phénomènes* d'Aratos, voir, dans ce même volume, Soubiran (2003), p. 49-63, et plus spécifiquement, p. 60-63.]. Au livre V, le pécheur Amyclas, tente, en vain, de dissuader César de s'embarquer pour rejoindre la côte italienne : tous les signes de la Nature, de fort mauvais augure (V, 540-566), pourraient donc être salutaires pour l'humanité, à condition de savoir les lire, comme Amyclas, et d'accepter d'entendre leurs mises en garde, ce que refuse catégoriquement de faire César. On a peut-être affaire, dans ce passage lucanien, à une tendance « rationaliste » que l'on trouve parfois chez certains historiens. Voulant dénier à une manifestation extraordinaire l'appellation de prodige, ils la comprennent comme un phénomène naturel : voir Guillaumont (1996), p. 56-59 : la critique examine le passage de l'éclipse de lune, considérée comme un phénomène naturel et prévisible, qui précède la bataille de Pydna (Tite Live, XLIV) avant de la rapprocher d'une inondation (Tacite, *Histoires*, I, 86,3) et d'une grande sécheresse (Tacite, *Histoires*, IV, 6, 2), présentées comme le fait du hasard ou de la Nature.

mais sans aller jusqu'à se faire l'écho du point de vue de Panétius, considéré par Cicéron comme le seul adepte du Portique à ne pas croire à la divination<sup>783</sup>. En fait, à l'inverse des théoriciens stoïciens de l'époque impériale, qui ont tendance –comme le Caton du *De bello ciuili*– à orienter leur démonstration vers l'attitude du véritable sage, proposée comme idéal de conduite<sup>784</sup>, le poète de la guerre civile donne à voir, si l'on peut dire, le revers de la médaille : ce sont les difficultés des hommes du commun à comprendre des paroles oraculaires, dont ils sont pourtant si friands, qui sont mises en scène à satiété.

Ainsi, par exemple, les trois prophéties annonçant, chacune conformément à la pratique de laquelle elle relève (extispicine étrusque, art augural ou inspiration divine), l'imminence de la guerre civile, à la fin du chant I, entretiennent-elles toutes –le lecteur peut aisément le vérifier– un rapport de vérité avec l'avenir. Mais, aux Romains contemporains de la guerre civile, qui sont leurs destinataires dans l'œuvre, elles n'apportent aucun éclaircissement précis sur ce qui les attend : pour évoquer seulement, ici, la prophétie la moins explicite des trois, rendue par l'étrusque Arruns, seul l'auditeur-lecteur qui connaît déjà les événements annoncés peut lire dans l'excroissance démesurée de la tête du foie –et son anormal dédoublement laissant pendre l'autre partie, malade et flétrie<sup>785</sup>– qu'examine l'haruspice, l'écrasante victoire à venir de César<sup>786</sup>. L'auditoire interne, en revanche, n'entend que les protestations attristées du devin qui se refuse à traduire en mots ce qu'il a vu : *uix fas[...] prodere me*<sup>787</sup>. Comme l'a récemment souligné F. Ripoll, qui cite justement ce passage, que ce

<sup>782</sup> Chrysippe avait légitimé la divination par quatre arguments déjà présentés dans le *De natura deorum* (II, 75-168) : « la démonstration syllogistique de l'existence des dieux, impliquant leur souci de communiquer avec les hommes ; la doctrine du destin ; l'unanimité de la croyance en la divination ; l'existence de prédictions véridiques » : Kany-Turpin (2004), p. 32.

<sup>783</sup> Cicéron, *De diuinatione*, II, 88, 97. À l'inverse, en I, 6, 12, Quintus évoque seulement des doutes formulés par Panétius à l'encontre de la divination. Sur les divergences entre le stoïcisme de Panétius et celui de Sénèque, voir Morford (1999).

<sup>784</sup> Sénèque, *Consolation à Marcia*, XI : les paroles que Sénèque adresse à Marcia qui a perdu son fils, rejoignent tout à fait ce que dit Caton au livre IX du *De bello ciuili*. Le seul oracle qui ait de la valeur est la recommandation, toute philosophique, que la rumeur attribue à la Pythie : « Connais-toi toi-même ». Si l'on garde toujours à l'esprit que l'homme est mortel, toute prophétie devient inutile : tel est bien le sous-entendu implicite de Sénèque, ici, qui, en évoquant la fragilité de la condition humaine, tient les propos d'un véritable sage stoïcien.

<sup>785</sup> *De bello ciuili*, I, 626-629 :

« Or, détail abominable, jamais apparu dans les entrailles sans annoncer de malheur

Voici qu'aux yeux d'Arruns grandit sur une protubérance du foie

La tumeur d'une seconde protubérance ; une partie pend, malade et flasque,

L'autre palpite, énorme, et ses veines frémissent d'un pouls rapide. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>786</sup> Sur ce passage, voir Lebek (1976), p.172-173 et Narducci (1979), p. 41 et note 6, p. 151.

<sup>787</sup> *De bello ciuili*, I, 631-632 : « Dieux d'en haut, tout ce que vous préparez, **je puis à peine Le révéler** aux foules. » (Traduction Quintin-Lacroix)

soit le narrateur ou les différents personnages qui prononcent des prophéties, ils font souvent de la rétention d'informations<sup>788</sup>. La communication entre la sphère divine de laquelle est supposée émaner la parole oraculaire, et la sphère humaine est donc fort malaisée. Est-ce à dire que les dieux n'existent pas dans le monde de Lucain ? Loin de là<sup>789</sup>. Mais leurs paroles sont incompréhensibles aux hommes, en particulier aux hommes de la guerre civile qui, tous coupables, ne sont pas dignes de les entendre. C'est en effet, le dernier argument qu'avance la Phébaïde d'Apollon, en V, 139-140, pour tenter d'échapper à un devoir qui la terrifie et dissuader Appius de la forcer à pénétrer dans l'autre sacré. Aussi, les humains devraient-ils ne pas tenir compte de ces *omina*, émanations d'une volonté divine d'autant plus menaçante –rappelons que les prêtresses d'Apollon redoutent, fait attesté nulle part ailleurs que dans cette épopée, la véritable possession divine susceptible de les laisser sans vie (V, 114-120 et V,222-225)– qu'elle refuse de s'exprimer clairement. Tous les mortels n'ont pas, malheureusement, la même force de caractère que Pompée qui, choisissant de dénier toute importance à ce que lui dit le fantôme de Julie, continue d'agir comme il l'entend<sup>790</sup>, ou Caton qui n'éprouve pas le besoin de consulter l'oracle d'Ammon dont il sait pertinemment qu'il ne lui apprendra rien qu'il ne sache déjà. La plupart des êtres humains, à l'instar du fils du grand Pompée, ne résistent pas au désir de connaître l'avenir quand ils pensent la chose possible :

*hac ubi damnata fati tellure locarunt  
castra duces, cunctos belli praesaga futuri  
mens agitat, summique grauem discriminis horam      415  
aduentare palam est, propius iam fata moueri.  
degeneres trepidant animi peioraque uersant;  
ad dubios pauci praesumpto robore casus  
spemque metumque ferunt. turbae sed mixtus inertii  
Sextus erat, Magno proles indigna parente,      420  
[...]  
qui stimulante metu fati praenoscere cursus,  
impatiensque morae uenturisque omnibus aeger,*

<sup>788</sup> Ripoll (2010), p. 156 : outre le passage de l'examen des entrailles, le critique renvoie aussi à l'oracle d'Apollon qui se garde de tout révéler pour ne pas compromettre l'accomplissement des destins (V, 198-209) ainsi qu'aux incohérences voulues de la voix du narrateur qui brouille les pistes (en VII, 432 il dit que le retour à la République se fera *numquam*, alors qu'en IX, 604, il dit *nunc, olim*) . Voir aussi Delarue (1996), p. 228.

<sup>789</sup> Voir p. 56.

<sup>790</sup> Lucain signale, d'ailleurs, à cette occasion les progrès de Magnus sur la voie de la sagesse (III, 36-39) : il se précipite au combat grandi d'avoir refusé d'ajouter foi au présage (*maior in arma ruit*, III, 37). On remarquera, par ailleurs, le jeu poétique sur le surnom de Pompée.

*non tripodas Deli, non Pythia consulit antra,* 425  
[...]  
*aut siquid tacitum sed fas erat.*<sup>791</sup>

Sextus Pompée apparaît donc comme l'archétype même de ces âmes terrifiées –la plus grande masse des hommes, en réalité– qui n'ont pas la fermeté de caractère des vrais héros capables de supporter l'incertitude d'osciller entre *spemque metumque*. Indigne rejeton d'un père qui, par trois fois, refuse d'agir en se soumettant au diktat de paroles prémonitoires (les menaces de Julie entendues en songe, le triomphe entrevu en rêve, qui se transforme peu à peu en cortège funèbre, le double sens d'un des vers de Cicéron dans la suasoire que le grand orateur lui adresse avant Pharsale<sup>792</sup> auraient dû l'inciter à renoncer à la lutte contre César), le fils en vient à se compromettre assez avec la masse la plus veule des hommes –l'adjectif *mixtus*, si lourd de sens dans la philosophie stoïcienne, dit bien sa déchéance morale qui s'apparente même à une maladie (*aeger*)– pour accepter l'impiété d'une épouvantable nécromancie, qui tout sauf *fas*, ne lui apprendra que peu de choses. Il n'est d'ailleurs pas anodin que les deux grandes scènes de consultation de l'œuvre soient le fait de deux Pompéiens : d'une part, ils servent de pitoyables contre-exemples au courageux Magnus et au très sage Caton ; et d'autre part, ils illustrent, à leurs dépens, le point de vue de Lucain qui considère les paroles oraculaires comme un dangereux piège. Futurs vaincus, comme on sait, ils auraient sûrement mieux fait de ne pas s'en remettre à des paroles divines qu'ils ne comprennent pas et qui ne changent rien à leur destinée.

---

<sup>791</sup> *De bello ciuili*, VI, 413-420 [...] 423-25 [...] 430 :

« Quand sur cette terre maudite les chefs établirent leur camp,  
le pressentiment du futur combat  
tourmente les esprits de tous ; de la suprême décision il est patent =  
que l'heure grave approche, et que les destins, tout près, sont en marche.  
**Les âmes basses s'épouvantent, elles envisagent le pire ;**  
prenant sur eux plus fermement, quelques-uns, face aux aléas,  
balancent entre espoir et crainte. Mais de la troupe veule,  
Sextus faisait partie, de son père Magnus indigne rejeton,  
**Aiguillonné par la frayeur à pénétrer le cours du destin par avance,**  
**incapable d'attendre, malade qu'il était devant tout l'avenir,**  
il ne consulte pas les trépieds de Délos, l'autre non plus de la Pythie,  
ni ne veut chercher à Dodone, dont les produits alimentaient les primitifs,  
ce qui retentit par l'airain de Zeus, qui peut dans les entrailles  
déchiffrer les destins, qui traduit les oiseaux, qui observe la foudre =  
et qui scrute les astres avec le soin des Assyriens,  
Ou quelque autre art secret, mais non point sacrilège. » (Traduction Soubiran)

<sup>792</sup> Voir p. 218-219.

Pour l'humanité qui n'a pas la sagesse d'un Caton, la seule attitude tenable face à l'opacité du monde semble bien être, en définitive, celle du narrateur lui-même. Déplorant l'existence de prophéties qui, quand elles sont un tant soit peu comprises des destinataires, les privent de tout espoir, il en vient à s'interroger sur le sens de l'univers :

[...]*Cur hanc tibi, rector Olympi,  
sollicitis uisum mortalibus addere curam,  
noscant uenturas ut dira per omina clades ?  
Sive parens rerum, cum primum informia regna  
materiamque rudem flamma cedente recepit,  
fixit in aeternum causas qua cuncta coercent,  
se quoque lege tenens, et saecula iussa ferentem  
fatorum inmoto diuisit limite mundum ;  
sive nihil positum est, sed fors incerta uagatur,  
fertque refertque uices, et habet mortalia casus :  
sit subitum quodcumque paras ; sit caeca futuri  
mens hominum fati ; liceat sperare timent.*<sup>793</sup>

Le narrateur présente ici ses réflexions sous forme d'une alternative fortement martelée par la reprise de *sive* : la première proposition, énoncée en cinq vers se conforme à la création du monde selon la physique stoïcienne : c'est de la conflagration générale que l'univers naît. La seconde proposition de l'alternative qui n'est développée que sur deux vers envisage le point de vue épicurien<sup>794</sup> : le monde est livré au hasard et non soumis à un destin préétabli. Assurément le narrateur semble accorder plus de crédit à la proposition qu'il prend la peine de développer plus longuement ; néanmoins, il ne dit rien de définitif et semble examiner les deux possibilités avec autant de bienveillance ;

---

<sup>793</sup> *De bello ciuili*, II, 4-15 : « Pourquoi, ô maître de l'Olympe, as-tu jugé bon d'ajouter aux inquiétudes des mortels un tourment, celui de connaître, par de funestes présages, l'avenir et ses malheurs ? Soit le père de l'univers, lorsqu'il reçut les domaines, informes à l'origine, de la matière brute, une fois que le feu se fut retiré, fixa pour l'éternité les causes qui déterminent toute chose, s'astreignant aussi lui-même à obéir à la loi, et circonscrit aux limites immuables des destins le monde qui endure les siècles d'existence qui lui ont été prescrits ; soit rien n'est arrêté, et à l'inverse, le sort erre au hasard, fait et refait les destinées, et la chance règne sur la vie des hommes : que tout ce que tu prépares se produise soudainement ! Que l'esprit humain soit aveugle, en ce qui concerne son avenir et son destin ! Qu'il soit permis d'espérer à celui qui a peur ! » (Traduction personnelle)

<sup>794</sup> Fantham (1992 a), p. 80 : le commentaire voit bien ici l'apparition de la doctrine épicurienne. C'était déjà l'interprétation de Ahl (1976), p. 232-234.

on pourrait d'ailleurs avancer, comme argument en faveur de la théorie épicurienne, qu'elle est énoncée en seconde place : or, il n'est pas rare que les orateurs choisissent, de façon stratégique, de se débarrasser d'abord de ce qui n'emporte pas leur approbation. Mais la fin du passage revient à la première hypothèse, celle de la doctrine stoïcienne, à un point capital près néanmoins, sur lequel il faudra revenir : la divinité, bien loin d'être providentielle, semble finalement prendre un malin plaisir à redoubler le malheur des hommes.

E. Narducci<sup>795</sup> propose judicieusement de rapprocher ce texte de la *lettre à Lucilius 16* de Sénèque : elle présente aussi, par le biais d'une répétition de l'adverbe *siue*, deux conceptions différentes (en effet, les deux premiers *siue* introduisent la vision stoïcienne, et le dernier, celle des épicuriens), sans trancher en faveur de l'une ou l'autre :

*Dicet aliquis « quid mihi prodest philosophia, si fatum est ? Quid prodest, si deus rector est ? quid prodest, si casus imperat ? Nam et mutari certa non possunt et nihil praeparari potest aduersus incerta, sed aut consilium meum occupauit deus decreuitque quid facerem, aut consilio meo nihil fortuna permittit. » Quidquid est ex his, Lucili, uel si omnia haec sunt, philosophandum est ; siue nos inexorabili lege fata constringunt, siue arbiter deus uniuersi cuncta disposuit, siue casus res humanas sine ordine inpellit et iactat, philosophia nos tueri debet. Haec adhortabitur ut deo libenter pareamus, ut fortunae contumaciter ; haec docebit ut deum sequaris, feras casum.*<sup>796</sup>

Sénèque, dans la perspective didactique qui est la sienne à travers cette correspondance, vante les mérites de la philosophie au sens large du terme, en acceptant diverses conceptions. Son but est de pousser son destinataire à la pratique de la réflexion philosophique ; il n'abordera précisément la doctrine stoïcienne que dans des lettres bien ultérieures à celle-là. Nous pouvons peut-être penser (ce qui n'est pas l'avis d'E. Narducci sur lequel je reviendrai) que le narrateur de la *Pharsale*, adopte une attitude conforme à l'ouverture d'esprit de son oncle ; le chantre du *De bello ciuili* ne fait

---

<sup>795</sup> Narducci (2002), p. 152-166.

<sup>796</sup> Sénèque, *Lettres à Lucilius* 16, 4 : « quelqu'un dira : « A quoi me sert la philosophie, s'il y a un destin ? A quoi sert-elle si un Dieu gouverne ? A quoi sert-elle si le hasard est souverain ? On ne modifie pas l'immuable, contre l'incertain on ne se prémunit pas : ou bien un Dieu a devancé ma décision, arrêté mes actes, ou bien la Fortune ne laisse rien à ma décision. » De ces hypothèses quelle que soit la vraie, Lucilius, en admettant même que toutes soient vraies, pratiquons la philosophie. Que les destins nous tiennent dans les chaînes d'une loi inexorable ou qu'un Dieu, arbitre de l'univers ait organisé toutes choses, ou que le hasard mette en branle et brasse dans le désordre les choses humaines, la philosophie doit nous protéger. Elle nous dira d'obéir de bon gré à Dieu, fièrement à la Fortune. Elle te montrera comment suivre Dieu et pour le hasard comment le supporter. » (Traduction Noblot, revue par Novara)

peut-être rien d'autre, ici, que stimuler la réflexion de ses lecteurs, en présentant deux thèses philosophiques opposées.

Mais comment expliquer alors la tonalité très pessimiste du dernier tiers du texte cité, qui semble considérer que la divinité se plaît à faire souffrir les hommes à l'avance, en leur annonçant, par des oracles qui leur enlèvent tout espoir, les malheurs qui les attendent ? Le critique italien avance l'hypothèse intéressante selon laquelle le narrateur présenterait ensemble la doctrine stoïcienne et les attaques qui ont été formulées contre cette dernière par Carnéade et la nouvelle Académie<sup>797</sup>. Une comparaison avec les textes de Cicéron qui résument cette polémique permet en effet de constater que Lucain reprend précisément le même thème dans ce début du Livre II<sup>798</sup> : à quoi peut bien servir de connaître un avenir désespérant ? Le narrateur renverserait ainsi, toujours selon E. Narducci, la figure de la Providence stoïcienne en une noire fatalité : un destin est bel et bien écrit, mais par un dieu qui n'est nullement animé d'intentions bienveillantes envers l'humanité. Lucain partagerait donc le fatalisme d'un Posidonius ?

Il paraît absolument essentiel, pour se prononcer sur ce point, de ne pas perdre de vue le contexte global du passage : le Livre I s'est terminé sur d'épouvantables prodiges et trois prophéties annonciatrices de grands malheurs. Le chant II présente, juste après les interrogations philosophiques du narrateur, la description pathétique de l'état de très grande angoisse dans lequel est plongée la cité romaine. Autrement dit, les deux vers très pessimistes que Narducci attribue aux conceptions fatalistes de Lucain permettent, après la pause réflexive, de revenir au récit, avec la même intensité dramatique qu'à la fin du livre I. L'emprunt fait aux théories de Carnéade, bien davantage que l'expression d'une conviction profonde, me paraît surtout être, ici, un commode moyen de rattacher précisément les interrogations philosophiques du narrateur au récit : ce dernier, après avoir proposé un questionnement relativement apaisé sur le fonctionnement de l'univers présentant avec une certaine impartialité les deux théories majeures sur la question, sans jamais trancher en faveur de l'une d'elle, se devait de retrouver –et de faire retrouver à son lecteur– la dramatique atmosphère d'angoisse qui étreint la cité de Rome, à la veille de la guerre civile. Autrement dit, Lucain, qui cherche à guider les émotions de son auditeur-lecteur –comme il le déclare au livre VII, dans un des plus célèbres passages de l'épopée, je vais y revenir– le fait par

---

<sup>797</sup> Sur la philosophie de Carnéade et sa manière de la définir par opposition à celle de Chrysippe, voir Lévy (1980).

<sup>798</sup> Cicéron, *De natura deorum*, III, 14 ; *De diuinatione*, II, 54.

le biais d'un narrateur qui, parce qu'il s'exprime à la première personne, facilite l'identification entre le lecteur et lui-même. Dans une telle perspective, la violence des deux derniers vers, inspirés de la philosophie de Carnéade, s'apparente davantage à une ruse littéraire, qu'à l'expression d'une conviction profonde. S'il n'est pas possible de faire une démonstration plus convaincante pour le moment, les choses seront peut-être différentes une fois que les nombreuses prophéties du *De bello ciuili* auront été envisagées, non plus sous l'angle philosophique, mais poétique.

En somme, le jugement sur le genre humain, que Lucain nous donne à lire, à travers les différentes prophéties de son œuvre, est assez sévère : l'absence de manifestations divines claires et précises dans le *De bello ciuili* prouve que la communication entre le monde des dieux et celui des hommes est désormais presque impossible, les mortels étant coupables et souillés par le sacrilège de la guerre civile. Pourtant, peu d'entre eux, –signe de leur incapacité à supporter le doute– ont la sagesse de renoncer à interroger les oracles. Ils veulent des certitudes, alors que la seule attitude tenable –pour qui n'est pas Caton, qui détient les réponses– est celle du questionnement pratiqué par le narrateur. N'émettant jamais aucun avis définitif sur ce qu'il ne peut connaître de manière certaine, il se contente de poser des questions en envisageant les différentes hypothèses possibles. C'est pourquoi les dieux, dont on a pu dire qu'ils étaient indifférents voire animés de mauvaises intentions à l'égard de l'espèce humaine, apparaissent plutôt, me semble-t-il, comme un sujet d'interrogations sans cesse renouvelées de la part du narrateur : humain lui-même, il n'a, somme toute, guère plus de réponses à leur sujet que le commun des mortels, allant même dans les moments de grand désespoir jusqu'à laisser échapper quelques propos très désabusés, comme ici dans en II, 14-15 ou encore dans le livre VII. Ce serait de mauvaise méthode, me semble-t-il, d'y voir l'unique expression de ses pensées les plus profondes : il faut toujours garder à l'esprit que les interventions virulentes, désabusées et souvent contradictoires du poète prennent place dans un contexte narratif bien précis et que Lucain a pour projet –je vais y revenir– de faire ressentir de violentes émotions à ses lecteurs<sup>799</sup>.

---

<sup>799</sup> Lecteurs au nombre desquels figurent, bien entendu, les critiques, et en particulier, ceux qui lisent la guerre civile comme la mise en évidence du non-sens de l'univers [voir, par exemple, Masters (1994) p. 168-69; Bartsch (1997) p. 6, Sklenár (1999) ou Johnson (1987), p. 35-66, et en particulier p. 44-46, qui présente Caton comme une cruelle caricature du sage stoïcien]. Ils me paraissent, en quelque sorte, s'être laissés prendre au piège de la puissante poésie de Lucain qui exprimant, en effet, aux heures les plus noires de son épopée, un violent désespoir –qui pourrait être celui de tout être humain en pareille

Ainsi, le développement le plus pessimiste du narrateur, que la critique a souvent considéré comme blasphématoire est-il, à dessein, placé au cœur de la bataille de Pharsale<sup>800</sup>. L'ironie mordante ou la violente attaque qui peuvent être caractéristiques du genre satirique n'ont pas leur place dans l'épopée classique<sup>801</sup>, car il s'agit d'un mélange incongru entre le style élevé et soutenu et un style plus commun. Mais Lucain va insérer l'invective satirique dans son texte pour faire éprouver de forts sentiments à ses lecteurs : c'est en ce sens que M. Coffey analyse le châtement que le narrateur promet aux dieux pour ce qu'ils sont en train de laisser faire<sup>802</sup>. Ce qui pouvait d'abord paraître pour un grave blasphème se retourne en fait en crime de lèse-majesté. La satire fait quitter au texte les sphères célestes pour s'en prendre aux hommes et à leur travers ; le narrateur vise ici aussi bien la crédulité et l'hypocrisie des courtisans que la vanité des empereurs, qui ne sont en réalité que des ombres. Le *uates* est passé de la colère tragique contre des dieux insensibles, à une ironie mordante envers le culte impérial. En définitive, il semble presque que les dieux n'aient été apostrophés par le narrateur que pour introduire le développement satirique, présenté sous forme de parole oraculaire.

Tout le talent du poète consiste donc, en matière de prophétie, à lier très précisément sa pratique poétique à ses réflexions philosophiques<sup>803</sup> : des tristes constats

---

situation-, va jusqu'à remettre en cause l'existence même d'une puissance supérieure régissant le monde. S'en tenir à ces quelques moments de grande crise, c'est, entre autres –je reviendrai plus loin sur d'autres passages qui me semblent démontrer que le monde de la guerre civile est bien organisé en vue d'un *telos* précis– passer sous silence la prophétie d'un avenir meilleur où Pompée sera vénéré comme un dieu, c'est oublier que Lucain annonce les ides de Mars et la mort du tyran. Par ailleurs, vouloir faire de Lucain un penseur de l'absurde avant l'heure ne me paraît pas compatible avec la mentalité romaine.

<sup>800</sup> *De bello ciuili*, VII, 445-459 : « Pour nous vraiment =  
les dieux n'existent pas ; un hasard aveugle emporte le monde,  
la royauté de Jupiter n'est que mensonge. Il contempera de là-haut,  
Dans l'éther, foudre au poing, le carnage de Thessalie !  
Lui-même apparemment atteindra Pholoé, atteindra de ses feux l'Oeta,  
les bois de l'innocent Rhodope et les pins du Mimas,  
mais c'est Cassius plutôt qui frappera César ! Il a fait se lever =  
les astres pour Thyeste en condamnant Argos à une nuit soudaine :  
mais à la Thessalie qui de pères, de frères porte, pareilles, tant d'épées,  
il dispensera la lumière ? Du monde des mortels =  
aucun dieu n'a souci. De ce désastre, cependant,  
nous tirons toute la vengeance que le pouvoir divin peut offrir à la terre :  
des dieux égaux à ceux d'en haut seront créés par ces guerres civiles,  
des morts auront pour attribut des foudres, de rayons, des astres,  
et dans les temples de ses dieux Rome jurera sur des ombres. » (Traduction Soubiran)

<sup>801</sup> Marti (1975), p. 81 sur l'influence de la satire dans les invectives du narrateur.

<sup>802</sup> Coffey (1996).

<sup>803</sup> Masters (1992), p. 143, fait une observation similaire : « Matter and manner are inseparable, as the poet finds himself embroiled in the very madness he is describing. »

du penseur sur l'opacité du monde de la guerre civile et la trop grande sensibilité des hommes aux paroles oraculaires, le poète va tirer avantage pour composer son épopée.

## B/ Dimension poétique des multiples paroles oraculaires du *De bello ciuili*

Les prophéties me paraissent avoir deux fonctions poétiques majeures, qui découlent directement des amères conclusions philosophiques auxquelles nous venons, avec Lucain pour guide, d'aboutir. D'une part, la parole oraculaire exerçant sur les êtres humains –du moins, ceux de l'Antiquité– une véritable fascination, elle peut se révéler être, pour le poète qui sait la manier, un puissant moyen de susciter des émotions fortes chez ses lecteurs. Et d'autre part, l'opacité du monde sur laquelle les paroles oraculaires achoppent sans cesse, me paraît pouvoir être lue comme une image métapoétique de la difficulté du sujet choisi par Lucain.

Examinons, un instant, les très célèbres déclarations du narrateur, au chant VII, qui constituent un véritable art poétique :

*Si cuncta perito  
augure mens hominum caeli noua signa notasset,  
spectari toto potuit Pharsalia mundo.*

*o summos hominum, quorum fortuna per orbem* 205  
*signa dedit, quorum fati caelum omne uacauit!*  
*haec et apud seras gentes populosque nepotum,  
siue sua tantum uenient in saecula fama,  
siue aliquid magnis nostri quoque cura laboris* 210  
*nominibus prodesse potest, cum bella legentur,  
spesque metusque simul perituraque uota mouebunt,  
attonitique omnes ueluti uenientia fata,  
non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, fauebunt.*<sup>804</sup>

<sup>804</sup> *De bello ciuili*, VII, 205-213 : « Si grâce au savoir d'un augure l'esprit humain au ciel avait noté tous les signes sans précédent, aux yeux du monde entier Pharsale eût pu s'offrir. Ô sublimes héros, dont la fortune sur la terre = a laissé trace, et aux destins de qui tout le ciel s'est offert ! Bien plus tard, parmi les nations et la foule de nos neveux, -que leur gloire suffise à leur ouvrir les siècles ou que notre effort attentif puisse aussi quelque peu = servir à ces grands noms- quand on lira le récit de ces guerres, l'espoir et la frayeur mêlés et des vœux sans effet en seront suscités ;

En proclamant, sous la forme d'une prophétie prononcée par le narrateur, que ses lecteurs, nés pourtant au moins un siècle après les événements, feront encore, malgré tout ce qu'ils savent, des vœux en faveur de Pompée, Lucain revendique ce que certains critiques considèrent comme la dimension dramatique de son épopée<sup>805</sup> et redit surtout, à la suite de son oncle, la puissance de l'art –de son art– à susciter des émotions violentes<sup>806</sup>. Mais, il y a plus, qui me semble particulièrement intéressant et qui, à ma connaissance, n'a pas été souligné : commentant non exclusivement les événements, mais aussi son propre travail de création –ce qui différencie nettement, me semble-t-il, la voix du narrateur de l'épopée de celle d'un chœur tragique–, le poète laisse entrevoir, ici, que la parole oraculaire lui sera d'une grande aide pour parvenir à susciter *spesque metusque* chez ses contemporains.

En affirmant, en effet, quelques vers auparavant, la proche parenté existant entre véritables prodiges divins et délires psychiques liés à une angoisse excessive, Lucain avait signalé être pleinement conscient de la capacité des manifestations divines et autres paroles oraculaires à faire forte impression sur l'esprit des Romains :

*iam (dubium, monstisne deum, nimione pauore  
crediderint) multis concurrere uisus Olympo  
Pindus et abruptis mergi conuallibus Haemus.  
[...] turba  
[...] gaudet monstis mentisue tumultu,  
atque omen scelerum subitos putat esse furores.*<sup>807</sup>

---

tous, frappés de stupeur, croiront, à la lecture, ces destins à venir =

et non point révolus, et leur faveur ira, Magnus, encore à toi. » (Traduction Soubiran)

<sup>805</sup> L'idée selon laquelle la voix du poète est parfois, et notamment dans ce passage, comparable au chœur de la tragédie remonte à Guillemin (1951), p. 220. Elle a ensuite été reprise par Syndikus (1958), p. 41 ; Marti (1964) et (1975) ; Viansino (1974), p. 97-110, Narducci (1979), p. 115-7.

<sup>806</sup> Hutchinson (1993), p. 71, n. 66 propose un intéressant rapprochement avec Sénèque, *De ira*, II, 2, 3-6 : « Ces émotions s'éveillent même au spectacle et à la lecture de l'histoire ancienne. Souvent nous avons l'air de nous irriter contre Clodius qui bannit Cicéron ou contre Antoine qui l'assassine ; qui ne s'élève contre les armes de Marius, contre les proscriptions de Sylla ? Qui ne hait Théodote et Achillas et cet enfant osant commettre un forfait qui n'est pas d'un enfant ? Quelquefois un chant, un rythme entraînant, le son martial des trompettes nous excitent ; l'esprit s'émeut devant une peinture cruelle et l'appareil lugubre des plus justes supplices. De là vient que nous sourions à qui nous sourit, qu'une foule attristée nous attriste, que les combats des autres nous échauffent. Ce ne sont pas des colères, pas plus qu'il ne faut voir la tristesse dans le froncement de sourcils que fait naître l'imitation d'un naufrage, ou la crainte dans le frisson qui, lorsque Hannibal après Cannes, assiège les remparts, parcourt l'esprit du lecteur. Mais ce sont des mouvements de l'âme qui se refuse à ces mouvements ; ce sont non des passions, mais le prélude des passions. C'est ainsi qu'un vieux soldat devenu civil, tressaille en pleine paix au son de la trompette et que les chevaux de troupe dressent la tête au bruit des armes. On raconte qu'Alexandre, écoutant chanter Xénophante, mit la main à son épée. » (Traduction Bourgery)

<sup>807</sup> *De bello ciuili*, VII, 171-173 [...] 183-184 :

« De plus (qui le saura ? des prodiges divins ou l'excès de frayeur

Que le narrateur dise, à deux reprises, combien les images mentales créées par l'imagination humaine et les signes divins sont comparables n'est pas, juste avant la célèbre prophétie d'art poétique qu'il prononce, chose anodine : le poète donne ainsi, me semble-t-il, un indice sur la manière dont il entend exploiter les potentialités de la parole oraculaire comme motif littéraire.

Elle constituait jusqu'à présent, chez les poètes épiques, un commode artifice permettant de créer –pour aller à l'essentiel– une attente chez le lecteur, un effet de suspense propre à soutenir l'attention et l'intérêt pour la narration. Elle relevait donc presque exclusivement du *placere* –du moins, pour les prophéties n'excédant pas le cadre temporel de l'épopée<sup>808</sup>–. Chez Lucain, en revanche, dans la mesure où le lecteur connaît déjà à l'avance les grandes lignes du récit, les prophéties ne peuvent plus avoir la même fonction. Se signalant, en général, par leur obscurité, à travers laquelle seul le lecteur-auditeur –par opposition aux personnages– peut voir clair, elles provoquent nécessairement, corollaires de l'espoir ou de la crainte, la compassion –ou la haine– du lectorat pour ces hommes promis –ou promettant leurs semblables–, au malheur. Ressortissant donc uniquement au *mouere*, elles deviennent un moyen puissant pour le poète épique de toucher les destinataires de son texte et de les pousser à formuler encore, envers et contre tout, des vœux en faveur de Pompée.

Revenons, pour conclure, au projet poétique proclamé par Lucain au livre VII. Les signes annonciateurs des destins hors-normes des hommes de la guerre civile ont occupé, par le passé, précise le narrateur, tout le ciel (*o summos hominum[...]quorum fatis caelum omne uacauit*) si bien qu'ils auraient pu être vus de toute la terre (*spectari toto potuit Pharsalia mundo*). A cette extraordinaire dilatation géographique, Lucain entend donc substituer, par la puissance de sa poésie –et en particulier par le biais de la parole prophétique– une dilatation temporelle : les auditeurs-lecteurs présents –et à

---

le leur ont-il fait croire ?) beaucoup ont vu le choc de l'Olympe = et du Pinde, et l'Hémus s'engloutir en d'abruptes vallées.

[...] cette foule

[...] se réjouit de ces prodiges ou de ce désordre mental,

Et dans ses délires soudains voit un présage de ses crimes. » (Traduction Soubiran)

<sup>808</sup> Je songe à des prophéties du type de celle que délivre Anchise à son fils aux Enfers, qui constitue un véritable panégyrique de la nation romaine.

venir<sup>809</sup> – du *De bello ciuili* seront, tout autant que les partisans de Magnus du temps de la guerre civile, émus par le sort de Pompée et souhaiteront sa victoire.

M. Leigh a mis en lumière la dimension idéologique d'un tel positionnement de la part du narrateur lucanien : s'opposant à l'*augur* 'augustéen' – pour reprendre la terminologie du critique – c'est-à-dire au césarien convaincu Cornelius Gaius qui, sous l'apparente neutralité du simple *spectateur*, proclame, en fait, quelques vers auparavant, par le recours à un intertexte virgilien utilisé à rebours<sup>810</sup>, la victoire unanime de César et de sa lignée<sup>811</sup>, le *uates* 'post-augustéen' qu'est Lucain, fait fi du non-sens qu'il y a à formuler des vœux visant à inverser les données historiques, et affirme, quant à lui, clairement, son *engagement* et ses préférences pour Magnus, éternelle victime du césarisme<sup>812</sup>.

Je souhaiterais, pour ma part, m'intéresser, essentiellement, aux implications poétiques d'une telle posture : à la prophétie précise et limpide de Gaius Cornelius – double d'un Virgile chanteur du pouvoir impérial – qui décrit exactement et succinctement ce qu'il est en train de se passer à Pharsale, succède, celle, ô combien plus déroutante du *uates* lucanien, désireux de lutter, de toute la force de sa puissance

---

<sup>809</sup> Le *De bello ciuili* ne disparaîtra pas avec son poète. La postérité l'attend, Lucain le proclame orgueilleusement – et, somme toute, avec raison – en IX, 985-986 :

*uenturi me teque legent; Pharsalia nostra  
uiuēt, et a nullo tenebris damnabimur aeuo.*

« Les siècles à venir, toi et moi, nous lirons : notre Pharsale =

survivra, jamais nous ne serons condamnés aux ténèbres. » (Traduction Soubiran)

<sup>810</sup> Comme l'écrit Leigh (1997), p. 16-19, la formule virgilienne *venit summa dies* par laquelle Enée annonçait, dans l'*Enéide*, l'anéantissement de la ville de Troie (II, 234-237) est détournée, ici, par un césarien convaincu, pour prophétiser la grande victoire de son chef. A titre de comparaison, voir, par exemple, Plutarque (*César*, 47) qui précisant que l'anecdote de cette prophétie était mentionnée par Tite Live – et donc connue de tous les lecteurs de Lucain – nous décrit un Gaius Cornelius au comble de l'enthousiasme et s'écriant « Νικᾶς ὁ Καῖσαρ » (« Tu l'emportes, ô César ! »). Sur cette technique propre à Lucain, qui consiste à citer Virgile en donnant une toute autre portée au texte repris, voir Conte (1988), p. 32-9, et en particulier, p. 34 (*De bello ciuili*, VII, 129-133 et *Enéide*, VII, 145).

<sup>811</sup> *De bello ciuili*, VII, 195-196 :

*'venit summa dies, geritur res maxima' dixit  
'impia concurrunt Pompei et Caesaris arma'*

« Voici venu le jour suprême, voici l'événement majeur :

de Pompée, de César s'affrontent les armes impies. » (Traduction Soubiran)

<sup>812</sup> Leigh (1997), p. 6-40, et en particulier p. 16-19. On aura reconnu, dans le résumé succinct que je fais du point de vue de Matthew Leigh, les deux grandes thématiques autour desquelles il articule ses réflexions sur le *De bello ciuili* : le lecteur se voit proposer par le poète d'adopter, ou bien, l'attitude du *spectateur* cruel et voyeur qu'il est quand il va voir les spectacles de l'arène ou bien celle de l'homme *engagé* et pleinement conscient qu'il ne s'agit pas d'un jeu, mais bien d'un réel parti-pris idéologique d'opposition au pouvoir en place. Cette opposition trouve un écho dans les deux grands figures de l'épopée que sont César – il fait dresser sa table sur le champ de bataille et se *repait* du spectacle des morts de *Pharsale* – et Caton qui refuse de se tenir à l'écart de l'écroulement du monde et s'engage délibérément dans la lutte aux côtés de Pompée – autant pour faire front contre César et ses aspirations au trône, que pour rappeler à Magnus, en cas de victoire, qu'il a remporté le combat, non tant pour lui-même, que pour son peuple.

poétique, contre la réalité de l'histoire. Nous assistons donc, là, rapidement esquissé, à l'affrontement de deux types de poésie épique. L'essentiel, pour l'instant, n'est tant pas de les définir plus précisément –j'y reviendrai amplement dans la suite de cette seconde partie– que de constater qu'elles sont présentées toutes deux comme des paroles oraculaires. Par delà les traditionnelles invocations aux Muses de la poésie –reposant sur l'homonymie entre le devin et le poète qui sont, l'un comme l'autre, dans la langue latine des *uates*– Lucain donne donc véritablement à entendre l'acte de création poétique sous la forme d'une prophétie. Et il le fait au cours de la plus importantes de ses déclarations programmatiques, parenthèse réflexive en plein cœur de la décisive bataille de Pharsale.

L'identité de la parole poétique et de la parole prophétique que nous donne à lire ce passage me semble, par ailleurs, confirmée par l'emploi récurrent, aux abords des scènes divinatoires, du duo de sentiments contradictoires que le narrateur souhaite faire ressentir à ses lecteurs (*spesque metusque simul perituraque uota mouebunt*<sup>813</sup>) : ainsi, au début du livre II, le narrateur avait-t-il reproché aux divinités l'existence des prophéties, en concluant *liceat sperare timentī*<sup>814</sup>. De la même manière, nous avons vu Sextus Pompée, incapable de continuer à balancer entre espoir et crainte, se résoudre à consulter Erichtho. Quant à Appius Claudius, c'est, abusé par un vain espoir (*uana spe*, V, 227), qu'il gagne l'Eubée où il trouvera la mort. On pourrait multiplier les exemples. Mais il me paraît plus intéressant, pour conclure, d'insister sur le fait que les paroles prophétiques, équitablement réparties entre le narrateur et les protagonistes, sont aussi parfois le lieu d'une rivalité entre deux *uates*, le devin personnage et le chantre de l'épopée, ce dernier ayant d'ailleurs, en règle générale, le dernier mot. Le passage le plus significatif est assurément celui de la consultation delphique où la véritable révélation du sort d'Appius est faite, au futur, par le narrateur qui vient corriger les ambiguïtés de la parole d'Apollon, en apostrophant l'insensé qui a cru pouvoir seul, en temps de guerre civile, connaître la paix, autrement que dans la mort<sup>815</sup>.

Lucain semble donc avoir trouvé, avec la parole oraculaire, le moyen le plus efficace de relever le défi qu'il s'est lui-même proposé au livre VII : en remplaçant

---

<sup>813</sup> *De bello ciuili*, VII, 201 : « L'espoir et la frayeur mêlés et des vœux sans effet en seront suscités. » (Traduction Soubiran)

<sup>814</sup> *De bello ciuili*, II, 15 : « Qu'il soit permis d'espérer à celui qui a peur ! » (Traduction personnelle)

<sup>815</sup> *De bello ciuili*, V, 227-236.

mentalement son lecteur-auditeur dans la situation d'incertitude qu'engendrent des prophéties ambiguës, il parvient à susciter chez ce dernier de fortes émotions. On comprend donc la nécessité de l'omniprésence de la parole prophétique. On entrevoit aussi la raison pour laquelle les paroles divinatoires néfastes pour le genre humain – qu'elles soient trop ambiguës ou qu'elles annoncent des catastrophes qui figent l'humanité dans une attitude de déploration qui paralyse l'action– disparaissent une fois le meurtre de Pompée accompli : le sort de Magnus avait été très précisément lié aux sentiments de peur et d'espoir –corollaires des paroles oraculaires–, évoqués au livre VII. Une fois que les lecteurs ont assisté à l'accomplissement de son destin, dans la mort, ils ne peuvent plus se laisser inciter, par la puissance de la parole prophétique (poétique), à formuler encore des vœux pour Pompée.

Mais il y a une autre raison à l'existence de si nombreuses paroles oraculaires dans le *De bello ciuili*. En s'interrogeant, par leur biais, sur le sens du monde, nécessairement opaque en temps de guerre civile, Lucain soulève également une question d'ordre poétique : comment un *uates* qui n'a que l'omniscience que lui confère le fait d'être né un siècle après les événements, mais qui ne sait pas plus que le commun des mortels ce qu'il se passe au ciel –du moins, est-ce ainsi qu'il tient à se présenter dès le début du chant II–, peut-il encore composer une épopée ? Il est tout à fait significatif que les trois passages où le poète lucanien se présente lui-même comme *uates* correspondent, chacun, à une remise en cause de la posture traditionnelle du *uates* épique, qui trouvait sa pleine expression chez Virgile.

Le narrateur de l'*Enéide* ne se dit *uates* qu'une fois, au seuil de la seconde partie de l'épopée –considérée comme iliadique, c'est-à-dire guerrière–, mais il le fait en assumant pleinement son rôle d'intermédiaire poétique entre les dieux et les hommes :

*Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora, rerum  
quis Latio antiquo fuerit status, aduena classem  
cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,  
**expediam**, et primae **reuocabo** exordia pugnae.     40  
tu uatem, tu, diua, mone. **Dicam** horrida bella,  
**dicam** acies actosque animis in funera reges,  
Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam*

C'est parce qu'il est inspiré par une divine Muse (*tu uatem, tu, diua, mone*) que le poète pourra poursuivre son œuvre et conter les guerres qui naîtront de la rivalité amoureuse – qui ne suffit pas à justifier le choix d'Eratô, Muse de la poésie érotique<sup>817</sup> – d'Enée et de Turnus : la répétition du pronom *tu* qui vient encadrer le substantif *uatem* dit le rôle capital de la divinité inspiratrice ; sans elle et toute la puissance du soutien qu'elle apporte à l'artiste, le chant pourrait bien s'interrompre. Telle est en tout cas la commode fiction, image traditionnelle de l'inspiration poétique, que se plaît à présenter Virgile. Placé sous le patronage d'un être divin, le chantre de l'*Enéide*, est donc parfaitement fondé à faire le récit d'horribles affrontements mettant aux prises toute l'Hespérie, puisque de tout ce malheur, naîtra – la muse presciente en est garante – un *maior rerum ordo*.

S'opposant radicalement au positionnement de son prédécesseur, le narrateur du *De bello ciuili* refuse, à l'inverse, d'être le *uates* du pire moment de la guerre civile qui, après les bataillons des royaumes alliés, fait s'opposer, dans un affrontement véritablement civil, des frères, des pères et des fils, tous Romains<sup>818</sup> :

---

<sup>816</sup> Virgile, *Enéide*, VII, 37-45 : « Et maintenant, Eratô, quels étaient les rois, les circonstances, l'état de notre antique Latium à ce moment où, pour la première fois une armée étrangère fit aborder ses voiles aux rives d'Ausonie, j'en vais faire le tableau, j'évoquerai l'origine première des combats. Toi, déesse, toi, instruis ton poète. Je vais dire des guerres affreuses, des armées affrontées en bataille, des rois poussés à la mort par leurs ressentiments, l'armée des Tyrrhéniens, l'Hespérie toute entière rassemblée sous les armes. L'ordre des choses naît plus grand devant moi, j'entreprends tâche plus grande. » (Traduction Perret)

<sup>817</sup> Il faudrait aussi rappeler, pour pleinement comprendre le choix de cette Muse, que Virgile fait très précisément écho, ici, aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes dont le livre III commence ainsi :

Εἰ δ' ἄγε νῦν, Ἐρατώ, παρά θ' ἴστασο, καί μοι ἔνισπε,  
ἔνθεν ὅπως ἐς Ἴωλκὸν ἀνήγαγε κῶας Ἴησων  
Μηδείης ὑπ' ἔρωτι.

« Allons, Eratô, viens m'assister et conte-moi comment, de là-bas, Jason rapporta à Iôlcos la toison grâce à l'amour de Médée. » (Traduction Delage)

Sur l'influence, ainsi revendiquée par Virgile, de la poésie hellénistique, voir Mariotti (1981). Ces remarques semblent de peu d'importance pour mon propos ; elles ont toute de même le mérite de baliser les réflexions à venir sur la muse inspiratrice que revendique le poète du *De bello ciuili*. Si par la seule mention d'Eratô, Virgile signale la filiation qu'il établit entre son œuvre et la poésie hellénistique, qu'entend dire Lucain quand il place son épopée sous le patronage de Néron (Livre I) ou de Muses Latines (Livre IX) ?

<sup>818</sup> Alors que la critique ne cesse de présenter le *De bello ciuili* comme une anti-*Enéide*, il semble assez étonnant que ces deux passages, tous deux extraits des livres VII de chaque épopée – c'est-à-dire, non seulement, non loin du milieu des œuvres, nécessairement symboliques, mais surtout juste avant que la violence ne soit, dans les deux mondes épiques décrits, portée à son comble – et faisant entendre les voix des deux narrateurs cherchant à dessiner leur *persona* de *uates* à travers leurs propos, ce qui est fort rare chez Virgile, n'aient pas été plus souvent rapprochés. Les rares interventions du narrateur dans l'*Enéide* consistent, d'ordinaire, par l'affirmation d'un *telos* supérieur, à reconforter des personnages au comble du malheur : par la puissance de l'art du poète, ils acquerront la gloire éternelle pour leur bravoure.

*non illic regum auxiliis collecta iuuentus  
bella gerit ferrumque manus mouere rogatae:  
ille locus fratres habuit, locus ille parentis.* 550

— u u — u u — — — u u — u u —  
*hic furor,/ hic || rabi/es,|| hic / sunt || tua / crimina,*

/Caesar.

*hanc fuge, mens, partem belli tenebrisque relinque,  
nullaque tantorum discat me uate malorum,  
quam multum bellis liceat ciuilibus, aetas.  
a potius pereant lacrimae pereantque querellae: 555  
quidquid in hac acie gessisti, Roma, tacebo.*<sup>819</sup>

Un étonnant bras de fer s'engage ici entre le poète et son personnage, qui va véritablement à l'encontre des fondements de l'épopée classique, célébration des hauts faits des héros par l'artiste –telle que la proclamait Virgile au chant VII : le narrateur lucanien ne veut pas être complice des horreurs dont César est le seul coupable. Le vers 551, très vigoureux, martèle, par la répétition des trois *hic* spondaïques, la volonté de Lucain de rendre à *Caesar*, mis en relief en fin de vers, ce qui est à *Caesar* (*hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina*). Puis, refusant d'être aux yeux du monde entier, le *uates* d'un tel *nefas* (*tantorum [...] me uate malorum*), le narrateur s'apostrophe lui-même, signe que dans le monde du *De bello ciuili*, il ne peut plus, comme dans celui de l'*Enéide*, s'en remettre à une Muse inspiratrice qui se porterait garante d'un dénouement heureux, et l'autoriserait à chanter, momentanément, le malheur suprême de la nation romaine : s'adressant alors à sa *mens*, à l'instar d'un personnage tragique, comme on s'est plu à le dire<sup>820</sup>, il fait de cette dernière –et c'est, là, chose résolument

---

L'exemple canonique est, bien entendu, l'apostrophe à Nisus et Euryale (*Enéide*, IX, 446-9). A propos de ce passage et d'autres du même genre, voir Laird (1999), p. 172-176 : contrairement à ce qu'il se passe chez Lucain, où les interventions du poète sont souvent abruptes, le discours direct du narrateur, dans l'*Enéide*, est souvent habilement amené par un discours indirect qui précède.

<sup>819</sup> *De bello ciuili*, VII, 548-556 :

« Ce ne sont plus là, pour faire la guerre, de jeune supplétifs =  
qu'ont rassemblés des rois, ni des bras recrutés pour manier le fer :  
ce lieu a réuni des frères, a réuni des pères <et des fils>.

Ici ta fureur (je préfère « fureur » à « frénésie »), ici, ta rage, ici tes crimes se révèlent.

Fuis, mon esprit, cette part du combat, abandonne-la aux ténèbres ;

qu'aucun âge par moi, chantre de tels malheurs,

n'apprenne quels excès sont permis aux guerres civiles !

Ah ! Périssent plutôt les larmes, périssent les déplorations !

Sur toutes tes actions dans cet affrontement, Rome, je me tairai. » (Traduction Soubiran)

<sup>820</sup> Gagliardi (1975), *ad loc.*, s'efforçant de démontrer que la voix du narrateur s'apparente au chœur tragique, constate que le fait d'apostropher ainsi une abstraction telle que la *mens* vient de la tragédie (Euripide, *Heracl.* 433 et *Bacch.* 1287). Mais le critique ne voit pas en elle, un substitut de la muse épique. Par ailleurs, ce phénomène existant déjà souvent en poésie (voir, par exemple, plus loin, Properce,

nouvelle— un double de la divinité virgilienne. En demandant à son esprit de quitter le champ de bataille, il condamne, tel un poète privé de sa muse, son chant au silence (*tacebo*). Un temps seulement. Il s'agit là, on le sait, d'une situation-limite ; le poète devra passer outre cette tentation, sous peine de mettre un point final à son œuvre<sup>821</sup>.

Ainsi, à l'inverse de ce qu'on lit chez Virgile, le narrateur de Lucain ne se définit-il pas comme un *uates*, mais bien plutôt comme un *uates* qu'il ne veut pas être. Il refuse, en effet, d'être le chantre du *summum nefas*, de l'heure du sacrilège suprême où l'affrontement devint véritablement civil. A l'instar d'Arruns, effrayé par l'horreur de ce qu'il doit dire, il n'ose parler. Exactement comme Phémonoé, il ne veut pas être celui qui fera de terribles révélations. Et pourtant le *bellum ciuile* s'impose à lui et le force, si l'on peut dire, à reprendre la parole et à poursuivre l'œuvre entreprise. La matrone anonyme de la fin du chant qui prophétise la plupart des événements à venir n'a pas non plus le choix : elle est possédée. Phémonoé, en définitive, se retrouve aussi contrainte, malgré toutes ses réticences, à s'exprimer : elle a beau feindre une première prophétie, la seconde, une fois qu'elle a été poussée plus avant dans l'ancre, est véritable. De même, le cadavre auquel Erichtho doit adresser, à deux reprises, des paroles par lesquelles elle obtient d'ordinaire ce qu'elle souhaite dès les premiers mots, finit par parler.

Tirailé entre le désir de mener à bien son œuvre et les difficultés que le sujet du *summum nefas* de la guerre civile représente, Lucain retranscrit, me semble-t-il, ostensiblement ses hésitations dans les nombreuses figures de *uates* de son œuvre.

Le problème majeur qui se présente au poète, on l'aura compris, est d'ordre éthique. Dans l'épopée traditionnelle, la célébration du grand guerrier confère l'immortalité, par le pouvoir de la poésie, à une *uirtus* d'exception : le traité du Pseudo-Longin connu de Sénèque<sup>822</sup> et sans doute aussi de Lucain, définit le sublime de l'épopée comme « la résonance d'une *mégalphrosunè* » et ne cesse de rapprocher

---

*Elégies*, II, X3, 11, où le poète apostrophe son *anima*), rien ne prouve donc qu'il soit encore senti comme tragique par Lucain.

<sup>821</sup> Finalement, le récit reprend (voir suite du texte p. 102) ; et l'on constate alors que, dans la description des actions de César, les mêmes termes que ceux que le narrateur avait employés reviennent, comme en écho : tandis que Lucain renonce à faire ce récit, dût-il plonger dans l'oubli les pleurs du peuple romain (*pereant lacrimae pereantque querellae*), César, lui, refuse de perdre une miette du spectacle que lui offre le *scelus* (la reprise du verbe *perire* est significative : *ne qua parte sui pereat scelus*, VII, 558). Le narrateur, tout au long de la *Pharsale*, fait porter son intérêt sur les souffrances des Romains et le caractère révoltant de la situation, César, sur le spectacle du sang (la scène la plus frappante, à cet égard, est assurément celle du repas qu'il prend en faisant face aux cadavres de Pharsale, pour pouvoir se « repaître » du spectacle). Un même vocabulaire les lie l'un à l'autre, mais un angle de vue radicalement différent vient fissurer l'alliance traditionnelle entre le héros et son chantre.

<sup>822</sup> Le Traité est probablement antérieur à l'an 19 [voir Kennedy (1972), p. 370-373] et connu de Sénèque : voir, Armisen-Marchetti (1990) et Delarue (2000), chapitre I.

Homère et ses héros, comme s'ils contribuaient, ensemble, les uns par leurs hauts faits, et le poète par ses talents d'écrivain, à composer cette grande âme. « Entre poète et héros –écrit F. Delarue à qui j'emprunte ce rapprochement théorique– créateur et créature, est affirmée une sympathie<sup>823</sup> ». Or, c'est très précisément cette complicité avec son personnage que Lucain refuse quand, plutôt que d'être le chantre de la monstruosité de César, il menace de se taire. Il va donc lui falloir, s'il veut poursuivre son œuvre, résoudre cette importante difficulté posée par le sujet qu'il s'est choisi. Il semble que cela soit chose faite, au livre IX dans la célèbre scène où César visite les ruines de Troie. Après s'être totalement désolidarisé –au cœur même de la bataille de Pharsale, au livre VII– de son héros et de ses monstruosité (*hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina*), le narrateur paraît avoir désormais trouvé un *modus scribendi* : apostrophant César, il peut dès lors sceller leur union et considérer l'œuvre produite comme le résultat de leurs efforts communs (*Pharsalia nostra*, voir texte ci-dessous). Après les désaveux du livre VII, cette étrange *concordia discors*, si je puis dire<sup>824</sup>, a de quoi étonner :

*o sacer et magnus uatum labor! omnia fato*                    980  
*eripis et populis donas mortalibus aeuum.*  
*Inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;*  
*nam, si quid Latiis fas est promittere Musis,*  
*quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,*  
*uenturi me teque legent; Pharsalia nostra*                    985  
*uiuēt, et a nullo tenebris damnabimur aeuo*<sup>825</sup>.

La promesse d'éternité adressée ici à César semble revenir, surtout avec la mention du grand poète de Smyrne, à une conception plus traditionnelle de l'alliance entre le poète et son personnage impliquée par la composition épique. Mais à y regarder de près, le narrateur du *De bello ciuili* qui refusait au livre VII d'être le *uates* des horreurs de Pharsale, n'assume pas non plus ce statut, ici : les *uates*, ce sont les autres, Homère

<sup>823</sup> Delarue (1996), p. 215.

<sup>824</sup> C'est ainsi que Lucain qualifie le triumvirat en I, 98, reprenant une expression que l'on peut déjà lire dans les *Epîtres* d'Horace en I, XII, 9 et les *Métamorphoses* d'Ovide en I, 433.

<sup>825</sup> *De bello ciuili*, IX, 980-986 :

« Tâche sacrée, ô grande tâche des poètes ! tu dérobes tout = au destin, et aux peuples mortels tu donnes la durée.  
 Reste inaccessible, César, à toute jalousie d'une gloire sacrée ; car s'il est permis aux Muses latines de formuler une promesse, tant que dureront les honneurs qu'on rend au poète de Smyrne, les siècles à venir, toi et moi, nous liront : notre Pharsale = survivra, jamais nous ne serons condamnés aux ténèbres. » (Traduction Soubiran)

(*Zmyrnaei [...] uatis*) et les poètes en général (*o sacer et magnus uatum labor!*), mais pas explicitement Lucain<sup>826</sup>. Ou tout au moins, il ne peut envisager de l'être qu'au prix d'un véritable effort (le substantif *labor* est lourd de sens, me semble-t-il<sup>827</sup>) poétique qui se traduit essentiellement par un renoncement aux déesses traditionnelles de la poésie auxquelles il substitue d'anonymes Muses latines (*Latiis [...] Musis*). Puisque, dès lors qu'il a choisi d'être le poète de la guerre civile, Lucain ne peut changer de héros, il changera, en revanche, semble-t-il nous dire en substance, de divinité inspiratrice. L'étonnante présence d'Eratô, invoquée par Virgile au seuil de la moitié la plus guerrière de son épopée, signalait, non son intention de composer sur des thèmes amoureux, mais la nette filiation qu'il établissait entre sa poésie et celle du poète de l'alexandrinisme, Apollonios. En se dotant de nouvelles Muses spécifiquement latines et anonymes, Lucain, à son tour, donne donc clairement à entendre un précepte de l'art poétique qui est le sien : il ne chantera pas César de la même manière qu'Homère de Smyrne a célébré Achille ou Ulysse, il ne contera pas ses exploits comme Virgile a rendu immortels ceux d'Enée.

Reste au lecteur-auditeur, ainsi averti, à deux reprises, par le narrateur, de son repositionnement poétique –tant par rapport aux personnages qu'aux traditionnelles divinités inspiratrices– à déceler, dans l'œuvre, la forme qu'il va prendre et le renouvellement générique qu'il implique.

Deux passages, placés comme on pouvait s'y attendre dans le premier chant du poème, vont le guider. Il s'agit tout d'abord, dans le proème, des vers dans lesquels Lucain se déclare *uates* de l'œuvre à venir<sup>828</sup>, puis à la fin du chant, de la triade des prophéties dont il a déjà été question.

Puisque, comme nous venons de le constater, l'épopée d'un nouveau genre que se propose Lucain est placée sous le signe de la redéfinition des rapports du poète avec la Muse, il faut donc s'intéresser à ce moment crucial du texte où Lucain, juste après

---

<sup>826</sup> « On notera du reste l'ambiguïté de l'expression *sacrae [...] famae*, qui compte tenu de la bivalence de l'adjectif *sacer*, peut aussi bien s'entendre au sens positif de *gloire sacrée* (appliquée aux héros d'Homère) que de *renommée maudite* (dans le cas de César) » : Ripoll (2009), note 46, p. 378.

<sup>827</sup> On le lit aussi dans les déclarations d'art poétique du livre VII (209-211) déjà évoquées :  
« -que leur gloire suffise à leur ouvrir les siècles  
ou que notre effort attentif (*nostri [...] cura laboris*) puisse aussi quelque peu =  
servir à ces grands noms- » (Traduction Soubiran)

<sup>828</sup> Si l'on ajoute cette occurrence du terme aux deux autres précédemment évoquées, on aboutit à la conclusion que Lucain ne l'utilise qu'à trois reprises pour se qualifier lui-même.

avoir prophétisé l'apothéose de son bien-aimé Néron, offre à son œuvre une divinité inspiratrice inconnue des autres poètes épiques :

60

65

829

829

Point n'est besoin de Bacchus ou d'Apollon ; Néron, qui, par la puissance de la poésie, vient d'être divinisé avant l'heure, sera la nouvelle Muse de Lucain. Et leur collaboration est si intime qu'on ne sait plus vraiment, à la faveur d'une ambiguïté probablement voulue entre nominatif et vocatif, qui est désormais, du poète (*uates / accipio*) ou de l'Empereur (*te [...] uates*)<sup>830</sup>, le *uates*. Mais puisque la muse n'est pas encore divine, le poète n'est plus, comme chez ses prédécesseurs, pleinement *inspiré*. Il ne lui demande d'ailleurs, contrairement à ce que l'on peut lire chez Homère ou Virgile<sup>831</sup>, nul soutien –qu'elle ne pourrait peut-être pas lui donner et dont il ne pourrait peut-être pas bénéficier– pour l'œuvre qu'il est sur le point d'entreprendre. En règle générale, les commentateurs que l'éloge de Néron –qui précède<sup>832</sup>–, ou la description de l'effondrement de Rome selon les modalités d'une *ekpurosis* stoïcienne–qui suit

<sup>829</sup> *De bello ciuili*, I, 60-69 :

« Qu'alors le genre humain dépose les armes et veille à son propre bonheur,

Que tous les peuples s'aient ! Qu'une paix universelle

Garde closes les portes de fer du belliqueux Janus !

Mais, pour moi, tu es déjà dieu ; puisque en mon cœur inspiré

Je t'accueille, je ne veux ni ennuyer le dieu qui à Cirrha

Révèle les mystères, ni éloigner Bacchus de Nysa :

Toi tu suffis à donner le souffle pour entonner un poème romain.

Mon intention est de révéler les causes d'un si grand événement ;

Immense est l'œuvre qui s'ouvre : quelle raison a jeté, furieux,

Un peuple sur les armes et chassé la paix du monde ? » (Traduction Quintin-Lacroix)

(I, 67 : Traduction Quintin-Lacroix modifiée en fonction de la traduction proposée par D. Robert pour les *Métamorphoses*)

<sup>830</sup> Tucker (1983), p. 149.

<sup>831</sup> On se souvient, par exemple, d'*Enéide* VII, 41 : *tu uatem, tu, diua, mone*. « Toi, déesse, toi, instruis ton poète. » (Traduction Perret)

<sup>832</sup> Masters (1992), n. 101, p.137, recense les articles ou ouvrages pour ou contre une interprétation ironique du panégyrique de Néron. Voir aussi Ripoll (2010), p. 150.

(I, 72-80)<sup>833</sup> – passionnent, arrêtent leur analyse au vers 66, ou au contraire, la commencent avec le vers 67 : ce découpage, encore accentué par certaines éditions de texte<sup>834</sup> me paraît pourtant dommageable. En effet, si on lit le passage sans marquer cette rupture, le projet poétique que se propose Lucain au vers 67 (*causas tantarum expromere rerum*) apparaît alors, très nettement, comme la conséquence du pacte qu'il vient de sceller avec sa muse d'un nouveau genre. La sachant moins puissante que celles de ses prédécesseurs – la formulation *tu satis...* implique bien cette idée d'infériorité –, et n'étant lui-même qu'imparfaitement un *uates* inspiré, il ne pourra finalement pas chanter<sup>835</sup>, mais seulement *expromere* la suite de son œuvre. Verbe inédit, jusque là, pour un narrateur épique<sup>836</sup>, mais bien connu des orateurs, des philosophes<sup>837</sup> ou des historiens<sup>838</sup>, il révèle beaucoup de la nouvelle poétique que propose Lucain : il entend non célébrer ou raconter, mais bien plutôt mettre à jour, exposer, expliquer la guerre civile<sup>839</sup>. Tout se passe, me semble-t-il, comme si après avoir déclaré, au tout début de l'œuvre, qu'il allait produire un chant (*canimus* en I, 2), Lucain réadaptait ici son projet artistique. Entre les vers liminaires et le *fert animus*, nul grand héros n'a été mentionné, digne qu'on chante ses hauts faits : le poète a amèrement invectivé les Romains pour leur goût incompréhensible de la guerre civile qui sème la désolation (I, 8-32) avant de cesser ses plaintes (I, 37 *non querimur*). Il a ensuite fait l'éloge de son empereur dont les incomparables qualités justifient, finalement, ce déchirement de la nation, qui lui a permis d'arriver au pouvoir (I, 33-66). Passant ainsi,

<sup>833</sup> Pour une analyse récente, qui cherche à démontrer l'inadaptation délibérée de l'image de l'*ekpurosis* au contexte, voir Roche (2005) qui recense aussi des analyses antérieures.

<sup>834</sup> Certaines éditions morcellent le texte, en donnant des titres internes à chaque livre. Entre les vers 66 et 67, la traduction de la CUF, par exemple, annonce « Causes de la guerre ».

<sup>835</sup> Echo à l'*Enéide* (*Arma uirumque cano...*), le *canimus* de I, 2 a pour principale fonction de situer d'emblée l'œuvre, dans le domaine épique.

<sup>836</sup> Outre, le classique *canere*, Virgile emploie aussi *reuocare*, *expedire* ou *dicere*, également utilisé par Ovide au début des *Métamorphoses*. Par ailleurs, le verbe *expromere* qui n'apparaît jamais sous la plume d'Ovide, ne figure qu'une fois dans l'*Enéide* pour introduire, non les projets du narrateur, mais les tristes paroles qu'Enée adresse au chant II au fantôme d'Hector, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler. Avec la même connotation de tristesse, en poésie, voir Catulle 65, 3.

<sup>837</sup> Voir, par exemple, Cicéron, *De diuinatione*, II, 72 : « Mais comme la spécificité de l'Académie consiste à ne jamais faire intervenir son propre jugement, à approuver ce qui paraît le plus vraisemblable, à comparer les causes entre elles, et à exposer (*expromere*) ce qui peut-être dit pour ou contre chaque opinion, à laisser aux auditeurs, par son refus d'exercer une autorité propre, leur pleine liberté de jugement, nous nous en tiendrons à cet usage transmis par Socrate, et nous l'adopterons, si tu le veux bien, Quintus, mon frère, le plus souvent possible entre nous. » (Traduction Kany-Turpin)

<sup>838</sup> Aubrion (1985), p. 122 : Pour aborder le traitement des causes historiques, Tacite emploie fréquemment les verbes *repetere* ou *expedire*. Mais on retrouve aussi *cognoscere*, *intueri*, *interrogare*, *expromere*, *exquirere*, *praetendere*, *gignere*, *inquirere*, *quaerere*.

Voir aussi chez Tite Live, par exemple, en XXXIX, 48.

<sup>839</sup> Le choix de ce verbe est à ma connaissance rarement commenté. Une exception intéressante chez Calonne (2007), p. 15, note 62 : « le verbe *expromere* prend ici tout son sens : l'ambition de Lucain est d'emblée d'extraire, de mettre au jour, de mettre à nu, avec toute la violence d'arrachement qu'exprime le verbe. »

brusquement, de la description d'une Italie en ruines qui doit beaucoup au Virgile des *Géorgiques*, au bonheur retrouvé du peuple Romain sous l'œil bienveillant d'un Néron divinisé, le poète a mis en évidence les mystères des vicissitudes de l'Histoire humaine, qu'il va tâcher, à défaut d'avoir un héros à célébrer et une véritable muse pour lui inspirer un chant épique plus traditionnel, d'*expromere*. Les vers 67-69, qui concentrent de nombreux échos textuels aux épopées des prédécesseurs me paraissent<sup>840</sup>, en définitive, par-delà l'introduction au passage sur les causes de la guerre qu'ils constituent, offrir une entrée en matière plus spécifiquement adaptée à la guerre civile que les vers liminaires du proème, et fournir des indices précieux sur le *uates* d'un nouveau genre que Lucain met en scène dans son œuvre. Privé de héros et de l'habituelle assistance des divinités inspiratrices, il ne peut plus désormais compter que sur lui-même : *uates* à qui les tristes réalités du monde s'imposent, il doit désormais, à l'instar de Laelius, Pompée ou Apollon<sup>841</sup> – les trois autres personnages à propos desquels Lucain emploie le même verbe *expromere*<sup>842</sup> – exposer une vérité difficile à dire car sacrilège<sup>843</sup>, difficile à expliquer car complexe<sup>844</sup>. Comment, dès lors, ne pas quitter le grand genre que le *canimus* du début annonçait ? Comment parvenir à créer, avec un César dont le narrateur désavoue les actes, une épopée digne de ce nom ? Comment composer, surtout, une œuvre véritablement épique, quand au lieu de *canere*, il faut seulement tâcher d'*expromere* l'indicible ou l'incompréhensible ?

## C/ Conclusion sur le statut ambigu de la parole prophétique

<sup>840</sup> Wuilleumier-Le Bonniec (1962), *ad loc.* : on aura reconnu les souvenirs d'Ovide, *Métamorphoses*, I, 1 : *Fert animus mutatas dicere formas* ; *Fastes*, III, 725 : *causas exponere* ; et de Virgile, *Géorgiques*, II, 490 : *rerum cognoscere causas* et *Enéide*, VII, 45 : *maius opus moueo*, sur lequel renchérit le vers de Lucain : *immensum [...] opus*.

<sup>841</sup> Cette capacité d'*expromere* ainsi partagée par un dieu (V, 68) comme par des humains (voir notes ci-dessous) dit bien toute la difficulté du projet de Lucain, ambitieux et qui pourrait, s'il y parvient, lui permettre de rivaliser avec la divinité de la poésie, mais très ancré, peut-être trop, dans la terrible réalité humaine pour pouvoir élever son chant jusqu'à la grande poésie.

<sup>842</sup> Il n'y a que quatre occurrences du verbe dans l'épopée.

<sup>843</sup> On se souvient de la formule par laquelle Laelius introduisait son violent discours, n'hésitant pas, contrairement à César, à dire toute l'horreur de la guerre civile dans sa triste et brutale réalité : *et ius est ueras expromere uoces* (I, 360). Voir la section 1.1.3. b) β/ de ce travail.

<sup>844</sup> En VIII, 280, Pompée déclare qu'il va exposer ses inquiétudes secrètes (*curarum uobis arcana mearum / expromam*). La suite de son développement présente un choix difficile : est-il préférable de demander de l'aide à Ptolémée dont la jeunesse peut remettre en cause la loyauté ? Est-ce plus sûr de s'en remettre aux descendants de Carthage qui sont animés d'un éternel désir de vengeance ? Mieux vaut, peut-être, encore aller chercher assistance auprès des Parthes.

Si, comme le rappelle E. Fantham<sup>845</sup>, Lucain considère comme inutiles aux humains–néfastes, serait d’ailleurs plus exact, de mon point de vue–, les présages, rêves, oracles et autres *omina*, il leur fait crédit d’un grand impact sur l’imagination de ses auditeurs-lecteurs. Autrement dit, il utilise abondamment, en tant que poète, ces phénomènes magico-religieux qu’il réproouve sur le plan philosophique.

Et cette ambiguïté fondamentale de la parole oraculaire dans le *De bello ciuili* est sans doute la raison pour laquelle l’examen d’ensemble des propos ayant trait à la divination soulève, en définitive, plus de questions qu’il n’apporte de réponses. Les prophéties, parce qu’elles sont toujours incomprises des personnages à qui elles sont adressées, permettent de dire l’opacité du monde de la guerre civile, opacité encore accentuée par l’attitude du narrateur, qui prend la forme d’un questionnement permanent sur l’univers. A ces doutes philosophiques –il est d’ailleurs à noter que, à part dans les moments de grand désespoir, le poète ne parvient pas à décider si le monde obéit ou non à une force supérieure rationnelle– s’ajoutent des incertitudes poétiques.

A travers les trois passages où le poète se déclare *uates*, se dessine toute la difficulté qu’il y a à être le chantre de la guerre civile. Un tel sujet ne peut-être choisi sans une nécessaire et profonde remise en cause de la conception de l’épopée, sans laquelle le silence serait encore préférable (*tacebo*, chant VII). Or, c’est –comme l’indiquent le proème et les ruines de Troie (Chant IX), *lieux* de réflexion métapoétique par excellence– dans la redéfinition des rapports traditionnels entre le poète et son héros, d’une part, et le poète et sa muse, d’autre part, que Lucain entrevoit la possibilité de devenir le *uates* du *De bello ciuili* : s’il veut susciter de fortes émotions chez des lecteurs-auditeurs parfaitement au fait des développements historiques de son sujet, il doit rompre avec l’épopée traditionnelle et ses muses qui garantissaient au poète omniscience et assurance d’un avenir meilleur. Lucain doit créer une épopée à hauteur d’homme, si l’on peut dire, où les inquiétudes, les angoisses et les inconséquences du genre humain, corollaires de l’incertitude, s’incarnent dans les différents *uates* de l’œuvre, au premier rang desquels figure, bien entendu, le poète.

Mais peut-il encore être un *uates* susceptible de connaître l’éternité que confère la gloire poétique, quand pour *expromere* la brute réalité que lui impose la guerre civile, l’omniscience dont bénéficiaient ses prédécesseurs lui est désormais refusée par le projet poétique qu’il s’est donné ? Telle est bien, en définitive, toute la difficulté du

---

<sup>845</sup> Fantham (1992 a), p.78.

sujet du *De bello ciuili* que Lucain se plaît délibérément à rappeler, me semble-t-il, dans les différentes scènes de prophéties ou dans les passages ayant trait au statut du *uates* poétique.

Et s'il semble multiplier à plaisir les occasions de signaler la complexité de son projet poétique, s'il la met ainsi en lumière, c'est que, probablement, il a su apporter, à toutes les questions soulevées, une réponse digne des plus grands poètes.

Il est temps de revenir, pour terminer, à la triade de prophéties présentées sous forme de discours directs à la fin du chant I, qui avaient été le point de départ de l'examen de la parole oraculaire et de ses fonctions –philosophique mais aussi et surtout poétique– à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre.

Dans la mesure où le principe d'une succession de trois paroles divinatoires de plus en plus précises, loin d'être spécifique à Lucain, est en fait assez répandu dans l'épopée<sup>846</sup>, je ne me livrerai pas à un examen approfondi de ces *orationes*. Je m'efforcerai seulement de montrer rapidement comment à travers la succession de ces prophéties, Lucain amène progressivement son lecteur-auditeur à la parole poétique du narrateur –par laquelle s'ouvre le chant II–, aboutissement final, si l'on peut dire, de la transformation d'une parole ancestrale, spécifiquement divinatoire et codifiée, en une parole nouvelle, essentiellement poétique et libre.

En premier lieu, il est significatif de constater que les trois prophètes sont présentés comme de plus en plus authentiquement Romains. A un Etrusque, dernier survivant très âgé d'une nation disparue (I, 584-586), succède un Romain aux pratiques divinatoires dignes de l'égyptienne Memphis (I, 640-641), puis une matrone dont le délire s'apparente à celui des phébadès grecques (I, 674-675) : Lucain me semble ainsi explicitement préparer l'arrivée –avec l'intervention à la première personne de son *uates* au début du chant II– des *carmina Romana* (I, 66) que constitue le *De bello ciuili*. Par ailleurs, les paroles prononcées –qui relèvent de pratiques divinatoires de moins en moins codifiées–, allant d'un contrôle absolu et strict des informations révélées –Arruns ne veut pas dire ce qui est *nefas*– à une totale incapacité à maîtriser le discours produit –la matrone possédée n'est plus maîtresse d'elle-même– paraissent imposer le sujet de

---

<sup>846</sup> Lebek (1976), p. 172 mentionne, par exemple, Virgile, *Enéide* VII, 59-101 et Stace, *Thébaïde*, IV, 369-645, où se succèdent à chaque fois trois prophéties de plus en plus précises.

la guerre civile comme une évidence devant laquelle il n'est plus possible de reculer<sup>847</sup>. Enfin, réclamant à deux reprises la nouveauté, la matrone semble bien annoncer qu'une mutation de la parole poétique est en cours.

Contribuant, bien entendu, comme cela a souvent été écrit à intensifier le caractère dramatique de la situation d'attente angoissée dans laquelle, à la veille de l'arrivée de César, sont les Romains, ces trois prophéties me paraissent aussi et surtout servir de repoussoir à tout ce que ne veut plus, ne peut plus, être le *uates* lucanien : se détachant ainsi progressivement de la tradition et des codes du passé, assumant pleinement le projet d'*expromere* le plus épouvantable des *nefas* –contrairement à Arruns qui préfère se taire–, refusant de se laisser emprisonner par les certitudes que semblent lui révéler l'avenir –à l'inverse d'un Nigidius qui est résigné–, s'affranchissant de la traditionnelle inspiration divine –qui insufflait encore son chant à la matrone réclamant pourtant à grands cris la nouveauté (I, 693-694 : *noua da mihi cernere litora ponti / telluremque nouam*<sup>848</sup>)–, la figure du poète se présente au début du chant II pour incarner une nouvelle forme d'épopée.

En écho à l'enseignement rhétorique qui naissait de la confrontation des discours de Curion, César et Laelius, au livre I, se donne à lire –on va le voir– dans l'étude de la triade des anonymes du début du chant II, une leçon de poésie : Lucain, à travers ces trois discours qui se succèdent, fait l'essai de différents genres littéraires susceptibles de convenir à son sujet. Il en écarte finalement deux, pour jeter son dévolu sur celui incarné par le vieillard qui tient, démesure significative, le plus long discours direct de toute l'épopée. Se trouve ainsi justifiée la nécessité d'une épopée à mesure d'homme, n'ayant pas d'autre ambition que d'*expromere* le *nefas* que constitue la guerre civile.

Restait, pour Lucain, à trouver le moyen d'atteindre encore –malgré et peut-être grâce à la terrible réalité grimaçante de la condition humaine– au sublime, condition *sine qua non* pour que le poème soit une véritable épopée digne de ce nom. C'est en dessinant, à travers l'ensemble de son œuvre, la *persona* d'un *uates* d'un nouveau genre

---

<sup>847</sup> Luisi (1993), p. 241, fait le même constat en ce qui concerne la gradation des révélations des paroles oraculaires, mais n'en tire aucune conclusion méta-poétique.

<sup>848</sup> *De bello ciuili*, I, 693-694 : « Donne-moi de voir les rivages d'une nouvelle mer / et une nouvelle terre. » (Traduction personnelle)

—apparenté aux Piérides d’Ovide (*Métamorphoses* V), ces muses mortelles, doubles des divines Muses de la poésie— qu’il va affirmer l’appartenance de son texte au grand style.

## 2.1/ *Confrontation des discours de la triade des anonymes à Rome : leçon de poétique.*

Au Chant I, la *fama* avait fait courir, dans les rues de Rome, le bruit de l’arrivée imminente d’un César devenu barbare, accompagné de hordes de farouches guerriers gaulois décidés à en découdre<sup>849</sup>. La terreur provoquée à cette annonce avait encore été accrue par de nombreux et terrifiants prodiges, suivis des trois paroles prophétiques qui occupent toute la fin du Livre. Le chant suivant s’ouvre donc, après une brève intervention du narrateur, sur les réactions des habitants de l’*Vrbs* à ces deux phénomènes conjoints, rumeur et signes annonciateurs de malheurs.

Il est tout à fait significatif que l’image retenue par Lucain pour décrire la situation soit celle des premiers instants d’un deuil :

*Tum questus tenuere suos magnusque per omnis  
errauit sine uoce dolor<sup>850</sup>. sic funere primo  
attonitae tacuere domus, cum corpora nondum  
conclamata<sup>851</sup> iacent nec mater crine soluto  
exigit ad saeuos famularum bracchia planctus.*<sup>852</sup> 20

<sup>849</sup> Sur la *fama* chez Lucain, voir Section II.3 de cette thèse

<sup>850</sup> La personnification de la douleur et le choix de l’adjectif *magnus*, peuvent, un temps, faire croire que Magnus, sans voix, va de l’un à l’autre de ses concitoyens. Mais, à la lecture du substantif *dolor*, ultime terme de la phrase, on comprend qu’il n’en est rien et que Lucain a probablement voulu faire un jeu de mots, allusion attristée au fait que Pompée, au lieu de défendre sa ville, a fui Rome.

<sup>851</sup> On remarquera la grande précision dont Lucain fait preuve en ce qui concerne le choix du champ lexical de la parole et du langage : Comme le rappelle E. Fantham (1992 a), *ad. loc.* II, 23, *conclamare* - dont c’est la seule occurrence dans toute la *Pharsale*- est en effet le terme technique du rituel consistant à appeler un mort, à intervalles réguliers, pendant sept jours jusqu’à la déploration finale pendant les funérailles. Voir Servius, *Enéide*, *ad loc.* VI, 218.

<sup>852</sup> *De bello ciuili*, II, 20-24 :

« Alors, ils retinrent leurs plaintes : profonde, sans voix,  
la douleur les gagna tous. De même, au début du deuil,  
choquées, les familles restent silencieuses, tant que les corps qui gisent  
n’ont pas encore été appelés selon le rite, et que la mère, les cheveux défaits,

Les affrontements n'ont pas encore eu lieu que les Romains, s'avouant déjà vaincus, en quelque sorte, sont transportés, par la subtilité d'une comparaison, au moment de l'après-guerre civile. Il me semble d'ailleurs que, contrairement à ce que les commentateurs ont coutume de dire<sup>853</sup>, *attonitae domus* et *corpora* ne sont pas de simples pluriels poétiques : ils sont le signe annonciateur que la mort touchera, en nombre, les familles pendant la guerre civile. Or, si Lucain a opté pour une image forte, paradoxale –la bataille n'a même pas été engagée que les fils sont déjà morts–, faisant entrevoir ce que risque d'être l'avenir, c'est pour mettre en valeur l'importance cruciale du moment.

Essentiel, en effet, est ce temps qui s'ouvre au début du livre II. Il s'agit tout d'abord, d'une étape décisive dans le cours des événements. L'expression de la temporalité, complexe, comme l'a signalé E. Fantham<sup>854</sup>, met en valeur l'instant présent, équilibre instable avant le déchaînement de violence dans l'affrontement. Tout comme le font, dans la scène suivante, Brutus et Caton qui débattent pour savoir quelle attitude adopter face à la guerre civile<sup>855</sup>, les Romains devraient se positionner et choisir le camp et le comportement qui sera le leur.

Mais, le début du chant II constitue aussi, depuis Virgile, un tournant capital dans l'ordre de la narration : c'est, en effet, à ce stade de l'*Enéide* que le poète confie à son héros la charge du récit –de la chute de Troie à la mort d'Anchise, peu avant l'arrivée à Carthage– qu'Enée va assumer pendant deux livres complets. Lucain n'a donc pas placé ici, par hasard, le plus long discours direct de son épopée : double anonyme et moins prolixe qu'Enée, un vieillard prend la parole pour raconter, en 165 vers, les horreurs du précédent affrontement civil ayant opposé Marius à Sylla et adopte, tout comme le héros de l'*Enéide*, une manière de procéder et un sujet qui font vite oublier que ce n'est pas le narrateur qui s'exprime. Lucain incite d'ailleurs fortement son lecteur-auditeur à rapprocher le discours du vieil homme de celui du fils de Vénus. Le motif de la ville tombant aux mains de l'ennemi –alors même que César, j'y insiste,

---

n'a pas exigé, des servantes, les cruels coups de la déploration. » (Traduction personnelle)

<sup>853</sup> Voir, par exemple, Fantham (1992 a), p. 83.

<sup>854</sup> Fantham (1992 a), commentaire de II, 60, p. 89 : le *dum nodum* du vers 60 fait écho, à la fois, à *nondum* et *necdum* dans la comparaison (vers 22 et 27) et au *dum pendent* contenu dans le discours direct des femmes, au vers 41.

<sup>855</sup> *De bello ciuili*, II, 234-325.

n'est pas encore là— envahit le passage et les intertextes épiques<sup>856</sup> —majoritairement homériques et virgiliens— mais aussi tragiques<sup>857</sup> renvoient précisément à la chute de Troie, chantée par Enée lui-même à la reine Didon. Lucain, cela a souvent été montré, voit dans la guerre civile qui s'annonce, la fin de toute la civilisation romaine, écho lointain de la chute de la ville de Priam. Contrairement à Virgile qui fait de cette étape de destruction les prémices nécessaires à la refondation, le chaos et l'anéantissement viendront de manière récurrente paralyser l'action du *De bello ciuili*, que beaucoup considèrent donc comme une anti-Enéide<sup>858</sup>.

Mais une lecture de la *Pharsale* qui ne s'intéresserait qu'au discours du vieillard et au retour presque cyclique de la terreur qu'il mettrait, selon E. Narducci<sup>859</sup>, en évidence, n'est pas la seule possible. Cette *oratio recta* est en effet précédée de deux autres, beaucoup plus brèves, qui, probablement pour cette raison, ne sont que fort rarement analysées<sup>860</sup>. Il me semble pourtant que la plus longue prise de parole de

---

<sup>856</sup> Fantham (1992), *ad loc.*, II, 30-6 : la critique renvoie à *Eneide* I, 479-81 et XI, 477-82 et *Iliade* VI, 293 et suivants : « Lucan sees the city of Rome as falling to the enemy. This is the starting point of his counter-Aeneid, as the end of the free republic reverses the foundation of Rome, re-enacting the fall of Troy » (p. 85). Pourtant l'ennemi n'est pas encore là, il me semble essentiel de le souligner ; il ne s'agit, pour le moment, que de l'invasion de l'*Vrbs* par des paroles, *fama* et prophéties, qui terrifient les Romains.

<sup>857</sup> Ambühl, A.-M. (2010): la critique annonce (note 1, p. 17) la parution prochaine d'une monographie de sa main sur la réception, chez Lucain, de la poésie grecque, et en particulier de la tragédie attique, dans laquelle elle examine, notamment, le thème de la guerre de Troie dans le début du livre II du *De bello ciuili*, en lien avec la scène de la visite de César aux ruines de Troie, au livre IX.

<sup>858</sup> Conte (1968) : la conclusion du critique, p. 252, est sans appel : si chez Virgile, le héros pouvait avoir des doutes sur son *Fatum*, l'issue les dissipait, montrant que les dieux guidaient bien Enée pour le meilleur. Cette fin heureuse manque chez Lucain puisque le destin a voulu la chute de la République romaine. Le *Fatum* de Virgile est tourné vers l'avenir, celui de Lucain vers le passé et porte toute la faute qui a valu à Rome la perte de sa liberté. L'universitaire italien conclut ensuite à un pessimisme radical de Lucain, nourri de haine et sans la moindre lueur d'espoir —ce qui sera peut-être à nuancer, notamment après l'examen des trois discours des anonymes qui nous occupent. La position d'E. Narducci est sensiblement la même (voir note ci-dessous). Pour une reprise sur le mode parodique de *L'Enéide* par Lucain, voir Conte (1989).

<sup>859</sup> Narducci, (1979), p. 50 : placé au même livre que le récit d'Enée dans *l'Enéide*, le long excursus sur Marius et Sylla auquel se livre le vieillard se nourrit des souvenirs littéraires de son prédécesseur. Mais dans la *Pharsale*, l'évocation du passé n'a plus du tout la même fonction cathartique ; le mal ne peut plus, selon E. Narducci, engendrer le bien, mais seulement se répéter inlassablement, en prenant sans cesse, davantage d'ampleur. E. Fantham (1992 a), p. 8-9, développe un point de vue similaire, également fort pessimiste.

<sup>860</sup> Ahl (1976), p. 103-108, le critique ne s'intéresse qu'aux allusions du discours du vieillard à l'Afrique, terre de l'ennemie éternelle, Carthage, dont paradoxalement les Romains des guerres civiles vont se faire les vengeurs en combattant leur propre peuple. Par ailleurs il n'est jamais question, dans cet ouvrage, de la prise de paroles des femmes ni de celle des hommes, si ce n'est p. 234 : F. Ahl résume les trois discours et en dégage trois thèmes principaux (le deuil dans les familles, l'impression qu'il y a peu ou pas de choix entre les deux chefs, la peur et l'anxiété suscitée par les prodiges divins) pour souligner, par contraste, le caractère hors normes de Brutus et Caton qui apparaissent, en pleine discussion, juste après les trois discours. Il me semble pourtant difficile de supposer que ces quelques deux cents vers du début du livre II aient pour seule fonction de mettre en valeur les deux héros républicains.

Hardie (1993) : le critique ne commente pas les deux premiers discours. Dans la perspective qui est la sienne (examiner, en ayant toujours en mémoire l'œuvre de Virgile, le motif épique du sacrifice d'un seul pour la multitude, ou d'une manière plus générale du rapport entre *unus* et *omnes*) seule est menée, p. 30, l'analyse de la longue prise de parole du vieillard.

l'œuvre ne trouve tout son sens que confrontée à celles qui, prononcées exactement dans les mêmes circonstances, lui servent, en quelque sorte, d'introduction. Par la juxtaposition des trois exhortations, –celles de Curion, César puis Laelius–, au livre I, Lucain a sans doute voulu livrer, j'espère l'avoir montré, son point de vue sur l'art de la rhétorique en temps de *bellum ciuile*. Reste à déterminer ce qu'il ressort ici de la confrontation des discours tenus successivement par les matrones romaines, les hommes sur le point de partir au combat, et enfin, le vieillard.

En gardant toujours à l'esprit que l'on se trouve ici à un moment capital de la narration –et pas seulement de l'histoire– je m'efforcerai, d'abord, de dégager les points communs qui rapprochent ces trois discours et justifient leur étude conjointe, avant d'en préciser les discordances, nécessairement significatives. Il apparaîtra que les deux premiers discours sont présentés comme des propos non appropriés à la situation de guerre civile imminente. Ne pourrait-on alors en faire une lecture métapoétique, et les envisager comme des textes indiquant les genres littéraires qui ne conviendraient pas au récit que s'apprête à faire le poète ? Ce n'est qu'au terme de cette étude comparative mettant aux prises les trois discours de Romains anonymes qu'il sera enfin possible de revenir essentiellement aux propos du vieillard, qui, en définitive, fournissent, en quelque sorte, un guide de lecture pour comprendre l'ensemble de l'épopée.

### 2.1.1. Confrontation des trois discours : points communs et discordances.

Les deux précédents groupes de discours étudiés mettaient en scène des personnages historiques –ou supposés comme tels, dans le cas du centurion Laelius–, tous nommés, dont le but était invariablement, quoiqu'avec des moyens et des résultats fort différents, de *persuadere* autrui par leurs propos. Ici, rien de tel. Les anonymes qui s'expriment, en ce début de chant II, ne le feraient-ils pas, finalement, bien davantage pour eux-mêmes –et le destinataire de l'œuvre, bien entendu– que pour leurs semblables ? Il est vrai que, contrairement aux discours analysés jusqu'à présent, nulle réaction d'un quelconque auditoire n'est décrite. L'objectif principal de ces trois *orationes* serait-il donc, simplement, d'émouvoir le narrataire primaire de l'épopée ?

Assez étonnamment, ces différentes prises de paroles se présentent moins comme des effusions spontanées d'angoisse et d'indécision que comme des discours rigoureusement construits qui miment assez mal, en définitive, les sentiments de ceux qui les prononcent : pas d'onomatopées expressives, fort peu de répétitions de mots<sup>861</sup>, pas d'aposiopèses, pas d'incapacité à parler<sup>862</sup>, pas de successions de brèves interrogations, rien, en somme, de ce qui pourrait trahir la violente émotion des personnages, que Lucain sait pourtant manifester quand il le souhaite<sup>863</sup>. En outre, les trois discours commencent avec le début du vers, indice probable d'une relative maîtrise des propos tenus, malgré la situation d'urgence. Je m'empresse de préciser que les choses ne semblent tout de même pas aussi définitives en ce qui concerne le troisième discours, j'y reviendrai.

Or, si ces différents effets littéraires révélateurs des sentiments des personnages n'apparaissent pas dans les discours, ils se manifestent en revanche, puissamment, dans les descriptions assumées par le narrateur. Ainsi, le passage qui introduit le discours des femmes, saturé de jeux de sonorités, se révèle plus poignant que le discours en lui-même :

\_\_\_ u u \_\_\_ \_\_\_ u u \_\_\_ \_\_\_ u u \_\_\_  
*hae lacri/mis* || *spar/sere de/os*, || *hae / pectora / duro*  
 30  
 \_\_\_ u u \_\_\_ \_\_\_ u u \_\_\_ \_\_\_ u u \_\_\_  
*adflixe/re* || *so/lo*, || *lace/rasqu(e) in / limine /sacro*  
 \_\_\_ u u \_\_\_ \_\_\_ u u \_\_\_ \_\_\_ u u \_\_\_  
*attoni/tae* || *fu/dere co/mas* || *uo/tisque uo/cari*  
 \_\_\_ uu \_\_\_ \_\_\_ u u \_\_\_ u u \_\_\_ u u \_\_\_  
*adsue/tas* || *cre/bris* || *feri/unt* || *ulu/latibus / aures*  
  
 [...]

\_\_\_ u u \_\_\_ u u \_\_\_ \_\_\_ u u \_\_\_ u u \_\_\_  
 '*nunc*', *ait /o* || *mise/rae*, || *con/tundite / pectora, / matres*,

<sup>861</sup> Signalons l'exception de l'adverbe *nunc*, repris trois fois, dans le discours des femmes ; mais cette répétition semble bien davantage être une commodité rhétorique que l'effet d'une trop grande émotion.

<sup>862</sup> Voilà, par exemple, ce que, dans une telle situation, on aurait pu trouver chez Lucain, mais qui n'y figure précisément pas : Alcyoné, en proie à une douleur extrême après avoir appris que son époux Célyx a péri dans un naufrage, ne parvient plus à parler :

Ovide, *Métamorphoses*, XI, 707-708 : *Plura dolor prohibet uerboque interuenit omni Plangor et attonito gemitus a corde trahuntur*

« La douleur l'empêche d'en dire plus, un sanglot interrompt

Chacun de ses mots et son cœur atterré ne sait plus que gémir. » (Traduction Robert)

<sup>863</sup> A titre de contre-exemple, voir en VIII, 584 et suivants, où l'on peut lire une succession de questions brèves qui trahissent l'angoisse d'une Cornélie s'exprimant bien plus simplement que les femmes du livre II.

— u u — u u — u u — — u u —  
*nunc* *lani/ate co/mas* || *neue / hunc* || *dif/ferte do/lorem*  
 — — — — u u — — u u —  
*et sum/mis* || *ser/uate ma/lis.* || ***Nunc*** / *flere po/testas*  
 — — — — u u — — u u —  
*dum pen/det* || *for/tuna du/cum:* || ***cum*** / *uicerit / alter*  
*gaudend(um) est.*<sup>864</sup>

Les nombreuses assonances, en « a », « o » et « u », concentrées dans la portion descriptive du texte, miment la sonorité aigue de ces cris féminins. Quant à la fréquence et à la densité de ces hurlements, *crebris ululatus*, elle se traduit par l'allitération en « r » qui envahit le passage. De plus, une parfaite alternance, dans les trois premiers vers de la description, entre dactyles et spondées, doublée d'un changement régulier de coupes à chaque vers –trihémimère et heptémimère, puis trihémimère et penthémimère, pour revenir à nouveau à trihémimère et heptémimère– prépare majestueusement la discordante arrivée du vers 33 (*adsue/tas* || *cre/bris* || *feri/unt* || *ulu/latibus / aures*), fortement dactylique et riche de trois coupes, qui imite l'intensité croissante et saccadée des hurlements des matrones<sup>865</sup>. Autrement dit, tout, dans ce petit tableau des femmes romaines au désespoir, concourt à susciter une vive émotion chez le lecteur-auditeur. En comparaison, le discours qu'elles prononcent, à la métrique moins nette et moins porteuse de sens, aux sonorités plus banales et à l'ordre des mots relativement plus simple, paraît plus fade. L'anaphore de l'adverbe *nunc*, répété à trois reprises, et le paradoxe final des larmes qu'il est encore possible de verser avant la victoire de l'un des deux chefs ne parviennent pas à rivaliser avec la conjonction de tous

<sup>864</sup> *De bello ciuili*, II, 30-33 [...] 38-42 :

Les unes, de leurs larmes, couvrirent les effigies, les autres plaquèrent, sur un sol dur, leur poitrine et répandirent sur le seuil sacré les cheveux que, choquées, elles s'étaient arrachés. Par d'incessants hurlements, elles brutalisent des oreilles accoutumées à être invoquées avec des vœux.  
[...]

« C'est maintenant, dit-elle, qu'il faut, malheureuses mères, vous frapper la poitrine, maintenant, qu'il faut lacérer vos cheveux, ne différez pas votre douleur, ne la réservez pas pour le suprême désastre. Maintenant, on peut encore pleurer, tant que la fortune des chefs est hésitante : quand l'un d'eux aura vaincu, il faudra être en joie. » (Traduction personnelle)

<sup>865</sup> Soubiran (2001) : dactyles et spondées peuvent dans l'hexamètre se combiner de 16 manières différentes. Les deux plus fréquentes chez Lucain sont « dsss » et « dsds » (p. 10). Il s'agit donc de la combinaison que l'on retrouve dans les trois premiers vers du passage descriptif. En revanche, la forme « dsdd » que l'on peut lire au vers 33 est beaucoup plus rare. (Voir tableau p. 10 de l'article). De la même manière la clause de ce vers (*ululatus aures*) est loin d'être la norme chez Lucain. En effet, 99 % des clauses sont composées d'un mot de trois syllabes suivi d'un mot de deux, ou l'inverse, (avec la variante où « le trisyllabe final est remplacé par un groupe proclitique bref + dissyllabe » (p.10-11).

les effets relevés dans le passage descriptif qui précède. Mais si la part d'émotion du texte est confiée à cette première partie de l'extrait, si, de manière assez surprenante, le discours ne semble pas véritablement destiné à *mouere* l'auditoire de l'épopée, quel rôle faut-il donc assigner à cette *oratio* ?

Les deux autres discours, celui des hommes partant au combat, puis celui du vieillard ayant déjà connu la précédente guerre civile me paraissent eux aussi, chacun à sa manière, se défendre de susciter principalement effroi ou compassion chez l'auditoire. L'*oratio recta* des hommes est une acceptation trop résignée de la guerre civile pour que l'on se laisse toucher par ce que les soldats Romains disent. Quant au long retour en arrière du vieillard, émaillé de terribles souvenirs, il aurait pu constituer l'occasion idéale de profondément ébranler l'auditoire de Lucain. Il faut d'ailleurs en convenir, l'émotion du vieillard –et, par conséquent, celle que suscite son discours chez le lecteur-auditeur– est nettement plus palpable que celle des personnages qui prononcent les deux premiers discours : évocation volontairement désordonnée des douloureuses réminiscences du passé, l'*oratio* s'étend sur 165 vers pour dépeindre au présent, en passant de l'un à l'autre, sans organisation visible, d'épouvantables supplices. Absence apparente de plan préconçu –si on laisse de côté une simple répartition chronologique entre Marius et Sylla– puissance de l'*enargeia* au présent, et incapacité à mettre un terme à la prise de parole sont autant de signes de l'angoisse du vieil homme. Il reste que bien souvent, les épouvantables descriptions sanglantes que contient ce discours, sont trop grotesquement précises pour véritablement émouvoir<sup>866</sup>. Fréquemment chez Lucain, en effet, le détail scrupuleux des raffinements d'horreurs dont les hommes se montrent capables coupe court à l'émotion ; l'esprit, sollicité par la nouveauté de pratiques effrayantes, minutieusement décrites et difficiles à imaginer tant elles sont affreuses, prend alors le pas sur le cœur.

Ainsi, les trois discours envisagés dans cette étude ne cherchent pas plus à convaincre qu'à émouvoir, –qu'il s'agisse, d'ailleurs, de l'auditoire interne ou externe à l'œuvre. Quelle est donc la fonction que leur assigne Lucain dans son épopée ?

---

<sup>866</sup> Ce genre de scènes, sanguinolentes jusqu'à l'écœurement, suscitaient-elles, chez les contemporains de Néron, les mêmes réactions que de nos jours ? A en juger par certains passages des *Métamorphoses* d'Ovide, les pièces de Sénèque, quelques scènes de Tacite, ou quelques extraits de Sénèque le Père, par exemple, il est probable que les lecteurs de Lucain, qui fréquentaient par ailleurs l'arène, avaient une plus grande résistance au dégoût. Il s'ensuit donc que de telles descriptions que celles auxquelles s'adonne le vieillard devaient, encore plus facilement qu'aujourd'hui, solliciter, plutôt que son cœur, l'esprit de l'auditoire, avide de détails nouveaux en la matière et de raffinements encore jamais lus ailleurs.

### 2.1.1.a) La dimension symbolique des trois prises de paroles des anonymes à Rome les rapproche et incite à les comparer.

Ces trois discours partagent un certain nombre de caractéristiques qui les singularisent véritablement par rapport aux autres prises de paroles de l'œuvre. Tout d'abord, ils ont, tous trois, le statut bien particulier de discours direct libre, qui a pour effet majeur, ici, de ralentir sensiblement la narration par rapport au rythme effréné de l'histoire, accordant ainsi au destinataire de l'œuvre beaucoup plus de temps qu'aux acteurs de l'épopée. Et cet effet de désolidarisation du récit par rapport aux événements est encore accentué par le fait que ce sont des paroles prononcées, si l'on en croit les mots introducteurs des discours, par des personnages anonymes, qui ne jouent aucun rôle dans le déroulement des choses. Voilà en fait un moyen subtil retenu par Lucain, pour amener progressivement, avec les mots qui concluent les interventions orales, la révélation finale : *orationes* tenues, en définitive, par des abstractions –*dolor* (II, 42), *pietas* (II, 63) et *senectus* (II, 232)–, elles finissent, peu à peu, par acquérir une dimension symbolique incitant nécessairement le lecteur-auditeur à la réflexion ; le télescopage temporel créé par le discours direct libre, évoqué à l'instant, va justement lui laisser le loisir de la mener à bien.

Les trois discours que je me propose d'étudier ont, pour première singularité commune, d'entrer parfaitement dans la catégorie de ce qu'Andrew Laird définit comme « free direct discourse ». Comme il l'explique clairement<sup>867</sup>, il s'agit de propos tenus à la première personne, qui, contrairement au simple discours direct, ne visent pas à créer l'illusion qu'ils ont effectivement été prononcés dans les termes exacts qui sont les leurs dans le texte. Ce sont, en effet, dans la plupart des cas, les paroles (ou les pensées) de tout un groupe qu'il est donc nécessaire de styliser pour éviter l'écueil de la cacophonie et de l'incompréhension. Nul doute ici en ce qui concerne le discours des hommes, qui s'expriment effectivement tous ensemble : cela est confirmé tant par les vers d'introduction, *uiri... effundunt iustas ... querellas* (II, 43-44), que par le premier verbe de l'*oratio*, *fuimus* (II, 46). Si le vieillard, quant à lui, ne prend pas la parole au

---

<sup>867</sup> Laird (1999), p. 90-94. Pour des exemples de discours direct libre dans l'*Iliade*, voir de Jong (1987).

pluriel (II, 169 : *meque ipsum memini...*), il est néanmoins le porte-parole de toute sa génération, et en cela, son discours est bien celui d'un groupe. Le sens général de ses propos illustre parfaitement la façon dont Lucain présente les malheureux qui ont trop vécu :

*at miseros angit sua cura parentes,  
oderuntque grauis uiuacia fata senectae* 65  
*seruatosque iterum bellis ciuilibus annos.  
atque aliquis magno quaerens exempla timori*<sup>868</sup>

Enfin, le discours des femmes, qui ne bénéficie pas de l'effet de répétition, puisqu'il vient en première place dans la narration, est sans doute celui pour lequel l'impression de groupe va le moins de soi. L'expression *una quarum* (II, 36) qui l'introduit laisse cependant assez peu de doutes sur la question : celle qui prend la parole, en larmes et le corps meurtri (*madentis / scissa genas, planctu liuentis atra lacertos*, II, 36-37) comme toutes les autres (*hae lacrimis sparsere deos, hae pectora duro / ad fixere solo...* II, 30-31) est bien décrite comme une émanation du groupe ; elle dit donc ce que toutes auraient pu dire. A son propos –à la suite de G. B. Conte<sup>869</sup>– et encore plus nettement à propos du vieillard, E. Narducci parle de dimension chorale<sup>870</sup>, soulignant ainsi le fait que ce sont bien les porte-parole de tout un groupe. L'inconvénient de ce type de comparaison commode avec la tragédie est, comme on le constate d'ailleurs dans

---

<sup>868</sup> *De bello ciuili*, II, 64-67 :

« Quant aux malheureux ancêtres, une peine particulière les étreint :

Ils haïssent la longue destinée de leur pénible vieillesse

Et ces années accordées pour voir une autre guerre civile.

Et l'un d'eux, cherchant des précédents à cette grande frayeur, dit :... » (Traduction personnelle)

A. Bourgery (Cuf) ou J. D. Duff (Loeb) attribuent exclusivement le *magno timori* au vieillard sur le point de prendre la parole (Bourgery a oublié de traduire l'adjectif : «... des précédents à sa crainte ». Duff : « ...precedents for is great fear »). Je préfère, pour ma part, le démonstratif, plus imprécis (« cette grande frayeur ») qui offre le double avantage de faire véritablement du *aliquis* le porte-parole du groupe des anciens qui vient d'être décrit, sans pour autant exclure les femmes et les hommes qui ont pris la parole juste avant, en proie, eux aussi, à une terrible panique. Le vieillard cherche dans son passé de quoi comprendre l'effroi généralisé dont il est témoin.

<sup>869</sup> Conte (1968) : Le critique italien éclaire, p. 250-251, la dimension tragique de l'œuvre de Lucain qui présente la guerre civile comme une lutte fratricide, se conformant ainsi parfaitement aux préceptes aristotéliens (en *Poétique*, 14, le philosophe recommande, pour susciter la pitié ou la crainte, de faire s'affronter des membres de la même famille). L'évolution de Pompée, jusqu'à l'acceptation de son destin, est proprement dramatique : le paradoxe propre à toute tragédie culmine dans la défaite de Magnus qui est en même temps le début de sa transfiguration et de sa victoire morale. Aussi, se fondant sur cette analyse fine de l'ensemble de l'œuvre, le critique en vient-il, à transposer, peut-être un peu trop rapidement les schémas de la tragédie à l'épopée lucanienne, faisant ainsi du discours du vieillard, celui d'un cœur tragique (p. 242-243).

<sup>870</sup> Narducci (1979), p. 50.

l'ouvrage du critique italien de 1979, de laisser de côté le discours des hommes, qui n'a pas de coryphée à proprement parler<sup>871</sup>.

Par ailleurs, poursuit A. Laird, le discours direct peut aussi être qualifié de libre, à chaque fois qu'intervient, explicitement ou non, la notion de paroles répétées<sup>872</sup>. On imagine fort bien que, dans un cas de panique généralisée à toute une capitale, les propos tenus ne soient pas suffisamment cohérents, limpides et précis pour éviter toute reprise d'une idée ou d'un sentiment déjà exprimé. Lucain n'a pas clairement inscrit la dimension itérative des propos dans son texte, comme il l'avait fait, par exemple, pour le discours d'Ariminum<sup>873</sup>, mais, étant donné les circonstances, elle va de soi pour les trois discours.

Le troisième critère avancé par A. Laird pour définir le « free direct discourse » est celui du « something like ». Dès que l'auteur précise, d'une manière ou d'une autre, que les propos avaient à *peu près* la teneur de ceux qui sont rapportés, le discours direct devient libre. Or, les mots par lesquels Lucain conclut les trois *orationes* qui nous intéressent paraissent bien aller en ce sens : ce sont de *telles plaintes (talīs...querellas, II, 63)* que celles qui viennent d'être prononcées que font entendre les hommes, c'est *de cette manière (sic maesta senectus ... flebat, II, 233-234)* que les vieillards se lamentent. Une fois encore les choses sont un peu moins nettes pour le discours des femmes, seulement repris dans la narration par l'expression *his stimulis* (II, 42) qui n'a pas tout à fait la même saveur de « something like ». Il reste que la juxtaposition des trois *orationes* prononcées par trois différents groupes humains en proie à la plus vive panique incite véritablement à les mettre sur le même plan.

J'en viens, pour finir, à ce qu'A. Laird considère comme la première des caractéristiques du discours direct libre<sup>874</sup>, qui me paraît plutôt être une conséquence, un effet voulu par l'auteur qui emploie ce type d'*oratio*, tout particulièrement dans l'extrait

---

<sup>871</sup> Narducci (1979) : l'intervention des hommes n'est évoquée que très rapidement, en introduction et conclusion de l'analyse des deux autres discours (voir p. 49, commentaire rapide de II, 44, le vers qui introduit la prise de parole des *uirī* et p. 53, citation de la fin du discours (II, 60-63) qui insiste sur la responsabilité partagée des deux généraux. Aucune autre remarque sur l'*oratio* des hommes dans la force de l'âge.

<sup>872</sup> Pour une mise au point sur les différents positionnements critiques à propos de la manière de comprendre la dimension itérative de certains discours, voir, De Jong (1987), p. 81.

<sup>873</sup> *De bello ciuili*, I, 247 : *et tacito mutos uoluunt in pectore questus*. « Et dans les cœurs silencieux roulent ces plaintes muettes » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>874</sup> Je laisse de côté le cinquième point avancé par A. Laird pour définir le discours direct libre : le critique se demande si le fait qu'une *oratio* soit rédigée en vers peut être un critère discriminant pour la ranger dans la catégorie du discours direct libre. Il semble admettre, en définitive, –et je me range à cet avis– que les auditeurs-lecteurs d'épopées (ou de tragédies) étaient prêts à accepter l'idée d'un véritable saut qualitatif entre le monde épique et le leur ; cela implique, notamment, –sans que cela donne pour autant une dimension particulière à leurs propos– que les personnages ne s'expriment pas en prose.

de Lucain étudié ici. Le critique avait défini le discours direct simple comme le seul moment d'une œuvre où temporalité de l'histoire et temporalité de la narration sont susceptibles de se rejoindre<sup>875</sup>. Le « free direct discourse », à l'inverse, se signale par un télescopage temporel : la narration dans laquelle il s'inscrit prend ses distances avec la réalité de l'histoire racontée. Il est fort peu probable, en effet, que, tandis que la ville de Rome, dans l'attente de l'arrivée imminente de César, succombe à la panique généralisée, un vieillard prenne le temps nécessaire pour prononcer un discours de 165 vers. Il en va de même du groupe des hommes qui, tout en courant rejoindre leurs troupes, trouvent néanmoins la possibilité de dire leurs 18 vers d'*oratio*. En fait, tout se passe comme si, du discours des femmes, –d'un peu plus de quatre vers– qui, à la rigueur, aurait peut-être pu être tenu en l'état dans de telles circonstances, à l'excursus interminable du vieil homme, la narration se désolidarisait de plus en plus nettement des événements : marquant ainsi un coup d'arrêt à l'affolement de la réalité racontée, le narrateur octroie à son œuvre, ainsi qu'à son auditoire, beaucoup plus de temps pour appréhender la situation. D'une certaine manière, le poète paraît refuser la facilité qu'il y aurait à entraîner à nouveau le lecteur –après le saisissant tableau des Romains terrifiés, victimes de la *fama*, au livre I– sur la voie de l'émotion pure, aisément suscitée par la terreur de tout un peuple ; dilatant le temps, au mépris de tout effet de réel, il choisit cette fois de contraindre son public, me semble-t-il, à marquer une pause, à résister à l'emballement de l'histoire.

Et, cette résistance à la peur, à l'angoisse, à l'effroi, bref, aux plus extrêmes des sentiments, ne peut se faire, de façon efficace, qu'en sollicitant la réflexion du lecteur, tâche relativement aisée avec un public antique, rompu à la pratique critique et active de la *recitatio* et habitué à départager les concurrents des concours de déclamation. C'est pourquoi, c'est précisément –une fois encore– par la méticuleuse juxtaposition de ces *orationes* que Lucain y parvient : parce qu'ils sont tous trois des discours directs libres –remplissant scrupuleusement chacun des critères de ce type de parole rapportée–, ils se détachent des événements dans lesquels ils s'insèrent pour venir s'offrir à la sagacité des lecteurs et marquer un fort ralentissement du rythme de la narration par rapport à celui du cours des choses. J. Masters a montré comment Lucain, répugnant à se faire le poète du pire des *nefas* qu'est la guerre civile, avait tendance à multiplier, par le pouvoir de la création poétique, les obstacles susceptibles de ralentir César dans sa

---

<sup>875</sup> Laird (1999), p. 90 : « If “narrative time” were ever equivalent to “story time”, it would have to be when direct discourse is presented. »

progression<sup>876</sup>. L'artiste semblerait même parfois poursuivre, comme à contrecœur, un récit qui s'achemine inexorablement vers l'asservissement du glorieux peuple romain. A la liste des différents procédés et passages analysés par J. Masters, il faudrait peut-être encore ajouter cette juxtaposition de discours, au début du livre II, qui, en incitant le lecteur-auditeur antique à les comparer, se présente véritablement comme une parenthèse temporelle résistant au flux des événements.

Or, cette incitation à la réflexion, cette demande implicite de participation active du lecteur me paraît être encore encouragée par le fait que les trois discours sont tenus par des personnages anonymes qui, de surcroît, ne jouent aucun rôle dans l'épopée.

Trait récurrent de la littérature épique remontant à Homère et dans lequel certains critiques ne voient guère plus, d'ordinaire, qu'un commode outil de transition<sup>877</sup>, cet anonymat, parce qu'il est trois fois de suite répété pour introduire les *orationes* –fait fort rare, à ma connaissance, dans toutes les épopées antiques conservées– me semble avoir, ici, un poids particulier. C'est, bien entendu, le signe d'une panique généralisée à l'ensemble de toute une population que l'on peut lire dans ces locuteurs privés de nom<sup>878</sup> ; ils peuvent ainsi d'autant mieux incarner tout un chacun. Mais le fait que n'importe lequel des Romains s'exprime indifféremment à travers les trois discours successifs me paraît surtout être un écho délibéré à l'unique passage des *Métamorphoses* mettant justement en scène un locuteur, très exactement un vieil homme, parfaitement interchangeable avec son voisin<sup>879</sup> :

*Hos aliquis senior iunctim freta lata volantes  
spectat et ad finem servatos laudat amores:  
750  
proximus, aut idem, si fors tulit, 'hic quoque,' dixit  
'quem mare carpentem substrictaque crura gerentem  
aspicis,' –ostendens spatiosum in guttura mergum-  
regia progenies ; et si descendere ad ipsum*

---

<sup>876</sup> Masters (1992): le premier chapitre (p. 1-10) analyse, par exemple, le très long proème de l'œuvre comme un retard voulu par le poète au début du récit proprement dit, qui consacre l'arrivée de César sur le devant de la scène. De la même manière le franchissement du Rubicon, décrit à deux reprises, se présente comme un obstacle redoublé à sa progression.

<sup>877</sup> Bömer, *ad loc.*

<sup>878</sup> On lit, en effet, *quarum una* (II, 36 : la porte-parole des femmes), *uiri [...]* *effundunt* (II, 43-44 : l'ensemble des hommes), *atque aliquis* (II, 67 : le porte-parole des gens âgés, *parentes*)

<sup>879</sup> Fantham (1992 a), commentaire du v. 67, p. 94 : la critique mentionne simplement l'intertexte ovidien mais ne commente pas ce rapprochement.

*ordine perpetuo quaeris, sunt huius origo*  
755  
*Ilus et Assaracus raptusque Iovi Ganymedes*  
*Laomedonque senex Priamusque novissima Troiae*  
*tempora sortitus; frater fuit Hectoris iste:*<sup>880</sup>

Un vieillard anonyme (*aliquis senior*) suit du regard Alcyone et Célyx, dont la métamorphose en oiseaux vient juste d'être contée, avant de prendre à son tour la parole pour faire le récit de la transformation, en plongeon (*mergum*), d'Esaque, fils de Priam et frère d'Hector (*frater [...] Hectoris*) ; A moins, s'amuse Ovide, que ce ne soit pas le vieil homme qui se mette à raconter, mais son voisin (*proximus, aut idem, si fors tulit,*). Soulignant ainsi volontairement –au lieu de la faire la plus discrète possible– la transition qu'il est en train d'opérer entre deux récits de métamorphoses en volatiles, le narrateur se rappelle au bon souvenir de son lecteur<sup>881</sup>. Cette manière de « clin d'œil » littéraire du poète à son public signale discrètement que c'est toujours lui, en définitive, le maître de la situation, qui choisit tels ou tels conteurs et contes, plutôt que tels autres. Mais il me semble qu'il y a plus ici qu'une facilité de transition<sup>882</sup> ou qu'un simple jeu<sup>883</sup> : si au moins deux individus anonymes, qui n'ont d'autre trait particulier que d'être l'un à côté de l'autre, comme spectateurs de l'envol de Célyx et Alcyone, sont susceptibles de raconter l'histoire qui va suivre, c'est probablement parce qu'ils sont fort nombreux à pouvoir le faire, c'est qu'il ne s'agit pas de n'importe quel sujet, mais d'un thème bien connu. Le vieil homme est, tout simplement, sur le point d'entamer, à sa façon toute particulière –ou plus exactement à celle d'Ovide–, le récit de la chute de

---

<sup>880</sup> Ovide, *Métamorphoses*, XI, 749-758 :

« Un vieil homme les voit côte à côte survoler la mer immense  
Et les admire d'avoir gardé leur amour intact jusqu'au bout.  
Son voisin, ou peut-être est-ce le même homme, dit : Celui-ci,  
Que tu vois parcourir la mer et dont les pattes sont grêles  
-il montre un plongeur au cou démesuré- est aussi  
D'origine royale ; si tu veux suivre la lignée  
Qui descend jusqu'à lui, sache qu'il a eu pour ancêtres  
Illus, Assaracus, Ganymède enlevé par Jupiter,  
Le vieux Laomédon et Priam, dont le sort allait être de vivre  
Les derniers moments de Troie ; il eut Hector pour frère. » (Traduction Danièle Robert)

<sup>881</sup> Due (1974), p.190, note 55.

<sup>882</sup> Voir, par exemple, Galinsky (1975), p. 100-101 : « Often a new story originates with the sudden appearance of someone who simply happens on the scene. [...] It makes no difference who initiates the next sotry, so long as at least some man is around to do it. »

<sup>883</sup> Rosati (2002), le critique précise, p. 290, que cette volonté affichée de vouloir identifier un anonyme est un trait d'humour d'Ovide qui se moque ainsi de l'obsession des sources, manifestée par certains poètes alexandrins érudits. L'universitaire italien renvoie à Kenney (1986), *ad loc.* et à Myers (1994), p. 82.

Troie, introduite ici, très discrètement, au détour d'une simple expansion nominale (*Priamusque nouissima / Troiae tempora sortitus*). Autrement dit, il s'agit du sujet par excellence<sup>884</sup>, traité, depuis des générations, par tous – Grecs<sup>885</sup> ou Romains<sup>886</sup> – poètes épiques, dramaturges, poètes lyriques, voire, contre toute attente, poètes hellénistiques. Ainsi, le caractère parfaitement interchangeable avec son voisin de celui qui s'apprête à chanter la chute de Troie me paraît marquer, de façon plaisante, le fait que plus d'un auteur a déjà composé sur ce thème. C'est en pleine conscience de la nécessaire émulation qu'implique un tel motif qu'Ovide l'aborde et le signale, avec humour, à son public. Voilà donc un passage qui – quoiqu'à ma connaissance, il ne soit pas commenté en ce sens<sup>887</sup> –, me paraît parfaitement illustrer l'avis de G. Tissol, partagé par bon nombre de lecteurs de cette épopée : « Ovid's epic predecessors are a conspicuous presence in the last pentad, and readers familiar with them may try to understand Ovid's material in similar terms. »<sup>888</sup>

L'écho du texte de Lucain à celui des *Métamorphoses* prend alors tout son sens : venant se superposer aux allusions nombreuses à Virgile, aux *Géorgiques* (I, 487 et suivants) comme à l'*Iliopersis* d'Enée<sup>889</sup>, qu'évoque – du moins par sa position dans l'œuvre et le thème de la prise de ville – la plus longue prise de parole du *De bello ciuili*, l'intertexte ovidien fonctionne, en quelque sorte, comme le signe d'une modification, d'une correction, par rapport à *L'Enéide*, du récit de prise de ville qui va suivre. C'est qu'Ovide, avec l'apparition de Troie dans son épopée<sup>890</sup>, quitte la sphère purement mythologique et entame le cycle « historique » de son œuvre, qui va le mener jusqu'à

<sup>884</sup> Ambühl (2010), p. 19: « In literary terms, the *Iliopersis* has always been a prime intertextual *locus*. »

<sup>885</sup> Ambühl (2010), voir p. 19-20 : déjà Homère, sous la forme de prolepses [note 12 p. 19: Priam imagine son propre corps mutilé (XXII, 59-71) et Andromaque entrevoit, au cours de ses lamentations sur le corps de son époux, le terrible destin de son fils, Astyanax (XXIV, 729-738)], s'était aventuré vers ce sujet qui sortait pourtant du cadre chronologique de son épopée. Le thème est ensuite plus largement développé par le cycle iliadique et la poésie lyrique (l'*Iliopersis* de Stésichore), avant d'être repris par la tragédie attique et en particulier Euripide (*Les Troyennes*, *Hécube*, *Andromaque*). Quant à la poésie hellénistique qui prétend éviter ce « big theme », elle ne l'évacue pas totalement : on retrouve la chute de Troie dans le genre épigrammatique ou, au théâtre (voir, par exemple, le discours du messager racontant la prophétie de Cassandre et ses conséquences dans l'*Alexandra* de Lycophron).

<sup>886</sup> Ambühl (2010), voir p. 20 : en ce qui concerne la littérature latine, le sujet de la chute de Troie apparaît dans l'épopée archaïque, chez Catulle, dans l'*Enéide* de Virgile et les *Métamorphoses* d'Ovide ; il ne s'agit là, bien entendu, que des œuvres les plus célèbres de la période qui précède le règne de Néron, qui se signale par un engouement pour l'*Iliopersis* encore plus marqué qu'à la période augustéenne.

<sup>887</sup> Rosati (2002) : le critique l'analyse, quant à lui, comme une inversion plaisante de la proclamation de la vérité, répandue dans la poésie alexandrine : Ovide insiste ainsi sur le caractère arbitraire de la narration et sur son manque fondamental de fiabilité. On peut s'étonner, me semble-t-il, que G. Rosati n'envisage à aucun instant le sujet même du récit introduit de cette manière.

<sup>888</sup> Tissol (2002), p. 310.

<sup>889</sup> Narducci (1979), p. 49-54, pour l'explicitation de toutes les allusions au texte virgilien. J'y reviendrai ponctuellement par la suite.

<sup>890</sup> Tissol (2002), comme le rappelle le critique, p. 315, la section « historique » des *Métamorphoses* commence en fait avec la fondation de Troie par Laomédon, en XI, 194.

César, justement, et même, comme il l'avait annoncé dans son proème, *ad 'mea' [...]* *tempora* (I, 4). Ce traitement de l'histoire a beau être tout ovidien<sup>891</sup>, il n'en reste pas moins vrai que le poète s'achemine progressivement vers le récit d'un passé proche. Or, n'est-ce pas exactement ce que s'apprête à faire le vieillard de Lucain quand il cherche, dans les déchainements de violence causés par Marius puis Sylla, des précédents aux événements qu'il redoute (*atque aliquis magno quaerens exempla timori*, II, 67) ? Ne faudrait-il donc pas comprendre l'allusion de Lucain aux *Métamorphoses*, et en particulier à la version ovidienne de la chute de Troie, comme la volonté affirmée du poète néronien de quitter, lui aussi, le monde virgilien du mythe pour affronter, à son tour et à sa manière bien personnelle, l'histoire ?

En définitive, le choix d'un vieillard pour jouer le même rôle narratologique qu'Enée ne se justifie pas seulement, me semble-t-il, par la simple vraisemblance d'un âge assez avancé pour avoir vécu des affrontements vieux de plus de quarante ans. Si l'on se souvient que la première « anti-*Ilioupersis* » est, en quelque sorte, l'œuvre d'Ovide dans ses *Métamorphoses*, et qu'elle est justement placée dans la bouche d'un vieil homme sans nom, la préférence de Lucain prend une toute autre dimension : après la version ovidienne de la chute de Troie, retravaillée par le thème de la métamorphose, Lucain entend renouveler encore une fois ce récit archétypal, en nous livrant sa version des choses, une version proprement historicisante de l'*Ilioupersis* d'un Enée qui, possible signe de la dégradation des temps, a vieilli mais n'a pas acquis la quiétude d'âme propre à son âge.

Mais l'anonymat des différents personnages du livre II de Lucain ne permet pas seulement de faire écho à l'unique passage des *Métamorphoses* qui mette en exergue le caractère parfaitement interchangeable de son locuteur – signe, au moment d'aborder « le » récit par excellence, de la conscience métopoétique d'Ovide. C'est aussi la condition sans laquelle il serait beaucoup plus difficile, pour Lucain, de conférer, à ses

---

<sup>891</sup> Il s'agit, en effet, d'une manière tout à fait propre à Ovide d'aborder le cours historique des événements : comme l'a montré, p. 136-138, Wheeler (1999), notamment à propos du personnage d'Hercule [dont la mort et l'apothéose sont racontées (IX, 134-272) avant sa naissance (IX, 273-323) et que l'on retrouve bien vivant plus loin (XI, 212-15)], et de la fondation de Troie ainsi que du mariage de Thétis et Pelée [épisodes qui auraient dû avoir lieu, suivant le continuum historique, avant le livre XI], les anachronismes volontaires envahissent le dernier tiers de l'épopée, afin de fournir de nouveaux points de départ de récits métamorphiques pour nourrir la dernière pentade. Ovide met donc tout en œuvre pour que le sujet principal de son poème reste bien celui de la métamorphose, y compris dans les temps dits « historiques ». A ce propos, voir Tissol (2002), p. 306-08 : dans les cinq derniers chants d'Ovide, « one might expect history and Roman themes to alter the *Metamorphoses*; instead, as this chapter aims to show, the *Metamorphoses* alters them. » (p. 307)

trois discours successifs, la valeur hautement symbolique dont il les a parés ; il s'agit, me semble-t-il, une fois encore, pour le chantre du *De bello ciuili*, d'inciter son public à l'effort intellectuel de la comparaison. Prononcées par des êtres qui n'ont pas de nom, qui n'apostrophent aucun individu précis réellement présent sur les lieux et dont les propos ne sont salués par la réaction d'aucun auditoire (contrairement à ce qu'il se passait, par exemple, après la *cohortatio* de César, suivie du discours de Laelius, au livre I), ces prises de paroles apparaissent comme tellement détachées de leur contexte que l'on en vient à se demander si elles ont véritablement été prononcées.

La femme, porte-parole de toutes, interpelle toutes ses semblables en même temps (*o miserae...matres*, II, 38), sans en nommer aucune et sans leur attribuer la moindre caractéristique. Autant dire que toutes les mères du monde, romaines ou pas, peuvent se sentir visées. Dans ces circonstances, il n'est pas très étonnant que le texte ne décrive pas la réaction d'un auditoire qui, dans le cadre du récit, n'existe pas vraiment. Les hommes, quant à eux, s'adressent, non à leur entourage, mais aux dieux (*superi*, II, 47 ; *Roma*, II, 56 ; *superi*, II, 57 ; *saeue parens* = Jupiter, II, 59). Et contrairement à ce que fait César, réclamant, juste avant de franchir le Rubicon, la faveur des divinités<sup>892</sup>, le groupe des *uiri* ne retient que des appellations vagues ou peu agréables pour interpeller les *superi*. Or, outre un écho prophétique à la future titulature impériale<sup>893</sup>, on peut voir, dans la grande précision de l'apostrophe aux dieux prononcée par César, la marque de la volonté de l'*imperator* que ses prières soient efficaces<sup>894</sup>. A l'inverse, les hommes qui réclament pourtant une sorte de guerre mondiale, mettant aux prises le peuple romain et l'univers, ne songent pas même à invoquer Mars :

*non pacem petimus, superi: date gentibus iras,*

<sup>892</sup> *De bello ciuili*, I, 195-200 :

*mox ait 'o magnae qui moenia prospicis urbis  
Tarpeia de rupe Tonans Phrygiique penates  
gentis Iuleae et rapti secreta Quirini  
et residens celsa Latiaris Iuppiter Alba  
Vestalesque foci summi que o numinis instar  
Roma, faue coeptis.*

195

« Bientôt il dit : 'Toi qui veilles sur les murailles de la grande cité,  
Du haut de la roche tarpéienne, Dieu Tonnant, vous, pénates troyens  
De la lignée d'Iule, vous, mystères de Quirinus enlevé par les dieux,  
Toi, Jupiter latin, qui réside sur les hauteurs d'Albe,  
Vous, feux des Vestales, et toi qui égales les plus grandes divinités,  
Rome ! Favorisez mon entreprise'. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>893</sup> La comparaison entre César et Jupiter Tonnant est une allusion précise à la titulature de l'Empire qui vient remplacer *Jupiter Maximus optimus* : voir Grimal (1970), p. 57-58.

<sup>894</sup> Pour obtenir les faveurs des divinités, il fallait, en effet, que la prière prononcée respecte un schéma rigoureux : une invocation précise et respectueuse des appellations précises des dieux en était la première étape obligatoire.

*nunc urbes excite feras; coniuret in arma  
mundus*<sup>895</sup>

Que de tels propos ne déclenchent finalement aucune réaction, humaine ou divine, n'a rien de surprenant : les hommes, docilement soumis –césariens et pompéiens, paradoxalement tous ensemble !– à un destin qu'ils ne parviennent pourtant pas à accepter et prétendent même repousser, sont, en fait, déjà en train de se précipiter vers l'affrontement civil, dans un bel élan commun d'incohérence radicale que traduit parfaitement le zeugme du vers 43 (*bella uiri diuersaque castra petentes*<sup>896</sup>) ; aussi, les dieux, destinataires de leurs propos, –qui, par ailleurs, ne se manifestent jamais directement dans l'épopée de Lucain– risquaient-ils assez peu de vouloir venir en aide à des individus qui ne semblent pas soucieux de les prier comme il faut, d'une part, et qui, somme toute, sont résignés, jusqu'à l'absurde, au *bellum ciuile*. J'en viens enfin au vieillard, dont le long discours ne trouve pas davantage d'échos, auprès de ses contemporains, que ceux des deux intervenants précédents. Il faut bien admettre que, de toute façon, il ne s'est pas adressé à eux. Après avoir invoqué, en effet, de manière très générale, la *Fortuna* (II, 72) et le *degener o populus* (II, 116), il n'apostrophe que les fantômes du passé, tous décédés depuis une quarantaine d'années (*Baebi*, II, 119 ; *praesage malorum / Antoni*, II, 121<sup>897</sup> ; et *te quoque, [...] Scaeuola*, II, 126).

Une fois encore, il semble qu'il y ait, d'un discours à l'autre, une gradation voulue. La matrone destine ses propos à la troupe indifférenciée de ses semblables, les hommes s'adressent aux dieux immatériels, et le vieillard parle à des trépassés : les destinataires des *orationes* sont donc de plus en plus dépourvus de réalité. Or, si ces trois discours n'ont pas véritablement d'interlocuteur dans le cadre du récit, et s'ils ne se concluent jamais par la description d'une éventuelle réaction d'un auditoire présent sur les lieux<sup>898</sup>, c'est le signe, clairement inscrit dans son texte par Lucain, que leur seul et unique destinataire est le lecteur-auditeur de l'épopée. L'anonymat des locuteurs, j'y

---

<sup>895</sup> *De bello ciuili*, II, 47-49 :

« Ce n'est pas la paix que nous réclamons, ô dieux ! Emplissez de rage les barbares.

Maintenant ! Soulevez les villes, qu'elles soient féroces ! Que se coalise, courant aux armes,

l'univers entier. » (Traduction personnelle qui appelle deux remarques : pour donner à l'adverbe *nunc* sa pleine valeur d'*apo koinou*, j'ai choisi de le traduire seul. De plus la disjonction entre *urbes* et *feras* me semble signaler une valeur résultative de l'adjectif)

<sup>896</sup> *De bello ciuili*, II, 43 : « Les hommes rejoignant la guerre et des camps opposés. » (Traduction personnelle)

<sup>897</sup> Il s'agit du grand-père du futur *triumvir*, Antoine.

<sup>898</sup> Voir *De bello ciuili*, II, 42-43 ; II, 63-64 et II, 233-34.

reviens enfin, paraît être un argument supplémentaire en ce sens : il facilite, me semble-t-il, l'établissement d'un lien direct avec ce public extérieur à l'œuvre, lui aussi nécessairement dépourvu de nom et de caractéristiques précises. Communication immédiate entre des personnages anonymes d'une œuvre dans laquelle ils ne jouent absolument aucun rôle et les lecteurs-auditeurs du poème, cette scène apparaît comme une véritable pause dans le récit, un moment symbolique par excellence. En effet, les locuteurs, qui s'étaient adressés à des ombres, finissent eux-mêmes par être privés de réalité ; ce ne sont pas des femmes, des hommes sur le point de combattre, et un groupe de vieillards qui s'expriment, en définitive, dans ce passage, mais bien de véritables allégories, « la douleur », « la piété destinée à périr » et « la triste vieillesse qui se souvient du passé et redoute l'avenir », comme l'indiquent, seulement après coup, les mots avec lesquels se terminent les trois discours :

*His se stimulis dolor ipse lacessit.*  
 [...] *[...] Talis pietas peritura querellas*  
*egerit. [...]* *[...] Sic maesta senectus*  
*praeteritique memor flebat metuensque futuri.*<sup>899</sup>

Echo à la longueur respective de chacune des trois interventions, les vers de conclusion instaurent, par la similarité de leur structure (adjectif ou adverbe démonstratif désignant les propos qui viennent d'être tenus / abstraction aux expansions nominales de plus en plus étoffées / verbe) une nécessaire comparaison entre les différentes *orationes*. Loin de vouloir faire, à travers ces trois morceaux oratoires totalement détachés de leur contexte, la peinture réaliste d'une scène d'effroi à Rome, Lucain souhaite plutôt faire appel, non aux seuls sentiments, mais à l'intellect de son public dont il veut mettre à contribution la sagacité. Reste maintenant à déterminer ce que le poète entend faire comprendre par la juxtaposition dynamique et incitative de cette triade de discours.

C'est pourquoi, après l'examen des similitudes qui rapprochent ces *orationes*, j'en viens à ce qui, dès la première lecture, permet de les différencier : un rapport au temps différent d'un personnage à l'autre se dessine nettement.

---

<sup>899</sup> *De bello ciuili*, II, 43 [...] II, 63-64 [...] II, 232-233 :

« C'est par de telles incitations que la douleur s'irrite elle-même. »

[...] « Telles sont les plaintes que l'amour de la patrie moribond exhale. »

[...] « Ainsi la vieillesse affligée

pleurait en souvenir du passé et dans l'appréhension de l'avenir. » (Traduction personnelle)

### **2.1.1.b) Trois discours qui expriment un rapport au temps différent : typologie d'attitudes par rapport à la guerre civile imminente.**

Le moment sur lequel s'ouvre le livre II, est crucial, je l'ai déjà dit, et Lucain tient à y insister. Il le compare, en effet, avec beaucoup de finesse, au tout début d'un deuil, très exactement à l'instant précis où le corps passe de vie à trépas, et où brille encore pour la dernière fois, au fond des yeux, une menaçante lueur –la douceur est rarement l'apanage de l'humanité chez Lucain !– de la vie qui est en train de s'échapper (*oculosque in morte minaces*, II, 26)<sup>900</sup>. Cette seconde où l'équilibre instable de l'existence rompt est tellement saisissante qu'il est bien difficile de nommer le sentiment éprouvé par ceux qui sont présents :

*Necdum ille dolor, nec iam metus*<sup>901</sup>.

De la même manière, assistant aux tout derniers instants de la République agonisante, les Romains sont abasourdis : s'il n'y a plus de doute à avoir sur l'arrivée de César à Rome, dès lors que le *metus* est devenu certitude, les affrontements qui vont apporter le *dolor* n'ont, toutefois, pas encore commencé. Les habitants de l'*Vrbs* se trouvent donc dans un entre-deux indéfinissable, dernier instant d'équilibre très incertain, parenthèse ultime entre *nec iam* et *necdum* : libres encore, ils peuvent et doivent déterminer le rôle qu'ils veulent endosser dans la guerre civile qui s'annonce. L'heure est tellement grave, où tout se joue comme en un battement de cils, que l'attitude que les Romains vont manifester à cette occasion sera révélatrice de toute leur ligne de conduite. C'est donc dans leur rapport au moment présent, si lourd de sens, que se dessinent les différences significatives qui départagent les trois groupes de personnages. Leur compréhension est rendue plus lisible, on le verra, par le comportement idéal que constitue, en contrepoint, la très célèbre scène de discussion entre Brutus et Caton premier véritable dialogue de l'épopée.

---

<sup>900</sup> Il peut paraître curieux, étant donné la force et la précision de l'image, que J. Aymard (1951) ait choisi de ne pas commenter ce passage et se soit seulement contenté de le mentionner, note 1, p. 83.

<sup>901</sup> *De bello ciuili*, II, 27 : « Ce n'est pas encore de la douleur, ce n'est plus de la crainte. » (Traduction Bourgery)

La matrone qui prend la parole au nom du groupe de toutes les Romaines se projette dans un avenir qu'elle n'envisage que comme sinistre et en fonction duquel le présent lui apparaît prédéterminé :

*'nunc', ait 'o miserae, contundite pectora, matres,  
nunc laniate comas neue hunc differte dolorem  
et summis seruate malis. Nunc flere potestas 40  
dum pendet fortuna ducum : cum uicerit alter  
gaudendum est.*<sup>902</sup>

L'anaphore de l'adverbe de temps fige le tableau que la femme décrit : *nunc*, ainsi répété à trois reprises, devient, d'une certaine manière, durée qui impose, au fil des vers, la posture de deuil dépeinte par la matrone, comme la seule possible ; elle n'a d'autre solution, dans le présent, que de s'immobiliser dans une attitude de déploration, puisqu'elle sait, ou croit savoir, ce que sera l'avenir. Le futur antérieur *cum uicerit* (II, 41), comme le fait remarquer E. Fantham dans son commentaire<sup>903</sup>, laissait attendre un futur simple dans la proposition principale. Au lieu de cela, le présent *gaudendum est* signale, en une forte rupture de la concordance des temps, encore soulignée par l'enjambement, la certitude de la Romaine sur ce que sera l'après guerre civile : il ne sera même plus possible de pleurer parce qu'il faudra se réjouir de la victoire, quelque soit, d'ailleurs, le vainqueur<sup>904</sup>. L'étrange jeu sur les sonorités que présente le vers 41 (*ducum cum*) me paraît aussi être un moyen d'attirer l'attention du lecteur sur le rapport à la temporalité (*cum*) telle que la conçoit la jeune femme<sup>905</sup> : ne voyant pour toute issue à la situation présente que la tyrannie et son cortège d'hypocrisies, la matrone devient, en quelque sorte prisonnière des temps à venir, en fonction desquels elle détermine ses

<sup>902</sup> *De bello ciuili*, II, 38-42 :

« C'est maintenant, dit-elle, qu'il faut, malheureuses mères, vous frapper la poitrine, maintenant, qu'il faut lacérer vos cheveux, ne différez pas votre douleur, ne la réservez pas pour le suprême désastre. Maintenant, on peut encore pleurer, tant que la fortune des chefs est hésitante : quand l'un d'eux aura vaincu, il faudra être en joie. » (Traduction personnelle)

<sup>903</sup> Fantham (1992 a), p. 86.

<sup>904</sup> D'une manière générale, dans le *De bello ciuili*, du moins jusqu'à la défaite qui le réhabilite en quelque sorte, Pompée a, tout comme César, des aptitudes à la tyrannie. C'est d'ailleurs bien pour l'empêcher de les exploiter pleinement, que Caton veut entrer dans le combat aux côtés de Magnus : il saura lui rappeler qu'il a remporté la victoire, le cas échéant, non pour lui-même, mais pour la République (II, 320-323).

<sup>905</sup> *Ducum cum* : jeu de sonorités qui attire l'attention sur le rapport au temps instauré par la prophétie de Nigidius et relayé par les femmes. Sur ce genre d'effets sonores, Voir Quintilien, *I.O.*, IX, 4, 41 qui cite un vers de Cicéron contenant la même figure : *O fortunatam natam me consule Romam* ! Une fois n'est pas coutume, le rhéteur désapprouve l'audace poétique de Tullius.

actes dans le présent : sûre de son malheur futur, il ne lui reste, *nunc*, que les larmes dont il faut profiter tant que c'est encore possible. Et, en effet, –A. Schmitt le fait remarquer à juste titre<sup>906</sup>– les derniers vers du livre IX, très ironiques, lui donnent raison ; quand César pleurera la mort de Pompée, tous les autres n'auront d'autre choix que de manifester leur joie :

*Abscondunt gemitus et pectora laeta  
fronte tegunt hilaresque nefas spectare cruentum  
–o bona libertas!– cum Caesar lugeat, audent*<sup>907</sup>.

Est-ce à dire, pour autant, comme le soutient A. Schmitt<sup>908</sup>, que les quelques vers prononcés au livre II par la romaine, ont un statut de prophétie ? Je ne le crois pas, bien au contraire. Et le principal argument de ce que j'avance tient au fait qu'un véritable *omen* avait déjà annoncé, en filigrane, au livre I, la scène des larmes de l'*imperator*, symbole de la totale soumission des courtisans au tyran. Il y a aurait donc eu peu de sens à le répéter, purement et simplement, au chant suivant. Il s'agit des derniers mots de la prophétie de Nigidius Figulus<sup>909</sup> :

...exibit in annos  
*hic furor. Et superos quid prodest poscere finem?  
cum domino pax ista uenit. duc, Roma, malorum  
continuum seriem clademque in tempora multa  
extrahe ciuili tantum iam libera bello.'*  
*Terruerant satis haec pauidam praesagia plebem*<sup>910</sup>

<sup>906</sup> Schmitt, (1995), p. 33.

<sup>907</sup> *De bello ciuili*, IX, 1106-1108 :

« Tous cachent leurs soupirs, et sous un front joyeux  
dissimulent leurs sentiments ; ils osent, l'air riant –ô douce liberté-  
regarder cette horreur sanglante, alors que César s'en afflige. » (Traduction Soubiran)

<sup>908</sup> Schmitt (1995), p. 32.

<sup>909</sup> Schmitt (1995), p. 29 : le critique rappelle l'analyse de Lebek (1976), p. 176, qui avait mis en évidence la construction en miroir qu'il y a entre les trois prophéties de la toute fin du livre I (celles d'Arruns, de Nigidius Figulus et de la matrone en proie au délire prophétique) et les trois discours des personnages anonymes au début du livre II.

<sup>910</sup> *De bello ciuili*, I, 668-673 :

...pour des années, se déchaînera  
Cette folie. A quoi bon en demander la fin aux dieux ?  
La paix ne viendra qu'avec un tyran. Vis, Rome,  
La file interminable de tes malheurs, et, d'âge en âge,  
Traîne ton désastre : ta seule liberté,  
C'est désormais la guerre civile. »  
Ces présages avaient suffi à effrayer une foule éperdue. » (Traduction Quintin-Lacroix)

En observant les astres, Nigidius Figulus a vu que la liberté de Rome ne durerait qu'aussi longtemps que la guerre civile : l'encadrement de l'adjectif *libera*, par le groupe nominal *ciuili... bello*, traduit, stylistiquement, le paradoxe fort dérangent que constitue cette idée. Acquérant ainsi, contre toute attente, une forme de positivité, l'affrontement qui met aux prises les citoyens de Rome occupe en définitive, sur l'échelle, des valeurs, un degré supérieur à *pax ista* –exemple assurément digne d'illustrer, dans un livre de grammaire, tant la connotation péjorative du démonstratif, que le jeu d'opposition avec *hic* (*hic furor*, I, 669)! Et si cette paix est encore pire que la guerre civile, c'est parce qu'elle signe la fin de la liberté et amène avec elle, un maître, pour Rome : *cum domino pax ista uenit* (II, 670), prédit le devin, anticipant lui aussi –comme la matrone du livre II–, par un verbe au présent, l'avènement du *dominus* vainqueur. Tant de similitudes entre les deux discours trouvent, en fait, une raison toute naturelle que Lucain nous indique dans les mots de conclusion de l'*omen*, aux puissants effets sonores : *Terruerant satis haec pauidam praesagia plebem*.<sup>911</sup> Si la femme reprend les idées et les procédés du *uates*, ce n'est nullement qu'elle prophétise elle-même, c'est simplement que terrifiée, comme toute la plèbe, par ce qu'elle a entendu dire, elle ne voit pas d'autre issue possible que celle annoncée par une prophétie, parole de vérité dont elle se fait l'écho. Autrement dit, l'attitude de la romaine fournit un exemple parfait pour illustrer la mise en cause théorique des oracles que développe le narrateur au tout début du livre II :

[...]*Cur hanc tibi, rector Olympi,  
sollicitis uisum mortalibus addere curam,  
noscant uenturas ut dira per omina clades ?  
[...]  
sit subitum quodcumque paras ; sit caeca futuri  
mens hominum fati ; liceat sperare timenti.*<sup>912</sup>

---

<sup>911</sup> Les commentaires s'arrêtent rarement sur ce vers qui me semble pourtant d'une importance capitale pour saisir l'ampleur du désastre provoqué, dans le contexte de la guerre civile, par les paroles prophétiques. C'est bien pour cela que Lucain, à mon sens, a souhaité le mettre en valeur par cette triple allitération qui a tout de même attiré l'attention de Stace (*Thébaïde*, IV, 137) et du commentateur italien qui signale cette reprise : Gagliardi (1989), ad loc. p. 124.

<sup>912</sup> *De bello ciuili*, II, 4-6 [...] 14-15 :

« Pourquoi, ô maître de l'Olympe,  
as-tu jugé bon d'ajouter aux inquiétudes des mortels un tourment,  
celui de connaître, par de funestes présages, l'avenir et ses malheurs ?

[...]

Que tout ce que tu prépares se produise soudainement ! Que l'esprit humain soit aveugle,

Ainsi, le point de vue critique de Lucain sur la parole oraculaire –qui se démarque, en grande partie, de celui de Cicéron, dans le *De diuinatione*, je l’ai déjà souligné<sup>913</sup>– est le thème autour duquel s’articule, de façon claire et forte, la transition entre les deux premiers livres.

Et il ne me paraît pas inutile d’insister sur l’architecture de l’œuvre et les échos textuels qu’elle met en valeur, si l’on veut vraiment comprendre pourquoi Lucain a placé des propos si défaitistes dans la bouche de la Romaine. La fin du chant I fait entendre successivement trois terribles *omina* qui annoncent la guerre civile et terrifient la plèbe de Rome. Le livre II s’ouvre sur les considérations philosophiques et religieuses du narrateur, qui, notamment, condamne les présages parce qu’ils enlèvent définitivement tout espoir à qui est dans l’inquiétude. Il est donc ensuite tout à fait naturel que les matrones, effrayées par ce qu’elles viennent d’entendre, se comportent comme si César était là et avait déjà pris possession de l’*Vrbs* : privées de toute espérance par les propos des trois *uates*, elles adoptent l’attitude propre aux vaincues. Autrement dit, dans l’articulation précise qu’il établit entre ses deux premiers livres, Lucain ne met pas seulement en cause les dieux et les présages qu’ils envoient aux hommes, il attaque aussi indirectement la faiblesse du commun des mortels qui –à la différence de Caton, refusant de consulter l’oracle d’Ammon (IX, 544-586)– se laissent, dicter leur conduite par les prodiges. La matrone ne prophétise donc pas, bien au contraire. Elle est, en quelque sorte, victime des prophéties qu’elle a entendues et qu’elle reprend. Victime certes, mais aussi coupable, semble bien, par la rigoureuse progression de son œuvre, nous dire Lucain. Juste après la scène de panique qui fournit un cadre aux trois discours, figure, en effet, une conversation entre Brutus et son oncle, qui sert en quelque sorte de modèle à suivre, d’étalon du comportement vertueux. Or, à l’inverse des femmes, non seulement décrites en train de pleurer, de s’arracher les cheveux et de se meurtrir le corps (II, 30-34 et II, 36-37), mais en plus s’exhortant à le faire (II, 38-40), les deux héros ne font pas partie des gens du peuple qui se lamentent comme s’ils étaient en deuil, ils ne sont pas *pars populi lugentis* (II, 236)<sup>914</sup>. Refusant

---

en ce qui concerne son avenir et son destin ! Qu’il soit permis d’espérer à qui craint ! » (Traduction personnelle)

<sup>913</sup> Voir introduction de la seconde partie de ce travail.

<sup>914</sup> Toute la ville est en deuil, puisque Lucain parle bien d’un *ferale per urbem iustitium* (II, 17-18), mais celles qui adoptent le plus nettement l’attitude de déploration sont, comme on pouvait s’y attendre, les matrones. Ainsi le verbe *lugere* qui signifie justement « être en deuil, pleurer la mort de quelqu’un » (voir,

de se laisser influencer par les mauvais présages –Caton envisage d’ailleurs comme possible la victoire de Pompée (II, 319-323) et va, en cela, à l’encontre de tous les sous-entendus des terribles *omina*<sup>915</sup>– et de se laisser aller au désespoir, ils adoptent une attitude de saine réflexion et soulèvent, sous la forme d’un débat, la seule question légitime, totalement ignorée par les femmes et les hommes anonymes, celle de savoir, s’il faut, ou non, s’engager, dans la guerre civile. L’idée du deuil n’est évoquée, par Caton, qu’en bonne place dans la chronologie, c’est-à-dire *après* les véritables affrontements et la défaite totale ; il se compare, en effet, à un père pleurant aux funérailles de ses enfants, que l’on ne peut arracher de leur bucher tant sa douleur est grande, et s’imagine de même, incapable de quitter le cadavre de Rome, quand elle sera *exanimem* (II, 302) et que la liberté aura aussi péri :

*Non ante reuellar  
Exanimem quam te complectar, Roma, tuumque  
nomen, libertas, et inanem persequar umbram.*<sup>916</sup>

Autrement dit, Caton a une attitude radicalement inverse de celle de la romaine du début du Livre II : envisageant à son tour le pire des futurs, il refuse l’inaction et la triste passivité des femmes qui ne font que pleurer et promet à Brutus, à Rome et à lui-même, en quelque sorte, de résister jusqu’à l’anéantissement complet de la Liberté. Il n’abandonnera que quand il n’y aura plus aucun espoir. Encore aura-t-il le courage de ne pas céder à la facilité, de ne pas se résigner –comme c’est, hélas, déjà le cas du groupe féminin, avant même l’arrivée de l’*imperator*– : la leçon *persequar*, plus riche que le banal *prosequor* que l’on lit dans l’édition des Belles Lettres<sup>917</sup>, annonce, en

---

par exemple, Cicéron *Tusc.*, III, 84 ; *Mil.* 20 ; *Phil.*, 12,25 ; *Brutus*, 4 où il s’agit de *rem publicam lugere* ; Sénèque, *Ep.* 63, 13) fait-il écho, plus particulièrement, au groupe des femmes.

<sup>915</sup> La matrone de la fin du livre I ne laisse pas de doutes sur l’issue du combat lorsqu’elle dit : *hunc ego, fluminea deformis truncus harena qui iacet, agnosco* (I, 683-4) : « Cet homme, tronc hideux sur le sable du fleuve, / Qui gît là, je le reconnais ! » (Traduction Lacroix-Quintin). De façon moins claire, mais selon le même processus (les faits dont il est question sont parfaitement connus des lecteurs, qui leur sont postérieurs d’une centaine d’années), les allusions d’Arruns (I, 635 *Sed uenient maiora metu*, « mais arrivera pire que nos craintes ») et de Nigidius Figulus (I, 666-669 : *inminet armorum rabies, ferrique potestas / confundet ius omne manu, scelerique nefando / nomen erit uirtus, multosque exibat in annos / hic furor* : « Elle plane sur nous, la rage de la guerre ; la force du glaive / Mettra par terre toute loi, le mal abominable / S’appellera vertu et, pour des années, se déchaînera cette folie. », Traduction Quintin-Lacroix) ne peuvent pas être comprises autrement, par les auditeurs-lecteurs, que comme la domination de César.

<sup>916</sup> *De bello ciuili*, II, 301-303 :

« Non, on ne m’arrachera pas à toi,  
avant que je ne t’étreigne, inanimée, Rome, –ainsi que ton nom,  
Liberté-, et que je ne suive, dans la mort, ton ombre vaine. » (Traduction personnelle)

<sup>917</sup> Je me range, en cela, à l’avis de l’édition Teubner (Shackleton-Bailey) et du commentaire de Fantham (1992 a), *ad. loc.*, p. 134-135 : reprenant l’édition critique de Housman (1970), l’universitaire canadienne cite deux exemples empruntés à Virgile (*Enéide* IX, 218) et Ovide (*Métamorphoses*, IV, 151) où

effet, le noble suicide du sage, qui sera l'ultime recours pour rester maître de son destin. Mais il ne s'y résoudra qu'après une lutte acharnée et une défaite complète, c'est-à-dire pas maintenant, loin s'en faut.

La scène constituée des deux discours prononcés successivement par Brutus puis Caton fait donc figure d'exception à plus d'un titre. Ce n'est pas un hasard si le premier véritable dialogue rencontré depuis le début de l'œuvre met en présence les seuls êtres qui, résistant à l'angoisse généralisée, sont encore capables de réfléchir, et d'exercer leur libre-arbitre pour décider, en pleine connaissance de cause et en totale indépendance, comment ils vont se comporter face à la guerre civile. Lucain semble bien établir un lien fort entre la forme prise par l'échange verbal et l'état d'esprit des locuteurs. Refusant la tyrannie des émotions aussi bien que celle de César ou Pompée, les deux hommes sont les premiers personnages de l'œuvre à ne pas être dépouillés de leur volonté propre. C'est pourquoi, contrairement à toutes les scènes précédentes qui prenaient la forme d'une juxtaposition de discours sans véritable échange, la discussion, ici, est bien réelle. Elle met d'ailleurs aux prises les tenants de deux écoles philosophiques différentes dont les doctrines s'expriment librement. Au terme de l'échange, Brutus est convaincu par Caton ; le sage a répondu point par point à la suasoire de son neveu qui voulait le persuader de rester à l'écart de la guerre civile. Ils apparaissent, en définitive, comme prêts au combat qu'ils acceptent et choisissent de leur plein gré, refusant, ainsi, de se tenir à l'écart de l'écroulement du monde<sup>918</sup>. Parce qu'ils font pleinement leur, le destin qui les attend, ils ne sont pas esclaves des événements. Ils ne se laissent donc pas dicter leur attitude présente par un éventuel futur entrevu. Si toutes les romaines et les romains avaient eu cette liberté d'âme, il ne se serait sans doute pas produit ce qu'il advient au chant IX : la soumission du courtisan face au tyran tout puissant ne serait peut-être pas devenue la règle. Le désespoir des femmes avant l'heure, avant la bataille, est donc une attitude coupable qu'il aurait fallu

---

*persequor* a le sens fort de « suivre jusqu'au bout, suivre dans la mort » ; quand on connaît la fin de Caton, le verbe trouve toute sa mesure dans ce passage.

<sup>918</sup> Caton refuse d'être le seul à ne pas s'engager dans la guerre civile et à contempler ce déchaînement de violence de loin, à la manière d'un épicurien. Il souhaite, de plus, être aux côtés de Pompée, en cas de victoire, pour jouer le rôle de garde-fou et lui rappeler que la bataille remportée est celle de la République, non de lui-même. En revanche, les raisons qui poussent finalement Brutus au combat sont sûrement moins pures que celles de son oncle : cet amour trop ardent de la guerre civile que le jeune homme éprouve, (*nimios belli civilis amores* II, 324-325), est ambigu : est-ce une évocation du *furor* guerrier qui s'empare alors de Brutus ou une allusion discrète aux ressentiments personnels de Brutus envers César ? Quoi qu'il en soit, c'est un sentiment excessif, qui fait désagréablement écho aux « guerres plus que civiles ».

proscrire, comme le font les héros philosophes. Voilà plutôt, à mon avis, le sens qu'il faut donner, à l'écho voulu par Lucain entre les chants II et IX.

J'ai essayé de démontrer qu'une lecture qui évite, autant que faire se peut, de sélectionner seulement quelques morceaux choisis, mais prend en compte l'ensemble de l'épopée, sa rigoureuse progression d'une scène à l'autre, et les échos que Lucain instaure parfois entre des passages distants de plusieurs livres est essentielle pour comprendre l'œuvre : une condamnation de l'attitude des femmes du livre II, clairement inscrite par Lucain dans son texte, apparaît alors. Ce mélange d'immobilisme et de résignation, en fonction d'un avenir qu'elles croient prédéterminé est très grave. C'est la condition *sine qua non* de l'instauration du despotisme impérial. A l'opposé, les deux héros philosophes refusent d'être l'écho des mauvais présages et de décider de leur attitude présente en fonction d'un terrible futur qu'elles prophétisent. C'est parce qu'ils ne sont pas sous l'influence de la parole oraculaire qu'ils ont la capacité d'être libres, dans leurs actes, comme dans leurs propos. Et cette liberté se manifeste sous la forme d'un type de paroles fort rare dans le *De bello civili*, le dialogue. Ce type d'échange verbal qui est souvent la norme dans la plupart des œuvres narratives, notamment épiques<sup>919</sup>, ne peut exister, en contexte de guerre civile, que dans des conditions bien particulières : la véritable discussion qui s'élève entre Caton et Brutus a lieu dans un cadre privé (la modeste *domus* du sage stoïcien, II, 238 : *atria [...] non ampla Catonis*) et de nuit (*nocte sopora* II, 236). Par ailleurs, elle met en présence deux être qui sont d'emblée présentés comme hors normes : alors que tout le monde est terrifié, Brutus n'est justement pas *in tanta pauidi formidine motus* (II, 235). De même, Caton qui ne redoute rien pour lui-même (*securumque sui*, II 241) n'est pas la proie de la panique qui a envahi la ville de Rome ; il est très préoccupé, en revanche, par le sort de l'humanité toute entière (*cunctisque timentem*, II 240), ce qui lui vaut, ainsi qu'à son neveu, d'être éveillé (*insomni [...] cura*, II, 239) à un moment où le commun des mortels ne l'est pas (*nocte sopora*, II, 236). Ainsi, pour qu'un dialogue puisse encore se produire en temps de guerre civile, il faut non seulement que l'échange soit discret et protégé, mais surtout que les locuteurs soient des individus exceptionnels, encore capables, contrairement à la masse, d'une véritable discussion. Ce statut de dialogue différencie donc nettement l'échange entre Brutus et Caton, suivi de l'intervention de Marcia, des trois triades de

---

<sup>919</sup> Rappelons tout de même que les dialogues sont moins fréquents chez Virgile qu'ils ne l'étaient chez Homère et qu'ils mettent en scène un moins grand nombre de personnages ensemble. G. Highet (1974) explique cela par une décade de l'attrait pour l'oralité et par la toute puissance d'Enée qui apparaît rapidement comme un chef suffisamment respecté et craint pour qu'on ne lui réplique pas.

discours directs qui les précèdent dans les livres I et II. Les propos successivement tenus par Brutus, Caton et Marcia ne constituent nullement une juxtaposition d'*orationes rectae* : n'ayant pas le même objectif, puisque la demande de Marcia est véritablement en marge du débat qui oppose l'oncle et le neveu, ces trois discours directs forment d'une part, un dialogue entre Brutus et Caton, et d'autre part un second dialogue entre Marcia qui supplie son ancien époux de la reprendre auprès de lui, et Caton qui accède silencieusement à sa requête<sup>920</sup>.

Après cette digression sur les rares dialogues de l'épopée qui mettent en présence Caton et Brutus, puis Marcia et Caton, personnages hors normes au comportement exemplaire servant de contrepoint idéal, il est temps désormais de revenir sur l'attitude beaucoup plus banale de la foule. Le groupe des femmes, victimes des prophéties et en même temps coupables de les répandre, adopte au présent une attitude de déploration qui n'est pourtant pas encore d'actualité ; elles croient entrevoir un avenir soumis au tyran, dont elles favorisent effectivement par leur passivité, l'accession au sommet. Qu'en est-il de la troupe des hommes en âge de partir au combat ?

Si l'action des femmes est paralysée dans le présent, par les malheurs que les trois prophéties ont annoncé, les hommes, quant à eux, ont le regard tourné vers le lointain passé militaire qui fut celui de Rome autrefois :

*o miserae sortis, quod non in Punica nati  
tempora Cannarum fuimus Trebiaeque iuuentus.*<sup>921</sup> 45

Mais, et c'est là tout le paradoxe de leurs propos, qui dit leur profonde horreur de la guerre civile, ils ne regrettent pas le temps des grandes victoires, bien au contraire, ils déplorent de ne pas avoir pris part à deux des plus terribles défaites de leur nation, la

---

<sup>920</sup> Dans la mesure où la personne de Caton est constamment l'objet de respectueux hommages de la part de Lucain, y compris dans cette étrange scène de remariage entre le sage et Marcia, il me semble fort difficile de considérer, comme le fait Bruère (1951), p. 221, ce personnage féminin comme grotesque, au même titre que la sorcière thessalienne Erichto.

<sup>921</sup> *De bello ciuili*, II, 45-46 :

« Ô sort misérable ! Nous n'avons pas vu le jour pour les noires années carthagoises de Cannes, nous ne sommes pas la troupe de la Trébie ! » (Traduction personnelle qui appelle une remarque : il m'a paru légitime d'ajouter l'adjectif « noires », non seulement parce que *tempora* peut avoir le sens de « temps difficiles », mais aussi parce que la préposition *in* me semblait sous-entendre ici une idée d'hostilité.)

célèbre bataille de Cannes perdue en 216 av. JC, dans le Sud de l'Italie, contre le génie tactique d'Hannibal, alors que les forces romaines étaient nettement supérieures en nombre<sup>922</sup>, et celle de la Trébie, deux ans plus tôt, dans le Nord du pays, face au même général carthaginois. Ce n'est pas par hasard que Lucain a retenu ces grandes dates de la seconde guerre punique : elle est le symbole du patriotisme et du courage romains les plus accomplis. Il n'est pas non plus étonnant qu'il ait jeté son dévolu sur la plus sanglante de toutes les déroutes romaines, d'une part, et d'autre part, sur une bataille qui s'est jouée aux abords d'un des affluents du Pô, la Trébie –ce cours d'eau en rappelle un autre qui vient d'être illégalement franchi. C'est que, comme se plaît à le répéter le poète, César apparaît dans son épopée, comme un nouvel Hannibal lancé à l'assaut de Rome qu'il va anéantir.

La femme qui s'exprime en premier lieu est entièrement tournée vers un avenir qu'elle estime joué d'avance ; cela paralyse donc complètement ses possibilités d'action dans le présent. Les hommes, quant à eux, regardant à l'inverse, vers le glorieux passé de Rome, et ses exploits militaires, se laissent irrémédiablement entraîner, par leurs rêves de batailles révolues, vers d'épouvantables horreurs à venir. Les matrones semblaient, sans véritable raison, incapables d'agir ; avec les hommes, l'incohérence est encore plus grande puisqu'ils s'apprentent à faire eux-mêmes ce qu'ils voudraient à tout prix éviter. En définitive, seul le vieillard, sur le discours duquel je reviendrai plus amplement par la suite, paraît encore avoir la capacité d'établir un lien logique et sensé entre passé, présent et futur.

### **2.1.1.c) Conclusion : de la nécessité de lire, ensemble, les trois discours des anonymes.**

J'espère avoir montré, par ce développement un peu long, que les similitudes entre les trois prises de paroles du début du livre II étaient manifestement voulues par

---

<sup>922</sup> Tite-Live, XXII, 44-49.

Lucain, incitant ainsi l'auditeur-lecteur à les lire, contrairement à ce qui a été fait par la critique, comme une seule et même scène cohérente<sup>923</sup>.

Et ce qui constitue, par delà des longueurs fort variées, la principale différence entre ces trois *orationes*, c'est-à-dire un rapport à la temporalité propre à chaque intervention –les femmes sont figées dans le temps présent et les hommes ne rêvent que du passé, tandis que, seul, le vieillard ose envisager, aussi rationnellement qu'on le puisse, un terrifiant avenir-, ajoute encore à la nécessité d'interpréter ces prises de paroles comme un tout : Lucain se conforme en effet, avec une grande rigueur, aux préceptes recommandant, pour la rédaction d'une éthopée, d'envisager successivement le présent, le passé et enfin le futur<sup>924</sup>, à ceci près, qu'il le fait, non dans le même discours, mais en assignant une dimension temporelle dominante à chacune des trois interventions des Romains anonymes. Parties intégrantes d'un tout, elles doivent donc être lues comme un ensemble dont il ne me paraît pas de bonne méthode de retrancher, comme cela a pourtant souvent été fait<sup>925</sup>, les deux premiers développements.

### 2.1.2. Les deux premiers discours : des paroles inappropriées.

Il n'est pas besoin d'une longue analyse pour constater que les introductions narratives des deux premiers discours directs de la triade sont composées de manière à faire ressortir un énième point commun : les propos qui sont tenus, aussi bien par les femmes que par les hommes, sont présentés comme tout à fait impropres à la situation. D'ordinaire, quand débute un affrontement guerrier dans le monde de l'épopée traditionnelle, les femmes ont pour rôle de prier les dieux, tandis que les hommes doivent s'exhorter –et exhorter leur troupe– au combat. Rien de tout cela chez Lucain : au lieu d'implorer les puissances supérieures comme il convient –c'est-à-dire en observant les rites prescrits– les matrones laissent entendre, comme si la bataille était

---

<sup>923</sup> Narducci (1979), p. 49-50, laisse de côté le discours des hommes, pour analyser, presque comme s'il s'agissait de scènes séparées, d'abord l'intervention des femmes, puis, la longue *oratio* du vieillard. Si Narducci (2002) réintroduit bien les propos des *uiri*, il ne s'y arrête que fort peu, son analyse des *orationes* des matrones et des hommes ne constituant qu'une petite introduction, p. 116-118, à celle du vieillard.

<sup>924</sup> Schouler (2005), p. 82. Même si les textes théoriques auxquels renvoie l'article sont tardifs, il est frappant de constater que Lucain se conforme aussi souvent que possible à ces recommandations temporelles, qu'il s'agisse de l'ensemble formé par les trois discours des anonymes, ou des *cohortationes* de César au livre I et de Pompée au chant suivant.

<sup>925</sup> Une exception mérite d'être signalée, même si je n'ai pu consulter l'article, rédigé en japonais, que sous forme de résumé : Miura (1980) commente les trois discours comme un tout.

déjà terminée, un chant de déploration qui se transforme, aussi étrangement qu'insensiblement, en violence verbale à l'égard des divinités. Et ce sont les *uirai* qui, endossant le rôle féminin, adressent des prières aux dieux pour que l'affrontement civil n'ait pas lieu, tout en courant rejoindre, paradoxe insensé, leur armée.

Comment comprendre ces anomalies délibérées de la part du poète ? Est-ce seulement une manière de signaler la singularité sacrilège d'une guerre mettant aux prises des gens de la même nation ? Ou Lucain poursuit-il, à travers ces entorses manifestes au schéma épique classique, un autre objectif ?

### 2.2.1.a) Le discours des femmes : l'aporie du genre tragique.

Les descriptions de femmes en proie à la plus vive inquiétude, à la veille d'un combat, sont fréquentes aussi bien dans les œuvres historiographiques<sup>926</sup> que dans le genre épique, et obéissent à des schémas précis. Comme l'écrit E. Narducci<sup>927</sup>, la scène archétypale de la procession féminine se rendant au temple pour supplier les dieux –que connaissait nécessairement Lucain–, se trouve dans l'*Iliade* (VI, 293 et suivants) : Alors que les Grecs ont nettement pris l'avantage au combat, Hécube, sur les recommandations de son fils Hector, prend la tête d'un cortège de femmes –très précisément de femmes âgées (signe de sagesse qui favorise comportements et paroles appropriés ?)– pour porter en offrande, à Athéna, le voile le plus grand et le plus finement brodé qu'elle possède. Par la bouche de la prêtresse Théano, la troupe adresse une requête à la déesse :

Αἰ δ' ὀλολυγῆ πᾶσαι Ἀθήνη χειῖρας ἀνέσχον  
ἦ δ' ἄρα πέπλον ἐλοῦσα Θεανῶ καλλιπάρηος  
θῆκεν Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠῦκόμοιο,  
εὐχομένη δ' ἠρᾶτο Διὸς κούρη μέγαιον·  
« Πότνι Ἀθηναίη ἐρυσίπτολι δῖα θεάων  
ἄξον δὴ ἔγχος Διομήδεος, ἠδὲ καὶ αὐτὸν  
πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων,  
ὄφρα τοι αὐτίκα νῦν δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῶ  
ἦνις ἠκέστας ἱερεύσομεν, αἶ κ' ἐλεήσης  
ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα. » 310

<sup>926</sup> Voir ultérieurement à propos de Tite Live.

<sup>927</sup> Narducci (2002), p.116.

Ἦς ἔφατ' εὐχομένη, ἀνένευε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη.  
Ἦς αἶ μὲν ῥ' εὔχοντο Διὸς κούρη μέγαλοιο,  
Ἐκτωρ δὲ πρὸς δώματ' Ἀλεξάνδροιο βεβήκει<sup>928</sup>

L'idée de cette procession allant jusqu'au temple d'Athéna pour lui présenter offrandes et supplique a germé, tout d'abord, dans l'esprit d'Hélénos, « ce devin sans égal »<sup>929</sup>, frère d'Hector. Au moment où les Troyens sont presque sur le point de prendre la fuite et de quitter le champ de bataille, il s'adresse à ses deux frères dont il vante les mérites extrêmes et demande à Hector, en particulier, de retourner auprès d'Hécube, pour qu'elle mette en place la cérémonie qu'il décrit alors (*Iliade*, VI, 86-98). Hector rentre au palais et rapporte à leur mère, à quelques petites nuances près, les propos d'Hélénos (*Iliade*, VI, 269-279). Le passage cité ci-dessus constitue la troisième reprise avec variations –comme cela est habituel chez Homère– des prescriptions du devin. S'il m'a paru important de remonter aussi haut dans l'épopée, c'est que ce texte éclaire celui de Lucain sur deux points. Tout d'abord, on constate qu'à l'origine de la procession conduite par Hécube, on trouve la parole d'un devin. Ce dernier n'est pas sans rappeler la triade de *uates* de la fin du chant I de Lucain : terrifiant les Romains, ils provoquent aussi, mais involontairement, la « procession » des femmes apeurées du début du livre II. La situation est donc très similaire. Par ailleurs, cette chaîne de prescriptions, répétées trois fois par le texte grec, est le signe qu'une telle cérémonie de suppliques obéit à des règles précises. Or, aucun des principes religieux élémentaires mentionnés chez Homère n'est respecté par les matrones de Lucain. Je passe rapidement sur le fait qu'elles ne font aucune offrande aux dieux (alors que les Grecques présentent le plus beau voile d'Hécube), et n'en promettent pas non plus pour l'avenir (Théano annonce,

---

<sup>928</sup> *Iliade*, VI, 301-313 :

« Alors, mêlant leurs cris, les femmes tendirent les mains.

La belle Théano prit le grand voile et le posa

Sur les genoux d'Athéna, la déesse aux longs cheveux,

Puis adressa cette supplique à la fille de Zeus :

« O sainte et divine Athéna, gardienne de la ville !

Daigne briser la pique entre les mains de Diomède,

Et fais qu'il roule sur le sol devant les portes Scées !

Nous t'offrirons ici douze génisses d'une année,

Ignorant l'aiguillon, si tu veux bien prendre en pitié,

Nos murs, les femmes des Troyens et leurs jeunes enfants »

Telle fut sa supplique, mais Pallas n'en tint par compte.

Cependant qu'elles imploraient la fille du grand Zeus,

Hector allait trouver Pâris dans le riche palais... » (Traduction F. Mugler)

<sup>929</sup> *Iliade*, VI, 75. C'est le même Hélénos qui, dans l'*Enéide*, prophétise, entre autres, que le jour où les Troyens seront assez affamés pour manger leurs tables, leurs errances seront terminées.



*miscetur, penitusque cauae plangoribus aedes  
femineis ululant; ferit aurea sidera clamor.  
tum pauidae tectis matres ingentibus errant  
amplexaeque tenent postis atque oscula figunt.*<sup>933</sup> 490

E. Narducci, signalant l'intertexte virgilien<sup>934</sup>, conclut également que les Romaines de la *Pharsale* ont donc, bien avant l'heure, une attitude de vaincues. Mais il me semble que l'inadéquation de leur comportement va plus loin. Si dans l'*Enéide*, elles poussaient des cris de frayeur, fuyant devant des ennemis dont les intentions à leur égard sont assez nettement suggérées par l'image des soldats pénétrant au plus profond du gynécée, chez Lucain, les hurlements de terreur se transforment en violence verbale tournée contre les dieux dont elles brutalisent les oreilles (*feriunt [...] aures*). Le motif du *paraclausithuron* (*in limine sacro*), curieusement convoqué par Lucain en un tel contexte, souligne doublement le fait que les matrones n'agissent pas comme elles devraient le faire. Non seulement l'univers de l'élégie, en particulier alors que l'affrontement est imminent, ne convient guère au genre épique<sup>935</sup> –comme le montre clairement la description de Marcia plaidant sa cause auprès de Caton<sup>936</sup>; mais surtout, en plaçant les femmes du côté extérieur de la porte –où d'ordinaire l'*amant* se trouve quand il vient faire le siège de la maison de sa bien-aimée– Lucain signale que les matrones ne jouent pas le rôle ordinairement dévolu à la population féminine. Les cris qu'elles font retentir ne sont pas sans rappeler aussi bien ceux des prêtres de Cybèle, les Galles du chant I –connus pour la brutalité de leurs rites d'auto-mutilation–<sup>937</sup> ou des

<sup>933</sup> *Enéide*, II, 486-490 : « Mais l'intérieur de la maison n'est que gémissement, douleur et tumulte, confusion ; du plus profond, les pièces lointaines hurlent du cri lamentable des femmes ; leur clameur heurte les astres d'or. Des mères aussi, épouvantées, errent dans l'immense demeure ; elles tiennent embrassés les montants de la porte et les couvrent de baisers. » (Traduction Perret)

<sup>934</sup> Narducci (2002), p. 116 -117 : le critique italien signale que le verbe *ferire* et le motif du hululement sont empruntés, par Lucain, à Virgile. Il ajoute qu'il y a aussi un écho purement phonique entre *aurea sidera* (*Enéide*, II, 488 : les constellations d'or) et *aures* (*De bello ciuili*, II, 33 : les oreilles des dieux), mais les constellations étant une image habituelles des divinités, un lien de sens s'ajoute, me semble-t-il, au jeu de sonorité.

<sup>935</sup> Signalons tout de même une entorse de taille à ce principe, le duo amoureux de Pompée et Cornélie.

<sup>936</sup> Marcia fait figure, comme Brutus et Caton, de contre-point idéal : elle se présente à son ancien époux, pour l'exhorter à la reprendre auprès de lui, non dans les atours de la jeune mariée mais en deuil-ayant perdu, peu avant, son dernier mari, Hortensius-. La longue description négative (II, 350-370) de ce que n'est pas ou n'a pas Marcia, lors de cette anti-cérémonie de mariage traditionnel, marque, me semble-t-il, aussi bien de la part de la matrone que du poète, le rejet des frivolités et légèretés amoureuses. Sur le pouvoir des formulations négatives chez Lucain, en particulier dans ce passage, voir Bramble (1982), p. 544-545.

<sup>937</sup> *De bello ciuili*, I, 565-567 :

*Tum, quos sectis Bellona lacertis* 565  
*saeua mouet, cecinere deos, crinemque rotantes*  
*sanguineum populis ulularunt tristia Galli.*

guerriers exultant au combat –comme le fait Scaeva au livre VI<sup>938</sup>–, que les terribles incantations de la sorcière Erichtho, plus animales qu’humaines et qui, loin d’être des prières, sont des paroles contraignantes redoutées des dieux<sup>939</sup>. On assiste donc, en filigrane, à une étrange virilisation de la troupe des –supposées– suppliantes qui monte, tel un bataillon en armes, à l’assaut des temples, pour les assiéger (*tenent delubra cateruae*) et y proférer de véritables agressions verbales à l’encontre des dieux (*adusetas crebris feriunt ululatibus aures*).

Or, par ce brouillage des frontières entre faiblesse et violence, humanité et bestialité, masculin et féminin ou encore religion et magie, progressivement opéré par Lucain dans ce passage, on quitte, me semble-t-il, le genre épique pour entrer pleinement, avec le discours direct de la matrone anonyme, dans la sphère tragique :

*'nunc', ait 'o miserae, contundite pectora, matres,  
nunc laniate comas neue hunc differte dolorem  
et summis seruate malis. nunc flere potestas                    40  
dum pendet fortuna ducum: cum uicerit alter  
gaudendum est.' his se stimulis dolor ipse lacessit*<sup>940</sup>.

« Alors, les possédés de la cruelle Bellone, aux muscles tailladés,

Dirent la colère des dieux et, dans le tournoiement de leurs cheveux

Sanglants, les Galles hurlèrent aux peuples de noires prédictions. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>938</sup> Dans la mesure où le Césarien Scaeva ne combat pas des ennemis étrangers, le narrateur précise qu’il ne peut pas orner des dépouilles de guerre le temple de Jupiter, « ni vociférer en de joyeux triomphes » (*laetis ululare triumphis* ; VI, 261).

<sup>939</sup> *De bello ciuili*, VI, 688-690 :

*Latratus habet illa canum gemitusque luporum,*

*quod trepidus bubo, quod strix nocturna queruntur,*

*quod strident ululantque ferae, quod sibilat anguis;                    690*

« Elle a les aboiements des chiens et les glapissements des loups,

les plaintes du hibou craintif, celle de la strige nocturne,

les cris stridents, les hurlements des fauves et le sifflement des serpents. » (Traduction Soubiran)

La Thessalienne n’adopte pas non plus les paroles auxquelles ont ordinairement recours les Romains pour demander de l’aide aux dieux.

*De bello ciuili*, VI, 523-4 : *Nec superos orat nec cantu supplice numen  
auxiliare uocat*

« Jamais elle ne prie le ciel : point de psalmodie suppliante

Pour demander l’appui d’un dieu. » (Traduction Soubiran)

Nulle prière, nulle supplication n’est nécessaire quand Erichtho souhaite obtenir quelque chose : les dieux lui accordent tout ce qu’elle veut dès qu’elle ouvre la bouche tant ils la redoutent (VI, 527-28).

<sup>940</sup> *De bello ciuili*, II, 38-42 :

« ‘C’est maintenant, dit-elle, qu’il faut, malheureuses mères, vous frapper la poitrine,

maintenant, qu’il faut lacérer vos cheveux, ne différez pas votre douleur,

ne la réservez pas pour le suprême désastre. Maintenant, on peut encore pleurer,

tant que la fortune des chefs est hésitante : quand l’un d’eux aura vaincu,

il faudra être en joie.’ C’est par de telles incitations que la douleur s’irrite elle-même. » (Traduction personnelle)

Encore plus déroutants que la description du cortège manqué des *suppliantes*, les propos que tient la femme anonyme n'ont rien d'une prière. Adressés non à des divinités, mais à l'ensemble des matrones romaines (*o miserae [...] matres*), ils ne formulent aucune demande aux dieux, ne font part d'aucune espérance ; ils se contentent de décrire, saisissante redondance du passage qui précède, les gestes que sont déjà en train de faire les femmes, pour les inciter à les reproduire encore. On retrouve, par deux fois, les poitrines meurtries (*pectora [...] afflixere*, II, 30-31 et *contundite pectora*, II, 38), les cheveux arrachés (*lacerasque [...] comas*, en II, 31-32 et *laniate comas*, en II, 39), la douleur manifestée (*maestaeque [...] cateruae*, en II, 29 et *neue hunc differte dolorem*, en II, 39) ainsi que les larmes versées (*lacrimis*, II, 30 et *nunc flere potestas* en II, 40), autant de motifs stéréotypés renvoyant aux personnages féminins de la tragédie. D'ailleurs, l'attitude adoptée par la femme qui prend la parole se fait illustration caricaturale du destin qui, dans l'univers tragique, accable les hommes de tout son poids : encourageant ses semblables à répéter sans cesse des gestes de deuil qu'elles accomplissent déjà, elle les immobilise –et elle-même également– dans une attitude de déploration prédéterminée en fonction d'un avenir qu'elle considère comme certain. C'est que ces Romaines anonymes qui sont des femmes, somme toute, ordinaires, n'ont ni la vertu d'un Caton ni la fureur d'une Médée. Si elles avaient la sagesse du premier qui, en véritable stoïcien, choisit librement de faire sien son destin et prend part, de son plein gré, à la guerre civile, elles auraient encore leur libre-arbitre. Au lieu de cela, prisonnières d'un futur seulement supposé, qu'elles changent en destin implacable, les matrones n'ont d'autre possibilité que de se soumettre, en pleurant, aux malheurs déjà arrêtés. Ainsi figées dans la répétition incessante du *dolor* tragique, elles ne parviendront jamais à en sortir : *his se stimulis dolor ipse lacessit*<sup>941</sup>. La seule autre issue possible aurait été, pour elles, de dépasser le *dolor*, pour atteindre le véritable *furor* tragique, cet état extrême qui permet, seul, à l'être humain de devenir, selon F. Dupont, le monstre *furiosus* qu'il doit être pour accomplir son crime<sup>942</sup>. Mais loin d'être

---

<sup>941</sup> *De bello civili*, II, 42 : « C'est par de telles incitations que la douleur s'irrite elle-même. » (Traduction personnelle)

<sup>942</sup> Dupont (1989), p. 99 : « Le héros tragique est un monstre, un être horrible et prodigieux, qui réussit à sortir, par un crime abominable et inhumain, des contraintes de l'humanité. [...] Cette sortie de l'humanité se réalise toujours en trois étapes. Le personnage est d'abord en proie à un *dolor*, une souffrance causée par une perte et un manque. Le personnage se laisse aller à ce *dolor* et l'exaspère systématiquement jusqu'à devenir un *furiosus*, un homme en proie au *furor*, une folie qui l'entraîne hors de l'humanité. Le *furor* travaillé par la mémoire et la raison lui permet d'inventer le *scelus nefarium*, le crime abominable qui l'héroïse au sens tragique du terme. »

des héroïnes tragiques, les Romaines sont condamnées à cette inlassable répétition du *planctus* qui annonce autant qu'il favorise, par l'immobilisme qu'il génère, la réalisation de l'avenir tant redouté.

Choisir le genre tragique pour chanter la guerre civile conduit donc à une forme d'aporie du récit. Les personnages du *De bello ciuili* n'étant que des êtres humains, qui ne deviendront jamais –pas même le cruel César– Médée ou Atrée, ils ne peuvent passer, condition pourtant indispensable à la progression de l'action dramatique, du *dolor* au *furor* tragiques. L'éternelle répétition, quelque peu mécanique et dépourvue d'émotion<sup>943</sup>, des gestes de deuil dit bien l'impasse que constituerait la tragédie pour le poète du *bellum ciuile* ; quatre vers de discours direct, qui servent, me semble-t-il, de mise à l'épreuve du genre par Lucain, suffisent à en montrer les limites.

Aussi, après cette tentative –tentation ?– tragique, le poète fait-il l'essai d'un autre genre littéraire, incarné par les soldats en armes. Mais tout comme les paroles des femmes étaient, d'emblée, présentées inappropriées à la situation, image de l'inadéquation du genre tragique, qu'elles symbolisent, au sujet de la guerre civile, les propos des hommes témoignent aussi d'un gros dysfonctionnement par rapport au rôle qui est supposé être le leur en pareil cas : ce sont eux, désormais qui, adressant des prières aux dieux, vont assumer, en partie, le rôle dont les matrones ne savent plus se charger.

### **2.1.1.b) Le discours des hommes : l'impossibilité de l'épopée héroïque.**

Alors même qu'ils sont en train de se ruer vers leurs camps respectifs, la masse encore indifférenciée des hommes –Césariens et Pompéiens confondus– formule des vœux désespérés pour empêcher la guerre civile. Le zeugme *bella uiri diuersaque*

---

<sup>943</sup> A titre de contre-exemple, la vive douleur de Cornélie au moment où elle doit se séparer de son cher époux est à la fois beaucoup moins stéréotypée et beaucoup plus poignante, *De bello ciuili*, V, 799-801 :

*labitur infelix manibusque excepta suorum*

*fertur ad aequoreas, ac se prosternit, harenas,* 800

*litoraque ipsa tenet, tandemque illata carinae est.* (J'ai opté pour la leçon retenue par Teubner, de construction plus claire que celle de la CUF : *inlata carinaest*)

« Elle s'effondre, la malheureuse ; soutenue par ses suivantes,

elle est portée jusqu'à la plage ; elle se jette sur le sable

et étreint même le rivage ; on finit par la mener au bateau. » (Traduction personnelle)

Voir aussi *De bello ciuili*, VIII, 58-67 : ce passage décrit la souffrance de Cornélie quand elle retrouve son époux vaincu.

*castra petentes*<sup>944</sup>, qui sert à introduire leur discours direct, souligne, comme je l'ai déjà dit, l'incohérence de leur attitude : ils disent, d'une même et unique voix, exactement la même chose que ceux qu'ils sont sur le point d'affronter ! Et leurs propos vont se révéler –comme ceux des matrones– inappropriés aux circonstances, signe que le genre littéraire qu'ils incarnent ne convient pas plus que la tragédie, pour chanter la guerre civile.

Après avoir appelé de leurs vœux le retour de l'héroïque *bellum externum* du passé (II, 45-56), les hommes finissent par admettre que le *bellum ciuile* est inévitable (II, 57-63) : ils réclament alors aux dieux, dans une dernière prière désespérée, la mort des deux chefs avant même que le combat n'ait été engagé. En suivant le développement de ce discours en deux étapes, je m'efforcerai de montrer que Lucain poursuit ici, me semble-t-il, deux objectifs conjoints : rejetant clairement l'épopée épique traditionnelle qui chantait les glorieux héros du passé, comme genre inadéquat au sujet de la guerre civile, il parvient, dans le même temps, à ne pas se situer exclusivement sur un plan métapoétique. Une condamnation morale de l'attitude de ces hommes présentés, en définitive, comme plus coupables même que les deux grands responsables de la guerre civile se dessine clairement, en particulier, si on fait entrer en résonance ce texte avec une intervention ultérieure du narrateur que l'on peut lire au livre IV.

Le narrateur répète, aussi bien au début qu'à la fin de l'*oratio recta*, que les hommes font entendre des *querellas* (II, 44 et II, 63, les substantifs occupant une place de choix en fin de vers) qui sont traditionnellement des paroles plus spécifiquement féminines, surtout en début de conflit<sup>945</sup> : contrairement à la troupe des matrones qui n'a pas joué son rôle, les soldats apostrophent les dieux (*superi*, en II, 47 et 57 ; *saeue parens*, c'est-à-dire Jupiter en II, 59) pour formuler une demande précise<sup>946</sup>, mais quelque peu paradoxale. Au lieu de les prier de leur envoyer la paix, qui à aucun moment, n'est envisagée comme une possibilité –ils insistent d'ailleurs sur ce point

---

<sup>944</sup> *De bello ciuili*, II, 43 : « Les hommes rejoignant la guerre et des camps opposés. » (Traduction personnelle)

<sup>945</sup> Pour ce concerne l'épopée romaine en général, E. Fantham a fait remarquer avec raison que les lamentations y étaient souvent confiées à des hommes et jouaient le rôle d'une réponse héroïque à la perte d'un être cher : Fantham (1999). Mais le passage de Lucain proposé à l'examen, ici, ne me semble pas pouvoir faire l'objet d'une analyse allant dans le même sens, puisqu'il n'y a, à ce moment de l'intrigue, aucune perte à déplorer et que l'affrontement n'a pas encore été engagé.

<sup>946</sup> Fantham (1992 a), p. 87 : « In contrast with women, who visit the temples but utter no prayers, the men, who have no time for ritual action, address the gods with impassioned petitions. »

dans l'asyndète *non pacem petimus, superi; date gentibus iras*<sup>947</sup>–, les hommes réclament une guerre les mettant aux prises avec les traditionnels ennemis étrangers des Romains. Plus précisément les *uiri* réclament, d'après le détail des nations qui suit, l'invasion de ceux auxquels les poètes contemporains d'Auguste se félicitaient d'avoir échappé<sup>948</sup>, et dont l'*Enéide*, avec la victoire du fils de Vénus sur Turnus, après une lutte de plus de six chants, symbolisait la soumission. Autrement dit, les Romains contemporains de la guerre civile imminente, déplorant de ne pas être nés plus tôt, voudraient pouvoir remonter le temps et rivaliser, par leurs exploits, avec les grands guerriers du passé, célébrés par l'épopée traditionnelle :

*coniuret in arma  
mundus, Achaemeniis decurrant Medica Susis  
agmina, Massageten Scythicus non adliget Hister, 50  
fundat ab extremo flauos Aquilone Suebos  
Albis et indomitum Rheni caput; omnibus hostes  
reddite nos populis: ciuile auertite bellum.  
hinc Dacus, premat inde Getes; occurrat Hiberis  
alter, ad Eoas hic uertat signa pharetras; 55  
nulla uacet tibi, Roma, manus.*<sup>949</sup>

Cette série de subjonctifs injonctifs rappelle, très précisément, le tout début de l'épopée du *De bello ciuili*, où le narrateur avait utilisé le même mode verbal pour lancer le récit, et mettre en branle la guerre civile, passant ainsi d'une scène fixe –le poète se déclarait prêt à (re)vivre et faire (re)vivre de tels affrontements, parce que c'était le biais qu'avaient trouvé les destins pour faire parvenir au pouvoir le vénérable Néron– à une scène en mouvement :

*iam nihil, o superi, querimur; scelera ipsa nefasque*

<sup>947</sup> *De bello ciuili*, II, 47 : « Ce n'est pas la paix que nous réclamons, ô dieux ! Emplissez de rage les barbares. » (Traduction personnelle)

<sup>948</sup> Horace, *Odes*, III, 3, 33-6 (Pyrrhus, Antiochus et Hannibal), *Odes*, I, 35, 9-10 et 30-35 (les Daces et les Scythes) ; Virgile, *Géorgiques*, II, 497 (les Daces) ; Properce III, 3, 44-5 (les Teutons et les Suèves) et IV, 6, 81 (les carquois de l'Orient) ; et Horace, *Odes*, IV, 5 et IV, 14, 41 (les Gaulois et les Ibères) : références données par Fantham (1992 a), p. 87-88.

<sup>949</sup> *De bello ciuili*, II, 48-56 : « Que se coalise, courant aux armes, l'univers entier, que les bataillons mède descendent de Suse l'Achémenienne, que l'Hister scythique n'emprisonne plus le Massagète ; que des extrémités où règne l'Aquilon, l'Elbe et la source indomptée du Rhin déversent les blonds Suèves ; refaites-nous l'ennemi de tous ces peuples ; mais détournez la guerre civile ; que le Dace d'un côté, le Gète de l'autre nous accablent ; que l'un courre aux Ibères, que l'autre tourne ses enseignes contre les carquois orientaux ; qu'aucune main, Rome, ne reste oisive contre toi. » (Traduction Bourgerie légèrement modifiée)

40

*hac mercede placent. diros Pharsalia campos  
inpleat et Poeni saturentur sanguine manes,  
ultima funesta concurrant proelia Munda,  
his, Caesar, Perusina fames Mutinaeque labores  
accedant fatis et quas premit aspera classes  
Leucas et ardenti seruilia bella sub Aetna,  
multum Roma tamen debet ciuilibus armis  
quod tibi res acta est.*<sup>950</sup>

Les soldats Romains apparaissent donc, en définitive, non seulement comme une troupe militaire qui prononce des prières inappropriées –tant par leur genre même, plus spécifiquement féminin, que par la teneur de leur demande (ils ne demandent jamais la paix)–, mais surtout comme des *rivaux* en poésie, du narrateur de l'épopée. En tentant de réactiver tous les ennemis d'antan, dont les poètes augustéens avaient célébré la défaite, ils manifestent clairement leur volonté de re(produire), par leurs actes comme par leurs paroles, les grandes gestes du passé. Ils n'ont pas compris, contrairement au narrateur du *De bello ciuili* (*iam nihil, o superi, querimur*), que la prière plaintive (*querellas*, en II, 44 et II, 63) n'est d'aucune utilité auprès des divinités de la guerre civile. Il faut, désormais, comme le fait le poète, accepter, ou mieux encore, faire pleinement sienne –à l'instar de Caton (II, 289-91 et II, 319-320)– la réalité. L'évasion poétique vers un ailleurs ou un autrefois plus plaisant n'est plus possible. Aspirant à la suite de quelques poètes augustéens, à fuir le réel<sup>951</sup>, les soldats qui incarnent l'épopée héroïque d'un lointain passé, n'ont pas entendu –comme, en revanche, l'a sans doute fait Lucain– l'avertissement de la Vénus de la fin des *Métamorphoses* :

770

*solane semper ero iustis exercita curis,  
quam modo Tydidæ Calydonia vulneret hasta,  
nunc male defensæ confundant moenia Troiae,*

---

<sup>950</sup> *De bello ciuili*, I, 37-45 : « Dans ce cas, plus de plaintes, ô dieux ! A ce prix nous agréent  
Ces crimes sacrilèges. Qu'alors de sang Pharsale emplisse  
Ses sinistres plaines et que Carthage en repaisses les âmes de ses morts !  
Que les derniers assauts déferlent sur Munda la funeste !  
Qu'à ces maux du destin, César [= Néron], la famine de Pérouse et les épreuves de Modène  
S'ajoutent, et l'écrasement des flottes près de l'âpre Leucade,  
Et les guerres d'esclaves sous les feux de l'Etna !  
Malgré tout, Rome doit beaucoup à ces guerres civiles  
Car ton pouvoir, [Néron], s'y est joué. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>951</sup> Voir les remarques de De Nadai (2000), p. 43-48 : le critique mentionne Horace –dans son *Epode* XVI, ne pouvant soutenir la vue de guerres civiles sans cesse renouvelées, il se propose de fuir, avec ses lecteurs, vers les Iles Fortunées, rêve poétique de substitution- ou le Virgile des *Bucoliques* et son paradis perdu de l'Arcadie ancienne, comme contre-exemples poétiques du *De bello ciuili*.

*quae videam natum longis erroribus actum  
iactarique freto sedesque intrare silentum  
bellaque cum Turno gerere, aut, si vera fatemur,  
cum Iunone magis? quid nunc antiqua recordor  
damna mei generis? timor hic meminisse priorum 775  
non sinit; en acui sceleratos cernitis enses.  
quos prohibete, precor, facinusque repellite neve  
caede sacerdotis flammam exstinguite Vestae!<sup>952</sup>*

Au moment où s'apprêtent les Ides de Mars, Vénus au comble du désespoir récapitule tous les malheurs qui les ont frappés, elle et ses descendants, présentant ainsi, sans en avoir l'air, une sorte de condensé d'histoire littéraire : à l'*Iliade*, évoquée à travers le personnage de Diomède qui avait blessé – toute déesse qu'elle fût – Aphrodite descendue sur terre pour secourir son fils Enée (*Iliade*, V, 311-352), succède, avec la chute d'Ilion, les errances du Troyen sur la mer puis au pays des morts, et enfin la guerre menée contre Turnus, un résumé très succinct de l'*Enéide*. Mais tous ces souvenirs littéraires d'un lointain passé (*antiqua*) ne valent pas la peine, ajoute la déesse, d'être rappelés (*meminisse*), c'est-à-dire – si l'on s'efforce de lire ces vers avec les yeux de Lucain<sup>953</sup> – d'être chantés par l'art des poètes : les très graves événements qui se préparent interdisent désormais qu'on célèbre encore (*quid...recordor ?*) les temps anciens. La troupe des soldats décrite par Lucain est donc dans le faux, qui voudrait revenir aux temps des guerres Puniqes :

*O miserae sortis, quod non in Punica nati  
tempora Cannarum fuimus Trebiaeque iuventus !<sup>954</sup>*

<sup>952</sup> Ovide, *Métamorphoses*, XV, 768-778 :

« Serai-je toujours seule à éprouver de légitimes souffrances ?  
Un jour, c'est la lance calydonienne du fils de Tydée qui me blesse,  
Un autre, ce sont les remparts de Troie, mal défendus, qui s'écroulent ;  
Je vois mon fils parti pour de longues errances,  
Balloté sur les flots, pénétrer dans le royaume du silence,  
Déclarer la guerre à Turnus ou plutôt, si l'on veut être franc,  
A Junon. Mais pourquoi aujourd'hui rappeler les malheurs anciens  
De ma race ? Ma crainte présente ne laisse pas de place aux souvenirs  
Du passé : vous voyez ces épées scélérates aiguës contre moi.  
Détournez-les, je vous en prie, empêchez ce forfait,  
N'éteignez pas les flammes de Vesta dans le sang de son prêtre. » (Traduction Robert)

<sup>953</sup> Wheeler (2002) a démontré l'influence de la fin des *Métamorphoses*, et notamment des vers concernant César, sur Lucain. (voir p. 140 de cette thèse, en note) Le critique n'évoque pas spécifiquement la lamentation de Vénus, mais dans la mesure où l'ensemble du passage était parfaitement connu du poète du *De bello civili*, inclure cette page d'histoire littéraire parmi celles qui ont constitué sa formation poétique me paraît chose acceptable.

<sup>954</sup> *De bello civili*, II, 45-46 :

« Ô misérable sort ! Ne pas avoir été nés pour les Puniqes,

En accumulant ici les licences poétiques –un sujet singulier *iuventus* pour une première personne du pluriel et un verbe doublement conjugué, si l’on peut dire, au passé (*nati fuimus* au lieu de *nati sumus*)<sup>955</sup>– Lucain cherche sans doute à rendre manifeste l’inadaptation de ces propos aux temps de la guerre civile. Par ailleurs, si son narrateur évoque bien lui-même les Carthaginois, au moment de *mettre en marche* le monde de son épopée par les subjonctifs injonctifs dont il a été question, il ne le fait que sous une forme spectrale (*et Poeni saturentur sanguine manes*) qui, tout en les renvoyant au passé lointain auquel ils appartiennent, contraste fortement avec les insensés regrets des *Punica tempora*, exprimés ici par des Romains qui aimeraient pouvoir affronter encore les descendants d’Hannibal. C’est que, comme le sous-entend peut-être la forte disjonction entre l’adjectif *Punica* et le substantif *tempora* rejeté au vers suivant, ils pourraient alors inspirer, non en vils acteurs de la guerre civile, mais comme glorieux héros épiques, un double du poète Naevius –auteur d’un *Bellum Punicum*–, chantre hypothétique d’une épopée au nom étrangement prémonitoire de *Punica*. Mais, depuis que les frères, les pères et les fils s’entretuent, le temps des poèmes héroïques est révolu : Ovide et sa Vénus pleurant sur les Ides de Mars l’ont chanté ; Lucain a retenu la leçon d’histoire poétique.

Or, si le temps des épopées héroïques est révolu, c’est que, nous l’avons déjà entraperçu, les hommes ne sont plus les *uiri* dignes de ces célébrations. E. Narducci a montré, en effet, que le vœu que les soldats formulent, après avoir enfin accepté que l’idée que la guerre civile était inévitable –ils réclament alors, avant même qu’ils n’aient mérité cette sanction, la mort des deux chefs (II, 56-62)– faisait écho aussi bien aux prières des matrones d’Homère qu’à celles de Virgile qui demandaient, chez chaque poète, la mort de l’ennemi<sup>956</sup>. Mais il y a plus. Non seulement les hommes ont des paroles de femmes, mais en outre, ils ne jouent pas le rôle qui, s’ils avaient eu courage et lucidité, aurait pu être le leur. C’est d’ailleurs ce que leur reproche indirectement le

---

les temps de Cannes, et troupe de la Trébie ! »

(Traduction personnelle ; j’ai préféré, au mépris de la rigueur grammaticale, respecter la place des mots qui me paraît lourde de sens, et les licences poétiques.)

<sup>955</sup> Fantham (1992 a), p. 88.

<sup>956</sup> Narducci (2002), p. 118. En *Iliade*, VI, 305-307, les Troyennes réclament la mort de Diomède qui menace la cité. En *Enéide*, XI, 483-485, les matrones latines s’en prennent, quant à elles, à Enée :

« Toute-puissante par tes armes, maîtresse de la guerre, vierge du Triton, brise de ta main le dard du bandit phrygien et lui-même, couche-le, tête en avant sur notre sol, au pied des hautes portes, écrase-le. »  
(Traduction Perret)

narrateur au livre IV. Il s’y adresse, en effet, aux hommes, Pompéiens et Césariens, qui après avoir fraternisé à Ilerda passent une heureuse soirée tous ensemble, effrayés à la pensée de ce qu’ils auraient pu faire –et qu’ils feront, d’ailleurs, dès le lendemain, reprenant, sur un seul mot de leur chef, les armes, pour assassiner, celui avec qui, la veille encore, ils festoyaient–. Soulignant le non-sens que signifie le combat entre membres de la même nation, voire de la même famille, le poète déclare :

*quid pectora pulsas?  
quid, uaesane, gemis? fletus quid fundis inanis  
nec te sponte tua sceleri parere fateris?  
usque adeone times quem tu facis ipse timendum? 185  
classica det bello, saeuos tu neclege cantus;  
signa ferat, cessa: iam iam ciuilis Erinys  
concidet et Caesar generum priuatus amabit.<sup>957</sup>*

Cette puissante invective apostrophant les soldats d’Ilerda répond aussi, à plusieurs livres de distance, aux hommes du chant II. Finalement, le peuple romain, qui accepte de prendre part à la guerre civile apparaît, ici, comme bien plus coupable que le sanguinaire César en personne. Sans la foule des anonymes pour lui donner force et nombre, ce dernier ne serait qu’un *priuatus*.

Cette dénonciation du rôle des masses et de la puissance qu’elles confèrent à leur chef, dans la guerre civile, est nouvelle pour le genre épique. La présence réitérée de subjonctifs injonctifs (*det ; ferat*) semble bien signaler, comme auparavant, la dimension métapoétique du passage, qui réfléchit sur les limites du grand genre : si les hommes cessaient de soutenir le tyran, César retrouverait la vie d’un homme du commun et le poète pourrait chanter, en quelque sorte, des *priuata carmina*. Si. Mais il n’en est rien : que ce soit dans l’incohérence de ce que font les hommes anonymes du chant II qui se précipitent au combat, tout en priant pour qu’il n’ait jamais lieu –du moins sous la forme d’un affrontement civil–, que ce soit dans le crime des soldats d’Ilerda qui, juste après avoir fraternisé avec leurs ennemis les massacrent, ou encore

<sup>957</sup> *De bello ciuili*, IV, 182- 188 :

« Pourquoi te frapper la poitrine ?  
Pour te lamenter, insensé ? Pourquoi te répandre en vaines larmes  
Et ne pas avouer que c’est de ton plein gré que tu obéis au crime ?  
Jusqu’à quel point redoutes-tu celui que tu rends toi-même redoutable ?  
Qu’il sonne la charge ! Ne réponds pas à ce cruel appel.  
Qu’il lève les enseignes ! N’avance pas. Et bientôt l’Erinys de la guerre civile  
Mourra et César, à nouveau simple particulier, aimera son gendre. » (Traduction personnelle)

dans le rôle symbolique que joue Crastinus à Pharsale –alors que César retient les coups, répugnant presque à donner le signal du combat, cet homme est le premier à lancer un trait, en VII, 470–, la lourde culpabilité des hommes dans le drame de la guerre civile est mise en évidence.

### **2.1.1. c) Conclusion.**

Toute la force de Lucain est de lier très scrupuleusement sa réflexion méta-poétique à la plus ou moins grande valeur morale des femmes et hommes de la guerre civile –procédé qui n'est pas sans rappeler le lien étroit établi entre la conception philosophique de la parole oraculaire et sa mise en œuvre poétique dans l'épopée. Les matrones romaines figées dans la répétition du *dolor*, en fonction d'un avenir qu'elles estiment assuré, n'auront jamais la terrifiante grandeur nécessaire pour atteindre le *furor* tragique. Elles savent déjà et disent qu'il leur faudra sourire hypocritement quand un des deux chefs aura triomphé. Et de même qu'elles sont incapables de se faire véritables héroïnes tragiques, les hommes qui appellent de leurs vœux les grandes batailles du passé, n'ont pas la seule *uirtus* qui pourrait encore faire d'eux de véritables *vir*i, le courage de s'opposer à leurs chefs et de refuser délibérément de les suivre –rappelons qu'ils sont d'ailleurs caractérisés comme *pietas peritura*. Autrement dit, la médiocrité morale de l'humanité impose à Lucain une importante remise en question artistique : la tragédie et l'épopée guerrière héroïque sont impropres à chanter le *bellum ciuile*. Il lui faut donc proposer autre chose. Et toute la difficulté est, pour le poète qu'il est, de traiter le sujet qu'il a choisi sans renoncer pour autant au Sublime, condition sans laquelle son œuvre ne relèvera pas du grand genre.

### 2.1.3. Le vieillard anonyme, un double du narrateur ?

La plupart des narrateurs internes de l'*Odyssée* et de l'*Enéide*, au premier rang desquels on trouve, bien entendu, Ulysse et Enée, jouent un rôle majeur dans l'intrigue

de chacune des épopées<sup>958</sup>. Cela se traduit, chez Homère comme chez Virgile, par une répartition des informations importantes soigneusement équilibrée entre récits secondaires et narrateur primaire. Chez Lucain, en revanche, le personnage qui bénéficie –en l'état d'inachèvement probable de l'œuvre telle qu'elle nous est parvenue– du plus long discours de toute l'épopée, ne prend jamais part aux événements et ne révèle aucun fait indispensable à la progression et compréhension de l'action. Aussi, serait-il de mauvaise méthode, me semble-t-il, de voir en ce vieil homme, sous prétexte qu'il monopolise la parole également au chant II, pendant –seulement– 165 vers, un nouvel Enée, figure vieillie et accablée de l'antique héros<sup>959</sup>. La fonction du discours direct qu'il tient n'est plus, comme dans l'*Enéide*, d'ordre narratif, mais plutôt, prolongeant ainsi les réflexions que nous avons cru voir à l'œuvre à travers les deux discours précédents, d'ordre métapoétique.

Conformément aux idées d'Hésiode et de Platon sur la narration<sup>960</sup>, un poète peut chanter des faits passés, présents et même, en tant que *uates*, futurs<sup>961</sup>. Des trois personnages anonymes qui prennent la parole ici, le seul à n'être pas prisonnier du passé, comme les hommes, ou du présent, comme les femmes qui se comportent comme si tout était joué d'avance et ne croient déjà plus à leur liberté, est bel et bien le vieillard, le seul aussi, sans doute, à pouvoir anticiper, comme un véritable *uates*, le futur à venir. Pourtant, après le rejet de la traditionnelle épopée héroïque incarnée par le groupe des soldats, le discours du vieil homme se devait de redéfinir, conformément au projet poétique de Lucain, le poème épique susceptible de permettre de traiter le thème de la guerre civile. Tâchons de préciser en quel sens se fait cette réorientation.

Après un détour que j'espère éclairant par le *Marius*, ce poème perdu de Cicéron, dont les motivations furent, me semble-t-il, au moment de sa rédaction, comparables à celles du vieil homme de Lucain, j'aborderai les nombreux points communs qui existent entre le long discours direct de 165 vers et l'ensemble de l'épopée, c'est-à-dire le discours du narrateur. Enfin, m'inspirant en cela de la démarche

---

<sup>958</sup> Ulysse prend la parole pour raconter son histoire pendant quatre chants (*Odyssée*, IX à XII) et Enée, pendant deux, (*Enéide*, II et III).

<sup>959</sup> C'est bien l'impression dominante qui ressort de différentes analyses du passage –déjà abondamment citées dans les notes qui précédent– examinant, avec une incontestable acuité par ailleurs, les échos lucaniens à l'*Ilioupersis* de Virgile.

<sup>960</sup> Pour une suggestive mise au point sur cette question, voir Laird (1999), p. 51-52.

<sup>961</sup> Voir, par exemple le dernier discours de Jupiter, narrateur interne des *Métamorphoses*, en XV, 807-42, qui, pour consoler Vénus de la mort de César, prédit le glorieux avenir du fils adoptif de l'*imperator*.

de F. Ahl, à propos de l'*oratio* du vieillard, je tâcherai d'éclairer l'œuvre, et en particulier la conception du divin qui me paraît être celle du poète, en m'appuyant sur des éléments fournis par l'intervention du vieil homme.

### 2.1.3. a) Le précédent cicéronien

D'autres avaient déjà traité des temps de Marius et Sylla<sup>962</sup>, notamment Cicéron qui composa une épopée à la gloire du champion des *populares*, dont il ne nous reste que quelques fragments. Cette appartenance politique aurait bien pu rebuter l'orateur, mais son admiration pour le courage de celui qui, comme lui, était un *homo novus* à la fulgurante carrière, également originaire d'Arpinum l'emporta<sup>963</sup>. Les similitudes de leur destinée, et notamment l'épreuve de l'exil, achevèrent de séduire Cicéron<sup>964</sup>. Un vif débat oppose les spécialistes sur la question de la datation de l'œuvre, mais si l'on en croit Jean Soubiran<sup>965</sup>, il semblerait qu'il s'agisse plutôt d'une composition de la maturité, qui aurait vu le jour plus d'une trentaine d'années après la mort du militaire, survenue en janvier 86 av JC. « Que Cicéron, célébrant Marius, n'ait pas été fâché de faire plaisir, au moins indirectement, à César, se déduirait bien des flatteries dont abonde la correspondance des années 60-54 du futur dictateur<sup>966</sup> ».

Mais l'admiration pour le général d'Arpinum et l'envie de faire une cour littéraire au grand guerrier des Gaules ne peuvent constituer des motifs suffisants à la composition du poème. Les raisons profondes de Cicéron sont probablement à rechercher ailleurs. Son célèbre *De Oratore*, dont la rédaction est sensiblement contemporaine puisqu'il a été composé en 55 avant J.-C., peut, me semble-t-il, offrir une piste intéressante. L'évocation des temps lointains de l'adolescence de Cicéron, à travers un dialogue dont les conversations sont situées en 91 av J.-C., n'est pas seulement l'occasion d'un retour nostalgique sur un temps révolu et des hommes

---

<sup>962</sup> Le poète Archias dont Cicéron assurera la défense avait chanté la guerre de Marius contre les Cimbres (*Pro Archia poeta*, 19). L. Luceius, ami de Cicéron, écrivit, quant à lui, non un poème, mais une histoire de la guerre ayant opposé Marius à Sylla (Cicéron, *Fam*, 5, 12,2 et *Att.* 4,6, 4) : voir Jal (1982), note 6, p. 90.

<sup>963</sup> Pour les références élogieuses au personnage de Marius dont sont parsemées les œuvres de prose de Cicéron, voir Soubiran (1993) p. 42-43.

<sup>964</sup> Les allusions à l'exil de Marius, écho de l'expérience personnelle de Cicéron de 58-57, se multiplient dans les textes de Cicéron entre 57 et 54 : voir Soubiran (1993), note 1, p. 48.

<sup>965</sup> Voir Soubiran (1993), p. 43-48.

<sup>966</sup> Soubiran (1993) p. 47

admirés mais, hélas, disparus. C'est aussi et surtout un moyen de « réfléchir sur le présent à travers le passé : en 55 comme en 91, la stabilité de la République et l'autorité du Sénat pouvaient être considérées comme menacées, et Cicéron, qui croyait profondément [contrairement au Tullius lucanien] que la rhétorique a un rôle à jouer dans la défense des institutions, a mis dans ce dialogue des implications concernant la politique romaine de son temps.<sup>967</sup> »

Ainsi, en plaçant un tel sujet dans la bouche du vieillard, déjà traité par d'autres dans l'intention d'expliquer les difficultés contemporaines, Lucain signale-t-il, selon moi, l'inflexion particulière qu'il entend donner à son épopée. Si le moment de la narration, comme je l'ai déjà rappelé, est lourd de signification, quand on le rapporte à l'œuvre de Virgile –les discours dans le discours d'Enée et du vieillard viennent tous deux s'insérer dans l'œuvre, au chant II– la forme même que prennent les propos du *senex* constitue une réorientation historicisante du genre épique.

Est-ce à dire qu'à travers la figure de ce vieil homme terrifié, certes, mais bien moins inconséquent que les femmes ou les hommes qui se sont exprimés avant lui, Lucain entend nous donner des clés pour déchiffrer la période néronienne, tout comme, en son temps, Cicéron avait probablement émaillé son *Marius* de réflexions éclairant les années troubles contemporaines de la rédaction de son poème ? Peut-être, mais il est fort difficile pour nous d'en lire encore la trace. Plus certainement, l'*oratio* du vieil homme constitue une manière d'expliquer, d'*expromere* les temps de la guerre civile de César et Pompée, c'est-à-dire l'œuvre de Lucain en elle-même. J'en veux pour preuve les nombreux échos, thématiques et stylistiques, que la critique a abondamment relevés entre le cadre primaire de l'épopée et le discours secondaire tenu par le vieillard.

### **2.1.3. b) Nombreux points communs entre le discours du vieillard et la parole du narrateur : style, thèmes, genre.**

Les points communs fort nombreux, entre le discours du vieillard et la parole du narrateur ont souvent été soulignés, qui mettent surtout en valeur les ressemblances entre César ou Pompée et les hommes de la précédente guerre civile : ainsi, Narducci a

---

<sup>967</sup> Pernot (2000), p. 153.

fait porter son attention sur le motif du corps décapité, évoqué par le vieillard, dont c'est le frère (II, 170-173) : il préfigure, bien entendu, par delà un riche ensemble d'échos virgiliens à la mort de Priam, la fin de Pompée en Egypte<sup>968</sup>. Leigh, quant à lui, remarque à juste titre que la sécheresse de cœur dont Sylla fait preuve en contemplant les massacres dont il est responsable (II, 207-8) annonce le plaisir sadique que prendra César au livre VII : après le désastre de Pharsale, il contemple, tout en prenant son repas, la plaine de Thessalie, jonchée de cadavres et ruisselante de sang, si bien que la terre n'est plus visible ; et il prend un tel plaisir à ce spectacle qu'il refuse, suprême impiété, tout bûcher à ses ennemis. M. Leigh souligne, à juste titre la similitude qu'il existe tant entre les deux passages qu'entre les deux tyrans : « Sulla is, so to speak, the first Republican king at Rome, Caesar the first Emperor<sup>969</sup> ». Schrijvers, enfin, ne recense pas moins de cinq motifs différents, récurrents dans le Livre I et le début du livre II (1-66) qui figurent aussi en bonne place dans l'analepse du vieillard<sup>970</sup>.

On pourrait ainsi multiplier, à loisir, les exemples d'échos, suggérés par les critiques, entre le discours du vieil homme et la parole du narrateur. Mais, il me semble plus convaincant de reprendre la démarche d'ensemble de l'article le plus décisif, à mon sens, sur l'*oratio* en question. G. B. Conte, cherchant à définir le plus exactement possible l'originalité de Lucain, a justement choisi ce discours direct comme champ d'investigation<sup>971</sup>. Evoquant, tout d'abord, la formidable tension qui caractérise le style très personnel du poète, il recense paradoxes, antiphrases, allusions, remarques ironiques, raffinements intellectuels d'une description macabre<sup>972</sup>, comme autant de techniques qui relèvent de l'attirail, non pas rhétorique, mais *pararhétorique* d'un artiste

<sup>968</sup> Narducci (1979), p. 51-52 pour les échos virgiliens qui font des troncs humains décrits, qui préfigurent la mort de Pompée, des doubles poétiques du Priam de l'*Enéide*.

<sup>969</sup> Leigh (1997), p. 289. A la page précédente, le critique avait introduit le thème du plaisir sadique par ce que dit Sénèque dans le *De ira*, II, 5, 1-3 : le philosophe soutient que souvent coups et mutilations (*uerbera lacerationesque*) ne sont pas infligés par esprit de vengeance (*in ultionem*), mais par pur plaisir (*in uoluptatem*).

<sup>970</sup> Schrijvers, (1988), p. 341-346 : les cinq motifs communs aux récits primaire et secondaire sont : 1/ « l'idée selon laquelle les horreurs de la guerre entre César et Pompée ressembleront à la terreur de Marius et de Sylla et même la dépasseront » (I, 326-30 ; I, 569 ; I, 581-3 et II, 225) 2/ Le thème de la *mutatio fortunae* parfaitement illustré par le destin de Marius (II, 68-70) et qui présente des échos avec celui de César [de même que Marius, ancien vainqueur des Cimbres et des Teutons pour la gloire de Rome, est devenu par la suite le conquérant de l'*Vrbs*, César, d'abord victorieux contre les Gaulois, revient à leur tête pour envahir la ville éternelle (I, 476 et suivants)] comme celui de Pompée (VIII, 327 et suivants, à propos de ses relations fluctuantes avec les Parthes). 3/ l'assimilation des tyrans romains aux ennemis carthageinois. 4/ La mort décrite sous toutes ses formes et avec un grand raffinement de détails (voir, par exemple, la bataille navale de Marseille au livre III ou le catalogue des morts provoquées par les serpents au livre IX) 5/ le parallèle constant entre les désastres des guerres civiles dont les hommes sont responsables et les désastres de la Nature qui ne sont pas de leur fait.

<sup>971</sup> Conte (1968).

<sup>972</sup> Voir les nombreux exemples stylistiques analysés par Conte (1968), p. 224-238.

contraint par la réalité hors normes qu'il doit décrire à s'affranchir de tous les procédés classiques<sup>973</sup>. Conséquence presque naturelle de ces remarques stylistiques, la question du genre du passage est ensuite abordée par le critique italien. A la suite de Goethe, il rappelle que, si dans l'épopée, les faits sont intégralement liés au passé, le présent, en revanche, est le temps de la tragédie<sup>974</sup>. Et il en conclut que le discours du vieillard se présente comme l'insertion d'une *thématique* exclusivement *dramatique* – tous les faits décrits sont revécus avec la même violence que s'ils étaient présents – dans une *forme épique* à laquelle Lucain voudrait plier sa matière : l'indéfini *aliquis* qui permet d'introduire le discours rappelle, en effet, les nombreuses interventions d'anonymes chez Homère et le vieillard bénéficie, en outre, du recul temporel qui permettrait, au moins en théorie, de placer les faits qu'il raconte dans un passé épique. Cette contradiction générique relevée par le critique italien corrobore donc l'hypothèse d'une réflexion métapoétique en cours dans cette *oratio*.

Mais, peut-être trop exclusivement centrée sur l'analyse – brillante et fine, par ailleurs – des ostentatoires effets littéraires de la parole lucanienne, l'étude italienne me paraît résolument sous-estimer la dimension historiographique de l'œuvre que se propose de créer Lucain. Elle transparaît pourtant, me semble-t-il, non dans les propos que tient le vieil homme, mais dans la formule par laquelle se referme sa longue intervention :

*Sic maesta senectus  
praeteritique memor flebat metuensque futuri.*<sup>975</sup>

Il se remémore le passé proche – la guerre civile qui opposa Marius à Sylla – pour comprendre le présent et peut-être anticiper le futur. Ainsi différemment d'un *uates* épique qui célèbre des faits passés – ou éventuellement présents ou futurs, à en croire Hésiode ou Platon – il *établit des liens* entre les différentes périodes. Il manifeste donc une démarche plus proprement épico-historique, la seule susceptible, en somme, de se rapprocher de celle d'un Lucain qui souhaite, d'après les différents passages traitant de la divination dans son épopée – évoqués dans l'introduction cette seconde partie – non

<sup>973</sup> Conte (1968), p. 232 : « Cette poésie, en donnant la priorité, dans l'interprétation formelle du vrai, à l'originalité, exprime parfaitement la crainte que la forme puisse échouer à représenter la dynamique de la vie et que l'art ne s'érige en beauté inerte. » (Traduction personnelle)

<sup>974</sup> Conte (1968), p. 242.

<sup>975</sup> *De bello ciuili*, II, 232-233 : « Ainsi la vieillesse affligée pleurait en souvenir du passé et dans l'appréhension de l'avenir. » (Traduction personnelle)

plus célébrer les héros de jadis, mais *expromere* le réel opaque et complexe de la guerre civile. Le lien dynamique entre passé, présent et futur, assuré par la mémoire du *senex*, rappelle, d'ailleurs, précisément, la position de certains historiens antiques, et notamment, celle de Polybe. Ecrivant presque deux siècles avant Lucain, il avait livré dans le livre XII de ses *Histoires*, sa conception de l'historiographie :

« L'objet propre de l'histoire est, premièrement, de connaître les discours véritables, dans leur teneur réelle, secondement de se demander pour quelle cause a échoué ou réussi ce qui a été dit ou ce qui a été fait, puisque la narration brute des événements est quelque chose de séduisant, mais d'inutile, et que le commerce de l'histoire ne devient fructueux que si l'on y joint l'étude des causes. **Car les cas analogues transposés dans le temps présent procurent des données et des anticipations qui permettent de prévoir l'avenir et, tantôt de prendre des précautions, tantôt, en se réglant sur le passé, de faire face aux suites avec plus d'assurance**<sup>976</sup>; mais si l'on néglige les discours véritables et leurs cause et qu'on y substitue les argumentations mensongères et des amplifications oratoires, on supprime l'objet de l'histoire.<sup>977</sup> »

Ainsi forte de ces liens que tisse l'historien grec –et qui semblent bien être à l'œuvre dans le texte de Lucain– entre passé, présent et futur, je souhaiterais proposer, pour terminer, d'éclairer, à la lumière des développements du vieillard, non les temps néroniens, mais un aspect précis –et très débattu– de la guerre civile ayant opposé César à Pompée, la conception lucanienne du divin.

### **2.1.3. c) Utiliser le passé pour comprendre l'avenir : utiliser le discours du vieillard pour comprendre le *De bello ciuili*.**

Nombreux sont les critiques à avoir constaté les points communs entre l'*oratio* du vieillard et le discours du narrateur ; peu, en revanche, ont utilisé ce que nous apprend la longue prise de parole du livre II pour explorer et expliquer le reste de l'œuvre. C'est pourtant le cas de F. Ahl dont la méthode me semble intéressante. Sans le

---

<sup>976</sup> « Retrouver dans le passé les lois de l'avenir est une pensée qui hante l'esprit de Polybe (VI, 4, 12 et XII, 25, i, 8) et des Grecs en général (Thucydide, I, 22, 4 ; And. Pax , 2 ; Isocrate, III, 35 ; VI, 59 » : Commentaire, p. 125, de l'édition de la CUF de Polybe.

<sup>977</sup> Polybe, XII, 25, b (Traduction Pédech).



Lucain propose ici sa version personnelle d'un épisode connu par ailleurs<sup>982</sup> : si les dieux sont bel et bien mentionnés, rien ne dit explicitement que le discours de défense de Marius ait effectivement été prononcé par eux. On pourrait fort bien supposer, avec E. Fantham, que les propos sont tout simplement ceux d'un Marius parlant de lui-même à la troisième personne<sup>983</sup>, ou encore adopter la position habile de F. Ahl qui ne tranche pas plus que le poète lui-même<sup>984</sup> –il est à remarquer, fait très rare dans l'épopée, que le discours direct n'est ni introduit ni conclu par un *uerbum dicendi*<sup>985</sup>. L'essentiel est justement que l'ambiguïté soit maintenue pour que cette anecdote ne contraste pas trop violemment avec le reste de l'épopée dans laquelle les dieux ne se manifestent pas explicitement. Mais si Lucain s'autorise néanmoins plus de liberté en la matière, ici, c'est qu'il est plus facile de faire intervenir des dieux dans un récit tenu par un narrateur secondaire que par le narrateur primaire. Le discours du vieillard permet donc au poète de transgresser, un tout petit peu plus que dans le reste de son œuvre, le principe d'une épopée à hauteur d'homme, nous livrant ainsi, en quelques vers, de précieux indices sur le rôle des divinités dans le monde de la guerre civile et la conception lucanienne du divin.

De l'anecdote qu'il a racontée, le vieillard tire une loi générale qui me paraît valable, de son point de vue –qui est aussi celui de Lucain– en tous temps de guerre civile : si les dieux favorisent l'arrivée au pouvoir d'un tyran, ce n'est pas du fait de leur cruauté, c'est qu'ils sont en colère, et même très en colère (*ingenti ira*). Rappelons, comme le poète vient de le montrer, notamment à travers les discours des femmes et des hommes qui précèdent, que l'humanité des temps du *bellum ciuile* est médiocre, voire – la Phébadé le redira d'ailleurs au livre V<sup>986</sup>– coupable. Les tyrans qui se succèdent à

---

Celui-ci, Cimbres, ce vieil homme, épargnez-le. Ce n'est pas la faveur

D'une divinité qui le protège, mais la grande colère des dieux du ciel.

Un homme farouche suffit pour perdre, si le destin le veut,

même Rome. » [Traduction personnelle qui appelle deux remarques :

-contrairement à la traduction de Bourgery (CUF), celle de Badali ou le commentaire de Fantham (1992) considèrent –avec raison, de mon point de vue– qu'à partir du vers 84, c'est le narrateur (c'est-à-dire le vieillard, en l'occurrence) qui reprend la parole : il a été remarqué, notamment, qu'à partir de ce vers, ce sont les Cimbres dans leur ensemble qui sont apostrophés, et non plus le seul et unique guerrier surveillant Marius dans sa prison.

-par ailleurs, la traduction proposée par Bourgery pour ce passage me semble très imprécise : *ingenti* (II, 86), *cupienti* (II, 87) ainsi que le *et* adverbial (II, 87) ne sont tout simplement pas traduits.]

<sup>982</sup> Plutarque, *Vie de Marius*, 42.

<sup>983</sup> Fantham (1992), *ad. loc.*

<sup>984</sup> Ahl (1976), p. 103: "But as the Cimbrian raised his sword to kill Marius, **there came** to him a sudden vision of the destruction Marius would wreak upon Rome."

<sup>985</sup> Le seul verbe mentionné est *audierat* qui focalise l'action sur la réception, et non l'émission, du discours.

<sup>986</sup> Voir introduction de la seconde partie.

Rome, Marius, Sylla mais aussi et surtout César, apparaissent alors comme les instruments de divinités vengeresses qui veulent châtier les hommes pour la décadence morale –dont il avait longuement été question dans le proème– qui a désormais force de loi. Marius reçoit, par avance, une punition pour les nombreuses morts dont il sera responsable : il croupit de longues années dans la fange africaine (*De bello ciuili*, II, 75). César, à qui pour le moment tout réussi, sera sans doute châtié à son tour, un jour, comme l’annonce le narrateur. S’adressant à Brutus, en pleine bataille de Pharsale, il lui signifie que le grand jour des Ides de Mars n’est pas encore venu :

*Nondum adtiget arcem  
iuris et humanum columen quo cuncta premuntur  
egressus meruit fatis tam nobile letum.  
Vivat et, ut Bruti procumbat uictima, regnet.*<sup>987</sup>

Selon une logique tout à fait comparable à ce qu’il s’était passé pour Marius –qui ne pouvait mourir avant d’avoir donné aux destins les nombreuses morts qu’ils réclamaient–, César est épargné tant qu’il n’a pas encore pu monter assez haut, c’est-à-dire être roi, pour opprimer complètement l’humanité<sup>988</sup>. La seule différence notable par rapport au discours du vieil homme est l’absence explicite des divinités. C’est que nous avons quitté cette fois le cadre du discours secondaire. Avançant, ici, en quelque sorte à visage découvert, le narrateur qui ne cesse de manifester son ignorance du dessein des dieux, ne peut faire intervenir aussi nettement que dans le discours du vieillard la figure d’un dieu vengeur, recourant aux puissants tyrans pour châtier une humanité coupable. Pour tout lecteur-auditeur attentif, elle apparaît néanmoins en filigrane, grâce à la longue *oratio* du livre II qui explicite, comme en contre-point, certains motifs très discrets dans le reste de l’épopée.

Dans un phénomène d’écho précis entre le discours du vieillard et les passages annonçant la mort de César, se dessine donc avec subtilité mais fermeté, l’image d’une

<sup>987</sup> *De bello ciuili*, VII, 593-596 :

« Il [César] n’a pas encore atteint le sommet du pouvoir, dépassé ce faite de la grandeur humaine, d’où l’on opprime tout, pour mériter de destins une mort si fameuse.

Qu’il vive et, pour tomber victime de Brutus, qu’il soit roi ! » (Traduction Bourgerly)

<sup>988</sup> Voir aussi en *De bello ciuili*, X, 485 : il est question de la guerre d’Alexandrie, dans laquelle la position de César se trouve très affaiblie et qu’il est sur le point d’être débordé, mais « les destins l’interdisent, et la Fortune sert de rempart protecteur. » (Traduction Soubiran)

Providence soucieuse de l'humanité, soucieuse jusqu'à vouloir la châtier cruellement quand elle quitte le droit chemin de la morale. L'ensemble de l'œuvre qu'on a pu considérer comme régi par le non-sens absolu, n'obéirait-il pas en définitive à un *telos* précis et réel, mais beaucoup plus discret que dans une épopée traditionnelle ?

## Conclusion sur la confrontation des discours des anonymes

Les *Métamorphoses* d'Ovide ne sont pas seulement une suite d'histoires, elles traitent largement du fait de *raconter* des histoires, en s'interrogeant sur la manière de le faire. « The poem is “mostly *about* narrative,” if we consider the strategic importance of telling stories for the plot. The poet narrates, the characters, when they have occasion to speak, tend to become narrators. [...] A genre consisting in telling stories about actions becomes increasingly interested in the action of storytelling<sup>989</sup>. »

Or, il me semble, qu'à un degré moindre, de telles préoccupations sont aussi celles de Lucain, tout particulièrement au début du livre II. La démarche, pour ainsi dire, expérimentale, d'Ovide, dont nous avons déjà constaté l'influence en matière de rhétorique<sup>990</sup>, serait donc à l'œuvre également sur le plan de la réflexion générique menée par Lucain dans son épopée.

Reprenant le thème de la panique dans les rues de Rome, à l'annonce de l'arrivée imminente de César, panique qui avait déjà donné lieu à une angoissante description au livre I, Lucain se devait de renouveler sa manière d'aborder la question. La juxtaposition de trois discours, de plus en plus longs et de plus en plus nettement détachés du cadre narratif constitue, en quelque sorte, un art poétique en action. Chacune des prises de paroles apparaît en effet, comme la tentative de raconter, en adoptant un genre littéraire différent à chaque fois, le *bellum ciuile*. Après avoir fait, en quelque sorte, l'essai de la forme tragique, à travers la parole des femmes, puis de l'épopée archaïsante avec le discours des hommes, Lucain manifeste sa volonté d'écrire un nouveau genre d'épopée, fortement ancrée dans l'histoire récente –mais conservant

---

<sup>989</sup> Barchiesi (2002), p. 181.

<sup>990</sup> Voir la conclusion de la première partie de ce travail, et en particulier, p. 250-252.

peut-être la présence discrète d'une Providence en action : le discours direct du vieil homme incarnerait donc le projet poétique que Lucain se –et nous– propose.

Trop souvent occultée par des interprétations politiques, historiques ou philosophiques du poème, la dimension autoréflexive de l'œuvre de Lucain a souvent été sous estimée par la critique. Pourtant Ovide dont l'épopée est sans doute le texte le plus conscient de lui-même et des techniques de la composition poétique<sup>991</sup>, a fortement influencé le chantre de la *Pharsale*.

C'est d'ailleurs en s'inspirant d'un des personnages de poète des *Métamorphoses* que Lucain va recomposer une image nouvelle de *uates* pour son épopée d'un genre nouveau. Façonnant la *persona* du chantre du *De bello ciuili* à partir de celle des Piérides, Lucain va affirmer par ce biais l'appartenance revendiquée de son œuvre au grand genre épique. Pleinement historien par sa volonté d'*expromere* le réel et de rester en permanence à hauteur d'homme, Lucain est aussi pleinement poète épique par son aspiration à la gloire éternelle.

---

<sup>991</sup> Rosati (2002), p. 271 : « Among all the narrative works of classical antiquity, there is probably no other that, like Ovid's *Metamorphoses*, is so clearly concerned with reflecting upon itself, considering its own nature and the context which produced it, and exhibiting the mechanisms of its own functions. »

## ***2.2/ La persona du uates dans le De bello ciuili : influence des Piérides d'Ovide (Métamorphoses V) et renouvellement de la parole du poète épique.***

La nécessité de concevoir un lieu d'énonciation visant à justifier son œuvre se fait assurément plus pressante pour Lucain que pour les poètes épiques qui l'ont précédé : il ne chante pas autre chose, en effet, que l'anéantissement de Rome par elle-même, c'est-à-dire le mal absolu, le *summum nefas* dont, quoiqu'il le déplore, il se fait paradoxalement le complice<sup>992</sup> : dire ce qui ne doit pas l'être, c'est redonner vie à des êtres abjects, c'est rejouer l'horreur de la guerre civile, c'est surtout commémorer hommes et événements et les élever, par là-même, à une forme d'immortalité.

Lucain ne pouvait donc choisir un tel sujet sans que son œuvre ne portât la marque d'une inévitable réflexion sur le thème retenu et le renouvellement du genre épique qu'il imposait. C'est en partie pour cette raison, sans doute, que le poète ne cesse, contrevenant presque insolemment aux préceptes aristotéliens, de se manifester

---

<sup>992</sup> O'Higgins (1988), p. 208-226, et en particulier, n 28, p. 217 sur l'étymologie de *fas* et *nefas*, selon Varron (*De lingua latina*, 6, 29-30) : il lie ce qui est *fas* ou ce qui est *nefas* au verbe *fari*, et il oppose la liberté de parler les jours fastes (*dies fasti*) à la nécessité de rester silencieux les jours néfastes (*dies nefasti*). Lucain établit aussi un lien entre ce qui est *nefas* et le verbe *fari*. Entre autres exemples, le plus significatif retenu par la critique est sans doute le premier vers que Caton adresse Brutus en II, 286 : *Summum, Brute, nefas ciuilia bella fatemur*. Il s'agit d'un jeu de mots intraduisible soulignant le paradoxe qu'il y a à prendre comme sujet d'une épopée ce qu'on ne doit même pas mentionner. On pourrait gloser ce vers ainsi : « Que la guerre civile est impie au point qu'on ne doive jamais dire quoi que ce soit à son sujet, Brutus, nous le disons. » Ainsi, le *De bello ciuili* est non seulement une abomination en soi, mais en plus il souille ceux qui parlent de lui.

dans son épopée. Il semble avoir trouvé ainsi le moyen de créer un espace fictif instaurant une relation privilégiée entre l'auditeur-lecteur et le poète qui, par ses interrogations, ses violentes prises de position, ses exclamations passionnées ou ses nombreuses apostrophes, construit peu à peu l'image, nécessairement problématique, du chantre de l'effroyable guerre civile.

Or, ce nouveau personnage de l'épopée au statut particulier, se proclame lui-même *uates*, non sans ambiguïté –comme nous l'avons déjà vu– en trois moments cruciaux de son œuvre, tout d'abord dans le proème, puis au cours de la bataille de Pharsale au livre VII, –c'est-à-dire non loin de ce qui aurait pu être le centre de l'épopée inachevée–, et enfin au livre IX où il promet, par la puissance de sa poésie, l'éternité à César. En choisissant ce substantif, Lucain manifeste sa volonté de se positionner tant par rapport aux autres *uates* rencontrés au fil du texte, qu'à des instances externes à l'épopée : il s'agit, on l'aura compris, des poètes augustéens qui l'ont précédé et, en particulier, du premier d'entre eux qui se dit lui aussi *uates* (*Énéide*, VII, 41). Cette construction du poète lucanien par rapport à ses prédécesseurs est une nécessité : les artistes augustéens, en effet, endossant pleinement leur rôle de *uates* jusque dans ses implications idéologiques, ont soutenu le nouveau programme national imaginé par le pouvoir en place et se sont associés au culte d'Apollon sur le Palatin<sup>993</sup>. Comment le chantre de l'anéantissement de la romanité dans la lutte à mort des puissants pourrait-il faire pareille allégeance ? Un changement de perspectives tant politiques, éthiques que poétiques est indispensable. Et l'œuvre d'Ovide, si prolixe en réflexions sur les difficiles relations de l'artiste avec le pouvoir, si riche de différents portraits de poètes, parfois juste ébauchés, va fournir à Lucain un grand nombre de pistes à explorer pour façonner une image nouvelle du *uates* épique.

Sa dette à l'égard de son illustre devancier, et en particulier des *Métamorphoses*, est, on le sait, majeure. Les ouvrages critiques n'ont cessé ces dernières années d'explorer les liens qui unissent ces deux poètes, comme en témoigne la bibliographie fort utile, dressée dans un article récent<sup>994</sup>. Les rares incursions du poète de la *Pharsale* dans le monde mythologique font, on pouvait s'y attendre, de larges emprunts à son prédécesseur ; mais comme le souligne avec raison Stephen Wheeler, Lucain ne se contente pas de faire allusion aux *Métamorphoses*, de les dépasser ou de les refondre, il

---

<sup>993</sup> Leigh (1997), p. 16-19.

<sup>994</sup> Wheeler (2002), voir la bibliographie, p. 366, n. 16.

leur répond et les complète, entrant ainsi dans un véritable échange avec Ovide, qui permet d'esquisser la lecture qu'il faisait de l'œuvre de ce dernier<sup>995</sup>.

C'est dans cette perspective qu'il peut être éclairant d'envisager l'image du poète construite, au fil des vers, par le *De bello ciuili*. En gardant à l'esprit la démarche qui a souvent été celle de Lucain vis-à-vis d'Ovide –illustre prédécesseur sur la voie du renouvellement épique, par rapport auquel il lui était donc impossible de ne pas se positionner–, il apparaît, me semble-t-il, que la *persona* du *uates* donnée à lire dans la *Pharsale* se constitue comme un prolongement aux réflexions sur l'épopée que contiennent les *Métamorphoses* en général, et en particulier, le passage du livre V mettant en scène l'affrontement poétique des Muses et des Piérides.

Ces poétesses humaines qui osèrent se mesurer aux divines muses, jouissent dans les *Métamorphoses* d'une certaine importance, non seulement par la place de choix qu'elles occupent à la fin de la première pentade de l'œuvre, mais aussi et surtout, parce qu'elles sont, comme le fait remarquer P. Johnson<sup>996</sup>, les seuls personnages de poètes ayant subi une métamorphose, à être traités de manière conséquente. C'est que l'alternative aux traditionnelles divinités de la poésie qu'elles incarnent, qui va se développer dans les *Tristes* et les *Pontiques*, être enrichie par Lucain, avant d'être finalement pleinement reconnue par Stace ou Martial, préexistait sans doute déjà à la poésie ovidienne.

Puisque les Piérides ne sont mentionnées, avant Ovide, que fort rarement dans la littérature latine, il sera aisé d'envisager rapidement chacune de leur apparition. Ainsi, commençant par les occurrences les moins significatives, dans les *Bucoliques* de Virgile, je poursuivrai avec Propertius, pour terminer par Lucrèce. Ce petit parcours littéraire, à rebours de la chronologie, sera l'occasion de préciser, je l'espère, ce que symbolisaient, pour les Romains, les rivales des Muses, avant les *Métamorphoses* et surtout avant la réinterprétation lucanienne de leur personnage.

Si les Piérides des *Bucoliques* semblent être de simples synonymes des divines Muses<sup>997</sup>, il faut tout de même constater que Virgile ne les fait figurer dans aucune autre

---

<sup>995</sup> Wheeler (2002), p. 367-368 et p. 373-378 sur l'interprétation des *Métamorphoses* par Lucain comme poème sur la guerre civile qu'il complète par la *Pharsale*.

<sup>996</sup> Johnson (1997), p. 242.

<sup>997</sup> Virgile, *Bucoliques*, III, 85 ; VI, 13 ; VIII, 63 ; IX, 33 et X, 72.

de ses œuvres : est-ce le signe qu'elles correspondent exclusivement au genre de poésie pastorale qu'il y pratique ? Si rien n'est assuré chez le Mantouan, l'opposition entre les Piérides et les grandes divinités de la poésie est, en revanche, clairement présentée par Properce :

*Sed tempus lustrare aliis Helicon choreis  
et campum Haemonio iam dare tempus equo.  
iam libet et fortis memorare ad proelia turmas  
et Romana mei dicere castra ducis.  
quod si deficiant vires, audacia certe  
laus erit : in magnis et voluisse sat est.  
aetas prima canat Veneres, extrema tumultus :  
bella canam, quando scripta puella mea est.  
nunc volo subducto gravior procedere vultu,  
nunc aliam citharam me mea Musa docet.  
surge, anima, ex humili iam carmine sumite vires,  
Pierides, magni nunc erit oris opus.<sup>998</sup>*

Exprimant son désir de s'adonner à la poésie épique pour chanter les succès d'Auguste, Properce déclare vouloir renoncer à l'humble *carmen* des Piérides, étroitement associées, ici, au thème de l'amour et au genre élégiaque<sup>999</sup>. Il leur faut maintenant rassembler leurs forces (*sumite vires, / Pierides*) si elles veulent pouvoir se mettre au diapason de la divine Muse. C'est elle, désormais, qui va enseigner au poète à pratiquer l'épopée, qui requiert un pas plus grave, un front sévère et une puissante voix.

<sup>998</sup> Properce, *Elégies*, II, X, 1-12 : « Mais il est temps de parcourir l'Hélicon avec d'autres chœurs ; il est temps de donner libre carrière au coursier d'Hémonie. Voici qu'il me plaît de célébrer les bataillons valeureux au combat, de chanter les armées romaines et leur chef qui m'est cher. Si les forces me manquent, j'aurais au moins le mérite d'avoir osé : dans les grandes choses, c'est assez que de vouloir. Aux jeunes de chanter les amours, aux vieux, le tumulte des mêlées : je chanterai donc les guerres, après avoir chanté mon amie. Aujourd'hui, je veux marcher d'un pas plus grave et le front sévère ; aujourd'hui ma muse m'enseigne d'autres accords. Elève-toi, mon cœur ; laissez-là d'humbles chants et rappelez vos forces, Piérides : cette œuvre demande une voix puissante. » (Traduction Paganelli)

<sup>999</sup> Voir aussi Properce, *Elégies*, II, XIII, 1-7 :

*Non tot Achaemeniis armantur etrusca sagittis  
spicula quot nostro pectore fixit Amor.  
hic me tam gracilis vetuit contemnere Musas,  
iussit et Ascræum sic habitare nemus,  
non ut Pieriae quercus mea verba sequantur,  
aut possim Ismaria ducere valle feras,  
sed magis ut nostro stupefiat Cynthia versu.*

« Non les flèches achéméniennes sont moins barbelées de pointes étrusques que mon cœur transpercé par l'Amour, l'Amour qui m'interdit le dédain des Muses légères et me força d'habiter le bois sacré d'Ascra. Ce n'est pas que les chênes du Piérus doivent obéir à ma voix ou que je puisse charmer les fauves dans la vallée de l'Ismaire ; non, c'est pour que nos vers frappent d'étonnement et d'admiration Cynthia. » (Traduction Paganelli)

Il s'agit du second passage de Properce mentionnant, quoiqu'un peu indirectement, les Piérides. Elles sont encore une fois associées, par opposition à l'épopée, à la poésie élégiaque qui célèbre la bien-aimée du poète : ce dernier doit habiter dans le bois d'Ascra, symbole de sa poésie, où il voit, à l'occasion, les chênes du Piérus (c'est-à-dire les chênes d'une montagne qui porte le nom du père des Piérides).

Est-ce précisément, parce qu'il a composé, célèbre prélude à son œuvre, un hymne à Vénus –dont la célébration est placée, par Properce, sous le patronage des Piérides (*aetas prima canat Veneres*), comme on vient de le voir– que Lucrèce a associé son chant aux rivales des traditionnelles Muses ?

*Avia Pieridum peragro loca nullius ante  
trita solo. iuvat integros accedere fontis  
atque haurire, iuvatque novos decerpere flores  
insignemque meo capiti petere inde coronam  
unde prius nulli velarint tempora Musae;  
primum quod magnis doceo de rebus, et artis  
relligionum animum nodis exsolvere pergo,  
deinde quod obscura de re tam lucida pango  
carmina, musaeo contingens cuncta lepore.*

[...]

*sic ego nunc, quoniam haec ratio plerumque videtur  
tristior esse quibus non est tractata, retroque  
volgus abhorret ab hac, volui tibi suaviloquenti  
carmine Pierio rationem exponere nostram  
et quasi musaeo dulci contingere melle,  
si tibi forte animum tali ratione tenere  
versibus in nostris possem, dum percipis omnem  
naturam rerum ac persentis utilitatem.*<sup>1000</sup>

Si elles ne symbolisent pas, chez le philosophe, cela va de soi, la poésie amoureuse, il reste que les Piérides représentent néanmoins chez lui, une alternative différente à l'art pratiqué par les autres poètes, ceux qui sont inspirés par les Muses. Et cette poésie autre,

---

<sup>1000</sup> Lucrèce, *De rerum natura*, IV, 1-9 [...] 18-25 :

« Des Piérides je parcours les lointaines contrées  
que nul n'explora. Joie d'aller aux sources vierges  
boire à longs traits, joie de cueillir des fleurs nouvelles,  
de glaner pour ma tête la couronne merveilleuse  
dont jamais les Muses n'ont paré aucun front.  
Car j'enseigne de grandes choses : d'abord je viens  
défaire les nœuds dont la religion nous entrave.  
Et puis, sur un sujet obscur, je compose des vers  
si lumineux, imprégnant tout de charme poétique.

[..]

Et moi, dont la doctrine paraît d'ordinaire  
trop amère à qui ne l'a point pratiquée, odieuse  
au vulgaire qui la fuit, de même j'ai voulu l'exposer  
dans la langue harmonieuse des Piérides  
comme pour l'imprégner du doux miel de la poésie,  
espérant par mes vers captiver ton esprit  
le temps que tu perçoives en sa totalité  
la nature des choses et son utilité. » (Traduction Kany-Turpin)

composée par Lucrèce sous le patronage des Piérides, a trois caractéristiques clairement définies. Tout d'abord, sortant tout à fait des sentiers battus, elle est présentée comme radicalement nouvelle ; le poète insiste, sur ce point crucial, par la répétition d'images similaires : contrées inexplorées, sources à la pureté inviolée, et fleurs que nul n'a jamais cueillies. Par ailleurs, sans doute en raison de cette nouveauté même, elle promet à l'artiste qui s'y adonne une gloire que les autres genres de poésie risqueraient de lui refuser : telle est, me semble-t-il, le sens à donner à l'image de la couronne de victoire que les divines Muses n'ont jamais accordée. Enfin, –et il faudra se souvenir tout particulièrement de cette dernière remarque de Lucrèce–, le poète donne à comprendre, par ses vers 'piéridiques', la nature réelle et profonde des choses. Il ne célèbre pas, il enseigne ; il ne chante pas, il révèle ; il ne proclame pas, il dévoile. Adoptant donc une esthétique du déchiffrement, il libère les hommes de leurs entraves, au premier rang desquelles figure, bien entendu, dans la logique épicurienne qui est la sienne, la religion.

Les Piérides représentaient, donc, avant même qu'Ovide ne s'emparât de leur personnage, une alternative à la geste des héros<sup>1001</sup>. Incarnant, de manière assez banale, la poésie bucolique, pour Virgile, ou élégiaque, pour Properce, elles ont une acception plus riche et plus intéressante chez Lucrèce : symboles d'un chant d'un genre nouveau, elles sont synonymes de déchiffrement du réel. Ces poétesses humaines, dont l'image n'est donc pas clairement définie, vont fournir une figure commode à Ovide, puis, à sa suite, à Lucain, tous deux désireux de proposer un renouvellement de l'épopée traditionnelle.

En partant d'une analyse du proème du *De bello civili* et de l'invocation qu'il contient, ainsi que de plusieurs passages qui se font l'écho du début de l'œuvre, je chercherai à montrer, tout d'abord, que Lucain s'inspire de la figure des Piérides ovidiennes pour façonner l'image du chantré de son épopée, tel qu'il se présente dès les premiers vers. Il sera ensuite possible de poursuivre le travail à l'échelle de l'œuvre toute entière, et en particulier à propos des scènes de prophéties. Enfin, en m'appuyant

---

<sup>1001</sup> Je me suis inspirée pour cette courte étude qui associe à la figure des Piérides, un genre alternatif à la traditionnelle geste des héros, de deux articles qui avaient vu dans la *persona* d'autres muses, le symbole d'un genre littéraire précis. Barchiesi (1991) : dans les *Fastes* d'Ovide, les Muses instituées précepteurs du poète se moquent de son projet poétique, avant d'être supplantées par Janus. Dangel (1997 a) constate que Livius Andronicus et Naevius qui invoquent les Camènes ont recours au vers saturnien tandis qu'Ennius qui s'adresse aux Muses, utilise l'hexamètre. Elle explique ce choix d'Ennius par la symbolique attachée à chacune de ces divinités : les Camènes ont une nature terrestre et font entendre un chant désordonné, tandis que les Muses relevant de l'ordre olympien, font entendre la parole révélée d'une vérité promise à l'éternité, et non à la destruction.

sur les œuvres d'exil d'Ovide –les filles de Piéros y sont très souvent mentionnées–, j'essaierai de préciser la portée symbolique des Piérides et ce que l'utilisation de leur *persona* nous apprend du type de poésie que pratique Lucain. Ce sera aussi l'occasion de constater que Martial et Stace semblent bien avoir lu l'œuvre de Lucain comme une production relevant d'une inspiration « piéridique ».

2.2.1. Le proème du *De bello civili* et la « Musomachia »<sup>1002</sup>  
d'Ovide (*Métamorphoses*, V, 250-358 [...] 662-678) :  
renouvellement de l'invocation aux divinités inspiratrices.

**2.2.1. a) Cohérence des allusions ovidiennes dans les vers liminaires du *De bello civili*.**

La dimension programmatique du début d'un poème épique a souvent été mise en évidence. Il convient donc de commencer cette étude par l'examen des tout premiers vers du *De bello civili* pour préciser le lien que l'auteur établit, d'entrée de jeu, avec l'œuvre ovidienne<sup>1003</sup>. Lucain ébauche ici, me semble-t-il, une image originale du *uates* de la *Pharsale*, à partir de trois souvenirs d'Ovide qu'il mêle pour présenter le sujet de son épopée<sup>1004</sup> :

*Bella per Emathios plus quam ciuilia campos  
iusque datum sceleri canimus, populumque potentem  
in sua uictrici conuersum uiscera dextra*<sup>1005</sup>

<sup>1002</sup> Formulation empruntée à un article stimulant : Johnson et Malamud (1988).

<sup>1003</sup> A la suite de beaucoup d'autres, je considère certains des sept premiers vers du texte et l'organisation générale du proème. Voir à ce sujet Wuilleumier-Le Bonniec, p.13.

<sup>1004</sup> Les citations d'Ovide sont signalées par les commentateurs depuis le commentaire de Getty (1940). Il est à noter que Lucain n'introduit des expressions virgiliennes qu'au troisième vers de son œuvre, qui est une imitation d'*Énéide*, VI, 833.

<sup>1005</sup> *De bello civili*, I, 1-3 :

« Mon (« Notre » est préférable) chant, c'est dans les plaines d'Émathie, une guerre plus que civile,  
Le droit livré au mal ; c'est un peuple puissant  
Tournant sa main triomphante contre ses propres entrailles. »

Lucain souligne tout d'abord, renchérissant ainsi sur le titre de son œuvre<sup>1006</sup>, la nature paradoxale de la guerre qu'il va chanter ; l'hyperbole *Bella...plus quam ciuilia* fait alors écho à un vers du livre XII des *Métamorphoses* :

*At deus aequoreas qui cuspide temperat undas,      580*  
*In uolucrum corpus nati Phaethontida uersum*  
*Mente dolet patria saeuumque perosus Achillem*  
*exercet memores **plus quam civiliter** iras<sup>1007</sup>.*

L'expression ovidienne retenue par le chantre de la *Pharsale* est forte et susceptible de marquer la mémoire<sup>1008</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si Lucain l'a choisie. Il fait ainsi une discrète allusion au passage dont elle est extraite. Or, il s'agit de l'un des développements les plus « épiques » des *Métamorphoses*<sup>1009</sup>, c'est-à-dire de la réécriture ou, plus exactement, de la continuation de l'*Iliade*. Les *memores iras* de Neptune à l'encontre d'Achille signalent très précisément la volonté d'Ovide de prolonger l'œuvre d'Homère : on sait, en effet, que l'*Iliade* raconte justement la colère d'Achille et qu'une des fonctions de l'épopée est de faire œuvre de *memoria*. Poursuivre le héros homérique avec l'intention de le supprimer –comme le dit Ovide par la bouche de Neptune–, c'est vouloir chanter ce qu'il se passe après lui et le remplacer par un autre. Lucain a donc très soigneusement choisi l'expression qu'il a réutilisée. Il cherche peut-être à suggérer que, tout comme Ovide reprend et prolonge Homère, renouvelant ainsi le genre épique, il entend lui aussi prolonger, à sa manière, les *Métamorphoses* et repenser l'écriture d'une épopée. L'allusion ovidienne repérée ici trouvera des échos également dans le reste du *De bello ciuili*, venant ainsi renforcer, j'y reviendrai ultérieurement, ma

---

En raison d'analyses développées ultérieurement, il me semble préférable de maintenir la première personne du pluriel du *canimus*.

<sup>1006</sup> Ahl (1976), p. 326-332 : le critique argumente en faveur de *De bello ciuili* comme titre, de préférence à *Pharsalia*.

<sup>1007</sup> Ovide, *Métamorphoses*, XII, 580-583 :

« Mais le dieu au trident qui gouverne les eaux marines

Déplore dans son cœur de père que le corps de son fils soit changé

En oiseau cher à Phaéton et abhorrant le cruel Achille,

Nourrit plus qu'il n'est raisonnable des sentiments de rancune. » (Traduction Robert)

<sup>1008</sup> A la suite d'Ovide et de Lucain, Tacite la reprend d'ailleurs à son tour (*Annales*, I, 12, 4).

<sup>1009</sup> Il serait sans doute plus exact de dire qu'Ovide pose, par cette réécriture de la fin de la guerre de Troie, la question de la pertinence du genre épique tel qu'il est envisagé dans une conception classique : en effet, la critique a souvent souligné que le texte d'Ovide empruntait beaucoup au genre tragique et présentait un panorama de la chute de Troie assez déroutant, développant à outrance certains détails, passant rapidement sur d'autres points qui auraient pu mériter un traitement plus conséquent. Voir, par exemple, Johnson et Malamud (1988), p. 34.

conviction que la citation légèrement remaniée que l'on peut lire dès le début de l'œuvre de Lucain est significative<sup>1010</sup>.

Dans ce même premier vers, Lucain précise également de quelle guerre civile il s'agit, en mentionnant le lieu où se déroula la bataille décisive de l'affrontement entre Pompée et César : *Bella per Emathios... campos*. Nous tenons là le second souvenir d'Ovide et l'expression minimale du sujet de la *Pharsale*. Or, cet emprunt qui renvoie, comme nous le verrons, au concours de poésie opposant, au livre V des *Métamorphoses*, les Muses aux Piérides, est bien plus lourd de sens qu'il n'y paraît à première vue<sup>1011</sup>.

Les filles de Piéros, mortelles au nombre de neuf, proposent une joute poétique aux déesses qui vivent sur l'Hélicon, en suggérant l'enjeu suivant : en cas de victoire, elles prendront possession des fontaines Aganippè et Hippocrène, c'est-à-dire par métonymie, de l'Hélicon dans son ensemble. En revanche, si les Piérides sont défaites, elles céderont à leurs divines concurrentes le territoire qui est le leur, c'est-à-dire les plaines d'Émathie :

*Vel nos Emathiis ad Paeonas usque niuosos  
Cedemus campis*<sup>1012</sup>.

La suite est connue : comme souvent dans les *Métamorphoses*, les divinités, pourtant déclarées victorieuses à l'unanimité par les nymphes de l'Hélicon chargées d'arbitrer le concours, châtient cruellement les Piérides en les transformant en pies. L'épisode se termine sans qu'il ne soit plus fait mention des territoires en jeu, comme si les Muses s'en désintéressaient tout à fait.

---

<sup>1010</sup> A propos du traitement poétique des murs de Troie chez Lucain, voir ultérieurement.

<sup>1011</sup> Narducci (2002), p. 18-19 : le critique voit dans ce vers une allusion à *Géorgiques*, I, 491 et à l'imitation qu'en fait Ovide en *Métamorphoses*, XV, 824 : E. Narducci précise que le pessimisme de Virgile des *Géorgiques* évoquant la guerre civile, a la faveur du poète de la *Pharsale*, de préférence à l'idéologie conciliatrice de l'*Énéide*. Ce rapprochement se fonde parfaitement dans la démarche d'ensemble du critique qui veut faire la démonstration du pessimisme radical de Lucain. Mais, outre le fait que la noirceur absolue de l'œuvre mérite discussion, ce rapprochement présente, à mon sens, deux faiblesses. Tout d'abord, il privilégie essentiellement la dimension idéologique de l'œuvre de Lucain, au détriment de sa dimension poétique. De plus l'expression exacte du *De bello civili* –c'est-à-dire un substantif et un adjectif présentés sous la forme d'une disjonction expressive : *Emathis... campis*– ne se trouve qu'au livre V des *Métamorphoses*. Il est donc étonnant que le critique italien ne mentionne pas cet autre rapprochement qui présente pourtant, en sa faveur, une exacte reprise textuelle.

<sup>1012</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 313-314 :

« Si c'est nous, nous vous céderons les champs émathiens  
Jusqu'aux neiges de Péonie. »

(Traduction Robert, légèrement modifiée car je préfère « champs émathiens » à « champs de Macédoine »)

Ainsi, Lucain circonscrit-il le vaste sujet de son épopée, *bella plus quam ciuilia*, en lui assignant les limites du bien des Piérides, *per Emathios campos*<sup>1013</sup>. Or, à en juger par l'insistance que mettent ces dernières à se présenter comme le double mortel des Muses<sup>1014</sup>, il est clair qu'Ovide a voulu fortement marquer le parallèle que la légende avait déjà l'habitude d'établir entre les rivales<sup>1015</sup>. C'est pourquoi, l'Émathie qui appartient aux poétesses humaines apparaît comme l'équivalent de l'Hélicon et de la source Hippocrène, c'est-à-dire du symbole bien connu de l'inspiration poétique. Les champs émathiens semblent donc bien signifier aussi qu'une alternative à l'épopée traditionnelle existe et qu'une poésie différente est possible<sup>1016</sup>. On comprend dès lors pourquoi les Muses préfèrent oublier l'existence de leurs nouveaux territoires. On comprend aussi pourquoi tel n'est pas le cas de Lucain<sup>1017</sup>. Le chantre du *De bello ciuili*

<sup>1013</sup> « L'Émathie était une région de Macédoine ; les poètes ont étendu le terme, par métonymie, à la Macédoine entière, puis, par approximation, à la Thessalie voisine, en confondant les deux pays où se livrèrent les batailles de Pharsale, en Thessalie, et de Philippes, en Macédoine. » (Wuilleumier-Le Bonniec, p. 14.) Lucain profite donc de cette licence poétique pour établir une équivalence symbolique, plutôt que strictement géographique, entre le sol sur lequel eut lieu la bataille de Pharsale et le territoire des filles de Piéros.

<sup>1014</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 303-307 :

*Paeonis Euipe mater fuit; illa potentem  
Lucinam noviens, noviens paritura, vocavit.  
intumuit numero stolidarum turba sororum 305  
perque tot Haemonias et per tot Achaidas urbes  
huc venit et tali committit proelia voce:*

« Leur mère était Evippé de Péonie : elle eut neuf enfants,

Neuf fois elle a invoqué la puissante Lucine.

Cette troupe de sœurs, bêtement fière de son nombre,

Traversa toutes les villes de l'Hémonie et de l'Achaïe,

Arriva ici et nous déclara la guerre de la façon suivante : » (Traduction Robert)

<sup>1015</sup> Antoninus Liberalis, *Les Métamorphoses*, IX.

<sup>1016</sup> C'est bien une réflexion sur le genre épique en particulier, et non sur la poésie en général, qui est à l'œuvre dans ce texte d'Ovide : Johnson et Malamud (1988), p. 35-36, montrent que cette joute littéraire entre les Mnémonides, c'est-à-dire les filles de Mémoire –et célébrer, pour les préserver de l'oubli, les hauts faits des héros d'un peuple est bien une des fonctions premières de l'épopée- et les filles de Piéros doit être rapprochée d'un autre passage des *Métamorphoses* (XIII, 576-622) qui sert justement de transition entre les réécritures ovidiennes de l'*Iliade* et de l'*Énéide* : les Memnonides, les filles de Memnon dont elles ont pris le nom, rappelant ainsi étrangement les Muses, naissent du bucher de leur père sous la forme d'oiseaux au comportement étrange : à peine apparues, elles se divisent en deux groupes qui s'entretuent et retombent sur les cendres paternelles jusqu'à la prochaine commémoration de la mort du héros. Elles stigmatisent ainsi le genre épique qui offre à la violence une continuelle commémoration. Or, leur nom, leur nature de volatiles et le violent combat qui les opposent ne sont pas sans rappeler l'affrontement du Livre V.

Voir aussi Hinds (1987), p. 121-127 : le critique met en évidence tous les indices laissés par Ovide pour indiquer que la Muse va chanter une épopée : l'allusion à un texte de Gallus, cité dans un manuscrit égyptien (*P. Qasr Ibrîm* 6-7), avec la substitution par Ovide de *dea* (Cérès) –*carmina digna dea* (V, 345)- à *domina*, la maîtresse du poète élégiaque- *carmina[...]* *domina[...]* *digna mea*-, le fait que ce soit Calliope qui se lève majestueusement (*surgit*) pour prendre la parole et que la Muse qui raconte cette histoire à Athéna précise qu'elle est leur aînée et la plus puissante d'entre elles,...

<sup>1017</sup> A l'appui de cette interprétation on pourra lire Malamud (2003) : la critique montre que la source infestée de venin que Caton et ses hommes rencontrent dans le désert de Lybie (IX, 604-610) est un double négatif de la fontaine Hippocrène, nouvelle source d'inspiration pour une nouvelle forme de poésie.

se présente donc comme l'aède qui, contrairement aux Muses, ne recule pas devant les nouvelles étendues poétiques qui s'ouvrent à lui, comme l'audacieux poète de l'Émathie s'apprêtant à chanter le *summum nefas* de la guerre civile, et en définitive, comme le double des Piérides auxquelles Ovide –et cela n'est sans doute pas étranger aux échos qu'éveille ce texte dès le premier vers de la *Pharsale*– ne donne jamais ce nom, lui préférant celui d'Émathides.

### **2.2.1.b) Le pouvoir d'évocation des noms propres, signe de l'influence des Piérides ovidiennes.**

L'attention toute particulière que Lucain porte aux textes de ses prédécesseurs mentionnant la bataille de Pharsale, la plaine d'Émathie, la Thessalie, ou encore ses héros, est une évidence. Il peut néanmoins sembler utile d'en rappeler deux exemples pour mieux mettre en lumière le pouvoir évocateur du nom des Émathides ovidiennes et la trace qu'il a laissée, semble-t-il, chez Lucain.

M. Malamud examine la série d'allusions des poètes les uns aux autres, permettant de passer de la peinture de Priam décapité chez Virgile à celle d'un vieillard mutilé dans les *Métamorphoses*, puis de ce texte du livre V d'Ovide au meurtre de Pompée dans le *De bello ciuili*<sup>1018</sup>. Virgile brise l'effet de réalisme dans son récit du sac de Troie, en superposant à la description classique de Priam mort auprès de l'autel sacré où il s'est réfugié, l'image d'un homme décapité, dont le corps est abandonné sur une côte. L'évocation du grand Pompée assassiné sur le rivage égyptien ne pouvait être plus explicite et Ovide a signalé qu'il l'avait notée : il donne, dans les débuts du chant V qui parodie les combats épiques, le nom d'Émathion, –forgé en souvenir du lieu où Pompée fut anéanti– à un vieillard violemment tué au pied d'un autel, de la même manière que le grand Priam. Enfin, Lucain prouve à son tour qu'il a remarqué combien cette appellation était lourde de sous-entendus. Pour chanter la fin de Pompée, en effet, il réutilise le motif ovidien de la tête qui vit et parle encore quelques instants après la décapitation du dit Émathion<sup>1019</sup>.

---

<sup>1018</sup> Virgile, *Énéide*, II, 550-558 ; Ovide, *Métamorphoses*, V, 99-106 ; Lucain, *De bello ciuili*, VIII, 677-685.

<sup>1019</sup> Malamud (2003), voir surtout p. 35-36.

Thomas Baier, quant à lui, observe avec une grande justesse que les catalogues de troupes de Lucain sont redevables au *Carmen* 64 de Catulle, empruntant à ce dernier le principe d'une liste dynamique, envisagée sous l'angle du point de départ des hommes, et non en fonction du point où ils se regroupent<sup>1020</sup>. Or, le fait que les invités au mariage de Thétis et Pélée convergent tous vers la plaine de Pharsale, justement, n'est, me semble-t-il, pas tout à fait étranger à l'intérêt de Lucain pour ce texte et l'art qu'il manifeste<sup>1021</sup>.

Revenons à présent au texte d'Ovide qui nous occupe : il n'y a que trois occurrences de l'adjectif féminin *emathis*, *idis* dans toute la littérature latine à nous être parvenue<sup>1022</sup>. Or, si la première se trouve chez Ovide au chant V, sous la forme d'une substantivation désignant les filles de Piéros, les deux autres sont dans le *De bello ciuili* : Lucain qualifie, à deux reprises, la terre de la bataille de Pharsale, d'*emathis*, dans la présentation mythico-géographique du lieu du *summum nefas*<sup>1023</sup>. Il semble donc difficile de penser que le poète ait choisi ce terme sans avoir en tête le texte des *Métamorphoses*. L'utilisation qu'en fait Lucain paraît d'ailleurs confirmer la chose. Ovide ne donne qu'à la fin de l'épisode le nom d'*Émathides* aux filles de Piéros<sup>1024</sup> : elles sont alors, aux yeux des Muses en tout cas, déjà coupables et condamnées, et la métamorphose en pies survient dès le vers suivant. Or, tout l'exkursus thessalien du livre VI de la *Pharsale* tend essentiellement, au prix d'erreurs volontaires de l'auteur – géographiques comme mythographiques –, à faire la démonstration suivante<sup>1025</sup> : la terre de Thessalie, depuis la nuit des temps, est *coupable* d'être à l'origine de tous les maux dont souffrent les hommes, et à ce titre, Lucain aurait préféré qu'elle soit *condamnée* à rester ce qu'elle était au commencement, c'est-à-dire un marais informe d'où rien n'aurait pu sortir<sup>1026</sup>. Et, comme pour rendre l'allusion à Ovide – suggérée par la répétition de l'adjectif *emathis* – encore plus explicite, les Piérides sont nommément présentes dans le catalogue qui décrit la plaine de Thessalie<sup>1027</sup>. Ainsi, non seulement le

---

<sup>1020</sup> Baier (2001), p. 59-60.

<sup>1021</sup> Catulle, 64, 35-42.

<sup>1022</sup> En revanche, on trouve le même mot en langue grecque, en particulier chez Antoninus Liberalis, le mythographe qui résume l'œuvre de Nicandre dont Ovide se serait inspiré pour le passage mettant en scène les Piérides.

<sup>1023</sup> Lucain, *De bello ciuili*, VI, 350 : *Emathis Pharsalos* ; VI, 580 : *Emathis tellus*.

<sup>1024</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 669 : *rident Emathides spernuntque minacia uerba*. (Traduction Robert)

« Elles rient, les filles d'Emathie, et dédaignent ces menaces. »

<sup>1025</sup> Masters (1992), p. 150-178.

<sup>1026</sup> *De bello ciuili*, VI, 349-350.

<sup>1027</sup> *De bello ciuili*, VI, 352-353.

premier vers qui présente le sujet de l'épopée (*Bella per Emathios plus quam ciuilia campos*), mais aussi le sinistre tableau de la plaine émathienne, image même du récit de la guerre civile, témoignent-ils de l'influence revendiquée des Piérides ovidiennes sur Lucain.

Il est temps de revenir aux vers liminaires de la *Pharsale*. Après avoir présenté son sujet et mis en valeur son originalité en insistant sur son caractère profondément immoral (*iusque datum sceleri*), Lucain donne une indication sur la manière dont il entend procéder : en effet, la mention du peuple au seuil d'un poème épique a de quoi étonner et annonce probablement un traitement « réaliste » du sujet, loin des épopées classiques à la gloire de quelques grands héros mythiques. L'expression *populumque potentem*<sup>1028</sup>, la troisième à être empruntée également à Ovide<sup>1029</sup>, vient en quelque sorte corriger l'impression qu'avait pu laisser le discret souvenir de Neptune et l'éventuel patronage des Muses de l'Hélicon qui au cours de la joute poétique contre les Piérides, ont acquis l'Émathie : l'œuvre qu'entend écrire Lucain ne sera pas celle d'un monde peuplé de valeureux héros et de dieux omniprésents, elle sera anthropocentrée, le peuple romain en sera un véritable acteur et son *uates* se rangera résolument du côté des Piérides, images d'une poésie différente.

### **2.2.1.c) De nouvelles Muses inspiratrices pour un nouveau type d'épopée.**

Le texte ne tarde pas, d'ailleurs, à fournir une confirmation de cette prise de position : au lieu de se conformer au *topos* épique de l'invocation aux Muses ou à une divinité de la poésie, inauguré par Homère, enrichi par Hésiode et repris par Ennius, Lucrèce, Virgile et même Ovide, Lucain innove et son audace est telle que ses successeurs préféreront renouer avec la tradition<sup>1030</sup>. En effet, le poète de la *Pharsale*, pour chanter ses *Romana carmina*, choisit une Muse nouvelle :

---

<sup>1028</sup> Cette expression revient d'ailleurs à plusieurs reprises au cours du très long proème de Lucain. On en trouve trois occurrences dans le développement sur les causes du *De bello ciuili* : I, 83 ; I, 109 et I, 159.

<sup>1029</sup> Ovide, *Fastes*, I, 88 et V, 729.

<sup>1030</sup> Les invocations aux Muses ou aux divinités traditionnelles de la poésie sont abondantes dans les épopées flaviennes : Valerius Flaccus, *Argonautica*, III, 212-219 (Muses) ; V, 217-225 (*dea*) ; VI, 33-41 (*Musa* ; *dae*) ; VI, 515-516 (*Musa*).

Silius Italicus, *Punica*, I, 3-4 (*Musa*) ; XII, 390392 (Calliope).

*sed mihi iam numen; nec, si te pectore uates  
accipio, Cirrhaea uelim secreta mouentem  
sollicitare deum Bacchumque auertere Nysa: 65  
tu satis ad uires Romana in carmina dandas*<sup>1031</sup>.

Le poète renonce –et il le dit avec force par le *nec* du vers 63 que la scansion met en relief– à invoquer les traditionnelles divinités de la poésie ; Néron lui suffit. L’empereur, à l’apothéose duquel, les vers précédant ce passage viennent, par anticipation, de nous faire assister, remplace à lui seul les deux grands dieux qui inspirent les poètes, Apollon et Bacchus. Une fois au ciel, il conduira le char de Phébus ou deviendra n’importe quel dieu qu’il lui plaira d’être<sup>1032</sup>. Mais, au moment où il est invoqué par Lucain, il n’est pas encore mort et le narrateur forme d’ailleurs le souhait que son ascension au firmament étoilé se produise le plus tard possible<sup>1033</sup>. En d’autres termes, la muse inspiratrice choisie par Lucain n’est encore qu’un être humain –exceptionnel, il est vrai– tout comme le sont les Piérides, double mortel des Muses de l’Hélicon. Il n’est déjà un dieu que pour le narrateur de la *Pharsale* (*sed mihi iam numen*), qui, par la puissance de l’art poétique, s’est projeté au moment de son apothéose<sup>1034</sup>. Lucain parvient ainsi, avec une grande habileté, à satisfaire au panégyrique de l’empereur tout en dotant son œuvre d’un type nouveau de muse inspiratrice<sup>1035</sup>.

---

Stace, *Thébaïde*, I, 3 (*deae*); IV, 32-38 (*Fama, Vetustas* et *Calliope*) ; IV, 649 (Phébus) ; VI, 296 (Phébus) ; VIII, 373-374 (*Calliope* et *Apollon*); IX, 315-318 (*Doctae sorores*) ; X, 628-31 (*Clio*); X, 827-36 (*deae*).

<sup>1031</sup> *De bello ciuili*, I, 63-66 :

« Mais, pour moi, tu es déjà dieu ; puisqu’en mon cœur inspiré

Je t’accueille, je ne veux ni ennuyer le dieu qui à Cirrha

Révèle les mystères, ni éloigner Bacchus de Nysa :

Toi, tu suffis à donner le souffle pour entonner un poème romain. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>1032</sup> *De bello ciuili*, I, 47-52.

<sup>1033</sup> *De bello ciuili*, I, 46.

<sup>1034</sup> L’empereur, de son vivant, n’est pas un dieu, mais seulement l’agent de la divinité. Il ne recevra un autel et un culte qu’après sa mort, s’il en est jugé digne, comme ce fut le cas pour César et Auguste. Mais ni Tibère ni Caligula ne furent admis dans ce panthéon : Grimal, (1993), p. 70.

Ainsi, au moment de la rédaction de la *Pharsale*, Néron n’est pas encore une divinité, il ne l’est que pour l’auteur du texte qui lui confère ce pouvoir par la puissance de sa composition, s’octroyant par conséquent un statut à part.

<sup>1035</sup> Ovide avait déjà choisi d’invoquer, au lieu d’une des divinités traditionnelles de la poésie, un homme puissant, au début des *Fastes*. En effet, Germanicus, le petit-fils par adoption d’Auguste, est à la fois son dédicataire et celui vers qui le poète se tourne pour donner des forces à son chant. Mais la démarche n’est pas la même que celle de Lucain : Ovide ne rejette pas les dieux dont on demande d’habitude le soutien au début d’une œuvre poétique pour les remplacer par Germanicus, qui est en fait invoqué, bien plus comme grand amateur de poésie et poète lui-même que comme muse inspiratrice. *Fastes*, I, 15-20 :

*Adnue conanti per laudes ire tuorum 15*

On ne s'étonnera donc pas que le *uates* de la *Pharsale* accole, à l'unique occurrence des « Muses » que l'on trouve dans son poème, un adjectif permettant de les différencier de celles que la tradition a toujours invoquées. Ce ne sont plus les Muses de toujours, mais des Muses d'un genre nouveau qui apparaissent dans la célèbre promesse d'immortalité de Lucain à César, son personnage, écrite en écho au proème<sup>1036</sup> : le *uates* y revendique, en effet, une fois encore, le caractère romain de son épopée. Il s'adresse en ces termes au proconsul qui est en train de visiter, désemparé de ne pas y reconnaître ce qu'Homère a chanté, les ruines du glorieux site de Troie :

*o sacer et magnus uatum labor! omnia fato* 980  
*eripis et populis donas mortalibus aeuum.*  
*Inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;*  
*nam, si quid Latiis fas est promittere Musis,*  
*quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,*  
*uenturi me teque legent; Pharsalia nostra* 985  
*uiuēt, et a nullo tenebris damnabimur aeuo*<sup>1037</sup>.

Les Muses de la *Pharsale*, disons-le encore puisque Lucain lui-même y insiste aussi bien dans son proème qu'ici, ne sont pas les muses invoquées par tous les poètes depuis Homère, l'aède de Smyrne (*Zmyrnaei uatis*). Non seulement elles sont romaines (*Latiis Musis*), mais, en outre, elles ne semblent pas jouir du même prestige que leurs sœurs qui ont déjà fait la démonstration de leurs pouvoirs : ainsi faut-il comprendre, semble-t-il, l'hypothèse restrictive, *si quid fas est promittere*. En quoi y aurait-il, en effet, quelque

*Deque meo pauidos excute corde metus.*  
*Da mihi te placidum, dederis in carmina uires :*  
*Ingenium uoltu statque caditque tuo.*  
*Pagina iudicium docti subitura mouetur*  
*Principis, ut Clario missa legenda deo. 20*

« Assiste le poète qui s'efforce de parcourir les hauts faits des tiens et chasse de mon cœur la crainte qui me paralyse. Donne-moi ta bienveillance et tu m'auras donné la force pour chanter. Selon l'expression de ton visage, mon génie s'affirme ou s'affaïsse. La page qui doit affronter le jugement d'un prince savant tremble comme si elle devait être soumise à la lecture du dieu de Claros. » (Traduction Schelling, 1992)

Apollon n'apparaît que dans le cadre d'une comparaison (*Clario deo*); encore est-il présenté lui-même, non comme une source d'inspiration poétique, mais comme un poète évaluant les travaux d'un collègue.

<sup>1036</sup> Johnson (1987) : le critique suppose même, p. 122, que l'invocation liminaire a été réécrite en même temps que l'adresse à César.

<sup>1037</sup> *De bello ciuili*, IX, 980-986 :

« Tâche sacrée, ô grande tâche des poètes ! tu dérobes tout =  
au destin, et aux peuples mortels tu donnes la durée.  
Reste inaccessible, César, à toute jalousie d'une gloire sacrée ;  
car s'il est permis aux Muses latines de formuler une promesse,  
tant que dureront les honneurs qu'on rend au poète de Smyrne,  
les siècles à venir, toi et moi, nous liront : notre *Pharsale* =  
survivra, jamais nous ne serons condamnés aux ténèbres. » (Traduction Soubiran)

chose d'audacieux pour des muses à faire, tant au personnage qu'au poète, une promesse d'immortalité, puisque, depuis des siècles de littérature, elles préservent les héros de l'oubli ? Ne sont-elles pas des êtres divins, doués de grands pouvoirs, à propos desquels il serait donc inadéquat, voire irrespectueux, de formuler de telles restrictions ? C'est donc bien parce que ces divinités de la poésie sont latines, et pour ainsi dire, novices en la matière, que de telles précautions sont nécessaires. Mais, à en juger par les commentaires des scholiastes, ce passage mérite un examen plus approfondi, puisque les *adnotationes super Lucanum* précisent que l'on peut le comprendre de deux façons : *ut aut ipsae de sese aut nos nobis promitteremus ex ipsis*<sup>1038</sup>. Or, si l'on suit la seconde interprétation qui fait de *Latiis Musis* un datif complétant le verbe *promittere*, la formule restrictive me paraît alors prendre tout son sens. Désormais, c'est le poète qui est à l'origine de la promesse formulée : « S'il est possible pour un *uates*, semble-t-il dire en substance, d'inverser le rapport habituel qui le lie traditionnellement à ses divinités inspiratrices et d'occuper dorénavant la position de supériorité du haut de laquelle il peut, à leur place, faire une promesse, alors, je vous assure l'éternité, à toi, César, et à vous, mes Muses romaines ». De façon provocatrice, Muses et personnage se retrouvent donc dans le même rapport d'infériorité vis-à-vis du poète qui, par la puissance de son art, leur garantit l'immortalité.

Que l'on construise le groupe *Latiis Musis* comme un complément au datif de *fas est*, ou que l'on opte pour la seconde lecture, qui en fait un complément du verbe *promittere*, l'effet produit reste le même : il s'agit, à chaque fois, de présenter des Muses Romaines d'un nouveau genre, à la puissance toute relative. Cependant, la seconde interprétation semble, pour trois raisons, plus satisfaisante. En premier lieu, la *Pharsale* présente d'autres occurrences de l'expression *si quid fas est* ou de formules équivalentes, dans lesquelles le complément implicite au datif est bien le poète<sup>1039</sup>. C'est également le cas, dans une pièce des *Pontiques* d'Ovide où les idées développées par l'auteur sont proches du passage lucanien : la poésie a fait connaître à la postérité, dit-il, le grand Agamemnon et tous les guerriers de son temps, amis ou ennemis, ou encore l'histoire de Thèbes et des sept héros qui s'y affrontèrent. Et Ovide poursuit :

*Di quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt           55*  
*tantaque maiestas ore canentis eget*<sup>1040</sup>.

<sup>1038</sup> Endt, (1909), p. 391.

<sup>1039</sup> Lucain, *De bello ciuili*, VII, 144-150 : voir texte et traduction p. 383.

<sup>1040</sup> Ovide, *Pontiques*, IV, VIII, 55-56 :

Si l'auteur des *Pontiques* a l'audace de dire que les divinités sont créées par la poésie (*si fas est dicere*, avec *poetae* comme complément sous-entendu au datif), celui du *De bello ciuili* va plus loin et illustre, dans sa démarche, la pensée de son prédécesseur : c'est lui qui donne consistance à sa Muse en lui garantissant une vie éternelle par la puissance de son art. Et cette importance que prend Lucain par rapport à sa Muse renvoie aux deux autres arguments qui me font préférer, parce qu'elle est plus conforme aux intentions de Lucain, la seconde lecture proposée du vers *nam, si quid Latii fas est promittere Musis*, (*De bello ciuili*, IX, 983). Tout d'abord, l'expression restrictive retenue par l'auteur semble mieux se justifier : qu'un poète endosse le rôle d'une divinité est une audace qui n'est pas loin, en effet, d'être *nefas*. De plus, l'équivalence qui se dessine alors entre la Muse et le personnage, puisque tous deux ne peuvent compter que sur le seul talent du poète pour connaître l'immortalité, n'est pas sans rappeler le proème : aussi bien dans le livre I que dans le livre IX, la Muse n'est pas encore un être pleinement divin et ce n'est que par le pouvoir du poète qu'elle acquiert ce statut. C'est bien Lucain, en effet, qui, déployant tout son talent de panégyriste, nous permet d'assister à l'apothéose de Néron avant l'heure. C'est encore lui qui, sûr de la puissance de son art, assure, tant à ses Muses qu'à son personnage, l'éternité que confèrent habituellement les véritables divinités de la poésie.

#### **2.2.1.d) Les rapports complexes de l'homme de pouvoir et de l'artiste : de l'émulation à l'*inuidia*.**

Et l'ambiguïté de l'apostrophe à *Caesar*, au vers 982 du livre IX, ne dément pas, bien au contraire, l'assimilation des Muses au personnage : se superposant au glorieux héros vainqueur des Gaulois et de Pompée, Néron qui, à l'instar des autres empereurs romains, portait le titre de César, est sans doute aussi visé par le poète. Les similitudes – notamment l'insistance sur le caractère romain de l'épopée – entre ce passage du livre IX et celui de l'invocation à l'empereur dans le proème – où Lucain désigne justement Néron par le titre de *Caesar*, dont une fois en l'apostrophant, comme ici<sup>1041</sup> – incitent à

---

« Ce sont aussi les vers, s'il m'est permis de le dire, qui font

Les dieux et une telle majesté a besoin de la voix du poète. » (Traduction Robert)

<sup>1041</sup> Lucain, *De bello ciuili*, I, 41 (apostrophe au vocatif) et I, 59 (ablatif).

les rapprocher et à préciser le rapport particulier que le poète entretient avec sa Muse, c'est-à-dire avec le *Caesar* dont il est le contemporain. L'hommage de Lucain à son empereur que l'on peut lire au début du livre I revêt alors une autre dimension : qu'il ait été originellement considéré par le poète comme profondément sincère –parce qu'au moment de la rédaction des trois premiers livres, les rapports entre Néron et Lucain sont encore au beau fixe–, simplement respectueux du genre du panégyrique, ou d'une ironie féroce, là n'est finalement pas la question ; ce qui prime, c'est bien le fait que l'auteur a estimé qu'au regard de l'ensemble de l'œuvre, ce texte liminaire pouvait être, sans mettre à mal la cohérence de l'épopée<sup>1042</sup>, conservé en l'état<sup>1043</sup>. En d'autres termes, si l'intention malveillante ne présidait pas nécessairement à la rédaction de l'éloge de Néron au livre I, elle est manifeste dans le livre IX et vient rétrospectivement, et seulement rétrospectivement, jeter une ombre au tableau du début de l'épopée : la promesse d'éternité, en effet, n'est pas sans rappeler l'apothéose dont, par anticipation, Lucain a fait bénéficier son empereur.

Encore faut-il analyser de plus près comment la prise de parole du *uates* au livre IX vient éclairer, sous un angle nouveau, le rapport qui lie le poète à sa Muse. A première vue, Lucain promet l'immortalité à Jules César, ainsi figé pour l'éternité dans l'ignorance dont il fait preuve aux ruines de Troie<sup>1044</sup>. Mais ce n'est pas seulement pour faire mémoire de sa méconnaissance que le poète lui assure la survie éternelle par la littérature : répondant, en effet, à un vœu formulé, au plus fort de la tempête du livre V,

---

<sup>1042</sup> Je m'inspire, en partie, de l'interprétation de Ripoll (2010) : le critique fait l'hypothèse séduisante que l'éloge de Néron est à la fois sincère et ironique ; mais, précise-t-il, il ne s'agit pas d'une ironie du propos, mais d'une ironie de l'histoire. En effet, l'épopée ne cesse de proclamer et de montrer que les grandeurs, une fois parvenues à leur faîte, s'effondrent sur elles-mêmes, qu'il s'agisse de régimes politiques (la République qui agonise, l'Empire dont la fin est suggérée, en IX, 601-604 par exemple) de nations (troyenne, macédonienne, romaine) ou de personnages (Pompée dont le *De bello ciuili* conte la déchéance ; César dont l'ascension fulgurante est associée à une fin déplorable, prophétisée à plusieurs reprises...). Or, celui qui est décrit comme le personnage contemporain de l'auteur ayant atteint une grandeur démesurée, c'est bien Néron : Lucain le présente, en effet, comme parvenu au faîte de la gloire, dans l'éloge hyperbolique du proème, qui s'avère en définitive –si l'on en croit le leitmotiv de l'épopée– lourd de menaces pour l'avenir. Mais ce n'est que rétrospectivement, une fois l'œuvre lue et la leçon retenue, que cette menace liminaire apparaît pleinement. « Quand le fin mot de l'histoire aura été donné, on saura ce que le poète avait voulu dire. » (p. 158)

<sup>1043</sup> *La vita Lucani* (8) –ce texte est reproduit en tête du premier volume du *De bello ciuili*, Les Belles lettres- écrite par un auteur anonyme, précise en effet, que Lucain, avant de mettre fin à ses jours, a confié à son oncle Sénèque, le soin de corriger certains éléments de son texte. D'autres sources évoquent aussi le propre père de Lucain comme correcteur éventuel. Quoi qu'il en soit, l'éloge de Néron n'a pas été supprimé.

<sup>1044</sup> Comme je le disais en introduction de ce travail, Johnson, (1987), p. 120-121: le critique paraphrase, avec un humour biaisé, le discours du poète :

« Yes, my Caesar, for all time, as long as people remember what epic is and read Latin, our *Pharsalia*, yours and mine, will endure, and people will always see you here, in the rubble of Troy, as you are, for what you are, mouthing your drive, in all your fake glory and all your real stupidity. This gift of unending fame I give you for the gifts you've given me- the theme of my poem and the passion that enables me to write it : you, my inspiration ; I, your special bard, for ever. »

par César –ce dernier accepte que son corps soit emporté par les flots et privé de tombe, pourvu que son retour soit éternellement redouté des hommes, incertains de la réalité de son trépas<sup>1045</sup>–, le *uates* du *De bello ciuili* lui garantit donc, en filigrane, d’être éternellement un objet de crainte et de détestation pour tous les lecteurs à venir (*uenturi me teque legent*). Lucain s’en prend peut-être aussi, en s’abritant derrière l’ambiguïté du titre de *Caesar*, à la bêtise ou à la cruauté de l’empereur dont il est contemporain. Mais rien ne permet vraiment de l’affirmer et l’on doit se contenter seulement d’en faire l’hypothèse.

En revanche, le texte précédemment cité (*De bello ciuili*, IX, 981-986), nous fournit un indice plus conséquent, auquel la critique ne semble pas avoir souvent prêté attention. Le thème de l’*inuidia* est bien connu, au moins depuis Callimaque, pour qualifier les sentiments qu’éveille, entre poètes, la rivalité littéraire. Mais n’est-il pas quelque peu incongru que Lucain enjoigne, en une virulente apostrophe, au présent de l’impératif qui plus est (*ne tangere*), le grand César, plus connu comme prosateur que comme versificateur<sup>1046</sup>, mais avant tout homme de guerre et stratège politique, à ne pas manifester de jalousie à l’égard de la *fama sacra* des poètes ? Une fois encore tout le talent de Lucain est d’offrir deux interprétations possibles : on peut tout d’abord, et le cadre des ruines de Troie nous y invite fortement, comprendre que le personnage de César ne doit pas jalouser Achille, Ulysse ou Enée, c’est-à-dire ces héros auxquels la *fama sacra* des poètes a conféré une gloire éternelle. Mais comme l’auteur prend bien soin de ne pas mentionner explicitement les personnages des grandes épopées précédentes, un glissement insensible du héros, le grand Jules César, à la Muse inspiratrice, ce *Caesar* dont Lucain est le contemporain, est rendu possible. On peut, en effet, déceler dans ce passage une allusion assez précise à la brouille qui opposa le poète à son empereur. S’il reste assez difficile de dire quelles furent les circonstances exactes de la mise au ban de la société dont fut apparemment victime Lucain, la jalousie de Néron envers ce jeune et très talentueux poète en est sans doute le motif principal, au

---

<sup>1045</sup> Lucain, *De bello ciuili*, V, 668-671 : [...] *Mihi funere nullo*  
*est opus, o superi ; lacerum retinete cadauer*  
*fluctibus in mediis, desint mihi busta rogasque,* 670  
*dum metuar semper terraque expecter ab omni.*

« Dieux du ciel, je n’ai pas besoin de funérailles ; laissez mon cadavre déchiqueté au milieu des eaux, je peux bien ne pas avoir de bûcher ou de cérémonie funéraire, pourvu que toujours je sois un objet de crainte et d’attente angoissée pour la terre. » (Traduction personnelle)

<sup>1046</sup> Suétone, *Vie de César*, 56.

regard des prétentions artistiques de l'empereur, qui marquèrent fortement son gouvernement<sup>1047</sup>. Il paraît donc légitime de penser, avec Tacite notamment, qu'elles furent à l'origine de l'intérêt que l'empereur manifesta pour son collègue en poésie jusqu'à ce que l'émulation se changeât, avec le temps et le succès grandissant de Lucain, en une violente *invidia*, lourde de conséquences<sup>1048</sup> : la contrainte dans laquelle se trouva alors le poète de la *Pharsale*, privé en quelque sorte de son public –il fut interdit de publication et peut-être aussi de *declamatio*, probablement après le troisième chant de son épopée<sup>1049</sup> – a très probablement laissé des traces dans son texte, au nombre desquelles la promesse, lourde de provocation, du livre IX.

Or, comme l'ont montré P. Johnson et M. Malamud, la « *Musomachia* » d'Ovide est le lieu d'une réflexion, presque sans fin, sur les rapports étroits et complexes qu'entretiennent l'art et le pouvoir<sup>1050</sup>. Les Muses punissent celles qui leur ont manqué de respect en faisant d'elles des pies. Mais, juste avant de raconter leur joute poétique avec les Piérides et ses conséquences, elles ont expliqué à Athéna venue admirer la source Hippocrène, que le mal était partout et qu'elles avaient dû, pour échapper aux assauts lubriques de Pyreneus, prendre la fuite en se laissant pousser des ailes, autrement dit, en subissant exactement la même transformation que celle qu'elles infligent aux Piérides. Ainsi, Ovide gomme la stricte opposition entre persécuteur et persécuté –c'est d'ailleurs aussi le cas dans le mythe de Perséphone chanté par les Muses–, établissant donc entre l'homme de pouvoir et l'artiste une proximité qui n'a pu manquer d'attirer l'attention de Lucain. En effet, ce dernier semble bien dans la promesse pleine d'ambiguïté qu'il adresse à son impériale Muse se venger, d'une certaine manière de ce qu'il subit. Érigeant son personnage en éternel objet de haine, il fige également dans la même exécution perpétuelle que Jules César, celui qu'il appelle souvent *Caesar*, stigmatisant ainsi son effroyable jalousie d'artiste médiocre. Que Néron ne soit pas jaloux de la *sacra fama* des poètes ; il ne sera peut-être jamais célèbre comme artiste, mais il le sera éternellement comme tyran, grâce aux vers, et c'est toute la vengeance de Lucain, de son plus illustre rival qu'il a condamné au silence ! Tout comme dans les *Métamorphoses*, le strict rapport habituel entre persécuteur et persécuté se trouve ainsi aboli.

---

<sup>1047</sup> Griffin (2002), p. 167-181.

<sup>1048</sup> Mayer (1978) p. 85-88.

<sup>1049</sup> Tacite, *Annales*, XV, 49; et Mayer (1981), p.6.

<sup>1050</sup> Johnson et Malamud (1988), p. 36.

Il est une dernière pièce ovidienne que la critique, à ma connaissance, n'a jamais mentionnée comme intertexte possible pour la promesse du *De bello ciuili*. Ce passage se révèle pourtant très éclairant et permet de confirmer, à la fois, la lecture de l'extrait proposée plus haut, et la construction de l'image du poète de la *Pharsale* à partir de celle de ses sœurs en poésie que sont les Piérides. Il s'agit d'un texte des *Tristes* dans lequel une opposition nette –écho probable de la joute du livre V des *Métamorphoses*– se dessine entre, d'une part, les Piérides et la poésie dont elles sont le chantre, et, d'autre part, celle pratiquée par les Muses. Ovide s'adresse à un ennemi –peut-être celui qu'il attaque dans le pamphlet du *Contre Ibis*– et le menace, s'il ne se repent pas sincèrement, de révéler au grand jour les torts qu'il lui a causés : [...]

*Sin minus, et flagrant odio tua pectora nostri,  
induet infelix arma coacta dolor.  
sim licet extremum, sicut sum, missus in orbem,  
nostra suas isto porriget ira manus. 10  
omnia, si nescis, Caesar mihi iura reliquit,  
et sola est patria poena carere mea.  
et patriam, modo sit sospes, speramus ab illo:  
saepe Iovis telo quercus adusta viret.  
denique vindictae si sit mihi nulla facultas, 15  
Pierides vires et sua tela dabunt.  
[...]  
Nec tua te sontem tantummodo saecula norint, 25  
perpetuae crimen posteritatis eris.  
iam feror in pugnas et nondum cornua sumpsi,  
nec mihi sumendi causa sit ulla velim.  
Circus adhuc cessat; spargit iam torvus harenam  
taurus et infesto iam pede pulsat humum. 30  
Hoc quoque, quam volui, plus est: **cane, Musa, recessus,  
dum licet huic nomen dissimulare suum**<sup>1051</sup>.*

<sup>1051</sup> Ovide, *Les Tristes*, IV, IX, 7-16 [...] 25-32 :

« Sinon, et si ton cœur brûle de haine contre moi,

Je serai contraint, dans la peine et la tristesse, de prendre les armes.

Même envoyé au bout du monde, comme je l'ai été,

Je pointerai sur toi le doigt de ma colère.

César m'a laissé, si tu l'ignores, tous mes droits

Et mon seul châtement est d'être privé de ma patrie,

Une patrie que j'espère (les dieux le gardent !) retrouver grâce à lui :

Un chêne brûlé par l'arme de Jupiter reverdit fréquemment.

**Enfin, si je n'ai aucune possibilité de me venger,**

**Les Piérides m'en donneront la force avec leurs traits.**

[...]

**Ton époque ne sera pas la seule à te savoir coupable :**

**Tu seras à jamais mis en accusation par la postérité.**

Si l'occasion n'est pas donnée à Ovide de faire traduire en justice celui qui lui a cruellement nui, il pourra toujours, dit-il, avoir recours aux armes que lui offre la poésie pour dénoncer les méfaits de ce dernier. Or, s'il veut faire de son ennemi un objet d'exécration éternelle pour la postérité (*perpetuae crimen posteritatis*), c'est auprès des Piérides que le poète trouvera un appui (*Pierides vires et sua tela dabunt*), non auprès de la Muse qui n'apparaît qu'à la toute fin de la pièce : elle est chargée de sonner la retraite du combat qu'Ovide est sur le point d'entreprendre (*cane, Musa, recessus*) et de ramener le poète à des sentiments plus pacifiques, puisqu'il est encore temps, pour son ennemi, de faire amende honorable. *Vires* et *tela* sont donc les attributs des filles de Piéros, instituées chantres d'un art qui s'apparente à celui de la guerre, tandis que la déesse du vers 31 est la divinité inspiratrice d'une poésie apaisée. Ainsi, s'il est vrai que Lucain dans le texte du livre IX qui nous occupe s'inspire de la proclamation des derniers vers des *Métamorphoses*<sup>1052</sup>, il me semble clair qu'il utilise également cette pièce des *Tristes*. A la fin de son épopée, Ovide proclame l'immortalité de son œuvre et, à travers elle, de lui-même. On retrouve bien chez Lucain un certain nombre d'expressions et d'idées qui se rattachent à ce passage, mais sa perspective n'est pas identique : il promet l'éternité non seulement à sa poésie, mais aussi à son personnage et sans doute à travers lui, à son empereur. Et cette promesse aussi prétentieuse que malveillante, dans ses subtils sous-entendus, n'est pas sans rappeler celle qu'Ovide lance à son ennemi dans les *Tristes*. Certes, l'attaque de Lucain est moins frontale que celle de son prédécesseur, mais la scène dans laquelle elle est insérée – la visite des ruines de Troie où César se couvre de ridicule – ne nous laisse pas de doute sur ses intentions. S'il est moins virulent qu'Ovide dans les *Tristes*, c'est que se présente pour lui un problème de taille.

Selon le traité du *Sublime*, dans l'épopée traditionnelle, les glorieuses actions des héros et le talent du poète s'associent pour atteindre la grandeur d'âme qui caractérise ce genre de poésie. Or, une telle complicité n'est plus possible pour Lucain dès lors que

---

Me voici donc en guerre et je n'ai pas encore fourbi mes armes ;

Je voudrais n'avoir aucun motif de les fourbir.

Le Cirque est encore en attente, déjà le taureau menaçant balaie

Le sable en frappant le sol d'un pied furieux.

**C'est bien plus que je n'ai voulu : sonne la retraite, Muse,**

**Pendant que ce type peut encore cacher son nom.** » (Traduction Robert)

<sup>1052</sup> Hardie (1993), p. 107, n. 32.

son « héros » est un tyran sanguinaire. Il lui faut, et c'est là toute la nouveauté et la difficulté de son œuvre, concilier, à la fois, l'auto-proclamation de sa gloire personnelle et la dénonciation de César comme objet de haine pour toujours. C'est donc, à mon sens, pour préserver le premier de ces deux objectifs qu'il ne peut s'autoriser la violence dont Ovide fait preuve face à son ennemi personnel. Lucain se trouve ainsi contraint, et il le fait avec autant de finesse que d'ironie, de procéder seulement par allusion pour annoncer l'exécration éternelle à laquelle il condamne César. La subtilité dont il fait preuve ici se lit dans la présence discrète des Piérides ovidiennes qui ne sont pas nommées, mais seulement évoquées par la parenté du passage avec la pièce des *Tristes* : ce texte, arrière plan probable de celui du *De bello ciuili*, se charge pour Lucain, d'une certaine manière, de les désigner comme les chantres d'une poésie de l'invective violente, capables de conférer une éternité de haine à celui qu'elles clouent au pilori.

En définitive, le *uates* du *De bello ciuili* grimace plus sa promesse qu'il ne la proclame : la gloire éternelle pour les héros, apanage de l'épopée depuis des siècles, se transforme, au contact de la hargne d'Ovide l'exilé, en promesse de détestation éternelle sous le patronage des Piérides. Ce sont bien, en effet, ces violentes poétesses de la pièce des *Tristes*, qui partent en guerre contre César, contre tous les Césars même, et que l'on entrevoit dans le mépris que le *uates* affiche pour sa *Musa*.

Ainsi tant dans l'invocation liminaire que dans la promesse paradoxale du livre IX, deux des trois passages dans lesquels le poète se présente explicitement comme *uates*<sup>1053</sup>, Lucain se démarque soigneusement des artistes augustéens, respectueux du pouvoir en place et des motifs traditionnels de la poésie épique, symbolisée par des muses omnipotentes.

### **2.2.1.e) Dévalorisation de la Muse inspiratrice, valorisation problématique du *uates*.**

Et la dévalorisation de la *Musa* du *De bello ciuili* ne s'arrête pas là. Non seulement la divinité qui inspire Lucain n'en est pas véritablement une, mais, en outre, elle ne vient pas l'assister de sa toute puissance, ainsi largement remise en cause. C'est tout particulièrement frappant au seuil des grands morceaux de bravoure propres à

---

<sup>1053</sup> Une analyse du dernier passage dans lequel le chantre de l'épopée lucanienne se présente comme un *uates* (VII, 551-556), au cœur de la bataille décisive, aboutirait à une conclusion similaire.

l'épopée que sont, par exemple, les causes liminaires de l'histoire que le poète va chanter ou les catalogues de troupes.

Ainsi, tandis que Virgile s'adresse à sa *Musa*, pour lui demander de lui rappeler les raisons de la colère de Junon qui poursuit Enée de son inimitié<sup>1054</sup>, Lucain ne réclame nullement le soutien d'une instance divine au moment de commencer l'examen des causes de la guerre :

*quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri*<sup>1055</sup> ?

Au lieu de prier un dieu de l'inspirer, il s'adresse à ses concitoyens, non pour en obtenir de l'aide, mais pour mettre en relief le rôle joué par l'ensemble du peuple, dans les affrontements entre Romains. Le narrateur ne sollicite pas l'aide des dieux, il prend à parti les hommes pour les mettre face à leurs responsabilités dans les conflits entre puissants, se conférant ainsi à lui-même un statut bien particulier : à la fois juge gourmandant l'humanité et poète de génie qui peut affronter seul les passages obligés du grand genre, il revendique en définitive, avec une arrogance qui n'est pas sans rappeler celle des Piérides, un statut presque similaire à celui de la divinité.

Il en va de même au début des catalogues de troupes qui sont traditionnellement, dans l'épopée, l'occasion pour les poètes de réaffirmer le lien qui les unit à leurs muses inspiratrices<sup>1056</sup>. Chez Lucain, point d'invocation aux dieux ou déesses de la poésie ; le *uates* prend en charge, sans réclamer aucune assistance, le dénombrement des forces armées<sup>1057</sup>. Lucain proclame ainsi la puissance de son génie, qui, sachant se passer de l'aide des dieux, ne recule devant aucune difficulté du grand style.

En minimisant le rôle des divinités inspiratrices, le *uates* de la *Pharsale* en accroît d'autant plus le sien propre et se dote de pouvoirs quasiment divins : par une audacieuse inversion de l'ordre des choses poétiques, il devient non seulement l'instance qui assure l'immortalité à son « héros » et sa muse –que confond subtilement l'ambiguïté du titre de *Caesar*–, mais en outre, sûr de son génie créateur, il n'éprouve plus le besoin de solliciter l'assistance de sa *Musa*, puissance désormais déchuée, dont le

---

<sup>1054</sup> Virgile, *Énéide*, I, 8-11.

<sup>1055</sup> Lucain, *De bello ciuili*, I, 8 : « Quelle folie, citoyens, quelle outrage s'est permise le fer ? » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>1056</sup> Voir, par exemple, le catalogue des forces armées des ennemis d'Enée chez Virgile, et surtout le catalogue des vaisseaux dans l'*Iliade* (II, 484-93).

<sup>1057</sup> Voir, par exemple, le catalogue des forces de César (Lucain, *De bello ciuili*, I, 392-465) ou celui des forces de Pompée (Lucain, *De bello ciuili*, III, 169-297).

rôle de garant de la poésie chantée est nié. Et l'on comprend d'autant mieux qu'elle ne puisse plus remplir cette fonction que la Muse de la *Pharsale* est un être éthiquement condamnable : empereur despotique qui forcera Lucain à s'ouvrir les veines, double du sanguinaire héros de la *Pharsale*, elle s'incarne, par ailleurs, à plusieurs reprises dans le texte sous la forme de différentes sources d'inspiration inquiétantes. Le dieu de Delphes qui apprend l'avenir à la Pythie au livre V est redoutable au point que cette dernière refuse de lui servir de voix car elle craint, à juste titre, pour sa vie. Au livre suivant, l'effrayante sorcière Erichtho qui contraint un corps mutilé à revenir à la vie et à prophétiser, autrement dit à se faire *uates*, est loin d'être un personnage à la morale irréprochable.

Certes, la Muse du *De bello ciuili* n'est plus un être céleste et vertueux à la puissance infinie, telles que le sont, par exemple, les divinités que célèbre Hésiode au début de la *Théogonie*. Pourtant la question du positionnement éthique du narrateur se pose de façon encore plus aigüe. En effet, le thème retenu par Lucain est, au risque de me répéter, amplement sujet à caution : que penser d'un poète qui chante la fin de la Romanité, qui promet la haine éternelle à son personnage et à sa Muse, qui, en un mot, fait une œuvre d'art, de l'anéantissement du monde par la pire des guerres, l'affrontement civil ? Si, sur le plan poétique, la revalorisation du *uates* aux dépens de sa muse est bien réelle, elle pose un véritable problème éthique. Et Lucain, qui se dote volontairement d'une telle instance inspiratrice entend sans doute ainsi symboliser la difficulté que représente le choix de chanter la guerre civile. Or, non seulement il a l'audace de mettre en lumière, par le duo nouveau et dérangeant qu'il forme avec sa Muse, toute l'ambiguïté d'un sujet compromettant presque inévitablement celui qui en est le chantre, mais en plus, bien loin d'occulter la difficulté, il ne cesse de revenir sur cette question majeure – l'éventuelle souillure du poète par le *nefas* qu'il célèbre –, notamment dans les scènes de prophétie. Comme l'a judicieusement souligné D. O'Higgins<sup>1058</sup>, le fait que, dans ces passages, l'instance inspiratrice divine (Apollon) ou douée de pouvoirs magiques (Erichtho) soit, exactement de la même manière que l'être qui sert de truchement à la révélation (la Pythie ou le corps ressuscité), appelée *uates*, n'est assurément pas un hasard : celui ou celle qui prend la parole entretient, même s'il aimerait s'y soustraire, un rapport étroit avec la puissance qui lui insuffle ses paroles. Autrement dit, le poète a beau manifester farouchement son indépendance vis-à-vis de

---

<sup>1058</sup> O'Higgins (1988), n. 2, p. 208: La bouche qui parle et la source d'inspiration, toutes deux appelées *uates*, forment un « single vatic mechanism ».

sa *Musa*, il ne peut tout à fait se libérer de son emprise et risque d'être entaché par l'horreur de ce qu'il chante ou de celui qui l'inspire. Et cela hante Lucain et toute son œuvre. Or, et je vais développer ce point dans un deuxième temps, le poète trouve, me semble-t-il, une défense de son art dans l'attitude, le sujet et les conceptions poétiques des Piérides.

### 2.2.1.f) Conclusion

A en juger par le proème de sa *Pharsale*, et les nouveaux rapports que Lucain installe entre la muse inspiratrice et le chantre de son épopée, le poète semble vouloir faire de son narrateur un double des Émathides ovidiennes, ces poétesses humaines audacieuses, irrévérencieuses même, qui n'hésitent pas à chanter ce devant quoi les autres auteurs reculent : remplaçant la topique *recusatio* de gigantomachie –souvent associée à la guerre civile– dont les artistes augustéens ont donné maintes versions<sup>1059</sup>, Lucain forge, pour ainsi dire, sa propre forme de *recusatio*, dans le refus de l'invocation traditionnelle aux divinités de la poésie.

Et ce n'est pas seulement l'ouverture du *De bello civili* qui est marquée par l'influence des Piérides ; c'est l'œuvre dans son ensemble.

### 2.2.2. Le *vates* du *De bello civili*, prolongement des Piérides d'Ovide.

Dès lors que le proème du *De bello civili* semble bien trancher en faveur d'une des deux options proposées par Ovide –qui avait d'ailleurs laissé la question ouverte– dans son débat sur la poésie épique, la *persona* du *vates* lucanien qui se construit au fil des vers va réinterpréter et adapter l'image des Piérides dont elle paraît s'inspirer : ce sera pour Lucain l'occasion de défendre sa position, largement sujette à caution sur le plan éthique.

Façonnant ainsi le personnage du poète que l'épopée dessine, soit dans les prises de parole du narrateur, soit dans les scènes de consultation augurale où s'exprime souvent

---

<sup>1059</sup> Hardie (1986), en particulier p. 85-90.

un métadiscours sur l'œuvre et son chantre, au moins trois aspects importants du texte d'Ovide sont l'objet d'une relecture dans la *Pharsale*. Il s'agit de l'attitude provocatrice que les Piérides adoptent à l'égard des championnes de l'Hélicon, de la critique de la poésie des Muses prononcée par leurs rivales mortelles, et enfin du thème de la gigantomachie que ces dernières traitent essentiellement à travers le personnage de Typhée.

### 2.2.2.a) Lucain et les Piérides : défi, provocation et insolence.

Non seulement, de façon aussi impolie qu'irrespectueuse des traditions –et cela en dit long sur le type de poésie qu'elles symbolisent– les Piérides s'octroient le droit de prendre la parole en premier avant même que le sort en ait décidé<sup>1060</sup>, mais en plus elles deviennent insultantes quand elles constatent leur défaite<sup>1061</sup>. Cette posture de défi et d'insolence est un ajout d'Ovide au mythe, qui n'a sans doute pas laissé Lucain indifférent<sup>1062</sup>.

En effet, son goût pour la provocation et son ardeur à bousculer les habitudes littéraires et sociales sont souvent signalées par les sources historiques. On apprend, par exemple, qu'il n'hésite pas à composer des pantomimes, genre pourtant mal vu du public lettré<sup>1063</sup>. Outre Stace, il est d'ailleurs le seul des grands écrivains à le faire. Et Martial, qui a certainement connu le poète, le montre volontiers licencieux et grossier, pourvu que cela lui permette de faire un bon mot. Par ailleurs, les biographies abondent en anecdotes révélatrices de l'attitude qui fut celle d'un Lucain souvent présenté comme

---

<sup>1060</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 318 : *sine sorte*.

<sup>1061</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 663-669 :

« Les nymphes déclarèrent à l'unanimité que les déesses  
Habitant l'Hélicon étaient victorieuses. Aux récriminations  
Des vaincues, elle [Calliope] répliqua : 'Puisqu'il ne suffit pas que votre défi  
Vous ait fait mériter une peine et que vous ajoutez à la faute  
L'outrage, puisque notre patience a des limites,  
Nous allons vous punir et répondre à l'appel de notre courroux.' »

Elles rient, les filles d'Emathie, et dédaignent ces menaces. » (Traduction Robert)

<sup>1062</sup> Antoninus Liberalis, *Les Métamorphoses*, texte établi et commenté par M. Papatropoulos, Paris, Belles Lettres, 1968 : le commentaire de la pièce IX précise que les insultes des Piérides sont une invention d'Ovide.

<sup>1063</sup> F. Delarue (2000), p. 92 : Citant la vie de Lucain écrite par Vacca (II, 19) qui mentionne, parmi les œuvres du poète, des *salticae fabulae*, le critique rapproche cette information de ce que dit Sénèque le Père de ce genre considéré par beaucoup comme méprisable ; il donne ainsi la mesure de l'audace dont était capable Lucain, assez peu soucieux du qu'en dira-t-on. Voir Sénèque le Père, (*Suasoires* 2, 19) qui évoque un certain Silon, *qui pantomimis fabulas scripsit et ingenium grande non tamen deseruit sed polluit*.

arrogant et sûr de son génie. Ainsi la vie de Suétone raconte que lors de la *recitatio* du *De bello ciuili*, une sorte de préface avait été ajoutée : Lucain, s’y comparant à Virgile, avait souligné qu’il était bien moins âgé que son prédécesseur au moment où ce dernier avait écrit sa grande épopée. Et non sans une certaine prétention, il avait conclu son intervention par cette formule :

*Et quantum mihi restat ad Culicem*<sup>1064</sup> !

Le chantre de la *Pharsale*, déjà auteur d’une sublime épopée à moins de vingt-cinq ans, se vante sans retenue d’avoir encore beaucoup de temps à vivre avant d’atteindre l’âge auquel celui qui était jusque là considéré comme le plus grand poète romain aurait composé une de ses œuvres mineures de jeunesse. Virgile, on le sait maintenant, n’a sans doute jamais écrit le *Culex*, Lucain n’a peut-être jamais prononcé cette phrase. L’essentiel reste le trait de caractère qu’entend souligner Suétone quand il introduit cette anecdote dans la biographie. Or, si dans ce passage le goût de Lucain pour la provocation en littérature est manifeste, il ne semble pas davantage faire preuve de retenue dans le domaine politique. C’est encore Suétone qui, précisant qu’après la brouille avec son empereur, Lucain ne cessa de s’en prendre à Néron tant en paroles qu’en actes<sup>1065</sup>, raconte un épisode qui se déroule aux toilettes publiques : Lucain, qui s’accompagne, si j’ose dire, du plus primaire des instruments, prend plaisir à citer un demi-vers de son bien-aimé dirigeant, tournant ainsi en dérision tant sa poésie que son impériale domination.

Et cette attitude de défi, ce goût pour la provocation, cet attrait pour tout ce qui va à l’encontre des traditions littéraires est aussi perceptible dans la *Pharsale*, en particulier à travers la *persona* du *uates*. Plus que les entorses au culte impérial –qui sont assez conformes à un certain goût de l’époque pour la satire<sup>1066</sup>–, c’est précisément l’attitude du narrateur qui rappelle celle des Émathides, je crois l’avoir bien assez dit. C’est pourquoi, la critique de l’épopée traditionnelle à laquelle se livrent les filles de Piéros ainsi que le thème de leur chant sont des éléments que Lucain reprend.

---

<sup>1064</sup> Suétone, *Vita Lucani*, 2 : « Et il me reste tant d’années jusqu’au *Culex* ! » (traduction personnelle)

<sup>1065</sup> Suétone, *Vita Lucani*, 4: *neque uerbis aduersus principem neque factis uexantibus post haec temperauit*. « Après cela, il ne se modéra ni dans ses propos contre le prince ni dans ses actes malveillants. » (traduction personnelle)

<sup>1066</sup> Voir *De bello ciuili*, VI, 807-9 ; IX, 601-4 et surtout VII, 445-59.

## 2.2.2. b) Remise en cause de l'épopée traditionnelle par les Piérides, et à leur exemple, par Lucain.

La joute artistique que les Piérides proposent aux Muses n'est pas un pur jeu ; elle est justifiée par une violente dénonciation du type de poésie pratiqué par les déesses :

*huc venit et tali committit proelia voce:  
desinite indoctum vana dulcedine vulgus  
fallere; nobiscum, si qua est fiducia vobis,  
Thespiades, certate, deae.*<sup>1067</sup> 310

L'attaque des filles de Piéros porte essentiellement sur deux points : non seulement le chant des Muses est condamnable sur le plan éthique car il est mensonger (*desinite indoctum...vulgus fallere*), mais en plus il est critiquable sur le plan artistique parce que le genre dont il relève est caractérisé par une *vana dulcedo* ; autrement dit, dans le cadre du très riche débat entre poésie épique et poésie élégiaque qui structure les *Métamorphoses*, le chant des Muses est jugé trop peu épique par leurs rivales. Et en effet, si l'on suit la position de Stephen Hinds, le chant de Calliope qui répond à celui des filles de Piéros, a beau avoir des prétentions au genre le plus élevé, il n'en reste pas moins que sa version du mythe de Perséphone est loin d'être une pièce relevant d'une écriture épique orthodoxe<sup>1068</sup>. En réponse au choix prétentieux du sujet le plus noble qui soit –une gigantomachie– retenu par les Piérides, la Muse endosse finalement le rôle d'une poétesse épique peu enthousiaste dont la poésie emprunte, par plusieurs aspects, au genre élégiaque<sup>1069</sup>.

Or, une des célèbres prises de position du narrateur lucanien rappelle à plus d'un titre la critique des Piérides :

---

<sup>1067</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 307-310 :

« (Cette troupe de sœurs)  
Arriva ici et nous déclara la guerre de la façon suivante :  
'Cessez donc de tromper, par vos propos suaves et creux,  
Les masses ignorantes ; mesurez-vous à nous, déesses de Thespias,  
Si vous en avez la hardiesse.' » (Traduction Robert)

<sup>1068</sup> Hinds (1987), p. 127-133.

<sup>1069</sup> Sur la comparaison de cette version du mythe de Perséphone et celle, plus proche du genre élégiaque, que l'on peut lire dans les *Fastes*, voir S. Hinds (1987), p 99-114 : le critique montre que ni l'un ni l'autre de ces textes ne relève, en définitive, d'un genre correspondant rigoureusement aux critères habituels de l'épopée ou de l'élégie. Hinds s'attachera ensuite à montrer que ces textes répondent à des critères propres à Ovide, qui renouvelle ainsi les genres en les mêlant.

620

*cur Libycus tantis exundet pestibus aer  
fertilis in mortes, aut quid secreta nocenti  
miscuerit natura solo, non cura laborque  
noster scire ualet, nisi quod uulgata per orbem  
fabula pro uera decepit saecula causa*<sup>1070</sup>.

Ce passage suit la description, dans le désert libyen, de l'unique point d'eau rencontré par Caton et ses hommes. Il est souillé par le venin d'une foule de serpents, si bien que les soldats refusent d'y boire<sup>1071</sup>. Cette source infestée d'animaux mortels au milieu d'une étendue aride se présente donc comme le miroir négatif du traditionnel *locus amoenus* où jaillit la fontaine Hippocrène, et à ce titre, comme l'image de l'art dont Lucain est le chantre. La poésie de la *Pharsale* est, en effet, une poésie de la violence et de la révolte, une poésie âpre, *dura*, bien loin de la douceur reprochée aux Muses.

Par ailleurs, le *uates* lucanien dont la présence est manifestée, dans l'extrait proposé, par les questions soulevées et l'adjectif possessif *noster* –pluriel poétique ou pluriel derrière lequel se cache le chœur des neuf Piérides ?– reproche à la *fabula* de donner de fausses explications à ce dont elle ne connaît pas la cause, ou pour le dire comme les Piérides, de tromper le *uulgus indoctum*. Et Lucain se fait encore plus incisif qu'Ovide, puisqu'il précise sa critique par des notations géographiques et temporelles : le mythe a répandu ses mensonges sur toute la terre (*per orbem*) et ce, depuis des siècles (*saecula*) ; les disjonctions entre *uulgata* et *fabula* d'une part, puis *uera* et *causa* d'autre part semblent d'ailleurs mimer dans le vers l'étendue des dommages causés par la légende. Or, dans la mesure où les *Métamorphoses* sont un *carmen perpetuum* retraçant l'histoire du monde<sup>1072</sup>, il est logique que le chantre de la guerre civile, reprenant à son compte la critique des Piérides, insiste sur le temps qui s'est écoulé depuis qu'elles ont osé, pour leur malheur, défier les Muses.

Et c'est peut-être à la faveur du très grand nombre d'années supposées séparer la joute poétique sur l'Hélicon –renvoyant à un temps mythologique reculé–, de la période

<sup>1070</sup> *De bello ciuili*, IX, 619-623 :

« Pourquoi le climat de Libye regorge-t-il de pareils fléaux,  
est-il si fécond pour tuer ? Quel maléfice, en son mystère,  
dans ce terroir Nature a-t-elle mis ? Notre soin, notre effort  
sont impuissants à le savoir, hormis, répandu par le monde,  
à défaut de cause réelle, ce mythe qui trompa des générations d'hommes. » (Traduction Soubiran)

<sup>1071</sup> *De bello ciuili*, IX, 604-618.

<sup>1072</sup> Wheeler (2002) insiste en effet sur la lecture que Lucain fait de l'épopée d'Ovide ; ce texte retrace, si l'on s'appuie sur les souvenirs des *Métamorphoses* que l'on trouve dans la *Pharsale*, l'histoire du monde vue comme une succession d'affrontements qui ont les caractéristiques de la guerre civile. La rivalité entre les neuf Muses de l'Olympe et les neuf Piérides peut d'ailleurs être lue comme un *De bello ciuili* entre poétesses.

historique de la guerre civile, qu'un glissement critique, du texte d'Ovide à celui de Lucain, s'est opéré : les Piérides –qui ne sont pas, rappelons-le, le double de l'auteur des *Métamorphoses*– s'en prenaient au mensonge que constitue l'éloge systématique des dieux en poésie, tandis que le *uates* du *De bello ciuili* élargit le champ de l'accusation et met en cause la *fabula* dans son ensemble, c'est-à-dire la dimension mythologique de l'épopée. Il est assez aisé de comprendre pourquoi Ovide ne radicalise pas ainsi la position des filles de Piéros : non seulement, leur sujet est un des plus anciens thèmes mythologiques, mais en plus, les *Métamorphoses* font du mythe le moyen de renouveler l'écriture épique. Il reste que les quelques vers du chant des Piérides tel qu'il nous est rapporté, au discours direct, par la Muse, semblent ne pas pleinement utiliser les ressources offertes par la composante mythologique et méritent donc, malgré leur indigence apparente, un examen :

« *duxque gregis, dixit, fit Iuppiter: unde recurvis  
nunc quoque formatus Libys est cum **cornibus Ammon** ;  
Delius in corvo, proles Semeleia capro,  
fele soror Phoebi, nivea Saturnia vacca,  
pisce Venus latuit, Cyllenius ibidis alis*<sup>1073</sup> ».

Ce chant, dont le but premier est de souligner la lâcheté des dieux (*latuit*), contraints à devenir moins que des hommes, supprime, alors même qu'Ovide ne cesse de démontrer l'intérêt d'un tel motif en poésie, le processus de la métamorphose. Les Piérides donnent finalement une version, pour ainsi dire, « naturaliste » du mythe, en substituant, sans la riche transition qu'aurait pu constituer la transformation, aux dieux en fuite, une série d'animaux supposés répandus en Égypte. Or, Lucain semble bien prendre un malin plaisir à dessiner une version naturaliste de Typhée, sous la forme du phénomène auquel il donne son nom, le typhon. Et, contre toute attente, ce très violent tourbillon de vent, acquiert chez l'auteur de la *Pharsale*, une dimension radicalement positive. Le *De bello ciuili* vient donc amplifier et compléter le chant des Piérides de deux manières : tout d'abord, Typhée est présenté à plusieurs reprises par Lucain comme une force positive, que ce soit sous sa forme de phénomène naturel ou dans le cadre d'une comparaison ;

---

<sup>1073</sup> *Métamorphoses*, V, 327-331 :

« Jupiter se changea, dit-elle, en chef de troupeau, d'où l'aspect  
Qu'il revêt aujourd'hui encore, d'Ammon le Libyen aux cornes recourbées ;  
Le dieu de Délos se changea en corbeau, le fils de Sémélé en bouc,  
La sœur de Phoebus en chatte, la fille de Saturne en vache immaculée,  
Vénus se déguisa en poisson et le dieu du Cyllène prit les ailes d'Ibis. » (Traduction Robert)

j'examinerai ultérieurement ces deux cas, dans le développement sur la gigantomachie. De plus, si les dieux existent dans le monde de la guerre civile, ils ne se manifestent pas sous leur forme et leur dénomination divines, à l'exception, peut-être, de ce qu'il se passe dans certaines scènes en rapport avec la divination. Il en est une qui ne pouvait pas ne pas attirer l'attention ; le dieu qu'il est question de consulter est justement le Jupiter Libyen :

*uentum erat ad templum Libycis quod gentibus unum  
inculti Garamantes habent. stat sortiger illic  
Iuppiter, ut memorant, sed non aut fulmina uibrans  
aut similis nostro, sed tortis cornibus Ammon*<sup>1074</sup>.

L'expression *ut memorant* ne se lit qu'une seule fois dans toute la *Pharsale*. Au-delà d'une simple formule introduisant un dieu et un oracle hors normes, cette incise est peut-être à comprendre comme une allusion précise à celles qui furent les rivales des filles de *Mémoire* et qui *commémorèrent*, par leur chant, la transformation de Jupiter en bélier. La suite du texte de Lucain présente d'ailleurs ce dieu comme différent des autres et l'oracle qu'il rend y est paré d'une pureté due à son ancienneté ; sa fondation remonte à la nuit des temps et il n'a pas encore été souillé par les richesses du mode romain. Pourtant, malgré ces caractéristiques qui en font un dieu à part, Caton ne souhaite pas le consulter, estimant qu'il sait, depuis qu'il est né, tout ce qu'il y a à savoir. Ainsi, la seule divinité qui aurait peut-être pu, selon les hommes de Caton, trouver grâce aux yeux du sage stoïcien est précisément celle des Piérides, à laquelle Lucain accorde ainsi un statut à part.

Lucain, dans le passage précédemment cité (*De bello ciuili* IX, 619-623), reprend donc à son compte la critique des Piérides, pour lui donner plus d'ampleur et mettre en cause le mythe dans son ensemble, et non uniquement la valorisation des dieux qu'il induit, traditionnellement, dans l'épopée. La *persona* du *uates* construite par le *De bello ciuili* est donc plus radicale que l'image que le texte d'Ovide proposait des audacieuses filles de Piéros, mais semble bien s'en inspirer précisément.

---

<sup>1074</sup> *De bello ciuili*, IX, 511-514 :

« On était arrivé au temple –le seul connu des peuples de Libye– propriété des frustes Garamantes ; là se tient un dieu prophétique ; « Jupiter » y commémore-t-on ; mais celui-là ne brandit pas la foudre ni ne ressemble au nôtre : avec ses cornes spiralées, il est Ammon. » (Traduction Soubiran légèrement modifiée : j'ai substitué à « Jupiter » disent-ils', la traduction ci-dessus, pour donner plus de poids à *ut memorant*)

Les Piérides, très critiques à l'égard des Muses, on l'a vu, vont donc s'attacher dans leur chant à révéler la face que l'épopée cache ordinairement selon elles, c'est-à-dire les défaites et les peurs divines. C'est, en effet, cet aspect du texte que met en lumière une rapide comparaison des *Métamorphoses* avec les œuvres précédentes ayant aussi pour sujet la fuite des dieux en Égypte et leur humiliante transformation en animaux afin d'échapper à Typhée. Hésiode (*Théogonie*, 820 et suivants) ne mentionne aucune métamorphose ; chez Apollodore (I, 6, 3), tous les dieux prennent la fuite et se changent en animaux, à l'exception de Zeus qui poursuit vaillamment la lutte contre le géant ; Quant à Antoninus Liberalis (*Les Métamorphoses*, IX), le mythographe qui résume l'œuvre perdue de Nicandre dont Ovide s'est inspiré ici, il est encore plus favorable aux Olympiens, puisque dans sa version, Zeus et Athéna refusent tous deux d'abandonner le combat<sup>1075</sup>. Il en va tout autrement dans le chant des Piérides que la Muse juge sévèrement. En effet, celle qui prend la parole au nom de ses sœurs mortelles a un respect plus que modéré des divinités : non seulement elle n'attend pas que le tirage au sort l'ait désignée comme la première des concurrentes, et se met à chanter sans même songer un instant que les déesses méritaient peut-être l'honneur de commencer, mais encore son récit rabaisse les exploits des grands dieux (*extenuat magnorum facta deorum*, v. 320), puisque même Jupiter est contraint d'aller se réfugier en Égypte pour s'y métamorphoser en bélier. Il y est vénéré, précise la Piéride, sous cette forme, et prend le nom « d'Ammon le Libyen aux cornes recourbées ».

Or, si les filles de Piéros présentent l'épopée sous un jour nouveau qui n'est pas à l'avantage des divinités, Lucain va plus loin en démontrant qu'il est possible d'écrire une œuvre relevant du genre le plus noble, sans avoir recours aux dieux. Il ne se contente pas seulement de héros qui sont tous des personnages historiques, il prouve que les actes de ces hommes peuvent fournir un sujet tout aussi sublime<sup>1076</sup> –y compris et surtout dans l'horreur– que ceux des dieux et des héros mythiques. Ainsi, après avoir décrit, avec emphase, les formidables travaux effectués par César à Dyrrachium pour encercler Pompée<sup>1077</sup>, Lucain conclut, manifestant la présence de son *uates* par les subjonctifs injonctifs :

---

<sup>1075</sup> Johnson et Malamud (1988), p. 31-32.

<sup>1076</sup> Sur le rapport entre l'œuvre de Lucain et le *Traité du Sublime*, voir Delarue (1996), p. 212-230.

<sup>1077</sup> Lucain, *De bello ciuili*, VI, 34-47. Les images qui évoquent la gigantomachie sont d'ailleurs fréquentes dans ce passage : *ingentis cautes auulsaque saxa* (v. 34), *franguntur montes* (v. 38), entre autres, ne sont pas sans rappeler le Pélion que les géants placent sur l'Ossa pour atteindre le ciel.

*nunc uetus Iliacos attollat fabula muros  
ascribatque deis*<sup>1078</sup> ;

Ce défi est lancé bien davantage aux poètes qui l'ont précédé<sup>1079</sup>, qu'aux dieux Neptune et Apollon qui passent pour avoir construit les remparts de Troie. Jouant sur la polysémie du verbe *attolo* qui peut signifier, au sens propre, « élever, dresser, construire », et « porter aux nues », au sens figuré, Lucain met en évidence aussi bien le talent des aèdes du passé que les mensonges que « construisent » leurs œuvres. Certes, ses prédécesseurs ont eu assez de génie pour « bâtir », par la seule puissance de leur art dévolu à la gloire des dieux, des murailles que des générations d'hommes ont pu croire d'essence divine, mais Lucain prétend faire mieux encore : sans avoir recours aux trompeuses légendes, il s'empare de personnages historiques et chante leurs exploits dont la sublime et abominable démesure fait pâlir ceux de Neptune et Apollon. Il dit ainsi, en substance, la supériorité de son art qui, tout en restant dans les limites d'une forme de réalité historique, s'élève jusqu'à la grandeur épique. En effet, la version de l'épisode de Dyrrachium que l'on peut lire chez César (*De bello ciuili*, III, 43-44) confirme bien que Lucain n'a pas inventé cette immense circonvallation, mais qu'il a su faire en sorte qu'elle puisse rivaliser avec les mythiques murailles de Troie. Et il ne s'agit ici que d'un petit échantillon des talents du poète de la *Pharsale* : il semble bien, en effet, qu'il n'ait jamais recours au mythe, sans prendre le soin de démontrer, juste auparavant ou juste après, que le monde réel est aussi, sinon plus, propice à la démesure épique que la légende, pour peu qu'on ait l'art de le voir et surtout de le dire. Ainsi, au livre IV, le récit du combat d'Antée contre Hercule précède-t-il la tragique mort de Curion en Afrique, anéanti avec toute son armée par Juba. De même au livre VI, l'excursus sur la Thessalie qui convoque le plus grand nombre de références mythologiques possibles pour faire de la plaine de Pharsale le lieu où sont nés tous les maux des hommes, est suivi par le récit de la bataille historique de Pharsale. On trouve encore le célèbre catalogue des serpents qui, s'inspirant des œuvres didactiques de

---

<sup>1078</sup> Lucain, *De bello ciuili*, VI, 48-49 :

« Que maintenant le mythe ancestral dresse (exalte) les murailles troyennes et les attribue aux dieux. » (Traduction personnelle ; le jeu de mots sur les sens concret et figuré d'*attolere* est difficile à rendre)

<sup>1079</sup> Sur l'emploi fréquent de la métaphore architecturale comme image de l'œuvre poétique, voir Deremetz (1995), p. 61-63. Sur l'image précise de la muraille, voir Properce, IV, 1, 57 et 66, qui après l'avoir évoquée, refuse la poésie du grand genre, à travers la métaphore architecturale.

Nicandre<sup>1080</sup>, offre, à la *fabula* mensongère centrée autour de la figure de Méduse évoquée en préambule, un superbe contrepoint d'horreur concrète érigée en véritable mythe d'un genre nouveau<sup>1081</sup>.

Lucain poursuit donc plus avant le travail de sape initié par les Piérides : dans son œuvre, les dieux ne sont pas seulement critiqués pour leurs faiblesses, ils ne sont tout simplement plus considérés comme un sujet poétique digne d'intérêt. Et le fait que le poète fasse référence, pour exprimer cette idée, aux mythiques murailles de Troie, désormais dévaluées, n'est pas un pur hasard : on se souvient sans doute que le premier vers de la *Pharsale* reprenait une expression ovidienne (*memores plus quam ciuilitate iras*), extraite de la fin du livre XII des *Métamorphoses*<sup>1082</sup> ; Ovide, y pose, à travers la mort d'Achille, héros par excellence, la question de la pertinence du genre épique traditionnel. Et c'est par la bouche de Neptune qui proclame son intention de tuer le fils de Pélée que le poète manifeste sa volonté de renouveler le genre de l'épopée. Or, le dieu marin s'adresse à Apollon avec qui, comme il le rappelle lui-même, il a bâti les remparts troyens :

*O mihi de fratris longe gratissime natis,  
Irrita qui mecum posuisti moenia Trojae,  
Ecquid, ubi has jam jam casuras aspicias arces,  
Ingemis<sup>1083</sup>?*

Troie est en ruines, la citadelle est sur le point de s'écrouler (*casuras [...] arces*) et ce sont justement les dieux qui avaient construit les murailles de la ville mythique qui font ce déplorable constat. A l'image de ces lieux légendaires, l'épopée ne peut plus être ce qu'elle était, dit Ovide en substance, et elle doit évoluer pour survivre. L'anéantissement des murs semble presque, à posteriori, annoncer la disparition, qui aura effectivement lieu chez Lucain, des divinités qui les ont érigés. Par ailleurs, ce texte des *Métamorphoses* trouve sans doute aussi son prolongement dans la célèbre

---

<sup>1080</sup> Soubiran (1998), p. 243 : d'après les Scholiastes, la source principale de Lucain paraît être Aemilius Macer de Vérone, contemporain de Virgile, auteur d'au moins trois poèmes didactiques perdus (*Ornithologia, De herbis, Theriaca*). Ce dernier était sans doute lui-même redevable à Aristote et surtout à Nicandre de Colophon, auteur de *Theriaka*.

<sup>1081</sup> Kany-Turpin (2005).

<sup>1082</sup> Voir p. 349 de cette thèse.

<sup>1083</sup> Ovide, *Métamorphoses*, XII, 586-589 :

« O toi, le plus cher à mon cœur de tous les fils de mon frère,  
Qui as élevé avec moi –quoique en vain- les remparts de Troie,  
Ne pleures-tu pas quand tu vois cette ville sur le point de tomber ? » (Traduction Robert)

scène où César visite le site de Troie. Il n'identifie rien de ce qu'il voit, car même les ruines ont été anéanties : *etiam periere ruinae*<sup>1084</sup>.

Ovide avait voulu revivifier l'épopée en s'éloignant des grands héros chantés par le passé ; Lucain le fait en quittant le monde mythologique. Et il signale, par la reprise du motif de Troie qui n'en finit pas de disparaître, sa volonté de poursuivre le travail de renouvellement entrepris par son prédécesseur. Souvenons-nous que le poète du *De bello ciuili*, au seuil de son épopée, avait tissé, en mêlant des citations ovidiennes, un lien étroit entre l'histoire des Piérides (livre V des *Métamorphoses*) et la mort d'Achille (livre XII des *Métamorphoses*)<sup>1085</sup>. Il confirme, tout au long de son œuvre, ce rapprochement significatif : la critique formulée par les Piérides –l'épopée traditionnelle et fait l'éloge d'êtres qui ne le méritent pas– est amplifiée par le texte lucanien et s'incarne dans la *persona* d'un *uates* audacieux qui reprend à son compte le symbole des murailles de Troie. Les dieux d'Ovide déploraient leur destruction, signifiant ainsi que la grande épopée des héros n'était plus possible. Le narrateur de la *Pharsale* prend leur place et proclame que le monde historique des hommes est un sujet ô combien plus digne de l'intérêt d'un poète que ces vieilles murailles disparues depuis longtemps et qui n'ont d'ailleurs peut-être jamais existé.

### **2.2.2.c) Réinterprétation de la titanomachie ovidienne par le *uates* du *De bello ciuili*<sup>1086</sup>.**

En I, 36, la guerre civile est comparée, –et c'est la première utilisation de cette figure pour préciser le sujet– à la gigantomachie. Autrement dit, Lucain choisit de reprendre le thème qui était celui des Piérides chez Ovide et il va abondamment utiliser les motifs de ce mythe dans son œuvre. Mais il ne sera pas nécessaire d'examiner tous les passages évoquant la gigantomachie<sup>1087</sup>. En effet, les Piérides, et en cela leur récit se différencie nettement de ce qu'a écrit Ovide lui-même au début des *Métamorphoses*<sup>1088</sup>,

---

<sup>1084</sup> Lucain, *De bello ciuili*, IX, 969.

<sup>1085</sup> Voir au début de la section II, 2.

<sup>1086</sup> Ovide avait été tenté par ce sujet épique dans sa jeunesse, avant d'y renoncer (*Amours*, II, 1, 11-18), comme l'avaient fait également Horace, le premier Virgile, Properce et Tibulle.

<sup>1087</sup> Les principaux sont III, 314-16 ; IV, 593 et suivants ; VI, 410-412 ; VII, 144-150. Voir à leur sujet Hardie (1986), p. 381.

<sup>1088</sup> Ovide, *Métamorphoses*, I, 141-162 : il s'agit de la description des infamies qui se produisent à l'âge du fer, présenté comme une épouvantable guerre civile tant sur terre –la reprise des vers 144-148 dans la

ne chantent pas véritablement la gigantomachie dans son ensemble, mais seulement la lutte victorieuse, contre les Olympiens, du seul Typhée<sup>1089</sup>. Ainsi, s'il est vrai que Lucain construit son image de *uates* à partir de celle des Piérides, alors non seulement, il utilise l'histoire de ce géant en particulier, de préférence aux autres personnages de la Gigantomachie, mais encore l'utilisation qu'il en fait est, pour lui, l'occasion de valoriser Typhée. Je me contenterai d'étudier deux passages ; ils ont été retenus parce qu'ils ont trait à la divination, terrain favorable, comme on sait, au langage métapoétique et donc à la construction de la *persona* du *uates* lucanien.

Au livre V, le pompéien Appius Claudius, inquiet de l'avenir, se rend à une consultation du célèbre oracle de l'Apollon delphien. Or, au lieu d'introduire cette scène, comme on aurait pu s'y attendre, par la description du site et du temple de Delphes<sup>1090</sup>, Lucain choisit de décrire le Mont Parnasse au pied duquel ce lieu sacré se trouve effectivement. J. Masters qui a remarqué cette étrangeté, en tire argument pour montrer que le poète veut inscrire la scène qui va suivre dans une démarche métapoétique<sup>1091</sup> : le Mont Parnasse, la chose est bien connue, est, avec l'Hélicon, une des deux montagnes qui sont le séjour des Muses et d'Apollon et qui, à ce titre, symbolisent l'inspiration artistique. Ovide mentionne d'ailleurs ce sommet dans le passage des *Métamorphoses* qui nous occupe depuis le début : Uranie raconte à Athéna les déboires des Muses avec un certain Pyreneus qu'elles ont rencontré en se rendant de l'Hélicon, au Mont Parnasse, tout proche (V, 278). Une autre caractéristique de ce texte permet également de le considérer d'emblée comme le lieu privilégié d'un art poétique : si la principale source de Lucain, pour cette scène, est celle de la consultation de la Sibylle par Enée, il en découle, que tant –et peut-être même plus– par ses oppositions que ses similitudes avec le début du chant VI de *l'Énéide*, la scène de Delphes est, pour

---

*Pharsale* a souvent été remarquée- qu'au ciel. Typhée n'est pas mentionné, aucun dieu ne s'enfuit en Égypte, et les géants sont bien vite mis hors d'état de nuire, dans cette version, plus « orthodoxe » que celle des Piérides. Ces dernières, rappelons-le, s'arrêtent de chanter après la victoire du géant qui reste ainsi impuni.

<sup>1089</sup> Il est vrai que le chant des Piérides que nous pouvons lire est tronqué, parce que la Muse qui raconte cet affrontement à Athéna a choisi de le résumer. Seuls les derniers vers sont donnés au style direct. Mais la simplicité, voire l'indigence, qui les caractérise trahissent assurément la Muse : sa présentation de la performance de l'adversaire est loin d'être objective ! Une fois la mise au point nécessaire faite sur l'imbrication de ces différents discours, il reste que si Lucain a bien été inspiré par ce passage, il n'avait guère d'autre moyen de le manifester dans son œuvre, que d'évoquer Typhée.

<sup>1090</sup> C'est ce que fait, au début du livre VI de *l'Énéide*, Virgile, qui décrit le temple construit par Dédale à Cumes. La critique reconnaît unanimement la scène dans laquelle Enée consulte la Sibylle comme la source principale de Lucain pour ce passage et les parallélismes de construction ont souvent été soulignés. (Masters (1992) p. 118, n. 62 : le critique recense les nombreux ouvrages allant dans ce sens.)

<sup>1091</sup> Masters (1992), p. 116-117.

Lucain, l'occasion de définir la poésie qui est la sienne<sup>1092</sup>. Or, un seul développement lucanien déborde la trame de la consultation de Cumes et ne présente, par conséquent, ni ressemblance ni divergence avec le texte de Virgile<sup>1093</sup>. Il s'agit de la longue digression portant sur la nature exacte du dieu qui se manifeste à Delphes :

*quis latet hic superum? quod numen ab aethere pressum  
dignatur caecas inclusum habitare cauernas?  
Quis terram caeli patitur deus [...] ?  
[...]  
hoc ubi uirgineo conceptum est pectore numen,  
humanam feriens animam sonat oraque uatis  
soluit, ceu Siculus flammis urgentibus Aetnam  
undat apex, Campana fremens ceu saxa uaporat 100  
conditus Inarimes aeterna mole Typhoeus<sup>1094</sup>.*

Ce texte est surprenant à plus d'un titre. C'est, en premier lieu, un développement qui s'insère fort mal dans l'ensemble narratif de la consultation d'Appius. En effet, J. Masters l'a souligné, la question liminaire a de quoi étonner car elle est immédiatement précédée par un excursus mythologique, qui semble lui répondre par avance, et raconte comment Apollon après avoir tué Python, s'est approprié ces lieux (*incubuitqui adyto : uates ibi factus Apollo :V, 85*). Quoi de plus déroutant en effet que la lecture conjointe des vers 85 et 86 : « et c'est là que s'est fait *uates*, Apollon. Mais lequel des êtres immortels se cache là ? »<sup>1095</sup>. De même, la bienveillance du dieu proclamée dans la suite du texte, qui n'est pas citée ici, ne paraît pas en accord avec la mort qu'Apollon envoie –ou semble envoyer, selon les interprétations– à Phémonoé, une fois la prophétie terminée. Nous avons donc affaire à un passage qui ne peut s'expliquer par le contexte. Il s'agit d'un moment à part, détaché du cadre narratif inspiré de Virgile, au cours duquel le *uates* exprime des impressions plus personnelles, sans doute davantage en

<sup>1092</sup> Masters (1992), p. 118-128 : le critique souligne les parallélismes de structure et insiste sur la contrepartie essentielle, négligée cependant par ses prédécesseurs, que sont les oppositions entre Lucain et Virgile.

<sup>1093</sup> Masters (1992), p. 118, n. 63.

<sup>1094</sup> Lucain, *De bello ciuili*, V, 86-88 [...] 97-101 :

« Mais lequel des êtres immortels se cache là ? Quelle divinité jetée à bas de l'éther daigne vivre enfermée dans ces sombres cavernes ?

Quel dieu du ciel supporte la terre... ? [...]

Quand cette divinité s'empare d'un cœur virginal,

frappant l'âme humaine, elle la fait résonner et délie la langue

de la prophétesse ; ainsi bouillonne le sommet sicilien, quand les laves en fusion

assaillent l'Etna ; ainsi Typhée, enseveli sous la masse d'Inarimé l'éternelle,

pulvérise, en grondant, les roches campaniennes. » (traduction personnelle)

<sup>1095</sup> Masters (1992), p.140.

rapport avec le phénomène d'inspiration poétique qu'avec celui de l'inspiration oraculaire. Or, et j'en viens au second sujet d'étonnement offert par ce texte, la divinité dont il est ici question n'est plus Apollon, le compagnon habituel des Muses, mais un être banni du ciel (*numen ab aethere pressum*) et condamné à supporter la terre (*terram patitur*), sans doute autant au sens figuré qu'au sens propre d'ailleurs. Ainsi, avant même la comparaison de cette puissance divine avec l'Etna dans un premier temps, puis avec Typhée en personne, en un second mouvement, nous savons à quoi nous en tenir : le dieu symbolisant la poésie que pratique Lucain n'est, en définitive, rien moins qu'un géant d'une puissance éruptive prodigieuse et dévastatrice, rien moins que celui qui mit en fuite Jupiter et le contraignit à se cacher en Égypte sous la forme d'un bélier, rien moins que le héros du chant des Piérides d'Ovide.

Ainsi Lucain, en habile rhétoricien, tire parti de ce mythe pour manifester l'idée qu'un autre type d'épopée que celles écrites jusqu'à lui est possible <sup>1096</sup>: dans ce monde sur le point de sombrer dans la conflagration universelle, les dieux, retrouvant leur place, ne jouent plus un personnage. Ils y jouent peut-être un rôle, en revanche, sous le nom de *fortuna* ou de *fatum*, mais leurs actes ne sont plus pour le poète, l'occasion de mise en scènes anthropomorphiques. Reste la démesure de la catastrophe envisagée du point de vue de l'humanité souffrante, dont un *uates* à l'image des Piérides se fait le chantre : être à part, humain comme les filles de Piéros, mais inspiré par une puissance poétique irrépressible et nouvelle, il ose chanter le thème que tous les autres ont rejeté dans leurs *recusationes*. Ce qui prime dans cette nouvelle poésie, c'est la puissance de la voix qui chante, c'est l'ampleur du sujet, c'est la démesure de l'audace du *uates*.

Ainsi, le héros de l'épopée des Piérides, le géant Typhée, revenu des profondeurs de la terre et du fond des âges, se mêle subrepticement au dieu de la poésie augustéenne, pour renouveler son pouvoir créateur, mimant ainsi le travail de Lucain qui, s'inspirant de l'œuvre de Virgile, donne une orientation et une vigueur nouvelle à son épopée. La capacité de destruction de Typhée, qui convient parfaitement à qui veut chanter la guerre civile, reste inquiétante assurément ; néanmoins, les forces nouvelles dont il est le symbole, le parent d'une dimension, somme toute, positive qu'il n'a pas ailleurs, hormis dans le chant des Piérides.

---

<sup>1096</sup> Innes (1979) : l'auteur montre que la gigantomachie est un sujet d'un grand intérêt rhétorique : elle permet en effet de symboliser une alternative possible à la grande poésie traditionnelle.

Il est un autre passage dans lequel Typhée est, cette fois-ci, radicalement valorisé par Lucain. La bataille de Pharsale est imminente et comme chez tous les autres auteurs qui en font le récit, des présages l'annoncent :

*non tamen abstinuit uenturos prodere casus  
per uarias Fortuna notas. nam, Thessala rura  
cum peterent, totus uenientibus obstitit aether  
[inque oculis hominum fregerunt fulmina nubes]  
aduersasque faces immensoque igne columnas 155  
et trabibus mixtis auidos **typhonas** aquarum  
detulit atque oculos ingesto fulgure clausit<sup>1097</sup>;*

Le catalogue des prodiges n'est pas terminé : après les torches, les colonnes de feu, les typhons charriant des morceaux de bois et les éclairs, après la chute des aigrettes des casques, la fonte des épées, la liquéfaction des javelots et la fumée s'échappant des armes, après les enseignes militaires couvertes d'essaims d'abeilles ou ruisselantes de larmes, après la fuite des animaux sur le point d'être sacrifiés, Lucain s'adresse, avec aigreur, à César. Cette apostrophe est pour le poète l'occasion de faire une démarcation nette entre les phénomènes précédents, qui peuvent éventuellement trouver une explication rationnelle, et les suivants qui –il le dit clairement– sont produits par l'âme humaine en proie à l'effroi. Cette distinction permet à Lucain de refuser comme des faits avérés certaines manifestations relevant du merveilleux, tout en les mentionnant néanmoins dans la liste des prodiges annonciateurs de la bataille de Pharsale. Et l'élément surnaturel que le poète choisit d'introduire par cet artifice littéraire n'est rien d'autre que la gigantomachie :

*iam (dubium, monstrosne deum, nimione pauore  
crediderint) multis concurrere uisus Olympo  
Pindus et abruptis mergi conuallibus **Haemus**,  
edere **nocturnas** belli Pharsalia **uoces**, 175  
ire per Ossaenam **rapidus** Boebeida **sanguis**<sup>1098</sup> ;*

<sup>1097</sup> *De bello ciuili*, VII, 151-157 :

« Par des signes divers, pourtant, la Fortune ne manqua point de révéler les malheurs à venir. Car tandis qu'ils gagnaient = les champs de Thessalie, l'éther entier fit obstacle à leur marche, [et dans les yeux des hommes les éclairs brisèrent les nues] Il fit devant eux descendre des torches, d'immenses colonnes de feu, et des typhons avides d'eaux, mêlées de poutres,

et il fit fermer les yeux que frappaient les éclairs ; » (Traduction Soubiran légèrement modifiée : j'ai remplacé « des trombes avides d'eau », par « des typhons avides d'eau »)

<sup>1098</sup> *De bello ciuili*, VII, 171-176 :

« De plus (qui le saura ? des prodiges divins ou l'excès de frayeur

Le motif des montagnes qui s'entrechoquent est bien une allusion à la guerre des géants. Mais à y regarder de plus près, ce ne sont pas les mêmes monts que ceux que Lucain, se conformant en cela à la légende, érige ailleurs en symboles de la gigantomachie annonciatrice de la guerre civile : l'Ossa et le Pélion, évoqués, au livre VI, au début et à la fin de l'exkursus sur la Thessalie<sup>1099</sup>, ne sont pas ici dans la même configuration ; le second est remplacé par le Pinde, autre célèbre séjour d'Apollon et des Muses<sup>1100</sup>, et l'Ossa, au lieu d'être entassé –avec le Pélion– sur l'Olympe par les géants tentant d'atteindre le ciel, est seulement cité comme repère géographique. L'affrontement colossal auquel fait allusion Lucain ici n'est donc pas celui attendu<sup>1101</sup>. Pour préciser les choses, un examen des autres éléments s'impose. Or, plusieurs auteurs antiques racontent que le Mont Hémus fut baptisé ainsi à l'occasion de la dernière lutte entre Jupiter et Typhée<sup>1102</sup> : ce dernier, blessé par son adversaire perdit tellement de sang que la montagne qui avait servi de projectile prit le nom du liquide répandu (*haima*, en grec). Le *rapidus sanguis* préfigurant la bataille de Pharsale serait donc celui du géant des Piérides. Cette hypothèse me semble confirmée par un autre indice. Comme le dit longuement Hésiode, Typhée avait pour particularité de pouvoir émettre toutes sortes de voix ou sons, du cri animal le plus féroce, aux paroles que seuls les dieux entendent, en passant par le sifflement du vent dans la montagne, repris par l'écho<sup>1103</sup>. Et ce pouvoir original permet d'interpréter la figure hésiodique de Typhée comme un double infernal des Muses : le monstrueux géant, capable d'embrasser ainsi les différents règnes des êtres vivants, manifeste un savoir aussi étendu que celui que donnent les déesses au poète qu'elles inspirent. Mais, et c'est en cela qu'il s'en différencie radicalement, alors que le chant des Muses est organisé et harmonieux, celui de Typhée s'élève en une

---

le leur ont-il fait croire ?) beaucoup ont vu le choc de l'Olympe =  
et du Pinde, et l'Hémus s'engloutir en d'abruptes vallées,

Pharsale dans la nuit pousser des cris de guerre

et près de l'Ossa des torrents de sang traverser le lac Boebéis. » (Traduction Soubiran)

<sup>1099</sup> Lucain, *De bello ciuili*, VI, 334-336. Masters (1992), p. 151-155, explique que, contrairement à ce que l'on a souvent dit, l'inversion entre les positions de l'Ossa et du Pélion, dans la description de la Thessalie, n'est pas une erreur, mais la conséquence du geste des géants qui ont déplacé les montagnes, faisant ainsi de la plaine de Pharsale, le lieu à l'origine de tous les maux.

Et Lucain, *De bello ciuili* VI, 410-412 où la légende de l'ascension des géants au ciel, grâce aux deux monts, est explicitement évoquée. Masters met, à juste titre, ces deux passages qui encadrent l'exkursus thessalien en relation.

<sup>1100</sup> Serait-ce l'indice qu'une lecture métapoétique du passage est possible ?

<sup>1101</sup> Les Géants qui entassèrent le Pélion et l'Ossa sur l'Olympe pour faire la guerre aux dieux sont Otos et Ephialtès, fils de Neptune, communément appelés les Aloades (Lucain, *De bello ciuili*, VI, 410-412 où ils sont nommés et VI, 665 où il est question du châtement qui leur est spécifiquement réservé aux enfers).

<sup>1102</sup> Voir, par exemple, Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, I, VI, 3.

<sup>1103</sup> Hésiode, *Théogonie*, v. 824-835.

cacophonie indistincte de sons et de voix mêlés<sup>1104</sup>. Or, l'esthétique de Lucain se plaît au *mixtum* des genres, des influences ou des valeurs, faisant ainsi écho au monde qu'il dépeint dans lequel bien et mal, souvent, se confondent. Typhée, dont le sang coule dans le passage cité, est donc peut-être aussi à l'origine des *nocturnas uoces* (VII, 175), ces voix dont on ne peut voir l'émetteur, et qui résonnent dans la plaine de Pharsale, en un pluriel qui dit l'impossibilité de les distinguer les unes des autres.

L'artifice littéraire permettant au poète de placer le géant des Piérides dans sa liste de prodiges, sans pour autant faire de son monde le lieu de manifestations surnaturelles, est habile : c'est au cœur des fantasmagories que forgent les esprits humains effrayés, que Typhée, comme j'ai essayé de le montrer, occupe une place de premier ordre. Or, à la lumière de cette analyse, la première partie du catalogue des signes annonciateurs, c'est-à-dire les phénomènes qui peuvent trouver une explication rationnelle, prend une autre dimension. Si l'on compare le texte lucanien avec tous les autres qui recensent également les manifestations préfigurant l'affrontement à venir, il est assez frappant de constater que seuls les typhons qui charrient des morceaux de bois (*trabibus mixtis auidos typhonas aquarum* : VII, 155) ne figurent pas chez les autres auteurs<sup>1105</sup>. Il s'agit donc d'un phénomène auquel Lucain attache une grande importance. Or, dans la mesure où le passage dans lequel figurent ces typhons est immédiatement précédé, à la faveur d'une comparaison, par une évocation de la gigantomachie<sup>1106</sup>, et suivi, comme on vient de le voir, par la fantasmagorie de Typhée,

<sup>1104</sup> Ford (1992), p. 190-191.

<sup>1105</sup> Principaux textes évoquant les présages annonciateurs de la bataille de Pharsale, recensés par Soubiran (1998), p. 182 : César, *Guerre civile*, III, 105 (il s'agit, on s'en doute de l'auteur dont les phénomènes mentionnés sont les plus différents de ceux de la *Pharsale*) ; Valère Maxime, I, 6, 12 (voir Lucain VII, 153, 161, 165-67) ; Florus, II, 13, 45 (voir Lucain VII, 161, 165-167) ; Julius Obsequens, 65 (voir Lucain, VII, 161) ; Dion Cassius, XLI, 61 (voir Lucain, 165-167) ; Appien, II, 68.

<sup>1106</sup> Lucain, *De bello ciuili*, VII, 144-150 :

*si liceat superis hominum conferre labores,  
non aliter **Phlegra** rabidos tollente **gigantas**      145  
Martius incaluit **Siculis** incudibus ensis  
et rubuit flammis **iterum** Neptunia cuspis  
spiculaque extenso Paeon Pythone **recoxit**,  
Pallas Gorgoneos diffudit in aegida crines,  
Pallenaea Ioui mutauit fulmina Cyclops:      150*

« Si les efforts des hommes se pouvaient comparer à ceux des dieux d'en haut,  
ce fut ainsi, quand Phlégra soulevait les géants enragés,  
que s'échauffa l'épée de Mars sur les enclumes de Sicile,  
et que le trident de Neptune rougit à nouveau dans les flammes,  
que Péan recuisit les flèches dont il avait couché Python,  
et que Pallas étendit sur l'égide la chevelure de Gorgone,

on peut sans doute en proposer une autre lecture : ces typhons, exclusivement lucaniens, sont peut-être à comprendre comme la transposition naturaliste du géant des Piérides. Puisque Lucain s'interdit le traditionnel recours épique au merveilleux, il n'avait nul autre moyen de faire figurer, dans son épopée, celui qui est, avec les filles de Piéros, le symbole de sa poésie. Or, et c'est ce qui est le plus intéressant dans ce passage, les signes avant-coureurs qui se manifestent à ce moment-là ont pour principal effet d'entraver l'avancée des Pompéiens vers la plaine de Pharsale. Les fléaux générés par la nature ne sont donc pas néfastes à l'humanité, bien au contraire : ils tentent de l'empêcher de prendre part au pire des crimes comme à la pire des défaites. Faisant écho à l'échec des manifestations naturelles qui ne parviennent pas à stopper la progression des hommes de Pompée, la profonde blessure de Typhée qui apparaît dans la seconde partie du texte signifie peut-être que Lucain craint, lui aussi, d'échouer dans l'entreprise qui est, en partie, la sienne : faire prendre conscience, à ses concitoyens, les *ciues* qu'il apostrophe dès le huitième vers de son œuvre, de la nécessité qu'il y a à être vigilant face aux puissants.

Le *De bello ciuili* offre donc, tout comme l'épopée des filles de Piéros dans les *Métamorphoses*, une image valorisée de Typhée : qu'il s'agisse du passage métopoétique de la prophétie delphienne ou du développement permettant au géant mythique de trouver, à travers des manifestations naturelles démesurées, une transposition possible dans un monde qui refuse le merveilleux, Typhée représente une force qui revivifie la parole poétique traditionnelle.

### 2.2.2. d) Conclusion

A travers la figure des Piérides qui renvoie à un passé ancestral, le *uates* de Lucain semble renouer avec une forme d'inspiration poétique primitive, désordonnée et spontanée, qui rejaillit dans le *De bello ciuili* avec toute la force éruptive de la lave longtemps contenue dans les profondeurs de la terre<sup>1107</sup>. C'est bien ainsi me semble-t-il

---

que pour Jupiter le Cyclope changea les foudres de Pallène. » (Traduction Soubiran)

<sup>1107</sup> Le motif de la source résurgente, qui, après avoir traversé la mer, rejaillit ailleurs serait aussi à étudier chez Lucain dans cette perspective. Vian (1960) : l'auteur précise (p. 20) que Pomponius Mela (I, 13) suivant une tradition remontant à l'exégèse homérique, place l'ancre de Typhée, en Cilicie, à Corycos, non loin de la mer entre le Calycadnos et Sébaste-Elaioussa. « Oppien, natif de Corycos offre un variante intéressante : il place le repaire du monstre à quelque distance dans la mer et non sur la côté (*Hal.*, III, 23 et suivants). La contradiction n'est qu'apparente : on s'iat par Strabon (XIV, 671) qu'une rivière à l'eau

que l'on peut comprendre le nouveau dieu delphien qui n'a plus grand-chose à voir avec le traditionnel Apollon : ce dernier, comme prend soin de le préciser Lucain pour introduire la scène de divination, a tué Python avant de s'installer à Delphes. Or, une des versions de la typhonomachie raconte que le serpent mythique avait été chargé par Junon d'élever le terrifiant Typhée, qu'elle avait conçu toute seule pour se venger de Jupiter<sup>1108</sup>. Tout se passe en définitive dans le texte de Lucain comme si le géant, revenu des entrailles de la terre, prenait la place d'Apollon, vengeant ainsi, en quelque sorte, celui qui avait été pour lui un père adoptif.

Le temps des Olympiens, des Muses et du dieu d'une poésie mesurée et harmonieuse est révolu. Place à Typhée, aux Piérides et au *uates* de Lucain.

### 2.2.3. Les Piérides, modèles du *vates* de Lucain : Étude de leur symbolique, d'Ovide aux hommages posthumes de Stace et Martial.

Dans la mesure où la *persona* de *uates*, mise en place par Lucain pour dessiner son image de poète, relève d'une construction littéraire qui n'avait sans doute jamais atteint une telle complexité dans le monde latin, il m'a paru judicieux d'examiner pour terminer, non tous les textes postérieurs qui racontent la vie de cet auteur ou en mentionnent un épisode<sup>1109</sup>, mais plus particulièrement les œuvres des poètes qui font écho à leur prédécesseur. Y déceler une allusion au narrateur du *De bello civili* tel qu'il semble possible de le considérer comme « frère » des Piérides, permettrait alors de confirmer cette analyse.

L'étude, qui peut se révéler fructueuse pour ces deux raisons, portera donc essentiellement sur des pièces de Martial et de Stace : non seulement ce sont des

---

pure et transparente prend sa source dans l'ancre Corycien, puis disparaît sous terre pour ressortir dans la mer sous le nom de *Pikron hudor*. Le mythe de Typhée est lié à ce phénomène hydrologique ». Puis l'historien, analysant l'origine du mythe (p. 23), constate qu'il y a deux conceptions divergentes du monstre : il est soit lié à des phénomènes hydrologiques (grottes, eaux résurgentes, fleuves ou marais), soit associé à des phénomènes ignés ou telluriques. « Il est le seigneur au souffle de feu, au regard de flamme, qui périt embrasé par la foudre. » C'est cette seconde conception qui est la plus répandue chez les Grecs, par opposition aux peuplades orientales.

<sup>1108</sup> Vian (1960), p. 19-37.

<sup>1109</sup> Sources principales recensées par Soubiran (1998) p. 9, n. 1 : Sénèque, *Conolation à Helvia* 18, 4-6 ; Tacite, *Annales*, XV, 49, 56, 58, 70, 71 ; Stace, *Silves*, II, 7 ; Martial, VII, 21-23 et X, 64 ; Juvénal, VII, 79 ; trois biographies, l'une de Suétone (*De poetis*), la seconde d'un inconnu du nom de Vacca et la troisième, anonyme (elles sont toutes en tête du volume I de Lucain de la C.U.F.)

hommes qui ont sans doute connu l'auteur de la *Pharsale* et qui ont évolué dans les mêmes milieux lettrés et proches du pouvoir que lui, mais surtout ils évoquent toujours Lucain dans deux contextes différents dont la comparaison sera riche d'enseignements : celui, très particulier, de l'éloge du poète de la *Pharsale*, peut-être composé à la demande de sa veuve<sup>1110</sup>, et l'autre, plus attendu, d'une simple allusion littéraire ou d'une citation de ce prédécesseur par rapport auquel, il est naturel que Martial ou Stace, se conformant ainsi au principe d'*aemulatio*, cherchent à se positionner.

Mais avant d'entreprendre ce travail, une mise au point sur l'image des Piérides dans les œuvres d'Ovide en général –prolongement de l'examen mené en introduction sur ces humaines poétesses *avant* le poète de Sulmone<sup>1111</sup>– est nécessaire : si c'est bien en s'inspirant de ces poétesses que Lucain élabore la construction consciente du *uates* qui chante son épopée, il sera utile d'élargir la compréhension que nous avons des filles de Piéros pour tenter de dégager ce que leur présence, ou au contraire, leur absence, dans certaines pièces de Martial ou de Stace où on se serait attendu à les voir apparaître, peut signifier.

### **2.2.3.a) La symbolique des Piérides d'Ovide à Juvénal.**

Le livre V des *Métamorphoses* est certainement le texte d'Ovide qui traite le plus longuement des Piérides. Elles figurent néanmoins dans d'autres de ses œuvres et semblent bien y être porteuses, dans la plupart des cas, d'une signification précise, qui, d'un passage à l'autre, témoigne de la même cohérence.

Il faut tout d'abord souligner que sur les vingt-trois occurrences que comprend l'ensemble de l'opus ovidien, quatorze se trouvent dans les *Pontiques* ou les *Tristes*, c'est-à-dire dans les pièces composées dans la solitude et le désespoir de l'exil<sup>1112</sup>. Cette concentration semble bien indiquer que contrairement à beaucoup d'écrivains grecs ou latins pour qui les Muses et les Piérides sont seulement des substantifs synonymes, offrant ainsi d'utiles combinaisons métriques différentes, Ovide, dans le malheur, se

---

<sup>1110</sup> Nauta (2002), p. 89 : Argentaria Polla, la veuve de Lucain semble avoir organisé une cérémonie pour l'anniversaire de la mort de son époux, et c'est pour cette célébration qu'elle aurait demandé un poème à Stace. Martial aurait alors de son côté offert spontanément ses compositions ; il reste que le texte de Stace qui évoque cet événement manque de clarté.

<sup>1111</sup> Voir au début de la section II, 2.

<sup>1112</sup> Les occurrences dont il sera désormais question ont été localisées grâce à une recherche informatisée dans la base de textes latins CETEDOC : il s'agissait de repérer toutes les mentions des Piérides, de la Piérie ou de Piéros (ou Piérus), chez plusieurs auteurs.

tourne davantage vers les unes que vers les autres, comme si les filles de Piéros étaient, au risque de me répéter, le symbole d'une autre poésie. Reste, par l'examen rapide de trois extraits, à en préciser les caractéristiques, qui s'opposent, on s'en doute, à la poésie pratiquée sous le patronage des Muses, comme dans ces vers des *Tristes* où deux types de compositions, renvoyés à deux sources d'inspiration différentes, sont nettement dissociés :

*nec uos, Pierides, nec stirps Letoia, uestro  
docta sacerdoti turba tulistis opem*<sup>1113</sup>.

L'art dont les Émathides sont les inspiratrices est avant tout celui d'un poète puni par le pouvoir, comme le sont les neuf artistes mortelles, par les divines Muses dans les *Métamorphoses*. Ovide est, à plusieurs reprises, assez explicite à ce sujet. C'est le cas, notamment, dans la pièce II du Livre IV des *Pontiques*. S'y adressant à Sévère, un confrère poète ayant fréquenté les mêmes cercles littéraires que lui-même lorsqu'il était encore à Rome, il se plaint de n'avoir plus de joie à écrire car il a perdu le puissant stimulant que constituait pour lui le public romain auquel il pouvait lire ses vers. Son déplaisir vient peut-être aussi du fait, précise-t-il, que ce fut son art qui causa son malheur<sup>1114</sup>. Il ajoute néanmoins que, n'aimant ni le vin ni les jeux, il n'a pas trouvé d'autre occupation dans son exil que la poésie :

<sup>1113</sup> Ovide, *Tristes*, III, II, 3-4 :

« Ni vous, troupe savante des Piérides, ni le fils de Latone

N'avez porté secours à votre invocateur. » (Traduction Robert)

<sup>1114</sup> La question de savoir ce qui valut une telle sanction à Ovide est très complexe ; je ne prétends nullement prendre position là-dessus et me contente seulement de remarquer l'omniprésence des Piérides dès lors que le poète évoque sa triste situation et ce qui l'a causée.

Voir aussi à ce propos, un autre texte dans lequel le passé riant, associé à la *Musa*, s'oppose au présent douloureux dont les Piérides partagent les difficultés : Ovide, *Tristes*, V, VII, 25-34 :

*Carmina quod pleno saltari nostra teatro, 25  
uersibus et plaudi scribis, amice, meis,  
nil equidem feci (tu scis hoc ipse) theatris,  
Musa nec in plausus ambitiosa mea est.  
Non tamen ingratum est, quodcumque obliuia nostri  
impedit et profugi nomen in ora refert. 30  
Quamuis interdum, quae me laesisse recordor,  
carmina deuoueo **Pieridasque meas,**  
cum bene deuoui, nequeo tamen esse sine illis  
uulneribusque meis tela cruenta sequor.*

« Tu m'écris, mon ami, qu'on mime dans un théâtre comble

Mes textes et qu'on applaudit à mes vers :

Je n'ai assurément rien fait pour le théâtre –tu le sais bien-,

Et ma Muse n'est pas avide d'applaudissements.

Toutefois, ce qui empêche que l'on m'oublie et ramène

Sur toutes les lèvres le nom du banni ne m'est pas désagréable.

Bien que je maudisse mes vers, parfois, et les Piérides,

En me rappelant le tort qu'ils m'ont fait,

*quid nisi Pierides, solacia frigida, restant, 45*  
*non bene de nobis quae meruere deae?*  
**At tu, cui bibitur felicius Aonius fons,**  
*utiliter studium quod tibi cedit ama*  
**sacraque Musarum merito cole, quodque legamus**  
*huc aliquod curae mitte recentis opus<sup>1115</sup>. 50*

Les filles de Piéros sont associées au poète accablé par le sort, banni à cause de certaines de ses œuvres, semble-t-il, et privé de son public. Par le passé, lui aussi, tout comme Sévère, a fréquenté la bienheureuse Béotie et a bu à la source divine d'un art riant (*Aonius fons*). C'est un temps désormais révolu, les plaisantes Muses qu'il y rencontrait –l'Aonie est, en effet, l'ancien nom de la Béotie où se trouve l'Hélicon– se sont muées en froides Piérides (*Pierides, solacia frigida*), chantres d'une poésie douloureuse. Or, douloureuse, elle le fut aussi pour Lucain : Ovide a été contraint à l'exil, le poète de la *Pharsale*, réduit au silence et mis au ban de la société.

Mais, à l'examen d'autres extraits, il est possible d'être plus précis ; en effet, les Piérides ne sont pas véritablement les compagnes de l'artiste dans le malheur, elles sont bien plus souvent ses complices dans l'erreur :

*me quoque Musa levat Ponti loca iussa petentem:*  
*sola comes nostrae perstitit illa fugae; 20*  
*sola nec insidias, nec Sinti militis ensem,*  
*nec mare nec ventos barbariamque timet.*  
*scit quoque, cum perii, quis me deceperit error,*  
*et culpam in facto, non scelus, esse meo,*  
*scilicet hoc ipso nunc aequa, quod obfuit ante, 25*  
*cum mecum iuncti criminis acta rea est.*  
*non equidem vellem, quoniam nocitura fuerunt,*  
***Pieridum sacris inposuisse manum.***  
 [...]
   
*quodque mihi telum vulnera fecit, amo.*  
 [...]
   
*iure deas igitur veneror mala nostra levantes*

---

Lorsque j'ai bien maudit je ne peux cependant vivre sans eux

Et je retourne le couteau sanglant dans ma plaie. » (Traduction Robert)

<sup>1115</sup> Ovide, *Pontiques*, IV, II, 45-50 :

« Que me reste-t-il d'autre que les Piérides, froide consolation,

Ces déesses qui n'ont pas bien mérité de moi.

Or, toi qui bois dans la félicité à la source d'Aonie,

Aime ce travail qui t'est fort profitable,

Entretiens avec raison le culte des Muses et envoie-moi ici

Une œuvre dont tu t'es occupé récemment, que je la lise. » (Traduction Robert)

Ovide conçoit ici son art sur le mode d'une profonde dualité : sa *persona* de poète est tiraillée entre la pratique artistique qui lui valut l'exil et qu'il préférerait n'avoir jamais menée (*non equidem vellem [ ...] Pieridum sacris inposuisse manum*), et le réconfort que lui apportent les vers qu'il compose loin de Rome et qui, seuls, parviennent à lui faire oublier sa disgrâce (*leuat ; leuantes*). La première tendance poétique, subversive et dangereuse, est symbolisée par les Piérides (v. 28), tandis que la consolation que peut, par ailleurs, constituer l'art s'accomplit sous le signe de la Muse (v. 19). Et l'être même du poète porte la marque de ce déchirement constant entre l'envie du renoncement et l'incapacité à cesser de composer : personnage unique quand il évoque la *Musa* et le soulagement qu'elle procure, il se fait pluriel dès lors qu'il est question de la culpabilité associée aux Piérides : c'est ainsi que le « moi » consolé par la divinité dans le premier vers de l'extrait (*me quoque Musa levat*), devient un « nous » dans la fuite consécutive à la faute commise (*nostrae fugae*) ou dans les souffrances qui en découlent (*mala nostra*). Faut-il voir dans ce pluriel le signe de l'appartenance du poète au chœur des Piérides qui, à l'inverse des Muses, ne sont, dans toute la littérature antique, jamais individualisées par un nom propre ou même seulement, à quelques rares exceptions près<sup>1117</sup>, présentées au singulier ? Est-ce la traduction grammaticale de la dissolution du moi (*perii*) qui, se perdant dans l'erreur (*quis me deceperit error*), ne serait plus vraiment lui-même au moment où il la commet ? Peut-on comprendre ce phénomène comme l'addition de deux individualités innocentes –le poète et la Muse, dont le vers 26 dit avec insistance la fusion dans l'erreur (*cum mecum iuncti criminis*)– qui se fondent

<sup>1116</sup> Ovide, *Tristes*, IV, I, 19-28 [...], 36 [...], 49-50 :

« Moi aussi ma Muse me console d'avoir été contraint de partir pour le Pont ;

Elle seule est restée la compagne de mon exil,

Elle seule ne craint, dans cette adversité, ni l'épée du soldat

Ni la mer ni les vents ni la barbarie.

Elle sait aussi quelle erreur m'a abusé lorsque je suis tombé

Et que ce que j'ai fait est une faute, non un crime.

Elle est sans doute aujourd'hui bienveillante par ce qu'elle m'a porté

Préjudice jadis, quand elle a été déclarée ma complice.

Je voudrais, bien sûr, ne jamais être entré –puisque cela devait

Me nuire- dans le mystère des Piérides ;

[...]

Et j'aime le trait responsable de ma blessure.

[...]

J'ai donc raison de vénérer ces déesses qui allègent mes maux,

Ces compagnes d'exil anxieuses, venues de l'Hélicon. » (Traduction Robert)

<sup>1117</sup> Voir, par exemple, Ovide, *Fastes*, IV, 222.

en un « nous » coupable –dès le vers suivant apparaissent en effet **les** Piérides– permettant ainsi de minimiser la faute du seul Ovide ?

Toutes ces hypothèses, me semble-t-il, méritent également d’être rappelées à propos du proème de Lucain, qui proclame l’intention du poète d’oser chanter le *summum nefas*. L’omniprésence de la première personne du pluriel<sup>1118</sup>, cela a déjà été dit, ne peut pas s’expliquer uniquement par la fameuse licence poétique<sup>1119</sup>. Il s’agit en effet d’une grande nouveauté dans l’épopée, puisqu’aucun des prédécesseurs de Lucain –aucun de ceux qui viendront après lui non plus– ne dit « nous » avant d’avoir dit « je ». Je ne peux ici passer en revue le détail de tous les autres proèmes. Aussi me contenterai-je d’un rapide examen des épopées d’Homère et de Virgile avant de livrer la conclusion à laquelle j’aboutis. Le fait même que Lucain soit le seul, parmi les auteurs épiques, à composer d’emblée à la première personne du pluriel impose de se demander pourquoi il a fait ce choix, nécessairement porteur de sens. Or, chez les autres auteurs, les variations, soit entre « je » et « nous », soit entre « je » et l’effacement de la première personne, marquent les différentes étapes des rapports établis entre le poète et sa divinité inspiratrice. Ainsi, S. Perceau a bien montré ce qu’il en était pour les deux épopées d’Homère. Elle signale, dans la mesure où le processus énonciatif qui y est installé n’est pas le même, une différence nette entre les proèmes de ces œuvres<sup>1120</sup>. Dès le premier vers de l’*Odyssée*, le poète prie sa Muse de prendre en charge le récit et de lui raconter les aventures d’Ulysse –la première personne apparaît sous la forme du datif de destination, *dis-moi*–, avant de se placer lui-même parmi les auditeurs, en disant « nous » au vers 10 : il n’est donc pas celui qui, inspiré par une divinité de la poésie, chante les ruses de son héros, puisque c’est la Muse qui en a la charge. Il ne fait qu’écouter et répéter ce qu’il entend<sup>1121</sup>. Et S. Perceau conclut en disant que ce

---

<sup>1118</sup> Lucain, *De bello civili*, I, 2 *canimus* ; I, 37, *querimur*. La première apparition du « je » n’a lieu qu’au vers I, 63 : rien d’étonnant d’ailleurs à la présence de la première personne du singulier à ce moment-là dans la mesure où il s’agit de l’invocation à la Muse inspiratrice.

<sup>1119</sup> Masters (1992), p. 112 : le critique dit que chez un auteur « dont le sujet est, pour parler en termes abstraits, la confusion de l’unité et la dualité », le fait que le pluriel remplace systématiquement le singulier, à des moments précis –notamment dans les vers liminaires–, ne peut simplement s’expliquer par une licence poétique.

<sup>1120</sup> Perceau (2002), p. 163.

<sup>1121</sup> Homère, *Odyssée*, I, 1-9 :

« Muse, dis-**moi** l’homme inventif, qui erra si longtemps,  
Lorsqu’il eut renversé les murs de la sainte Ilion,  
Qui visita bien des cités, connut bien des usages,  
Et eut à endurer bien des souffrances sur les mers,  
Tandis qu’il luttait pour sa vie et le retour des siens.  
Mais, malgré mon désir, il ne parvint pas à les sauver,

dispositif narratif confère à l'*Odyssée* une apparente objectivité. En revanche, pour l'*Illiade*, le chant est bien assumé par le poète à qui la Muse, sollicitée en ce sens, a révélé ce qu'il ignorait : il endosse la responsabilité de ce qu'il raconte et marque la présence à ses côtés de la divinité inspiratrice par le passage de la première personne du singulier –le « je » est actualisé par le « tu » compris dans l'impératif du premier vers, utilisé pour invoquer la Muse<sup>1122</sup>– à l'effacement de la première personne qui signale l'association désormais réalisée de l'aède et du dieu lui donnant à voir ce qu'il va chanter<sup>1123</sup>. On retrouve à peu près le même dispositif énonciatif dans les premiers vers de l'*Énéide* : Virgile annonce son sujet à la première personne du singulier, réclame explicitement l'aide de la Muse au vers 8, puis toute trace de première personne s'efface<sup>1124</sup>.

Chez Lucain, en revanche, nul aveu de troubles de la mémoire ou de faiblesse, nulle demande d'assistance à la divinité de la poésie. Le *uates* du *De bello civili* se présente d'emblée, pour ainsi dire, en force, dans la toute puissance de la première personne du pluriel. Et c'est seulement *a posteriori* que le dédoublement entre la Muse et le poète

---

Car de leur propre aveuglement ils furent les victimes :  
Ces fous avaient mangé les bœufs du fils d'Hypériorion,  
Si bien que le Soleil leur ravit l'heure du retour.

A nous aussi, fille de Zeus, conte un peu ces exploits. » (Traduction Mugler)

<sup>1122</sup> Voir Perceau (2002), n. 7, p. 154 (qui cite Calame (1986), p. 38) : la demande formulée par le poète « présuppose la présence d'un *Je* qui adresse l'injonction contenue dans la forme impérative. Il y a donc une relation dialogique implicite. »

<sup>1123</sup> Voir l'aveu de méconnaissance du poète sous forme d'une question, immédiatement suivi par l'exposition des détails de ce que l'aède disait ne pas savoir (v. 8 et 9). La Muse doit alors être considérée comme l'informatrice consciente du narrateur-poète. S. Perceau (2002, p. 155) ajoute cependant que la question peut aussi être comprise comme émanant de l'auditoire présent à la récitation, la fusion entre l'aède et le poète étant alors réalisée dès le vers 2 de l'épopée.

Homère, *Illiade*, I, 1-9 :

« Chante, ô déesse, le courroux du Péléide Achille,  
Courroux fatal qui causa mille maux aux Achéens  
Et fit descendre chez Hadès tant d'âmes valeureuses  
De héros, dont les corps servirent de pâture aux chiens  
Et aux oiseaux sans nombre : ainsi Zeus l'avait-il voulu.  
Pars du jour où naquit cette querelle qui brouilla  
L'Atride, gardien de son peuple et le divin Achille.  
Quel dieu les fit se quereller l'un l'autre et se combattre ?

Le fils de Leto et de Zeus. » (Traduction Mugler)

<sup>1124</sup> Virgile, *Énéide*, I, 1-11 : « Je chante l'horreur des armes de Mars et l'homme qui, premier, des bords de Troie, vint en Italie, prédestiné, fugitif, et aux rives de Lavinium ; ayant connu bien des traverses et sur terre et sur l'abîme sous les coups de Ceux d'en haut, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon, il souffrit aussi beaucoup par la guerre comme il luttait pour fonder sa ville et installer ses dieux dans le Latium ; d'où la race latine, les Albains nos pères et les murs de la haute Rome. Muse, apprends-moi les causes : pour quelle atteinte à ses pouvoirs, pour quelle blessure la reine de dieux précipita en un tel cercle d'infortunes, au devant de tels travaux, un homme insigne en pitié. Est-il tant de colères dans les âmes célestes ? » (Traduction Perret)

On retrouve à peu près les mêmes dispositifs énonciatifs chez Apollonios, chez Lucrèce, chez Ovide (*Métamorphoses*) et chez Stace.

qui dit « je » s'opère sur un mode tout à fait nouveau : l'invocation à Néron, je l'ai déjà dit, inverse, en effet, le rapport de dépendance qui lie traditionnellement le *uates* à sa divinité inspiratrice, puisque désormais c'est la Muse qui a besoin du poète pour acquérir le statut divin<sup>1125</sup>. Cette auto-valorisation du chantre de l'épopée au détriment de sa Muse –dont l'invocation n'a d'ailleurs pas été jugée utile dès les premiers vers– n'est pas sans rappeler, dans une certaine mesure, le mépris que les Piérides affichaient pour les déesses de la poésie dans les *Métamorphoses*. En outre, si l'on garde en mémoire l'association stricte entre le « nous » et les filles de Piéros qui se manifeste, par exemple, dans le texte d'Ovide précédemment analysé –mais dans d'autres également– et si l'on se souvient que le premier vers de la *Pharsale* se propose de s'aventurer *per Emathios campos*, c'est-à-dire dans le domaine des Piérides, l'image du *uates* lucainien se dessine avec précision : conscient de faire le choix d'un sujet dont il est sacrilège de traiter, le narrateur se lance pourtant audacieusement dans l'entreprise, comme l'a peut-être fait Ovide avant d'être contraint à l'exil ou comme l'osent les Piérides des *Métamorphoses* en chantant, non la gloire des dieux traditionnels, mais les louanges de Typhée. Ainsi, le « nous » de Lucain n'est pas, comme chez Homère, la marque de l'association entre le poète et la Muse, mais signifie en fait l'exact contraire : sûr de son talent, il dit « nous » bien avant d'avoir invoqué Néron, et fait presque figure, en définitive, de continuateur du chant des Piérides ovidiennes que les Muses, en les transformant en pies, ont privé, non de parole, mais de génie créateur<sup>1126</sup>. Et cette interprétation prend sa pleine mesure si on la rapproche d'une des grandes tendances de la *Pharsale* : Lucain s'efforce, en effet, de donner la parole à ceux qui, dans le cours historique des choses, en ont été privés<sup>1127</sup>. Entrant, par cette première personne du pluriel, dans le chœur des Piérides, il poursuivrait donc, à sa manière, la typhonomachie de ses orgueilleuses sœurs en poésie.

Ainsi, cette analyse rejoint la démonstration de S. Wheeler qui voit dans la *Pharsale* un complément des *Métamorphoses* considérées par Lucain comme l'histoire

---

<sup>1125</sup> Voir l'analyse de l'invocation à Néron

<sup>1126</sup> C'est bien en effet ainsi que plusieurs commentateurs comprennent le dernier vers du chant V (v. 678) qui précise qu'il reste aux pies « leur caquetage rauque et leur prodigieuse envie de parler », *Raucaque garrulitas studiumque immane loquendi* (Traduction Robert) : si elles peuvent encore parler, elles n'ont plus de capacité à créer et ce qu'elles chantent n'est qu'une pâle copie d'autres œuvres. Les commentateurs y voient même la dénonciation d'un certain type de poésie qui ne cesse de répéter des thèmes et des motifs éculés.

<sup>1127</sup> L'exemple le plus frappant de cette caractéristique de l'œuvre est assurément le discours direct qui donne, au livre I, la parole aux habitants d'Ariminum, tandis que le texte précise paradoxalement que la peur, à l'arrivée de César qui vient de franchir le Rubicon, les tient silencieux. Le dispositif énonciatif leur permet donc de faire ce qu'il ne leur a pas été historiquement possible d'oser. Voir p. 33.

du monde et de ses guerres civiles : si pour ce critique, le *De bello civili* vient combler le vide historique laissé par Ovide qui omet, dans la carrière de César, la période du *bellum civile*<sup>1128</sup>, cette œuvre prolonge également, me semble-t-il, le chant des filles de Piéros et le type d'épopée nouvelle, audacieuse, subversive, qu'elles incarnent.

Revenons, pour en terminer avec cette question, à la dernière caractéristique dont Ovide, au fil de ses œuvres d'exil, pare les Piérides et la poésie dont elles sont le chantre. Dans la première pièce du livre V des *Tristes*, il conseille Gallus et Propertius, à qui veut lire de la poésie légère, par opposition aux textes qu'il écrit depuis qu'il a quitté Rome :

*Atque utinam numero non nos essemus in isto!*  
*ei mihi, cur umquam Musa iocata mea est?* 20  
*Sed dedimus poenas, Scythicque in finibus Histri*  
*ille pharetrati lusor Amoris abest.*  
*Quod superest, animos ad publica carmina flexi,*  
*et memores iussi nominis esse mei.*  
*Si tamen ex uobis aliquis tam multa requiret,* 25  
*unde dolenda canam, multa dolenda tuli.*  
*Non haec ingenio, non haec componimus arte:*  
*materia est propriis ingeniosa malis.*  
*Et quota fortunae pars est in carmine nostrae?*  
*Felix, qui patitur quae numerare potest!* 30  
*Quot frutices silvae, quot flauas Thybris harenas,*  
*mollia quot Martis gramina campus habet,*  
*tot mala pertulimus, quorum medicina quiesque*  
*nulla nisi in studio est Pieridumque mora*<sup>1129</sup>.

<sup>1128</sup> Wheeler (2002), p. 374-376, à propos d'Ovide, *Métamorphoses*, XV, 752-753 : la période de la guerre civile est soigneusement passée sous silence par le poète.

<sup>1129</sup> Ovide, *Tristes*, V, 1, v. 19-34 :

« Ah ! Si j'avais pu ne pas faire partie de ce groupe !  
Hélas ! Pourquoi ma Muse s'est-elle divertie ?  
Mais j'ai payé et l'illustre baladin d'Amour porte-flèches  
Est bien loin, aux frontières de l'Hister de Scythie.  
Pour l'avenir, j'ai orienté mes choix vers une poésie pour tous  
Et je m'astreins à ne pas oublier mon renom.  
Si toutefois l'un de vous demande d'où vient que je chante  
Si souvent la souffrance, c'est que j'ai beaucoup souffert.  
Ce n'est pas l'ingéniosité, pas le formalisme qui me dicte ceci :  
Ce sont mes propres malheurs qui m'inspirent.  
Quelle part mon sort occupe-t-il dans mon poème ?  
Bienheureux celui qui peut faire le compte de ses souffrances !  
Les forêts ont autant d'arbrisseaux, le Tibre de grains de sable blond,  
Le champ de Mars a autant de brins d'herbe tendre

L'alternance déjà constatée entre la première personne du singulier associée à la Muse légère du passé (*Musa iocata mea*) et le « nous » qui renvoie aux Piérides, coupables du crime poétique (*dedimus poenas*), atteint sans doute son paroxysme ici, dans les vers 23-24 : l'unicité de la *persona* du poète (*flexi, jussi*) vole en éclats quand elle s'adresse à ses *animos* qu'elle enjoint d'être *memores nominis mei*, c'est-à-dire de se souvenir du nom de celui qui va signer l'écrit –pour ne pas le mettre à nouveau en danger– que des forces créatrices, pour ainsi dire, incontrôlables sont sur le point de composer. Mais l'élément nouveau qu'apporte l'étude de ce passage est ailleurs. Qu'il s'agisse d'un artifice d'auteur ou non, la tristesse que chante le poète est explicitement liée à la dure réalité vécue (*Non haec ingenio, non haec componimus arte, / materia est propriis ingeniosa malis*. v. 27-28, où la première personne du pluriel est à l'honneur). La poésie des Piérides est donc, en quelque sorte, un art du réel. C'était déjà le cas dans les *Métamorphoses* où les filles de Piéros chantaient, contrairement à l'épopée traditionnelle, la crainte des dieux réduits à fuir jusqu'en Égypte devant le menaçant Typhée et à y prendre une forme animale dépourvue de merveilleux. Le chant des Piérides apparaît, en définitive, comme la révélation de la véritable identité des dieux, dans toute sa banale trivialité.

C'est d'ailleurs bien comme inspiratrices d'une poésie du réel que Juvénal invoque les Piérides dans la quatrième pièce de ses *Satires*. Il s'y moque de Crispinus qui a acheté, pour une véritable fortune, un gros mulet :

*Incipe, Calliope. Licet et considerare, non est  
cantandum, res uera agitur. Narrate, puellae  
Pierides. Prosit mihi uos dixisse puellas*<sup>1130</sup>.

Juvénal réclame un bref instant l'assistance de Calliope pour prendre en charge ce récit. Mais bien vite, il se ravise : puisque la chose est vraie (*res uera*), l'appel à la Muse de l'épopée ne se justifie plus. Les Piérides, en revanche, seront celles qui pourront la raconter (*narrate*), à défaut de la chanter (*non est /cantandum*).

Ainsi, les filles de Piéros sont chez Ovide –et parfois chez des auteurs postérieurs– le symbole d'une poésie en prise avec le réel, âpre, audacieuse, destructrice

---

Que j'ai supporté de malheurs dont le remède et l'accalmie

Ne se trouvent que dans l'étude et l'attente des Piérides. » (La traduction de ce vers est légèrement modifiée.) » (Traduction Robert)

<sup>1130</sup> Juvénal, *Satires* IV, v. 34-36:

« Commence, ô Calliope. Mais ici l'on peut s'asseoir : ce n'est pas d'un chant épique, c'est d'une histoire vraie qu'il s'agit. Racontez-la, ô juvéniles Piérides ! Et assistez-moi, pour vous avoir appelées juvéniles ! » (Traduction Labriolle-Villeneuve, corrigée par Gérard)

même, puisqu'elle va jusqu'à mettre en danger celui qui en est l'auteur. Et c'est bien parce que Lucain a compris ainsi l'art des Piérides qu'il s'est inspiré de ces poétesses pour construire l'image de son *uates*.

### **2.2.3.b) L'hommage posthume de Martial et de Stace dans les œuvres qui ne sont pas délibérément composées à la gloire de Lucain : association significative des Piérides et du *uates* du *De bello ciuili*.**

Stace et Martial qui associent fort souvent Lucain aux Piérides, viennent de surcroît, me semble-t-il, conforter cette analyse, de deux manières différentes et complémentaires, suivant qu'il s'agit de pièces écrites tout exprès pour célébrer le poète Lucain, ou non.

Examinons tout d'abord quelques textes qui n'ont pas été délibérément écrits en l'honneur de l'auteur de la *Pharsale*. Ce sont essentiellement des passages qui sont, pour les deux poètes flaviens, l'occasion de se positionner par rapport à leur illustre devancier. Or, on constate que l'évocation de Lucain va très souvent de pair, presque naturellement pour ainsi dire, avec la mention des Piérides. C'est le cas, par exemple, dans cette pièce légère de Martial qui s'adresse à Polla, la veuve de Lucain :

*Contigeris regina meos si Polla libellos,  
Non tetrica nostros excipe fronte iocos.  
Ille tuus vates, Heliconis gloria nostri,  
Pieria caneret cum fera bella tuba,  
Non tamen erubuit lascivo dicere versu* 5  
*'Si nec pedicor, Cotta, quid hic facio?'*<sup>1131</sup>

Si le *uates* du *De bello ciuili* est bien celui qui embouche la *Pieria tuba*, ce texte ne suffit pas cependant à faire la preuve que la poésie épique telle que la chante Lucain ait pour symbole les Piérides. Ces dernières sont peut-être, dans cette épigramme, les

---

<sup>1131</sup> Martial, *Epigrammes*, X, 64, adressée à la femme de Lucain :

« Polla, ma noble protectrice, si ta main se pose sur mes petits volumes, n'accueille pas le sourcil froncé mes plaisanteries. Ton illustre poète, gloire de notre Hélicon, quand il sonnait les combats farouches avec la trompette des Piérides, n'a pourtant pas rougi de dire dans un vers licencieux : 'Si je ne suis même pas sodomisé, Cotta, qu'est-ce que je fais ici ?' » (Traduction Izaak)

chantres de l'épopée en général<sup>1132</sup>. En revanche, la *Thébaïde* nous fournit quelques précisions d'une grande utilité. Stace, en se positionnant par rapport à l'épopée de son prédécesseur, dessine les caractéristiques qui sont, de son point de vue, celles de l'écriture épique proprement lucanienne, symbolisée à trois reprises, sans aucun doute possible cette fois, par les filles de Piéros. Les premiers vers sont clairs sur cette question :

*Fraternas acies aleternaque regna profanis  
decertata odiis sontesque euoluere Thebas,  
Pierius menti calor incidit. Vnde jubetis  
ire, deae ?*<sup>1133</sup>

Comme l'a souligné S. Franchet d'Esperey, ces vers liminaires ont une forte coloration lucanienne<sup>1134</sup>. Ainsi, au seuil de cette épopée qui chante un affrontement fratricide, Stace proclame-t-il d'emblée ce que son œuvre doit au *uates* de la *Pharsale*, chantre de la guerre civile qui marqua si fortement le monde romain. Et pour ce faire, nul besoin de mentionner le nom de Lucain, l'évocation du *Pierius calor* suffit : le poète du *De bello ciuili* apparaît donc bien, sous la plume de Stace –et donc aussi aux yeux de ses lecteurs– comme celui dont la poésie est étroitement associées aux Piérides. Mais presque dans le même temps où il dit toute son admiration pour Lucain, Stace s'en démarque en renouant fortement avec la traditionnelle invocation aux divinités de la poésie : non seulement les déesses remplacent, à la faveur de la puissante parataxe qui structure le vers 3, les filles de Piéros, mais en outre, l'aède de la nouvelle épopée vient prendre ses ordres auprès des Muses (*Vnde jubetis/ire*), reconnaissant ainsi qu'elles lui sont indispensables et que son talent dépend d'elles<sup>1135</sup>. L'audacieux et orgueilleux *uates* de la *Pharsale* est bien loin. Et ce positionnement de Stace par rapport à l'épopée

---

<sup>1132</sup> Voir par exemple, l'Epigramme XI, 3, v. 8 : Martial déplore, étant donné sa pauvreté, que Rome n'ait plus de Mécène. S'il en avait été autrement, il aurait eu, lui aussi, tout le loisir d'emboucher la puissante trompette des Piérides. Comme le confirme le commentaire, le texte évoque bien ici l'épopée en général et non uniquement celle propre à Lucain : Kay (1985) *ad. loc.*

<sup>1133</sup> Stace, *Thébaïde*, I, 1-4 :

« Deux frères dressés l'un contre l'autre par une haine sacrilège pour la succession du trône de Thèbes, la ville criminelle, voilà ce que je veux retracer, ce que m'inspire le feu des Piérides. Mais d'où partir, dites-le moi, déesses ! » (Traduction Lesueur)

<sup>1134</sup> Franchet d'Esperey (1999), p. 28.

Voir aussi l'apostrophe à Cléo (Stace, *Thébaïde*, I, 41) qui vient confirmer que les divinités inspiratrices invoquées par le *deae* du vers 4 sont bien les Muses. Le rapport de dépendance du poète vis-à-vis des puissances inspiratrices est encore réaffirmé : *Quem prius heroum, Cléo, dabis?*

« Mais quel héros vas-tu me donner en premier, Cléo ? » (Traduction Lesueur)

de la guerre civile se précise un peu plus loin. S'adressant à Domitien, son empereur, il lui déclare :

*Tempus erit, cum **Piero** tua fortior oestro  
Facta canam : nunc tendo chelyn satis arma referre  
Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis<sup>1136</sup>.*

Stace remet à plus tard la pratique d'un type de poésie auquel il ne s'adonnera pas dans cette épopée. Outre les vers liminaires aux accents lucaniens, il est un autre texte qui permet d'éclairer l'extrait cité. Il s'agit de la *Silve* II, 7 composée à la demande de la femme de Lucain, pour célébrer la naissance de son défunt mari. Or, comme l'a justement observé M. Malamud, Stace y emploie, tout comme dans ce passage de la *Thébaïde*, un terme fort peu courant pour désigner l'inspiration poétique, *oestrus*<sup>1137</sup>. La critique précise d'ailleurs qu'il est le premier à l'utiliser en ce sens et qu'il ne le fait qu'en ces deux seules occasions, qu'il paraît donc impossible de ne pas rapprocher<sup>1138</sup>. Ainsi, nul doute n'est permis : ce type de poésie, inspiré par le *Piero oestro*, que Stace pratiquera ultérieurement, lorsqu'il chantera les hauts faits de Domitien (*tua...facta canam*), renvoie bien à l'art du poète qu'il célèbre dans la *Silve* II, 7. L'assimilation de la poésie des Piérides à celle de Lucain est à nouveau établie. Reste à préciser en quoi consiste, selon Stace, l'art proprement lucanien dont il remet la pratique à plus tard. Or, cette *recusatio* à laquelle se livre ici le poète de la *Thébaïde* sert de conclusion à l'éloge qu'il adresse à son empereur : Stace y rappelle assez longuement des faits historiques récents et précis, c'est-à-dire les victoires militaires et les bienfaits de Domitien pour Rome, avant d'évoquer, avec des motifs qui ne sont d'ailleurs pas sans faire songer à ceux de Lucain, l'apothéose à venir de son bien-aimé gouvernant<sup>1139</sup>. Renvoyer à un avenir indéterminé le développement des louanges de son impérial contemporain, juste

---

<sup>1136</sup> Stace, *Thébaïde*, I, 32-34 :

« Le temps viendra où j'aurai plus de force, inspiré par le délire des Piérides, pour chanter tes exploits : maintenant je ne tends ma lyre que pour retracer les combats d'Aonie et le sceptre fatal aux deux frères tyrans. » (Traduction Lesueur)

<sup>1137</sup> Stace, *Silves* II, 7, v. 1-4 :

*Lucani proprium diem frequentet,  
quisquis collibus Isthmiae Diones  
docto pectora concitatus oestro  
pendentis bibit unguulae liquorem.*

« Accourez à la célébration du jour qui appartient à Lucain, ô vous tous qui, sur les collines de Dioné isthmique, l'esprit excité par un docte délire, buvez à la source jaillie du sabot volant. » (Traduction Izaac)

<sup>1138</sup> Malamud (1995), p. 4 et 5.

<sup>1139</sup> Stace, *Thébaïde*, I, 16-31.

esquissées ici, a donc une portée programmatique pour la *Thébaïde* : Stace ne va pas composer, à la manière de Lucain, une épopée historique dans laquelle le merveilleux n'a que très peu de place. Au contraire, il se tourne délibérément vers un cycle de légendes très anciennes. Il rejoint donc l'interprétation relevée précédemment chez Ovide et Juvénal : une fois encore, les Piérides, et Lucain qui leur est associé, apparaissent comme les inspiratrices d'une poésie différente, bien d'avantage en prise avec le réel, que l'épopée traditionnelle.

Enfin, la troisième et dernière occurrence des filles de Piéros que contient la *Thébaïde* se révèle être plus décisive encore. De façon quelque peu étonnante, le poète, qui, au début de son œuvre leur avait pourtant préféré les Muses, s'adresse aux Piérides lors de la seconde invocation, par ordre d'importance, de son épopée. Il s'agit des vers introduisant la moitié de l'œuvre que les commentateurs qualifient souvent d'iliadique<sup>1140</sup> :

*Nunc age, Pieriae, non uos longinqua, sorores,  
 consulimus, uestras acies, uestramque referte  
 Aoniam ; uidistis enim, dum Marte propinquo 630  
 horrent Tyrrhenos Heliconia plectra tumultus*<sup>1141</sup>.

Ces *Pieriae sorores* n'ont pas souvent attiré l'attention des critiques et sont, d'ordinaire, considérées comme un simple doublet des Muses. F. Ahl souligne cependant avec insistance tout ce qu'elles ont en commun avec les Émathides du livre V des *Métamorphoses* d'Ovide et conclut que ce sont sans doute bien plutôt ces poétesses mortelles que Stace invoque ici que les divines Muses<sup>1142</sup>. A l'appui de cette interprétation, il me semble intéressant d'ajouter l'argument suivant : la hiérarchie traditionnellement établie entre les Muses et le poète épique qu'elles inspirent et qui a besoin de leur soutien pour créer, telle qu'elle est mise en scène, par exemple, dans le

<sup>1140</sup> Smolenaars (1994), p. 280-283 : le critique recense toutes les invocations que contient l'œuvre de Stace, nous permettant ainsi de constater que les Piérides ne sont sollicitées qu'en une seule et unique occasion : I, 3 (*deae*) ; IV, 32... (*Fama, Vetustas* et Calliope) ; VIII, 373... (Calliope et Apollon, invoqués au début du catalogue argien) ; IX, 315... (*Doctae sorores*, invoquées pour décrire la mort d'Hippomédon) ; X, 628-31 (Clio, invoquée pour décrire la mort de Ménécée) ; et X, 827-36 (*deae*, invoquées pour décrire l'aristie de Capanée). En plus, Phébus est invoqué en IV, 649 et en VI, 296 pour raconter l'histoire de l'intervention de Bacchus et énumérer les noms des conducteurs de chars et des chevaux aux jeux néméens.

<sup>1141</sup> Stace, *Thébaïde*, VII, 628-631 :

« Allez, maintenant, sœurs Piérides –ce n'est pas une guerre lointaine dont nous vous demandons le récit– chantez vos combats, chantez votre Aonie, car vous les avez vus, quand à l'approche de Mars, les plectres de l'Hélicon frissonnaient à l'appel des trompettes tyrrhéniennes. » (Traduction Lesueur)

<sup>1142</sup> Ahl (1986), voir en particulier p. 2903.

proème de la *Thébaïde*, n'a plus cours ici. En effet, si au début de l'œuvre le *uates* prenait ses ordres auprès des Muses, c'est lui, dorénavant, qui demande fermement aux Piérides –*referte* est bien à l'impératif– de se mettre au travail. Stace renoue donc en partie avec l'attitude qui était celle du *uates* de la *Pharsale* : tout comme Lucain avait su occuper une position dominante par rapport à son impériale mais néanmoins mortelle Muse, Stace, s'adressant ici aux neuf poétesses humaines que met en scène Ovide, les traite avec une supériorité de ton certaine. On peut supposer que s'il s'était agi des immortelles Muses, il aurait eu la même déférence à leur égard que celle qu'il a effectivement au début de son épopée. Par ailleurs, un autre élément du passage cité confirme, me semble-t-il, que Stace invoque bien ici les filles de Piéros et non les déesses de la poésie : c'est, d'ordinaire, lorsque la mémoire des poètes risque d'être défaillante ou qu'ils savent que la tâche à accomplir requiert des capacités qui dépassent celles de l'entendement humain, qu'ils ont recours aux divinités inspiratrices, subtil artifice littéraire permettant de souligner l'audace grandiose du projet poétique qui est le leur. Les exemples ne manquent ni chez Homère, ni chez Virgile. Or, rien de tout cela, ici, bien au contraire. Le sujet que le *uates* propose avec autorité aux filles de Piéros, loin d'être ambitieux, ne présente en fait aucune difficulté pour les poétesses. Elles ont vu de si près les combats –et c'est dit avec insistance, de façon négative d'abord (*non longinqua*), puis positive (*uidistis*)– que Stace va, dans un raccourci expressif, jusqu'à les leur attribuer (*uestras acies uestramque Aoniam*) : nul effort d'élaboration artistique, la mise en scène est donnée d'avance et tous les détails sont, pour ainsi dire, déjà réglés. Les Piérides n'ont plus qu'à mettre en mots le spectacle auquel il leur a été donné d'assister. Ainsi, le projet poétique que présente Stace ici est fort différent de celui qu'il se proposait dans son proème : l'imagination, c'est-à-dire la faculté mise en œuvre pour remonter le temps et chanter d'ancestrales légendes n'est plus la qualité requise. Désormais, le poète n'a plus à évoquer un passé lointain, mais à donner à voir des combats dans toute l'horreur concrète d'une lutte en cours. Au risque d'être un peu schématique, il ne s'agit donc plus tant de raconter des événements achevés depuis longtemps, que de les décrire comme pris sur le vif. Or, si les Muses sont les filles de Mémoire, les Piérides sont les chantres d'une forme d'effet de réel brut, qui n'est pas sans rappeler une des déclarations programmatiques de Lucain, déjà mentionnée :

*haec et apud seras gentes populosque nepotum,  
siue sua tantum uenient in saecula fama  
siue aliquid magnis nostri quoque cura laboris*

*nominibus prodesse potest, cum bella legentur,                    210*  
*spesque metusque simul perituraque uota mouebunt,*  
*attonitique omnes ueluti uenientia fata,*  
*non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, fauebunt*<sup>1143</sup>.

Cette esthétique du spectacle en cours que revendique Lucain –et dont se rapproche Stace dans la seconde partie de son épopée, placée sous le signe des Piérides– a été analysée avec précision par M. Leigh<sup>1144</sup>. En définitive, il est presque naturel que Stace invoque les filles de Piéros ici : au seuil de la partie la plus guerrière de son épopée, c'est-à-dire de la partie la plus fortement marquée par l'influence de Lucain et de ses sanglantes descriptions de corps en lutte, le poète de la *Thébaïde* renoue avec celles –il les avait soigneusement tenues à distance au début de son œuvre– dont s'est inspiré le *uates* de la *Pharsale* pour forger son image. On ne s'étonnera donc pas que le chantre du cycle thébain ne dise plus désormais « je », mais « nous » (*consulimus*).

Ainsi, tant quand il refuse l'influence de Lucain que lorsqu'il la revendique, Stace associe toujours nettement le poète de la *Pharsale* et les Piérides, dont il fait, tout comme Martial, le symbole de l'épopée historique et brutale de son illustre prédécesseur.

### **2.2.3.c) L'hommage posthume de Martial et de Stace dans les œuvres commandées par la veuve de Lucain : absence systématique des Piérides auprès du *uates* du *De bello ciuili*.**

Il est donc étonnant que dans les pièces écrites pour rendre explicitement hommage à Lucain, les filles de Piéros n'apparaissent ni sous la plume de Stace, ni sous celle de Martial. Tout en examinant quelques extraits, j'essaierai de proposer une explication à cette absence quelque peu déroutante.

---

<sup>1143</sup> *De bello ciuili*, VII, 207-213 :

« Bien plus tard, parmi les nations et la foule nos neveux,  
-que leur gloire suffise à leur ouvrir les siècles  
ou que notre effort attentif puisse aussi quelque peu =  
Servir à ces grands noms- quand on lira le récit de ces guerres,  
l'espoir et la frayeur mêlés et des vœux sans effet en seront suscités ;  
tous, frappés de stupeur, croiront, à la lecture, ces destins à venir =  
et non point révolus, et leur faveur ira, Magnus, encore à toi. » (Traduction Soubiran)

<sup>1144</sup> Leigh (1997), voir p. 6-39, et en particulier, voir la p. 30 qui précise les modalités de la mise en œuvre d'une puissante *enargeia* chez Lucain et ses implications politiques.

Les trois Épigrammes écrites par Martial pour célébrer l'anniversaire de son illustre prédécesseur se trouvent au livre VII et ont été composées pour former un ensemble<sup>1145</sup>. Martial semble ainsi avoir voulu inciter le lecteur à comparer ces trois pièces : la présence, deux fois renouvelée<sup>1146</sup>, d'Apollon, comme à l'habitude associé aux divines Muses, est ainsi fortement soulignée.

*Vatis Apollinei magno memorabilis ortu  
lux redit: Aonidum turba, fauete sacris.  
Haec meruit, cum te terris, Lucane, dedisset,  
mixtus Castaliae Baetis ut esset aquae*<sup>1147</sup>.

La pièce 22 est particulièrement intéressante. Tandis que la première épigramme traite du destin du poète et que la dernière évoque sa plus grande œuvre, celle qui est centrale a pour sujet l'inspiration poétique. Or Martial, de façon assez surprenante, qualifie d'emblée Lucain de chancre d'Apollon (*Vatis Apollinei*). Le poète flavien ignorait-il que le chancre de la *Pharsale* avait justement refusé de solliciter Apollon et d'en faire sa divinité inspiratrice<sup>1148</sup> ? Par ailleurs, peut-on penser que Martial, qui associe Lucain aux Piérides au Livre X, fasse ici référence aux Muses (*Aonidum turba*, l'Aonie étant l'ancien nom de la Béotie des Muses) en les considérant comme un simple doublet des poétesses mortelles ? Rien n'est moins sûr. En effet, le mot que le poète utilise est très exactement une citation du passage du livre V des *Métamorphoses* qui raconte la joute poétique des filles de Piéros et des divines Muses : selon G. Galàn Vioque<sup>1149</sup> –qui renvoie au commentaire des *Métamorphoses* de Bömer<sup>1150</sup>– l'emploi d'*Aonides*, comme épithète poétique désignant les Muses, est justement attesté pour la première fois au vers 333 du livre V de l'épopée ovidienne. Cet adjectif rappelle le lien existant entre les filles de Mémoire et la Béotie dont elles sont originaires ; l'utiliser et faire ainsi allusion à ce texte d'Ovide semble donc bien être une manière, pour Martial, de distinguer soigneusement l'*Aonidum turba* –les Muses–, du chœur des Émathides, c'est-à-dire des

<sup>1145</sup> Galàn Vioque (2002), p. 168 : les trois poèmes forment un groupe ; les échos thématiques et verbaux sont nombreux, la même forme poétique (deux distiques élégiaques) est utilisée à chaque fois et les dédicaces que l'on peut lire dans la deuxième partie de chaque poème forme une structure annulaire nette (la première et la dernière pièces sont adressées à la veuve du poète, la deuxième, à Lucain lui-même).

<sup>1146</sup> L'Épigramme VII, 23 est aussi adressée à Phoebus.

<sup>1147</sup> Martial, *Épigrammes*, VII, 22 :

« Il revient, le jour illustré par la glorieuse naissance du chancre d'Apollon : vierges d'Aonie, soyez propices à nos pieuses cérémonies. Il a mérité ces hommages, ce jour-là, en te donnant au monde, Lucain, afin que le Bétis pût mêler ses eaux à celles de Castalie. » (Traduction Izaak)

<sup>1148</sup> Lucain, *De bello ciuili*, I, 64-65.

<sup>1149</sup> Galàn Vioque (2002), p. 173.

<sup>1150</sup> Bömer (1969/1977), p. 311.

Piérides. Reste donc à interpréter la présence paradoxale d'Apollon et des Muses, explicitement présentées comme les ennemies des Piérides ovidiennes, dans cette pièce. Curieusement, la suite de l'épigramme se démarque de ce qui précède, fournissant ainsi un premier éclaircissement : le dernier vers chante le mélange (*mixtus*) réalisé par l'œuvre de Lucain entre les eaux du Bétis et celles de Castalie, c'est-à-dire entre le fleuve de Cordoue, la ville natale du poète, et une des sources de Delphes ordinairement consacrée aux Muses. Autrement dit, Martial souligne le fait que le dieu qui a inspiré Lucain n'est pas un Apollon de stricte obédience delphienne. Le poète se révèle donc finalement lecteur fort précis de l'œuvre de son prédécesseur : dans le *De bello ciuili*, en effet, le passage de la consultation de l'oracle de Delphes, à la dimension métapoétique indéniable, présente bien un dieu qui n'est pas véritablement celui attendu. La divinité interrogée par Appius Claudius est le produit d'un mélange original : Apollon et Typhon, le héros dont les Piérides d'Ovide chantaient la geste, se mêlent pour disparaître tout à fait par moments et donner naissance à une puissance nouvelle qui n'a pas de nom. Lucain la désigne par une périphrase qui en dit long sur sa nature composite : *opert(us) / Castalia tellure de(us)*<sup>1151</sup>, le dieu caché dans la terre de Castalie tient à la fois d'Apollon qui, avec les Muses, est honoré à la dite fontaine de Castalie, et à la fois de la créature surpuissante que Jupiter a enfouie sous la masse de l'Etna, le redoutable Typhon. Or, dans la *Pharsale*, la seule autre occurrence mentionnant la même source suggère également que l'inspiration purement apollinienne est révolue. Il s'agit, on pouvait s'y attendre, du début de la scène de la consultation. Appius a donné l'ordre que l'on rouvre l'oracle pour lui et le gardien s'empare de la malheureuse Phébadé qui erre *Castalios circum latices*<sup>1152</sup> : le pluriel laisse sans doute déjà entendre qu'il existe plusieurs sources poétiques différentes, qui, associées, pour décrire, dans la suite du passage, la *persona* de la divinité cachée en cet endroit, se manifesteront alors plus explicitement. En refusant de déranger Apollon –ou Bacchus– au début de son épopée et en peignant le dieu de Delphes sous un jour nouveau, Lucain signifie son intention de façonner pour son œuvre un *uates* original. Et Martial, qui célèbre le mélange des eaux, image de différentes sources d'inspiration poétique, a parfaitement compris le sens du travail de son prédécesseur<sup>1153</sup> : pour être le chantre d'un monde où

---

<sup>1151</sup> Lucain, *De bello ciuili*, V, 187-188.

<sup>1152</sup> Lucain, *De bello ciuili*, V, 125 : autour des eaux castaliennes.

<sup>1153</sup> La thématique du *mixtum* dans la *Pharsale* a aussi été étudiée d'un autre point de vue –qui se conjugue parfaitement avec l'analyse présentée ici– par J. Masters (1992), p. 52-53, p. 111 et p. 169-172 : le critique fait porter son attention sur les motifs de fleuves qui se mélangent l'un à l'autre et sur leur

la traditionnelle échelle des valeurs est pervertie par l'aberration absolue qu'est la guerre civile, où bien et mal *se mêlent* au point qu'il n'est plus possible de savoir comment se comporter –faire preuve de courage, c'est tuer son frère, mais rester neutre, c'est accepter la tyrannie– où, enfin, la vision du déluge qui submerge et anéantit toute chose en un même flot de boue dans lequel tout *se mélange* est omniprésente et étouffante<sup>1154</sup>, il fallait forger un *uates* puisant à différentes sources d'inspiration et refusant de se satisfaire de la seule et traditionnelle aide des Muses apolliniennes<sup>1155</sup>.

Il est maintenant possible de revenir au premier distique de Martial. En s'y adressant manifestement aux divinités qui ont cruellement châtié les Piérides dans le livre V des *Métamorphoses*, le poète formule une prière : que cette fois-ci les divines Muses veuillent bien se montrer moins intransigeantes et favoriser, semble-t-il dire en substance, la célébration de celui qui se présente comme le continuateur du chant des Piérides. S'il est vrai que Lucain a, en quelque sorte, continué le chant des Piérides, réduites à l'état animal par les Muses, Martial implore leurs divines ennemies de rendre hommage à celui qui est un peu le fils de Piéros. Les Piérides sont ainsi vengées ou du moins réhabilitées et retrouvent, par la bouche de Lucain et l'hommage indirect de Martial, leur statut de véritables poétesses épiques.

Ainsi, Martial qui, d'ordinaire, semble faire nettement l'association entre les Piérides et Lucain, choisit-il, lorsqu'il s'agit de glorifier son prédécesseur, de s'adresser aux divines Muses et non à leurs sœurs mortelles : il reconnaît chez le poète de la *Pharsale* la pratique d'une poésie différente, et lui donne la place qu'il mérite, parmi les plus grands poètes protégés d'Apollon, le dieu par excellence de cet art.

Le procédé est aussi le même chez Stace, dont la *Silve* II, 7 vient confirmer l'analyse précédente. En effet, alors que la mention des Piérides signale de façon très claire, dans la *Thébaïde*, l'influence de Lucain –ou son rejet–, dans cette pièce écrite

---

dimension symbolique ; les fleuves lents évoquent Pompée, ceux qui sont rapides, César, et leur rencontre est l'image de la guerre civile.

<sup>1154</sup> Voir par exemple l'utilisation du mythe du déluge, dans la tempête de la fin du livre V ou dans le long passage qui précède la bataille de Pharsale, au livre VII.

<sup>1155</sup> Les Piérides et la poésie ovidienne ont eu une grande influence sur Lucain, souvent sous-estimée. C'est pour cette raison que je m'efforce ici de la mettre en évidence, ce qui ne signifie nullement que je remette en cause d'autres influences ou d'autres échos, virgiliens, homériques, ou encore argonautiques par exemple. C'est, à mon sens, ce *mélange* auquel se livre Lucain entre la grande épopée traditionnelle et une manière nouvelle de composer sous le patronage des Piérides ovidiennes, dont son *uates* apparaît comme un double, qui fait la richesse de ce texte. Les motifs du mélange sont d'ailleurs fort abondants dans le *De bello civili* : qu'il s'agisse de la confusion du bien et du mal, du *mixtum* de l'eau et de la terre au jour du déluge, ou du mélange de deux fleuves dont l'un se jette dans l'autre, ce sont sans doute, entre autres, autant d'images de l'esthétique nouvelle et mixte de la *Pharsale*, dont il faudrait étudier la complexité par ailleurs.

tout exprès pour rendre hommage au poète de la *Pharsale*, les Émathides n'apparaissent jamais :

*Lucani proprium diem frequentet  
quisquis collibus Isthmiae Diones  
docto pectora concitatus oestro  
pendentis bibit unguiae liquorem.  
ipsi quos penes est honor canendi,                   5  
vocalis citharae repertor Arcas,  
et tu Bassaridum rotator Euhan,  
et Paeon et Hyantiae sorores<sup>1156</sup>*

Tout d'abord, le cadre dans lequel se déroule la célébration de la naissance de Lucain est celui de la fontaine Pirène qui, jaillissant non loin de Corinthe (*collibus Isthmiae Diones*), symbolise l'inspiration poétique : tout comme la source Hippocrène, elle serait née d'un coup de sabot de Pégase et on y voue un culte à Apollon et aux Muses (*et Paeon et Hyantiae sorores*), qui avec Hermès (*vocalis citharae repertor Arcas*) et Bacchus (*et tu Bassaridum rotator Euhan*) sont d'ailleurs conviés par Stace en ce grand jour. Le poète ne cesse de multiplier, dans la suite du texte qui n'est pas reproduite ici, les allusions aux lieux inspirés de la Béotie et de l'isthme de Corinthe, en évoquant tour à tour les Muses, ou les deux dieux de la poésie dont Lucain refuse précisément de demander l'aide au début de la *Pharsale*, c'est-à-dire Apollon et Bacchus. Rien de tout cela, bien au contraire, ne rappelle les Piérides.

Vient ensuite le moment où Stace donne la parole à un de ses personnages, pour lui faire chanter les louanges de Lucain ; or, il s'agit de la première d'entre les Muses, la grande et divine Calliope. On se souvient certainement que c'était elle qui, dans le livre V des *Métamorphoses*, entrainé dans la lice poétique pour se mesurer aux Piérides. Aux dires d'Uranie qui raconte les faits à Athéna, elle remportait d'ailleurs la victoire à l'unanimité. Pourtant, chez Stace, c'est bien la déesse qui avait cruellement triomphé des Piérides qui proclame la gloire du frère en poésie des filles de Piéros : faut-il y voir un hommage, amusé et conscient de l'auteur des *Silves* ? Est-ce un clin d'œil littéraire qui, pour ainsi dire, venge à travers l'éloge de Lucain prononcé par la grande Calliope en personne, les malheureuses Piérides ovidiennes ? Rien ne permet de l'affirmer, mais

---

<sup>1156</sup> Stace, *Silves* II, 7 :

« Accourez à la célébration du jour qui appartient à Lucain, ô vous tous qui, sur les collines de Dioné isthmique, l'esprit excité par un docte délire, buvez à la source jaillie du sabot volant. Vous qui avez en partage le privilège du chant, dieu d'Arcadie inventeur de la cithare sonore, et toi, Euhan, qui fais tourbillonner les Bassarides, et toi, Péan –vous, sœurs hyantiennes... » (Traduction Izaac revue par Moussy)

on peut se plaire à le penser, tant il est vrai que toujours, sauf dans cette pièce explicitement écrite pour célébrer Lucain, Stace associe le poète de la *Pharsale* aux Piérides.

#### 2.2.4. Conclusion

L'influence des Livres IV et V des *Métamorphoses* d'Ovide sur le *De bello ciuili* de Lucain a déjà largement été démontrée<sup>1157</sup>. Il pouvait donc paraître étonnant que le concours poétique opposant les Muses aux Piérides ait très rarement été mentionné comme texte de référence pour le poète de la *Pharsale*<sup>1158</sup>. J'espère avoir quelque peu contribué à combler cette lacune.

Parce que le chantre de la guerre civile a fait le choix d'un sujet controversé, il n'a d'autre solution, s'il veut démontrer le bien-fondé d'une telle audace, que de revenir sans cesse sur la dimension la plus problématique du thème retenu : chanter le *summum nefas*, c'est-à-dire la conflagration universelle qu'est le *bellum ciuile*, c'est pour l'auteur qui fait une œuvre d'art de l'anéantissement du monde, courir à chaque instant le risque d'être considéré comme le complice du mal.

Il était donc indispensable pour Lucain de repenser l'image du poète épique. Les Piérides ovidiennes dont il s'inspire pour forger son *uates* lui fournissent une posture nouvelle : audacieux, insolent même, constamment en prise avec le réel –qu'il faut *expromere*– et proclamant la puissance de son génie, il ose rompre avec les Muses traditionnelles, la poésie augustéenne, et le programme politique dont elles faisaient l'éloge, pour dire le mensonge que l'art et la *fabula* constituent bien souvent. Prolongeant ainsi à sa manière le renouvellement épique initié par l'auteur des *Métamorphoses*, Lucain opte pour une esthétique de l'indignation –et non de célébration–, incarnée par ce *uates* d'un genre nouveau qui ne cesse, par ses nombreuses interventions, de s'en prendre à ses monstrueux protagonistes<sup>1159</sup> ou de répondre, par avance, à d'éventuels détracteurs.

---

<sup>1157</sup> Sur l'influence de la geste de Persée des *Métamorphoses* sur le *De bello ciuili* de Lucain, voir notamment E. Fantham (1992 b).

<sup>1158</sup> Je n'ai trouvé qu'une seule allusion à l'influence des Piérides ovidiennes sur Lucain : Malamud (2003), p. 43, la critique commente la mention, au seuil de l'épopée, des champs émathiens, c'est-à-dire des possessions des Piérides.

<sup>1159</sup> Rhétorique de l'indignation qui n'est pas étrangère à celle qu'avait pu développer Cicéron, en son temps, dans ses discours politiques. Mise en œuvre conformément à la définition qu'il en avait donnée

En forgeant, à partir de l'image des Piérides d'Ovide, une *persona* originale pour le *uates* de son épopée, Lucain accomplit donc un véritable exploit : progressant encore sur le chemin du dévoilement de la réalité, initié par Lucrèce –qui avait également évoqué les Piérides, associées, on s'en souvient, à la fin de la superstition– et poursuivi par Ovide et ses Muses humaines –qui révèlent la forme triviale que prennent les dieux ayant fui jusqu'en Egypte–, le chantre du *De bello ciuili* parvient à *expromere* la violence du *nefas* de la guerre civile, sans jamais perdre son statut de *uates* véritablement digne du grand genre épique. Démontrant sans cesse son génie poétique et sa supériorité par rapport à une muse néronienne ou un héros césarien dévalorisés, il parvient à s'élever seul, *uates* pourtant plus qu'humain, jusqu'au Sublime : c'est dans ce *mixtum* hautement paradoxal entre nécessité d'être en prise avec la brutalité du réel et puissance proclamée de la création poétique que se dessine la singularité de la parole lucanienne.

Or, un thème, mieux que nul autre, permet de préciser comment se réalise ce subtil mélange : celui de la *fama* qui fait courir les rumeurs.

---

dans le *De inuentione* (I, 100-105), elle lui avait permis de présenter ses adversaires politiques, en s'appuyant sur des éléments philosophiques –surtout stoiciens–, comme monstrueux : voir Lévy (1998). On le constate, Lucain et ses *monstres* (entre autres, César, Pothin, Ptolémée) contre lesquels il ne cesse de s'insurger, ne sont pas très loin.

## ***2.3/ Réinterprétation du thème de la rumeur par le uates ‘piéridique’ du De bello ciuili.***

Pour illustrer comment ce *uates* d’un nouveau genre –cet insolent chantre ‘piéridique’, délibérément affranchi de la traditionnelle inspiration divine, qui se propose, seul, de déchiffrer la complexité d’un monde que les dieux rendent opaque– se manifeste dans son épopée, j’ai choisi, pour conclure, d’examiner le traitement du thème de la *fama* –si cher aux poètes – que propose Lucain.

On se souvient, bien entendu, de l’extraordinaire monstre poétique créé par Virgile<sup>1160</sup> ou de la complexe symbolique de la maison de *Fama* dans les *Métamorphoses*. Le poète du *De bello ciuili* aborde, quant à lui, cette question d’une manière qui, au premier abord du moins, paraît –étonnamment– plus modeste.

Le passage autour duquel sera centrée cette analyse s’étend du vers 389 au vers 522 du Chant I qui se compose de deux ensembles : on trouve tout d’abord l’inventaire des cohortes de César dispersées aux quatre coins de la Gaule et dont il bat le rappel avant de marcher sur la capitale italienne. Puis vient la description de la terreur qui s’empare des habitants de Rome parmi lesquels la rumeur annonce l’arrivée imminente du général. Or, c’est justement autour du thème de la *fama*, traité sur un mode radicalement nouveau, radicalement ‘piéridique’, que s’articule, je m’efforcerai de le montrer, l’ensemble du texte étudié.

Le catalogue de forces armées est un passage obligé de toute épopée. Des évolutions de ce *topos* ont néanmoins été constatées d’une œuvre à l’autre. On a montré combien Virgile avait su adapter ce motif à son poème en le dotant d’une structure élaborée obéissant à l’influence de la poésie alexandrine<sup>1161</sup>. Stace aussi a réfléchi sur cette figure et semble se féliciter d’avoir dépassé les auteurs de l’*Illiade* et de l’*Énéide*,

---

<sup>1160</sup> Clément-Tarantino (2006) et (2007).

<sup>1161</sup> La présentation des héros italiens (Virgile, *Énéide*, VIII647-817) suit l’ordre alphabétique : O’Hara (1989).

dans le catalogue du Livre 10 de la *Thébaïde*. Mais les travaux des chercheurs semblent avoir oublié, en cette matière, la fécondité de Lucain.

Pourtant, mettant en application, si l'on peut dire, les différentes déclarations d'art poétique analysées précédemment, et se conformant au plus près à la poésie des Piérides –audacieuse et en prise sur le réel– le poète va renouveler, de manière particulièrement novatrice, le motif du dénombrement des forces armées.

### 2.3.1. Les Romains pris au piège de la rumeur : création et propagation de la *fama*

Le dénombrement des troupes césariennes marque une pause dans le récit ; elle est soulignée par l'emploi du même groupe de mots, *Caesar ut*, au début des vers 389 et 466, qui encadrent l'inventaire. Mais, comme cela a été développé pour l'*Énéide*<sup>1162</sup>, cette mise en parenthèses de la narration n'est possible que dans la mesure où le catalogue est rigoureusement inséré dans le cours de l'épopée. C'est pourquoi, il peut être instructif d'examiner dans un premier temps, le passage que l'on peut lire juste après l'inventaire.

#### **2.3.1.a) Refus de l'allégorie symbolique de *Fama* : Virgile complété**

César a franchi le Rubicon et s'est emparé sans difficulté d'Ariminum :

*Caesar, ut immensae conlecto robore uires  
audendi maiora fidem fecere, per omnem  
spargitur Italiam uicinaque moenia complet.  
uana quo/qu(e) ad || ue/ros || ac/cessit / fama ti/mores  
inru/pitqu(e) ani/mos || popu/li || cla/demque fu/turam  
intulit / et || ue/lox || prope/rantis / nuntia / belli  
innume/ras solu/it || fal/s(a) in || prae/conia / linguas.<sup>1163</sup>*

---

<sup>1162</sup> Williams (1961).

<sup>1163</sup> *De bello ciuili*, I, 466-472 :

« Quand, dans le rassemblement de ces forces immenses,

De nombreux échos textuels<sup>1164</sup> évoquent le célèbre passage du livre IV de l'*Enéide*. Ph. Hardie a montré de façon fort convaincante que la monstrueuse *Fama* de Virgile peut être vue, précisément parce qu'elle est elle-même hyperbolique, comme un emblème de l'hyperbole : elle représente la capacité de la parole à dépasser la vérité tout en en émanant<sup>1165</sup>. Or, c'est bien cette thématique d'une parole d'autant plus pervertie qu'elle est largement répandue, que Lucain reprend ici : le beau vers 469 qui rapproche, en jouant sur leurs sonorités, les deux termes de sens opposés que sont *uana* et *ueros* en est une illustration. Mais si on retrouve les caractéristiques de la *Fama* de Virgile, le traitement qu'en propose le poète de la *Pharsale* n'est pas le même : la personnification n'est qu'ébauchée, comme si Lucain voulait la rappeler et lui rendre un rapide hommage, pour pouvoir ensuite s'en écarter et démontrer ainsi toute la puissance créatrice dont il est capable.

Loin de vouloir renchérir sur la monstrueuse créature du poète augustéen<sup>1166</sup>, Lucain choisit donc délibérément un angle d'attaque renouvelé. Il ne fait pas porter son attention sur la personne sur le compte de qui de faux bruits circulent, mais sur les hommes qui propagent la *fama*. Ce point de vue lui impose donc une posture poétique différente : il ne cherche pas à construire une nouvelle personnification terrifiante pour accabler, de façon dramatique, une unique victime, mais propose une étude précise du phénomène de la rumeur qui se répand parmi le peuple. Or, la première conclusion qui s'impose prend la forme d'une mise en garde du poète : la rumeur peut être plus néfaste à ceux qui la propagent qu'à celui dont il est question. En effet, dans le *De bello ciuili*, les victimes de cette parole pervertie<sup>1167</sup> sont ceux qui font courir les bruits de l'arrivée d'un César, déjà triomphant, soutenu par des hordes de barbares, ceux qui voient par

---

César eut trouvé la hardiesse de pousser plus avant,  
 Il se répand dans toute l'Italie et occupe les villes fortes voisines.  
 Mensongère, la rumeur s'ajouta aux craintes légitimes,  
 Envahit les esprits, insinua en tous l'image de la défaite  
 Et, rapide messagère d'une guerre imminente,  
 Défia mille langues pour de fausses nouvelles. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>1164</sup> Wuilleumier-Le Bonniec (1962), *ad. loc.* p. 87, pour les références à Virgile et Ovide.

<sup>1165</sup> Hardie (1986), p. 274-75.

<sup>1166</sup> Ovide s'était déjà adonné à l'exercice de l'image poétique renouvelée dans ses *Métamorphoses* (XII, 39-62).

<sup>1167</sup> Phénomène plus proche de la *fama* qui répand la peur dans la cité au chant VIII, 554-57 de l'*Enéide*, dont Virgile n'a qu'ébauché la description.

avance le désastre qui les attend, et qui subiront effectivement la domination du tyran à qui la rumeur, loin de nuire, comme à la malheureuse Didon, profite grandement.

Avant même d’appréhender, avec Lucain, l’analyse détaillée du phénomène socio-politique qu’est la rumeur, on peut, déjà dans ce court extrait, constater que le poète semble avoir voulu donner une version plus rigoureuse de la personnification virgilienne : il n’a repris, littéralement, que les *linguas* du monstre ; on retrouve, cependant, les yeux à travers la vision du désastre futur, les oreilles, suggérées par le terme *praeconia*, la bouche, dès le vers suivant où un homme prend la parole, et les plumes, sans doute dans l’idée de rapidité. Mais il y a alors un élément prépondérant de la *Pharsale*, qui n’apparaît pourtant qu’après coup chez Virgile : l’*animus*, le cœur humain, siège de l’imagination, est en effet absent de la personnification de *Fama* au livre IV. Il n’est mentionné qu’avec le personnage d’Iarbas, amant malheureux de la Carthaginoise, aux oreilles duquel la nouvelle des amours de Didon et Enée parvient, et dont l’*animus* s’enfle alors de colère. Lucain semble bien, ce n’est pas une habitude isolée<sup>1168</sup>, compléter Virgile, en vue d’une plus grande précision. L’extrait proposé présente, étape qui avait été laissée de côté par le poète augustéen, la description du processus intellectuel qui va conduire les hommes à préférer exagérations et mensonges. Les mots soulignés par les coupes des vers 469 à 472 sont lourds de sens : le premier et le dernier précisent, avec les adjectifs *ueros* et *falsa*, les ingrédients qui composent la *fama*, tandis que les deux autres vers révèlent ses moyens de diffusion, à travers les termes *populi* et *uelox*. On ne peut pas ne pas remarquer à quel point ces vers du *De bello ciuili* obéissent à une progression logique qui correspond à la réalité du phénomène : la *fama* part, en effet, d’une *vérité* qui stimule l’imagination des êtres humains effrayés, et se transforme en circulant parmi le *peuple*, avec une *rapidité* qui va croissant, pour aboutir à un *mensonge*.

Il paraît donc possible de lire, ici, une discrète critique de la conception de la *fama* développée dans l’*Énéide*. Le texte virgilien est convoqué pour être complété et l’allégorie est refusée. Lucain entend donc traiter, semble-t-il, le motif de la *fama* sur un mode résolument plus réaliste.

---

<sup>1168</sup> Narducci (2002), p. 101-106 : le critique analyse, dans le passage qui suit immédiatement la propagation de la *fama* dans les rues de Rome, le refus lucanien des traditionnels *topoi* de la prise de ville. À ces pages, il faut ajouter une remarque. Lucain refuse d’autant plus les clichés littéraires qu’il ne s’agit pas d’une prise de ville classique : Rome n’est pas envahie par des soldats, mais est assaillie par la *fama*. Cette redoutable alliée de César provoque même, bien avant le combat, la fuite des habitants de Rome.

### 2.3.1. b) L'analyse du processus de la rumeur : une *fama* terrifiante, malgré son visage humain.

Lucain désormais entre dans l'analyse concrète du processus, et montre comment la *fama*, portée par l'*animus*, construit le faux à partir du vrai :

*est qui tauriferis ubi se Mevania campis  
explicat audaces ruere in certamina turmas  
adferat, et qua Nar Tiberino inlabitur amni  
barbaricas saeui discurrere Caesaris alas;  
ipsum omnes aquilas conlataque signa ferentem  
agmine non uno densisque incedere castris.  
nec qualem meminere uident: maiorque ferosque  
mentibus occurrit uictoque inmanior hoste.  
hunc inter Rhenum populos Alpemque iacentes  
finibus Arctois patriaque a sede reuolsos  
pone sequi, iussamque feris a gentibus urbem  
Romano spectante rapi. sic quisque pauendo  
dat uires famae, nulloque auctore malorum  
quae finxere timent.*<sup>1169</sup>

La *fama* est, par essence, une parole complexe, multiple et mouvante ; faire entendre les propos qu'elle répand, au style direct, en les plaçant dans la bouche d'un, ou même de plusieurs personnages, constituerait donc un affaiblissement de sa nature.

---

<sup>1169</sup> *De bello ciuili*, I, 473-486 :

« **Quelqu'un dit** que, dans les plaines à troupeaux autour de Mévanie,  
Des bataillons se livrent à d'intrépides coups de force,  
Et que là où le Nar se jette dans le Tibre,  
Déferle la cavalerie étrangère du féroce César,  
Qu'en tête de toutes les aigles et enseignes réunies,  
Il avance avec plusieurs colonnes et plante partout son camp.  
On ne le voit plus comme dans le passé : on l'imagine, plus grand, sauvage,  
Encore plus inhumain que l'ennemi qu'il a vaincu.  
[On dit que] les peuples vivant entre l'Alpe et le Rhin,  
Arrachés de leur pays du nord et des terres de leurs pères,  
Le suivent ( **ou « suivraient** »), [que] des barbares ont (**ou « auraient** ») ordre de piller Rome  
Sous les yeux d'un Romain ! Ainsi de ses effrois chacun  
Alimente la rumeur et, sans preuve aucune du malheur,  
Craint tout ce qu'il imagine. » (Traduction Quintin-Lacroix. En gras, modifications et ajouts personnels ;  
entre crochets, ce qu'il faut supprimer.)

Virgile ne s'y est pas trompé, qui préfère résumer, au style indirect, la teneur des bruits qui courent<sup>1170</sup>.

Or le choix, fait par Lucain, de refuser l'allégorie, pose des difficultés supplémentaires : comment concevoir, en effet, une étude concrète du phénomène, sans jamais autoriser la *fama* à prendre la parole ? La question est résolue, dans le *De bello ciuili*, par une subtile utilisation des différents types de discours. Un homme seul, annonce d'abord, par un discours indirect, que César et ses troupes sont proches. Puis rapidement, une ébauche de style indirect libre fait son apparition : en effet, si le verbe introducteur *explicat* n'a pas été répété, il n'est guère loin. Enfin, dans les vers 481-84, un véritable discours indirect libre se met en place : c'est une façon pour le poète, dans la mesure où le verbe introducteur disparaît, de se rapprocher de la parole proférée, comme pour la faire retentir aux oreilles du lecteur. Cette impression est d'autant plus forte que, A. Laird<sup>1171</sup> l'a déjà observé, ces vers sont ambigus : ils peuvent aussi être compris comme les propos du narrateur, et relèveraient alors du discours direct. Les emplois du discours indirect libre qui ont été analysés chez Virgile (effet de réel, manière de faire parler un groupe et association subtile entre propos du personnage et ceux du narrateur<sup>1172</sup>) sont donc réunis ici pour faire entendre la *fama*, dans toute la complexe réalité de sa parole.

Ainsi, au fur et à mesure que l'on avance dans le texte et que la rumeur se répand dans Rome, ce qu'elle dit s'apparente de plus en plus à un discours direct, sans pourtant jamais en devenir pleinement un. Loin de figer la *fama* dans la bouche d'un seul personnage, Lucain parvient à lui donner la parole, tout en préservant ses particularités : voix changeante et indisciplinée, elle existe presque par elle-même, sans que l'on sache précisément qui, de tous les Romains et du narrateur, participe à sa propagation, *nulloque auctore malorum*.

*Fama*, parole de tous, et de personne, est construite avec beaucoup de justesse, sur des frayeurs qui, traversant les siècles, sont constitutives de l'imaginaire collectif des Romains.

---

<sup>1170</sup> Virgile, *Enéide*, IV, 192-195.

<sup>1171</sup> Laird (1999), p. 176.

<sup>1172</sup> Laird (1999), p. 167-83. A voir aussi sur le statut particulier du discours indirect libre dans l'Antiquité, à mi-chemin entre l'expression des pensées des personnages et les hésitations du poète, même si les grammairiens ne le considéraient pas comme un effet de style.

Lucain se plie scrupuleusement à la rectification qu'il avait apportée à l'allégorie de Virgile ; en effet, les vers 479-80 montrent l'*animus* à l'œuvre. Ainsi, la figure de César, dans l'esprit des Romains du moins, prend de l'ampleur et se fait plus farouche, conformément au motif du grandissement épique affectant, en général, les héros sur le point de combattre ; mais si Enée est souvent qualifié d'*ingens*, il s'agit toujours d'une impression née à la vue du Troyen, et non d'une image mentale, comme ici. Lucain semble donc avoir voulu se livrer, derechef, à une discrète mise en cause de l'esthétique classique, qui, en passant sous silence le rôle de l'imagination, brûle les étapes qui lui sont si chères dans ce développement. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que ces deux vers constituent la charnière qui fait définitivement basculer le passage dans une terrifiante fantasmagorie forgée par l'esprit humain : *quae finxere timent*.

Le poète a clairement montré que la rumeur était un mélange subtil de vérité et d'invention. Mais, que considère-t-il, dans les propos de la *fama*, comme élément mensonger ? La déformation concerne, apparemment, la présence *massive* de ces tribus barbares à la suite de César. Il est significatif qu'elles « envahissent » le texte, précisément après les deux vers présentant le rôle de l'imagination dans la constitution de la rumeur, alors que, jusque là, elles étaient restées discrètes, apparaissant seulement dans l'expression *barbaricas... alas* : les vers 479-80 fonctionnent donc comme le pivot, fondé sur l'imagination, qui transforme une vérité –César arrive à Rome, accompagné, notamment, d'une cavalerie gauloise qui, conformément à la tradition, vient prendre place dans les ailes– en effrayante exagération : le général approche à la tête d'une horde de barbares constituée de tous les peuples vivant entre les Alpes et le Rhin ; plus redoutable que les Gaulois qu'il a battus, il s'est laissé pervertir par cette victoire et est devenu le pire d'entre eux et donc le plus grand ennemi de l'*Vrbs*. L'absence, manifeste dans ce passage (v. 481-84), de troupes romaines auprès de César prend ainsi tout son sens. Mon propos n'est pas de savoir quelle était effectivement la proportion de Gaulois parmi les hommes de l'*imperator*<sup>1173</sup> ; je cherche juste à mettre en lumière l'art de Lucain, dans la peinture qu'il offre de la propagation de la *fama* : s'appuyant sur une vérité –la présence de Gaulois dans la troupe césarienne– qui avait aussi pris la forme de rumeurs, déformantes il va sans dire, propagées par les adversaires de César<sup>1174</sup>, le poète parvient à décomposer, en restant fidèle à la vérité historique, le phénomène du bruit qui court, sans renoncer néanmoins à une véritable écriture poétique, qui touche

<sup>1173</sup> Voir, à ce sujet, Martin (2010).

<sup>1174</sup> Brunt, (2000) [1990], p. 370.

profondément son auditoire : en effet, à la fois pleinement historien et pleinement poète, il tente de faire « entendre » la rumeur à son public romain, le plaçant donc en situation d'éprouver, en quelque sorte, –conformément à l'art poétique proclamé au livre VII, précédemment analysé<sup>1175</sup>– l'angoisse des personnages. La crainte des barbares s'empare d'ailleurs d'autant mieux de l'esprit des auditeurs contemporains, que depuis l'épisode des oies du Capitole, elle est restée fort vivace dans l'imagination populaire : « Les Celtes et les Germains restaient ces guerriers invaincus, les seuls –disait Salluste<sup>1176</sup>– dont le prestige guerrier surpassât celui de Rome, ces barbares effrayants qui avaient été capables autrefois de s'emparer de la Ville et dont la guerre d'Hannibal puis l'invasion des Cimbres et des Teutons avait rappelé le souvenir menaçant<sup>1177</sup> ». Les grands poètes savent jouer de ces frayeurs communes à tout un peuple : Virgile se serait inspiré des contes que l'on racontait aux enfants pour construire sa personnification de *Fama*<sup>1178</sup>, Lucain, lui, de ceux que les adultes utilisaient pour manipuler la foule.

Ainsi, Lucain, fidèle à son projet d'épopée d'inspiration *piéridique*, –à hauteur d'homme– relève-t-il la gageure de proposer la peinture d'une *fama* beaucoup plus réaliste que celle de ses prédécesseurs, sans atténuer –et peut-être même en faisant croître– la crainte qu'elle provoque dans l'auditoire. Elle est doublement une *fama* à visage humain : propagée par tout un chacun, personnages et narrateur confondus, elle provoque la terreur, tant au sein de l'œuvre que dans le cœur du public, où elle réactive des peurs ancestrales.

Mais, le traitement poétique de la matière historique, tel que l'analyse précédente l'a mis en évidence, atteint les sommets de l'art dans le catalogue des forces de César, pour l'étude duquel ces préliminaires vont se révéler utiles : La *fama* annonce partout dans Rome que César, à la tête de hordes gauloises déchaînées, arrive pour ravager la cité (I, 481-485). Or Lucain a soigneusement préparé l'envol de cette rumeur, par le long catalogue des vers 390 à 465, comme nous allons essayer de le montrer à présent. Le simple fait que ce passage mentionne un grand nombre de farouches peuplades gauloises susceptibles d'effrayer les Romains me paraît être un premier indice suffisant pour pousser plus loin les investigations.

---

<sup>1175</sup> Voir p. 274 et 399.

<sup>1176</sup> Salluste, *Conj. Cat.* 53

<sup>1177</sup> David (2000), p. 201-202.

<sup>1178</sup> Tupet (1981).

### 2.3.2. Le lecteur pris au piège de la rumeur ou le « discours en catalogue » du narrateur.

Contrairement à Virgile, Lucain propose un inventaire aussi long que complexe, dont il est difficile d'avoir une vue d'ensemble. Il se décompose néanmoins en trois temps, rythmés par deux digressions, d'abord, sur les marées, puis sur les druides et bardes gaulois. Ainsi, le seul élément, *a priori* susceptible de donner une forme d'unité à cet ensemble, relève, non du fond, mais de la forme : à tout moment, le narrateur, omniprésent, affirme sa prise de parole par les divers moyens que la grammaire met à sa disposition.

#### **2.3.2. a) Une confusion voulue**

Empruntant à Catulle le principe d'un catalogue dynamique<sup>1179</sup>, envisagé sous l'angle du point de départ des troupes et non en fonction du point où elles se regroupent, Lucain cherche à impliquer les confins du monde dans la guerre civile pour en mieux montrer la gravité<sup>1180</sup>. Mais, cette substitution, opérée par Lucain, des lieux aux hommes, se double d'une série de glissements lourds de sens. Leur étude est d'autant plus indispensable que l'écriture touffue et volontairement « désorganisée » de Lucain cherche à les dissimuler :

*Caesar, ut acceptum tam prono milite bellum  
fataque ferre uidet, ne quo languore moretur  
fortunam, sparsas per Gallica rura cohortes  
euocat et Romam motis petit undique signis.  
deseruere cauo tentoria fixa Lemanno  
castraque quae Vosegi curuam super ardua ripam  
pugnaces pictis cohibebant Lingonas armis.  
hi uada liquerunt Isarae, qui, gurgite ductus*

<sup>1179</sup> Catulle, 64, 35-42 : le point vers lequel convergent les invités est justement Pharsale (v.37).

<sup>1180</sup> Baier (2001), p. 59-60, remarque que le dénombrement des forces de Pompée qui est présenté au chant III est calqué sur le modèle de Catulle. Ces remarques s'appliquent aussi parfaitement, me semble-t-il, au catalogue des forces de César.

*per tam / multa su/o, || fa/mae || ma/ioris in / amnem  
 lapsus ad aequoreas nomen non pertulit undas.  
 soluuntur flauī longa statione Ruteni;  
 mitis **Atax** Latias gaudet non ferre carinas  
 finis et Hesperiae, promotō limite, **Varus**;<sup>1181</sup>*

Un premier constat s'impose : il ne s'agit pas de la liste des forces armées qui suivent César, mais du catalogue des régions gauloises libérées du joug romain, dès lors que le *triumvir* et ses hommes sont en route pour Rome ; Lucain dresse dans un premier temps, jusqu'au vers 409, la liste des lieux géographiques que ses soldats, éparpillés *per Gallica rura*, quittent ; ses hommes occupent d'abord la fonction grammaticale de sujet; mais, cela ne dure guère. Un premier glissement s'opère alors, qui prépare la suite du catalogue : ainsi reléguées au second plan, les troupes romaines cèdent la place, dans l'esprit du lecteur, aux lieux qu'elles abandonnent. Puis le poète passe insensiblement du lieu à la peuplade qui l'habite : ce sont tout d'abord les Lingons, à l'accusatif, au vers 398, puis les Ruthènes, cette fois en position de sujet d'un verbe passif, au vers 402. Lucain met ainsi en place les conditions nécessaires à un second renversement. En effet, une fois passées les considérations sur les marées, l'énumération reprend sur un mode légèrement différent :

*tum rura Nemetis*

*qui tenet et ripas **Atyri**, qua litore curuo* 420  
*molliter admissum claudit Tarbellicus aequor,*  
*signa mouet, gaudetque amoto Santonus **hoste***  
*et Biturix longisque leues Suessones in armis,*  
*optimus excusso Leucus Remusque lacerto,*  
*optima gens flexis in gyrum Sequana frenis,* 425  
*et docilis rector monstrati Belga couinni,*  
*Aruernique, ausi Latio se fingere fratres*  
*sanguine ab Iliaco populi, nimiumque rebellis*

<sup>1181</sup> *De bello ciuili*, I, 394-408 :

« Quand César voit la guerre si bien accueillie par la troupe  
 Et portée par le destin, pour ne pas, hésitant, entraver  
 La Fortune, de ses cohortes dispersées aux quatre coins des Gaules  
 Il bat le rappel, fait lever partout les enseignes et marche sur Rome.  
 Les unes ont quitté les tentes plantées sur la rive encaissée du Léman  
 Et le camp haut perché qui, sur le flanc arrondi des Vosges,  
 Retenait les belliqueux Lingons aux armes peintes.  
 Les autres ont laissé les flots de l'Isère qui dévale ses gorges  
 Si longtemps et va dans un fleuve plus célèbre  
 Se jeter, sans avoir porté son nom jusqu'à la mer  
 Sont enfin libérés de leurs occupants les Ruthènes blonds.  
 Ils sont heureux de ne plus porter les navires latins, l'Atax ensoleillé,  
 Et le Var devenu maintenant frontière de l'Hespérie ; » (Traduction Quintin-Lacroix)

*Neruius et caesi pollutus foedere Cottae,*  
*et qui te laxis imitantur, Sarmata, braxis* 430  
*Vangiones, Batauique truces, quos aere recuruo*  
*Striden/tes acu/ere || tu/bae; || qua / Cinga pe/rerrat*  
*gurgite, qua Rhodanus raptum uelocibus undis*  
*in mare fert Ararim, qua montibus ardua summis*  
*gens habitat cana pendentes rupe Cebennas.*<sup>1182</sup> 435

Si le soldat romain, sujet des verbes *tenet* et *mouet*, occupe encore le devant de la scène pendant les trois premiers vers, sa présence devient ensuite très discrète : il n'est plus représenté qu'une fois, par l'ablatif absolu *amoto hoste* ; les peuples barbares libérés par le départ des troupes césariennes, en revanche, sont au nominatif, dans l'ensemble du passage, comme si Lucain cherchait à les positionner dans un rôle actif sur le futur champ de bataille de la guerre civile.

Mais le renversement de perspective ne s'arrête pas là. Le début du catalogue qui précédait la variation sur les marées énumérait les différentes garnisons qui rejoignaient César, en les désignant par la zone géographique à laquelle elles avaient été affectées pendant l'occupation de la Gaule. Or désormais, dans le second mouvement du catalogue, les régions quittées par les soldats romains sont, en grande partie, remplacées par les noms des peuples barbares qui les habitent. En passant par l'étape intermédiaire d'une liste de lieux, Lucain a réussi le tour de force, dont on appréciera le caractère paradoxal, consistant à transformer le dénombrement des forces césariennes en une énumération de guerriers gaulois ! Certes, le sens de ce catalogue est encore rappelé au début de ce passage puisque Lucain dit au vers 422 que les peuplades libérées du joug

---

<sup>1182</sup> *De bello ciuili*, I, 419-435 :

« Alors au pays des Némètes et aux rives de l'Adour,  
 Là où s'incurve mollement la terre des Tarbelles pour accueillir la mer et l'enclorre,  
 L'occupant lève le camp ; le départ de l'ennemi réjouit Santons,  
 Bituriges et Suessons souples sous leurs longues armes ;  
 Les Leuques et les Rèmes experts à darder le javelot,  
 Les Séquanes experts, eux à faire volter leurs chevaux à la bride,  
 Les Belges, bons conducteurs du char dont ils ont pris l'usage.  
 [Se réjouissent] le peuple arverne qui eut le front de se dire frère des Latins  
 Et comme eux de sang troyen, le Nervien si prompt à la révolte,  
 Souillé d'avoir trahi et massacré Cotta,  
 Et ceux qui t'imitent, Sarmate, avec leurs larges braies,  
 Les Vangions, et les Bataves farouches que les trompettes recourbées  
 Excitent de leur cuivre strident ; [joie] aussi là où sinue  
 Le cours du Cinga, là où le Rhône, ravisseur de l'Arar,  
 De ses eaux rapides l'enlève jusqu'à la mer, là où de rudes montagnards  
 Habitent les rochers blancs des abruptes Cévennes. » (Traduction Quintin-Lacroix ; j'ai ajouté les crochets car la notion de joie, inscrite dans la traduction, n'est pas répétée ainsi dans le texte latin)

romain se réjouissent *amoto hoste*. Mais à la faveur de l'énumération qui se prolonge jusqu'au vers 446, dépourvue de verbe explicitant l'attitude ou les réactions des hommes mentionnés, la confusion s'insinue dans l'esprit du lecteur et peut-être encore plus dans celui de l'auditeur, qui ne peut revenir en arrière. Se soumettant alors, presque sans s'en rendre compte, à la logique du catalogue épique, qui présente traditionnellement toutes les forces armées réunies derrière un chef, et conforté dans ses habitudes par la mention des qualités guerrières propres à chaque tribu gauloise –les vers 423-426 décrivent, d'ailleurs, les différents corps d'une armée, des fantassins aux chars<sup>1183</sup>–, le destinataire du texte finit par tomber dans le piège que lui a tendu Lucain : le jeu sur les sujets des verbes et les cas, ainsi que la double substitution, discrète et habilement menée, des territoires libérés, aux forces armées ayant levé le camp, dans un premier temps, puis du nom des populations vivant sur la terre occupée, à la zone géographique, qui résultait de la première substitution, finissent par donner l'impression au lecteur que non seulement ses soldats suivent César, mais que c'est aussi le cas des tribus barbares. On peut apprécier pleinement, désormais, l'habileté dont Lucain fait preuve, dans le rapprochement volontairement ambigu des verbes *mouet gaudetque* (vers 422) : le premier a pour sujet le soldat romain et le second toute l'énumération ultérieure des peuplades gauloises. Même combat, pour ainsi dire !

Cependant, on pourrait objecter à cette analyse, l'argument suivant : Lucain reprend, au vers 441, le thème de la joie éprouvée par les nations libérées, qui empêcherait donc de les adjoindre aux combattants de l'*imperator* :

*tu quoque laetatus conuerti proelia, Treuir,  
et nunc tonse Ligur, quondam per colla decore  
crinibus effusis toti praelate Comatae,  
et quibus inmitis placatur sanguine diro  
Teutates horrensque feris altaribus Esus 445  
et Taranis Scythicae non mitior ara Dianae*<sup>1184</sup>

<sup>1183</sup> Une véritable armée est, en quelque sorte, en train de se déployer sous nos yeux, dans la mesure où deux types de fantassins spécialisés, soit dans le corps à corps (*longisque leues Suessones in armis*), soit dans le lancer de javelot à distance (*optimus excusso Leucus Remusque lacerto*) apparaissent, avant que n'entrent en scène la cavalerie légère (*optima gens flexis in gyrum Sequana frenis*) et les chars (*Et docilis rector monstrati Belga couinni.*)

<sup>1184</sup> *De bello ciuili*, I, 441-446 :

« Tu es content, Trévire, que les combats changent de lieu,  
Et toi, Ligure, aux cheveux courts et qui jadis  
Par la chute élégante de tes boucles sur ton cou surpassais toute la Gaule chevelue,  
Et vous qui apaisez d'un sang sinistre l'inhumain Teutatès,  
Le repoussant Esus dans ses temples barbares,

Certes, mais à y regarder de près, le texte dit seulement que ce grand bonheur vient du fait que la guerre a changé de théâtre : la joie peut alors se comprendre comme le *furor* du guerrier d'autant plus enclin au ravage qu'il va se porter cette fois, non plus contre une peuplade cousine, mais contre l'ennemi ancestral, l'Italien. La fin du passage évoquant les sacrifices humains que les Gaulois faisaient en l'honneur de deux de leurs dieux assimilés à Mars et d'un autre qui serait l'équivalent de Jupiter renforce cette impression : sur le point d'envahir Rome, les guerriers barbares qui sont dans les rangs de César font en sorte de s'attirer la faveur de leurs divinités.

J'en viens, à présent, au troisième temps du catalogue, très bref (v. 463-465), qui est séparé du reste par la seconde digression :

*uos quoque, qui fortes animas belloque peremptas  
 laudibus in longum uates dimittitis aeuum,  
 plurima securi fudistis carmina, Bardi.* 449  
 [...].  
*certe populi quos despicit Arctos  
 felices errore suo, quos ille timorum  
 maximus haut urguet leti metus. inde ruendi* 460  
*in ferrum mens prona uiris animaeque capaces  
 mortis, et ignauum rediturae parcere uitae.  
 et uos, crinigeros Belgis arcere Caycos  
 oppositi, petitis Romam Rhenique feroces*  
*deseritis ripas et apertum gentibus orbem.*<sup>1185</sup> 465

Le développement sur les druides et les bardes poursuit le travail amorcé précédemment. A la lecture du texte de César<sup>1186</sup>, considéré par D. Gagliardi comme la

---

Et Taranis aussi cruel sur ses autels que la Diane des Scythes. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>1185</sup> *De bello ciuili*, I, 1.447-49 [...] 458-65 :

« Vous aussi, chantres, qui par vos louanges, promettez à l'éternité

Les âmes des braves tombés à la guerre ;

Rassurés, vous avez à foison répandu vos poèmes, bardes !

[...]

Heureux les peuples que regarde l'Ourse

Grâce à leur illusion, puisque la crainte suprême,

La peur de la mort, ne les tourmente pas. De là chez ces hommes

Un cœur prompt à courir sur l'épée, une âme capable d'embrasser la mort,

Et la honte de conserver une vie qu'ils retrouveront bientôt.

Vous, soldats, remparts contre les assauts des Chauques à la longue crinière,

Vous gagnez Rome et, quittant les bords sauvages du Rhin,

Vous laissez le monde grand ouvert aux barbares. » (Traduction Quintin-Lacroix)

<sup>1186</sup> César, *Bellum Gal.* 6.13-4.

source de Lucain pour ce passage<sup>1187</sup>, on constate que les vers ont été travaillés pour donner une place prépondérante au sang et à la mort qui n'apparaissent pas chez le *triumvir*. Le poète de la *Pharsale* a donc cherché à effrayer son lecteur. Même si le texte dit bien, dans un premier temps, que les barbares sont désormais *securi et ab armis*, Lucain, sous prétexte de présenter leurs caractéristiques, développe ensuite le thème du grand courage des guerriers gaulois qui ne craignent pas la mort, *felices errore suo* – conviction diamétralement opposée à celle des Romains qui éprouvent de *ueros timores* (v.469) : ces valeureuses tribus s'apprêtent, semble-t-il, à mettre à l'épreuve leurs qualités de combattants. Comment, dès lors, le lecteur pourrait-il encore se souvenir avec précision que ce ne sont pas là les troupes qui vont suivre César dans la guerre civile ? Les derniers vers du passage, qui constituent le troisième temps du dénombrement des forces armées, portent d'ailleurs la confusion à son comble : le narrateur, sans signaler le moindre changement dans la logique de son catalogue, s'y adresse cette fois, non plus aux peuplades gauloises libérées du joug césarien, mais aux soldats romains<sup>1188</sup> qui, eux, accompagnent effectivement la marche sur la capitale du général. Ces hommes n'ont donc pas leur place dans la liste des tribus mentionnées auparavant ; mais terminer ainsi est particulièrement habile de la part de Lucain : le lecteur, dans l'esprit duquel se mêlent les barbares qui ne sont plus désormais soumis à la domination de César et les forces armées s'apprêtant bel et bien à affronter les soldats de Pompée, reste ainsi sur l'impression d'avoir lu le dénombrement des forces de César, constituées en majeure partie de soldats gaulois !

Tout se passe en fait, dans ce catalogue, comme si le poète insistait d'autant plus sur le goût de ces peuples pour la guerre que leur énergie destructrice, une fois rassemblée en ordre de bataille, est sur le point de se diriger, comme elle l'a souvent fait par le passé, contre Rome – alors que c'est précisément ce que *ne dit pas* le texte –, se rapprochant ainsi du tyran traître à sa patrie.

### 2.3.2. b) Le narrateur se fait *fama*

---

<sup>1187</sup> Gagliardi (1989), *ad loc.*, 100.

Énumérer toutes les peuplades libérées de l'occupation romaine revient à citer en creux, si l'on peut dire, les différentes légions qui se mettent à suivre César. Le poète dit explicitement la chose aux vers 402, 422 et 441, comme pour ne pas être accusé d'imprécision ; mais il sait encore mieux faire oublier, notamment par l'insistance sur les qualités guerrières des barbares, la réalité de ce catalogue, que la rappeler. La confusion qu'il installe dans l'esprit du lecteur est tout à fait volontaire : non seulement César arrive bientôt à Rome, mais il est accompagné des peuplades farouches qu'il a vaincues en Gaule. Ainsi la voix du narrateur signalée, dans l'inventaire, par moult apostrophes et marques de l'*oralité* poétique, est une parole mouvante, volontairement confuse, qui s'empare de la vérité pour créer le mensonge : elle n'est, en définitive, pas autre chose que la *fama* sévissant à Rome dans le passage précédemment étudié et qui, dans l'économie de l'œuvre, suit le catalogue. La rumeur y exprimait la complexité de ses propos à travers les différents types de discours rapportés, afin de s'approcher au plus près de la parole proférée, mais sans jamais basculer dans le discours direct qui aurait constitué un affaiblissement de sa nature. Et Lucain, pleinement conscient de la richesse littéraire que pouvait présenter la voix de la *fama*, a aussi su éviter cet écueil dans le catalogue : il s'agit d'un discours direct, certes, mais d'un discours direct libre qui, tel que le définit A. Laird, respecte les caractéristiques de la rumeur<sup>1189</sup>. On peut, selon le critique, parler de discours direct libre dès lors que l'artiste retranscrit, à la première personne, l'idée et non la lettre de paroles prononcées. Or, le catalogue de Lucain remplit trois des cinq critères qui, pris séparément, suffisent à affirmer qu'on a affaire à un discours direct libre : il est en vers –ce qui le démarque d'emblée des rumeurs qui ont réellement couru –, il retranscrit les propos d'un groupe –tous les romains qui répandent la *fama*– et la nature même de cette parole permet d'affirmer qu'il s'agit de propos itératifs. De plus, il n'y a pas de verbe introducteur, qui aurait attribué les propos à un locuteur déterminé et aurait figé les "on-dit" dans la bouche d'un unique, voire de plusieurs personnages. Ainsi le narrateur devient authentiquement la *fama*, dans le plein respect de la complexité de sa parole.

Il est d'ailleurs significatif qu'il tienne à se manifester comme non omniscient. La digression sur les marées mérite d'être relue dans cette perspective. En effet, le

---

<sup>1189</sup> Laird (1999), 90-94.

manque d'intérêt scientifique témoigné, dans cet excursus, par le narrateur ne laisse pas d'étonner : si la voix qui dit "je" se défend absolument de vouloir connaître la cause des marées, il est curieux de constater qu'en VI,479 (texte du narrateur) et en X, 204 (discours d'Acorée, double possible du narrateur ?), le texte est catégorique et affirme que la lune a une grande influence sur le phénomène. N'est-ce pas la preuve que le narrateur qui s'exprime dans le catalogue prête sa voix à la *fama* et lui donne ainsi le visage d'un désintéret pour la vérité, qui lui va si bien ?

Outre la teneur, l'organisation des propos du narrateur et le statut de ce dernier, un ultime indice semble confirmer que le catalogue constitue bien l'occasion, pour Lucain, de faire entendre la voix de la rumeur. Au début de l'inventaire, à la faveur d'une notation géographique, on voit apparaître la *fama*, mise en valeur entre les coupes du vers 400<sup>1190</sup> ; or, ce fleuve qui se jette dans un autre, si grand qu'il va jusqu'à faire disparaître le nom du premier, est peut-être à considérer comme une image de la rumeur qui se répand et se transforme au cours du chemin qu'elle parcourt. C'est pourquoi, cette mention de *fama* est sans doute un indice laissé par Lucain pour orienter la lecture. Mais ce n'est pas tout. Dans la mesure où le fleuve est, dans la littérature latine<sup>1191</sup> qui l'a empruntée à Callimaque, une image de l'épopée, il va falloir désormais se demander dans quelle mesure Lucain assume le rôle paradoxal de porte-voix d'une parole pervertie, celle de la rumeur.

### 2.3.3. Implications poétiques : théorie et pratique de la rumeur.

Comme l'a écrit Ph. Hardie, la personnification de *Fama* chez Virgile est l'image du poète à demi-crédule et à demi-coupable de ses propres pouvoirs comme inventeur d'histoires<sup>1192</sup>. Or, le renouvellement du motif du catalogue chez Lucain, qui consiste à faire entendre, au style direct libre, les propos de la rumeur, implique de manière encore plus aigüe, une mise en question du rôle de l'écrivain. En effet, la

---

<sup>1190</sup> Voir texte supra. Voir aussi la répétition du motif du fleuve se jetant dans un autre plus grand en I, 433-34.

<sup>1191</sup> Properce, *Elégies*, III, 3, 5-6 [...] 15-18 [...] 22-24, par exemple.

<sup>1192</sup> Hardie (2002), p. 13.

digression qui commence par une apostrophe aux bardes gaulois –sursaut de conscience de l’auteur au sein d’un développement dont le narrateur n’est pas celui qui dit “je” dans le reste de la *Pharsale*– pose clairement le problème : à travers ces doubles barbares du *uates* romain –ils sont désignés, au vers 448, par ce terme par ailleurs souvent employé à propos du poète– Lucain semble s’interroger lui-même : l’artiste est-il fondé à chanter les guerriers les plus violents, leur conférant ainsi, par ses vers, une gloire éternelle, comme le font ses homologues gaulois ? A-t-il, en l’occurrence, le droit de se faire complice de la redoutable *fama* de César, puissante parole mensongère qui a livré à l’*imperator*, sans même qu’il ait à combattre, la ville de Rome et après elle, le monde entier<sup>1193</sup> ?

La réponse est donnée peu après par le texte : Lucain ne s’autorise à être la voix de la *fama* dans le catalogue que dans la mesure où il la dénonce juste après, dans le passage qui décrit, étape par étape, du vrai au faux, sa dispersion à travers la population romaine. Ainsi Lucain combine utilisation de la puissance mystificatrice de la rumeur pour susciter la crainte, chez ses auditeurs, et analyse détaillée et objective du phénomène. Il mêle, de façon fort originale, “pratique” et “théorie” de la *fama*, refusant donc de se faire durablement l’allié de la force qui a ouvert à César les portes de l’*Vrbs*. L’insertion du catalogue des troupes de César, dressé par la *fama* elle-même, juste avant la description critique de la propagation des rumeurs est donc pleinement justifiée.

Cependant, la réflexion métapoétique soulevée par l’apostrophe aux bardes ne se réduit pas à la dichotomie entre *pratique* et *théorie*. L’effet recherché par Lucain dans la composition de ce catalogue qui donne la parole à la rumeur est, en soi, une dénonciation de la *fama* : susciter, chez le lecteur, un sentiment de frayeur –en faisant appel à des craintes ancestrales communes à toute la population romaine–, et non l’admiration souvent provoquée par les dénombrements militaires, n’est pas anodin.

Réactivant les caractéristiques de ce que S. Perceau a défini comme « discours en catalogue », Lucain refuse cependant de s’en servir pour fonder une « rhétorique de l’empathie » telle qu’on peut la voir à l’œuvre chez Homère<sup>1194</sup>. Il s’agit bien, pour le

---

<sup>1193</sup> L’*Vrbs* est abandonnée alors que César n’est même pas sur place ; sa *fama* a remporté la victoire, seule (*De bello ciuili*, I, 486-522). Voir aussi II, 598-600 : les Romains ont été vaincus par la *fama Caesaris*, avant même d’avoir vu l’*imperator* à la porte de leur ville.

<sup>1194</sup> Perceau (2002), p. 164-71 sur le discours en catalogue des vaisseaux dans l’*Iliade* (II, 484 sq.). La poésie épique était conçue comme une conversation entre l’aède et son public ; le poète peut donc choisir

poète de la *Pharsale*, d'installer une communication particulière entre émetteur et récepteur afin de présenter à ce dernier « les différentes facettes d'une réalité perçue dans sa complexité » –la complexité de la parole de *fama* en l'occurrence. Mais il cherche à provoquer chez son auditoire une réaction inverse de celle suscitée par Homère : condamnant et César et sa terrifiante alliée la rumeur, il met l'accent sur la responsabilité des Romains qui ont colporté et redouté la *fama*. Par ce « discours en catalogue » renouvelé, il fonde donc une rhétorique de l'indignation qui n'a d'autre but que de mettre en garde ses contemporains.

De la pratique à la théorie, *fama* est proférée et utilisée, puis analysée et dénoncée par Lucain. Il renouvelle, en véritable artiste, le motif de l'inventaire, qui devient, tenu au style direct libre, le « discours en catalogue » d'une rumeur perverse.

## Conclusion

Le renouvellement du catalogue est réel à plus d'un titre : Ce n'est ni comme forme de grandissement épique<sup>1195</sup>, ni par souci de vraisemblance martiale –au sens où il faut laisser le temps aux troupes de se rassembler avant le début du combat<sup>1196</sup>– que ce texte a vu le jour. En effet, dans la mesure où il ne s'agit pas d'un catalogue de forces armées à proprement parler, sa fonction dans l'économie de l'œuvre ne peut être que différente ; l'arrivée de César à Rome, accompagné des troupes qu'il a fait venir de Gaule n'aura effectivement lieu qu'au livre III. En revanche, les ravages provoqués par la *fama* dans l'*Vrbs* trouvent tout naturellement leur place après le catalogue dans lequel on entendait la rumeur naître et grandir. Ce dernier est la transposition, dans le fil du récit, du temps dont avait besoin la *fama* pour se répandre et atteindre la Ville éternelle. Lucain, en renouvelant le motif traditionnel du catalogue de forces armées, nous en dit long sur la *fama* : elle est une force indispensable, plus puissante que des bataillons de soldats traditionnellement mis en avant dans l'épopée, pour qui veut remporter la guerre.

---

cette forme particulière de communication qu'est, à côté du dialogue ou du monologue, le catalogue, « à certaines occasions exceptionnelles qui demandent une écoute et une complicité toute particulière de son auditoire. » (p.153)

<sup>1195</sup> Batinsky (1992) : Lucain présente, par la substitution des barbares aux troupes romaines, un catalogue *in reverse* : condamnation du sanguinaire César, il refuse de satisfaire à sa fonction habituelle qui est de faire l'éloge du chef entourés de nobles soldats.

<sup>1196</sup> La fin du chant VII de l'*Énéide* en est un exemple. Le chant VIII s'ouvre sur le début de l'affrontement.

Enfin, une des raisons de l'existence de ce grand passage consacré à la *fama* est certainement à chercher dans les jugements que l'histoire a pu porter sur les deux généraux. Dans la mesure où Pompée semble bien avoir déclenché les hostilités<sup>1197</sup>, il était difficile pour Lucain de faire retomber la faute sur son héros maudit, dont la progression à travers l'Italie avait, en plus, été marquée par une grande clémence<sup>1198</sup>. Le choix de focaliser son récit sur la progression de la *fama* permettait, certes, à Lucain de mettre en garde ses lecteurs sur la puissance de ce genre de parole ; mais c'était aussi l'occasion pour lui, par une utilisation particulièrement diabolique d'une parole qu'il condamne néanmoins, de montrer César sous un jour beaucoup plus violent, dans l'esprit des Romains du moins, et conforme à l'image qu'il a dans le reste de la *Pharsale*, sans pour autant être en contradiction avec l'histoire<sup>1199</sup>. On ne peut que constater le succès total de Lucain : à travers l'épouvantable panique romaine, le lecteur ne peut s'empêcher de voir le sanguinaire César. La plus grande réussite du poète est certainement d'avoir proposé une version assez plausible, pour que ses successeurs, qui cherchaient à faire œuvre d'historien, la reprennent. C'est elle, en effet, que suit apparemment Dion Cassius<sup>1200</sup> : devant l'exagération de son propos qui nous parle d'une armée presque exclusivement composée de Gaulois, on est en droit de se demander s'il n'a pas été fortement influencé par le *Bellum ciuile*, qu'il aurait lu comme un livre d'histoire.

Par la description aussi précise et réaliste que possible –contrastant violemment avec l'image poétique du monstre ailé de Virgile– du processus de la propagation des rumeurs qui courent parmi les Romains, Lucain révèle la perversité d'un phénomène de masse qui, mêlant le faux au vrai, pousse des hommes terrifiés à abandonner Rome, sans combattre, à un César qui n'a même plus besoin de livrer bataille. Ce ne sont pas les soldats Césariens qui l'emportent, ce sont les rumeurs qui viennent à bout des habitants de la Ville de Rome.

Or, si Lucain semble bien mettre en cause –et en garde– les foules d'anonymes qui ont grandement contribué à répandre la terrible *fama* de César, se faisant ainsi, sans

---

<sup>1197</sup> *De bello ciuili*, I, 488-89.

<sup>1198</sup> *De bello ciuili*, II, 512-15 et Fantham (1992), *ad loc.*, 176, sur les raisons de la clémence de César.

<sup>1199</sup> Wuilleumier-Le Bonniec (1962), p. 74 : Lucain respecte la version que César avait accréditée en *Ciu.* 1.8.1 (*reliquas legiones exemplo hibernis euocat*) pour atténuer sa responsabilité dans le déclenchement de la guerre civile.

<sup>1200</sup> Dion Cassius, 41.8.5-6.

même en avoir, conscience, les plus fidèles alliées de l'*imperator* et leurs propres ennemies, le poète fait, dans le même temps, la démonstration paradoxale de la toute puissance perverse de sa poésie : c'est bien par la voix même du narrateur que la rumeur a pu faire retentir, un siècle après les événements, sa redoutable parole amie des tyrans, qui parvient encore à terrifier l'auditeur-lecteur antique. Autrement dit, Lucain dévoilant le mécanisme très efficace de la rumeur, il cherche à expliquer la réalité ; mais, renouvelant également, avec brio, le traitement du thème de la *fama*, il proclame indirectement la puissance de sa poésie, si vivante qu'elle fait encore et toujours ressentir à son public des émotions très fortes, alors même qu'il connaît déjà le dénouement des événements.

Aussi le motif de la rumeur me paraissait-il pouvoir fort bien illustrer comment se manifeste la *persona* 'piéridique' du *uates* dans la *Pharsale* : poésie du réel qui démontre les dangers de la *fama*, l'œuvre de Lucain démontre, dans le même temps, la puissance de sa parole poétique, originale, violente, *vivante*, dût-elle pour cela –audace suprême– se faire, un temps, l'alliée des tyrans.

# **CONCLUSION**

A l'opposition, désormais canonique, entre l'épopée des vainqueurs, de type virgilien, et celle des vaincus, dont le modèle serait le *De bello ciuili*<sup>1201</sup>, il me semble que l'on peut proposer d'ajouter un corollaire : si l'*Enéide* est bien l'épopée des *res gestae*, la *Pharsale* apparaît comme celle des *verba*.

L'œuvre de Lucain se présente, en effet, me semble-t-il, comme un extraordinaire terrain d'expérimentation permettant de faire réfléchir le lecteur sur les dangers, la puissance et les mutations de la parole en temps de guerre civile : de la *fama* aux différents types de parole oraculaire, en passant par la *suasoria*, le discours politique, la légende –je songe surtout au récit, par un *rudis incola*, du combat d'Antée et Hercule–, l'exposé scientifique, la harangue militaire, l'effusion amoureuse sincère –Cornélie et Pompée– ou savamment jouée –Cléopâtre–, la prière, le panégyrique ou encore l'éloge funèbre, les plaintes ou les protestations indignées, tous les types de paroles antiques, ou presque, sont réunis dans la *Pharsale*.

Mais contrairement à l'impression qu'il se dégage de ce catalogue fourre-tout, la réflexion sur la parole qui est à l'œuvre dans l'épopée de Lucain est organisée avec une redoutable efficacité. Les deux premiers chants du *De bello ciuili* témoignent, j'ai essayé de le montrer, d'une utilisation novatrice des discours directs dans l'épopée. Présentés sous forme de triades de paroles juxtaposées –le dialogue n'est plus possible dans le monde du *De bello ciuili*– dont l'objectif et le genre sont similaires, ils incitent le lecteur-auditeur de l'Antiquité, rompu aux joutes oratoires des concours de déclamation, à les comparer. C'est l'occasion, pour le poète, de réfléchir et surtout de faire réfléchir, avec lui, son auditeur-lecteur sur le statut, évolutif et complexe, de la parole.

L'examen de deux de ces groupes de discours a donc pu servir de préliminaire à une enquête plus large sur la parole rhétorique, en premier lieu, puis, en un second temps, sur la parole poétique.

Dans la confrontation des discours de la première triade du poème (Curion / César / Laelius, au chant I), est apparue, tout d'abord, la condamnation de l'éloquence traditionnelle fondée sur des valeurs éthiques universellement partagées. Elle s'est vue supplantée par une rhétorique sophistique qui redéfinit, exclusivement en fonction des intérêts personnels de l'orateur, tout ce qui a trait au droit, au juste ou à la citoyenneté,

---

<sup>1201</sup> Quint (1993).

notions problématiques dans le contexte de perversion morale du *bellum ciuile*. L'efficacité de cette nouvelle éloquence m'a semblé particulièrement bien mise en valeur à travers les succès des trois suasoires qui sont à l'origine des grands tournants narratifs de l'œuvre : Curion décide César à entrer définitivement dans l'affrontement civil (Chant I), Cicéron –saisissant contraste avec le personnage historique toujours ardent défenseur de la paix– pousse Pompée à donner le signal du début du combat à Pharsale (Chant VII) et Pothin persuade Ptolémée d'assassiner Magnus (Chant VIII).

Dans la comparaison des trois paroles prophétiques de la fin du livre I auxquelles répondent les trois discours du début du chant suivant, effusions angoissées de Romains anonymes (les femmes, les hommes et le vieillard), il m'a semblé, ensuite, pouvoir déceler la trace d'un art poétique destiné à justifier les choix génériques du poète pour traiter son sujet. Conformant son œuvre à la médiocrité humaine des masses, il doit renoncer au genre tragique (discours des femmes) ainsi qu'à la célébration épique des héros d'antan (discours des hommes) et s'efforcer de proposer, à l'instar du vieillard qui se remémore le passé pour anticiper le futur –il s'agit, tout de même, rappelons-le, une ultime fois, du plus long discours de l'épopée, qui évoque, par sa place dans l'œuvre, l'*ilioupersis* d'Enée–, une épopée historique qui cherche à *expromere* le réel, c'est-à-dire à percer l'opacité du monde de la guerre civile, dans lequel les dieux ne sont plus anthropomorphes. Empruntant leur esthétique d'une indignation en prise sur la réalité des choses aux Piérides ovidiennes, ces poétesses humaines, rivales des divines Muses (*Métamorphoses* V), Lucain redéfinit donc, tout au long de l'œuvre, la *persona* de son *uates*. Chantre d'un genre nouveau, pour une épopée renouvelée, le 'piéridique' poète du *De bello ciuili* qui ne peut plus être omniscient –puisque les pensées et les actions des *superi* lui sont inconnaissables– refuse le patronage des divinités traditionnelles de la poésie, promet à son 'héros' César, non la gloire mais l'exécration éternelle et proclame avec défi, qu'il ne devra lui-même l'éternité qu'à la seule puissance de son talent personnel, divines Muses et grands guerriers héroïques des œuvres du passé ayant été congédiés par la guerre civile. Le traitement que Lucain propose du thème de la *fama*, à la fois réaliste –dans l'analyse du processus de la propagation des rumeurs à Rome– et d'une redoutable audace poétique –dans le catalogue des forces armées de César, le narrateur prête la puissance de sa voix à la *fama*– illustre bien, me semble-t-il toute l'ambiguïté de ce *uates* d'un nouveau genre : désireux de parler vrai, mais revendiquant peut-être encore plus que ses prédécesseurs,

parce qu'il pourrait être remis en doute par ses audaces poétiques, le statut de divinités.

De même que « l'histoire des vicissitudes du *Logos* est bien un sous-texte essentiel de la Guerre du Péloponnèse »<sup>1202</sup>, le *De bello civili* de Lucain peut se lire, semble-t-il, comme le mouvement d'une double métamorphose de la parole imposée par la guerre civile : à la transformation de la traditionnelle rhétorique républicaine en redoutable éloquence sophistique, fait écho la mutation d'une parole épique inspirée par les divines Muses et célébrant les héros de jadis, en une poésie de l'audace verbale et de la révélation indignée du réel, sous le patronage des Piérides.

---

<sup>1202</sup> Loraux (1986), p. 96.

# BIBLIOGRAPHIE

- Achard, G. (1994) [1991]**, *La communication à Rome*, Payot et Rivages, Petite Bibliothèque Payot, [Les Belles Lettres], Paris.
- Achard, G. et Ledentu, M. (2000) éd.s.**, *Orateur, 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*, De Boccard, Lyon.
- Ahl, F.M. (1974)**, « The pivot of the *Pharsalia* », *Hermes*, 102, p. 305-320.
- Ahl, F.M. (1976)**, *Lucan : An introduction*, *Classical Philology*, 39, Cornell University Press New York / Ithaca / Londres.
- Ahl, F. M. (1985)**, *Metaformations : Soundplay and Wordplay in Ovid and other Classical Poets*, Ithaca.
- Ahl, F.M. (1986)**, « Statius' *Thebaid* : A Reconsideration », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 32, 5, Berlin, p. 2803-2912.
- Ahl, F. M. (1989)**, « Homer, Vergil, and complex narrative structures in Latin epic : an essay », *Illinois Classical Studies*, XIV, p. 1-31.
- Ahl, F. M. (1992)**, « *Moenia mundi* : the akritic poet : response to Charles Segal », in K. Galinsky (éd.), *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Peter Lang, Francfort, p. 157-175.
- Ahl, F.M. (1993)**, « Form empowered : Lucan's *Pharsalia* », in A.J. Boyle (éd.), *Roman epic*, Londres/New York, Routledge, p.125-142.
- Amato, E. et Schamp J. (2005) éd.s.**, *Ethopoiia. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Helios, Salerne.
- Ambühl, A.-M. (2010)**, « Lucan's *Ilioupersis* –Narrative Patterns from the Fall of Troy in Book 2 of the *Bellum ciuile* », in N. Hömke et Ch. Reitz (éd.s.), *Lucan's Bellum ciuile, Between Epic tradition and Aesthetic Innovation*, De Gruyter, Berlin-New-York, p.17-38.
- André, J. (1949)**, *La vie et l'œuvre d'Asinius Pollion*, Paris.

- André, J.-M. et Hus A. (1974)**, *L'histoire à Rome, Historiens et biographes dans la littérature latine*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Ariemma, E. M. et Esposito P. (2004) éd.**, *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Fisciano-Salerno, 19-20 ottobre 2001, Università degli studi di Salerno, Quaderni del dipartimento di scienze dell' antichità, Naples.
- Armisen-Marchetti, M. (1990)**, « Pline le Jeune et le Sublime », *Revue des Etudes Latines*, LXVIII, p. 88-98.
- Aubert, S. (2007)**, « Stoïcisme et romanité. L'orateur comme 'homme de bien habile à parler' », *Philosophie, Rhétorique et poésie latines, de l'Antiquité à la Renaissance, Colloque des jeunes chercheurs de l'EA 4081 « Rome et ses Renaissances » (juin 2007)*, *Camena*, n°1, revue en ligne de la Sorbonne, p. 1-13.  
<http://www.paris-sorbonne.fr/la-recherche/les-unites-de-recherche/mondes-anciens-et-medievaux-ed1/rome-et-ses-renaissances-art-3625/revue-en-ligne-camena/article/camena-no1-janvier-2007>
- Asso, P. (2010)**, *A Commentary on Lucan, "De bello civili IV"*, De Gruyter, Berlin.
- Asso, P. (2011)**, *Brill's companion to Lucan*, Brill, Leiden / Boston, Mass.
- Aubrion, E. (1985)**, *Rhétorique et histoire chez Tacite*, Université de Metz, Centre de recherche Littérature et spiritualité, Metz.
- Audano, S. (2003)**, « *Qui clamores tota cavea* : nota a Cicerone, *De amicitia*, 24 », *Paideia*, 58, p. 26-31.
- Aygon, J.-P. (2007)**, « Discours rapportés en *oratio recta* dans les tragédies de Sénèque », in M. Ledentu (éd.), p.85-103.
- Aymard, J. (1951)**, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain*, Déhan, Montpellier.
- Bagnani, G. (1955)**, « *Sullani manes* and Lucan's rhetoric », *Phoenix*, 9, Classical Association of Canada, p. 27-31.
- Baier, Th. (2001)**, *Valerius Flaccus : Argonautica Buch VI, Einleitung und Kommentar*, Munich.
- Badali, R. (1999)**, *Marco Annaeo Lucano. La guerra civile, Farsaglia*. Introduzione, traduzione e note, Garzanti, Italie.
- Bal, M. (1997) [1985]**, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press.
- Baldini Moscadi, L. (1976 a)**, « Osservazioni sull'episodio magico del VI libro della *Farsaglia* di Lucano », *Studi Italiani di Filologia Classica*, XLVIII, p.140-199.
- Baldini Moscadi, L. (1976 b)**, « *Murmur* nella terminologia magica », *Studi Italiani di Filologia Classica*, XLVIII, p. 254-262.
- Baldini Moscadi, L. (2004)**, « La magia nell'epica latina : funzionalità e trasgressione (a proposito di Virgilio e Silio Italico, Lucano e Stazio) », *Ménè*, 4, p. 33-49.
- Baratin, M. (1982)**, « L'identité de la pensée et de la parole dans l'ancien stoïcisme », in M. Baratin et F. Desbordes (éd.), *Signification et référence dans l'Antiquité et au Moyen-âge*, *Langages*, vol. 65, mars 1982, p. 9-21.

- Barchiesi, A. (1991)**, « Discordant Muses », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 37, p. 1-21.
- Barchiesi, A. (2002)**, « Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses* », in Ph. Hardie (éd.), *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 180-199.
- Barchiesi, A. (2005)**, *Ovidio, Metamorfosi, volume I, Libri I-II*, con un saggio introduttivo di C. Segal ; Testo critico basato sull'edizione di R. Tarrant ; Traduzione di L. Koch, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori Editore, Milan.
- Barratt, P. (1979)**, *Lucanus, Marcus Annaeus, Belli civilis liber V, A commentary by* Class. & Byz. Monogr., 4, Amsterdam.
- Bartolomé Gómez, J. (1995)**, *Los relatos bélicos en la obra de Tito Livio : (estudio de la primera década de Ab urba condita)*, Instituto de Ciencias de la Antigüedad, Anejos de Veleia, Series minor 8, Universidad del País Vasco. Vitoria.
- Bartsch, S. (1997)**, *Ideology in cold blood : A reading of Lucan's Civil War*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Bartsch, S. (2005)**, « Lucan », in J. M. Foley (éd.), *A companion to Ancient Epic*, John Wiley & Sons, Malden (Mass.)p. 492-502.
- Bartsch, S. (2010)**, « Lucan and historical bias », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p. 21-31.
- Bartsch, S. (2011)**, « Lucan and historical bias », in P. Asso (éd.), p. 303-316.
- Basore, J.W. (1904)**, « Direct speech in Lucan as an element of epic technique », *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*, 35, p. 94-96.
- Bastien, J.-L. (2007)**, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, École française de Rome, Rome.
- Batinsky, E.E. (1992-1993)**, « Lucan's catalogue of Caesar's Troops: Paradox and Convention », *Classical Journal*, 88, p. 19-24.
- Beard, M. (1986)**, « Cicero and Divination : the Formation of a Latin Discourse », *Journal of Roman Studies*, Volume 76 / Novembre 1986, p. 33-46.
- Beaujeu, J. (1979)**, « l'Astronomie de Lucain », in J. Soubiran et G. Aujac (éds.), *l'Astronomie dans l'Antiquité classique : Actes du Colloque tenu à l'Université de Toulouse Le Mirail 1977*, Les Belles Lettres, Paris, p. 209-22.
- de Bechillon M. et Voisin P. (2010)**, éds., *L'art du discours dans l'antiquité : de l'orateur au poète*, L'harmattan, Paris.
- Bernard, J.-E. (2000)**, *Le portrait chez Tite Live. Essai sur une écriture de l'histoire romaine*, Latomus, Bruxelles.
- Bernard, J.-E. (2007)**, « Parole privée et parole publique à Rome : les lettres de Cicéron 'imperator' » in M. Ledentu (éd.), p. 265-278.
- Berti, N. (1988)**, *La guerra di Cesare contro Pompeo : commento storico a Cassio Dione Libri XLI-XLII*, Jaca Book, Milan.

- Berti, E. (2004)**, « Aspetti del moralismo nell'epica di Lucano », in P. Esposito et E. M. Ariemma (éds.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Guida, Naples, p. 109-135.
- Berti, E. (2010)**, *M. Annaei Lucani Bellum civile liber X*, Texte latin avec introd. et comment., F. Le Monnier, Florence.
- Bettini, M. (2002)**, « Parole potenti, parole screditate : l'atto del *fari* nella cultura romana », in S. Beta (éd.), *La potenza della parola : destinatari, funzioni, bersagli*, Florence, p. 33-78.
- Bettini, M. (2008)**, « Weighty words, suspect speech : *fari* in roman culture », *Arethusa*, vol. 41, p. 313-374.
- Bömer, F. (1969/1977)**, *Metamorphoseon*, Winter, Heidelberg.
- Bonner, S. F. (1966)**, « Lucan and the declamation schools », *American Journal of Philology*, 87, p. 257-289.
- Braidotti, C. (1972)**, *Le Vite antiche di M. Anneo Lucano, introduzione e testo critico*, Pàtron, Bologne.
- Bramble, J.C. (1982)**, « Lucan », in E.J.Kenney et W.V. Clausen (éds.), *The Cambridge History of Classical Literature, Vol. II, Latin Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 533-557.
- Braun, R. (1970)**, « Sur trois vers de Lucain : César infirmier à Pharsale? », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 11, p. 121-130.
- Brethes, J.-P. (2010)**, « *Caesar orator* », in M. de Bechillon et P. Voisin (éds.), p. 117-132.
- Brisset, J. (1964)**, *Les idées politiques de Lucain*, Les Belles Lettres, Paris.
- Bruère, R.T. (1951)**, « Lucan's Cornelia », *Classical Philology*, 46, The University of Chicago Press, p. 221-236.
- Bruère, R.T. (1964)**, « Lucan and Claudian : The invectives », *Classical Philology*, 59, The University of Chicago Press, p. 223-256.
- Burgess, T. C. (1902)**, *Epideictic Literature*, University of Chicago Press, Chicago.  
[http://openlibrary.org/books/OL2391815M/Epideictic\\_literature](http://openlibrary.org/books/OL2391815M/Epideictic_literature)
- Bureau, B. (2010)**, « *Lucanus [...] videtur historiam composuisse, non poema*. Lucain, l'histoire et la mémoire poétique. », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p. 77-87.
- Bureau, B. (A paraître)**, « Quand il n'y a plus de honte à parler de soi. Ego et ses avatars dans le poème de Lucain », communication dans le cadre du colloque intitulé *Vox poetae : manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, organisé à Lyon 3, en novembre 2008, par B. Bureau et E. Raymond.
- Calonne, N. (2007)**, « Enjeux poétiques et idéologiques de la représentation du corps dans la *Pharsale* de Lucain », *Philosophie, Rhétorique et poétique latines, de l'Antiquité à la Renaissance, Colloque des jeunes chercheurs de l'EA 4081 « Rome et ses Renaissances » (juin2007)*, *Camenaes*, n°1, revue en ligne de la Sorbonne, p. 1-30

<http://www.paris-sorbonne.fr/la-recherche/les-unites-de-recherche/mondes-anciens-et-medievales-ed1/rome-et-ses-renaiissances-art-3625/revue-en-ligne-camena/article/camena-no1-janvier-2007>

- Cairns, F. (1972) [2007]**, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, (Edinburgh University Press, Edinburgh) [Revised ed., Michigan Classical Press, Ann Arbor (Mich.)]
- Calame, C. (1986)**, *Le Récit en Grèce ancienne : énonciations et représentations de poètes*, Méridiens-Klincksieck, Paris.
- Van Campen, F.H.M. (1991)**, M. Annaei Lucani *De bello civili liber II*: Een commentaar, Amsterdam.
- Canfora, L. (2001) [1998]**, *César le dictateur démocrate*, [Giulio Cesare. Il dittatore democratico, Laterza et figli ; Spa, Rome-Bari], Paris, Flammarion.
- Clément-Tarantino S. (2006)**, *Fama ou la renommée du genre, Recherches sur la représentation de la tradition dans l'Énéide*, Thèse préparée sous la direction des Professeurs A. Deremetz et J. Dangel et soutenue le 4 décembre 2006 à l'Université Lille 3.
- Clément-Tarantino S. (2007)**, Résumé de thèse, *L'Information Littéraire*, vol. 59, n°2, p. 42-48.
- Coffey, M. (1996)**, « Generic impropriety in the high style », *Satura Lanx*, p. 81-96.
- Conte, G.B. (1968)**, « La guerra civile nella rievocazione del popolo : Lucano II.67-233 (Stile et forma della *Pharsalia*) », *Maia*, 20, 1968, p. 224-253.
- Conte, G.B. (1970)**, « Ennio e Lucano », *Maia*, 22, 1970, p. 132-138.
- Conte, G.B. (1974 a)**, « Mutamento di funzioni e conservazione del genere (Stile et forma della *Pharsalia*) », *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo. Virgilio. Ovidio. Lucano*, Giulio Einaudi editore, Turin, p. 77-108. (réélaboration et développement de l'article de 1968)
- Conte, G.B. (1974 b)**, *Saggio di commento a Lucano. Pharsalia VI 118-260 : l' Aristia di Sceva*, Goliardica, Pise.
- Conte, G.B. (1988)**, *La 'Guerra civile' di Lucano. Studi e prove di commento (Pharsalia, VI, 118-262)*, Ludus philologiae, 1, Quattro Venti, Urbino.
- Conte, G.B. (1989)**, « I giorni del giudizio. Lucano e l'antimodello », *Mnemosynum, Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Pàtron, Bologne, p. 95-100.
- Corbier, M. (2006)**, *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*, CNRS éditions, Paris.
- Croisille, J.-M. (1982)**, Caton et Sénèque face au pouvoir : Lucain, *Pharsale*, II, 234-235; IX, 186-217, in J.-M. Croisille et P.-M. Fauchère, *Neronia 1977. Actes du 2e Colloque de la Société internationale des études néroniennes (Clermont-Ferrand, 27-28 mai 1977)*, Clermont-Ferrand, p. 75-82.
- Croisille, J.M. (1996)**, « Lucain, neveu de Sénèque », *Vita Latina*, 141, Montpellier, p. 38-47.
- Dangel, J. (1997 a)**, « Faunes, Camènes et Muses : le premier art poétique latin ? », *Bolletino di Studi latini*, 27(1), p. 3-33.
- Dangel, J. (1997 b)**, « Le *carmen* latin : rhétorique, poétique et poésie », *Euphrosyne*, N.S. 25, p. 113-131.

- Dangel, J. (2003)**, « Les Muses de l'histoire : l'énigme cicéronienne », in G. Lachenaud et D. Longrée (éds.),  *Grecs et Romains aux prises avec l'histoire. Représentations, récits, et idéologie*, Volume I, Presses Universitaires de Rennes, p. 85-95.
- Dangel, J. (2007)**, « L'énigme du savoir et du pouvoir médiatiques : le mensonge de Sinon virgilien (*En. II*) », in M. Ledentu (éd.), Paris, p. 105-124.
- Dangel, J. (2010)**, « Les femmes et la violence dans le *Bellum Ciuile* », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p. 91-104.
- David, J.-M. (2000)**, *La République romaine, de la deuxième guerre punique à la bataille d'Actium, 218-31 : crise d'une aristocratie*, Nouvelle histoire de l'Antiquité, vol. 7, Ed. du Seuil, Paris.
- Degl'Innocenti Pierini, R. (2003)**, « Cicerone nella prima età imperiale. Luci ed ombre su un martire della repubblica », in E. Narducci (éd.), *Aspetti della fortuna di Cicerone nella cultura latina. Atti del III Symposium Ciceronianum Arpinas*, Florence, p. 3-54.
- Dehon, P. J. (1989)**, « Une amphibologie de Lucain (*B.C.*, VII, 81) ? », *Latomus* 48, Bruxelles.
- Delarue, F. (1996)**, « La guerre civile de Lucain : une épopée plus que pathétique », *Revue des Etudes Latines*, 74, p. 212-230.
- Delarue, F. (2000)**, *Stace, poète épique. Originalité et cohérence*, Peeters, Louvain.
- Delarue, F. (2010)**, « Les foules de Lucain : émergence du collectif », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p. 125-135.
- Deremetz, A. (1995)**, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Deremetz, A. (2010)**, « Prolepses et programmes narratifs dans l'*Enéide* ou l'art de créer un récit épique », in M. Baratin, C. Lévy, et R. Utard, *Stylus : la parole dans ses formes : mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Classiques Garnier, Paris, p. 611-623.
- Deroux, C. (1985 a)**, « Le plus mauvais de tous les poètes et le meilleur de tous les avocats », in M. Renard & P. Laurens (éd.), *Hommages à H. Bardon*, Latomus, Bruxelles 1985, p. 124-138.
- Deroux, C. (1985 b)**, « Catulle ou les raisons d'un silence », *LEC*, LIII, p. 221-246.
- Desbordes, F. (1990)**, *Idées romaines sur l'écriture*, Presses Universitaires de Lille, Villeneuve d'Ascq.
- Devillers, O. et Meyers, J. (2009)**, éds. *Pouvoirs des hommes, pouvoir des mots, des Gracques à Trajan. Hommages au Professeur Paul Marius Martin*, Peeters, Bibliothèque d'Études Classiques, 54, Louvain, Paris, Walpole (Mass.).
- Devillers, O. et Franchet d'Espèrey, S. (2010)**, éds., *Lucain en débat, rhétorique, poétique et histoire*, Actes du Colloque international, Institut Ausonius (Pessac, 12-14 juin 2008), Ausonius, Diffusion de Boccard, Paris.
- Devillers, O. (2010)**, « le passage du Rubicon : un itinéraire de l'information », in Devillers, O. et Franchet d'Espèrey, S. (2010), éds., p. 303-312.

- Dick, B. F. (1963)**, « The technique of prophecy in Lucan », *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*, 94, Johns Hopkins University Press, p. 37-49.
- Dilke, O.A.W (1978)**, *Lucanus, Marcus Annaeus, De bello civili liber VII*, revised from the edition of J.P. Postgate by Dilke, Bristol.
- Dinter, M. (2010)**, « Les sentences chez Lucain », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p.55-62.
- Dominik, W. J. (1994)**, *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid*, Olms-Weidmann, Hildeseheim /Zürich / New York.
- Dominik, W. J. (2002)**, « Speech in Flavian epic », in P. Defosse (éd.), *Hommages à Carl Deroux. I, Poésie*, Collection Latomus, XXIII, Bruxelles, p.183-192.
- Dreyling, H. (1999)**, *Lucan, Bellum civile II 1-525. Ein Kommentar*, Diss., Köln.
- Due, O. S. (1974)**, *Changing forms, studies in the Metamorphoses of Ovid*, Gyldendal, Copenhagen.
- Duplain Michel, N. (1997)**, « *Bacchatur demens aliena per antrum* : Les modèles littéraires de la Pythie chez Lucain », in D. Knoepfler (éd.), en collaboration avec M. Boillat, M. Gendre Loutsch et C. Jacobi et alii, *Nomen Latinum : mélanges de langue, de littérature et de civilisation latine offerts au professeur André Schneider à l'occasion de son départ à la retraite*, Droz, Genève, p. 109-119.
- Dupont, F. (1982)**, « Cicéron, sophiste, romain », *Langages*, LXV, n°1, p. 23-46.
- Dupont, F. (1985)**, *L'Acteur-roi ou le Théâtre dans la Rome antique*, Les belles lettres, Paris.
- Dupont, F. (1989)**, « Apothéose et héroïsation dans *Hercule sur L'oeta* de Sénèque », in A.-F. Laurens (éd.), *Entre hommes et dieux : le convive, le héros, le prophète*, Les Belles Lettres, Paris, p. 99-106.
- Dupont, F. (1995) éd.**, *Paroles romaines*, Presses universitaires de Nancy, Collection Travaux et Mémoires. Etudes anciennes, 12.
- Dupont, F. (1997)**, « *Recitatio* and the reorganization of the space of public discourse », (traduit par T. Habinek et alii), in T. Habinek et A. Schiesaro (éds), *The Roman cultural revolution*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 44-59.
- Durry, M. (1970), éd.**, *Lucain. Entretiens sur l'Antiquité classique, 15. 26-31 août 1968 : sept exposés suivis de discussions*, Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique, Vandœuvres-Genève.
- Dyck, A. R. (2004)**, *A commentary on Cicero, De Legibus*, University of Michigan Press, Ann Arbor (Mich.).
- Easton, S. (2011)**, « Envy and Fame in Lucan's *Bellum civile* », in P. Asso (éd.), *Brill's companion to Lucan*, Brill, Leiden-Boston, Mass,p. 325-362.
- Elefante, M. (1997)**, *Ad M. Vinicium consulem libri duo*, commentaire de Velleius Paterculus, Olms, Hildesheim-Zurich-New York.
- Elsner, J. et Masters, J. (1994) éds.**, *Reflections of Nero: culture, history, and representation*, University of North Carolina Press, Chapel Hill / Londres.

- Esposito, P. (1987)**, « Tra una battaglia e l'altra. Tracce ovidiane nella *Pharsalia* », *Vichiana*, XVI, p. 48-70.
- Esposito, P. (1995)**, « Lucano e Ovidio », in I. Gallo et L. Nicastrì (éd.), *Aetates Ovidianae : lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples, p. 57-76.
- Esposito, P. et Nicastrì, L. (1999)**, éd., *Interpretare Lucano : miscellanea di studi*, Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Università degli Studi di Salerno, 22, Arte Tipografica, Naples.
- Esposito, P. (2000)**, « La fine di Curione in Lucano (*Phars.* IV 581-824) », *Vichiana*, 4a ser. 2 (1), p. 37-54.
- Esposito, P. (2004)**, « Lucano e la 'negazione per antitesi' », in P. Esposito et E. M. Ariemma (éd.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Guida, Naples, p. 39-67.
- Esposito, P. (2009)** éd., *Marco Anneo Lucano, Bellum civile (Pharsalia), Libro IV, a cura di Paolo Esposito*, commentaire, Loffredo Editore, Naples.
- Etienne, R. (1997)**, *Jules César*, Fayard, Paris.
- Fantham, E. (1985)**, « Caesar and the mutiny. Lucan's reshaping of the historical tradition in *De bello civili* 5, 237-373 », *Classical Philology*, 80, p. 119-131.
- Fantham, E. (1992 a)**, *Lucan, De bello civili. Book II*, Cambridge Greek and Latin classics, Cambridge University Press, Cambridge.
- Fantham, E. (1992 b)**, « Lucan's Medusa-exkursus : Its design and purpose », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 29, p. 95-119.
- Fantham, E. (1999)**, « The role of lament in the growth and eclipse of Roman epic », in M. Beissinger, M. Tylus J. et Wofford S. (éd.), *Epic traditions in the contemporary world. The poetics of community*, Berkeley/Los Angeles/Londres, p. 221-235.
- Fantham, E. (2010)**, « Caesar's Voice and Caesarian Voices », in N. Hömke et Ch. Reitz (éd.), *Lucan's Bellum civile, Between Epic tradition and Aesthetic Innovation*, De Gruyter, Berlin-New-York, p. 53-70.
- Farrell, J. (1997)**, « Towards a rhetoric of (roman?) epic », *Roman eloquence : rhetoric in society and literature*, Dominik, William, J. éd., Routledge, Londres, p. 131-146.
- Faust, R. (1908)**, *De Lucani orationibus. Pars I: Pharsaliae librorum I. II. III.*, orationes continens, Diss. Regimonti, Königsberg.
- Feeney, D.C. (1986 a)**, « *Stat magni nominis umbra*. Lucan on the greatness of Pompeius Magnus », *Classical Quarterly*, 36, p.239-243.
- Feeney, D.C. (1986 b)**, « History and revelation in Vergil's underworld », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, vol. 32, p. 1-24.
- Feeney, D.C. (1991)**, *The gods in epic. Poets and critics of the classical tradition*, Clarendon Press, Oxford.
- Fenik, B. (1968)**, *Typical battle Scenes in the Iliad, studies in the narrative techniques of Homeric battle description*, F. Steiner, Wiesbaden.

- Ferguson, J. (1962)**, « Some ancient judgements on Cicero », *Studies in Cicero*, Rome, p. 11-33.
- Fingerle, A. (1939)**, *Typik der homerischen Reden*, Wiesbaden.
- Flamerie de Lachapelle, G. (2005)**, « Le peuple dans le *De clementia* », *Information Littéraire*, 57, n°3 (juillet-septembre 2005), p.15-21, Les Belles Lettres, Paris.
- Flamerie De Lachapelle, G. (2010)**, « Nature et rôle du début du discours de Pothin », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p. 313-325.
- Ford, A. (1992)**, *Homer : the poetry of the past*, Cornell University Press, Ithaca / Londres.
- Franchet d'Esperey S. (1999)**, *Conflit, violence et non-violence dans la Thébaïde de Stace*, Les belles Lettres, Paris.
- Franchet d'Espèrey, S. (2003)**, « *Quis furor, o ciues ? Le furor et la Furie comme code poétique de la guerre civile à Rome* », in S. Franchet d'Espèrey, V. Fromentin, S. Gotteland et alii (éds), *Fondements et crises du pouvoir*, imprimé en Espagne, Ausonius, Bordeaux ; diffusion de Boccard, Paris, p. 429-440.
- Franchet d'Espèrey, S. (2006)**, « Rhétorique et poétique chez Quintilien : À propos de l'apostrophe », *Rhetorica*, Vol. 24, No. 2, University of California Press, p. 163-185.
- Franchet d'Espèrey, S. (2009)**, « Lucain et le problème de la victoire dans la guerre civile : une théologie de la défaite ? », in O. Devillers et J. Meyers (éds.), *Pouvoirs des hommes, pouvoirs des mots des Gracques à Trajan*, Peeters, Louvain / Paris / Walpole MA, p. 351-365.
- Franchet d'Espèrey, S. (2010)**, « Introduction. Le débat contemporain sur Lucain », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p. 13-18.
- Fucecchi, M. (2011)**, « Partisans in Civil War », in P. Asso (éd.), *Brill's companion to Lucan*, Brill, Leiden / Boston Mass., p. 237-256.
- Gabba, E. (1957)**, « Note sulla polemica anticiceroniana di Asinio Pollione », *Riv. Stor. it.*, vol. 69, p. 317-341.
- Gagliardi, D. (1970)**, *Pharsalia. I, I, Introduzione, traduzione e commento / Lucano*, Libreria scientifica editrice, Naples.
- Gagliardi D. (1974)**, « Lucano et Sallustio », *Bolletino discours indirect Studi Latini*, IV, Libreria scientifica Editrice, Naples, p. 16-21.
- Gagliardi, D. (1975)**, *Belli civilis liber septimus, M. Annaei Lucani ; introduzione, testo critico e commento*, Biblioteca di studi superiori, 63, la Nuova Italia, Florence.
- Gagliardi, D. (1989)**, *Belli civilis liber primus, M. Annaei Lucani*, testo critico, introduzione e commento, M. D'Auria editore, Naples.
- Galàn Vioque G. (2002)**, *Martial, book VII, a commentary*, traduit en anglais par J.J. Zoltowski, Brill, Leiden.
- Galand-Hallyn, P. (1997)**, « Evidences perdues dans les *Héroïdes* d'Ovide », in C. Lévy et L. Pernot (éds.), *Dire l'évidence : philosophie et rhétorique antiques*, Ed. l'Harmattan, Paris-Montréal, p. 207-227.

- Galimberti Biffino, G. (2008)**, « *Murmur* : réflexions sur la sonorité dans la *Pharsalia* de Lucane », in F. Galtier et Y. Perrin (éd.), *Ars pictoris, ars scriptoris : peinture, littérature, histoire, Mélanges offerts à Jean Michel Croisille*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, p. 209-220.
- Galinsky, G. K. (1975)**, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles.
- Cazzaniga, I., (1957) [1959]**, « L'épisode des serpents libiques dans Lucane et la tradition des *Theriaca* Nicandre », *Acme*, 10, p. 27-41.
- Genette, G. (1972)**, *Figures III*, Seuil, Paris.
- Genette, G. (1983)**, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris.
- George, D. B. (1992)**, « The meaning of the *Pharsalia* revisited », in Carl Deroux (éd.), *Studies in Latin literature and Roman history*, VI, Latomus, Bruxelles, p.362-389.
- Getty, R.J. (1940)**, *Lucanus, Marcus Annaeus, De bello civili liber I*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Getty, R.J. (1941)**, « The astrology of P. Nigidius Figulus », *Classical Quarterly*, 35, p. 17-22.
- Gibson, B. (2010)**, « Causation in post-Augustan Epic », in J. F. Miller et A. J. Woodman (éd.), *Latin Historiography and Poetry in the Early Empire; Generic Interactions*, Brill, Leiden/Boston, p. 29-47.
- Goebel, G.H. (1981)**, « Rhetorical and poetical thinking in Lucan's harangues (VII, 250-382) », *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*, 111, p.79-94.
- Griffin, M.T. (2002) [1984]**, *Néron ou la fin d'une dynastie*, traduit de l'anglais *Nero. The End of a Dynasty* par A. D'Hautcourt, Infolio éditions, Dijon. [B.T. Batsford, Londres.]
- Griffin M. T. (2009)**, éd., *A Companion to Julius Caesar*, Blackwell, Hoboken.
- Grilli, A. (1984)**, « Cicerone », *Enciclopedia virgiliana I, A-DA*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, p. 774-775.
- Grimal, P. (1960)**, « L'éloge de Néron au début de la *Pharsale* est-il ironique ? », *Revue des Études Latines*, 38, p. 296-305.
- Grimal, P. (1970)**, « Le poète et l'histoire », in M. Durry (éd.), p. 51-118.
- Grimal, P. (1971)**, « Le *De clementia* et la royauté solaire de Néron », *Revue des Études Latines*, 49, p.205-217.
- Grimal, P. (1977)**, « La *Guerre civile* de Pétrone dans ses rapports avec la *Pharsale* », Les Belles Lettres, Paris.
- Grimal, P. (1980)**, « En attendant *Pharsale*. Lucain poète de l'attente », *Vita Latina*, 77, p. 2-11.
- Grimal, P. (1982)**, « Lucain et Sénèque. A propos d'une tempête », *Mélanges offerts en hommage à Etienne Gareau*, CEA 14, Ottawa, p. 173-178.
- Grimal, P. (1983)**, « Quelques aspects du stoïcisme de Lucain dans la *Pharsale* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 69, p. 401-416.
- Grimal, P. (1984)**, « La campagne de janvier-février 49 au livre II de la *Pharsale* (v. 392-609) », *EClás*, 26 N° 88, p. 263-272.

- Grimal, P. (1986)**, *Cicéron*, Fayard, Paris.
- Grimal, P. (1993)**, *L'Empire romain*, Librairie générale française, Paris.
- Griset, E. (1956)**, « Lucanea : VI : L'invettiva », *Rivista di Studi Classici*, IV, p.28-33.
- Guillaumont, F. (1996)**, « La Nature et les prodiges dans la religion et la philosophie romaines », in C. Lévy (éd.), *Le concept de Nature à Rome, La physique, Actes du séminaire de philosophie romaine de l'Université de Paris XII-Val de Marne (1992-1993)*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, p. 43-64.
- Guillemin, A. (1928)**, « La critique littéraire au premier siècle de l'empire », *revue des études latines*, p. 136-180.
- Guillemin, A. (1951)**, « L'inspiration virgilienne dans la *Pharsale* », *Revue des Etudes Latines*, p. 214-227.
- Guisard, Ph. et Laizé Ch. (2009)**, éd., *L'art de la parole, pratiques et pouvoirs du discours*, prélude de P. Soler, Paris, Ellipses, collection Cultures Antiques
- Guittard, C. (1981)**, « Aspects épiques de la première décade de Tite-Live : le rituel de la *deuotio* », in R. Chevalier (éd.), *Colloque L'épopée gréco-latine et ses prolongements européens : Calliope II*, Les Belles Lettres, Paris, p. 33-44.
- Habinek, T. et Schiesaro A. (1997)**, éd., *The Roman cultural revolution*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Habinek, T. (2005)**, *The world of Roman Song*, The Johns Hopkins University press, Baltimore / Londres.
- Hannick, J.-M., (2004-2006)**, *Commentaire historique de la Vie de César de Suétone*, mis en ligne sur le site de L'Université Catholique de Louvain (UCL) : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/suet/CAES/plan.html>
- Hansen, M. H. (1993)**, « The battle exhortation in Ancient Historiography. Fact or Fiction ? », *Historia*, 42, p. 161-180.
- Hardie, P. R. (1986)**, *Vergil's Aeneid. Cosmos and imperium*, Clarendon Press, Oxford.
- Hardie, P. R. (1993)**, *The epic successors of Virgil: a study in the dynamics of a tradition*, Roman literature and its contexts, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hardie, P. R. (1993)**, « Tales of unity and division in imperial Latin epic », in J.H. Molyneux (éd.), *Literary responses to civil discord*, Nottingham Classical Literature Studies, vol.1, University of Nottingham Printing, p. 57-71.
- Hardie, P. R. (1999)**, « Metamorphosis, Metaphor and Allegory in Latin Epic », in M. Beissinger, J. Tylus, and S. Wofford (éds.), *Epic traditions in the contemporary world. The poetics of community*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles p. 89-107.
- Hardie, P. R. (2002)**, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- Hardie, P. R. (2010)**, « Crowds and Leaders in Imperial Historiography and in Epic », in J. F. Miller et A. J. Woodman (éds.), *Latin Historiography and Poetry in the Early Empire; Generic Interactions*, Leiden/Boston, Brill, p. 9-27.
- Heinze, R. (1915)**, *Virgils epische Technik*, Leipzig /Berlin.
- Heinze, R. (1993)**, *Virgil's Epic Technique*. Traduit par H. Harvey, D. Harvey and F. Robertson, Bristol Classical Press, Londres.

- Helzle, M. (1994)**, « *Indocilis privata loqui* : The characterization of Lucan's Caesar », *Symbolae Osloenses*, 69, p. 121-136.
- Helzle, M. (1996)**, *Der Stil ist der Mensch. Redner und Reden im römischen Epos*, Teubner, Stuttgart/Leipzig.
- Henderson, J. (1987)**, « Lucan: The word at war », *Ramus*, 16, p. 122-164.
- Henderson, J. (1998)**, *Fighting for Rome. Poets and Caesars, history and civil war*, Cambridge.
- Heslop, T. E. (1962)**, *The speeches in Lucan, A study in Ancient Rhetoric*, Thesis (M. A.) Manchester.
- Highet, G. (1972)**, *The speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton University Press, Princeton.
- Highet, G. (1974)**, « Speech and Narrative in the *Aeneid* », *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 78, Harvard University Press, p. 189-229.
- Hinds, S. (1987)**, *The metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge University Press.
- Hinojo Andres, G. et Moreno Ferrero, I. (2000)**, *Floro, Epitome de la historia de Tito Livio*, introduction, traduction et notes, Editorial Gredos, Madrid.
- Hömke, N. et Reitz Ch. (2010) éds.**, *Lucan's Bellum civile, Between Epic tradition and Aesthetic Innovation*, De Gruyter, Berlin-New York.
- Housman, A.E. (1970)**, éd. *Lucanus, Marcus Annaeus, Bellum civile*, Oxford.
- Hunink, V. (1992)**, *M. Annaeus Lucanus, "Bellum civile", book III : a commentary*, J. C. Gieben, Amsterdam.
- Hutchinson, G.O. (1993)**, *Latin literature from Seneca to Juvenal : a critical study*, Clarendon Press, Oxford.
- Innes, D. (1979)**, « Gigantomachy and natural philosophy », *Classical Quarterly*, 29, p. 165-71.
- Jal, P. (1963)**, *La guerre civile à Rome. Étude littéraire et morale de Cicéron à Tacite*, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris. Série recherches, T. 6, Paris.
- Jal, P. (1982)**, « La place de Lucain dans la littérature antique des guerres civiles », in J.-M. Croisille et P.-M. Fauchère (éds.), *Neronia 1977. Actes du 2e Colloque de la Société internationale des études néroniennes (Clermont-Ferrand, 27-28 mai 1977)*, Clermont-Ferrand, p. 83-91.
- Johnson, P. (1997)**, « Ovid and Poetic *Facundia* », in C. Deroux (éd.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. VIII, Latomus, Bruxelles, p. 231-244.
- Johnson P. et Malamud, M. (1988)**, « Ovid's 'Musomachia' », *Pacific Coast Philology*, 23, 1/2, p. 30-38.
- Johnson, W. R. (1987)**, *Momentary Monsters : Lucan and His Heroes*, Cornell Studies in Classical Philology, 47, Cornell University Press, Ithaca.
- de Jong I. J. F. (1985)**, « *Iliad* 1.366-392. A mirror story », *Arethusa*, XVIII, p. 5-22.
- de Jong, I. J. F. (1987)**, « The Voice of Anonymity : tis-Speeches in the *Iliad* », *Eranos*, 85, p.69-84.
- de Jong, I. J. F. (1992)**, « Récit et drame : le deuxième récit de messager dans les *Bacchantes* », *Revue des Etudes Grecques*, p. 572-583.

- de Jong, I. J. F., Nünlist, R. et Bowie, A. M. (2004)** édés., *Studies in ancient Greek narrative, I. Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, I, Leiden/ Boston, Brill.
- de Jong, I. J. F., Nünlist, R. et Bowie, A. M. (2007)**, *Studies in ancient Greek narrative, II. Time in Ancient Greek Literature*, Leiden, Brill.
- Kany-Turpin, J. (2003)**, in Ch. Cusset (éd.) « Météorologie et signes divinatoires dans le *De diuinatione* de Cicéron », *La Météorologie dans l'Antiquité : entre science et croyance*, Saint Etienne, p. 367-378.
- Kany-Turpin, J. (2005)**, « Méduse et l'épidémie : La métamorphose d'un mythe dans la *Pharsale* (IX, 619-889) », in F. Lestringant, B. Néraudau, D. Porte, J.-C. Ternaux (édés), *Liber amicorum. Mélanges dédiés à J.-P. Néraudau*, Champion, Paris, p. 133-145.
- Kany-Turpin, J. (2008)**, « Littérature et signification d'après Cicéron. Les audaces du traité *De la divination*. », in P. Chiron et F. Claudon, *Constitution du champ littéraire : limites, intersections, déplacements*, l'Harmattan, Paris, p. 63-73.
- Kay, N. M. (1985)**, *Martial Book XI, a commentary*, Oxford.
- Keitel E. (1987)**, « Homeric antecedents to the *cohortatio* in ancient historians », *Classical World*, 80.3, p. 153-173.
- Kennedy, G. A. (1972)**, *The Art of rhetoric in the Roman world*, Princeton university Press, Princeton.
- Kennedy, G. A. (1994)**, *A new history of classical rhetoric*, Princeton University Press, Princeton.
- Kenney, E.J. (1986)**, *Ovid. Metamorphoses*, trad. A. D. Melville; introd. et notes E. J. Kenney, Oxford University Press, Oxford et New York.
- Kirk, G. S. (1985-1993)**, *The Iliad : A commentary*, Cambridge, Cambridge university press Cambridge / New York / Sydney.
- Klein, F. (à paraître)**, « Usage politique du mythe et modèles alexandrins dans la littérature d'époque néronienne : les traitements d'Hercule dans le *Satiricon* de Pétrone et la *Pharsale* de Lucain », in C. Cusset, N. Le Meur-Weissman et F. Levin (édés.), Actes du Colloque *Mythe et Pouvoir à l'époque hellénistique*, organisé, à Lyon en juin 2010, *Hellenistica Groningana*, Peeters.
- Korenjak, M. (1996)**, *Die Erichthoszene in Lukans Pharsalia: Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Studien zur klassischen Philologie, 101, Bern / Frankfurt a.M
- Lacey, W.K. (1961)**, « The tribunate of Curio », *Historia*, 10, p. 318-329.
- Laird, A. (1992)**, *Modes of Reporting Speech in Latin Fictional Narrative*, Oxford D. Phil Thesis, Oxford.
- Laird, A. (1999)**, *Powers of expression, expression of power : Speech presentation and Latin literature*, Oxford.
- Landolfi L. et Monella P., (2007)**, "*Doctus Lucanus*" : *aspetti dell'erudizione nella "Pharsalia" di Lucano : seminari sulla poesia di età imperiale (I)*, Actes d'un séminaire international organisé à Palerme en décembre 2005, Pàtron, Bologne.

- La Penna, A. (2002)**, « Narratori e lettori di storia in suspense. Una nota su Lucano e Livio », *Maia*, 54, 3, Cappelli, Bologne, p.527-529.
- Lebek, W.D. (1976)**, *Lucans Pharsalia. Dichtungsstruktur und Zeitbezug*, Hypomnemata, 44, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Ledentu, M. (2007) éd.**, *Parole, Media, Pouvoir dans l'Occident romain. Hommages offerts au Professeur Guy Achard*, Collection du Centre d'études romaines et gallo-romaines, Nouvelle série, 30, Colloque tenu à l'université Jean-Moulin-Lyon 3 en novembre 2004, Diffusion De Boccard, Paris. (
- Ledentu, M. (2007)**, « Les maîtres du pouvoir à Rome et la maîtrise du verbe », in M. Ledentu (éd.), p. 295-311.
- Leigh, M. (1997)**, *Lucan : Spectacle and Engagement*, Oxford Press University, New York.
- Leigh, M. (1999)**, « Lucan's Caesar and the sacred grove : deforestation and enlightenment in Antiquity », in P. Esposito et L. Nicastrì (éds.), p. 167-205.
- Leigh, M. (2000)**, « Oblique politics : Epic of the imperial period », in O. Taplin (éd.), p. 468-491.
- Leigh, M. (2010)**, « César coup de foudre : la signification d'un symbole chez Lucain », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p. 159-165.
- Leeman, A. D., Pinkster, H. et Wisse, J., (1996)**, *M. Tullius Cicero, De Oratore libri III Kommentar* von 4. Band, Buch II, 291-367 ; Buch III, 1-95, C. Winter, cop., Heidelberg.
- Lévy, C. (1980)**, « Opinion et certitude dans la philosophie de Carnéade », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, 58, Bruxelles, p. 30-46.
- Lévy, C. (1998)**, « Rhétorique et philosophie : la monstruosité politique chez Cicéron », *Revue des Etudes Latines*, 76, p. 139-157.
- Lévy, C. (2003)**, « Le lieu commun de la décadence de l'éloquence romaine chez Sénèque le Père et Tacite », in S. Bonnafous, P. Chiron, D. Ducard, C. Lévy (éds.), *Argumentation et discours politique. Antiquité grecque et latine, Révolution française, monde contemporain*. Actes du colloque international de Cerisy-la-Salle, Presses universitaires de Rennes, Rennes, p. 237-247.
- Lévy, C. (2006)**, « Textes antiques, enjeux contemporains : J. Carcopino lecteur de la correspondance de Cicéron », in P. Laurence et F. Guillaumont (éds.) *Epistulae antiquae IV*, Louvain-Paris, p. 385-397.
- Liberman, G. (2010)**, *P. Papinius Statius : Silvae. Stace : Silves.*, Edition et commentaire critiques, Ed. Calepinus, Paris
- Lieberg, G. (1986)**, « Poeta creator : some 'religious' aspects », Papers of the Liverpool Latin Seminar, Vol. V, 1985, Francis Cairns Publications, Liverpool, p. 23-32.
- Lipscomb, H. C. (1909 a)**, « Aspects of the Speech in Vergil and the later Roman Epic », *The Classical Weekly*, vol. 2, n° 15, février 1909, p.114-117.
- Lipscomb, H. C. (1909 b)**, *Aspects of the Speech in the Late Roman Epic*, Dissertation, J. H. Furst Company, Baltimore.
- Loraux, N. (1986)**, « Thucydide et la sédition dans les mots », *Quaderni di storia*, 23, edizioni Dedalo, Bari, p. 95-134.

- Luisi, A. (1993)**, « Lucano e la profezia di Nigidio Figulo », in M. Sordi (éd.), *La profezia nel mondo antico*, Vita e Pensiero, Milan, p. 239-244.
- Luque Moreno, J. (1998)**, « *Vox (sonus), sermo, carmen, cantus, uersus, oratio* », in B. Garcia-Hernandez éd., *Estudios de lingüística latina, Actas del IX Coloquio Internacional de lingüística latina*, vol. II, Ediciones clásicas, Madrid, p. 971-985.
- Luque Moreno, J. (2007)**, « *Voces : los gramáticos latinos y el sonido de la música* », in G. Hinojo Andrés, J. C. Fernández Corte (éds.), *Munus quaesitum meritis : homenaje a Carmen Codoñer*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, p. 529-538.
- Mc Closkey, P. et Phinney, E. (1968)**, « Ptolemaeus Tyrannus : The typification of Nero in the *Pharsalia* », *Hermes*, 96, p. 80-87.
- Mc Dermott, W. C. (1980)**, « Drances/Cicero », *Vergilius*, p. 34-38.
- Malamud, M. (1995)**, « Happy birthday, dead Lucan : (P)raising the dead in *Silvae* 2.7 », *Ramus*, 24, 1, p. 1 à 30.
- Malamud, M. (2003)**, « Pompey's head and Cato's snakes », *Classical Philology*, 98, p. 31-44
- Malchow, R. (2000)**, *"Bellum civile": Interpretation der Bücher I-III*, Karlsruhe.
- Malcovati, E. (1953)**, « Lucano e Cicerone », *Athenaeum*, N.S. 31, Pavie, p. 288-297.
- Marchesi, S. (2011)**, « Lucan at last : History, Epic, and Dante's *Commedia* », in P. Asso (éd.), p. 481-490.
- Mariotti, I. (1981)**, « Il secondo proemio dell'*Eneide* », in *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di E. Paratore*, Pàtron, Bologne, p. 459-66.
- Marti, B.M. (1945)**, « The meaning of the *Pharsalia* », *American Journal of Philology*, 66, p. 352-376.
- Marti, B.M. (1958)** éd., *Arnulfi Aurelianensis Glosule super Lucanum*, Papers and Monographs of the American Academy at Rome, Vol. XVIII, Rome.
- Marti, B.M. (1964)**, « Tragic history and Lucan's *Pharsalia* », in C. J. Henderson (éd.), *Classical, Medieval and Renaissance Studies in honor of Berthold Louis Ullman I*, Rome, p. 165-204.
- Marti, B.M. (1966)**, « Cassius Scaeva and Lucan's *inuentio* », in L. Wallach (éd.), *The classical tradition. Literary and historical studies in honor of H. Caplan*, Cornell University Press, Ithaca, p. 239-257.
- Marti, B.M. (1970)**, « La structure de *la Pharsale* », in Durry (éd.), p. 1-50.
- Marti, B.M. (1975)**, « Lucan's narrative techniques », *La parola del passato*, 30, p. 74-90.
- Martin, P.M. (2010)**, « La barbarisation du *Bellum ciuile* chez Lucain », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds), p. 241-254.
- Martindale, C. (1993)**, *Redeeming the text : Latin poetry and the hermeneutics of reception*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Masters, J. (1992)**, *Poetry and civil war in Lucan's "Bellum civile"*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Masters, J. (1994)**, « Deceiving the reader : The political mission of Lucan's *Bellum civile* 7 », in J. Elsner et J. Masters (éds.), *Reflections of Nero: culture, history, and representation*, University of North Carolina Press, Chapel Hill / Londres, p. 151-177.
- Masters, J. et Elsner et J. (1994)**, éds., *Reflections of Nero: culture, history, and representation*, University of North Carolina Press, Chapel Hill / Londres.
- Matthews, M. (2008)**, *Caesar and the Storm: A Commentary on Lucan, De Bello Civili, Book 5, lines 476-721*, Peter Lang, Oxford/New York.
- Mayer, R. (1978)**, « On Lucan and Nero », *Bulletin of Institute of Classical Studies*, 25, p. 85-88
- Mayer, R. (1981)**, *Lucan, Civil war VIII, edited with a commentary*, Warminster, Aris and Phillips Ltd.
- Migliario, E. (2007)**, *Retorica e storia : una lettura delle "Suasoriae" de Seneca Padre*, Edipuglia, Bari.
- Miller, J. F. et Woodman A. J. (2010)** éds., *Latin Historiography and Poetry in the Early Empire; Generic Interactions*, Mnemosyne Supplements. Monographs on Greek and Roman language and literature, vol. 321, Brill, Leiden/Boston.
- Miura, Y. (1980)**, « Lucanea. *Bellum civile* and speech of anonymous people », *Journal of Classical Studies*, 28, Université de Kyoto, article en japonais p 66-76, résumé en anglais p. 163-64.
- Moreau, P. (2003)**, « Donner la parole au peuple ? Rhétorique et manipulation des *contiones* à la fin de la République romaine », in S. Bonnafous, P. Chiron, D. Ducard et C. Lévy (éds.), *Argumentation et discours politique. Antiquité grecque et latine, Révolution française, monde contemporain*. Actes du colloque international de Cerisy-la-Salle, Presses universitaires de Rennes, Rennes, p. 175-189.
- Morford, M. P.O. (1967)**, « The purpose of Lucan's ninth book », *Latomus*, 26, p. 123-129.
- Morford, M. P.O. [1967] (1996)**, *The poet Lucan. Studies in rhetorical epic*, [Blackwell, Oxford] (Bristol Classical Paperbacks, Londres).
- Morford, M. P. O.(1999)**, « The dual citizenship of the Roman Stoics » in S.N. Byrne et E.P. Cueva (éds.), *Veritatis Amicitiaeque Causa. Essays in Honor of Anna Lydia Motto and John R. Clark*. Wauconda, Ill. p. 147-164.
- Mourgues, J.-L. (1988)**, « Les augustians et l'expérience théâtrale néronienne. », *Revue des Etudes Latines*, LXVI, p. 156-181.
- Muecke F., Neal T. et Tesoriero C. (2010)** éds., *Lucan*, Oxford Readings in Classical Studies, Oxford University Press.
- Müri, W. (1969)**, « Politische Metonomasie, (zu Thucydides, 3, 82, 4-5) », *Museum Helveticum*, 26, p. 65-79.
- Myers, K.S. (1994)**, *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, University of Michigan Press, Ann Arbor (Mich.)

- de Nadaï, J.-C. (2000)**, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain : la crise de la représentation dans la poésie antique*, Bibliothèque d'études classiques, 19, Peeters, Louvain-Paris.
- Narducci, E. (1979)**, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, *Bibl. di Studi ant.*, 17, Giardini, Pise.
- Narducci, E. (1982)**, « Cicerone poeta in Lucano », *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, 7, Pise, p. 177-184.
- Narducci, E. (1984)**, « Cicerone poeta in Lucano », *Ciceroniana*, 5, p. 121-122 (résumé de Narducci 1982 MD).
- Narducci, E. (2002)**, *Lucano. Un'epica contro l'impero. Interpretazione della Pharsalia*, Laterza, Rome/Bari.
- Narducci, E. (2003)**, « Cicerone nella 'Pharsalia' di Lucano », in E. Narducci (éd.), *Aspetti della fortuna di Cicerone nella cultura latina. Atti del III Symposium Ciceronianum Arpinas, 10 maggio 2002*, Le Monnier, Florence, p. 78-91.
- Narducci, E. (2007)**, « Rhetoric and Epic : Vergil's *Aeneid* and Lucan's *Bellum Civile* », in W. Dominik and J. Hall (éds.), *A companion to Roman Rhetoric*, Blackwell Publishing, Oxford, Chapter Twenty-eight, p. 382-395.
- Nauta, R. R. (2002)**, *Poetry for patrons, literary communication in the age of Domitian*, Brill, Leiden.
- Navarro Antolín, F. (2000)**, « La retórica del discurso : la *cohortatio* : tradición clásica y pervivencia », *Cuadernos de filología clásica, estudios latinos*, 19, Ed. Complutense, Madrid, p. 79-124.
- Néraudeau, J.-P. et Porte D. (1988)** éds., *Hommages à Henri Le Bonniec. Res sacrae*, Collection Latomus, 201, Bruxelles.
- Nougaret, L. (1977)**, *Traité de métrique latine classique*, Klincksieck, Paris.
- Nutting, H. C. (1932)**, « Notes on Lucan's *Pharsalia* », *Classical Philology*, p. 243-254.
- O'Hara, J. J. (1989)**, « Messapus, Cycnus, and the Alphabetical Order of Vergil's Catalogue of Italian Heroes », *Phoenix*, 43, Toronto, p. 35-38.
- O'Hara, J. J. (2007)**, *Inconsistency in Roman Epic : Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Roman Literature and Its Contexts, Cambridge University Press, Cambridge.
- O'Higgins, D. (1988)**, « Lucan as *vates* », *Classical Antiquity*, 7, p. 208-226.
- Olechowaska, E.M. (1974)**, « Le *De bello Gildonico* de Claudien et la tradition épique », *Museum Helveticum*, 31, p. 46-60.
- Ortega Carmona, A. (1997-2005)**, *Quintilien, M. Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri XI : en el XIX centenario de la muerte de Quintiliano (años 96-1996)*, traduction et commentaire, 5 vol., Publicaciones Universidad pontificia, Salamanque.
- Paoli, U.E. (1922)**, « *legere e recitare* », *Athena e Roma*, 3, p. 205-207.
- Paterni, M. (1987)**, « Il colore in Lucano (frequenza, termini, uso). », *Maia*, XXXIX, p. 105-125.
- Perceau, S. (2002)**, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Peeters, Louvain / Paris / Dudley.

- Pernot, L. (1993)**, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Collection des Etudes Augustiniennes, Série Antiquité 137, Tomes I et II, Institut Des Etudes Augustiniennes, Paris.
- Pernot, L. (1998)**, « La rhétorique de l'Empire, ou comment la rhétorique grecque a inventé l'Empire romain », *Rhetorica*, volume 16, n°2, University of California Press, Berkeley, p. 131-148.
- Pernot, L. (2000)**, *La rhétorique dans l'Antiquité*, Le livre de Poche, Librairie Générale Française.
- Petrone, G. (1996)**, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Sellerio editore, Palerme.
- Pina Polo, F. (1989)**, *Las contiones civiles y militares in Roma*, Departamento de ciencias de la Antigüedad, Saragosse.
- Polverini, L. (1984)**, « Catilina », *Enciclopedia virgiliana 1, A-DA*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, p. 705-706.
- Porte, D. et Néraudau J.-P. (1988)** édés., *Hommages à Henri Le Bonniec. Res sacrae*, Collection Latomus, 201, Bruxelles.
- Quinn, K. (1979)**, *Texts and Contexts : The Roman Writers and their Audience*, Routledge and K. Paul., Londres / Boston / Henley.
- Quinn, K. (1980)**, « The Poet and his Audience », *ANRW*, II, 30.I, p. 75-180.
- Radicke, J. (2004)**, *Lucans poetische Technik. Studien zum historischen Epos*, Mnemosyne Supplementum, 249, Leiden.
- Rambaud, M. (1960)**, « L'opposition de Lucain au *Bellum Civile* de César », *Information Littéraire*, p. 155-62.
- Rambaud, M. (1966)**, *L'art de la déformation historique chez César*, Paris, Les Belles Lettres.
- Rambaud, M. (1970)**, *C. Iulius Caesar De bello ciuili, liber Primus*, Edition, introduction et commentaire de Michel Rambaud, Presses Universitaires de France, Paris.
- Rambaud, M. (1988)**, « Présages et *procuratio* au livre I de la *Pharsale* (v. 522-638) », in Porte D. et Néraudau J.-P. (édés.), *Hommages à Henri Le Bonniec. Res sacrae*, Collection Latomus, 201, Bruxelles, p. 373-386.
- Raschle, Ch. R. (2001)**, « *Pestes harenae* » : *die Schlangenepisode in Lucans « Pharsalia » (IX, 587-949) : Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Studien zur klassischen Philologie, 130, Peter Lang, Bern/Frankfurt am Main.
- Rebischke, R. (1913)**, *De Sillii Italici orationibus*, Diss. Gedani, 8.
- Reinach, S. (1908)**, « Cicéron et Lucain », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 52<sup>ème</sup> année, N. 1, p. 23.  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai\\_0065-0536\\_1908\\_num\\_52\\_1\\_72161](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1908_num_52_1_72161)
- Reitz, Ch. et Hömke N. (2010)** édés., *Lucan's Bellum ciuile, Between Epic tradition and Aesthetic Innovation*, De Gruyter, Berlin / New York.

- Ripoll, F. (1998)**, *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne : tradition et innovation*, Bibliothèque d'études classiques, Peeters, Louvain/Paris.
- Ripoll, F. (2009)**, « Le problème de la gloire dans le *Bellum civile* de Lucain », in O. Devillers et J. Meyers, *Pouvoirs des hommes, pouvoir des mots, des Gracques à Trajan. Hommages au Professeur P.-M. Martin*, Peeters, Louvain / Paris / Walpole (Mass.), p. 367-382.
- Ripoll, F. (2010)**, « L'énigme du prologue et le sens de l'histoire dans le *Bellum civile* : une hypothèse interprétative », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p. 149-158.
- Roche, P. (2005)**, « Righting the reader : conflagration and civil war in Lucan's *De bello civili* », *Scholia*, N. S. 14, p. 52-71.
- Roche, P. (2009)**, *Lucan, De Bello Civili 1: A Commentary*. Oxford, 2009.
- Rolim de Moura, A. (2008)**, *Speech, Voice and Dialogue in Lucan's Civil War*. Diss. Oxford.
- Rolim de Moura, A. (2010)**, « Lucan 7 : Speeches at War », in Hömk, N. et Reitz Ch. (éds.) *Lucan's "Bellum civile" between epic tradition and aesthetic innovation*, Berlin / New York, De Gruyter, p. 71-90.
- Rosati, G. (1981)**, « Il racconto dentro il racconto, funzioni metanarrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio. », Atti del convegno internazionale : « Letterature classiche e narratologia ». *Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina* 3, p. 297-309.
- Rosati, G. (2002)**, « Narrative techniques and narrative structures in the *Metamorphoses* », in B. Weiden Boyd (éd.), *Brill's Companion to Ovid*, Brill, Leiden-Boston-Köln, p. 271-304.
- Rosillo López, C. (2010)**, *La corruption à la fin de la république romaine (Ile-Ier s. av. J.-C.): aspects politiques et financiers*. *Historia Einzelschriften* 200, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- Rosner-Siegel, J.A. (1983)**, « The oak and the lightning. Lucan, *Bellum civile* 1.135-157 », *Athenaeum*, 61, p. 165-177.
- Rossi, A. (2001)**, « Remapping the Past : Caesar's Tale of Troy (Lucan "BC" 9.964-999) », *Phoenix*, vol. 55, Classical Association of Canada, p. 313-326.
- Rossi, A. (2004)**, *Contexts of war. Manipulation of genre in Virgilian battle narrative*, University of Michigan Press, Ann Arbor (Mich.).
- Rutz, W. (1963)**, « Die Träume des Pompeius in Lucans *Pharsalia* », *Hermes*, XCI, p. 334-345.
- Rutz, W. (1970)**, « Lucan und die Rhetorik », in M. Durry (éd.) p. 233-266.
- Rutz, W. (1989) [1950]**, *Studien zur Kompositionskunst und zur epischen Technik Lucans*, avec une bibliographie augmentée par Andreas W. Schmitt, Studien zur klassisch en Philologie, 42, Lang, Francfort, [Kiel].
- Salemme, C. (2002)**, *Lucano: La storia verso la rovina*, Studi latini, 46, Loffredo, Naples.
- Salles, C., (1994) [1992]**, *Lire à Rome*, Payot et Rivages, Petite Bibliothèque Payot, [Les Belles Lettres], Paris.

- Sannicandro, L. (2010)**, « *Nunc flere potestas : Bellum Ciuile et lamento femminile* », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p. 105-111.
- Schaaf, L. (1975)**, « Das Prooemium zu Lucans *BC* und das Verständnis des Gesamtwerkes », in Cobet J., Leimbach R. et Neschke-Hentschke A. B., *Dialogos. Für Harald Patzer zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Schülern*, Steiner, Wiesbaden, p. 209-231.
- Schmitt, A.W. (1995)**, *Die direkten Reden der Massen in Lucans Pharsalia*, Studien zur klassischen Philologie, 95, Lang, Bern/Frankfurt a.M.
- Schrempp, O. (1964)**, *Prophezeiung in Lucans Bellum Ciuile*, Winthertur.
- Schrijvers, P.H. (1988)**, « Deuil, désespoir, destruction (Lucain, *La Pharsale* II, 1-234) », *Mnemosyne*, 41, p. 341-354.
- Schrijvers, P.H. (1989)**, « Interpréter Lucain par Lucain, *La Pharsale* I, 1-8, II, 234-325 », *Mnemosyne*, 42, 1989, p. 62-75.
- Schrijvers, P.H. (2010)**, « L'espace géographique dans le récit lucanien. Lucain et Eratosthène de Cyrène », in O. Devillers et S. Franchet d'Espèrey (éds.), p. 267-279.
- Schouler, B. (2005)**, « L'éthopée chez Libanios ou l'évasion esthétique », in E. Amato et J. Schamp (éds.), *Ethopoia. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Helios, Salerne, p. 79-92.
- Seewald, M. (2008)**, *Studien zum 9. Buch von Lucans Bellum Civile mit einem Kommentar zu den Versen 1-733*. Göttinger Forum für Altertumswissenschaft, 2 vols, De Gruyter, Berlin / New York.
- Setaioli, A. (1986)**, « Il carne di Catullo a Cicerone. Una messa a punto », *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*, volume II, Ateneo, Rome.
- Sklenár, R. (1999)**, « Nihilistic cosmology and Catonian ethics in Lucan's "*Bellum civile*" », *American Journal of Philology*, 120.2, John Hopkins University Press, p. 281-296.
- Smolenaars J.J.L (1994)**, *Statius Thebais VII, a commentary* Brill, Leiden / New-York / Köln.
- Soubiran, J. (1968)**, « Encore sur les héros de la *Pharsale* », *Pallas*, XIV, p. 59-68.
- Soubiran J. (1993)**, *Aratea ; Fragments poétiques / Cicéron* ; texte établi et traduit par Jean Soubiran, 2e tirage revu et corrigé, Les belles Lettres, Paris (avec une conséquente introduction interprétative qui justifie la place de cet ouvrage dans la bibliographie)
- Soubiran, J. (2001)**, « Prosodie et métrique de Lucain (IX 950 - X 546) », *Vita Latina*, Montpellier, p. 7-17.
- Soubiran, J. (2003)**, « Thèmes et textes », *La Météorologie dans l'Antiquité : entre science et croyance*, Christophe Cusset (éd.), Publications de l'Université de Saint Etienne, Saint Etienne, p.49-63.
- Sullivan, J.P. (1985)**, *Literature and politics in the age of Nero*, Ithaca, Londres.
- Syndikus, H.P. (1958)**, *Lucans Gedicht vom Bürgerkrieg. Untersuchungen zur epischen Technik und zu den Grundlagen des Werkes*, Diss. Munich.

- Syme, R. (1967)**, *La Révolution romaine*, [“the Roman revolution”, 1960], traduit de l'anglais par R. Stuveras, Gallimard, Paris.
- Taisne, A.-M. (2002)**, « Le devoir de mémoire chez Lucain dans la dernière partie de son épopée (Ph. IX, 950-1107 ; X, 1-546) », *Vita Latina* 165, p.16-27.
- Taplin, O. (2000)** éd., *Literature in the Greek and Roman Worlds, A new perspective*, Oxford University Press, Oxford.
- Tarrant, R. (2002)**, « Chaos in Ovid's *Metamorphoses* and its Neronian Influence », *Arethusa* 35.3, Johns Hopkins University Press, p. 349-360.
- Tartari Chersoni, M. (1979)**, « Lucano e la tradizione epica virgiliana ; ripresa e contrapposizione nel libro VI del *Bellum ciuile*. », *Bolletino di Studi Latini*, IX, p. 25-39.
- Tartari Chersoni, M. (1990)**, article « *mumur* », in *l'Enciclopedia virgiliana*, vol. 5, T-Z, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome.
- Tasler, W. (1972)**, *Die Reden in Lucans Pharsalia, Habelts Dissertationsdrucke*, Reihe Klassische Philologie, 14, Bonn.
- Tatum, W. J. (1988)**, « Catullus' criticism of Cicero in poem 49 », *TAPhA*, CXVIII, p. 179-184.
- Thompson, L. et Bruère, R.T. (1970)**, « The Virgilian background of Lucan's fourth book », *Classical Philology*, 65, p. 152-172.
- Tissol, G. (2002)**, « The house of Fame : Roman History and Augustan Politics in *Metamorphoses* 11-15 », in B.Weiden Boyd (éd.), *Brill's Companion to Ovid*, Brill, Leiden / Boston / Köln, p. 304-335.
- Thomson, D. F.S. (1967)**, « Catullus and Cicero : Poetry and the Criticism of Poetry », *Classical World*, vol. 60, p. 225-230.
- Too, Y. L. (1998)**, *The Idea of Ancient Literary Criticism*, Clarendon Press, Oxford.
- Touhari, O. (2004)**, « Harangue de chef avant la bataille : comparaison entre Tite-Live (XXVII) et Silius Italicus (*Punica*, XV, 320-823) », *Vita Latina*, 171, p. 121-129.
- Treptow, R. (1964)**, *Die Kunst der Reden in der ersten und dritten Dekade des livianischen Geschichtswerkes*, Kiel.
- Tucker, R.A. (1969)**, « The speech-action-simile formula in Lucan's *Bellum civile* », *Classical Journal*, 64, p. 366-370.
- Tucker, R.A. (1983)**, « Lucan and Phoebus », *Latomus*, 42, p. 143-151.
- Tupet, A.-M. (1981)**, « La *Fama* au livre IV de l'*Énéide* », in R. Chevallier (éd.), *Colloque l'épopée gréco-latine et ses prolongements européens*, Calliope II, Les Belles Lettres.
- Tupet, A.-M. (1988)**, « La scène de magie dans *la Pharsale*. Essai de problématique », in Porte D. et Néraudau J.-P. (éds.), *Hommages à Henri Le Bonniec : Res sacrae*, Collection Latomus, 201, Bruxelles, p. 419-427.
- Tzounakas, S. (2005)**, « Echoes of Lucan in Tacitus : the *Cohortationes* of Pompey and Calgacus », *Studies in Latin literature and Roman history* 12, ed. by C. Deroux, Coll. Latomus 287, Bruxelles, 2005, p. 395-413.
- Umbdenstock-Roiron, Br. (1998)**, *Lucain et l'Orient*, thèse Clermont II.

- Utard, R. (2006)**, « L'éloquence stratégique en discours indirect chez César, Tite-Live et Tacite : essai comparé », *Revue des Etudes Latines*, 84, p. 62-82.
- Valette-Cagnac, E. (1995)**, « La *recitatio*, écriture orale », in F. Dupont (éd.), *Paroles romaines*, Presses universitaires de Nancy, Collection Travaux et Mémoires, Etudes anciennes, 12, p. 9-23.
- Valette-Cagnac, E. (1997)**, *La lecture à Rome : rites et pratiques*, Belin, Paris. Texte modifié de la thèse d'Emmanuelle Valette-Cagnac, *Anthropologie de la lecture à Rome*, soutenue à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes en mars 1993.
- Väisänen, M. (1988)**, *La Musa delle molte voci : studio sulle dimensioni storiche dell'arte di Catullo*, *Societas Historica Finlandiae*, *Studia Historica*, 30, Helsinki.
- Versluys, M.J. (2002)**, *Aegyptiaca Romana. Nilotic scenes and the Roman views of Egypt*, Brill Leiden / Boston.
- Vian, F. (1960)**, « Le mythe de Typhée », *Éléments orientaux dans la religion grecque, colloque de Strasbourg, 22-24 mai 1958*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Viansino, G. (1974)**, *Studi sul «Bellum civile» di Lucano*, Società editrice salernitana, Salerne.
- Videau, A. (2000)**, « Mutations de l'auditoire à la charnière entre la République et l'Empire et décadence de l'éloquence selon Sénèque le Père », in G. Achard et M. Ledentu (éds.), p. 91-104.
- Voisin, P. (2010)**, « Quand dire n'est pas toujours faire ou passe par d'autres langages (Tite-Live), *H. R.*, X, 28 ; Lucain, *G. C.*, X, 82-106 », in M. de Bechillon et P. Voisin (éds), p. 155-170.
- von Albrecht, Michael (1970)**, « Der Dichter Lucan und die epische Tradition », *Lucain. Fondation Hardt, Entretiens sur l'antiquité classique*, 15, Vandœuvres-Genève, p. 267-308.
- von Albrecht, M. (1981)**, « Ovide et ses lecteurs », *Revue des Etudes Latines*, 59, p. 207-215.
- von Albrecht M. (1999)**, *Roman epic. An interpretative introduction*, Mnemosyne Supplementum, 189, Leiden/Boston/Köln, 1999.
- Wallach, L. (1966)**, éd., *The classical tradition. Literary and historical studies in honor of H. Caplan*, Cornell University Press, Ithaca.
- Wanke, C. (1964)**, *Seneca, Lucan, Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik*, *Studia romanica*, 6, Diss. Heidelberg.
- Westerburg, E. (1882)**, « Lucan, Florus und Pseudo-Victor », *Rheinisches Museum*, 37, p. 35-49.
- Weiden Boyd, B. (2002)**, *Brill's Companion to Ovid*, Brill, Leiden-Boston-Köln.
- Wersinger, A.G. (2001)**, *Platon et la dysharmonie. Recherche sur la forme musicale*, Vrin, Paris.
- Wheeler, S. (1999)**, *A Discourse of Wonders, Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

- Wheeler, S. (2002)**, «Lucan's reception of Ovid's *Metamorphoses*», *Arethusa*, 35, 3, p. 361-380.
- Wick, C. (2004)**, *M. Annaeus Lucanus : Bellum civile, Liber IX. Band 1, Einleitung, Text und Übersetzung*, K.G. Saur, Munich.
- Wick, C. (2004)**, *M. Annaeus Lucanus : Bellum civile, Liber IX. Band 2, Kommentar*, K.G. Saur, Munich.
- Wuilleumier, P. et Le Bonniec H. (1962)**, *Lucanus, Marcus Annaeus, Bellum civile. Liber I, édition, introduction et commentaire*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Williams, R. D. (1961)**, « The Function and Structure of Vergil's Catalogue in *Aeneid* 7 », *Classical Quarterly*, XI, 146-53, Londres.
- Williams, G. (1978)**, *Change and decline*, Berkeley / Los Angeles / Londres.
- Williams, R.G. (1989)**, *A literary commentary on Lucan, De Bello Civili IV, lines 1-401*, Diss. Oxford.
- Woodman, A. J. (1983)**, *The Caesarian and Augustan narrative : 2,41-93 / Velleius Peterculus* ; ed. with a commentary, Cambridge University press, Cambridge.
- Zarini, V. (1996)**, « A propos de la violence dans le livre I de la *Pharsale* de Lucain (1<sup>ère</sup> partie) », *Vita Latina*, 141, Avignon, p. 48-59.
- Zarini, V. (1996)**, « A propos de la violence dans le livre I de la *Pharsale* de Lucain (2<sup>ème</sup> partie) », *Vita Latina*, 142, Avignon, p. 26-31.
- Zehnacker, H. (2002)**, « Epopée et tragédie. A propos de la *Pharsale* », *Pallas*, 59, p. 281-290.
- Zehnacker, H. et Fredouille, J.-C. (1993)**, *Littérature latine*, Presses universitaires de France, Paris.

## Editions et traductions consultées ou citées

### Lucain

Disposant, pour les chants I (Quintin-Lacroix) et VI à X (Soubiran) du *De bello ciuili*, de deux très belles traductions, j'ai choisi, sauf remarque contraire, de les reproduire dans mon travail, en respectant scrupuleusement ponctuation et mise en forme des traducteurs<sup>1203</sup>. En revanche, pour le reste de l'œuvre, les traductions sont de mon cru. Par ailleurs, l'édition du texte latin qui me sert de référence est celle de Teubner (Shackleton-Bailey).

- Badali, R. (1988)**, *La Guerra civile di Marco Anneo Lucano*, Introduzione, traduzione e note a cura di Renato Badali, UTET, Classici latini, 38, Turin.
- Bourgery, A. (1962)**, *Lucain. La Guerre civile. Tome I, Livres I-V*. Etablissement du texte et traduction, Les Belles lettres, Paris.
- Bourgery, A. et Ponchont M. (1993)**, *La guerre civile. Tome II, Livre VI-X : la Pharsale. Lucain*, établissement du texte et traduction, 6<sup>ème</sup> tirage revu et corrigé par Paul Jal, Les Belles lettres, Paris.
- Braund, S. (2009)**, *A Lucan Reader: Selections From Civil War*, Bolchazy-Carducci Publishers, Wauconda, Illinois.
- Canali, L. (1981)**, *Lucanus, La guerra civile o Farsaglia*, introd. e trad., Milan.
- Dilke, O.A.W (1971)**, "Lucanus, Marcus Annaeus, The battle of Pharsalia: A verse translation of Lucan, book VII", *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society*. Literary and historical section. Vol. 14, Pt. 7, Leeds., p. 221-268.
- Duff, J.D. (1988) [1951]**, *The Civil war : Lucan*, Collection Loeb, 220, Harvard university Press, Cambridge, Mass., W. Heinemann, Londres.
- Haskins, C. E. (1887) [1971]**, *Pharsalia, Lucanus, Marcus Annaeus*, with an introduction by W.E. Heitland, Londres [Hildesheim].
- Herrero Llorente, V.-J. (1996) [1967, première édition]**, *Lucanus, Marcus Annaeus, La Farsalia, I: Lib. I - III*, Madrid.
- Herrero Llorente, V.-J. (1974)**, *Lucanus, Marcus Annaeus, La Farsalia, II: Lib. IV - VII*, Madrid.
- Herrero Llorente, V.-J. (1981)**, *Lucanus, Marcus Annaeus, La Farsalia, III: Lib. VIII - X*, Madrid.

---

<sup>1203</sup> Soubiran (1998), p. 39 : « En face de chaque hémistiche, et en respectant aussi fidèlement que possible le contrepoint du discours et du vers, je présente la traduction correspondante, rythmée en deux (rarement un ou trois) membres qui, sauf rarissimes exceptions, comptent un nombre pair de syllabes, les rythmes pairs étant, en français, les plus nets. [...] Ces membres rythmiques, qui coïncident en général avec des unités syntaxiques, sont de surcroît séparés dans la typographie par un blanc qui en permet le repérage immédiat et guide la lecture. Lorsqu'un membre rythmique est partagé entre la fin d'une ligne et le début de la suivante, le signe = à la fin de la première invite à enchaîner sans pause. »

- Lacroix, P. et Quintin, Y. (1995) :** *La Pharsale. Chant I, Lucain, traduction*, SEDES, Paris.
- Shackleton Bailey, D. R. (1997) [1988],** *M. Annaeus Lucanus: De bello ciuili Libri X*, Teubner, Stuttgart / Leipzig.
- Soubiran, J. (1998),** *Lucain. La guerre civile (VI, 333-X, 546) Introduction. Texte et traduction rythmée. Notes par Jean Soubiran.*, Éditions Universitaires du Sud, Toulouse.

### Auteurs de langue grecque

- Aelius Theon,** *Progymnasmata*, texte établi et traduit par M. Patillon, Les Belles Lettres, Paris, 1997.
- Antoninus Liberalis,** *Les Métamorphoses*, texte établi et commenté par M. Papatomopoulos, Les Belles Lettres, Paris, 1968.
- Apollonios de Rhodes,** *Argonautiques*, Tome II, Chant III, Texte établi et commenté par F. Vian, et traduit par E. Delage, [1980], Deuxième édition revue et augmentée (1993), Les Belles Lettres, Paris.
- Appien,** *Les guerres civiles à Rome*, (Traduction des Livres 13 et 14), Pour le volume I, traduction de J.-I. Combes-Dounous revue et annotée par C. Voisin ; Pour le volume II, traduction de J.-I. Combes-Dounous revue et annotée par P. Torrens, Collection La roue à Livres, Les Belles lettres, Paris, 1993-1994.
- Aristote,** *Rhétorique*, traduction nouvelle et présentation par P. Chiron, GF Flammarion, Paris, 2007.
- Dion cassius,** *Histoire romaine*, Livres 41 et 42, texte établi par M.-L. Freyburger-Galland, traduit et annoté par F. Hinard et P. Cordier, Les Belles Lettres, Paris, 2002.
- Hermogène,** *L'art rhétorique (Exercices préparatoires, Etats de cause, Invention, Catégories stylistiques, Méthode de l'habileté)*, première traduction française intégrale, introduction et notes par M. Patillon, Préface de P. Laurens, L'Age d'Homme, 1997.
- Hésiode,** *Théogonie*, texte établi et traduit par P. Mazon ; introduction et notes par G. Pironti, Les Belles lettres, Paris, 2008
- Homère,** *L'Iliade*, traduit du grec par F. Mugler, 1995 (la première édition de cette traduction ici entièrement revue et corrigée est parue aux Editions La Différence en 1989), Actes Sud.
- Polybe,** *Histoires*, texte établi, traduit et commenté par P. Pédech, Les Belles Lettres, Paris, 1961.
- Polyen,** *Gli strategemmi di Polieno : introduzione, traduzione e note critiche / E. Bianco*, Ed. dell'Orso, Alessandria, 1997

- Plutarque**, *Vies*, Sertorius-Eumène ; Agésilas-Pompée *Pompée*, Tome VIII, texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1973.
- Plutarque**, *Vies*, *Alexandre-César*, Tome IX, Texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1975.
- Plutarque**, *Préceptes politiques* (Traité 52 des *Moralia*), texte établi et traduit par J.-C. Carrière, Les Belles Lettres, Paris, 1984.
- Plutarque**, *Comment écouter* (*De audiendo*), traduction du grec et postface de P. Maréchaux, Payot-Rivages, Paris, 1995.
- Pseudo-Denys d'Halicarnasse**, *I discorsi per le feste e per i giochi* (*Ars Rhetorica I e VII* de l'édition Usener-Radermacher, 1965), édition, traduction et commentaire d'A. Manieri, Ed. dell'Ateneo, Testi e commenti / Istituto di filologia classica, Università degli studi di Urbino, 18, Roma, 2005.
- Thucydide**, *La guerre du Péloponnèse*, Livre III, texte établi et traduit par R. Weil, avec la collaboration de J. de Romilly, Les Belles Lettres, Paris, 1967.

### Auteurs de langue latine

- Adnotationes super Lucanum*, Endt, J. éd., Bibliotheca Teubneriana, Stuttgart, 1909.
- Catulle**, *Le livre de Catulle de Vérone*, *Catulli Veronensis Liber*, traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, Actes Sud, Arles, 2004.
- César**, *Guerre des Gaules*, Tome I (Livres I-IV), texte établi et traduit par L.-A. Constans, 13e tirage revu et corrigé, Les Belles lettres, Paris, 1990
- César**, *Guerre des Gaules*, Tome II (Livres V-VIII), texte établi et traduit par L.-A. Constans, 13e tirage revu et corrigé, Les Belles lettres, Paris, 1990.
- César**, *La guerre civile*, Tome I (Livres I et II), texte établi et traduit par P. Fabre, 9<sup>ème</sup> tirage (première édition, 1936), Les Belles Lettres, Paris, 1987.
- César**, *La guerre civile*, Tome II (Livre III), texte établi et traduit par P. Fabre, 7<sup>ème</sup> tirage (première édition, 1936), Les Belles Lettres, Paris, 1982.
- Cicéron**, *Discours*, Tome XII, *Pour le poète Archias [et ] Pour L. Flaccus*, texte établi et traduit par F. Gaffiot et A. Boulanger, 5<sup>ème</sup> édition revue, corrigée et augmentée par P. Moreau, Les Belles lettres, Paris, 1989.
- Cicéron**, *Discours*, Tome XIV, *Contre Vatinius, Pour Sestius*, texte établi et traduit par J. Cousin, 2<sup>ème</sup> édition revue, corrigée et augmentée par P. Moreau, Les Belles lettres, Paris, 1995.
- Cicéron**, *Discours*, Tome XV, *Pour Caelius, Sur les Provinces consulaires, Pour Balbus*, texte établi et traduit par J. Cousin, Deuxième tirage revu et corrigé, (1<sup>ère</sup> édition, 1962), Les Belles Lettres, Paris, 1969.

- Cicéron**, *Correspondance, Tome V*, texte établi et traduit par J. Bayet, troisième tirage revu et corrigé par J. Beaujeu et P. Jal, (première édition, 1963), Les Belles Lettres, Paris, 1983.
- Cicéron**, *Correspondance, Tome VII*, texte établi, traduit et annoté par J. Beaujeu, deuxième tirage revu et corrigé (première édition, 1980), Les Belles Lettres, Paris, 1990.
- Cicéron**, *Aratea, Fragments poétiques*, texte établi et traduit par J. Soubiran, 2e tirage revu et corrigé, Les Belles lettres, Paris, 1993.
- Cicéron**, *De la divination*, présentation et traduction par J. Kany-Turpin, Paris, GF Flammarion, 2004.
- Cicéron**, *De legibus, Traité des Lois*, Texte établi et traduit par G. de Plinval, Les Belles Lettres, Paris, 1959.
- Cornelius Nepos**, *Œuvres*, texte établi et traduit par A.-M. Guillemin, quatrième tirage revu. et corrigé par Ph. Heuzé et P. Jal, Les Belles lettres, Paris, 1992.
- Donat**, *Tiberi Claudii Donati ad Tiberium Claudium Maximum Donatianum filium suum interpretationes Vergilianae*, H. Georgii (éd.), 2 vol., Lipsiae, 1905, 1906.
- Florus**, *Œuvres*, Tomes I et II, texte établi et traduit par P. Jal, Belles Lettres, Paris, 1967.
- Horace**, *Epîtres*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Les Belles Lettres, Paris, 1934.
- Juvénal**, *Satires*, texte établi et traduit par P. de Labriolle et F. Villeneuve, (Première édition 1921) douzième tirage revu et corrigé par J. Gérard, Les Belles Lettres, Paris, 1983.
- Lucrèce**, *De la nature, De rerum natura*, Traduction et présentation par J. Kany-Turpin, Aubier, Paris, [1993], édition revue 1998.
- Martial**, *Epigrammes*, texte établi et traduit par H. J. Izaac, (1<sup>er</sup> tirage en 1934) troisième tirage, Les Belles Lettres, Paris, 1973.
- Martial**, *Epigrammes*, Traduction nouvelle et présentation de J. Malaplate, Edition bilingue, Gallimard, Paris, 1992.
- Ovide**, *Fastes*, Traduction de R. Schilling, Belles Lettres, Paris, 1992.
- Ovide**, *Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, Arles, Actes Sud, 2001.
- Ovide**, *Lettres d'amour, lettres d'exil, (Pontiques et Tristes)* édition bilingue. Traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, Arles, Actes Sud, 2006.
- Pétrone**, *Satiricon*, Texte établi par A. Ernout amendé, traduit et commenté par O. Sers, (premier tirage, 2001), Classiques en poche, Les Belles Lettres, Paris, Troisième tirage, 2006.
- Pline**, *Lettres*, Tome II, Livres IV-VI, texte établi et traduit par Anne-M. Guillemin, Les Belles Lettres, Paris, 1927.
- Properce**, *Elégies*, texte établi et traduit par D. Paganelli, Les Belles Lettres, Paris, 1947.
- Publilius Syrus**, *Sentences*, Edité, traduit et annoté par G. Flamerie de Lachapelle, Les Belles Lettres, Paris, 2011.

- Quintilien**, *Institution oratoire*, tome VII, Livre XII, texte établi et traduit par J. Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 1980.
- Quintilien**, *The orator's education, Quintilian*, édité et traduit par D. A. Russell, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) et Londres (GB), 2001.
- Salluste**, *Catilina ; Jugurtha ; Fragments des Histoires*, texte établi et traduit par A. Ernout, 13e tirage revu et corrigé par J. Hellegouarc'h, Belles Lettres, Paris, 1989.
- Scholia in Lucani Bellum civile, I: Commenta Bernensia**, Usener, H., éd., Teubner, (Leipzig), [Hildesheim], (1869) [1967].
- Sénèque**, *Lettres à Lucilius*, Tome I, Livres I-IV, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, septième tirage revu par A. Novara, Les Belles Lettres, Paris, 1985.
- Sénèque**, *Lettres à Lucilius*, Tome V, Livres XIX-XX, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, quatrième tirage revu et corrigé par F.-R. Chaumartin, (Première édition, 1964), Les Belles Lettres, Paris, 1991.
- Sénèque**, *De ira*, Texte établi et traduit par A. Bourgery, (Première édition, 1922), Les Belles Lettres, Paris, 1971.
- Sénèque**, *De breuitate uitae*, Texte établi et traduit par A. Bourgery, Les Belles Lettres, Paris, 1930.
- Sénèque le Père**, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, Bibliothèque philosophique, traduction de H. Bornecque revue par J. H. Bornecque, préface de P. Quignard, Aubier, 1992.
- Suétone**, *Vies des douze Césars*, Tome I César-Auguste, texte établi et traduit par H. Ailloud, sixième tirage (Première édition, 1931), Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- Suétone**, Traduction française de *Suétone, Les écrivains de l'Histoire Auguste, Eutrope, Sextus Rufus*, publiée sous la direction de M. Nisard, Paris, 1855, p. 1-31 (Collection des auteurs latins), revue, corrigée et mise en ligne, de 2001 à 2006, sur le site de L'Université Catholique de Louvain (UCL), par J.-M. Hannick et J. Poucet.
- Suétone**, *Grammairiens et rhéteurs*, texte établi et traduit par M.-C. Vacher, Les Belles Lettres, Paris, 1993.
- Stace**, *Silves*, Texte établi par H. Frère et traduit par H.J. Izaac, (1<sup>ère</sup> édition, 1961), troisième tirage revu et corrigé par C. Moussy, Les Belles Lettres, Paris, 1992.
- Stace**, *Thébaïde*. 1, Livres I-IV ; texte établi et trad. par Roger Lesueur, Les Belles lettres, Paris, 1990
- Stace**, *Thébaïde*. 2, Livres V-VIII ; texte établi et trad. par Roger Lesueur, Les Belles lettres, Paris, 1991.
- Stace**, *Thébaïde*. 3, Livres IX-XII ; texte établi et trad. par Roger Lesueur, Les Belles lettres, Paris, 1994.
- Supplementum adnotationum super Lucanum, I: Libri I-V**, Cavajoni, G.A. éd, Testi e Documenti per lo studio dell'antichità, 63, La Goliardica, Milan, 1979.

- Supplementum adnotationum super Lucanum, II: Libri VI-VII***, Cavajoni, G.A. éd.,  
Testi e Documenti per lo studio dell'antichità, 63.2, La Goliardica, Milan,  
1984.
- Supplementum adnotationum super Lucanum, III: Libri VIII-X***, Cavajoni, G.A. éd.,  
Classical and Byzantine monographs, 16, Amsterdam, 1990.
- Tacite**, *Annales*, Tome 4, Livres XIII-XVI, texte établi et traduit par P. Wuilleumier,  
3ème tirage revu et corrigé par J. Hellegouarc'h, Les Belles lettres, Paris,  
1990.
- Tacite**, *Dialogue des orateurs*, Texte établi par H. Goelzer et traduit par H. Bornecque,  
2e édition revue et corrigée, Les Belles Lettres, Paris, 1936.
- Tite Live**, *Abrégés des livres de l'Histoire Romaine de Tite-Live*, texte établi et traduit  
par P. Jal, Paris, Les Belles lettres, 1984.
- Velleius Paterculus**, *Histoire romaine*, Tome II, livre II, texte établi et traduit par J.  
Hellegouarc'h, Belles Lettres, Paris, 1982.
- Virgile**, *Enéide*, Tome II, Livres V-VIII ; Texte établi et traduit par J. Perret, cinquième  
tirage revu et corrigé (première édition 1978), Les Belles Lettres, Paris,  
1989.
- Virgile**, *Enéide*, Tome III, Livres IX-XII, texte établi et traduit par J. Perret, deuxième  
édition (première édition, 1980), Les Belles Lettres, Paris, 1987.